

Аби Варбург

## УСВОЕНИЕ ЭКСПРЕССИВНЫХ ЗНАЧЕНИЙ ПРОШЛОГО<sup>1</sup>

### ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО МЭТЬЮ РАМПЛИ

*Написанное Варбургом введение к «Атласу Мнемозины» предлагает наиболее обширное описание основных целей, которые служили импульсом к его работе начиная с его докторской диссертации, опубликованной в 1893 году, вплоть до его смерти тридцатью шестью годами позже. В опубликованных им трудах этому уделяется не так уж много места; написанная им в 1920 году статья об использовании астрологических гравюр в период Реформации, пожалуй, больше других может претендовать на роль программного заявления, касающегося его идей относительно его исторической теории культуры (Kulturwissenschaft)<sup>2</sup>. В основной своей части опубликованные им работы более примечательны упорядочением большого объема исторического материала из первоисточников – изображений,*

<sup>1</sup> Оригинальный немецкий текст «Einleitung» написан около 1926–1929. Впервые опубликован в: Warburg A. Der Bilderatlas Mnemosyne. Berlin: Akademie Verlag, 2000; 2 Ausg. – 2003. (См. также: [http://www.academia.edu/4861492/The\\_Absorption\\_of\\_the\\_Expressive\\_Values\\_of\\_the\\_Past\\_Aby\\_Warburgs\\_Introduction\\_to\\_the\\_Mnemosyne\\_Atlas](http://www.academia.edu/4861492/The_Absorption_of_the_Expressive_Values_of_the_Past_Aby_Warburgs_Introduction_to_the_Mnemosyne_Atlas)).

<sup>2</sup> Warburg A. Pagan-Antique Prophecy in Words and Images in the Age of Luther // Warburg A. The Renewal of Pagan Antiquity / Trans. D. Britt. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999. Pp. 597–698.

личных писем, завещаний, газет, стихов, – чем отражением непрерывной линии теоретических размышлений. Вступление к «Мнемозине» же, наоборот, представляет собой последовательность не имеющих под собой основания рассуждений о социальной памяти, истоках художественного выражения и о психологической драме, которыми обуславливается путь европейской культуры начиная со времен классической античности.

В основе созданного Варбургом «Атласа Мнемозины» лежит попытка описать, что может означать приложение эстетических идей Фридриха Ницше к пониманию визуальных образов. Варбург старался дистанцироваться от поверхностного толкования идей Ницше, которое со времени смерти последнего становилось все популярнее. Однако основное содержание варбурговской Kulturwissenschaft является ницшеанским на фундаментальном уровне; для обоих авторов прочтение классической культуры сосредоточено вокруг значения двойственности Диониса–Аполлона. Они оба так же озабочены вопросом существования наследия классической античности в современности; Ницше верил, что нашел источник эстетического искупления современности в возрождении драматической трагедии и, по крайней мере в своих ранних работах, связывал это с операми Вагнера. Он противопоставлял это сократической культуре древних Афин, которая лежала в основе современного научного поиска. Для Варбурга же объектом подражания было аполлоническое измерение классической культуры, присущие ему ценности самоконтроля, рациональности и свойственная ему сублимация первородного повреждения в символический миф.

Варбурговское прочтение Ницше обогатилось благодаря изучению идей, исходящих из эмпатической теории, современной антропологической мысли, теории эволюции, изучения мифологии и биологического смысла памяти. Таким образом, противопоставление Аполлона–Диониса было заново описано в понятиях контраста между сохранением рациональной дистанции до объектов восприятия и их эмпатическим усвоением. Как он упоминает в начале «Вступления...», именно сохранение аполлонической дистанции составляет собой суть возникновения культуры, и под этим подразумевается не только дистанция до современных объектов восприятия, но также до наследуемой коллективной памяти прошлого. Центральный аспект его теории культуры заключался в том, что конфликтующие реакции на наследие классической античности и поддерживающая их психическая энергия напрямую формировали выразительные стили визуальных искусств от реализма бургундского и голландского искусства до героических форм итальянского Высокого Возрождения.

Многие из идей, изучаемых Варбургом, также изучались и другими историками искусства того времени. Генрих Вёльфлин в своей докторской диссертации предпринял попытку применить эмпатическую теорию к пониманию архитектуры; Алоиз Ригль рассматривал противопоставление дистанции и близости как двойственность оптического и гаптического зрения<sup>1</sup>. Вопрос происхождения искусства также в немалой степени занимал искусствоведов конца XIX века, и к его обсуждению зачастую привлекались концепции современной антропологии<sup>2</sup>. Оригинальность идей Варбурга заключается в том, что он совместил все разнонаправленные ветви, соединив их с теорией социальной памяти, формируя таким образом историческую антропологию классической традиции. В этом смысле наиболее спорные аспекты его идей были крайне не каноничными и шли вразрез с дисциплинарными нормами современной ему истории искусства Возрождения. Этим, несомненно, объясняется то, почему его далеко идущие идеи, несмотря на немалое их количество, были практически полностью заключены в неопубликованных тетрадах, которые он вел с начала 1880-х годов, и только благодаря тем немногим текстам, что были им опубликованы, можно составить о них представление.

Наконец, в последние годы своей жизни он окончательно решил навести порядок в своих теоретических измышлениях и представить их публике. Хотя «Атлас Мнемозины» не был окончен к моменту его смерти, он рассчитывал, что «Атлас» будет издан, и посвятил этому проекту свои последние годы – с 1926 до самой своей смерти в 1929 году. «Атлас» задумывался как серия иллюстраций с подписями, демонстрирующими трансформацию классического мифа и образности как свидетельств «стилистического развития представления жизни в движении в эпоху Возрождения». Формат иллюстрированного атласа был устоявшейся практикой. Одним из наиболее читаемых изданий по истории искусства в XIX веке был иллюстрированный атлас Эрнста Зеемана<sup>3</sup>, использовавшийся в школах и выдержавший множество переизданий. Атлас

<sup>1</sup> Wölflin H. Prolegomena to a Psychology of Architecture // Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893 / Trans. and eds. H.F. Mallgrave and E. Ikonomou. Santa Monica: Getty Research Institute, 1994. Pp. 149–190; Riegl A. Historical Grammar of the Visual Arts / Trans. J.E. Jung. New York: Zone Books, 2004.

<sup>2</sup> См., напр.: Grosse E. The Origins of Art. New York: D. Appleton, 1928 (Первая публикация в 1894).

<sup>3</sup> Seeman E. Kunsthistorische Bilderbogen: für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien, Realund höheren Töchterschulen zusammengestellt. Leipzig: Seeman, 1879.

Варбурга отличался от него и ему подобных тем, что он не прямо документировал историю искусства Возрождения, а скорее отслеживал перемещение классических символов в пространстве и времени, фиксируя принимаемые ими в процессе функции и значения. В соответствии с его более глубокими идеями, выбранные им примеры должны были служить не целям демонстрации стилистических развитий, но скорее эволюции человеческого мышления и изменения принадлежащих ему систем ориентации в пространстве и времени. Примеры разнились от древнегреческой космологии до современных газетных статей о дирижабле «Гинденбург». Такая обширная задача проекта, вероятно, объясняет, почему он так и не пришел к законченному варианту «Атласа». Издание 2003 года представляет собой наиболее последовательный вариант произведения, но по-прежнему остается множество черновиков и вариантов как иллюстраций, так и «Вступлений»<sup>1</sup>. То, что Варбургу не удалось завершить проект, объясняется не только его огромным объемом, но и тем, что он испытывал трудности с нахождением удовлетворительного языка для его описания. Хитро закрученный синтаксис и сложная структура предложений во «Вступлении» выдают то, до какой степени он постоянно старался выжать все ресурсы немецкого языка, и представляют серьезное испытание для переводчика. То же можно сказать о его выборе лексических средств, в котором он полностью использовал возможности немецкого языка в образовании сложных существительных, создавая оригинальные выражения, которые в английском зачастую могут быть переданы только многословными парафразами. Частью это отличительная черта его стиля, которая прослеживается, пусть и в меньшей мере, в других его опубликованных работах. Частью же это отражение его интеллектуального развития. Хотя «Вступление» было написано в конце 1920-х годов, оно основывалось на тех же интеллектуальных источниках, которые впервые – в 1880-х – подтолкнули его к изучению Возрождения: теория трагедии Ницше, исследование памяти Рихарда Земона и идеи о мифе Тито Виньоли. С тех пор идеи Варбурга ушли дальше собственных источников, но он оставался исключительно к ним привязан, в особенности в том, что касалось использования заимствованных из них концептуальных лексических средств. Таким образом, язык, использованный во «Вступлении», обусловлен конфликтом между попытками Варбурга подведения итогов своего проекта, с одной стороны, и его привязанностью к неадекватному набору терминов – с другой. За период с 1880 по 1920 год в сфере эстетики, психологии и мифологии произошли

<sup>1</sup> Warburg A. Der Bilderatlas Mnemosyne. 2. Ausg. Berlin: Akademie Verlag, 2003.

*колоссальные изменения, но Варбург, по-видимому, не обращал внимания на это концептуальное и терминологическое развитие.*

*Таким образом, «Введение» предлагает читателю удивительно современное рассуждение, в первую очередь, о хрупкости субъективности, психологической динамике визуального символа и семантической вариативности образа. Одновременно с этим оно представляется ретроспективным, воспроизводя дискуссии сорокалетней давности. По своей сути оно представляет сжатый образ Варбурга в целом. С одной стороны, ученого, погруженного в ценности гуманизма XIX века, а с другой – интеллектуала, чьи интересы по-прежнему имеют резонанс в настоящем.*

Сознательное создание дистанции между индивидом и внешним миром, вероятно, можно определить как основополагающий акт человеческой цивилизации. Когда эта дистанция становится основой художественного производства, это означает, что были выполнены необходимые условия, чтобы эта дистанция стала осознанной и перешла, таким образом, в прочную социальную функцию, которая в своем ритмическом колебании между поглощенностью объектом и отдельными ограничениями обозначает колебание между происхождением образов и происхождением знаков; ее успех или провал как инструмент мыслительной организации является определяющим признаком человеческой культуры. Воспоминания – как коллективные, так и индивидуальные – особым образом приходят на помощь художнику, колеблющемуся между религиозным и математическим взглядами на мир. Хотя они сами по себе и не создают интеллектуальное пространство, тем не менее усиливают тенденцию либо к спокойному созерцанию, либо к оргиастическому служению, которые являются противоположными экстремальными точками в психологии поведения. Они обеспечивают непрерывное наследование памяти, хотя и не как часть исключительно защитной стратегии. Скорее, вся сила страстной и робкой религиозной личности – в тисках тайны веры – вмешивается в формирование художественного стиля; в противоположность тому наука со своей практикой записи фактов сохраняет и передает ритмическую структуру, посредством которой монстры воображения направляют жизнь индивида и определяют его будущее. Те, кто стремится понять важнейшие этапы этого процесса, до сих пор не использовали в полной мере того, как осознание полярности художественного производства – сформированной колебаниями между направленной внутрь фантазией и направленной наружу рациональностью, – может способствовать возможностям интерпретации данных о формировании образа. Между воображаемым актом схватывания и сознательным актом наблюдения существует тактильное знакомство с объектом, которое впоследствии отражается в скульптуре или живописи – то, что мы называем

художественным актом. Эта двойственность между антихаотической функцией (которая может быть так названа, поскольку в произведении искусства формируются и проясняются контуры объекта) и требованием к наблюдателю с религиозной преданностью взглянуть в созданного идола создает у человека интеллектуальные затруднения: они должны сформировать правильный объект научного изучения культуры, которое в качестве своего субъекта принимает иллюстрированную историю психологии периода между импульсом и рациональным действием. Процесс дедемонизации унаследованной массы впечатлений, созданных в страхе, охватывающий весь объем эмоциональных жестов – от беспомощной меланхолии до кровожадного каннибализма, – также придает сверхъестественность динамике человеческого движения в стадиях, лежащих между экстремальными точками оргиастического припадка, – таких состояниях, как борьба, ходьба, бег, танец, схватывание, которые образованный представитель Возрождения, взращенный в дисциплине средневековой Церкви, считал запретной территорией, где свободно могли себя вести только безбожники, предаваясь своим страстям. При помощи этих образов «Атлас Мнемозины» намеревается проиллюстрировать процесс, который можно было бы определить как усвоение ранее созданных экспрессивных значений средствами репрезентации жизни в движении.

Благодаря собранным в «Атласе» изображениям он, в первую очередь, может рассматриваться как инструментарий классических форм, повлиявших на стилистическое развитие в том, что касается репрезентации жизни в движении в эпоху Возрождения.

Подобного рода сопоставительный анализ необходимо было ограничить рассмотрением некоторого количества основных художественных типов в полном объеме, особенно в силу отсутствия достаточного количества упорядоченных предшествующих изысканий в этой области. Вместо этого в процессе сопоставления пришлось прибегнуть к более глубоко проникающему рассмотрению социальной психологии, чтобы ухватить смысл экспрессивных значений, хранящихся в памяти в качестве полноценной функции интеллекта.

Еще в 1905 году помощь автору в его усилиях в этом направлении оказали работы Остхоффа о суперлативе (превосходной степени) в индогерманских языках: он коротко показал, что изменение корня слова может происходить при изменении прилагательных по степеням сравнения и спряжении глаголов. При этом не только не страдает концепция идентичности выразительной силы, хотя формальная идентичность исходного лексического выражения и отпадает; напротив, присутствие постороннего корня служит достижению цели интенсификации исходного значения.

Сходный процесс можно констатировать *mutatis mutandis* в области языка жестов в искусстве, когда, например, танцующая библейская Саломея появляется как греческая менада или когда служанка, несущая корзину фруктов у Гирландайо, проносится мимо, представляя собой довольно осознанную имитацию Виктории с римской триумфальной арки.

Именно в области массовых оргиастических припадков нужно искать источник, который с такой интенсивностью запечатлевает экспрессивные формы предельного состояния внутренней одержимости в памяти – в той части, в которой они могут быть выражены жестом, – что эти энграммы аффективного опыта сохраняются в виде наследия, хранящегося в памяти. Они служат моделями, которые задают форму наброска, созданного рукой художника, и предельные значения языка жестов появляются на свет при помощи созидательного средства – руки художника.

Эстеты-гедонисты получают дешевое одобрение любителей искусства, объясняя такие формальные изменения с точки зрения наслаждения в широком декоративном толковании. Пусть каждый, кто желает, удовлетворяется садом из самых красивых и ароматных растений; это, однако, никогда не разовьется в физиологию круговорота, роста растений, питаемых соками, потому что это открывается только тем, кто исследует подземные корни жизни.

Предвосхищенный в античной скульптуре триумф бытия во всей его многогранной противоречивости между признанием жизни и отрицанием себя предстал перед лицом следующих поколений, которые наблюдали его в виде Диониса в оргиастическом вихре его последователей на языческих саркофагах, или в виде триумфального шествия императора на римских триумфальных арках.

В обоих случаях присутствуют символы массового движения последователей правителя; но где менада трясет трупом козла, разорванного в приступе безумия в честь бога опьянения, там римские легионеры преподносят Цезарю отрубленные головы варваров как подношение по установленному порядку (ровно так же, как на рельефах император прославляется как представитель имперского благосостояния перед своими солдатами).

Конечно, Колизей – всего в нескольких шагах от Арки Константина – угрюмо напоминает римлянам Средневековья и Возрождения, что изначальный импульс к человеческому жертвоприношению избрал местом своего культа языческий Рим, и даже вплоть до настоящего времени Рим продолжает представлять жуткую двойственность мученичества и победных лавров императора.

Средневековая церковь, для которой концепция безжалостного врага формировалась в образе обожествляемого императора, уничтожила бы памятники наподобие Арки Константина, если бы не представилась возможность укрыть героические подвиги императора Траяна, запечатленные на добавленных в другое время рельефах, под покровом Константина.

Церкви даже удалось придать самопрославлению, которое и определяет рельеф Траяна, дух христианства, используя легенду, которая была зафиксирована у Данте. Известная история о проявлении императором жалости к вдове, которая умоляла его вынести справедливое решение, – это, вероятно, тончайшая попытка трансформировать имперский пафос

в христианское благочестие путем резкой инверсии смысла: император, сошедший с рельефа, становится защитником справедливости и ради вдовы, ребенок которой погиб под копытами римского всадника, останавливает все свое шествие.

Попытка охарактеризовать восстановление античности как результат недавно возникшего осознанного фактологического восприятия истории, как беззаботную художественную эмпатию будет оставаться лишь подобием неполноценной описательной эволюционной теории, если при этом не решиться на погружение в глубины духовного принуждения и не укутаться во вневременные пласты материала. Только так можно достигнуть монетного двора, где чеканятся монеты экспрессивных ценностей языческого переживания, вытекающего из самого раннего оргиастического опыта: фиастической трагедии.

В отличие от времен Ницше, сейчас уже не считается революционной попытка дать характеристику античности через призму символа двуглавой гермы Аполлона–Диониса. Даже наоборот, при поверхностном использовании этой теории противоположностей в процессе рассмотрения языческого искусства становится сложно серьезно относиться к роли софросюне и экстаза как единого органичного функционального противопоставления, которое соответствует предельным значениям волеизъявления у человека.

Беспрепятственное высвобождение экспрессивных движений тела, особенно в том виде, в котором это было свойственно последователям богов опьянения в Малой Азии, охватывает весь спектр динамических проявлений жизни трясущегося от страха человечества – от беспомощной меланхолии до кровожадной ярости; и во всех миметических действиях, лежащих где-то посередине, как, например, в культе фиаса, можно распознать слабое эхо такого же глубинного благоговения, как и в художественном отображении таких действий, как ходьба, бег, танец, схватывание, извлечение или несение. Символы фиаса – абсолютно необходимая и уникальная характеристика подобных экспрессивных значений в том виде, в каком они представляли перед художником Возрождения, говоря с ним с древних саркофагов.

Итальянское Возрождение искало способ впитать эту доставшуюся ему по наследству массу энграмм оригинальным двухчастным способом. С одной стороны, оно поощряло вновь высвободившийся дух прагматизма и давало личности возможность, сохраняя свою персональную свободу перед лицом судьбы, говорить то, что не могло быть произнесено. Однако в той степени, в которой это поощрение существовало как мнесическая функция, другими словами, уже один раз перестроенное в результате использования в искусстве предсуществующих форм, само восстановление по-прежнему располагалось где-то между импульсивным самовысвобождением и сознательным и подконтрольным использованием форм, то есть между Дионисом и Аполлоном, и предоставляло художественному гению психическое пространство для формирования выражения средствами его собственного формального языка.

Принуждение к взаимодействию с миром заранее установленных выразительных форм – независимо от того, происходят они из прошлого или настоящего, – обозначает определяющий критический момент для любого художника, намеревающегося заявить о своем собственном характере. Именно осознание факта, что до настоящего времени этому процессу не уделялось достаточного внимания, привело к созданию «Мнемозины», образы в которой представляют собой не более чем прослеживаемый набор заранее сформированных выражений, требовавших от каждого отдельного художника либо игнорировать, либо впитать этот объем унаследованных впечатлений, двигаясь по своему двойственному пути.

Решающий этап развития монументального стиля итальянской живописи эпохи Возрождения находит свое отражение – с символической ясностью, которую обеспечивает только подлинная история, – в произведениях искусства из языческих и христианских времен, связанных с фигурой императора Константина.

Из рельефов Траяна на Триумфальной арке, носящей имя Константина (хотя лишь немногие из рельефов относятся к его времени – ср. Уилперт), исходит имперский пафос, который дал универсальную обоснованность языку жестов последующих поколений посредством своего опьяняющего и захватывающего красноречия, перед которым даже лучшие работы итальянских мастеров лишались права претендовать на ведущую роль среди своих последователей. «Битва Константина» Пьеро делла Франческа в Ареццо, которая открыла новую, не высокопарную величественность в выражении внутренних человеческих эмоций, будто бы растоптана под копытами дикой армии, несущейся к нам по стенам, возвещая победу Константина.

Как мог язык художественной формы простаивать таким образом в непосредственной близости от Рафаэля и Микеланджело? Тот факт, что восхищение движением в великой классической скульптуре привело – столкнувшись с пробудившейся симпатией к археологической точности, – к навязчивому главенству динамической формулы пафоса *all'antica*, предлагает исключительно эстетическое объяснение силы подобного процесса. Новый пафосный язык жестов, пришедший из мира языческих форм, не просто проник в мастерскую при одобрении тонкого видения художника или благожелательном, разборчивом вкусе к античности.

Скорее, отношение к языческому миру как миру ясных олимпийских форм высвободилось после периода мощного противостояния, происходящего от двух противоположных сил, которые, несмотря на свою антиклассическую дикость, справедливо могли считать себя верными и полноправными защитниками наследия античности. Эти две маски, довольно разнородные по происхождению, скрывающие четкие очертания мира греческих богов, были выжившими чудовищными символами эллинистической астрологии и мира античных форм *alla francese*, которые прояснялись в игре причудливого реализма в выражениях лиц и костюмов того времени.

В практике эллинистической астрологии ясный, естественный греческий пантеон был завязан в узел чудовищных форм, непроницаемых и гротескных иероглифов судьбы, которые пробуждали религиозное чувство в человеке и которые были жестоким требованием эпохи, требующей в отношении к стилю своих внешних проявлений, чтобы вновь открытый мир классической античности предстал в своей органической форме.

Второе разоблачение в отношении языческой античности было направлено против менее серьезного обмана, а именно реалистичности костюма *alla francese* – то, как демонические фигуры Овидия, или величие Рима Тита Ливия отображались во фламандских гобеленах или книжных иллюстрациях.

История культуры (история искусства), по общему согласию, не приспособлена видеть отражения классической античности в восточных практиках, судах Севера или гуманизме Италии в качестве равноправных компонентов формирования нового стиля. Не признается и то, что астрологи, верно распознавшие Абу Машара как верного хранителя космологической традиции Птолемея, могли по праву заявить, что они были до боли верными хранителями традиций, так же, как ученые советники ткачей или миниатюристов круга Валуа могли думать – независимо от того, были ли у них хорошие или плохие переводы текстов классических авторов, – что они воскрешают классическую античность с болезненной преданностью.

Сила проникновения классического языка жестов, таким образом, может косвенно объясняться как результат двойной потребности этой реактивной энергии, которая искала способ воспроизведения четких экспрессивных значений античности, свободных от непоследовательных оков традиции.

Если формирование стиля соответствующим образом понимается как проблема обмена такими экспрессивными значениями, то тогда мы вынуждены исследовать механику процесса передачи, лежащую в основе динамики всего процесса. Период от Пьеро делла Франческа до школы Рафаэля – это эпоха международной миграции образов между Севером и Югом; ее природная жестокость, оказавшая влияние как на силу воздействия, так и на объем такого рода миграции, осталась скрыта от европейских историков стиля благодаря официальной «победе» Высокого Возрождения в Риме. Благодаря не только своей мобильности, но и своей технике фламандский гобелен стал первым и при этом колоссальным средством передачи изображений, которые, будучи освобожденными от стены, служили предвестниками печатных иллюстраций (другими словами, гравюр на медных и деревянных пластинах), которые впервые сделали обмен экспрессивными значениями между Севером и Югом неотъемлемой частью кругового процесса, обозначившего формирование европейского стиля.

Единственным примером можно проиллюстрировать то, как сильно и всеобъемлюще подобные изображения-передатчики, привезенные с Севера, проникали в итальянские палаццо: около 1475 года величественная резиденция Медичи была украшена примерно 250 метрами

непрерывного фламандского гобелена, изображающего жизнь от древних времен до современности, что придавало стенам вожаделенное величие и благородное великолепие. Однако уже проявлял себя менее заметный вид искусства, скрывавший свое внутреннее превосходство в способность к формированию стиля под скромной внешностью в виде недорогих изображений на холсте. Они восполняли недостаток материальной ценности свежестью способа выражения. Именно на таких изображениях на холсте игра жестов у Поллайоло, свободная от рыцарских доспехов Бургундии, изображала подвиги Геракла во всей их восхитительной вдохновенности.

Это сопровождалось стремлением к восстановлению, заложенным в первобытном царстве языческого религиозного чувства. Или не были эллинистические звездные знаки символами эсхатологического *raptus in caelum* [вознесения на небо], равно как сказания Овидия, превращающие человека обратно в материю, соответственно символизируют *raptus ad inferos* [помещения в могилу]? Тенденция к воспроизведению языка жестов в четких очертаниях – что, казалось бы, лишь вопрос художественного выражения, – вела, следуя своей внутренней логике, вырываясь из оков к формальному языку, который подходил для глубокого, трагичного, стоического фатализма античности.

Благодаря чуду человеческого глаза те же самые эмоциональные колебания сохранились в Италии для последующих поколений, пережили столетия, отпечатались в твердом камне античной скульптуры.

В произведениях архитектуры (например триумфальной арке или театре) или художественном отображении (от саркофагов до монет) образительный язык жестов, зачастую усиленный вербальным выражением – языком слова, предназначенным уху, – стимулирует при помощи соответствующей функции памяти и через неискоренимую силу своего экспрессивного характера повторение полного спектра человеческих эмоций в их трагической полярности от пассивного страдания до активного триумфа.

Утверждение жизни праздновалось в триумфальной скульптуре во всем его великолепии, тогда как легенды на рельефах языческих гробов рассказывали средствами мифических символов об отчаянной борьбе за восхождение человеческой души на небо.

Сила, с которой подобные антиклерикальные элементы способны отпечатываться, видна на примере ряда из примерно двенадцати саркофагов, встроенных в стену лестницы Санта Мария ин Арачели, которым было позволено сопровождать благочестивого паломника, поднимающегося к церкви, как видения из запретного мира нечестивого демонического язычества.

Подобное противоречие во внешнем выражении самосознания требовало, чтобы взгляд ушедшего Средневековья, отпечатавшийся в объекте, был задействован в параллельном процессе этической конфронтации между агрессивным языческим чувством личной идентичности и чувством христианского смирения.

Одно из поистине художественных творческих событий эпохи так называемого Возрождения заключается в том, что как только оно осознало своей задачей изображение человеческой жизни в движении, сразу же драматические, четкие контуры отдельных жестов победоносных фигур эпохи Траяна, которые получили превосходство над нечеткой эпичностью масс константиновских эпигонов, стали не только объектом чувств, но сразу же получили хождение как образцовые и каноничные формулы пафоса в формальном языке европейского Возрождения с XV по XVII век.