Искусство Евразии. 2025. № 4 (39). С. 290–297. ISSN 2518-7767 (online)
*Iskusstvo Evrazi*i = *The Art of Eurasia*, 2025, (4), pp. 290–297. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.072
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.017

«Последнее волеизъявление Франческо Сассетти» Аби Варбурга: попытка реконструкции образа ренессансного человека



Мальцев Константин Альбертович
Пермский государственный институт культуры, Пермь, Российская Федерация
k.maltsev1971@mail.ru, https://orcid.org/0009-0007-7606-3736

Аннотация. Актуальность статьи определяется не только прочным вхождением иконологического метода в искусствоведческий дискурс, но и всё возрастающим вниманием к личности и деятельности немецкого исследователя культуры и искусства Аби Варбурга (1866–1929), одного из основателей иконологии как отдельной дисциплины. Ему также принадлежит заслуга в расширении границ истории искусства и ее постепенной переориентации на изучение исторической эволюции визуальных образов. При этом именно текстовое наследие ученого, в отличие от его библиотеки и исследовательских проектов, сейчас изучено недостаточно, в том числе отечественными культурологами и историками искусства. На примере работы «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти» (1907) в статье уточняются источники своеобразия подходов и приемов Аби Варбурга к изучению искусства и культуры Ренессанса, при этом учитывается личностно-психологический фактор. Среди этих источников, во-первых, ницшеанская концепция античности с акцентом на ее внутренней конфликтной природе (апология аполлонического и дионисийского), во-вторых, собственно психологический аспект генезиса культуры Возрождения, который разрабатывал Якоб Буркхардт.

Основное внимание в статье сосредоточено на введенном Варбургом понятии «формулы пафоса» (*Pathosformel*). Оно служит ключом к пониманию противоречивой психологии человека ренессансной культуры XV века, а именно фигуры Франческо Сассетти, главного финансового и торгового управляющего главы Флорентийской республики Лоренцо Великолепного. Так, в ходе анализа связанных с Сассетти письменных источников и с помощью расшифровки значений христианских и античных образов и эмблем, переплетенных в иерархии символов его рода, Варбург установил, что античные (языческие) выразительные образы («формулы пафоса»), амбивалентные по своему содержанию, выступают залогом «энергетического равновесия» в формировании идентичности человека переломной эпохи. Эта воссозданная Варбургом новая идентичность сочетает христианское благочестие донатора, ценностные установки просвещенного гуманиста и индивидуальную предприимчивость банкира, уравновешивающего риски своей деятельности пафосом античных символов.

Ключевые слова: история искусства, Ранний Ренессанс, Аби Варбург, иконологический метод, античные формы, символы и эмблемы, «формулы пафоса», Франческо Сассетти, идентичность

Для цитирования: Мальцев К.А. «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти» Аби Варбурга: попытка реконструкции образа ренессансного человека // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 290–297. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.017.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1238.

© Мальцев К.А., 2025

Original article

“Francesco Sassetti’s Last Injunctions to His Sons” by Aby Warburg: an attempt to reconstruct the image of a Renaissance man

Konstantin A. Maltsev

Perm State Institute of Culture, Perm, Russian Federation
k.maltsev1971@mail.ru, https://orcid.org/0009-0007-7606-3736

Abstract. The relevance of this article lies not only in its integration of the iconological method into art historical discourse, but also in its focus on the work and personality of Aby Warburg (1866–1929), a German scholar known for his contributions to the field of iconology. Warburg is credited with expanding the boundaries of art history and shifting its focus towards the historical evolution of visual images. However, while his library and research projects have been extensively studied, his written works have been largely overlooked by Russian cultural studies and art historians. This article examines Warburg’s approach and methods to studying Renaissance art and culture, using his work “Francesco Sassetti’s Last Injunctions to His Sons” (1907) as an example. It also considers the influence of his personality and psychological factors on his work. Warburg’s distinctive approaches and methods can be traced back to two main sources: the Nietzschean concept of antiquity, which emphasizes its internal conflicts (specifically the Apollonian and Dionysian), and the psychological aspect of the genesis of Renaissance culture, as developed by Jacob Burckhardt.

The main focus of the article is on Warburg’s concept of “pathos formula” (Pathosformel). This concept is key to understanding the contradictory human psychology of Renaissance culture in the 15th century, specifically in relation to Francesco Sassetti, Chief Financial and Trading Officer for Lorenzo de’ Medici, the head of the Florentine Republic. Through an analysis of written sources related to Sassetti, Warburg deciphered the meanings of Christian and ancient images and emblems that were intertwined in the hierarchy of symbols associated with him. He concluded that these ancient (pagan) expressive images, known as “pathos formula,” were ambivalent in their content and served as a key to understanding the “energy balance” in the formation of a person’s identity during a turning point in history. This new identity, recreated by Warburg, combines the Christian piety of a donor, the values of an enlightened humanist, and the individual entrepreneurial spirit of a banker who balances the risks of his activities with the pathos of ancient symbols.

Keywords: early Renaissance, art history, Aby Warburg, iconological method, ancient forms, symbols and emblems, pathos formula, Francesco Sassetti, identity

For citation: Maltsev, K.A. (2025) ‘“Francesco Sassetti’s Last Injunctions to His Sons” by Aby Warburg: an attempt to reconstruct the image of a Renaissance man’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (4), pp. 290–297. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.017.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1238. (In Russ.)

Введение

Аби Варбург (1866–1929) — необычная фигура для истории искусства, одновременно обильно цитируемая в исследовательском поле гуманитарных наук и до сих пор малоизученная, если говорить о его наследии. Хотя Библиотека и Институт Варбурга прекрасно известны и имеют устойчивую репутацию в исследовательском поле гуманитаристики, систематическое издание работ самого Варбурга на английском языке начинается лишь

во второй половине прошлого века. На русском — единственный, пусть и достаточно репрезентативный, сборник статей вышел в 2008 году. Также единственной в своем роде остается монография М.Ю. Торопыгиной «Иконология. Начало: проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга» (2015). В целом же корпус публикаций, посвященных Варбургу, принадлежащих отечественным специалистам, не так чтобы малочислен, но, скорее, тематически тенденциозен и следует в уже проторенном зарубежными коллегами направлении.

Приступая к чтению текстов Варбурга, следует также учитывать, что практически всё, что вышло из-под его пера,— это, несмотря на научную строгость и «клиническую точность формулировок» [1, p. 302], очень глубоко прочувствованная, «экзистенциально присвоенная» проблематика. Эта особенность — влияние психологического фактора на методологические основания и алгоритмы исследования — обнаруживается и в статье Варбурга 1907 года «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти», которая стала предметом нашего внимания.

Аби Варбург как историк искусства: отправные точки исследования

Начнем с нескольких опорных тезисов о Варбурге с акцентом на его исследовательской практике, не забывая о биографическом контексте.

Аби Варбург происходил из очень богатой семьи гамбургских евреев (был старшим из пяти братьев и двух сестер), потомственных банкиров. Но еще в юности самолично отказался продолжать семейное дело ради интереса к истории искусства (несмотря на многочисленные попытки семьи и дальней родни склонить его в пользу карьеры раввина или хотя бы ученого-химика [2]) и в обмен на участие семьи в создании своей знаменитой библиотеки; строгие еврейские традиции не чтил, обмолвившись однажды: «В глубине души я христианин!» [3, p. 15]; женился также против брачных традиций рода. Его жена, Мари Херц, с которой Варбург познакомился во время университетской стажировки во Флоренции в 1888 году, была художницей по профессии и лютеранкой по вере.

Его первая опубликованная работа, докторская диссертация о двух шедеврах Боттичелли «Весна» и «Рождение Венеры» (1893), защищенная в Страсбурге, поражала объемом и разнообразием обработанных документальных источников и новизной подхода к ренессансной иконографии. И в дальнейшем исследовательские интересы Варбурга были тесно связаны с Ренессансом, точнее, с флорентийским искусством XV века.

В 1897–1904 годах, живя со своей семьей во Флоренции, он, будучи в статусе независимого ученого, досконально изучил архивы и библиотеки, не говоря уже о памятниках искусства.

Собранная Варбургом библиотека (официальное наименование — *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*), задуманная как самостоятельная «интеллектуальная лаборатория», стала исследовательской и презентационной площадкой по самым разнообразным направлениям гуманитарных (и не только) дисциплин. Причем ее системность заключалась в структурной подвижности, даже кажущейся хаотичности. Ученик и близкий соратник Варбурга Эдгар Винд отмечал: «По сравнению с другими специальными библиотеками она должна казаться причудливо фрагментарной… Ее фонды, посвященные отдельным областям, покажутся менее полными, чем можно было бы ожидать от специализированной библиотеки. Говоря в немногих словах, ее сила — в пограничных областях, а поскольку именно эти области играют решающую роль в развитии любой дисциплины, библиотека может справедливо утверждать, что развивается по тем же законам, что и наука, которой в ней занимаются… Всё зависит от совместных усилий» [4, с. 43]. В 1920 году библиотека вошла одним из подразделений во вновь созданный Гамбургский университет, а после 1933 года переехала в Лондон, уже имея в составе более 60 тыс. томов.

Как многие великие немцы, склонные к экзистенциальной рефлексии при напряженной интеллектуальной работе, что часто приводило к депрессивным и шизофреническим обострениям, Варбург также страдал расстройствами психики, был подвержен паническим атакам и вспышкам гнева (эти симптомы усилились после поражения Германии в Первой мировой войне) — это стало причиной продолжительного пребывания в 1921–1924 годах в психиатрической клинике доктора Л. Бинсвангера в швейцарском Кройцлингене. Тот специализировался именно на экзистенциальных источниках психических патологий.

Оставаясь независимым от кафедральной науки исследователем (но пользуясь при этом высочайшим уважением и авторитетом в академической среде), Варбург существенно расширил дисциплинарные горизонты истории искусства относительно ее устоявшихся к началу XX века границ. Он не был зациклен на шедеврах, пусть объективно и обращался к ним чаще всего, но также рассматривал в качестве полноправных источников памятники, ранее игнорируемые искусствоведами или же бывшие предметами узкого изучения,— геральдические символы, родовые гербы и эмблемы, личные экслибрисы, монеты, печати, образцы прикладного искусства. Более того, самые художественные образы зачастую имели для него, скорее, инструментальное значение.

Характер и диапазон произведений — носителей визуальной информации и документов (контрактов, договоров, писем, завещаний и пр.) — вкупе с присущей Варбургу способностью обнаруживать и формулировать исследовательскую проблему позволили ему выработать принципиально иной, в сравнении с академической традицией того времени, взгляд на искусство и культуру и заложить основы иконологической методологии. Считается, что именно Варбург первым предъявил научному сообществу данный метод в практике искусствознания — на Международном конгрессе историков искусства в Риме в 1912 году он представил доклад с расшифровкой зодиакальной символики изобразительной программы фресок Франческо Косса в палаццо Скифанойя в Ферраре [5, с. 191–224]. Строгую системность иконологии придал позже Эрвин Панофский.

А. Варбург поставил вопрос о «миграции» пластического языка античных образов с последующей реконструкцией их символических значений в отдаленных от первоисточника исторических условиях (определив их как *Nachleben der Antike* — «возобновление жизни античности»).

Он также обратился к связанному с первой проблемой феномену культурной памяти, что вылилось в его последний проект — атлас «Мнемозина», в котором была представлена в виде открытой визуализированной системы множественность и амбивалентность психологии человеческой выразительности, эволюция морфологии образов. Античность «представала отныне не поставщиком прекрасных форм, а аккумулятором психического опыта, восприятие которого менялось в зависимости от исторического контекста, потребностей художника и заказчика» [6, с. 21].

Научные интересы Варбурга, тем самым, обозначили расширение границ истории искусства, точнее — выведение искусства за пределы сугубо эстетического и формального дискурса и подступ к *visual studies* (что отражено в общем векторе изысканий последователей Варбурга — *«от истории искусства — к истории образов»*).

Pathosformel: античные символические формы в ренессансной иконографии

Один из наиболее известных его текстов — «Последнее волеизъявление Франческо Сассетти» (1907) представляет собой характерный пример варбургской методологии. Тематическая частность и некая специализированная автономность данной статьи (отсутствие дальнейшего концептуального развития темы) не должны обманывать — как и в случае с другими статьями Варбурга, содержащиеся в ней идеи и подходы были продолжены позже во многих отраслях гуманитарных дисциплин. Неслучайно один из его последователей отмечал, что «главные достижения Варбурга заключаются в характере вопросов, которые он поднял,— об отношениях визуальных образов и культуры, а не в решениях, которые он предложил…» [6, с. 40–41].

Традиционно Ренессанс определяется через античность и высказывается языком античных форм. В конце XIX века сложившийся благодаря И.И. Винкельману «образ» греко-римской культуры как неразрывного гармонического целого, универсального выражения красоты, меры и порядка, оказался противопоставлен «ницшеанскому» образу греческой античности как трагического в своем основании мира. Варбург вслед за Ницше «видит не благородную простоту и тихое величие античности, а ее дионисийскую взволнованность» [7, с. 108]. «Узкая неоклассическая доктрина о “спокойном величии” античности долгое время препятствовала любому адекватному изучению этого материала; остается отметить, что ко второй половине XV века — как видно из гравюр и рисунков — итальянские художники черпали в заново открытой сокровищнице античных форм не только умиротворяющий классический идеал, но и эмоциональную силу жеста» [8, p. 553].

Ему удалось проследить появление на ренессансных фресках, барельефах саркофагов, деталях архитектурного декора, монетах, геральдических орнаментах — выразительных мотивов явно античного происхождения, отражающих неконвенциональные, даже не всегда легитимные, с точки зрения канона христианского искусства, изображения страстей: телесной или мимической экспрессии, бурной жестикуляции, порывистого движения, или *«пафоса» (патос, pathos)*. Варбург анализирует предсмертный жест Орфея на повторяющих одну и ту же композицию греческих вазах, рисунках и гравюрах раннеренессансных итальянцев и Дюрера; обнаруживает иконографический источник для стремительно вбегающей девушки-служанки в развевающемся платье с фрески Д. Гирландайо «Рождество Иоанна Крестителя» в античных фигурах менад и вакханок, телесная эмпатия которых могла означать одновременно как страдание, так и танец в состоянии дионисийского восторженного исступления. Он, а вслед за ним и его последователи, например Э. Винд, установили, что в искусстве Ренессанса экспрессивная поза менады превращается в выражение религиозного экстаза или предельного отчаяния в фигуре Марии Магдалины у ног распятого Христа [9, с. 353; 10, с. 13].

Пафос понимается им в диалектике единства противоположностей — и как нечто расшатывающее и разрушающее гармонию и равновесие, и как сгусток высвобожденной энергии в своем предельном выражении, психический носитель

глубинного содержания культуры. Но и здесь, как и в случае развития идей Ницше, Варбург шел по уже намеченному пути. Еще Якоб Буркхардт в своей книге «Культура Италии эпохи Возрождения» (1860) высказался о том, что *«Всюду, где появлялся патос, это неизбежно происходило в античной форме»* [9, с. 352].[1]

В статье Варбурга о завещании Франческо Сассетти, флорентийского банкира, поверенного в финансовых делах Лоренцо Медичи, мы встречаем сразу несколько таких форм («нимфа», богиня Фортуна, кентавр), транслирующих и адаптирующих античные аффекты для ренессансного человека, который, в свою очередь, ориентирован равно на средневековое благочестие и на «языческое» полагание Судьбе. Как правило, подобные экспрессивные фигуры композиционно объединялись в изобразительных программах частных капелл и родовых эмблем, что уже само по себе вводит нас в контекст повседневных, приватных культовых практик, отсылает к ритуализованному благочестию, призванному охранять жизнь и дело рискового предпринимателя и христианина-гуманиста по своим убеждениям. «В прикладном искусстве эмблем и символов,— отмечает Варбург,— придворная культура Возрождения сумела создать некое промежуточное звено между знаком и изображением, позволявшее облечь в символическую форму проявления индивидуального душевного переживания… В этом обращении к языческим символам Сассетти… реализует естественную потребность людей переломной эпохи в новых формах энергетического равновесия» [13, с. 161].

Языческие образы усиливаются классическим пониманием изобразительных форм, свойственных Раннему Возрождению (например, фигура Фортуны), в них органически «вплавляется» христианская символика. Таков, к примеру, кентавр, бестиальный персонаж, фланкирующий композицию рельефа под саркофагом Сассетти, вооруженный пращой ветхозаветного Давида. Флорентийский банкир и купец избрал его одним из элементов эмблемы своего фамильного герба. «Так объединяются в купеческой природе Франческо основы практической жизненной мудрости… с порождениями языческой древности, производя на свет воплощенное олицетворение жизненной активности» [13, с. 167].

Варбург конкретизирует исходный посыл Буркхардта через вводимые им в научный оборот «формулы пафоса» *(Pathosformel)*. Заимствованные Ренессансом у античности образные формы выступают некой «капсулой времени, реактивирующей воспоминания о дионисийских оргиях» [14, с. 183], придают изобразительную легитимность аффектам, «разрешают» мотивы свободного движения, нарушая гармоническую («аполлоническую») стройность и величавую торжественность (будь то складки одежды или развивающиеся локоны служанки-«нимфы» с фрески Гирландайо или «демоническая необузданность кентавра» с барельефа саркофага) — то, что на уровне средневековой христианской культуры считалось маргинальным.

Так в искусстве транслируется изменяющееся мироощущение человека «переломной эпохи», что для Варбурга служит еще и доказательством глубинной «фрустрации» ренессансной культуры — по его мнению, античность «возвращается» на излете средневековья как воплощение избыточной разрушительной страсти. Тем самым он ломает устоявшуюся мифологизированную «модель» единства Возрождения как наследницы античной гармонии (понимавшейся до Ницше односторонне). Если Возрождение и предстает в некой гармонической целостности, то это, скорее, будет «гармония диссонансов».

Воссоздание образа человека ренессансной культуры: Франческо Сассетти через призму метода А. Варбурга

Сассетти представлен Варбургом как безупречно лояльный к воспроизводимой испокон века христианской традиции, призывающей полагаться на Божественный промысел. Э. Гомбрих в «Интеллектуальной биографии Аби Варбурга» особо отмечает, что Сассетти должно воспринимать и как донатора традиционного типа, который готов вкладывать средства в собственное увековечивание (в капелле Санта-Тринита), руководствуясь именно церковными, а не светскими мотивами [15, p. 170–171]. Но, как отмечалось выше, Варбург, анализируя послания своего персонажа, выделяет склонность Сассетти прибегать — при аргументации своих деловых действий, при отстаивании чести и достоинства рода, даже при соблюдении норм благочестия,— к смешанной символике христианства и язычества. Христианская и античная эмблематика, отражающая внутренние установки и жизненный кодекс Сассетти, выступает в данном случае идентификационным инструментарием, или маркерами обретаемой идентичности человека ренессансной культуры. «Он стремится противопоставить всё еще неразделенной мировой памяти — христианско-аскетическому и античногероическому культам — свою окрепшую веру в собственное Я, но не осознает всю глубину конфликта между силой отдельной личности и необъяснимой, неуправляемой властью судьбы» [13, с. 161–162].

Речь идет, прежде всего, об активном использовании в этой маркировке образа Судьбы-Фортуны (в том числе, в обращении Сассетти к сыновьям: «Я не ведаю, куда забросит нас Фортуна:

во всех круговоротах и опасностях, в которых мы живем, лишь Господь способен привести нас к спасительной гавани…» [13, с. 160]). Фортуна предстает как легитимная, хоть и языческая по своему происхождению, символическая фигура, к которой праведный христианин и одновременно ловкий делец Сассетти апеллирует, как бы «подключаясь энергетически». Ее символика сама по себе амбивалентна — как персонификация ветреной непостоянной удачи, способной «непостижимым образом превращаться из демона уничтожения в щедрую богиню изобилия, первоначальная мифологическая стихия которой прорывалась сквозь устоявшуюся традицию антропоморфного образа» [13, с. 163].

Тем самым Сассетти (точнее, Сассетти в варбургской интерпретации) идентифицирует себя как праведный христианин, меценат еще средневековой формации, но также — и непременно — как человек нового времени, сочетающий индивидуальную предприимчивость банкира и императив превозносящего античность гуманиста и потому всецело доверяющий знакам судьбы (что объяснимо в свете делового кризиса конца 80-х годов XV века). «Во время кризиса 1488 года ветреная богиня Фортуна неосознанно и симптоматично становится для Франческо Сассетти олицетворением высочайшего напряжения всех сил… Она служит пластической формулой равновесия между средневековой верой в Бога и ренессансной верой в собственные силы» [13, с. 165].

Эти качества свидетельствуют о подлинно ренессансном, то есть амбивалентном типе его личности. Потому, считает Варбург, столь рациональна и логична мотивация Сассетти в случае, когда он выступает заказчиком оформления родовой капеллы в церкви Санта-Тринита (Гирландайо) и барельефной композиции собственного саркофага (Сангалло): «…над его последним пристанищем размещалась картина христианского молитвенного прощания с возносящейся душой святого, а непосредственно под ним — рельеф с отчаянным языческим оплакиванием…» [13, с. 169] — христианский гуманизм и языческая бестиальная экспрессия встречаются здесь в рамках одной изобразительной программы.

Выводы

Подводя краткие итоги наших рассуждений, выскажем мысль о том, что образ ренессансного человека, реконструируемый Варбургом на примере Сассетти,— это персонификация почти непримиримой двойственности Ренессанса. Этот образ не нуждается в винкельмановской эстетической созерцательности, но высказывается «гуттаперчевым» языком глубинных смыслов античных символов. Флорентийский купец и банкир Сассетти предстает у Варбурга не столько в традиционном облике христианского гуманиста, преисполненного идей Пико делла Мирандолы о человеке как лучшем «произведении» Бога, поставленном в центр мироздания, между земным и небесным, или же неким титаном духа подобно «Давиду» Микеланджело, а сколько — полагаем, что подобное предположение не будет выглядеть натянутым,— тем, кто, интуитивно почувствовав рубежное время, доверился свободной игре сил судьбы и рационального расчета, тем самым воплотив в себе нарождающийся «дух капитализма».

Список источников

1. Bing G. A.M. Warburg // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1965. Vol. 28. P. 299–313.
2. Chernow R. The Warburgs: The twentieth-century odyssey of a remarkable Jewish family. New York: Vintage Books, 1994. 820 p.
3. Schoell-Glass Ch. Aby Warburg and anti-Semitism: political perspectives on images and culture. Detroit: Wayne State University Press, 2008. 264 p.
4. Винд Э. Концепция науки о культуре (Kulturwissenschaft) Аби Варбурга и ее значение для эстетики // Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры / под ред. Н. Мазур. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2023. С. 33–43.
5. Варбург А. Итальянское искусство и мировая астрология в Палаццо Скифанойя в Ферраре (1912–1922) // Варбург А. Великое переселение образов. СПб.: Азбука-Классика, 2008. С. 191–224.
6. Доронченков И.А. Аби Варбург. Сатурн и Фортуна // Варбург А. Великое переселение образов. СПб.: Азбука-Классика, 2008. С. 7–48.
7. Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и иконологии его круга. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 368 с.
8. Warburg A. Dürer and Italian antiquity // Warburg A. Renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999. P. 553–558.

9. Гинзбург К. «Ножницы» Аби Варбурга // Одиссей. Человек в истории. 2015–2016. Ритуалы и религиозные практики иноверцев во взаимных представлениях / гл. ред. А.О. Чубарьян; сост. С.И. Лучицкая. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2017. С. 349–379.
10. Михайлова-Смольнякова Е.С. Менада в движении: эмоциональный потенциал классической позы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 10–28.
11. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. М.: Юристъ, 1996. 591 с.
12. Burckhardt J. Die Cultur der Renaissance in Italien. Basel: Schweighauser, 1860. 576 S.
13. Варбург А. Последнее волеизъявление Франческо Сассетти // Варбург А. Великое переселение образов. СПб.: Азбука-Классика, 2008. С. 137–190.
14. Фокеева В.П. Генезис идей Аби Варбурга в ницшеанской концепции: перспективы дионисийского // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 11 (73), ч. 1. С. 182–185.
15. Gombrich E.H. Aby Warburg. An intellectual biography. With a memoir on the history of the Library by F. Saxl. London: The Warburg Institute, University of London, 1970. IX, 376 p., 65 p. of plates.

References

1. Bing, G. (1965) ‘A.M. Warburg’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, pp. 299–313.
2. Chernow, R. (1994) *The Warburgs: The twentieth-century odyssey of a remarkable Jewish family*. New York: Vintage Books.
3. Schoell-Glass, Ch. (2008) Aby Warburg and anti-Semitism: political perspectives on images and culture. Detroit: Wayne State University Press.
4. Wind, E. (2023) ‘The concept of cultural science (Kulturwissenschaft) Aby Warburg and her significance for aesthetics’, in Mazur, N. (ed.) *The world of images. Images of the world. An anthology of visual culture studies*. Saint Petersburg: European University in Saint Petersburg, pp. 33–43. (In Russ.)
5. Warburg, A. (2008) ‘Italian art and World astrology at the Palazzo Scifanoia in Ferrara (1912–1922)’, in Warburg, A. *The Great migration of images. A study on the history and psychology of the Renaissance of antiquity*. Saint Petersburg: Azbuka-Classica Publ., pp. 191–224. (In Russ.)
6. Doronchenkov, I.A. (2008) ‘Aby Warburg. Saturn and Fortune’, in Warburg, A. *The Great migration of images. A study on the history and psychology of the Renaissance of antiquity*. Saint Petersburg: Azbuka-Classica Publ., pp. 7–48. (In Russ.)
7. Toropygina, M.Yu. (2015) *Iconology. The Beginning. The problem of the symbol in Aby Warburg and the iconology of his circle*. Moscow: Progress-Tradition. (In Russ.)
8. Warburg, A. (1999) ‘Dürer and Italian antiquity’, in Warburg, A. *Renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, pp. 553–558.
9. Ginzburg, K. (2017) ‘Scissors of Aby Warburg’, in Chubaryan, A.O. (ed.) *Odysseus. Man in history. 2015–2016. Mutual representations of rituals and religious practices of adherents of different faiths*. Moscow: Dmitry Pozharsky University, pp. 349–379. (In Russ.)
10. Mikhailova-Smolnyakova, E.S. (2019) ‘Maenad in motion: emotional potential of a classic pose’, *Vestnik RGGU. Seriya “Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kulturologiya” = RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, (5), pp. 10–28. (In Russ.)
11. Burkhardt, J. (1996) *Renaissance culture in Italy. Research experience*. Moscow: Yurist Publ. (In Russ.)
12. Burckhardt, J. (1860) *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Basel: Schweighauser. (In Germ.)
13. Warburg, A. (2008) ‘The last will of Francesco Sassetti’, in Warburg, A. *The Great migration of images. A study on the history and psychology of the Renaissance of antiquity.* Saint Petersburg: Azbuka-Classica Publ., pp. 137–190. (In Russ.)
14. Fokeeva, V.P. (2016) ‘Genesis of Aby Warburg’s ideas in Nietzschean conception: Dionysian element’, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul’turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki = Historical, philosophical, political and law sciences, culturology and study of art. Issues of theory and practice,* (11), part 1, pp. 182–185. (In Russ.)
15. Gombrich, E.H. (1970) *Aby Warburg. An intellectual biography. With a memoir on the history of the Library by F. Saxl.* London: The Warburg Institute, University of London.

Информация об авторе

Мальцев Константин Альбертович, кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии и философии, руководитель управления научно-исследовательской деятельности, Пермский государственный институт культуры, Пермь, Российская Федерация, k.maltsev1971@mail.ru, https://orcid.org/0009-0007-7606-3736.

Information about the author

Konstantin Albertovich Maltsev, Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Philosophy, Head of the Department of Scientific Research, Perm State Institute of Culture, Perm, Russian Federation, k.maltsev1971@mail.ru, https://orcid.org/0009-0007-7606-3736.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 15.08.2025; одобрена после рецензирования 16.09.2025; принята к публикации 18.09.2025.
The article was received by the editorial board on 15 August 2025; approved after reviewing on 16 September 2025; accepted for publication on 18 September 2025.