

**А. А. Ерошенко**<sup>а</sup>

0000-0002-4631-5548  
✉ [aeroshenko0@gmail.com](mailto:aeroshenko0@gmail.com)

**А. А. Кочковский**<sup>а</sup>

0000-0002-6808-0882  
✉ [nikkoch1994@gmail.com](mailto:nikkoch1994@gmail.com)

<sup>а</sup> *Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики» (Россия, Москва)*

## САТУРН КАК ЗНАК: РЕНЕССАНСНАЯ КОСМОЛОГИЯ МЕЖДУ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ИСТОРИЕЙ И ТЕОРИЕЙ

**Аннотация.** Статья обращается к ренессансной космологии как к исследовательской теме и ставит вопрос, влияет ли на нее сегодня теоретическая проблематика иконологии Аби Варбурга и Эрвина Панофского. Одним из важных факторов такого влияния является эссе С. Сонтаг «Под знаком Сатурна» (1978). Метафоризация методологических новаций В. Беньямина через образ Сатурна и меланхолии в этом эссе невольно связывает эти новации с монографией «Сатурн и меланхолия» Р. Клибанско-го, Э. Панофского и Ф. Закля (1964). Статья ставит целью показать, что этот параллелизм придает теме ренессансной космологии характер образа, и описать, как этот образ проявляется в историографии. Авторы доказывают, что этот образ характеризуется интересом к феномену пропорции как к находящемуся в центре ренессансных космологических теорий, и приходят к выводу, что хотя изучение ренессансной эстетики пропорции и сохраняет связь с проблематикой Варбурга и Панофского, она не возрождает иконологическую традицию, а проявляет ее внутренние интеллектуальные противоречия.

**Ключевые слова:** ренессансная космология, иконология, меланхолия, пропорция, пространство, колонизация, космополитизм

**Благодарности.** В данной научной работе использованы результаты проекта «Искусственный интеллект и “человек разумный” как объект философско-этического анализа», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2021 году.

**Для цитирования:** Ерошенко А. А., Кочковский А. А. Сатурн как знак: ренессансная космология между интеллектуальной историей и теорией // Шаги/Steps. Т. 7. № 4. 2021. С. 281–299. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2021-7-4-281-299>.

*Статья поступила в редакцию 11 мая 2021 г.  
Принято к печати 6 сентября 2021 г.*

A. A. Eroshenko<sup>a</sup>

0000-0002-4631-5548

✉ [aeroshenko0@gmail.com](mailto:aeroshenko0@gmail.com)

A. A. Kochekovsky<sup>a</sup>

0000-0002-6808-0882

✉ [nikkoch1994@gmail.com](mailto:nikkoch1994@gmail.com)

<sup>a</sup> National Research University

Higher School of Economics (Russia, Moscow)

## SATURN AS A SIGN: RENAISSANCE COSMOLOGY BETWEEN INTELLECTUAL HISTORY AND THEORY

**Abstract.** This article considers Renaissance cosmology as a research topic. The article poses the question whether contemporary works on this topic are influenced by the theoretical problematics of Aby Warburg's and Erwin Panofsky's iconological tradition. One of the most important factors for this influence is Susan Sontag's essay "Under the Sign of Saturn" (1978), where Sontag used the metaphor of Saturn and Melancholy to characterise Walter Benjamin's methodological innovations in 20<sup>th</sup> century humanities. This metaphor leads to an unwilling juxtaposition of Benjamin in Sontag's essay with the book *Saturn and melancholy* by R. Klibansky, E. Panofsky, and F. Saxl (1964). The aim of this article is to show that this parallelism endows the topic of Renaissance cosmology with the traits of an image and to describe the ways these traits manifest themselves in the relevant historiography. The article proves that this image is determined by scholars' interest in the phenomenon of proportion as the crucial logic and idea in Renaissance cosmologies. The authors of this article conclude that although dealing with this phenomenon connects contemporary scholars with Warburg and Panofsky, this phenomenon cannot restore the iconological tradition, but only outlines its inner intellectual contradictions.

**Keywords:** Renaissance cosmology, iconology, melancholy, proportion, space, colonization, cosmopolitanism

**Acknowledgements.** The results of the project "Artificial Intelligence and "Homo Sapiens" as an Object of Philosophical-Ethical Analysis", carried out within the framework of the Basic Research Program at the National Research University Higher School of Economics (HSE University) in 2021, are presented in this work.

**To cite this article:** Eroshenko, A. A., & Kochekovsky, A. A. (2021). Saturn as a sign: Renaissance cosmology between intellectual history and theory. *Shagi/Steps*, 7(4), 281–299. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2021-7-4-281-299>.

Received May 11, 2021

Accepted September 6, 2021

На протяжении XX в. ренессансная космология становилась предметом многих работ, знаковых как для теории, так и для эмпирических исследований. Примером того, как эта тема повлияла на гуманитаристику XX в., является эссе С. Сонтаг «Под знаком Сатурна» (1978), посвященное В. Беньямину. Сонтаг использует метафору Сатурна из ренессансной космологии для того, чтобы обозначить интерес Беньямина к аллегории и детали в качестве нового метода гуманитарного исследования — основанного на переносе внимания теоретика из работы с внешним и буквальным в область толкования скрытого смысла. Обобщить теоретические и философские следствия этого переноса, о которых пишет Сонтаг, можно ее же высказыванием о меланхолии, лишенной угрюмости, оказавшейся возможной именно в XX в., когда трагизм и его осмысление стали частью повседневности интеллектуала [Сонтаг 2019: 103]. Сонтаг выводит из этой возможности парадоксальный принцип: меланхолия становится не перерывом в деятельной и активной жизни, но основой для повседневного интеллектуального труда (например, труда Беньямина как коллекционера и криптографа, собирателя и интерпретатора мелочей, свидетельствующих о продолжении жизни, поддерживающих жизнь и являющихся единственным интеллектуально честным предметом внимания во время трагических и катастрофических событий) [Там же: 108–110].

Эссе Сонтаг, превращая Сатурн в метафорический знак, под которым происходит такая трансформация гуманитарной теории, подводит к неопределенности этого знака. Став метафорой теоретической установки, Сатурн и, шире, ренессансная космология<sup>1</sup> как исследовательская тема раздваивается в интеллектуальном ландшафте XX и XXI вв. на предмет эмпирических исследований ренессансной культуры и предмет вопрошания о теоретическом значении исследований этой культуры. Однако связь между двумя этими направлениями работы остается непроясненной. Отсюда возникает вопрос, можем ли мы говорить о сохранении такой связи? Считывается и осознается ли она самими исследователями ренессансной космологии? Влияет ли эта связь на выбор каким-либо исследователем ренессансной космологии в качестве научной темы?

Эти вопросы отсылают к традиции условно выделяемой «иконологической школы»<sup>2</sup>, впервые совместившей в теме ренессансной космологии историческую и теоретическую оптики. Фактически именно благодаря авторам «иконологической школы» использованная Сонтаг метафора Сатурна и меланхолии оказалась понятной, легко считываемой. Сегодня же возникает вопрос: подразумевала ли Сонтаг более глубокое сходство между работой Беньямина и иконологией? Есть ли смысл искать это сходство в рамках нового

---

<sup>1</sup> В ренессансной космологии Сатурн оказывается главным, при этом наиболее ярким и парадоксальным знаком, поскольку именно под ним рождаются люди, способные к самому изучению космологии и трактованию астрологических знаков. Следует уточнить, что понятие *космология* используется в настоящей работе как собирательный термин для всех ренессансных и новременных учений о небесных телах и о влиянии их движения на земные события. Понятие *астрология* используется для обозначения конкретного аспекта — составления гороскопов.

<sup>2</sup> О невозможности называть иконологическую традицию школой в строгом смысле из-за различия в подходах ключевых для формулировки этой проблематики авторов см.: [Торопыгина 2015].

исследования, интерпретации и развития мысли Сонтаг? Настоящая работа посвящена рассмотрению того, что означают эти вопросы для историографии ренессансной космологии, как они влияют на исследовательский интерес к этой теме, на образ этой темы и ожидания от нее.

\* \* \*

Новаторство работы основного для иконологии автора, А. Варбурга, с Ренессансом часто описывают как утверждение принципа анахронизма — исследовательской честности в прямом указании на современность как на главное основание для интереса к истории. Астрологические мотивы выступают при этом как возможность для пересмотра периодизации в истории ренессансного искусства — и для обнаружения прямого продолжения эстетических принципов Ренессанса в XX в.

Однако это новаторство позволяет поставить и другой акцент: не на том, что Ренессанс интересен нам в связи с современностью, но на том, что современность включает в себя, в частности, интерес к Ренессансу, вокруг изучения которого создаются исследовательские центры и происходит взаимодействие ученых и который заполняет время, становится предметом внимания, мышления и восприятия.

Роль ренессансного антропоморфизма для концептуализации в 1910–1920-е годы проблем памяти, субъективного переживания времени и истории является устоявшейся темой в гуманитарных науках [Holly 2013; Didi-Huberman 2002]. Ренессанс прямо связан с настоящим авторов иконологической традиции, т. е. с периодом между двумя мировыми войнами, когда немецко-еврейские «гамбургские интеллектуалы» обращаются к ренессансной меланхолии, сравнивая ее с меланхолией интеллектуала, наблюдающего судьбу европейской гуманистической традиции в XX в. Эта связь XX в. и Ренессанса оказывается возможной благодаря обращению к ренессансным учениям о микрокосме и макрокосме, благодаря логическому и эстетическому преодолению в этих учениях дистанции между человеком и миром, а также благодаря тому, что космология понималась в ренессансной культуре как изучение общих оснований человека и мира [Johnson 2012: 22–26]. Сатурн же занимал в ренессансной культуре роль знака, под которым рождаются ученые — те, кто способен к изучению космологии, к сосредоточенному толкованию астрологических знаков и кто платит за эту способность пребыванием в меланхолии, поскольку знание о мире не может не приводить к скорби, к пониманию трагизма этого мира [Pensky 1993: 2, 30].

Как мы постараемся показать, главной чертой ренессансной космологии как исследовательской темы в XX–XXI вв. является то, что она делает темпоральное и историческое измерение иконологической проблематики недостаточным — подводит к самостоятельному эстетическому концепту, который иконология пытается сформулировать при помощи ренессансных источников и который является ее центральной проблемой. Мы постараемся продемонстрировать, что «эстетическое» значение ренессансной космологии сохраняется в посвященных ей эмпирических исследованиях, задавая теоретическую логику и именно через эту логику формируя общую самостоятельную повестку, привлекательность этих исследований, а также опишем, каким образом это происходит.

\* \* \*

Иконологическая традиция вынужденно совместила в себе два интеллектуальных контекста — немецкий и англо-американский. Эмиграция «гамбургских интеллектуалов» круга Варбурга в Англию и США, перевоз в Лондон библиотеки Варбурга (служившей как собранием источников по искусству и интеллектуальной истории Ренессанса, так и местом встреч исследователей) и основание там Института Варбурга привели к тому, что в той или иной степени все участники «Гамбургского кружка» остались недопонятыми — из-за радикальной смены интеллектуального контекста и языкового барьера. В большей степени это коснулось наследия самого Варбурга (см., например: [Levine 2013: 305]), в меньшей — Э. Панофского, ставшего в 1950-е годы одним из ведущих американских историков и теоретиков искусства.

Органичное существование Панофского в англоязычной традиции и влияние этой традиции на его поздние тексты позволяют задаться вопросом о том, насколько сохраняется в этих текстах иконологическая проблематика 1920-х годов. Для настоящей статьи эта трудность особенно актуальна, поскольку именно Панофскому (в соавторстве с Р. Клибанским и Ф. Заклем) принадлежит главная роль в концептуализации ренессансной темы Сатурна. Одновременно и монументальная, и хронологически поздняя монография «Сатурн и меланхолия» [Klibansky et al. 1964; 1979]<sup>3</sup> может восприниматься как своего рода итог разработки методологии и основных эмпирических тем «иконологической школы». Историческое построение монографии подводит к парадоксальному пониманию, что хотя история Сатурна как «знака» меланхолии написана, вопрос о ренессансной космологии в иконологической традиции терять в этой истории ряд значимых акцентов.

Монография делится на четыре части, выстроенные по хронологическому принципу. Авторы рассматривают происхождение идеи о связи душевного состояния и темперамента человека с воздействием планет — прежде всего о связи меланхолии и Сатурна, начиная с «Анатомии меланхолии» Р. Бертона [Klibansky et al. 1979: 3–15]. Доказывая в первой и второй частях монографии влияние на эту идею Бертона античных медицинских сочинений Аристотеля и Галена [Ibid.: 3–65; 127–195], а затем их интерпретаций в средневековых текстах [Ibid.: 67–125], авторы «Сатурна и меланхолии» переходят к позднему Ренессансу и к Новому времени, показывая, во-первых, трансформацию в этот период топоса поэтической меланхолии [Ibid.: 217–275], а во-вторых, визуальный аспект этой трансформации (на примере «Меланхолии» Дюрера) [Ibid.: 277–398]. Фактически в основе монографии Панофского, Клибанского и Закля лежит история идей — историческая реконструкция трансформации в разные периоды идеи о том, как меланхолия связана с астрологическим влиянием Сатурна. Масштабность этой задачи содержит в себе гораздо меньше теоретических притязаний, чем, например, теория «формулы пафоса» Варбур-

---

<sup>3</sup> Хотя монография написана Панофским в соавторстве с Р. Клибанским и Ф. Заклем, именно Панофский был среди трех соавторов не только выдающимся историком искусства, но и ярким теоретиком. В силу этого в настоящей работе «Сатурн и меланхолия» рассматриваются именно с точки зрения связи эмпирического исследования ренессансной космологии с теоретическими установками иконологической традиции — в том числе Панофского.

га, означающая возможность увидеть прямой след ренессансной визуальной культуры в XX в. (например, см.: [Johnson 2012; McEvan 2006]).

Вместе с тем логический и эстетический принцип, открытый в ренессансной космологии кругом Варбурга, созвучен тому, как ставился вопрос в методологическом поиске Панофского. Классическим тезисом последнего является то, что даже прямая перспектива и подражание реальности (принцип мимесиса) оказываются конвенцией, а не «естественным» способом видеть. М. Э. Холли резюмирует этот тезис как поиск «словаря изобразительных форм» [Holly 1984: 55] и «репрезентационных возможностей» [Ibid.: 60–61], который приводит к установлению «искусственных конвенций» [Ibid.: 157] о том, как мы воспринимаем изобразительный ряд. Важный теоретический аспект этого поиска — невозможность свести Панофского к роли историка и теоретика искусства, сохранение в его работе своего рода феноменологии зрения, самостоятельной философской проблемы в существовании «оптической формы» и свойств «глаза» [Ibid.].

В то же время нужно принимать во внимание роль для теории Панофского философии символической формы Э. Кассирера и антропологической проблематики Варбурга (который находит в ренессансной образности наиболее яркое проявление общечеловеческой способности к визуальному мышлению и символизации) [McEvan 2006; Levine 2013: 197]. Влияние на Панофского обоих авторов связано с гуманистической постановкой вопроса в исследованиях Ренессанса: способность к символизации выступает для участников «Гамбургского кружка» как исключительная и универсальная черта человека [Levine 2013: 19]. Участники кружка здесь становятся теми, кто культивирует и обыгрывает эту способность в практиках своей исследовательской работы (изучение материалов библиотеки, создание и поддержание сообщества интеллектуалов). Одновременно именно способность к работе с символом, к его обнаружению и чтению выражает влияние Сатурна и приводит к меланхолии, согласно ренессансным астрологическим трактатам (которые, в свою очередь, являются одними из главных предметов изучения в иконологической традиции).

Связь между теоретической сложностью работы Панофского и его историзирующей интерпретацией Сатурна в ренессансной космологии проявляется и в исследованиях, написанных под прямым или опосредованным влиянием «Сатурна и меланхолии», по принципу ассоциации, неотрефлексированного совмещения Панофского-историка и Панофского-теоретика. В следующей части работы постараемся объяснить, как работает эта ассоциация, и показать ее влияние на интерпретацию ренессансной космологии в ключевых для современного научного контекста исследованиях, другими словами — на то, как тема ренессансной космологии приобретает черты «научного образа»: становится объектом своеобразной исследовательской интуиции, которая задает интерес к теме и ожидания от нее, делает ренессансную космологию привлекательной в качестве интеллектуального объекта.

\* \* \*

Сформулировать главную черту ренессансной космологии как «научного образа» следует через возможность в рамках его изучения эстетической и интеллектуальной рефлексии над феноменом пропорции. Ренессансная космология прочитывается в посвященных ей «постиколологических» исследо-

ваниях как возможность локализовать чувство пропорции в качестве самостоятельной эстетической эмоции, обретающей «свой» материал в визуальных и текстовых источниках XV–XVII вв. Эта эстетическая эмоция отождествляется с термином «меланхолия»: так, согласно Клибанскому, Панофскому и Заклю, меланхолия в ренессансной культуре трактовалась как осознание трудного пути в обнаружении (познании) даров и опасностей разных планет, под чьим влиянием человек может находиться [Ibid.: 264–266]. То есть меланхолическое мышление человека раскрывается Панофским, Заклем и Клибанским как мышление при помощи соотношений и конфигураций деталей, как видение не целостного индивида, но набора его черт и потенций, находящихся во взаимодействии, проявляющихся или нет, всегда являющихся потенциальным риском или потенциальной возможностью.

При этом иконологическая традиция размывает хронологические границы Ренессанса: ренессансные источники получают право на «долгую жизнь» как в предположительной последующей рецепции, так и в рамках общей теоретической проблемы (добавляющей к исторической и хронологической логике исследования логику разработки в нем теоретической темы пропорции, ее восприятия и осмысления) и связываются, таким образом, с нововременными источниками, вплоть до источников по эстетике классицизма и философии Просвещения (см., например: [Rabin 2010]).

Тема пропорции возникает в исследованиях ренессансной космологии не только в силу ее визуального и оптического аспекта, но и потому, что космологические образы связаны в ренессансной культуре с риторикой. То есть предметом исследований, проводимых под влиянием иконологической традиции, становится работа ренессансных авторов с многоуровневыми рифмовками, точность которых оказывается разной. Благодаря рассмотрению «долгого» Ренессанса (рецепции ренессансных образов в XVII и даже XVIII в.) космос доступен и как объект астрономического наблюдения, и как астрологическая интерпретация этих наблюдений, и как риторическая роль в политической репрезентации. К тому же и риторика как набор топосов, и космология как система взаимоотношений строятся на принципе внутренней системности, взаимосвязи элементов в рамках структуры. Как отмечают Клибанский, Панофский и Закль, принцип ассоциации и соотношения заложен в ренессансную космологию самим развитием изучения космоса в античности, когда небесным телам присваивались различные названия богов [Klibansky et al. 1979: 127].

В результате ренессансная космология предстает в большинстве исследований как взаимообращение риторической фигуры и эмпирического знания, как функционирование системы при постоянном вторжении в нее новых эмпирических данных. Из этого вторжения возникает своеобразная телесность, основанная на воплощении самой идеи фигуры и фигуративности: планеты и сферы мыслились как самостоятельные объекты (тела), однако не превращались в самодостаточные, эссенциалистские предметы (что требовало бы существенно более высокого уровня развития естественных наук, изученности космоса в XIX и особенно в XX в).

Так, Клибанский, Панофский и Закль формулируют этот принцип с опорой на учение Марсилио Фичино следующим образом:

Небесные тела рассматривались, с одной стороны, как метафизические символы, через которые различные степени в структуре Всеобщего (The All) становились видимыми, а с другой стороны, как космологические принципы, согласно которым происходит проявление Всеобщего в материальном мире и, наоборот, восхождение материального мира к Всеобщему [Klibansky et al. 1979: 151].

При этом Сатурн, Марс или Венера понимались ренессансными авторами не в натуралистическом ключе, как источники прямого воздействия на человека и на события земной жизни, но как символы, в которых эти события «зашифрованы» и которые делают видимыми и доступными толкованию смысл того или иного события в связи с другим [Ibid.]. Иными словами, представление (репрезентация) небесного тела оказывалось в ренессансной космологии процессуальным — состояло в высказывании не о сущности этого тела, но о его отношении к другим телам, в описании какого-либо его композиционного положения.

Эту интерпретацию ренессансного космологического дискурса следует сравнить с интерпретацией образности ренессансной эротической лирики. Л. Крицман характеризует такую лирику как говорящую об утопическом женском теле, мыслимом в качестве собрания и соотношения его черт и функций. Обнаружение этого собрания, пропорций между элементами позволяет пережить «восторг полноты» — обнаженных и полностью раскрытых соотношений внутри целого [Kritzman 1991: 111]. У темы пропорций, складывающихся в гармонию (порядок, создающий систему — космос, организацию пространства), таким образом, возникает мнемонический аспект — связь с риторической деталью, из которой может быть восстановлено целое (при этом скрытое, никогда не доступное в повседневной, материальной жизни). «Архитектура тела создает поэтику детали: конструкция составлена из фрагментарных элементов, организованных в перечисляющие (enumerative) группы» [Ibid.: 97] — и Крицман сравнивает эту архитектуру с философией и космологией М. Фичино, для которого систематичность планет в рамках космоса схожа с систематичностью тела и лица [Ibid.] (ср. с ролью Фичино для ренессансной космологии в «Сатурне и меланхолии» [Klibansky et al. 1979: 254–274]).

Ренессансный эротизм имеет продолжение в ренессансной политической метафоре, разделяющей с ним мотив космоса и пространственную логику этого мотива. Ключевым исследованием здесь следует назвать «Астрею» Ф. Йейтс (возглавившей Институт Варбурга по инициативе бывших участников «Гамбургского кружка» и ближайших соратников Варбурга), посвященную астрологическим мотивам в политической репрезентации Елизаветы Английской. Согласно выводам Йейтс, этот центральный женский образ создавал новую интерпретацию вергилиевских риторических топосов и совмещал в них буколический, пасторальный мотив с мотивом космическим. «Программа» образа Елизаветы опиралась на зодиакальное толкование, в котором женственность концептуализировалась через знак Девы, интерпретировавшийся как указание на имперское предназначение рожденного под ним человека [Йейтс 2020: 126]. Это предназначение трактовалось как доказательство возвращения в правление Елизаветы Золотого века — времени мира, процветания и спокойствия, которые, в свою очередь, связывались в контексте гуманисти-

ческой культуры с покровительством английской королевы науке и риторике [Там же: 80].

Рассуждения Йейтс выявляют (хотя и не эксплицитно) осциллирующую логику такой репрезентации Елизаветы. Последняя, представляемая как Дева, выступает в качестве главной, царствующей фигуры, «отрады зодиака» и «восторга планет». Здесь логика властной символики начинает противоречить логике астрологической, в которой планеты существуют в равенстве, пространственном соотношении друг с другом в рамках космоса и гороскопической комбинации, влияющей на рождение того или иного человека. Йейтс указывает, что в культуре Англии XVI в. это противоречие оказывается возможным именно благодаря параллелизму работы ренессансных авторов с риторическими топосами и с астрологическими толкованиями, поскольку «для людей елизаветинской эпохи Дева так тесно связана с Астреей четвертой эклоги и её имперскими коннотациями, что они проецируют на небесную Деву, знак зодиака, главенствующее положение её королевской инкарнации на земле» [Йейтс 2020: 126].

Иную роль астрологии как основы для образной системы создает другая женская репрезентация — репрезентация Екатерины Медичи. Йейтс описывает ее в общих чертах, как основанную на матримониальной политике и построении в Европе «миролюбивого империализма» (в противоположность воинственной политике Испанской империи). [Там же: 237, 251]. Эта репрезентация наиболее ярко проявилась в 1572 г., когда сразу после установления династической связи с императором Священной Римской империи Максимилианом II сын Медичи, Генрих II, был избран королем Речи Посполитой. Это событие легко в основу яркой иконологической «программы» торжественного отъезда Генриха в Краков, которую изучала Э. Кочишевская, чья работа также затрагивает иконологическую проблематику. Если Йейтс долгое время возглавляла Институт Варбурга в Лондоне, то Кочишевская была стипендиатом института, исследуя связь астрологической политической репрезентации с образом Польши (Речи Посполитой) в культуре Ренессанса.

Ключевую роль в оформлении отъезда Генриха играл его гороскоп, который совмещался в сценарии и декорациях праздника с мотивом движения: предстоящий отъезд сына Екатерины Медичи из Франции изображался как приход солнца на север, принесение туда тепла и весны. Образ Медичи при этом выражал мотив плодородия и изобилия, логически сопоставляя статус королевы-матери (Медичи как матери Генриха II) с успешной реализацией этого статуса в виде территориального расширения границ империи [Kociszewska 2011]. В этой репрезентации женское тело, составленное из черт и функций (также метафоризировавшихся в ренессансной литературе в качестве отдельных тел, о чем пишет Крицман [Ibid.: 98–100]), соотносится с небесными телами, поскольку те также пребывают во внутреннем соотношении, которое не случайно и которое складывается в целостность (тела и гороскопа). Имперский символизм переключается с телесным: изображение Медичи себя в статусе женщины, играющей материнскую роль, рифмуется с «феминным» образом политической территории, принадлежащей Медичи: в рамках этого пространства одновременно производится жест присвоения, обладания и принесение мира и изобилия (прекращение в Речи Посполитой периода безвла-

ствия в связи с избранием Генриха и фактического присоединения ее к Французскому королевству) [Kociszewska 2010].

Женщина в ренессансной образности (как эротической, так и политической) уподобляется космосу как порядку тел в силу того, что сама оказывается собранием тел и сфер, из которых возникают гармония и красота (в ренессансной эстетике связывающиеся с изобилием и плодородием, см., например: [Cave 2002]). Эта гармония организуется вокруг пустоты — девственности, вмещающей в себя и отражающей божественную правду в случае Елизаветы (Йейтс подробно останавливается на сравнении Елизаветы с Луной, отражающей свет Солнца [Йейтс 2020: 122]), — и материнства, беременности, завершенной пустоты [Kritzman 1991: 101–102], рождения наследника в соответствии с гороскопом, указывающим на его будущее величие как правителя, в случае Екатерины Медичи.

Л. Крицман останавливается на топосе молока, используемом как в ренессансных утопиях изобильной земли (например, у Рабле), так и в эротической лирике при описании женской груди [Kritzman 1991: 102]. Пастораль здесь совмещается с космическим мотивом (молоко является метафорой изобилия, оно связывается с материнством, а последнее, в свою очередь, предполагает обращение к астрологии и составление гороскопа), а тот материализует символическую программу — складывает знак из объектов-деталей, демонстрируя ту логику («сценарий»), по которой эти детали собираются в систему, образуя пропорцию, выстраивая отношения друг с другом. Однако неслучайно, что такая система, собираясь, создает пространство и ключ (опять же основанный на правильном соотношении) к обладанию им — т. е. к созданию локуса.

Таким образом, если «иконологическую школу» традиционно связывают с проблематизацией времени и неотделимости исторического от анахронического, то анализ развития иконологической традиции более поздними (Йейтс) и современными (Кочишевская) авторами перемещает внимание с вопроса о времени на вопрос о пространстве. При этом космополитические мотивы, привнесенные в изучение ренессансной космологии участниками «Гамбургского кружка», исчезают. Поэтому эстетика пропорции отражается в них не как универсальная способность человека (что интересовало Варбурга, Панофского и Кассирера), но как пафос власти и организации территории.

\* \* \*

Существуют ли ренессансные источники, также созданные под влиянием космологических учений, но в которых этот пафос отсутствует? Действительно, иконологическая традиция в исследованиях Ренессанса обращена скорее к его «имперским», чем к республиканским дискурсам. Это связано прежде всего с научным интересом иконологии к астрологическим мотивам в политической репрезентации: такая репрезентация является персоноцентричной, трактуя гороскоп правителя. Однако ренессансный республиканизм связан с характерными для иконологической традиции научными подходами иначе, а именно в идее республики как общества, наиболее благоприятного для реализации потенциалов, заложенных в интеллектуале — человеке, на которого влияет Сатурн и который благодаря этому влиянию способен трактовать движения планет и зодиакальные знаки.

Прежде всего эта тема возникает в работах, посвященных «Утопии» Т. Мора, в которой такие разные исследователи, как К. Скиннер и Л. Марен [Marin 1973; Skinner 2004], обнаруживают попытку «спроектировать» (на основе теоретического и картографического выстраивания должной пропорции) республику интеллектуалов — локализовать общество ученых. Э. Гоуланд, исследуя «миры ренессансной меланхолии» и медицинскую интерпретацию влияния Сатурна, показывает, что меланхолия в эпоху Ренессанса связывалась именно с социальным недовольством, интерпретировалась как мрачность и сосредоточенность на собственных иллюзиях, склонявших человека к проектированию утопий, к желанию претворить их в жизнь [Gowland 2006: 261–266].

Более развернуто с точки зрения влияния космологии эта республиканская тема раскрывается в предпринятом М. Фюмароли анализе того, как фичиновская традиция — традиция круга интеллектуалов, придерживавшихся астрологических принципов при организации своей жизни, — повлияла на формирование в XVII–XVIII вв. дискурса литературной республики [Fumaroli 2015: 269–319]. Здесь иконологическая идея «растянутой» хронологии приобретает новый импульс, поскольку связывается с вопросом о том, как в течение XVI–XVIII вв. ренессансная тема Сатурна породила сопоставления, с одной стороны, созерцательной жизни (*bios theoretikos, vie contemplative*), т. е. отшельничества и поиска уединения, и, с другой, — мышления как деятельности (*otium studiosum*) и как основы для сообщества (которое, соответственно, и занимает локус) [Ibid.: 303].

Фюмароли показывает, как в рамках этих сопоставлений совмещались образы нескольких локусов, собирающих вокруг себя ученую жизнь: образ академии (места, принадлежащего ученым людям и организованное согласно их взглядам), образ Аркадии (изобильной страны и времени Золотого века) и образ Парнаса (места обитания муз, в котором нет недостатка в поэтическом вдохновении). Все три образа также объединяются логикой пропорции, соотношения элементов (участников сообщества) в рамках целого (сообщества, где-либо локализованного) — поскольку «интенция [интеллектуалов, придерживавшихся взглядов Фичино на организацию пространства] состоит не в том, чтобы объявить объективное и критическое знание, но в том, чтобы воспеть (...) сообщество, в котором письмо является признаком общности и принципом социальности» [Fumaroli 2015: 269–270]. Таким образом, сатурнический образ учения и размышления снова объединялся с буколической образностью плодородия и изобилия, а также с идеей привнесения этих плодородия и изобилия в жизнь посредством опоры на принципы правильной ее организации, на знания о космической гармонии. В отличие от политической символики, которую исследовали Йейтс и Кочишевская, сочетание Сатурна с топосом изобилия в среде интеллектуалов, которую исследовал Фюмароли, означает идеал не «миролюбивого империализма», но «литературной республики» [Ibid.: 275].

Вместе с тем нужно отметить, что Сатурн в ренессансной космологии так или иначе означает власть. Клибанский, Панофский и Заксль отмечают, что в античной космологии он мыслился как крайне противоречивый знак, ведущий человека и к процветанию, и к несчастью [Klibansky et al. 1979: 149]. «Как и меланхолия, Сатурн, этот демон противоречий, наделяет душу одновременно

медленностью, заторможенностью и мощью (power) разума и созерцания (разрядка наша. — А. Е., А. К.)» [Ibid.: 159]. Меланхолия, согласно Фичино в интерпретации авторов «Сатурна и меланхолии», одолевает человека, находящегося под влиянием Сатурна, из-за наличия силы / власти и из страха ее потери, который может приводить человека к подавленности (depression) или даже безумию [Ibid.]. В космологической логике, основанной на «аналогиях» и «ассоциациях» (например: [Ibid.: 127, 133]), эта формулировка показывает взаимное сходство мыслителя и правителя: оба способны к власти над пространством. Хотя мыслитель посредством знания может организовать это пространство, лишь радикальное общественное преобразование способно дать ему возможность эту способность реализовать (как рассуждение о такой способности без возможности трактует «Утопию» Мора С. Гринблатт [Greenblatt 1980: 11–73]).

Таким образом, даже освобождение от изучения политической репрезентации правителя не избавляет ренессансную космологию от темы присвоения — того, что интеллектуал в ренессансном космологическом дискурсе также оказывается правителем. Эта тема развивается в классической работе Ф. Йейтс о связи мнемотехник и ренессансного театра Р. Фладда и Дж. Ди, деятельность которых интерпретируется как ключевая для развития «космологической» театральности, для идеи «театра мира» — театрального пространства как уменьшенной модели миропорядка. Так, основным элементом в росписи основанного и оформленного Ди театра было размещение на его плафоне человеческих фигур в квадрате и в круге, а также маркировка этих фигур символами зодиака и планет [Йейтс 2019: 62]. Во время представлений в театре использовались механизмы, которые создавали в его пространстве проекции движения небесных тел [Там же: 125, 259, 307–308] и тем самым «подчеркивали и повторяли космический план театра, основанный на треугольниках внутри зодиакального круга <...> указывали, что это был “Театр Мира”, в котором Человек, или Микрокосм, играет свою роль внутри Макрокосма» [Там же: 278–279].

\* \* \*

Изобразительную логику театра Ди и Фладда следует сопоставить с картографированием. Ключевой исследовательницей роли картографии в ренессансной визуальной культуре сегодня признается С. Альперс [Alpers 1983: 119–168]. Ее работа, посвященная нидерландской живописи XVII в., опирается на методологию и эмпирические выводы Панофского, доводя их до формулирования «феноменологии оптики» из визуальных материалов, запечатлевших переход от ренессансной установки на продолжительное толкование образов к ранненовременному акценту на зрение само по себе [Ibid.: xxiv]. Развитие картографирования (возможность представить, запечатлеть «тело» реального ландшафта) рассматривается Альперс наряду с другими причинами того, что культура XVII в. сосредоточилась на проблеме визуального восприятия и на его роли для репрезентации. Исследовательница сопоставляет с ним изобретение микроскопа, при помощи оптики и линз сделавшего доступными прежде немислимые миры и формы [Ibid.: 1–25]. При этом она интерпретирует микроскоп не только как самостоятельный феномен, но и в его связи с

астрономией и астрономической линзой, объединяя их в общем интеллектуальном влиянии, которое они оказали на культуру XVII в., — а именно в реализации ими идеи об изменении возможностей и характеристик зрения. Телескоп добавлял этой идее пространственное измерение, поскольку предполагал возможность увидеть крупные, но далекие объекты, приближаемые при помощи линзы.

Альперс отмечает, что в интеллектуальной культуре XVII в. благодаря изобретению микроскопа и телескопа возникла идея о божественном характере человеческой способности менять масштаб, видеть мельчайшие объекты или же обозревать крупные при помощи масштабирования, выстраивания отношений с дистанцией и пространством (что происходит и в картографировании территории, и в космографии — наблюдении и репрезентации небесных тел) [Ibid.: 17]. Идея пропорции как феномена зрительной и мыслительной способностей связывается в интерпретации Альперс в том числе со вторжением в образную систему небесных, космических тел. Альперс показывает, что последние становились визуальным образом телесности как идеи, материализацией самой возможности приближать, отдалять и масштабировать, поскольку не несли в себе самостоятельной смысловой и содержательной нагрузки, были полностью свободны от конкретики — например, конкретики картографируемой географической территории [Ibid.: 18]. Так, в голландской живописи приближение как принцип, позволяющий визуально представить космические объекты (сферы, планеты, звезды), выражает, по Альперс, идею относительности<sup>4</sup>.

Эта тема становится для Альперс своего рода обратным анахронизмом — способом не «продлить» ренессансную эстетику до Нового времени, но распространить реалии ранненововременной эстетики на Ренессанс в его «долгом» измерении. Например, исследовательница пишет об интересе к оптической иллюзии в поэзии Дж. Донна, где топос смены масштаба и игры пропорций одновременно вызывает интеллектуальный интерес к оптике [Ibid.: 190]. В свою очередь, Крицман рассматривает игру масштабов как топос ренессансной эротической лирики, когда мужской лирический герой изображается блохой, которая способна благодаря своему небольшому размеру и незаметности сблизиться с телом и войти в него, соприкоснувшись с его кровью [Kritzman 1991: 121–122]. Таким образом, монография Альперс показывает, как игра масштабов оказывается еще одной исследовательской темой, косвенно вытекающей из ренессансной космологии: иконологическая традиция (работы Панофского в случае Альперс) легитимирует поиск и «извлечение» этой темы из «переходного периода» от эстетики Ренессанса к эстетике Нового времени; сам же этот «переход» означает сосуществование риторики и толкования астрологии с физикой и видением — наблюдением космоса в телескоп (ср. [Coppola 2010; Crowther, Bakker 2013]).

---

<sup>4</sup> Для Альперс такая материальность подчеркивается особой ролью цвета у голландских художников: конкретность цвета сосредоточивает на наблюдении и усложняет толкование. Альперс сравнивает интерес нидерландского искусства XVII в. к цвету с ренессансным интересом к графике, более абстрактной и аналитичной по изобразительным средствам [Alpers 1983: 38]. Ср. с ролью представлений о цвете планет как о дополнительном факторе их толкования в ренессансной космологии [Klibansky et al. 1979: 128].

Это позволяет снова посмотреть на роль ренессансной космологии как исследовательского предмета, в котором проблематизируется присвоение пространства, причем такая проблематизация связывает широкие временные пласты европейской культуры. Здесь иконология снова легитимирует интерпретацию «эстетики пропорции» как лейтмотива европейских сочинений о космосе XV–XVIII вв. В частности, идея масштаба, репрезентации через него космоса возникает в «Микромегасе» Вольтера. В этом сочинении материальное и визуальное измерение идеи космоса представлено как метафора относительности и космополитизма — как идея взаимодействия миров и оптик, выдержанных в разных масштабах. Риторический характер сочинения Вольтера, а также тот факт, что его образный ряд основан на откровенно литературном и популярном тексте Фонтенеля «О множестве миров» (см., например: [Marsak 1959]), не позволяет полностью забыть о ренессансной, риторической и астрологической, роли космологии. Космос снова проблематизирует отношение с пространством, но делает это именно в силу того, что становится метафорой для локуса как абстрактной идеи. Космополитическое сочинение Вольтера также исходит из наличия в образе космоса коннотации пространства и обладания им, и уже эта коннотация трансформируется Вольтером при помощи радикально нового (в сравнении с XV–XVII вв.) понимания космоса — как попытки задуматься о населенности других планет и о существовании принципиально разных (в зависимости от разных условий на каждой планете) форм жизни.

\* \* \*

Истоки «пространственной» трансформации темы ренессансной космологии в исследованиях, испытавших влияние «иконологической школы», обнаруживаются в работе самих участников «Гамбургского кружка». Здесь локализация и пропорциональность обусловлены задачей институционализировать иконологию. Локусом при этом становилась знаменитая библиотека Варбурга, организовавшая вокруг себя сообщество интеллектуалов-космополитов (к тому же немецких евреев) [Levine 2013: 172–198]. Таким образом, сочетание интереса к космологии и астрологии раскрывает в иконологической традиции своеобразную колонизацию темы космоса — выстраивание исследовательской идентичности на основе работы с этой темой и оснований для ее выбора (хотя в такой колонизации ключевыми были космополитические мотивы; примечательна сама возникающая здесь игра слов).

Этим выстраиванием исследовательской идентичности в значительной степени объясняется иконологическое «желание свести человеческую экспрессию к наиболее универсальным формам — образам» [Ibid.: 196]: в таком желании проявляется интерес Варбурга к политике и к тому, что значит быть «хорошим европейцем», на который указывает Э. Левин [Ibid.: 197]. Об этом желании напоминает двусмысленность метода Панофского, продолжившего развитие иконологической традиции, в которой изначально не было разделения на высокое и низкое искусство, как европоцентричное изучение идеи стиля [Ibid.: 39; 306]. Отсюда возникает трудноразрешимый вопрос: остается ли только констатировать игру «гамбургских интеллектуалов» со своей темой (и тогда сложные связи ренессансных источников с теорией XX в. разорвутся на самостоятельные историю космологии этого периода и социологию науки

первой половины XX в.), или же эту игру можно каким-то образом поддержать и продолжить в сегодняшней работе с источниками XVI–XVII вв., обновив этим тему ренессансной космологии. Проблема в том, что роль ренессансной космологии как основы для выстраивания авторами «Гамбургского кружка» своей исследовательской идентичности и ее влияние на особенности этой идентичности создают трудность в продолжении современной работы над этой темой с опорой на иконологическую традицию.

В «Сатурне и меланхолии» это выстраивание идентичности можно заметить в следующей фразе:

Сатурн также был открыт [ренессансными авторами] в качестве личного чувства интеллектуальной элиты, начинавшей рассматривать свою меланхолию как завидную привилегию, обладание одновременно и дарами Сатурна, и опасностью этих даров [Klibansky et al. 1979: 251].

Эта фраза показывает, что вместе с обобщением трагизма ренессансных «даров Сатурна» и судьбы интеллектуалов (в том числе основных авторов «иконологической школы») в XX в. иконология заимствует из ренессансной космологии идею элитарности. Вырисовывающаяся здесь двусмысленность иконологической традиции усиливается, если сравнить ее с замечанием Йейтс об идее *rax Britannica*, лежавшей в основе космологической риторики в Англии XVI в. По словам Йейтс, *rax Britannica* периода английского Ренессанса и правления Елизаветы I, «со всеми его недостатками и социальными ограничениями, как мог и на очень недолгое время, но обеспечил правление мира и справедливости, позволившее некоторой части человечества свободно развивать свои силы и возможности» [Йейтс 2020: 231]. В строго академическом стиле Йейтс это замечание кажется внезапным вторжением в научный текст ее авторской речи как исследовательницы, жившей в XX в. и опиравшейся в своей работе на иконологическую традицию — в том числе на европоцентричные и элитарные идеи этой традиции.

\* \* \*

Хотя эссе С. Сонтаг связывает В. Беньямина (в прямом смысле ставшего жертвой трагедий первой половины XX в.) с темой ренессансного Сатурна, попытки продолжить эту связь в обращении к иконологической традиции, в которой тема ренессансной космологии получила наиболее серьезное научное развитие, натываются на ряд существенных трудностей. Кроме того, непростая судьба ключевых для иконологической традиции авторов, Варбурга и Панофского, обуславливает как яркость и привлекательность образа интеллектуала, созданного ими при помощи ренессансной космологической риторики, так и консервативную самозамкнутость этого образа. В иконологической традиции меланхолия интеллектуала, вопреки утверждению Сонтаг о «меланхолии без угрюмости» в XX в., становится «угрюмой»: она, в отличие от меланхолии Беньямина, сосредоточивается не на собирании мелочей, но на основании традиции (вторя здесь ренессансному мотиву о возвращении Золотого века, для которого нужен достойный правитель или мудрец, получивший власть). Хотя у истоков иконологической традиции лежит космополитизм

«гамбургских интеллектуалов», основанный ими научный дискурс не может не приводить к утере этого космополитизма по мере изучения введенных ими в широкий научный оборот исторических источников.

Эстетика пропорции оказывается общей, хотя не артикулируемой прямо темой для авторов, испытавших влияние этой традиции (например, для Ф. Йейтс, С. Альперс, Э. Кочишевской), однако не может вынести на себе теоретическую нагрузку в виде сохранения отсылки к этому космополитизму. Препятствием становятся и элитарная интерпретация иконологами космополитизма как сохранения европейского гуманистического наследия, и, главное, фактическое отсутствие космополитизма в самих ренессансных источниках. Несмотря на необходимость отделить метафору Сатурна и меланхолии из эссе Сонтаг от «Сатурна и меланхолии» в монументальном исследовании Э. Пановского, Р. Клибанского и Ф. Закля, нужно констатировать, что ассоциативное сходство между ними является самостоятельным историографическим фактором, влияющим на становление ренессансной космологии предметом научного интереса.

## Литература

- Йейтс 2019 — *Йейтс Ф.* Театр Мира / Пер. с англ. А. Дементьева. М.: Изд-во кн. магазина «Циолковский», 2019.
- Йейтс 2020 — *Йейтс Ф.* Астрей: Имперский символизм в XVI веке / Пер. с англ. А. Дементьева. М.: Изд-во кн. магазина «Циолковский», 2020.
- Сонтаг 2019 — *Сонтаг С.* Под знаком Сатурна / Пер. с англ. Б. Дубина. М.: Ad Marginem, 2019.
- Торопыгина 2015 — *Торопыгина М. В.* Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М.: Прогресс-Традиция, 2015.
- Alpers 1983 — *Alpers S.* The art of describing: Dutch art in the seventeenth century. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1983.
- Cave 2002 — *Cave T.* The cornucopian text: Problems of writing in the French Renaissance. Oxford: Clarendon Press, 2002.
- Coppola 2010 — *Coppola A.* Imagination and pleasure in the cosmography of Thomas Burnet's *Sacred Theory of the Earth* // World-building and the Early Modern imagination / Ed. by A. Kavey. New York: Palgrave Macmillan, 2010. P. 119–139.
- Crowther, Barker 2013 — *Crowther K.M., Barker P.* Training the intelligent eye: Understanding illustrations in Early Modern astronomy texts // *Isis*. Vol. 104. No. 3. 2013. P. 429–470.
- Didi-Huberman 2002 — *Didi-Huberman G.* L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.
- Fumaroli 2015 — *Fumaroli M.* La République des lettres. Paris: Gallimard, 2015.
- Gowland 2006 — *Gowland A.* The worlds of Renaissance melancholy: Robert Burton in context. New York: Cambridge Univ. Press, 2006.
- Greenblatt 1980 — *Greenblatt S.* Renaissance self-fashioning: From More to Shakespeare. Chicago: Chicago Univ. Press, 1980.
- Holly 1984 — *Holly M. A.* Panofsky and the foundations of art history. Ithaca, N.Y.; London: Cornell Univ. Press, 1984.
- Holly 2013 — *Holly M. A.* The melancholy art. Oxford; Princeton: Princeton Univ. Press, 2013.

- Johnson 2012 — *Johnson C. D.* Memory, metaphor, and Aby Warburg's atlas of images. Ithaca, N. Y.: Cornell Univ. Press, 2012.
- Klibansky et al. 1964 — *Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.* Saturn and melancholy: Studies in the history of natural philosophy, religion, and art. London: Nelson, 1964.
- Klibansky et al. 1979 — *Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.* Saturn and melancholy: Studies in the history of natural philosophy, religion, and art. Nendeln Liechtenstein: Klaus Reprint, 1979.
- Kociszewska 2010 — *Kociszewska E.* Astrology and empire: A device for the Valois king of Poland // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 73. 2010. P. 221–255.
- Kociszewska 2011 — *Kociszewska E.* La Pologne, un don maternel de Catherine de Médicis? La cérémonie de la remise du Decretum electionis à Henri de Valois // *Le Moyen Age*. Vol. 117. No. 3. 2011. P. 561–575.
- Kritzman 1991 — *Kritzman L.* The rhetoric of sexuality and the literature of the French Renaissance. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1991.
- Levine 2013 — *Levine E. J.* Dreamland of humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School. Chicago; London: Univ. of Chicago Press, 2013.
- Marin 1973 — *Marin L.* Utopiques: Jeux d'espaces. Paris: Minuit, 1973.
- Marsak 1959 — *Marsak L. M.* Bernard de Fontenelle: The idea of science in the French Enlightenment // *Transactions of the American Philosophical Society*. Vol. 49. No. 7. 1959. P. 1–64.
- McEvan 2006 — *McEvan D.* Aby Warburg's (1866–1929) dots and lines: Mapping the diffusion of astrological motifs in art history // *German Studies Review*. Vol. 29. No. 2. 2006. P. 243–268.
- Pensky 1993 — *Pensky M.* Melancholy dialectic: Walter Benjamin and the play of mourning (Critical perspectives on modern culture). Amherst, Mass.: Univ. of Massachusetts Press, 1993.
- Rabin 2010 — *Rabin S. J.* The astrological cosmos of Johannes Kepler // *World-building and the Early Modern imagination* / Ed. by A. Kavey. New York: Palgrave Macmillan, 2010. P. 59–66.
- Skinner 2004 — *Skinner Q.* Thomas More's utopia and the virtue of the true nobility // *Skinner Q. Visions of politics*. Vol. 2: Renaissance virtues. Cambridge; Melbourne; New York: Cambridge Univ. Press, 2004. P. 213–244.

## References

- Alpers, S. (1983). *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. Univ. of Chicago Press.
- Cave, T. (2002). *The cornucopian text: Problems of writing in the French Renaissance*. Clarendon Press.
- Coppola, A. (2010). Imagination and pleasure in the cosmography of Thomas Burnet's *Sacred Theory of the Earth*. In A. Kavey (Ed.). *World-building and the early modern imagination* (pp. 119–139). Palgrave Macmillan.
- Crowther, K. M., Barker, P. (2013). Training the intelligent eye: Understanding illustrations in Early Modern astronomy texts. *Isis*, 104(3), 429–470.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Minuit. (In French).
- Fumaroli, M. (2015). *La République des lettres*. Gallimard. (In French).
- Gowland, A. (2006). *The worlds of Renaissance melancholy: Robert Burton in context*. Cambridge Univ. Press.

- Greenblatt S. (1980). *Renaissance self-fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago Univ. Press.
- Holly, M. A. (1984). *Panofsky and the foundations of art history*. Cornell Univ. Press.
- Holly, M. A. (2013). *The melancholy art*. Princeton Univ. Press.
- Johnson, C. D. (2012). *Memory, metaphor, and Aby Warburg's atlas of images*. Cornell Univ. Press.
- Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (1964). *Saturn and melancholy: Studies in the history of natural philosophy, religion, and art*. Nelson.
- Klibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (1979). *Saturn and melancholy: Studies in the history of natural philosophy, religion, and art*. Klaus Reprint.
- Kociszewska, E. (2010). Astrology and empire. A device for the Valois king of Poland. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 73, 221–255.
- Kociszewska, E. (2011). La Pologne, un don maternel de Catherine de Médicis? La cérémonie de la remise du Decretum electionis à Henri de Valois. *Le Moyen Age*, 117(3), 561–575. (In French).
- Kritzman, L. (1991). *The rhetoric of sexuality and the literature of the French Renaissance*. Cambridge Univ. Press.
- Levine, E. J. (2013). *Dreamland of humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Univ. of Chicago Press.
- Marin, L. (1973). *Utopiques: Jeux d'espaces*. Minuit. (In French).
- Marsak, L. M. (1959). Bernard de Fontenelle: The idea of science in the French Enlightenment. *Transactions of the American Philosophical Society*, 49(7), 1–64.
- McEvan, D. (2006). Aby Warburg's (1866–1929) dots and lines: Mapping the diffusion of astrological motifs in art history. *German Studies Review*, 29(2), 243–268.
- Pensky, M. (1993). *Melancholy dialectic: Walter Benjamin and the play of mourning (Critical perspectives on modern culture)*. Univ. of Massachusetts Press.
- Rabin, S. J. (2010). The astrological cosmos of Johannes Kepler. In A. Kavey (Ed.). *World-building and the early modern imagination* (pp. 59–66). Palgrave Macmillan.
- Skinner, Q. (2004). Thomas More's utopia and the virtue of the true nobility. In Q. Skinner. *Visions of politics*, (Vol. 2) *Renaissance virtues* (pp. 213–244). Cambridge Univ. Press.
- Sontag, S. (1980). *Under the sign of Saturn*. Farrar, Straus & Giroux.
- Toropygina, M. V. (2015). *Ikonologija. Nachalo. Problema simvola u Abi Varburga i v ikonologii ego kruga* [Iconology. The beginning. The problem of symbol in the work of Aby Warburg and his circle]. Progress-Traditsiia. (In Russian).
- Yates, F. A. (1969). *Theater of the World*. The Univ. of Chicago Press.
- Yates, F. A. (1975). *Astraea: The imperial theme in the sixteenth century*. Routledge.

\* \* \*

## Информация об авторах

### **Анна Андреевна Ерошенко**

*студентка, Школа философии и культурологии, факультет гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» стажер-исследователь, Научно-учебная лаборатория трансцендентальной философии, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» Россия, 101000, Москва, Мясницкая ул., д. 20  
Тел.: + 7 (495) 772-95-90  
✉ [aeroshenko0@gmail.com](mailto:aeroshenko0@gmail.com)*

### **Александр Александрович Кочековский**

*аспирант, Школа философии и культурологии, Факультет гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» Россия, 101000, Москва, Мясницкая ул., д. 20  
Тел.: + 7 (495) 772-95-90  
✉ [nikkoch1994@gmail.com](mailto:nikkoch1994@gmail.com)*

## Information about the authors

### **Anna A. Eroshenko**

*BA Student, School of Philosophy and Cultural Studies, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics  
Research Fellow, Laboratory of Transcendental Philosophy, National Research University Higher School of Economics  
Russia, 101000, Moscow, Myasnitskaya Str., 20  
Tel.: +7 (495) 772-95-90  
✉ [aeroshenko0@gmail.com](mailto:aeroshenko0@gmail.com)*

### **Alexander A. Kochekovsky**

*PhD Student, School of Philosophy and Cultural Studies, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics  
Russia, 101000, Moscow, Myasnitskaya Str., 20  
Tel.: +7 (495) 772-95-90  
✉ [nikkoch1994@gmail.com](mailto:nikkoch1994@gmail.com)*