

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.04+7.038.51
DOI: 10.28995/2227-6165-2025-4-20-30

Мария Сергеевна Шрамова
Mariya Sergeevna Shramova

аспирант,

PhD Student in Art Studies,

Санкт-Петербургский Государственный Университет (Санкт-Петербург, Россия)

Saint-Petersburg State University (St. Petersburg, Russia)

mary.shramova@gmail.com

ИКОНОЛОГИЯ И ЕЁ ВЛИЯНИЕ НА ЭСТЕТИЧЕСКУЮ ПРОГРАММУ БРИТАНСКОГО ПОП-АРТА ICONOLOGY AND ITS INFLUENCE ON AESTHETIC PROGRAM OF BRITISH POP ART

Данная статья исследует влияние иконологической школы на формирование эстетической программы поп-арта. Несмотря на то, что поп-арт является одной из ключевых проблем современной теории искусства, а его концептуальный фундамент стал предметом для разнообразных интерпретаций: от классической неомарксистской до постмодернистской, вопрос о связи ранней теории поп-арта с почти синхронным возрождением иконологической школы в Лондоне до недавнего времени оставался мало исследованным. В отличие от существующих заметок, исследующих связь иконологии с эстетической теорией отдельных представителей поп-арта, статья охватывает различные аспекты влияния иконологии на эстетическую программу поп-арта на материале деятельности «Независимой группы». Анализ интеллектуального климата послевоенного Лондона позволяет обнаружить каналы влияния иконологии на основных теоретиков поп-арта (Лоуренс Эллоуэй, Райнер Бэнэм) и выявить общность методологии поп-художников и историков искусства иконологической школы. Обнаруженная взаимосвязь даёт возможность переопределить границы иконологии не только как методологической традиции истории искусства, но и как творческого метода, который во многом определил эстетические принципы поп-арта.

Ключевые слова: иконология, Аби Варбург, Институт Варбурга, Атлас Мнемозины, Эдгар Винд, Эрвин Панофский, Рудольф Виттквер, поп-арт, Независимая группа, Лоуренс Эллоуэй, Райнер Бэнэм

Для цитирования: Шрамова М.С. Иконология и её влияние на эстетическую программу британского поп-арта // Артикульт. 2025. №4(60). С. 20-30. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-4-20-30

This article explores the influence of the iconological school on the formation of the aesthetic program of pop art. Despite the fact that pop art is one of the key problems of modern art theory, and its conceptual foundation has become the subject of a variety of interpretations: from classical neo-Marxist to post-modern, the question of the connection between the early theory of pop art and the almost synchronous revival of the iconological school in London until recently remained little studied. In contrast to existing notes exploring the connection between iconology and the aesthetic theory of individual representatives of pop art, this article covers various aspects of the influence of iconology on the aesthetic program of pop art based on the activities of the "Independent Group". An analysis of the intellectual climate of post-war London allows us to discover the channels of influence of iconology on the main theorists of pop art (Lawrence Alloway, Rayner Banham) and to reveal the commonality of the methodology of pop artists and art historians of the iconological school. The discovered relationship makes it possible to redefine the boundaries of iconology not only as a methodological tradition in the history of art, but also as a creative method that largely determined the aesthetic principles of pop art.

Keywords: iconology, Aby Warburg, Warburg Institute, Mnemosyne's Atlas, Edgar Wind, Erwin Panofsky, Rudolf Wittkower, pop art, Independent Group, Lawrence Alloway, Rayner Banham

For citation: Shramova M.S. "Iconology and its influence on the aesthetic program of British pop-art." *Articult.* 2025, no. 4(60), pp. 20-30. DOI: 10.28995/2227-6165-2025-4-20-30

Несмотря на то, что поп-арт стал ярким феноменом послевоенной культуры, его интерпретации как правило ограничиваются либо неомарксистской трактовкой [Лившиц, 1968], либо рассматривают это явление в связи с возникновением постмодернизма [Бодрийяр, 2006, с. 150-158; Massey, 1995]. Круг вопросов, который обсуждается теоретиками поп-арта в большинстве публикаций неразрывно связан с выработкой методологического аппарата постмодернизма – это «анонимность» в вопросах техники создания и авторства произведений; отсутствие «ауры», или присутствия автора, деперсонализация произведения искусства; трансформация материала в т.н. «сообщение»; разрушение различий между массовой и элитарной культурой, сосредоточенность поп-артистов на изображении «кодов», «знаков», то есть опосредованного, иллюзорного мира образов [Harrison, 2001, р. 2-3.].

© Шрамова М.С., 2025

Дата поступления: 29.09.2024. Дата одобрения после рецензирования: 03.12.2025. Дата публикации: 31.12.2025.

Сильвия Харрисон в своей работе, посвященной развитию поп-арта от его зарождения в 1950-х гг. до влияния на постмодернизм в 1970-х гг., утверждает, что его следует рассматривать не только как художественное движение, но и как важный критический поворот. Исследуя творчество ключевых деятелей поп-арта, таких как Ричард Гамильтон, Рой Лихтенштейн и Энди Уорхол, а также критическое восприятие их творчества, автор производит пересмотр традиционного взгляда на поп-арт, утверждая, что именно он сыграл значительную роль в формировании постмодернистской критики [Ibid, 2001]. В частности, автор разделяет критические отклики на поп-арт, которые позже были названы «постмодернистскими», на две основные линии: первая рассматривает поп-арт как отражение послевоенного общественного устройства с его верой в преобразующую силу развивающихся массовых коммуникаций и культуры потребления; а вторая – как субверсивную практику деконструкции. Эстетика поп-арта, таким образом, несла в себе «демократизирующий импульс», что в свою очередь соответствовало революционному тону ангажированных неомарксизмом эссе поп-проповедников.

До сих пор в исследовательской литературе можно отметить значительное влияние постмодернистских интерпретаций проблемы поп-арта, начиная с самих современников поп-художников. Так, Лоренс Эллоуэй [Kalina, 2001], активист и член «Независимой группы», продвигал идею «культурного континуума» связанного со стиранием различий между «высокой» и «низкой» культурой; Маршал Маклюэн [Маклюэн, 2003], который заслуженно получил звание «поп-философа», занимался выработкой концепций «нового человека», включенного в мир масс-медиа и коммуникации; Райнер Бэнэм [Banham, 1955], главный теоретик «поп-архитектуры», выдвигал идею «исцеляющей силы» архитектурного пространства, состоящего из «кодов» и «знаков».

Основным идеологическим врагом художественных критиков и теоретиков 1950-1960-х гг. был признан Клемент Гринберг, который стал олицетворением традиционного «модернистского» крыла теории культуры. В статье «Авангард и китч» (1939) К. Гринберг разделил искусство на «высокое» и «низкое», где «авангард» уходит от традиционного «изображения» в пользу исследования самого медиума искусства, а «китч» использует узнаваемые схемы и клише, приписываемые массовой культуре. Подлинным искусством для К. Гринберга является авангард, а китч принадлежит массовому зрителю. Защищая абстрактный экспрессионизм, К. Гринберг создал разграничительную линию, против которой выступил поп-арт. Уже в первые годы возникновения, интерпретации поп-арта носили преимущественно антиформалистский характер, вступали в полемику с элитарной теорией искусства Клемента Гринберга. Это противостояние создавало почву для выработки постмодернистских концепций, в рамках которых поп-арт воспринимался как яркое явление истории искусства, ознаменовавшее возникновение постмодернизма.

Необходимо отметить, что внимательные к истокам поп-арта исследователи делают осторожные предположения о том, что классический метод поп-арта мог сложиться под влиянием возрождения иконологической школы и Института Варбурга [Walsh, 2013] в Лондоне в 1944 году.

Эвакуация библиотеки Варбурга из Вены в Лондон в 1933 году и последующее учреждение Института Варбурга на базе Лондонского Колледжа (UCL – University College London) не могли не сказаться на интеллектуальном климате Великобритании, где в это время формировались внеинституциональные художественные объединения, одним из которых стала «Независимая группа» художников, которых позже назовут «отцами поп-арта». Институт Варбурга всегда оставался точкой притяжения для ученых, кураторов, художников и всех тех, чья работа находится за пределами традиционных академических структур. Уникальная библиотека, архив и коллекция фотографий Варбурга образуют пространство для ассоциативного изучения истории искусств и наук, связывающее текстовые и визуальные источники, интеллектуальное и социальное, научное и магическое, как следует из официального анонса, представленного на данный момент на главной странице сайта Института Варбурга [About Us].

Отдельные упоминания исследователей о влиянии метода Аби Варбурга на формирование художественной практики поп-художников показывают, что она отражает междисциплинарный подход Варбурга, поскольку сочетает в себе элементы из разных культур и исторических перио-

M.S. Shramova *Iconology and its influence
on the aesthetic program of British pop-art*

дов [Chaney, 2013], составляя единый «культурный континуум» [Whiteley, 2012] – идеологический принцип, сформированный главным художественным критиком и теоретиком поп-арта Лоуренсом Эллоуэем. Исследователи, в частности, Виктория Уолш в своей критической статье, посвященной педагогической практике Лоуренса Эллоуэя, также отмечает его увлечение Эрвином Панофским [Walsh, 2015], популяризатором традиций Варбурга. Кроме того, интересу Л. Эллоуэя к иконологии в начале 1950-х годов способствовала его постоянная работа в Национальной галерее (до 1954 г.), Галерее Тейт (в 1952 г.) и Институте искусств Курто (с 1952 по 1955 г.), где он читал лекции в качестве доцента. Найджел Уайтли замечает, что в своих рецензиях 1952–1961 годов на аллегории Бронзино Эллоуэй использует «традиционный» варбургский подход к истории искусства [Whiteley, 2012, p. 22], напоминающий методологию сборника Эрвина Панофского «Этюды по иконологии» (1939).

В критической монографии Томаса Бенна, которая была посвящена взглядам Эдгара Винда на современное искусство [Thomas, 2020, p. 3], автор также утверждает, что, включившись в полемику с формалистским подходом, иконологическая критика была скорее на стороне сюрреализма или даже поп-арта, чем чистой абстракции, которую защищал Клемент Гринберг. Поскольку сама иконологическая методология включала в себя интердисциплинарные методы и рассматривала произведение искусства как совокупность культурно-исторических предпосылок в его взаимосвязи с памятью и временем. Данный историографический анализ даёт возможность постановки вопроса о взаимосвязи возрождения иконологической школы в послевоенной Великобритании и её влияния на формирование эстетики поп-арта. Тем более что детального исследования этой темы до сих пор не было предпринято. С другой стороны, сама классическая иконологическая школа под давлением традиции уделяла мало внимания современной ситуации в искусстве.

Поскольку доминирование постмодернистских интерпретаций привело к валидации постмодернистского словаря не только в объяснении поп-арта, но и доминированию в современной поп-культуре, это привело к отсутствию внимания к объяснению генезиса эстетических концепций поп-арта, и в настоящее время и вызывает необходимость пересмотра отдельных его феноменов.

Методология данного исследования базируется на социальной истории искусства, что предполагает применение метода контекстуального анализа. Анализ эстетической программы поп-арта в контексте иконологии позволит выявить предпосылки возникновения основных эстетических принципов художественного движения, а также выделить общие основания в связи с актуализацией иконологического наследия.

Чтобы продемонстрировать актуализацию наследия Варбурга в художественной жизни Лондона, необходимо осветить интеллектуальный климат 1950-х гг. В частности, ряд исследователей, изучающих историю иконологической школы, отмечали, что в 1950-е годы учрежденный на базе Лондонского Колледжа Институт Варбурга стал широко известен не только в узких кругах искусствоведов, но и среди массовой аудитории благодаря деятельности ближайшего ученика Аби Варбурга – Эдгара Винда.

Уже после его назначения на пост первого профессора Истории искусств в Оксфорде в 1955 году о лекциях Винда постоянно выходили восхищенные заметки в оксфордских газетах, так что он стал самым узнаваемым лектором в Оксфорде. Слушатели отмечали необычайные эпитеты, которые применял Э. Винд для описания произведений искусства, что побуждало многих из них к академической и интеллектуальной деятельности. Одним из символов признания влияния Эдварда Винда является его приглашение в качестве Рейт-лектора на радио Би-Би-Си (BBC), после чего его публичные выступления вызывали ажиотаж среди лондонских интеллектуалов.

Рейт-лекции – это серия ежегодных публичных лекций на Би-Би-Си-радио, которые транслируют идеи ведущих мыслителей современности [Takaes, 2019]. Учитывая, что Райтские лекции были одними из самых престижных на Би-Би-Си, совещательный процесс проходил через высшие эшелоны, вплоть до утверждения губернатором Лондона [Ibid, 2019, p. 7]. Выбор в пользу Э. Винда был сделан из-за его влияния среди широкой аудитории, как свидетельствует документ утверждения его в качестве Рейт-лектора [Ibid, 2019, p. 8]. Я. Такаис в своем исследовании, посвященном Рейт-лекциям Э. Винда, публикует фотографию затора велосипедов, случившегося из-за очереди на лекцию Э. Винда

в Университете Тейлора. Кроме того, многие исследователи деятельности Э. Винда ссылаются на свидетельства очевидца, Джеймса МакКоника [Ibid], который посетил лекцию Винда и сравнил их популярность с рок-концертами. Эти свидетельства демонстрируют не только возросшую популярность Э. Винда, но и влияние его идей на массовую аудиторию. Таким образом, каналами влияния иконологической школы стали не только образовательные учреждения, где проходили публичные лекции Э. Винда, но и средства массовой информации.

Для выяснения взаимосвязи эстетической программы поп-арта далее будет предпринят анализ оснований иконологической методологии и проведено сравнение с эстетическими воззрениями теоретиков поп-арта.

технику знаточества Морелли и раскритиковал *non finito* как художественный метод. Как утверждает Э. Винд, эпоха массового искусства, которая началась с романтизма, спровоцировала «эстетический» взгляд современного человека, то есть равнодушное созерцание произведения, который не имеет ничего общего с религиозным переживанием искусства прошлых эпох [Thomas, 2020, p. 20]. Диффузия искусства в повседневную жизнь создаёт «иммунитет» против «катарсического» переживания искусства, что в свою очередь вызывает необходимость поиска новых средств выразительности. Однако, как замечает Винд, это не является маркером маргинального положения искусства, каким видел его Гегель, поскольку для Винда «прошлое не разрушается настоящим, а сохраняется внутри как скрытая сила», что в свою очередь намекает на тезис Варбурга о культурной памяти. Культурная память, согласно воззрениям Варбурга, является ключевым элементом в творческом процессе, поскольку художественный образ – это результат механизма «отчеканивания образа» (*Bildprägung*) (перевод термина Н. Мазур [Винд, 2018, с. 19]). Как объясняет Винд [Винд, 2018, с. 37], художественный образ проходит через процесс интеллектуализации экспрессии, то есть приведение импульса физического возбуждения (вызванного эмоцией) в метафору посредством «функции памяти».

Важным морфологическим элементом эстетической теории 1960-х стало понятие «образа» [Stalder, 2017, p. 952-953]. Райнер Бэнэм, один из теоретиков поп-архитектуры и участник «Независимой группы», который был одним из организаторов первых выставок поп-художников, в своих эссе активно использовал понятие «образа», причем под «образом» подразумевалось не *изображение*, а символические формы и взаимосвязи объектов. Изучая историю искусства под руководством Николауса Певзнера в Институте Курто, аффилированном с Институтом Варбурга, он разработал собственную теорию образа, которая должна была заменить устаревшую модернистскую программу, столкнувшуюся с противоречием между «формой» и «функцией». На основе «образа» Бэнэм объединяет архитектуру, живопись и скульптуру: «Образ – это то, что влияет на эмоции, это структура в её самом полном смысле, это взаимосвязь частей, это материалы “в готовом виде”», [Banham, 1955] – так объясняет Райнер Бэнэм творческий метод Элисон и Питер Смитсонов в своей статье для «Архитектурного обозрения» (*«Architectural Review»*) в 1955 году. Бэнэм целенаправленно проиллюстрировал свою идею с помощью сетки изображений, включив фотографию проекта школы Хэнстентон Элисон и Питера Смитсонов, проект дома Сохо, работы Э. Паолоцци и изображения выставки «Параллели жизни и искусства». Таким образом Бэнэм показывал, что «Новый брутализм» (см. статью [Шрамова, 2021]) игнорирует характеристики формы, техники, материалов или видов искусства, предлагая новый междисциплинарный способ интерпретации арт-объектов, между которыми устанавливаются «перекрестные взаимоотношения» [Sadger, 2008]. В частности, выставка «Параллели жизни и искусства» (рис. 1) представляла собой такой «поэтико-лирический порядок» [Ibid]: она состояла из 122 фотографических изображений, упорядоченных по группам: Анатомия, Архитектура, Искусство, Каллиграфия, Пейзаж, Движение, Природа, Примитивы, Человек, Футбол, Научная фантастика, Медицина, Геология, Металл, Керамика. Все эти изображения, согласно задумке кураторов, образуют пространство горизонтального взаимодействия между образами, отражая их подвижную природу.

Специфика подхода Варбурга заключена в анахроническом понимании образа: имея активную природу, образы существуют вне исторического измерения – эта идея является ключевой в «Атласе



Рис. 1.
Фотография неизвестной девушки на выставке «Параллель жизни и искусства».
[около 11 сентября 1953 г. - 18 октября 1953 г.].

Мнемозины». Основное внимание Варбург уделяет не попыткам «объяснить» стабильные значения образа, а восприятию образа в его взаимосвязи со временем и пространством. Идея о подвижной природе образа составляла основной тезис *«миграции образов»* Аби Варбурга: образы, согласно, методологии Варбурга живут в пространстве культуры, «мигрируя» и изменяя свои модальности от эпохи к эпохе. Миграция образов происходит из-за смены контекста: Варбург рассматривает прецедент апроприации в «Завтраке на траве» Мане [Варбург, 2018, с. 23-29], в котором демонстрирует изменение значения образа, первично ассоциировавшегося с фобией и жестокостью в мифе о Парисе и Елене, к образу городского досуга у Э. Мане. Интерес Варбурга к флорентийскому Ренессансу, по мнению Мэтью Рампли, [Rampley, 2001, р. 306], обусловлен феноменом апроприации классической Античности, что делает его конституирующим фактором модернистской культуры. Процесс «декодирования» устойчивого образа связан с так называемой «чеканкой» образа, в ходе которой узнаваемая «формула пафоса» утрачивает «ритуальное» значение символа демонического божества [Варбург, 2018, с. 24], превращаясь в знак, лишенный «означаемого».

Сходство творческого метода своеобразного *динамического коллажа* Аби Варбурга, воспроизведенном им в Атласе «Мнемозина», исследователи отмечали ещё в рецензиях на первую выставку «Независимой группы» – «Параллели жизни и искусства» (Институт современного искусства, 1953) [Zimmerman, 2012]. Визуальную организацию «Параллелей...» сравнивали с выставкой, прошедшей в



Рис. 2.
«Проникновение южного искусства через французские и фламандские каналы в эпоху Елизаветы».
Институт Варбурга.

Институте Варбурга – «Английское искусство и Средиземноморье» (1948) (рис. 2) под кураторством заведующего фотоколлекцией Института Варбурга Рудольфа Виттковера, Эдгара Винда и Фрица Зак-ся, директора Института. Эта выставка продемонстрировала, как последователи Варбурга начали разрабатывать новые иконографические категории, по которым можно было бы организовать коллекцию Варбурга. Результатом выставки стал каталог и монография, опубликованные в 1948 году с одноименным названием, влияние которого отмечали на себе многие современные творческие деятели, в том числе Джеймс Стирлинг и Райнер Бэнем.

Следующая выставка «Независимой группы», «Это – Завтра» (Галерея Уайтчэпл, 1956) также демонстрировала, как объяснил один из кураторов Джеффри Халройд, «как организовывать и мыслить с помощью образов». Группа 12 (Лоуренс Эллоуэй, Джеффри Халройд, Тони дель Ренцио) установила двустороннюю доску: с одной стороны располагалась система ячеистых панелей для фотоизображений (рис. 3), а с другой – доска с изображениями, которые должны были меняться ежедневно. Главная цель заключалась в том, чтобы подчеркнуть участие зрителя в процессе интерпретации и производстве значений.

Во время встреч «Независимой группы», которые проходили в Институте Современного Искусства, Эллоуэй вместе с Райнером Бэнэмом и Джоном Макхейлом активно включали теорию коммуникации в свои обсуждения, концентрируясь на демонстрации того, как значение производится в самом процессе общения, а не является *сообщением*, которое принадлежит объекту или субъекту. Эти обсуждения побудили Эллоуэя пригласить докладчиков из Исследовательского центра коммуникаций Университетского Колледжа Лондона (UCL – University College London). В 1955 году Исследовательский центр опубликовал сборник мультидисциплинарных эссе, куда вошли статьи по



Рис. 3.

Группа 12 (Лоуренс Эллоуэй, Джеффри Халройд, Тони дель Ренцио).

Инсталляция на выставке «Это – Завтра». Галерея Уайтчэпл, Лондона, 1956.

биологии, медицине, экономике, лингвистике и визуальным исследованиям. Редактором сборника выступил философ Алфред Джулс Айер, который также являлся непосредственным участником встреч «Независимой группы».

В сборник была включена статья Рудольфа Виттковера «Интерпретация визуальных символов в искусстве», в которой Виттковер выявляет творческий элемент, который привносит интерпретатор [Wittkover, 1977, pp. 174–187]. Дополняя классическую трёхступенчатую модель Панофского, Виттковер отмечает недооцененность включения бессознательного в процесс интерпретации. По его мнению, последний этап интерпретации обусловлен субъективным выбором точки зрения интерпретатора, в том числе границами его эрудиции. Таким образом, символы обретали различные значения, когда помещались в разные контексты. Этот тезис полемизировал с формалистской парадигмой истории искусства, поскольку формализм настаивал на интерпретации формы произведения, которая оставалась стабильной, что делало арт-объект самореферентной сущностью [Walsh, 2015, p. 8]. Так же, как для Варбурга, формализм, который был представлен в арт-критике Клементом Гринбергом, Роджером Фраем и Гербертом Ридом был для Эллоуэя злейшим врагом.

Творческий метод *динамического коллажа*, который был разработан и развит в Институте Варбурга имеет множество общих черт с подходом художников «Независимой группы»: позже сам Райнер Бэннем отмечал связь «Нового брутализма» с «новой историей искусства», указывая прежде всего на работы Рудольфа Виттковера, Эрвина Панофского и Эрнста Гомбриха [Crimson, 2018].

Эрнст Гомбрих в своей критической биографии Варбурга выделяет «Атлас Мнемозины» как проект, в котором идея «формулы пафоса» обрела кульминацию. Метод «Атласа Мнемозины» Гомбрих описывает как компиляцию изображений, прикрепленных на панели, где через перекрестные ассоциации раскрывается выживаемость «мотива» в различных эпохах: так, Варбург прослеживает мотив покорения водных глубин и воздуха от легенды об Александре Македонском до изобретения Дирижабля на планшете В. Нимфа, которая стала его главным героем, начиная с диссертации о флорентийских

фресках Франческо Сассетти, трансформируется в рекламный образ на планшете 61b [Gombrich, 1970, p. 301]. Образ в интерпретации Варбурга дестабилизируется, становится фрагментарным, «биполярным», как выражается Э. Гомбрих, намекая, с одной стороны, на знаменитую формулу «колебаний» образа, с другой на психическую болезнь самого Варбурга.

Как замечает Гризельда Поллок [Photo archives and the photographic memory of art history, 2011], Атлас «Мнемозина» был возможен благодаря фотографии, которая смогла объединить скульптуры, гравюры, почтовые марки, гобелены, театрализованные представления и маски как *образы* [Ibid]. Варбург использовал фотографии как средства раскрытия связующих нитей и демонстрации преобразования значения образов с помощью расположения их на планшетах. Благодаря фотографии Варбург получил возможность игнорировать традиционную иерархию великих и второстепенных художников, шедевров и маргиналий, таких как печатная графика, вырезки из газет и журналов, фотографии. Как заключает Гризельда Поллок, эта практика позволила ему игнорировать историческую парадигму истории искусства, основанную на нарративе и историчности. Создавая ассамбляжи на планшетах из фотографий, которые уже сами по себе являются репродукциями произведений, Варбург открыл метод работы не с изображениями, но с образами, которые, как объясняет Г. Поллок, остаются «невидимыми». Сталкиваясь и пересекаясь на планшетах, они демонстрируют потенциал генерации символических значений с помощью «иконологии интервала», то есть представляют собой особую форму «оптического бессознательного».

Райнер Бэнем один из первых отметил важность фотографического медиума в формировании поп-эстетики, поскольку фотография создавала «меморативный образ» (*memorable image*), что являлось одной из ключевых категорий его эстетической программы. Бэнем подчеркивает, что «западный человек», вооруженный фотоаппаратом, может увидеть общность совершенно несопоставимых образов, поскольку фотография преобразует объекты в гомогенный код, «совокупность контуров и поверхностных текстур», совершенно не ведая об условиях и культуре [Banham, 1953, p. 261].

Ш. Райс [Rice, 2011] также отмечает, что именно фотография сыграла важную роль в формировании идеи «горизонтального описания» и «культурного континуума» в художественной критике Лоуренса Эллоуэя. В эссе «Личное заявление» (1957) Л. Эллоуэй изображал новый мир, свободный от социальных иерархий и конвенций вкуса, который произведет информационное общество: «Новая роль зрителя или потребителя, свободно перемещающегося в обществе, определяемом символами, вот о чем я хочу писать» [Massey, 1995, p. 119]. С точки зрения Л. Эллоуэя, развитие масс-медиа предлагает беспрецедентное изобилие знаков и символов, которое невозможно анализировать с точки зрения ренессансных представлений об уникальности искусства. Изображения могут свободно перемещаться во времени и пространстве с помощью фотографических репродукций и создавать новые значения в ходе их культурных взаимодействий [Rice, 2011]. Описывая развитие новых медиа, Эллоуэй приветствовал включение массовой культуры в поле искусства, стирая его традиционные иерархии. В программной статье Л. Эллоуэя «Широкий фронт культуры» (1954) он уравнивает «величайшие произведения живописи и классическую поэзию» с «популярными журналами и фильмами, рассчитанными на массовую аудиторию», которые по Эллоуэю сосуществуют в рамках нового культурного континуума. Мир искусства Эллоуэй рассматривал как «сеть», в которой объекты сбрасывают свои временные и пространственные якоря, становясь частью надисторической и транснациональной арены.

Для членов «Независимой группы» расширение понимания искусства было ключевым тезисом их художественной программы. Глубокое влияние на взгляды Эллоуэя оказали сочинения Эрвина Панофского [Whiteley, 2012, p. 22], которые начали распространяться в Британии с конца 1940-х годов через журнальные публикации [Walsh, 2015, p. 4]. Как указывает В. Уолш, сборник «Значение в изобразительном искусстве» (1951) заложил основу для прочтения произведения искусства «как формы расширенного культурного производства, которая определяется состоянием общественного восприятия» [Ibid]. Эта новая интерпретационная структура демонтировала элитарные постулаты парадигмы искусства, основанной на категориях вкуса и знания, что неизбежно вело к дестабилизации самой категории

M.S. Shramova *Iconology and its influence
on the aesthetic program of British pop-art*

искусства [Ibid]. Для Эллоуэя, как и для других членов «Независимой группы», было важно подчеркнуть, что ассоциативная система восприятия искусства снимала доминирование авторитета устоявшихся художественных постулатов, которая веками накладывала отпечаток на восприятие зрителя. По мнению участников «Независимой группы», мнения художественных критиков и даже их эпистемологический аппарат, закладывал рамки, в которых существовали произведения и их интерпретации [Ibid]. В статье «Значение в изобразительном искусстве» Эрвин Панофский, в частности, указывал, что современное мнение о том, что произведение искусства создается для выражения субъективного опыта художника в корне неверно, в большинстве случаев произведение искусства сталкивает нас с множеством интенций, бессознательно закладываемых художником (см. [Ibid]). Это позволяет расширить область интерпретации с личности автора и исторического периода. Поскольку иконология понимала культуру как диалектический процесс, в котором визуальная репрезентация, являясь частью более широкого культурного контекста, регулируется психически активными режимами репрезентации [Rampley, 2001, p. 332.], искусство становится своеобразным «полем коммуникации», в котором существует одновременно множество разнообразных интенций.

Подводя итог, можно отметить, что деятельность Э. Винда, Э. Панофского и Р. Виттковера по выработке новой методологии истории искусства явилась также пересмотром самого понятия произведения искусства, что в свою очередь стало важным эстетическим принципом эстетики поп-арта. Снимая клеймо маргиналий культуры с массового искусства, иконология ввела его в академический и художественный истеблишмент эпохи, что способствовало образованию дискуссий в среде поп-художников о коммуникации между произведением и зрителем и отмене авторитарной формалистской теории искусства, рассматривающей произведение как самореферентную систему.

Общий интеллектуальный климат Лондона 1960-х сыграл важную роль в формировании эстетической теории поп-арта: выступления Э. Винда, фотовыставки в Институте Варбурга сформировали общую канву, в которой развивались не только теоретические взгляды на искусство группы искусствоведов, но и художественная практика «Независимой группы». Активная публикационная, образовательная и публичная деятельность иконологов также сыграли решающую роль в их признании новой волной художников, которые находились в поиске революционных форм развития искусства. Переработка классической трактовки произведения искусства стала решающим фактором в эстетической теории поп-арта и «новой истории искусства», а включение технологии, развитие и исследование новых медиа иконологами с восторгом были встречены «Независимой группой», что создало точки пересечения между теорией искусства и художественной практикой.

Обнаруженная взаимосвязь иконологического движения и эстетики поп-арта дает возможность определить влияние иконологии на теоретическом и методологическом уровнях. Во-первых, зависимость эстетической программы поп-арта от понятия «образа» и его сопутствующих концепций, развитых; во-вторых – тесная взаимосвязь метода поп-арта и методологии иконологической школы, в том числе использование фотографических репродукций, метода динамического коллажа и панорамные выставки, которые демонстрируют связь искусств и наук.

В ходе исследования удалось объяснить взаимосвязь возрождения интереса к иконологической школе и её влияние на формирование эстетической программы поп-арта. Это позволяет поставить вопрос о рассмотрении иконологического анализа в рамках творческого метода, а также раскрывает художественный элемент в рамках иконологического анализа.

ИСТОЧНИКИ

1. Маклюэн М. Понимание медиа / пер. с англ. В.Г. Николаева. – Москва, 2003.
2. About Us. Режим доступа: <https://warburg.sas.ac.uk/about-us> (дата обращения 16.08.2024)
3. Banham R. Parallels of Life and Art // Architectural Review, 1953. № 14. P. 259-261.
4. Banham R. The New Brutalism // Architectural Review, 1955. №12 P. 354-361.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. – Москва: Культурная революция; Республика, 2006.

2. Варбург А. «Завтрак на траве» Мане: формообразующая роль низших античных божеств в эволюции современного чувства природы // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н.Н. Мазур. – Санкт-Петербург; Москва: Новое издательство, 2018. – С. 23-29.
3. Бунд Э. Концепция науки о культуре (Kulturwissenschaft) Аби Варбурга и её значение для эстетики // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н.Н. Мазур. – Санкт-Петербург; Москва: Новое издательство, 2018. – С. 33-43.
4. Лифшиц М.А. Кризис безобразия. – Москва: Искусство, 1968.
5. Шрамова М.С. «Параллели жизни и искусства»: влияние фотографии на эстетику «Нового брутализма» // Art Innovation, 1, 2021. С. 41–57.
6. Chaney E. R.B. Kitaj (1932-2007): Warburgian Artist // Emaj Issue. November, 2013. № 7.1. P. 1-34.
7. Crinson M. Eye wandering the ceiling: ornament and the new Brutalism // Art History, 2018. № 41 (2). P. 318-343.
8. Harrison S. Pop Art and the Origins of Post-Modernism. – Cambridge University Press, 2001.
9. Gombrich E. Aby Warburg: An Intellectual Biography. – London: Warburg Institute University of London, 1970.
10. Kalina R. (Ed.) Imagining the Present: Imaging the Present: Context, content, and the role of the critic. Essays by L. Alloway. – New-York, 2006.
11. Massey A. The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945–59. – Manchester University Press, 1995.
12. Photo archives and the photographic memory of art history / Ed. C. Caraffa, Courtauld Institute of Art, Kunsthistorisches Institut in Florenz. – Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011.
13. Rampley M. Iconology of the interval: Aby Warburg's legacy // Word & Image, 2001. № 4 (17). P. 303-324.
14. Rice S. Lawrence Alloway's Spatial Utopia: Contemporary Photography as 'Horizontal Description' // Tate Papers, 2011. № 16. Режим доступа: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/16/lawrence-alloway-spatial-utopia-contemporary-photography-as-horizontal-description> (дата обращения 06.09.2024)
15. Sadger A. Study on Parallel art and Life. 2008. Режим доступа: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-paolozzi-untitled-study-for-parallel-of-life-and-art-t12444> (дата обращения 06.09.2024)
16. Stalder L. 'New Brutalism', 'Topology' and 'Image': some remarks on the architectural debates in England around 1950 // The Journal of Architecture, 1917. № 22:5. P. 949-967. DOI: 10.1080/13602365.2017.1351781
17. Takaes I. 'A Tract for the Times' – Edgar Wind's 1960 Reith Lectures // Journal of Art Historiography, December 2009. № 21. P 269-287.
18. Thomas B. Edgar Wind and modern art: in defense of marginal anarchy. – London; New York: Bloomsbury Visual Arts, 2020.
19. Walsh V. Lawrence Alloway: Pedagogy, Practice and the Recognition of Audience 1948-59 // Lawrence Alloway: Critic and Curator. Issues and Debates / Bradnock, L., Martin, Courtney J. and Peabody, R. (eds.) Lawrence Alloway: Critic and Curator. Issues and Debates. Getty Research Institute, Los Angeles, 2015. Режим доступа: https://researchonline.rca.ac.uk/2314/7/LAWRENCE_ALLOWAY.pdf (дата обращения 06.09.2024)
20. Walsh V. Reordering and Redistributing the Visual: The Expanded 'Field' of Pattern-Making in Parallel of Life and Art and Hammer Prints // Journal of Visual Culture, 2013. Vol. 12 (2). P. 222-244.
21. Whiteley N. Art and pluralism: Lawrence Alloway's cultural criticism. – Liverpool: Liverpool university press, 2012.
22. Zimmerman C. Photography into Building in Post-war Architecture: The Smithsons and James Stirling // Art History, 2012. Vol. 35, Issue 2. P. 270-287.

SOURCES

1. About Us. Available at: <https://warburg.sas.ac.uk/about-us> (Accessed: 16 August 2024)
2. Banham, R. "The New Brutalism." *Architectural Review*, 1955. No 12. P. 354-361.
3. Banham R. "Parallels of Life and Art." *Architectural Review*, 1953. No 14. P. 259-261.
4. McLuhan M. *Ponimanie media* [Understanding media]. Moscow, 2003. (in Russian)

REFERENCES

1. Baudrillard J. *Obshchestvo potrebleniya. Ego mify i struktury* [Consumer Society. Its Myths and Structures]. Moscow, Cultural Revolution, Republic, 2006. (in Russian)
2. Chaney E. "R.B. Kitaj (1932-2007): Warburgian Artist." *Emaj Issue*. November, 2013. No 7.1. P. 1-34.
3. Crinson M. "Eye wandering the ceiling: ornament and the new Brutalism." *Art History*, 2018. No 41 (2). P. 318-343.
4. Harrison S. *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*. Cambridge University Press, 2001.
5. Gombrich E. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London, Warburg Institute University of London, 1970.
6. Kalina R. (Ed.) *Imagining the Present: Imaging the Present: Context, content, and the role of the critic. Essays by L. Alloway*. New-York, 2006.
7. Massey A. *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945–59*. Manchester University Press, 1995. – 160 p.
8. *Photo archives and the photographic memory of art history*. Ed. C. Caraffa, Courtauld Institute of Art, Kunsthistorisches Institut in Florenz. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2011.
9. Livshicz M. *Krizis bezobraziya* [Crisis of Ugliness]. Moscow, Iskusstvo, 1968. (in Russian)
10. Rampley M. "Iconology of the interval: Aby Warburg's legacy." *Word & Image*, 2001. No 4 (17). P. 303-324.
11. Rice S. "Lawrence Alloway's Spatial Utopia: Contemporary Photography as 'Horizontal Description'." *Tate Papers*, 2011. No. 16. Available at: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/16/lawrence-alloway-spatial-utopia-conte> (Accessed: 6 September 2024)
12. Sadger A. *Study on Parallel art and Life*. 2008. Available at: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-paolozzi-untitled-study-for-parallel-of-life-and-art-t12444> (Accessed: 27 February 2021).
13. Shramova M.S. "“Параллели жизни и искусства”: влияние фотографии на эстетику “Нового брутализма” [“Parallels of Art and Life”: The Influence of Photography on New Brutalism Aesthetic]. *Art Innovation*, 2021. No 1. P. 41-57. (in Russian)
14. Stalder L. "“New Brutalism”, ‘Topology’ and ‘Image’: some remarks on the architectural debates in England around 1950." *The Journal of Architecture*, 2017. No 22:5. P. 949-967. DOI: 10.1080/13602365.2017.1351781
15. Takaes I. "“A Tract for the Times” – Edgar Wind's 1960 Reith Lectures." *Journal of Art Historiography*, December 2019, No. 21. P. 69-287.
16. Thomas B. *Edgar Wind and modern art: in defense of marginal anarchy*. London, New York, Bloomsbury Visual Arts, 2020.
17. Warburg A. "“Zavtrak na trave” Mane: formoobrazujushhaja rol' nizshih antichnyh bozhestv v jevoljucii sovremennogo chuvstva prirody” [Manet's “Luncheon on the Grass”: the formative role of the lower ancient deities in the evolution of the modern sense of nature]. *Mir obrazov. Obrazy mira. Antologija issledovanij vizual'noj kul'tury* [World of images. Images of the world. Anthology of Visual Culture Studies]. Saint-Petersburg, Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2018. P. 23-29. (in Russian)

M.S. Shramova *Iconology and its influence
on the aesthetic program of British pop-art*

18. Walsh V. *Lawrence Alloway: Pedagogy, Practice and the Recognition of Audience 1948-59* // *Lawrence Alloway: Critic and Curator. Issues and Debates*. Bradnock, L., Martin, Courtney J. and Peabody, R. (eds.) Lawrence Alloway: Critic and Curator. Issues and Debates. Getty Research Institute, Los Angeles, 2015. Available at: https://researchonline.rca.ac.uk/2314/7/LAWRENCE_ALLOWAY.pdf (Accessed: 6 September 2024)
19. Walsh V. "Reordering and Redistributing the Visual: The Expanded 'Field' of Pattern-Making in Parallel of Life and Art and Hammer Prints." *Journal of Visual Culture*, 2013. Vol. 12 (2). P. 222-244.
20. Whiteley N. *Art and pluralism: Lawrence Alloway's cultural criticism*. Liverpool, Liverpool university press, 2012.
21. Wind E. "Konceptija nauki o kul'ture (KulturwissenschaftISseNSchaft) Abi Varburga i ejo znachenie dlja jestetiki" [Wind E. Aby Warburg's Concept of Cultural Science (Kulturwissenschaft) and its Significance for Aesthetics]. *Mir obrazov. Obrazy mira. Antologija issledovanij vizual'noj kul'tury* [World of images. Images of the world. Anthology of Visual Culture Studies]. Saint-Petersburg, Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2018. P. 33-43. (in Russian)
22. Zimmerman C. "Photography into Building in Post-war Architecture: The Smithsons and James Stirling." *Art History*, 2012. Vol. 35, Issue 2. P. 270-287.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Фотография неизвестной девушки на выставке «Параллель жизни и искусства». [около 11 сентября 1953 г. - 18 октября 1953 г.]. Источник: Tate Archive. TGA 9211/5/2/60 URL: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-9211-5-2-60/henderson-photograph-of-unidentified-girl-inside-parallel-of-life-and-art-exhibition> (дата обращения 27.02.2021).
- Рис. 2. «Проникновение южного искусства через французские и фламандские каналы в эпоху Елизаветы». Институт Варбурга. Источник: URL: <https://www.architectural-review.com/essays/the-europeanness-of-british-architecture> (дата обращения 27.02.2021).
- Рис. 3. Группа 12 (Лоуренс Эллоуэй, Джеффри Халройд, Тони дель Ренцио). Инсталляция на выставке «Это – Завтра». Галерея Уайтчепл, Лондона, 1956. Источник: URL: <https://grupaok.tumblr.com/post/13638486988/group-12-lawrence-alloway-geoffrey-holroyd-and> (дата обращения 27.02.2021).