



ХУДОЖНИК
И ЗНАТОК

Эрвин
Панюфский

ЭТЮДЫ
ПО ИКОНОЛОГИИ

ΑΦΟΒ

Эрвин Панофский

ЭТЮДЫ
ПО ИКОНОЛОГИИ

ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ТЕМЫ
В ИСКУССТВЕ
ВОЗРОЖДЕНИЯ

Санкт-Петербург
Издательский Дом
«Бука-классика»

2009

Тверской государственный университет



Научная библиотека 00118874

Ш103(0)

П116 УДК 7.0
ББК 85.1
П 16

Erwin Panofsky
Studies in Iconology:
Humanistic Themes in the Art of the Renaissance
Copyright 1939
Copyright © 1962, 1967 by Erwin Panofsky
All rights reserved

Публикуется с разрешения издательства PERSEUS BOOKS, Inc. (США)
и Агентства Александра Корженевского (Россия)

Серия «Художник и знаток»

Перевод с английского Н. Г. Лебедевой, Н. А. Осминской

Перевод цитат с древнегреческого Д. И. Захаровой,
с итальянского Н. Е. Булаховой и Н. И. Захаровой,
с латинского Д. И. Захаровой и К. А. Емельяненко,
с немецкого Е. Н. Козловой,
с французского Н. И. Захаровой

Оформление серии и макет А. В. Дзяка

Подбор иллюстраций Т. С. Радюкиной

Подготовка иллюстраций В. А. Макарова

В марке серии использован рисунок Питера Брейгеля
«Художник и знаток»

Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России»

- © Н. Г. Лебедева, перевод, 2009
- © Н. А. Осминская, перевод, 2009
- © Н. Е. Булахова, перевод цитат, 2009
- © Д. И. Захарова, перевод цитат, 2009
- © А. В. Дзяк, оформление серии, 2006
- © Издательский Дом «Азбука-классика», 2009

ISBN 978-5-395-00206-8

БИБЛИОТЕКА
Тверского

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие ко второму изданию • 7

Перевод Н. Г. Лебедевой

ЭТЮДЫ ПО ИКОНОЛОГИИ

Гуманистические темы в искусстве Возрождения

Предисловие • 23

Перевод Н. Г. Лебедевой

I. ВВЕДЕНИЕ • 27

Перевод Н. Г. Лебедевой

II. РАННЯЯ ИСТОРИЯ ЧЕЛОВЕКА В ДВУХ ЖИВОПИСНЫХ
ЦИКЛАХ ПЬЕРО ДИ КОЗИМО • 66

Перевод Н. А. Осминской

III. СТАРИК ХРОНОС • 123

Перевод Н. А. Осминской

IV. СЛЕПОЙ КУПИДОН • 165

Перевод Н. А. Осминской

V. ДВИЖЕНИЕ НЕОПЛАТОНИЗМА ВО ФЛОРЕНЦИИ
И СЕВЕРНОЙ ИТАЛИИ (БАНДИНЕЛЛИ И ТИЦИАН) • 226

Перевод Н. Г. Лебедевой

VI. ДВИЖЕНИЕ НЕОПЛАТОНИЗМА
И МИКЕЛАНДЖЕЛО • 292

Перевод Н. Г. Лебедевой

Приложение

ГЛИНЯНАЯ МОДЕЛЬ ИЗ ДОМА БУОНАРРОТИ • 383

Перевод Н. Г. Лебедевой

Библиография • 387

Список иллюстраций • 409

Указатель имен • 418

Предисловие ко второму изданию

Столкнувшись с проблемой переиздания почти забытой и читателями, и издателями книги*, испытываешь противоречивые чувства: хочется либо переписать ее от начала до конца заново, либо совсем ничего в ней не трогать.

Отказавшись в силу своего возраста и обстоятельств от первого из этих двух искушений и слишком боясь Страшного суда, чтобы впасть во второе, автор решил пойти на компромисс. За исключением явных ошибок и опечаток, я оставил текст без изменений даже там, где он нуждался в пересмотре или хотя бы в переработке; однако, чтобы пробудить недоверие читателя, привел ссылки на книги и статьи, либо вышедшие после «Этюд по иконологии», либо (в двух случаях), увы, оставшиеся в свое время незамеченными; а также добавил *exigente opportunitate*** , собственные краткие комментарии. Таким образом, совесть моя осталась чиста и мне удалось, надеюсь, оказать некоторую помощь всем, кто пожелает и дальше изучать эту тему.

* *Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Oxford University Press, 1939. — Прим. ред.*

** Оценив преимущества (*лат.*).

Глава I. Введение

§ I. В целом правомерность «иконологического» метода интерпретации ренессансного и барочного искусства была подвергнута сомнению К. Жильбером в его статье «О сюжете и бессюжетности в картинах эпохи Возрождения» (*Gilbert C. On Subject and Non-Subject in Renaissance Pictures // Art Bulletin. 1952. Vol. XXXIV. P. 202 ss.*). Действительно, «сюжет» не следует путать с «повествованием», а «чистый» пейзаж, натюрморт и жанровые картины действительно существовали в XVI веке (и стали чрезвычайно популярны в семнадцатом), но правда и то, что даже явно бессюжетные произведения могут передавать больше того, что «доступно глазу», как, например, согласно недавним исследованиям, «Пряхи» Веласкеса и «Художник в мастерской» Вермеера*; и что иной раз неопределенность самой темы или ее воплощения у художника свидетельствует скорее об избытке, чем о недостатке интереса к содержанию. Не далее как два года назад было доказано, что классический пример такого рода — «Гроза» Джорджоне (*Gilbert C. Op. cit. P. 211—214*) — допускает вполне убедительные или, по крайней мере, возможные толкования**, а что касается сложной программы, скрытой во фресках Корреджо в Камере ди Сан-Паоло, в которых приня-

* О символизме натюрморта см.: *Bergström I. Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century. London, [1956]*, с интересным вступлением (с. 1 и далее) и полной библиографией (с. 317 и далее).

** *Battisti E. Rinascimento e Barocco: Saggi. Roma, 1960. P. 146 ss.* О схожем примере (композиции Пуссена, даже более решительно переделанной автором, чем «Гроза» Джорджоне) см. недавнее небольшое эссе того же автора: *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum, Stockholm // Nationalmusei Skriftserie. Stockholm, 1960. Vol. V.*

то видеть лишь свободный полет резвой фантазии, то здесь я могу сослаться на недавно вышедшую собственную книжку «Иконография Камеры ди Сан-Паоло Корреджо» (Studies of the Warburg and Courtauld Institutes. 1961. Vol. XXVI).

§ II. О выживании и возрождении классической мифологии в Средние века и в эпоху Ренессанса см.: *Seznec J. The Survival of the Pagan Gods* (Bollingen Series. 1953. Vol. XXXVIII; Harper Torchbook edition, 1961). Есть также важный обзор В. С. Хекшера (Art Bulletin. 1954. Vol. XXXVI. P. 306 ss.). О средневековом «разделении между классическими мотивами, приобретшими неклассическое значение, и классическими темами, выраженными через неклассические фигуры в неклассическом окружении», ср.: *Panofsky E. Renaissance and Renaissances in Western Art*. Stockholm, 1960, особенно с. 54—103.

С. 20: Об оттоновских изображениях Евангелистов и их классическом происхождении (ил. 7—10) ср.: *Weisbach W. Les Images des Evangélistes dans l'Evangélaire d'Othon III et leurs rapports avec l'antiquité // Gazette des Beaux-Arts. Series 6. 1939. Vol. XXI. P. 131 ss.*

С. 23: Более подробно о различных версиях «Морализованного Овидия» (французской и латинской, стихотворной и прозаической) и различных способах их иллюстрирования см.: *Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art*. P. 78—81.

Глава II. Ранняя история человека в двух живописных циклах Пьеро ди Козимо

С. 34 и далее: Моя интерпретация картины Пьеро ди Козимо «Обнаружение Вулкана» из Хартфорда (ил. 17) подверглась нападкам ныне покойного Р. Лэнгтона

Дугласа (*Langton Douglas R. Piero di Cosimo. Chicago, 1946. P. 27 ss.*), и эти нападки вызвали оживленную дискуссию: *Art Bulletin. 1946. Vol. XXVIII. P. 286 ss.; Vol. XXIX. 1947. P. 143 ss., 222 ss., 284.*

Глава III. Старик Хронос

С. 72 и далее: Об иконографии Эона см.: *Levi D. Aion // Hesperia. 1944. Vol. XIII. P. 269 ss.*

С. 90: Фигура в черном, расположенная в левом верхнем углу картины Бронзино «Обличение Наслаждения» (ил. 66) и интерпретированная мной как персонификация Истины, с помощью которой Время приподнимает завесу над безнравственной сценой, скорее является персонификацией Ночи, пытающейся воспрепятствовать «снятию покрыва» (мнение, высказанное в частном порядке Вальтером Фридендером).

Глава IV. Слепой Купидон

С. 98 (примечание, перенесенное со с. 97): Некоторые ошибки в моем описании иллюстраций Оппиана (ил. 93 и 94), отчасти вызванные отсутствием качественных снимков рукописи Марциана, были исправлены в ценнейшей книге К. Вайцмана «Греческая мифология в византийском искусстве» (*Studies in Manuscript Illumination. Princeton, 1951. Vol. IV. P. 123 s.*).

С. 102 и далее: Иконографическое значение слепоты, как символа невежества и других нравственных и/или интеллектуальных недостатков, недавно было рассмотрено в превосходной статье В. Деонна (*Déonna W. La Cécité mentale et un motif des stalles de la Cathédrale de St. Pierre à Genève // Zeitschrift für Schwei-*

zerische Archäologie und Kunstgeschichte. 1958. Bd. XVIII. S. 68 ss.).

С. 117: В статье Ф. Эджиди, на которую я не обратил внимания (*Egidi F. Un Trattato d'Amore inedito di Fra Guittone d'Arezzo // Giornale storico di letteratura Italiana. 1931. Т. СХІХ. Р. 49 ss.*), показано, что уничтожительное описание Любви, опровергаемое Франческо Барберино, можно идентифицировать: это сонет Гвиттоне д'Ареццо, где каждая деталь, которой Барберино приписывает положительный смысл, носит отрицательный и даже зловещий характер. Если оптимистическую интерпретацию Барберино передает миниатюра на ил. 90, то фрески, представленные на ил. 88 и 91, явно непосредственно иллюстрируют стихотворение Гвиттоне; однако следует помнить, что оно передает суть традиции, которая восходит к античности, а в сжатой и христианизированной форме выражена в приведенном Исидором Севильским определении Любви как «*daemon fornicationis... alatus*»* (см. с. 203, прим. 31). Стихотворный и морализованный парафраз определения Исидора можно найти в стихах Теодульфа Орлеанского (*Dümmler E. (ed.) Poetae Latini Aevi Carolini. 1881. Т. I. Р. 543 s. No. XLV*).

С. 126 и далее: Тема Эроса и Антэроса была рассмотрена (хотя и без ощутимых результатов) Р. В. Меррилом (*Merrill R. V. Eros and Anteros // Speculum. 1944. Vol. XIX. Р. 265 ss.*).

С. 128: Идея противопоставления Эроса и Антэроса и связанное с ней представление о «Купидоне, снимающем с глаз повязку» (ил. 106) явно увлекали венецианского скульптора Николо Роккатальяту, прозванного

* Крылатый демон похоти (лат.).

Мастером Путто. Одна из его очаровательных бронзовых статуэток изображает маленького путто, держащего в левой руке петуха (*Planiscig L. Venezianische Bildhauer der Renaissance. Vienna, 1921. S. 605. Abb. 669; ср. ил. 98 наст. изд.*), а другая из той же серии — путто, протирающего глаза (*Ibid. S. 606. Abb. 671*).

Глава V. Движение неоплатонизма во Флоренции и Северной Италии

С. 131 и далее: Мое краткое изложение взглядов Марсилио Фичино было частично подвергнуто справедливой критике в обзоре П. О. Кристеллера (*Review of Religion. 1940—1941. Vol. V. P. 81 ss.*); его возражения были учтены в моей последующей работе «Ренессанс и ренессансы в искусстве Запада», с. 182 и далее. Более подробно см.: *Kristeller O. The Philosophy of Marsilio Ficino. New York, 1943; Chastel A. Marsile Ficin et l'art. Genève; Lille, 1954; Nelson J. C. Renaissance Theory of Love. New York, 1958.*

С. 149, прим. 69: О присутствии музыканта на многочисленных полотнах, изображающих Венеру, у Тициана и его последователей см.: *Brendel O. The Interpretation of the Holkham Venus // Art Bulletin. 1946. Vol. XXVIII. P. 65 ss.; ср. также переписку: Ibid. 1947. Vol. XXIX. P. 143 ss., 222 s., 284.*

С. 150 и далее: Неудивительно, что с 1939 года ведутся споры относительно смысла картины Тициана «Любовь земная и Любовь небесная» (ил. 108), споры эти будут, конечно, вестись и дальше. Обзор литературы на эту тему хорошо представлен Р. Фрейаном (*Freyhan R. The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1948. Vol. XI. P. 68 ss.,*

особенно с. 85 и далее). О нынешнем состоянии дела см.: *Wind E. Pagan Mysteries in the Renaissance*. New Haven, 1958. P. 122 ss., а также: *Tervarent G. de. Attributs et Symboles dans l'art profane, 1450—1600*. Genève, 1958—1959. Col. 397 s.

С. 151, строки 5 и 6 снизу: Ряд неточностей в описании двух шпалер из Музея декоративных искусств (ил. 116 и 117) исправлен здесь с помощью великолепной статьи Ж. Порше (поначалу оставшейся без внимания): *Porcher J. Deux Tapisseries à rébus // Humanisme et Renaissance*. 1934. Vol. II. P. 57 ss.

С. 160 и далее: О так называемой «Аллегии маркиза д'Авалоса» Тициана (ил. 118) см.: *Tervarent G. de*. Op. cit. Col. 363 ss.; о венецианских свадебных сценах в мифологическом антураже (таких как картина Париса Бордоне, ил. 121) см.: *Wind E. Bellini's Feast of the Gods*. Cambridge, Mass., 1948. P. 37 s.

С. 166 и далее: Моя интерпретация «Воспитания Купидона» Тициана была оспорена Э. Уиндом (*Wind E. Pagan Mysteries in the Renaissance*. P. 76 ss.).

Глава VI. Движение неоплатонизма и Микеланджело

С. 187 и далее: О гробнице Юлия II Микеланджело см.: *Tolnay C. de. Michelangelo*. Vol. IV (The Tomb of Julius II). Princeton, 1954, с полной библиографией до года издания; *Einem H. von. Michelangelo*. Stuttgart, 1959. S. 40 ss., 71 ss., 135 ss.; *Chastel A. Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris, 1959. P. 459 ss. Что касается обезьян, которых связывают с двумя «Рабами» из Лувра, то, несмотря на противоречие между моей (и де Тольная, с. 98 и далее) неоплатонической интерпретацией и позицией Х. В. Янсона, солидарного с А. Кондиви в том, что обезьяны симво-

лизируют Живопись и Скульптуру (*Condivi A. Apes and ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance // Studies of the Warburg Institute. 1952. Vol. XX. P. 295 ss.*), можно снять это противоречие, предположив, что смысл «Рабов» (хотя это и не подтверждается документально) претерпел изменения в сознании самого Микеланджело и что описание Кондиви соответствует этим изменениям.

Я, однако, твердо уверен, что первый проект гробницы (1505) предусматривал изображение Папы в сидячем, а не полулежащем положении (ил. 131 и 132 наст. изд., в противоположность реконструкции, которую предложил де Тольнай, ил. 203, и воспроизвели, с изменениями или без оных, Шастель, с. 463, ил. 9, и фон Эйнем, с. 42, ил. 6), хотя в моей реконструкции фигура Папы и два поддерживающих ее ангела были слишком велики; теперь они уменьшены приблизительно до размеров других фигур.

Оба эти предположения — а именно что Папа был изображен сидящим на троне и что его фигура была гораздо меньше, чем я думал, — подтвердились открытием, сделанным через четыре года после публикации «Этюдов по иконологии»: было доказано, что выполненная вчерне фигура Папы, в 1508 году прибывшая морем из Каррары в Рим и обнаруженная в римской мастерской Микеланджело после его смерти в 1564 году, была использована Никола Кордьером для создания статуи св. Григория на троне, которую и по сей день можно видеть в церкви Сан-Грегорио аль Чьело (*Hess J. Michelangelo and Cordier // Burlington Magazine. 1943. Vol. LXXXII. P. 55 ss.*). Де Тольнай (с. 15) утверждает, что фигура, обнаруженная в мастерской Микеланджело после его смерти (а следовательно, «Св.

Григорий» Кордьера), «по-видимому, являлась» одной из двух папских статуй (Льва X и Климента VII), замысленных для капеллы Медичи и, как известно, вытесанных вчерне в 1524 году; это утверждение не соответствует технической и практической стороне дела: мраморные блоки, предназначавшиеся для надгробий Медичи, естественно, были оставлены Микеланджело в его *флорентийской* мастерской, когда он навсегда покинул Флоренцию в 1534 году, и позднее были использованы для других целей; при этом *abbozzo**, использованная Кордьером, была найдена в *римской* мастерской Микеланджело.

Что касается употребления слова «*bara*»** в значении «носилки» (*una sorte di lettiga****), а не «катафалк», то я рад сообщить тем, кто не нашел этого значения в «*Vocabulario degli Accademici della Crusca*» (*Tolnay C. de. Op. cit. P. 84. Note 7*), что подобные примеры, в том числе и из Макиавелли, можно найти в томе I издания, посвященного принцу Евгению (Венеция, 1806. С. 312), и в томе II текущего издания знаменитой «*Quinta Edizione*» (Флоренция, 1866. С. 57).

С. 199 и далее: О капелле Медичи Микеланджело см.: *Tolnay C. de. Michelangelo. Vol. III (The Medici Chapel). Princeton, 1948*, с подробной библиографией до года издания; *Einem H. von. Op. cit. P. 82 ss.* Совершенно иную, чисто династическую интерпретацию предложил Ф. Хартт (*Hartt F. The Meaning of Michelangelo's Medici Chapel // Essays in Honor of Georg Swarzenski. Chicago, 1957. P. 145 ss.*). Эта интерпретация, тем более

* Заготовка (*ит.*).

** «Гроб» (*ит.*).

*** Род носилок (*ит.*).

спорная, что она во многом основана на неверном истолковании двух строк стихотворения Гандольфо Перрино, написанного незадолго до 1546 года, будет более подробно рассмотрена по другому поводу.

С. 211: Ввиду того что на звериной головке, украшающей ларец Лоренцо Урбинского (*Il Pensieroso* *), присутствуют усы, это, по мнению некоторых зоологов, голова рыси, а не летучей мыши (мнение, которое высказали в частном порядке д-р Херберт Фридман и профессор Эдгар Уинд). Это не противоречит предложенной здесь интерпретации, поскольку зоркая рысь (см. «Иконологию» Чезаре Рипы, а именно «Чувства», где рысь обозначает зрение) может служить символом бережливости, как и зоркой бдительности (вспомним, что французы деликатно называют скупого «un peu regardant» **; но мне, и не только мне, кажется, что характерные черты звериной головки в скульптуре Микеланджело, представляющей собой скорее *маскарон*, чем натуралистичный «портрет», наводят на мысль скорее о летучей мыши, чем о рыси. Хотя у летучей мыши действительно нет усов, но у рыси — острые уши, тупой нос и, кроме того, большие зоркие глаза, вошедшие в поговорку на всех языках. Эта тема была подробнейшим образом освещена в кн.: *Cederlöf O. Fladdermusen // Symbolister. I (Tidskrift för Konstvetenskap. XXX. Malmö, 1957. P. 89 ss., особенно с. 99—115).*

С. 212 и далее: О рисунках Кавальери и близких к ним (ил. 158, 159, 162—167) см.: *Tolnay C. de. Op. cit. Vol. III. P. 111 ss., 199 s., 220 s.; Vol. V (The Final Period). Princeton, 1960. P. 181 s.; Popham A.E., Wilde J. The Italian*

* Размышляющий (*ит.*).

** «Осмотрительным» (*фр.*).

Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle. London, 1949. P. 265 ss.; *Einem H. von.* Op. cit. P. 107 ss.; *Goldscheider L.* Michelangelo's Drawings. London, 1951. No. 92—97; *Dusler L.* Die Zeichnungen des Michelangelo: Kritischer Katalog. Berlin, 1959. Nr. 117, 234, 238, 241, 365, 589, 721. Поскольку интерпретация «Сна» (ил. 167 наст. изд.; см. также: *Tervarent G. de.* Op. cit. Col. 263), согласно которой это Морфей, пробуждаемый Иридой (*Pigler A.* The Importance of Iconographical Exactitude // *Art Bulletin.* 1939. Vol. XXI. P. 228 ss.), оказалась ненадежной (*Ibid.* P. 402), похоже, возникло определенное единодушие относительно смысла всех этих композиций; Б. Д. Киршенбаум (*Kirschenbaum B.D.* Reflections on Michelangelo's Drawings for Cavaliere // *Gazette des Beaux-Arts.* Series 6. 1951. Vol. XXXVIII. P. 99 ss., опубликованные в ноябре 1960 года) видит отличия скорее в оттенках смысла, чем в самой сути.

Как утверждает А. ван де Пут (*Put A. van de.* Two Drawings of the Fêtes at Binche for Charles V and Philip (II), 1549 // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1939—1940. Vol. III. P. 49 ss., особенно с. 52), ошибочная интерпретация «Тития» Тициана (ил. 160) как «Прометей» восходит приблизительно к 1550 году и принадлежит Хуану К. Кальвету д'Эстрелла, ее справедливо отверг П. Бороки (*Beroqui P.* Tiziano en el Museo del Prado // *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones.* 1926. T. XXXIV. P. 247 ss.). Однако в отличие от ван де Пута Бороки не разделяет, а со всей определенностью отвергает мнение о том, что все четыре картины, некогда украшавшие «pieza de las Furias»* во

* «Зал Фурий» (исп.)

дворце в Мадриде, погибли при знаменитом пожаре 1734 года, а две картины, хранящиеся ныне в Прадо — «Титий» и «Сизиф», — всего лишь копии, предположительно выполненные Алонсо Санчесом Коэльо (ум. 1590). Это мнение (между делом отвергнутое также в четвертом издании книги «Klassiker der Kunst», второе издание которой цитирует ван де Пут) не подтверждается документами, где картины «Титий» и «Сизиф», в отличие от «Тантала» и «Иксиона», упоминаются не как погибшие, а как «сильно пострадавшие» (*maltratado*). Поэтому Х. Титце в своей книге (*Tietze H. Tizian. Vienna, 1936. Bd. I. S. 188; Bd. II. S. 298*) описывает и воспроизводит две картины из Прадо с оговоркой, что их нынешнее состояние не позволяет судить о них со всей определенностью.

Оригинал «Прометея» Рубенса, проданный самим мастером сэру Дадли Карлтону в 1618 году с пометкой о том, что орел написан Франсом Снайдерсом, обнаружился примерно в 1950 году и ныне принадлежит Художественному музею Филадельфии; см.: *Kimball F. Rubens' Prometheus // The Burlington Magazine. 1952. Vol. XCIV. P. 67 f.* Поэтому на ил. 161 фотография этого великолепного оригинала, любезно предоставленная директором Анри Марсо, заменяет фото слабой копии, которую пришлось поместить в издании 1939 года.

Приложение

С. 231 и далее: Что касается «Победы» Микеланджело (ил. 173), то мои возражения против гипотезы Й. Вильде, согласно которой глиняная модель из дома Буонарроти (ил. 172) была выполнена в качестве подготовительного эскиза к этой группе, а не к «Геркуле-

су, побеждающему Какуса» на Пьяцца делла Синьория, были поддержаны де Тольнаем (Op. cit. Vol. III. P. 98 ss., 183 ss.), но не убедили д-ра Вильде; см.: *Wilde J. Michelangelo's 'Victory' // The Charlton Lectures on Art Delivered at Kings College in the University of Durham, Newcastle upon Tyne. London, 1954, особенно с. 18 и далее. Et adhuc sub iudice lis est**.

Эти библиографические заметки, конечно, не претендуют на полноту. Их главная цель — подчеркнуть, что «Этюды по иконологии» были написаны более двух десятилетий назад. Заинтересованному читателю предоставляется отыскать сведения для восполнения допущенных пробелов и главное — выработать свое собственное суждение.

Эрвин Панофский

Принстон, январь, 1962

* Вопрос до сих пор не решен (лат.).

Научно-популярное издание

ЭРВИН ПАНОФСКИЙ

Этюды по иконологии

Гуманистические темы в искусстве Возрождения

Ведущий редактор Анна Обрадович

Художественный редактор Вадим Пожидаев

Технический редактор Татьяна Тихомирова

Корректоры Станислава Кучепатова, Ирина Киселева

Верстка Алексея Соколова

Верстка вклейки Тимофея Запорожца

Директор издательства Максим Крютченко

Подписано в печать 22.09.2008. Формат издания $75 \times 100^{1/32}$.

Печать офсетная. Гарнитура «GaramondC». Тираж 7000 экз.

Усл. печ. л. 23,27 (включая вклейки).

Изд. № 206. Заказ № 11811.

Издательский Дом «Азбука-классика».

196105, Санкт-Петербург, а/я 192. www.azbooka.ru

Отпечатано по технологии CtP

в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.



Настоящее издание — это первый перевод на русский язык ранней работы Эрвина Панофского «Этюды по иконологии». Она была опубликована в 1939 году и сыграла основополагающую роль в формировании методологии ученого, изложенной им в программном предисловии. Здесь же автор рассматривает конкретные проблемы иконографии в их тесной связи с идеями неоплатонизма. Книга уже давно стала хрестоматийной для специалистов; те же, кто неравнодушен к эпохе Возрождения, найдут в ней интересные и полезные сведения как об изобразительном искусстве, так и о литературе, философии, других науках. Издание содержит подробный справочный аппарат и большое количество иллюстраций.

Эрвин Панофский (1892—1968) — корифей европейской науки об искусстве, основоположник американского искусствознания, легендарный создатель иконологического метода — является одной из знаковых фигур в истории культуры XX столетия. На его труды по сей день ссылаются искусствоведы всего мира, они изучаются на искусствоведческих факультетах высших учебных заведений.

Серия «Художник и знаток» знакомит читателей с памятниками мирового классического искусствознания. Каждая из книг является самостоятельным, законченным научным исследованием, а в целом — это собрание искусствоведческих трудов, пользующихся заслуженным успехом.

ISBN 978-5-395-00206-8



9 785395 002068

www.azbooka.ru