

ISSN 2367-7031 / [www.piron.culturecenter-su.org](http://www.piron.culturecenter-su.org)

БРОЙ # 11 / ЗИМА 2015 / ИЗКУСТВА И ПАМЕТ

URL: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-11-aby-warburg-vuvedenie-kum-atlas-mnemozina-varianti-A-B-C-D-E.pdf>

## Мнемозина. Въведение\*

Аби Варбург

**Ключови думи:** образ, памет, антропология, история на изкуството, Античност, Ренесанс, послеживот, атлас

**Аби Варбург** (1866 – 1929 г.) е немски историк и теоретик на изкуството, антрополог и културолог, известен с иновативната си методология. Често е приет за родоначалник на иконологическите изследвания през XX в. Ранните му трудове са посветени на изкуството на италианския, а по-късно и на северния Ренесанс. Основен обект на работите му е „послеживотът“ на образите в западноевропейската култура, и в по-широка перспектива – функционирането на индивидуалната и колективната памет. Въз основа на изкуствоведските и антропологическите си изследвания Варбург достига до нови форми във философията на историята на изкуството. В кризисната ситуация около Първата световна война Варбург преживява тежък психически срив и прекарва няколко години в клиниката на Лудвиг и Курт Бинсвангер в Швейцария. Този период оставя отпечатък върху работата му, която става все по-силно ориентирана към собствения му опит с паметта. Остатък от живота си (до октомври 1929 г.) Варбург посвещава на съставителството на своя атлас с образи „Мнемозина“ и на организацията на библиотеката по науки за културата „Варбург“ в гр. Хамбург.

Писменото наследство на Варбург не включва последователно или монографично изложение на възгледите му, а се състои преимуществено от студии и статии, лекции, бележки, схеми, кореспонденция и други фрагментарни документи. Въпреки това в контекста на мисловната ситуация от втората половина на XX в. той се оказва една от най-интригуващите и въздействащи фигури в културологията, изкуствознанието и философията, а също и по отношение на различни съвременни художествени практики.

\* Превод, обяснителни бележки и разночетения по: Warburg 2010: Aby Warburg, *Werke in einem Band*, hrsg. u. komm. v. Martin Tremml, Sigrid Weigel u. Perdita Ladwig, Suhrkamp, Berlin 2010.

## Бележка на преводача:

Аби Варбург работи по своя най-мащабен и зрял проект – атласа „Мнемозина“ – преди всичко през годините между 1924 и 1929 г., т.е. от напускането на психиатричната клиника „Белвю“ в Кройцлинген до смъртта си. Във финалния си вариант атласът се състои от 63 черни ленени пана с размери ок. 150 x 200 см. Паната са били разположени в овалната зала на Библиотеката по науки за културата „Варбург“ (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg) в Хамбург. Основни сътрудници на Варбург в този период са Фриц Заксл и Гертруд Бинг. Върху всяко пано сътрудниците, начело с Варбург, подреждат различен брой репродукции с изображения, отнасящи се до отделен проблем на изразната форма, културно-исторически проблем, „формула на патоса“ и т.н. На множество места мрежите от изображения се пресичат и образуват по-големи групи. Атласът представлява поанта и обобщение на цялостната концептуална работа на Варбург в областта на изследването на историята на човешката култура и в частност – на визуалната култура. Сам по себе си, атласът задава модела на един съвсем непознат дотогава методологически инструмент по отношение на съпоставителното историческо изследване на визуални артефакти. Поради особените ефекти на семантична оригиналност, които произвежда, той бива тълкуван и като произведение на монтажното изкуство и се явява образец за подобни произведения у различни модерни артисти. Понастоящем атласът „Мнемозина“ е съхранен единствено под формата на фотографии на отделните пана.

Успоредно с изготвянето на атласа Варбург работи и върху съпътстващите го теоретични текстове. В това отношение до нас са достигнали няколко чернови за въведение към атласа и редица фрагменти и наброски, засягащи отделни моменти от концепцията на „Мнемозина“, и една заключителна глава. В този доста объркан и фрагментарен корпус от текстове се наблюдава преплитането на теми и понятия, върху които Варбург работи от самото начало на дейността си, в този смисъл много от на пръв поглед енигматичните му изказвания стават разбираеми едва откъм предходни негови текстове. Най-общо тук Варбург представя своята концепция за една нова форма на практикуване на хуманитарно знание. Усъмнявайки се в традиционната история на изкуството, той се стреми да ревизира тази научна дисциплина, като я разширява методологически с помощта на елементи от антропологията, психологията, медицината, еволюционната теория и историята на културата изобщо. Така Варбург разработва един нов вид историко-художествен анализ, по-късно определен от последователите му като „иконологически“. Този анализ работи с понятието „формула на патоса“ [Pathosformel]. Варбург разбира формулата на патоса като иманентна на образа иконографска схема, която се съхранява в колективната памет и към която всеки художник прибегва, когато желае да изрази някакъв афект. Така формулите „надживяват“, т.е. оцеляват след изчезването на първите си образци – оттук понятието за „последживот“ [Nachleben]. Макар основаващи се на психофизиологични елементи, които Варбург приема за антропологически и психологически общовалидни константи, в същото време формулите на патоса са мислени като исторически образувания. Те се установяват под формата на резервоар или исторически оформил се в колективната памет инвентар от схеми на жестовете, движенията и мимиките на човешкото тяло. От много голямо значение за разбирането на това понятие е фактът, че Варбург отхвърля ригидния схематизъм и настоява върху съществуването на определена интензивност на афекта, която следва да бъде предадена експресивно. Ето защо, макар да се мислят като „енграми“ [Engramm], т.е.

отпечатъци, сякаш гравирани в паметта, тези формули са натоварени с определена експресивна енергия – в това отношение Варбург говори за „енергетика“ или „енергетична натовареност“ [Energetik] и преобразува енграмата в „динамограма“ [Dynamogramm], т.е. отпечатък, който носи в себе си една вътрешна задвижваща сила и изразява определено движение на душата чрез движение на тялото. В динамичния (или енергетичен) заряд на формулата се състои нейната „изразна стойност“ [Ausdruckswert].

Енграмите, или формулите на патоса според Варбург са разположени в една скала на вътрешната енергетична натовареност на търсения израз, в единия край на която стои най-високата степен на експресия, поведението на маниакално и вакхическо буйство, а в другия – най-ниската енергетична натовареност, тази на потъналост във вътрешния мир и меланхолична умисленост, при която насищането с напрежение е по-скоро вътрешно. Фигурите, изобразяващи тези две крайности, са нимфата и речният бог. Нимфата Варбург изследва още от началото на XX в., когато работата му е посветена най-вече на флорентинския Ренесанс, докато речният бог се появява едва в най-късните му текстове, свързани с френския импресионист Мане (до него се отнася и заключителната глава от „Мнемозина“). На тези два полюса съответстват светогледите на религиозната отдаденост и математическата или научната дистанцираност, и респективно, изразните форми на образа [Bild] и знака [Zeichen]. Изразна форма, комбинираща тези две, Варбург назовава символ [Symbol]. Отношението между наследената в паметта вътрешна формула на израз и исторически поставилите си особености във външната и индивидуална проява на тази формула Варбург обобщава под понятието си за стил [Stil], съответно обект на неговите изследвания се явяват процесите по стилообразуване, или стилооформяне [Stilbildung].

Б.П.

## Мнемозина. Въведение<sup>1</sup>

### А 11/VI 929

Осъзнатото създаване на дистанция между себе си и външния свят може да бъде описано като основно действие на човешката цивилизация; когато това междинно пространство [Zwischenraum] се превърне в субстрат на художествена обработка, то могат да се приемат за изпълнени предварителните условия за това, въпросното съзнание за дистанция да стане трайна социална функция, която чрез ритъма на впускане към материята и обратно отдалечаване към разсъдливостта [Sophrosyne] бележи<sup>2</sup> онзи кръговрат между образна и знакова космология<sup>3</sup>, чиято пълноценност или недостатъчност обозначава, в качеството ѝ на инструмент за духовна ориентация, именно съдбата на човешката култура.

Така на творческия човек, който се люлее между религиозния и математическия светоглед, паметта – както тази на колективната идентичност, така и индивидуалната – идва на

<sup>1</sup> Добавено на заглавната страница: последен вариант (10 и 11.VI.29) [/] 27.V.

<sup>2</sup> Добавено от Г. Бинг: създава? предизвиква?

<sup>3</sup> Зачеркнато: космология

помощ по един много своеобразен начин: не като създава безусловно едно мисловно поле, а като укрепва в граничните полюси на психичното поведение склонността към спокойно съзерцание или към оргиастична отдаденост.

Паметта задейства мнемично целия неунищожим масив на унаследеното, но не с оглед на една първична отбранителна склонност, а като въвлича в полза на оформянето на стила<sup>4</sup> на художествената творба целия устрем на страстно-фобийната, разтърсена в религиозното тайнство вярваща личност<sup>5</sup>, докато от друга страна една описателната наука съхранява и препредава ритмичната структура, в която чудовищата [*monstra*] на фантазията се превръщат в определящи бъдещето житейски пътеводители.

С цел обглеждане на преломните фази от хода на този процес като помощно средство все още не е било използвано в пълния му тълкувателен обхват (овъзможностен от документираните начини на образно оформление) познанието за полярната функция на художественото оформление, което се люлее между крайните точки на фантазията и на разума. Между досега чрез въображението и проумяващото съзерцание се намира действителното проучване на обекта и следващото от него пластично или живописно отражение, което носи названието художествен акт. Тази двойственост между противопоставящата се на хаоса функция, която<sup>6</sup> може да бъде наречена именно така, доколкото оформлението на художествената творба отчетливо откроява единното чрез поредица от избори, и очевидно изискваната от наблюдателя, вкоренена<sup>7</sup> в култовото отдаденост към сътворения идол, е следствие от онези неловкости на духовния човек, които всъщност би трябвало да образуват собствения обект на една наука за културата, а тя на свой ред би следвало да си избере за предмет илюстрираната психологическа история на междинното пространство [*Zwischenraum*] между подтик и действие.

Процесът по дедемонизация на фобийно белязаната маса от паметови впечатления, който обхваща чрез езика на жестовете цялата скала от състояния на<sup>8</sup> обзетост – от безпомощната умисленост до смъртоносното людоедство, – придава на динамиката на човешкото движение, включително и в стадиите, намиращи се между граничните полюси на оргиастичното – борба, вървеж, бяг, танц, захват, – отличителните черти на зловещото преживяване, на което израсналият според средновековната църковна дисциплина образован ренесансов човек гледа като на забранена област, към която само безбожниците с разпуснат темперамент си позволяват да се втурнат.

С образните си материали атласът „Мнемозина“ има за цел да илюстрира<sup>9</sup> този процес, който може да бъде определен като опит за одушевяване на предварително изковани изразни стойности при представянето на живота в движение.

---

<sup>4</sup> Следва зачеркнато: извежда на бял свят

<sup>5</sup> Следва зачеркнато: влиза

<sup>6</sup> Зачеркнат вариант: противопоставящия се на хаоса акт, който

<sup>7</sup> Зачеркнато и добавено от Гомбрих: изисквана

<sup>8</sup> Зачеркнато: фобийна

<sup>9</sup> Преди това зачеркнато: да опише

## В 10/VI

Целта на „Мнемозина“ е с помощта на образната<sup>10</sup> си основа, която така предложеният атлас предоставя в репродукции, да бъде на първо място просто инвентар на предварително изкованите в духа на Античността модели, за които може да се докаже, че са повлияли стилообразуващо върху представянето на живота в движение от епохата на Ренесанса.

Беше необходимо, преди всичко поради липсата на вече налични систематични обобщения в тази област, да ограничи подобно съпоставително изследване до проучването на цялостното творчество на няколко централни типа творци, но все пак да опитам с помощта на задълбочено социално-психологическо изследване да обхвана смисъла на въпросните съхранени в паметта изразни стойности в качеството им на смислена функция в техниката на духа.

В тези опити още през 1905 г. на автора на настоящите редове дойде на помощ съчинението на Остхоф<sup>11</sup> за суплетивната същина на германския<sup>12</sup> език: най-общо, той доказва, че при сравнителните степени на прилагателните и съответно при спрежението на глаголите може на настъпи смяна на корена на думата, без<sup>13</sup> това да се отрази<sup>14</sup> върху представата за енергетичната идентичност на<sup>15</sup> свойството, респективно на действието, въпреки че формалната идентичност на така образувания от думите основен израз отпада<sup>16</sup>.

Един сходен процес може да бъде установен, *mutatis mutandis*, и в полето на отнасящия се до художественото оформление език на жестовете – когато например танцуващата Саломе от Библията се появява като гръцка менада<sup>17</sup> или пък когато прислужницата с кошницата плодове на Гирландайо<sup>18</sup> пробяга край нас в стила на съвсем съзнателно наподобената Виктория от някоя римска триумфална арка.

Именно в областта на оргиастичната масова обзетост трябва да се търси онази оформяща дейност, която вковава в паметта изразните форми на вътрешна засегнатост (доколкото последната може да се изрази чрез езика на жестовете) с толкова голяма интензивност, че тези енграми<sup>19</sup> на страдателно преживяване да оцеляват като съхранено в паметта наследство и в качеството на образци, да предопределят очертанията, които ръката на твореца ще опише –

<sup>10</sup> *Добавено от Бинг:* съставената от образни материали

<sup>11</sup> [Херман Остхоф (1847 – 1909), немски езиковед, автор на изследването „За суплетивната същина на индогерманските езици“ (1899).]

<sup>12</sup> *Добавено от Бинг:* индогерманския

<sup>13</sup> *Преди това добавено от Бинг:* не само

<sup>14</sup> *Преди това зачеркнато:* да доведе до

<sup>15</sup> *Добавено от Бинг:* иманото предвид

<sup>16</sup> *Добавено от Бинг:* вместо това появата на израз с друг корен предизвиква интензификация на първоначалното значение.

<sup>17</sup> [Става дума за фреските на Доменико Гирландайо от църквата „Санта Мария Новела“ във Флоренция. Една от сцените, изобразени в капела Торнабуони (хора на църквата), представя пира на цар Ирод. Репродукция на тази сцена откриваме в пано 45 от атласа „Мнемозина“ – Б. пр.]

<sup>18</sup> [Една от фреските на Гирландайо в капела Торнабуони – изобразяваща рождеството на св. Йоан Кръстител – включва прословутия образ на затичалата се прислужница, която според Варбург в жестомимично отношение отразява фигурата на римската богиня Виктория. Включена е в пана 45 и 46 от атласа – Б. пр.]

<sup>19</sup> [Според Рихард Земон енграмата се разбира като предизвикана от определено дразнение следа в паметта, която може да бъде реактивирана при някакви конкретни условия.]

доколкото най-висшите стойности от езика на жестовете се появяват на бял свят тъкмо в оформеното от ръката на твореца.

Хедонистично настроените естети печелят продажното одобрение на художествената публика, когато обясняват подобна смяна на формите откъм удоволствието, доставяно от поедрата декоративна линия. Колкото и да се радва на най-благоуханните и най-красивите цветя от една растителност, никой не може по този начин да опознае физиологията на растението, например що се отнася до обмяната на веществата или до движението на растителните сокове, тъй като тази физиология се разкрива само пред оногова, който изследва живота в подземната коренова система.

Триумфът на съществуването, вече пластично<sup>20</sup> преоформен от Античността, се появява пред душата на потомците в цялата разтърсваща противоречивост между утвърждаване на живота и отрицание на аза – така, както въпросните потомци виждат Дионис сред оргиастичното шествие на последователите му върху езическите саркофази или пък победното шествие на императора върху римските триумфални арки.

И в двата символа – движение на една маса от последователи на някой владетел; но докато менадата размахва разкъсаното в пристъп на безумие козленце в чест на бога на опиянението, римските легионери поднасят на цезаря отрязаните глави на варварите като полагаемия се дан в едно йерархизирано държавно образуване (но пък от друга страна, цезарят бива почитан върху релефите като представител на императорската грижа към собствените ветерани).

Разбира се, Колизеят, само на няколко крачки от арката на Константин, напомня неумолимо на римляните от Средновековието и Ренесанса, че древният нагон към човешки жертвоприношения си е отвоювал свои култови места в Рим. И до ден-днешен Рим си остава [белязан от] зловещата двойственост между победния венец на императора и този на мъчениците.

Средновековната църковна дисциплина, за която обожествяването на цезаря е представлявало най-безмилостния враг, щеше отдавна да е унищожила един паметник като арката на Константин, ако подвизите на император Траян, благодарение на по-късно добавена лента с релефи, не бяха успели да се скрият под мантията на Константин.

Благодарение на едно предание, което по времето на Данте е било все още живо, самата църква е успяла да претълкува в християнски смисъл славното самообожествяване от релефите на Траян. В известния разказ за милосърдието на цезаря към вдовицата, която му се помолила за справедливост, е налице най-хитроумният опит императорският патос да бъде превърнат в християнско благочестие с помощта на енергетично преобърнато осмисляне. Така цезарят, изобразен върху вътрешната страна на арката да прегазва един варварин с коня си, се превръща в справедлив съдник, който възпира свитата си, тъй като детето на вдовицата е попаднало под копитата на римските конници.

---

<sup>20</sup> *Преди това зачеркнато:* по забележителен начин

## С 8/VI

Да определим възстановяването на Античността единствено като резултат от наново настъпващото историзиращо съзнание за събитията и от<sup>21</sup> художественото вчувстване на свободната съвест, би си останало съвсем неудовлетворително описателно-еволюционистко учение, ако същевременно не дръзнем да се спуснем в дълбините на онази плетеница от нагони, където човешкият дух се пресича със<sup>22</sup> стратифицираната материя. Едва там можем да установим онази дейност, която изковава като монети изразните стойности на езическа обзетост, произхождащи от оргиастичното прапреживяване: дионисовият<sup>23</sup> тиасос<sup>24</sup>.

От времената на Ницше насам ни най-малко не ни е нужна революционна дързост, за да съзираме същината на Античността в символа на двойната херма Аполон-Дионис. Тъкмо напротив, повърхностната ежедневна употреба на учението за тази двойка противоположности<sup>25</sup> дори ни възпрепятства при изследването на езически артефакти на сериозно да<sup>26</sup> схващаме разсъдливостта [*Sophrosyne*] и екстаза [*Ekstase*]<sup>27</sup> в органичното единство на полярната им функция при изковането на граничните стойности на човешката воля за израз.

Разкрепостяването<sup>28</sup> на изразните движения на тялото, във вида, в който се е извършило преди всичко в Мала Азия у последователите на божествата на опиянението, обхваща цялата ска̀ла на кинетично<sup>29</sup> разтърсеното човешко – от безпомощната умисленост до кръвожадното<sup>30</sup> буйство – и всички мимически действия, които се намират между тези две крайности, като например ходене, бягане, танцуване, хващане, доставяне, носене, позволяват да се усети как страстната отдаденост отеква чак до онези антични артефакти, които, макар съобразени с особеностите на стиловата пълноценност на античното художество, принадлежат към културния кръг на мистерииния трепет.<sup>31</sup>

И тъй, в една своеобразна раздвоеност Италианският ренесанс се опитва да одушеви наново и в своя полза наследството на тези фобийни енграми. От една страна, това наследство представлява добре дошъл подбудител за новоосвободените хора на светския темперамент – импулс, който предоставя на борещия се срещу съдбата в името на личната си свобода индивид смелостта да споделя неизговоримото.

Тъй като обаче това подбудителство се извършва като мнемична функция, ще рече –

<sup>21</sup> *Преди това зачеркнато*: съвестно

<sup>22</sup> *Добавено от Бинг*: хронологично

<sup>23</sup> *Зачеркнато, след това добавено от Бинг*: трагичният

<sup>24</sup> [В Древна Гърция тиасосът е култовата общност от спътниците на бог Дионис.]

<sup>25</sup> *След това зачеркнато*: с него също така

<sup>26</sup> *Зачеркнато, след това добавено от Бинг*: така щото да

<sup>27</sup> *Добавено от Бинг*: по-скоро

<sup>28</sup> *Добавено от Бинг*: невъзпрепятстваното

<sup>29</sup> *Добавено от Бинг*: на кинетичното изразяване на живота на фобийно-разтърсеното

<sup>30</sup> *Зачеркнато, след това добавено от Бинг*: убийственото

<sup>31</sup> *Вариант за продължение на изречението, добавен от Бинг след „действия“*: така, както се разполагат в тиазотичния култ между тези две крайности – ходене, тичане, танцуване, хващане, доставяне, носене, – позволяват да се усети как подобна бездънна отдаденост отеква в художественото представяне. Тиазотичната доминанта непосредствено се явява основен зловещ белег на тези изразни стойности според начина, по който от античните саркофази те говорят на око̀то на ренесансовия творец.

посредством предварително изковани форми, вече<sup>32</sup> изчистени и усвоени чрез художествено оформление – възстановяването си остава един акт, който, разполовен между нагонно самоосвобождаване и съзнателно обуздавано формално изпълнение, т.е. именно между Дионис и Аполон, разкрива на художествения гений онова място в душата му, където той може да доведе най-собствения си формален език до още по-голямо своеобразие.

## **D чернова, започната в Неапол 27.V.929**

Необходимостта да се справи с формалния свят на предварително изкованите изразни стойности – независимо дали те произхождат от миналото, или от настоящето – представлява решаващата криза за всеки творец, който желае да покаже своеобразието си. Прозрението, че по отношение на стилообразуването на европейския Ренесанс този процес достига необичайно далеч и се отличава с досега неподозирана значимост, доведе до тук предложения опит на „Мнемозина“, която с основния си набор от образни материали не се стреми на първо време да бъде нещо повече от инвентар на документално проследимите, предварително изковани форми, които изискват от отделния творец да реши дали да се отдръпне от тях, или да одушеви наново тази двойствено налагаща се маса от впечатления.

Решаващата фаза в развитието на монументалния художествен стил на Италианския ренесанс се отразява със символична яснота (както действителната история ни позволява да видим) в онези художествени произведения от езическата и от християнската епоха, които се отнасят до образа на император Константин.

От релефите на Траян върху триумфалната арка, която носи името на Константин (макар само няколко от лентите с изображения да се отнасят до неговото време – срв. Вилперт<sup>33</sup>), произхожда онзи императорски патос, който придава светска значимост в езика на жестовете дори на много по-късни поколения. Това се дължи на опияняващото и подкупващо красноречие в този патос, на което най-изтънчените водещи произведения на италианското око засвидетелстват законното право да играе ръководна за тях роля. Битката на Константин от Пиеро дела Франческа в Ареццо<sup>34</sup>, която изобретява едно ново, нереторично величие на изразната форма, за да предаде човешката вътрешна засегнатост, веднага се оказва прегазена под копитата на побеснялата войска, която получава разрешение да се втурне в галоп по стените на станците<sup>35</sup> под претекст, че изобразява победата на Константин.

Как е било възможно подобно забуксуване на езика на формите при наличието на художници като Рафаел или Микеланджело? Тъй като при срещата си с един сходен по

---

<sup>32</sup> *Добавено от Бинг:* било

<sup>33</sup> [Йозеф Вилперт, „Действително и фалшиво тълкувание на древнохристиянските скулптури“, *Zs. für kath. Theologie*, XLVI, 1922, 1 – 19.]

<sup>34</sup> Става дума за цикъла фрески на Пиеро дела Франческа на тема легендата за светия кръст, украсяваща хора на църквата „Св. Франциск“ в Ареццо. Голяма част от тях са посветени на делата на император Константин и откриването на кръста. Репродукции от тези фрески намираме върху пано 30 от „Мнемозина“ – Б. пр.

<sup>35</sup> Тук вече Варбург реферира изображението на битката на Константин, което се намира във Ватикана и е изработено от Джулио Романо по чернови на Рафаел. – Б. пр.

умонастроение, наново пробуждащ се усет за археологически правдивото, радостта от величествените жестове на античната скулптура довежда до едно самоналагащо се първенство на динамичните формули на патоса [*Pathosformel*] в античен стил, за интензивността на този процес съществува едно чисто естетическо обяснение.

Новият патетичен език на жестовете, идещ от езическия образен свят, не завладява ателиетата просто поради одобрението на някое набито художническо око или на някой подобен образован вкус към древното.

Определението за езическия свят като олимпийска яснота на формите е по-скоро отвоювано от един период на силна съпротива. Тази яснота води началото си от две съвсем различни сили, които, въпреки варварската антикласичност във външните си прояви, с основание могат да бъдат приети за верни и авторитетни пазители на античното наследство. Тези две маски с крайно хетерогенен произход, които прикриват хуманната яснота в очертанията на елинските божества, са оцелелите [*nachlebend*] чудовищни символи на елинистичната астрология и образният свят на Античността във френски стил [*alla francese*], който изпъква в поразителния реализъм на разнообразните изражения и на костюмите.

Вследствие от практиките на елинистичната астрология бляскавата естественост на гръцкия пантеон се е свела до сбирщина чудовищни същества и за да бъдат събудени те за човешката вяра от пълната си непрозрачност на зловещи йероглифи на съдбата, е била необходима подчертаната настоятелност на една епоха, която, в името на преоткритото слово на Античността, изисква стилосъобразна органична прегледност включително и във външните прояви.

Второто демаскиране, което е трябвало да се извърши спрямо езическата Древност, се е насочило срещу едно на пръв поглед безобидно предрешаване – а именно, срещу реалистичното изобразяване на костюмите *alla francese*. Дотогава върху фламандските гоблени и по илюстрациите на книгите Овидиевата демоника или пък Ливиевото величие на Рим са се разгръщали съобразно този реализъм в облеклото.

Историята на изкуството, разбира се, не е свикнала да разглежда ориенталско-практическото, северно-дворцовото и италианско-хуманистичното тълкуване на Античността като равноправни компоненти в процеса на новото [ренесансово] стилообразуване. Липсва каквато и да било яснота за това, че астролозите, които съвсем правилно разпознават в своя Абумашар<sup>36</sup> достоверен представител на птомелеевата космология, от собствената си гледна точка са били в правото си да твърдят, че самите те с болезнена вяръност съхраняват традицията. По съвсем същия начин учените съветници на тъкачите на гоблени и на миниатюристите от културния кръг на Валоа са можели да вярват – независимо дали разполагат с добри или лоши преводи на древните писатели – че именно те с най-детайлна<sup>37</sup> точност възкресяват Античността.

И тъй, настоятелният устрем, с който антикоподобният език на жестовете се налага, може да се обясни индиректно откъм тази двустранно предизвикана реактивна енергия, която изисква

<sup>36</sup> Абумашар (787 – 886) е арабски математик, астроном и астролог. Приписва му се авторството на едни от най-разпространените през Средновековието в Европа трудове по астрология. – Б. пр.

<sup>37</sup> *Преди това зачеркнато:* форма

отличаващите се с яснота на очертанията изразни стойности на Античността да бъдат възстановени и обратно освободени от оковите на едно съвсем нехомогенно предание.

Ако с оглед на това стилообразуването бъде схванато като проблем за обмена на подобни изразни стойности, неизбежно се поставя задачата динамиката на този процес да бъде изследвана по отношение на техниката на включените в процеса транспортни средства.

Времето между Пиеро дела Франческа и школата на Рафаел представлява епохата на начеващото интензивно интернационално движение на образи, които пътуват между Севера и Юга и чиято стихийна сила, както що се отнася до настоящестта, с която се налагат, така и до обхвата на областта, из която се придвижват, остава скрита за европейския историк на стила поради официалната „победа“ на римския Висок ренесанс. Фламандският гоблен е първият колосален тип самоходно превозно средство, което, веднъж откачено от стената, се явява – както благодарение на подвижността си, така и на предвидената за многократно репродуциране на образното съдържание техника – предшественик на илюстрираните листове, т.е. на медната и дървената гравюра. Тъкмо последните, на свой ред, превръщат обмена на изразни стойности между Севера и Юга в пълноценен компонент от процеса на стилообразуване в Европа.

Ето един пример за това с каква подчертана настъпателност и в какви мащаби тези внесени от Север носители на образи навлизат в италианските палаци: към 1475 г. около 250 линейни метра фламандски гоблени с изображения на живота в движение – както живота от миналото, така и този на настоящето – украсяват стените на импозантното жилище на Медичите, придавайки му така желанния блясък на владетелски и дворцов разкош. Непосредствено до тях обаче се разполагат най-спокойно произведенията на един далеч по-невзрачен жанр, които много добре успяват да прикрият това, че стилообразуващата им мощ стои много по-високо, под скромния им вид на живописни платна за продан; те компенсират онова, което им липсва като материална стойност, с необичайния си изразен подход [*novità*]. Необременената от рицарски доспехи игра на жестовете при Полаюоло излага върху подобни живописни платна в античен стил [*all'antica*] подвизите на Херакъл в цялото им опияняващо въодушевление<sup>38</sup>.

Възниква един дълбок, вкоренен в древната праобласт на езическата религиозност копнеж по възстановяване. Нима елинистичните образи на съзвездията не представляват символи на едно есхатологично възнесение [*raptus in caelum*], както съответно Овидиевите приказки, превръщащи човека обратно в първична материя [*hyle*], символизиращ едно потъване в подземното царство [*raptus ad inferos*]? Тази само на пръв поглед външна и чисто художествена тенденция към възстановяване на яснотата на очертанията в жестовия език от самосебе си довежда до един език на формите, напълно съответен на този на трагично погребаната стоическа Древност<sup>39 40</sup>.

<sup>38</sup> Репродукции на платната на Антонио Полаюоло, изобразяващи подвизите на Херакъл, са включени в атласа в пано 33. То е свързано в формули на патоса, изразяващи дионисовия темперамент – Б. пр.

<sup>39</sup> *Добавено*: фатализъм

<sup>40</sup> *Бележка в полето*: Не е ли това Посидоний? [Посидоний от Амапея или от Родос е гръцки стоически философ от II – I в. пр. Хр. – Б. пр.]

## Е 4.VII.27<sup>41</sup>

Благодарение на чудесата на нормалното човешко око за потомците в Италия остават живи все същите душевни импулси, съхранени в оцелелите столетия наред каменни творения на античното минало.

Образният език на жестовете, който често бива усилян посредством надписи от насочения и към слуха словесен език, чрез задействаната паметова функция подтиква различните архитектурни творби (например триумфални арки, театър<sup>42</sup>) и пластиката (от саркофага до монетата), благодарение на неунищожимата мощ на изразната им оформеност, към повторно преживяване [*Nacherleben*] на човешките състояния на обзетост в целия обхват на трагичната им полярност – от пасивното претърпяване до активната победност.

В пластиката на триумфа тържествува утвърждаването на живота в профанна форма, докато сказанията, изобразени по релефите на езическите ковчези, представят в митически символи отчаяната борба за възшествие на човешката душа към небесата.

Колко настоятелно са се вклинили<sup>43</sup> подобни враждебни на църковната дисциплина<sup>44</sup> елементи, доказва онази серия от 12 саркофага, които, зазидани в стената на стълбището към църквата „Санта Мария Арачели“<sup>45</sup>, са съпровождали благочестивия поклонник по пътя нагоре към църквата подобно на сънни видения, идещи от забранената област на безбожната езическа демоника.<sup>46</sup> Тази противоречивост на съзнанието за „аза“ по отношение външния израз изисква от обвързания с материала си светоглед на приключващото Средновековие да се справя успоредно и с етическия конфликт между езически-войнствения<sup>47</sup> и християнски-отдадения усет за собствената личност.

Към собствено художествено-творческите процеси в епохата на т.нар. Ренесанс принадлежи това, че отнасящата се към времената на Траян извисеност в драматичната отчетливост на контурите в отделните антично-победни жестове не просто бива почувствана и предпочетена пред неясната масова епика на епигоните от епохата на Константин, но бива и непосредствено вкарана в употреба<sup>48</sup> – направо в ролята на канонични формули на патоса [*Pathosformel*] – в езика на формите на европейския Ренесанс от XV до XVII в., що се отнася до задачата по представяне на човешкия живот в движение.

*Превод от немски: Богдана Паскалева*

<sup>41</sup> Добавено от Гомбрих.

<sup>42</sup> Преди това зачеркнато: арена.

<sup>43</sup> Преди това зачеркнато: са присъствали.

<sup>44</sup> Преди това зачеркнато: враждебни на вярата.

<sup>45</sup> Santa Maria in Ara coeli, „Св. Богородица на небесния олтар“ е една от централните църкви в Рим, намираща се на Капитолийския хълм.

<sup>46</sup> Добавено: [Херман] Десау [Римски релефи, описани от Пиро Лигорио, в: *Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1883, II, S. 1090.]

<sup>47</sup> Преди това зачеркнато: по римски победоносен

<sup>48</sup> Зачеркната дума, добавено: [?]