

КЕНЕТ КЛАРК

ЦИВИЛИЗАЦИЯТА



КЕНЕТ КЛАРК ЦИВИЛИЗАЦИЯТА ЕДНО ЛИЧНО ГЛЕДИЩЕ

Превод: Нели Доспевска

chitanka.info

АТАНАС СТОЙКОВ

КЕНЕТ КЛАРК — ИСТОРИК И ПОПУЛЯРИЗАТОР НА ИЗКУСТВОТО

Както в родината му Англия и в много страни на света, така и у нас, в България, телевизионните предавания на Кенет Кларк „Цивилизацията“ се радваха на небивал успех. Милиони телевизионни зрители заобикнаха благородната осанка и приветливото умно лице на този, завършващ тогава седмото си десетилетие (роден 1903 — починал 1983), толкова сладкодумен и увлекателен събеседник и очакваха с нетърпение и духовна радост следващата поредна среща с него. Защото те чувстваха как всяка негова беседа не само че ги приобщава по-плътнo към света на изкуството, към действително голямото изкуство, създадено през вековете от човечеството. И не само как разширява културните им хоризонти, но — и това е не по-малко съществено — преизпълва ги с уважение към творческата мощ на човека, към възвишените и непреходни ценности на хуманизма. Дори и когато нашия телевизионен зрител, израсъл и възпитан в една социалистическа страна, не би могъл да се съгласи с едни или други мнения, изказани от Кенет Кларк, той се е отнасял с разбиране към него и винаги е съумявал по достойнство да оцени и рядката му разностранна ерудиция, и това майсторство изключително живо, достъпно и същевременно задълбочено да разяснява и най-трудните теми и въпроси, и не на последно място — неговия ярко изявен патос на убеден учен и гражданин, хуманист и демократ.

Но нашите телевизионни зрители, пък и читателите на първата му книга, излязла на български език, „Цивилизацията“, представляваща всъщност обработена от автора стенограма на телевизионните му беседи под същото название, биха искали да узнаят нещо повече за самия него.

Животописните бележки, които неизменно придружават едва ли не всяка негова книга (впрочем това е общоприета и широко

разпространена практика в Англия, пък и в други страни, всяка книга, каквато и да е тя, да съдържа кратки сведения за нейния автор), са твърде оскъдни. От тях нашият читател би могъл да узнае, че Кенет Кларк е получил образованието си в Уинчестър и Оксфорд, че след това е работил две години при Бернард Беренсон във Флоренция, че едва тридесетгодишен (т.е. в 1933 г.) е назначен за директор на Националната галерия в Лондон — пост, който заема неизменно до 1945 година, че е бил професор по история на изкуството в Оксфордския университет (1946–1961), че е бил председател на Съвета по изкуствата (1953–1960), че е изпълнявал висока длъжност в телевизията. Дори и тези, бих ги нарекъл, най-сухи, протоколни и лаконични сведения обрисуват облика на един високоуважаван в своята страна интелектуалец и познавач на изкуството. Това наше убеждение нараства още повече, когато се запознаем по-отблизо със самата същност на всички тези факти.

Отличаващ се с изключителни способности, Кенет Кларк същевременно получава възможността да добие солидна и всестранна подготовка по история на изкуството и въобще по хуманитарните науки още на студентската скамейка в такъв авторитетен и прочут университет, какъвто е (наред с Кеймбриджкия) Оксфордският. Едва двадесет и две годишен, току-що завършващ университетското си образование, той пише първия си изкуствоведски труд „Готическото съживяване“ (The Gothic Revival). Публикувано в 1928 година, това младежко съчинение поради ерудицията, която блика от всяка негова страница, и преди всичко поради смелите и оригинални концепции, убедително развити и аргументирани в него по повод това толкова характерно и разпространено за дълъг период в английската архитектура явление, каквото представлява стремежът да се възобнови и съживи наново готическият стил, възникнал и развил се в редица европейски страни през средните векове, — безспорно налага съвсем младия автор. Неслучайно „Готическото съживяване“ се преиздава доста пъти вече и се е превърнало в своего рода образцово изкуствоведско произведение. Самото то дори, както отбелязва и Кенет Кларк в едно свое писмо до Майкъл Садлър от юли 1949 година, отразява бързата еволюция в изкуствоведските възгледи на автора. Защото докато първоначално, когато пристъпва да пише това свое съчинение, той се намира изцяло под въздействието на теориите за

чистата форма на Роджър Фрай и на чистите архитектурни ценности на Джофри Скот, то постепенно, колкото повече овладява самия материал и се сблъсква с реалните факти, той несъзнателно тогава и за самия себе си стига до противоположни изводи. И, както сам изтъква, вече в епилога обяснява залеза на това Готическо съживяване с „етически и социални причини, без да осъзнава, че съм направо изоставил моята напълно съгласна със Скот позиция“^[1].

Кларк има щастливата участ още в началото на научната си кариера да прекара цели две години във Флоренция — този наистина главен и най-важен център на Италианския ренесанс. Още повече че той работи там при Бернард Беренсон — вече световноизвестен учен и познавач на италианското ренесансово изкуство. Беренсон запалва у него интереса и любовта към културата и изкуството на Италианския ренесанс. Във всекидневните си беседи и общуване с него той получава извънредно много — не само разностранни знания и ерудиция, но и умението живо и непосредствено да се отнася към творбите на изкуството, да разпознава техния стил и авторство.

В духовното формиране и израстване на младия учен Кенет Кларк особено място заема Роджър Фрай. Той слуша не само неговите лекции и беседи върху изкуството и го оценява след смъртта му, че е „дори по-убедителен като лектор, отколкото като писател“^[2], не само чете неговите многобройни есета върху съвременното изкуство, както и историко-изкуствоведските му публикации, но и особено се възхищава от качествата му на художествен критик — може би най-яръкия и до днес в историята на Англия. Същевременно той лично се сближава с него, става му дори приятел. Самият Р. Фрай високо цени младия К. Кларк.

Да бъде цели дванадесет години непрекъснато директор на такъв огромен и сложен институт, какъвто е Националната галерия в Лондон — една измежду най-богатите картинни сбирки в света, оспорваща си първенството само с парижкия Лувър, ленинградския Ермитаж, мадридския Прадо и вашингтонската Национална галерия — това несъмнено означава за учен от мащаба на Кларк да загуби доста време в неизбежни административни и други грижи и разправи. Но това е работа, която е имала и много плюсове тъкмо за човек като К. Кларк, който има всестранни интереси като историк на изкуството и който при това е бил в своето най-творческо и жизнено десетилетие. Та той

дори по служба е заставен всекидневно да има работа, да изучава и общува с най-високи образци на изкуството от различни страни на Европа и същевременно да обменя опит и изложби с други именити музеи и галерии в света. Или казано съвсем накратко, тези дванадесет години му дават възможност — особено като се има предвид неговата наистина силна и неутолима духовна жажда — да се сроди съвсем отблизо със самото развитие на изкуството в света в лицето на най-ярките му творения, и то не само тези, които са в музеите или в частни сбирки, но също и с архитектурата и монументалната скулптура, с непосредствено израсналия синтез на изкуствата в неговите живи и най-внушителни изяви през вековете.

Едва ли си струва да напомним онова, което е могъл да придобие в качеството си на дългогодишен професор по история на изкуството, и то в университет като Оксфордския — не само разностранни знания върху цялостното развитие на изкуството в света, но и преподавателски, лекторски и педагогически опит и умение — качества, които блестящо ще се изявят по-сетне в неговите многобройни телевизионни и радиобеседи за изкуството.

Ала Кенет Кларк още от своите двадесет и две години, когато пише първия си труд „Готическото съживяване“, до края на своя жизнен път се изявява преди всичко като учен изследовател, един от най-видните историци на изкуството на нашето време.

Кенет Кларк е органически чужд на заниманията на историците на изкуството, които бихме могли да наречем по-скоро архивари или учени педанти, готови с години да се ровят из архивите, за да установят абсолютно точната рождена дата или някакъв друг факт из живота на един или друг художник, като преувеличават и дори абсолютизират значението на подобни данни, но същевременно са по същество безчувствени и неотзивчиви към самото изкуство. Кенет Кларк не би могъл да поеме съдбата на ония историци на изкуството, които посвещават целия си живот на изследването на творчеството само на една епоха и дори само на един художник. Това би било непоносимо и мъчително самоограничение за неговия волен и ненаситен дух. Неговият диапазон като историк на изкуството се отличава с голяма широта. Тя е тематическа — автор е на две солидни монографии за двама измежду колосите на Италианския ренесанс, каквито са Леонардо да Винчи и Пиеро дела Франческа, но

същевременно и на такива за Рембранд (или по-точно за италианската традиция в неговото творчество), както и на изследване за романтизма в европейското изобразително изкуство, негови са получилите широка популярност обобщаващи трудове върху „Пейзажът в изкуството“ и „Голото тяло“; занимавал го е и проблемът за художника в старческа възраст — и то не въобще, а конкретно исторически; публикува много студии и статии, засягащи различни периоди и явления от историята на изкуството. Ала тази широта се проявява преди всичко в самия начин на неговото изследване и изложение на всеки въпрос, до който се докосва. В тази насока в него щастливо се сливат историкът (взет и в широкия смисъл, т.е. предполагащ пълно познаване на разглежданата епоха и на достатъчно подробности, които биха могли да характеризират едни или други неясни страни, но и в по-ограничения и тесен смисъл на историк на културата и изкуството), естетикът и художникът, който живо и дълбоко чувства изкуството, и то не само архитектурата и изобразителното, но също и поезията, и музиката и същевременно умее да вижда и отбелязва връзките и взаимодействията между тях. Струва ми се, не бих сбъркал, ако добавя, че Кенет Кларк се изявява като художник и чрез своя ярък и цветист език и стил, който същевременно съхранява научната точност.

В една своя реч от 12 април 1971 година, като има предвид и своя собствен опит като историк на изкуството, Кенет Кларк заявява, че две са основните цели и задачи, които има и трябва да изпълнява историята на изкуството: първо, „да увеличава нашето разбиране, а по такъв начин и нашата любов към изкуството“^[3] и второ, „да изследва произведенията на изкуството като свидетели за природата на човека“^[4]. Или, с други думи казано, както изяснява това и самият К. Кларк, историкът на изкуството трябва да се справя постоянно с две взаимно обусловени, тясно свързани помежду си задачи: да оценява, да интерпретира развитието на изкуството, на самото изкуство. От тази гледна точка за него най-големи историци на изкуството са били Винкелман и Ръскин, защото и двамата са схващали историята на изкуството „като форма за оценяване, и двамата са гледали на творенията на изкуството като разкриващи една духовна обстановка“^[5].

Ала възгледите на Кенет Кларк върху същността и задачите на историята на изкуството, разгледани по-отблизо, разкриват и известни

взаимно изключващи се, противоречиви черти. Така, от една страна, той отрича — и с пълно основание — стария анекдотичен метод, заложен още от животоописанията на Плутарх (впрочем изиграл известна положителна роля, защото е спомогнал да се съберат и съхранят много фактологически данни за живота и творчеството на видни художници от миналото), защото тук всичко се свежда до отделната велика личност, до нейните редки способности, своеобразен характер, чудатости дори и т.н. Връзката, взаимоотношенията, зависимостите дори на тази личност от обществото и традицията и т.н. — всичко това или съвсем се пренебрегва, или само между другото се споменава. Но той, по всичко личи, има предвид абсолютизирането на детерминизма, неговото твърде общо и по съществото си вулгарно разбиране. И в такъв случай той има, струва ми се, основание да твърди, че „в много най-нови книги по история на изкуството индивидуалното почти изчезва и измененията в изкуството се разглеждат само като отражения на измененията в обществото, или пък, в най-прогресивните книги, в резултат на измененията на икономическата структура“^[6]. Явно е, че този възглед той приравнява напълно с марксисткия, защото добавя: „За марксисткия историк, колкото е по-голям художникът, толкова по-затруднителен става, защото той постепенно избягва от структурата на обществената и икономическата необходимост“^[7]. Трябва много наистина да се съжالياва, че все още дори учени със замаха и ерудицията на Кенет Кларк не са могли да се освободят от плена на предубежденията, натрупани от вулгарния социологизъм спрямо действителния марксизъм, и не са успели още да прозрат и осъзнаят, че това са две съвършено различни неща, че марксистическият възглед върху историята на изкуството няма и не може да има нищо общо с каквито и да било вулгарно социологични негови заместители. И това толкова повече, че вулгарният социологизъм отдавна е осъзнат, убедително разкритикуван и преодолян и в Съветския съюз, и в други социалистически страни, пък и от редица историци на литературата и изкуството в западните капиталистически страни, в това число и в Англия. Пък и самите Маркс, Енгелс и Ленин нееднократно са подчертавали, че духовните явления и изменения в обществото, в това число и творчеството на великите художници, имат сложен и опосредствен характер, че има постоянно взаимодействие между различните духовни сфери и

съставки на надстройката на всяко общество, че има относителна самостоятелност, традиция и приемственост във всяка духовна сфера, т.е. във всеки вид и жанр изкуство, че тук „обществената и икономическа необходимост“, ако ще трябва да употребим терминологията на Кенет Кларк (защото марксистите употребяват обикновено една много поточна и научно обоснована терминология, крайтъгълен камък, на която е „обществено-икономическата формация“), се извява не пряко и направо, а съвсем опосредовано и във всеки отделен случай разкрива своеобразия и особености, които именно марксизмът-ленинизмът изисква да се разкриват и изследват не общо и стереотипно, а винаги конкретно исторически.

А що се отнася до истински големия художествен талант и гений, то именно Маркс, Енгелс и особено Ленин не само че са били органично чужди на всяко стеснено негово разбиране като порождение само и единствено на дадената конкретна обществено-историческа среда, но са ни оставили поредица най-ценни в методологическо отношение положения за последователното научно разглеждане и решаване на този изключително важен проблем. Достатъчно е да напомним само дълбоката Ленинова постановка, че „ако пред нас е действително велик художник, то някои, макар и от съществените страни на революцията, той е длъжен да отрази в своите произведения“^[8]. Именно това схващане позволи на В. И. Ленин да разкрие както никой друг своеобразието и величието на великия руски писател Л. Н. Толстой и да определи неговото творчество като крачка напред в художественото развитие на човечеството.

Бихме могли да разберем напълно съображенията, поради които вероятно Кенет Кларк сочи Винкелман като пример и образец на историк на изкуството. Защото, както е известно, именно Винкелман пръв окончателно преодолява господстващия дотогава анекдотичен метод и пръв поставя историята на изкуството върху последователни научни основи, като обосновава понятието стил и стилови изменения в изкуството, разглежда развитието на изкуството не само самостоятелно, но и в тесните му връзки и взаимодействия с обществото и т.н. Разбира се, във възгледите на Винкелман има още доста наивни положения, но за времето си, за тогавашното до голяма степен още зародишно състояние на историята на изкуството като самостоятелна научна дисциплина те са съставлявали истински научен

подвиг, разкривали са нови плодотворни хоризонти и то едновременно пред три новооформящи се науки — естетиката, археологията и историята на изкуството. Буди не по-малко възхищение и високо хуманистичният и дълбоко демократичен патос в цялостната дейност и творчество на Винкелман.

Но друг е според мен случаят с Джон Ръскин, когото Кенет Кларк също сочи като образец на историк на изкуството. Заслугите на Ръскин, особено и по-специално за духовното развитие на Англия, са несъмнени. Той оставя огромно творчество, което обхваща цели тридесет и девет тома съчинения. Писал е по различни въпроси и предимно върху изкуството. Цели петдесет години той владее умовете в Англия, и както изтъква К. Кларк, „да се чете Ръскин беше приемано като доказателство, че имаш дух“^[9]. С рядко увлечение и ентусиазъм пише за майсторите на Ранния италиански ренесанс, за английските прерафаелити и най-вече за големия пейзажист Търнър, когото едва ли не боготвори. И все пак, струва ми се, че няма основания именно Ръскин да се сочи за пример като историк на изкуството и то наравно с Винкелман. И това толкова по-странно ми се вижда, че се изтъква тъкмо от К. Кларк, който може би по-добре от всички други е съумял да разкрие както силните, така и слабите страни и ограничеността на Ръскин като изкуствовед. Аз напълно възприемам писаното от К. Кларк за Ръскин, плод на дълбоки проучвания. И се питам: щом като Ръскин, както установява с основание К. Кларк, „през целия си живот се чувстваше задължен да разглежда всеки предмет, от архитектурата до минералогията, като клон от морала“^[10], щом като той „през целия си живот беше дълбоко зает с религията“^[11] и щом като самият К. Кларк признава, че: „Аз не съм в състояние да възприема този клон от мисълта му“^[12]..., щом като той не обича системността и нерядко е личен и пристрастен в съчиненията си; щом като всичко това е вярно, то би ли могъл Ръскин да се сочи за пример на историк на изкуството? Заслужават при това внимание и съображенията, изказани също от К. Кларк, че произведенията на Ръскин днес, дори в родината му Англия, си стоят по рафтовете на библиотеките и книжарниците, че те не се търсят и не се четат. Причините за това, посочени сполучливо от К. Кларк, са главно три: първо, неговото непрекъснато и дори натрапчиво проповедничество и морализаторство; второ, неговата разпиляност и разхвърляност, неспособността му да се съсредоточава върху

изследвания от него въпрос; трето, красноречието му, прекаленото му увлечение в красивата и цветиста фраза. Но нима биха могли всички тези значителни слабости и недостатъци да се подминат или пък да се смята, че биха могли да се надделеят от срещащите се в произведенията на Ръскин дълбоки прозрения, блестящи характеристики на творчеството на отделни художници и дори на цели епохи? Струва ми се, че не, и в тази насока аз съм много повече склонен да се съглася с К. Кларк, когато специално изследва Ръскин^[13], отколкото когато по-късно без особено да се обосновава, го поставя наравно с Винкелман.

Не е възможно, нито пък е необходимо в предговор като настоящия да се направи цялостен преглед на огромното творчество на К. Кларк. Все пак бих искал да изтъкна, че никой изследовател на творчеството на Пиеро дела Франческа и Леонардо да Винчи не би могъл да отмине неговите монографии, посветени на тези двама велики италиански майстори. И то е само защото те са написани с една поразяваща ерудиция и познаване на творчеството им в най-малките, на пръв поглед незначителни подробности, но и защото в тях има поредица тънки наблюдения, дълбоки характеристики, изключително сполучливи съпоставки: например разглеждането на творческия процес у Леонардо от първоначалните рисунки и етюди до завършената картина или сравнението на Леонардовия с китайския пейзаж, или разкриването на тайната за обаянието на Леонардовата „Тайна вечеря“ и др., или, що се отнася до Пиеро дела Франческа — изтъкването на духовната му връзка с Мазачо, съпоставянето му със Сезан, анализа на създаденото от него идеализирано човечество, намирането на Моцартово начало в някои негови творби и определението на неговите особености и др.

Върху пейзажа като жанр в живописата са публикувани вече доста книги, но трудът на К. Кларк забележимо се отделя между тях. Преди всичко с начина, по който се проследява развитието на жанра през вековете — от неговите наченки в средновековните илюстрирани книги до нашия двадесети век: без излишни подробности, в главните му линии, обобщено и синтетично, като същевременно винаги се чувства дълбокото познаване на конкретно историческите факти. Специално заслужава, струва ми се, да се отбележи развитото в този труд схващане за пейзажната живопис като израз на отношението и

дори мирогледа на човека спрямо природата, а също и аргументираната критика спрямо абстракционизма, който унищожава пейзажа като жанр.

Най-ценно качество на големия му труд върху голото тяло в изобразителното изкуство се състои в това, че развитието на този жанр се разглежда не само по себе си, а в тесните му взаимодействия с измененията в различните области на духовната култура и религията, на самото общество. В тази насока особено бих искал да изтъкна изказаните от него извънредно интересни и убедителни съображения за откритието, което правят гърците при пресъздаване образа на атлета и героя или на какво се дължи разцветът на голото тяло през Ренесанса и др.

Кенет Кларк бе не само учен изследовател. Той се изявяваше и като великолепен популяризатор на историята на изкуството. В Англия и в много страни по света са широко известни неговите телевизионни беседи-цикли по изкуството. Той излизаше понякога със статии върху изкуството и в пресата. Така неговата книга „Когато гледаме картини“, *Looking at pictures* (за първи път излиза през 1960 г.), представлява всъщност събрани в едно и публикувани неговите статии, отпечатани преди това в „Сънди таймс“. Това са шестнадесет есета за шестнадесет шедьоври на западноевропейската живопис, такива например като „Полагането в гроба“ на Тициан, „Менините“ на Веласкес, „Художникът в своето ателие“ на Вермер, „Трети май, 1808“ на Гоя, „Ателието на художника“ на Курбе, „Автопортрет“ (от 1663 г.) на Рембранд и други. И всяко есе разкрива не само достойнствата и значението на разглежданите творби, но заедно с това и особеностите на нейния създател като живописец, нейното място в цялостното му творчество, а понякога и в общата художествена тъкан на епохата. Така те приучват зрителя как да гледа живописиста, как да вниква в нея, как да оценява нейните и общокултурни, иконографско-икономически, и специално художествени и живописни страни и качества.

Голям интерес представлява също и книгата му „Романтичният бунт“^[14], която се основава изцяло върху предавани по телевизията серии от беседи. Още в предговора ѝ К. Кларк изразява своето, станало сетне твърдо убеждение, че „телевизията е идеално средство да се издига интересът на народа към изкуството“^[15]. Тази книга запознава читателя с творчеството на художници, които според К. Кларк се

явяват представители на романтическия бунт в изкуството, а именно: Давид, Пиранези, Фюсли, Гоя, Енгър, Блейк, Жерико, Търнър, Констабъл, Миле, Дега и Роден. Както се вижда от самото изреждане на имената на тези художници, К. Кларк е привърженик на едно доста разширено тълкуване на романтизма в изкуството, което не бихме могли да възприемем. Защото то губи своите сравнително ограничени, конкретно исторически определени граници и прояви в европейската, предимно във френската живопис, в първата половина на 19 век с главни представители Жерико и Дьолакроа. Едва ли би могло да се обоснове тогава защо трябва да се включат в това движение дори художници като Давид, Енгър и особено Миле, Дега, Роден и трябва да се оставят настрана други майстори, чието творчество разкрива много общи черти с тяхното. Що се отнася до творческите портрети, които дава К. Кларк на разглежданите от него художници, то трябва да кажем, че макар и доста кратки, понякога дори схематични, те са ярки, точни, увлекателно написани.

Измежду публикациите на Кенет Кларк, чиято основна задача е популяризацията на изкуството и неговото развитие, най-широко разпространение получи „Цивилизацията“^[16]. Създадена върху основата на известната и на нашите читатели серия негови телевизионни беседи под същото заглавие, тя изпъква и се налага на нашето внимание с редица свои достойнства. Преди всичко, защото тя дава сбита, но същевременно доста пълна синтетична представа за развитието на западноевропейското изкуство от Средновековието до наши дни. И то, още повече че това развитие се проследява не само по себе си, а в неговите взаимодействия и в общата тъкан на историята на западноевропейските народи и по-специално на тяхната духовна, а нерядко и на материалната им култура. Тази книга би могла донякъде да се разглежда също и като очерк за развитието на културата и цивилизацията на народите на Западна Европа. Един очерк, който е написан изключително живо и увлекателно. Читателят непрекъснато се възхищава от всестранната ерудиция на автора, от умението му тъй проникновено и тънко да разкрива своеобразието както на отделни художници, така и на цели художествени епохи, от многобройните му много сполучливи, понякога дори неочаквани сравнения и съпоставки.

Но четейки книгата на К. Кларк, у нас възникват и редица възражения и дори несъгласия по повод на едни или други негови

твърдения и схващания. Пък и би било странно, ако един труд, който обхваща такъв огромен кръг от проблеми, не предизвиква мисълта ни и дори не ни навежда понякога на спор, на мислен диалог с автора му.

Като приемаме изричната уговорка на К. Кларк, че той по необходимост е трябвало да се ограничи само в рамките на Западна Европа, че поради това той е оставил без внимание античните цивилизации на Египет, Сирия, Гърция и Рим, а също и тези на Китай, Персия, Индия и ислямския свят, все пак на мен ми се струва, че той би могъл да изтъкне малко повече тук-таме техния принос и взаимодействията им с културата и цивилизацията на западния свят, особено приноса на Византия, Русия, славянските и балканските страни, още повече че те непосредствено са свързани с Европа, самите участват най-активно в създаването на европейската култура, включително и на оная, която редица автори, в това число и К. Кларк, определят като западноевропейска. Това според моето мнение би дало възможност да се проследи и види много по-убедително единството и взаимодействието на културите в света и по-специално тези на народите в Европа. Нещо повече, това би позволило на автора още по-ярко и впечатляващо да изяви своите високо хуманистични и демократични възгледи, които извикват нашето уважение.

В своите беседи К. Кларк понякога е доста противоречив. Понякога изразява вяра в бъдещето като се уповава на богатия опит на историята с нейните зигзаги, с нейните периоди на падения и упадък, но и на подеми и разцвет. Ние не можем да не се съгласим с неговото осъждане на войната като средство за решаване на възникващите между народите проблеми, с повика му за мирно съревнование и културно сътрудничество между народите, с нееднократно изразеното от него уважение към великите умове и гении на човечеството — не само към тяхното творчество, но и към примера, който дават, към възвишената им хуманистична мисия. Ала същевременно ние, които изграждаме едно ново общество — социалистическото — и откриваме заедно с това реална перспектива за цялото човечество, за бъдещето на света, сме преизпълнени с оптимизъм, при това с един оптимизъм свободен от илюзии, напълно земен и оправдан. И именно поради това не бихме могли да споделим настроенията на скептицизъм, дори на безнадеждност, а понякога и на безизходност и мрачен песимизъм, които обхващат К. Кларк. И нам ни става болно, че човек като него

може дори да заяви, че няма представа и идея накъде вървим, накъде върви светът. Ние бихме могли само да съжаляваме, че той стига накрая до обезверяване, до отричане на марксизма. А тъкмо в нашия двадесети век марксизмът, или по-точно казано марксизмът-ленинизмът, получава могъщо потвърждение, става жива реалност, продължава да се развива и обогатява като най-плодотворното, най-жизненото и най-перспективното учение, мироглед и система от обществени науки на нашата съвременност.

Споделям напълно омразата на К. Кларк към нацизма, острото му осъждане. Но недоумявам как е могъл той да намеква, че едва ли не корените му трябва да се търсят в самата национална психология на немците и дори в благородния портрет на Освалд Крел от Дюрер да се вижда въплъщение на някакви разрушителни сили, дори и истерия, които тогава още не били се развързали. Творчеството на Дюрер, идеалите, които са го вдъхновявали, са наистина обърнати към бъдещето и те, както особено убедително и подробно са разкрили това такива немски изкуствоведи, каквито са Вьолфлин, Ветцолд и Панофски, са дълбоко хуманистични. И поради това няма никакви основания да се смята, че „Дюреровото пророческо виждане“ е „един път повече“ за разрушаването на цивилизацията отвътре.

Въобщо трябва да се съжалява, че К. Кларк, който се отличава с широко виждане и разбиране спрямо приноса на различните народи в съкровищницата на световната култура, не е могъл да преодолее някои свои предубеждения спрямо немския народ и немската култура.

Силата на К. Кларк е в конкретно историческото проследяване на развитието на изкуството и въобще на духовната култура. Самата логика на фактите го навежда на интересни наблюдения, дълбоки съпоставки, точни оценки. Именно това и ще оцени нашият читател по достойнство в неговата книга. Но същевременно той едва ли би могъл да се съгласи с едни или други негови съвсем сумарни обобщения от рода например на тези, че най-големият враг на цивилизацията, на всяка цивилизация въобще, е страхът — страхът от война, от нахлуване, от глад, който страх водел до сковаване, до бездейност. Че в историята са се появили, израснали и после са загинали редица големи цивилизации — това е всеизвестно. Но причините за техния залез или пропадане съвсем не би могло да се търсят и намират в какъвто и да

било страх. За всеки отделен случай те би трябвало грижливо да се изследват и определят.

Не бих искал да се спирам отделно върху някои твърде едностранчиви, доста субективни оценки и характеристики на видни дейци на изкуството. Така у Шекспир биха могли да се открият и песимистични нотки, но неговото творчество е дотолкова разностранно и всеобхватно и същевременно в последна сметка е дотолкова жизнено, че в никакъв случай не ни дава основание да го определяме като „голям песимист“. Не е обосновано например да се твърди, че Леонардо да Винчи трябвало да се разглежда едва ли не извън своята епоха, че той не се поддавал на никаква категория, че било грешка да се смята за типичен ренесансов човек. Толкова повече, че самият Кларк в своята монография за Леонардо много добре го обрисова не само върху фона на Италианския ренесанс, но и като негово особено ярко порождение.

Ала едва ли е необходимо да правя тук всички критични бележки, които поражда у мене четенето на „Цивилизацията“. Още повече че нашият културен читател отдавна е свикнал да има будно критично отношение към книгите, които проучва. И съм сигурен, че и той, като спори понякога мислено с Кенет Кларк, същевременно ще му бъде благодарен и заради знанията, които му дава, и заради насладата, която получава от четенето на един толкова компетентно и увлекателно написан труд.

Атанас Стойков

[1] Във вече цитираното писмо до М. Садлър: К. Clark. The Gothic Revival. London, Penguin Books, 1964, p. XIV. ↑

[2] Предговор към Roger Fry. Last lectures. Boston, Beacon Press, 1962, p. XXIV. Предговорът е писан в 1936 г., т.е. само две години след смъртта на Р. Фрай. ↑

[3] К. Clark. An art historian's apology, в: Cosmos Club. The Fight Cosmos Club award. Kenneth MacKenzie Clark. Washington, 1971, p. 7. ↑

[4] Ibidem, p. 13. ↑

[5] К. Clark. An art historian's apology. ↑

[6] Ibidem. p. 8. — Б.пр. ↑

[7] К. Clark. An art historian's apology. p. 8. — Б.пр. ↑

- [8] В. И. Ленин о литературе и искусстве, Москва, изд. „Художественная литература“, стр. 215. ↑
- [9] K. Clark. Ruskin today. London, Penguin books, 1964, p. XI. ↑
- [10] K. Clark. Ruskin today, p. XII. ↑
- [11] Ibidem, p. VII. ↑
- [12] Ibidem, p. VII. ↑
- [13] Имам предвид цитираното вече съчинение „Ruskin today“, което представлява грижливо подбрана и съкратена антология на Рускин от самия К. Кларк. ↑
- [14] K. Clark. The romantic rebellion. London, John Murray, 1973. ↑
- [15] Ibidem, p. 7. ↑
- [16] K. Clark. Civilisation. A personal view. London. Broadcasting and John Murray, 1969. ↑

ПРЕДГОВОР

Тази книга е съставена от текстовете на серия телевизионни предавания, излъчени през пролетта на 1969 г. Да се пише за телевизията е нещо съвсем различно от писането на книга, и то по отношение не само на стила и начина на изложение, но и на целия подход към темата. Когато вечер хората се настанят пред телевизора, те искат да бъдат забавлявани. Ако се отегчат, просто го изключват. Забавлява ги както онова, което виждат, така и онова, което чуват. Вниманието им трябва да бъде задържано от грижливо подбрана поредица от образи и често пъти редуването на картините направлява хода на мислите. Изборът на илюстративния материал пък се определя от едни или други външни условия. Някои обекти са недостъпни, някои сгради не се поддават на заснемане, някои места са твърде шумни за звукозапис. Авторът трябва да държи сметка за всички тези особености още от самото начало и да изменя или насочва линията на мисълта си в зависимост от тях. Но още по-важно е, че, за да бъде представен за по-малко от час, всеки сюжет трябва да се опрости. Само няколко забележителни сгради или творби на изкуството могат да бъдат използвани за онагледяване на изложението, само неколцина големи творци могат да бъдат посочени, а онова, което се казва за тях, трябва обикновено да се каже без уговорки. Обобщенията са неизбежни и за да не отегчават, понякога се налага да бъдат малко по-смели. В това няма нищо ново. Та нали по този начин разговаряме подир вечеря в домашна обстановка; телевизията трябва да запази характера на говоримото слово, ритъма на обикновената реч и дори нещо от онзи непринуден, непридирчив език, който не позволява на разговора да звучи надут.

Като прелиствам сега тези текстове и ги сравнявам мислено със самите телевизионни предавания, аз разочарован си давам сметка колко много са загубили те. Най-силното въздействие на почти всяко едно от тях е зависело от фактори, които не могат да бъдат изразени с думи. Ето пример от само една програма, „Измамни надежди“: звуците

на „Марсилезата“ и хорът на затворниците от „Фиделио“, както и чудната снимка на „Гражданите от Кале“ на Роден — те всички изразяват онова, което исках да кажа за цялата тема с такава сила и яркост, каквито напечатаната страница никога не би могла да постигне. Аз не мога да направя разлика между мисъл и чувство, и съм убеден, че съчетанието на слово и музика, багри и движение може да обогати човешкия опит тъй, както това не могат да сторят само думите. По тази причина аз много ценя телевизията и бях готов в продължение на две години да се откажа да пиша, за да видя какво може да се направи чрез нея. Благодарение на опитни и находчиви режисьори и на един чудесен екип от оператори някои моменти във филма, струва ми се, бяха наистина вълнуващи и въздействащи. В една книга те се губят.

Но тогава защо се съгласих да се издаде книгата? Отчасти от слабост — аз просто не обичам да казвам „не“, а в този случай щеше да ми се наложи да го казвам и пиша стотици пъти. Отчасти и от суета — малцина могат да устоят на възможността да изразят публично възгледите си. В хода на предаванията аз забелязах, че изговарям на висок глас сума неща, които иначе никога не бих казал. Също както Молиеровият буржоа-благородник бе открил с удоволствие, че говори в проза, така и аз разбрах с учудване, че си имам своя гледна точка. А освен това би могло да се допусне, че съм се ръководил и от малко подстойни подбуди — именно от чувството на признателност. Преглеждайки текстовете, аз си дадох ясна сметка, че те са израз на признателност за целия онзи живителен опит, с който съм се обогатил през последните петдесет години. Не знам защо публично изказаната благодарност се счита за нещо похвално, но тя, предполагам, е извинима.

Естествено, отначало аз възнамерявах да попълня и окръгля доста сбитите телевизионни текстове и да им придам по-завършена литературна форма. Скоро обаче открих, че за да обясня подробно всичко загатнато и да обоснова всяко обобщение, ще трябва да работя цяла година и ще лиша книгата от онази лекота и устремност, които може би ще й се припишат като достойнство. Оставаше ми само едно — да приема ограниченията, наложени ми от литературния жанр, като променя или пропуска онези пасажки, които се биха оказали неразбираеми без съпровождащия ги филм. Едно изложение, чийто ход се определя почти изцяло от визуален материал, не може да

претендира нито за логика, нито за пълнота; в телевизионните предавания това доведе до редица пропуски, за които се срамувам. Дори в най-беглия обзор на цивилизацията би трябвало да се каже нещо повече за правото и философията, отколкото съм казал аз. Не можах да измисля никакъв способ как да ги направя интересни за окото. Този недостатък е особено сериозен в раздела за Германия. Аз говоря много за баварското „рококо“ и почти не споменавам за Кант и Хегел. Гьоте, който би трябвало да бъде един от главните герои на телевизионната серия, се появява съвсем за малко, а немските романтици изобщо отсъствуват. Някои други пропуски се дължат просто на ограниченото време, с което разполагах. Отначало бях замислил едно предаване, посветено на класическата традиция от Паладио до края на 17 век. То би ми позволило да включа Корней и Расин, Мансар и Пусен, и би могло да стане едно от най-хубавите в цялата серия. В телевизията обаче е прието една поредица да се състои от тринадесет предавания, така че този епизод трябваше да отпадне. По тази причина барокът е твърде широко застъпен за сметка на класицизма.

В телевизионната поредица музиката играе голяма роля (според някои прекадено голяма); на поезията е отделено по-малко място, а не съм доволен и от начина, по който разглеждам Англия от епохата на Елизабета I. Да покажем Шекспир просто като големия песимист, като връхната фигура в един половинвековен период на необходимо съмнение, е очевидно нелепо. Но да скърпиш края на епизода с няколко баналности за „Сън в лятна нощ“ или „Ромео и Жулиета“ би било още по-лошо.

Някои от най-досадните пропуски бяха продиктувани от самото заглавие, избрано от мен. Ако говорех за историята на изкуството, не би ми било възможно да пропусна Испания. Но запитахме ли се какво е направила Испания, за да обогати човешкия дух и да тласне човечеството няколко крачки по-нагоре, отговорът не е толкова ясен. „Дон Кихот“, големите светци, йезуитите в Южна Америка? Вън от тях обаче тя си е останала просто Испания, а тъй като исках всеки отделен епизод да разкрива нови фази в развитието на европейския дух, аз не можех да се отклоня от замисъла си и да говоря за една отделна страна.

Това ме кара да кажа нещо за заглавието на телевизионната поредица, което съм поставил и на книгата. То се появи случайно. Хората от ББС искаха да пуснат серия цветни филми за изобразителното изкуство и решиха, че аз мога да им помогна със съвет. Но когато Дейвид Атънбъроу, оглавяващ по онова време втората програма на ББС, се обърна към мен, той спомена думата „цивилизация“ и единствено тази дума ме убеди да се заема със задачата. Нямах ясна представа за значението ѝ, но бях уверен, че тя е за предпочитане пред варварството, и си мислех, че тъкмо сега е моментът да се каже това. За съвсем кратко време, докато около мен се носеше веселата глъчка на обела, устроен, за да ме убеждават, аз намислих по какъв начин може да се развие темата и от този си първоначален план впоследствие се отклоних много малко. Той обхващаше само Западна Европа. Очевидно не можех да включа древните цивилизации на Египет, Сирия, Гърция и Рим, защото иначе трябваше да се направят поне още десет нови предавания; същото се отнасяше за Китай, Персия, Индия и света на исляма. Бога ми, и без това се бях наел с доста много работа! Освен това имам чувството, че човек не бива да се залавя да преценява една култура, без да знае езика ѝ; толкова много от характера на дадена култура е свързано със самата употреба на думите ѝ, а за съжаление аз не знам нито един източен език. Трябваше ли тогава да се откажа от заглавието „Цивилизация“? Не ми се искаше, защото тази дума бе отприщила мисълта ми и си остана нещо като стимул. А и не допусках, че някой би бил толкова ограничен да си помисли, че съм забравил за големите цивилизации на предхристиянската епоха и на Изтока. Признавам обаче, че заглавието ме тревожеше. През 18 век щеше да е лесно: „Размишления върху естеството на цивилизацията с оглед наменящите се фази на цивилизования живот в Западна Европа от ранното Средновековие до наши дни“. За съжаление такова заглавие днес не върви.

„Бих искал да благодаря“ — тук вече обикновено човек спира да чете; но моят дълг към режисьорите ми и към главната ми консултантка се различава от онази благодарност, която един автор дължи на библиотекарите, фотографи, секретари и на другите лица, на които е обичайно да се благодари. Обсъжданията, които предхождаха планирането на всяко предаване, далеч надхвърляха избора на места за външни снимки и другите проблеми, свързани с продукцията. Те бяха

източник на идеи и както често става, когато група хора работят в тясно сътрудничество, след това не можехме да си спомним кому бе хрумнала една или друга сполучлива идея. Самите възражения от технически характер, които се повдигаха, пришпорваха въображението ни. Тогава видях колко истина има в познатите думи: „Колко често някоя трудна рима ме е навеждала на хубава мисъл“. Никой не е имал по-великодушни, повече изпълнени с доверие работодатели, а накрая те ми осигуриха и редактор за настоящата книга, Питър Кембъл, чийто жив ум и неуморима енергия го правят мечтан сътрудник за всеки ленив автор.

К. К.

1

САМО ЕДНА ТЪНКА НИШКА

Застанал съм на Пон де-з-Ар в Париж. От едната страна на Сена е хармоничната, рационална фасада на Френския институт, построен като седалище на Френската академия към 1670 г. На другия бряг е Лувър, строен непрекъснато от Средните векове до 19 век: класическа архитектура в най-величествената ѝ и самоуверена форма. Нагоре по течението едва съзирам „Нотър Дам“ — може би не най-красивата катедрала, но с най-интелектуалната фасада в цялото готическо изкуство. Къщите по двата бряга на реката са също човешко и разумно решение на задачите на градската архитектура, а пред тях, под дърветата, са откритите барачки на букинистите, където поколения студенти са намирали духовната си храна и поколения любители са се отдавали на културното хоби — да колекционират книги. По този мост през последните сто и петдесет години студенти от художествените училища на Париж са бързали към Лувър, за да изучават произведенията на изкуството там, сетне са се връщали в ателиетата си да разговарят и да мечтаят да направят нещо достойно за голямата традиция. А колко много поклонници от Америка, още от времето на Хенри Джеймс насам, са се спирали на този мост, за да вдъхнат аромата на една стара култура и да се почувствуват в самото сърце на цивилизацията!

Какво е цивилизация? Не знам. Не мога да ѝ дам абстрактно определение — все още не. Но мисля, че мога да позная цивилизацията, когато я видя; сега тя е пред погледа ми. Ръскин е казал: „Великите нации пишат своите автобиографии в три ръкописа — книгата на делата им, книгата на словата им и книгата на изкуството им. Не можем да разберем нито една от тези книги, ако не прочетем и другите две, но единствената, която заслужава доверие, е последната“. Общо взето, мисля, че това е вярно. Писатели и политици могат да правят най-различни назидателни изказвания, но това са, както бихме казали, само декларации за бъдещи намерения. Ако трябваше да кажа

кое изразява истината за едно общество — една реч на министъра на жилищното строителство или самите сгради, издигнати по негово време — бих посочил сградите.

Това не означава обаче, че историята на цивилизацията е история на изкуството — нищо подобно. Големи произведения на изкуството могат да бъдат създадени и във варварски общества — всъщност самата ограниченост на първобитното общество придава на декоративното му изкуство особена интензивност и жизненост. През 9 век човек е можел да хвърли поглед надолу по Сена и да види носа на викингски кораб, носещ се нагоре по реката. Когато го разглеждаме днес в Британския музей (1), виждаме, че той е внушително произведение на изкуството; но за майката на едно семейство, което се мъчи да си устрои дом в малката колиба, той би изглеждал нещо не дотам приятно — също така застрашаващо нейната цивилизация, както перископът на ядрена подводница.



1 Нос на викингски кораб

Един още по-краен пример ми идва на ум: африканската маска, която принадлежеше на Роджър Фрай (3). Спомням си, че когато той я купи и я окачи на стената, ние бяхме единодушни, че тя притежава всички качества на голямо произведение на изкуството. Предполагам, че на много хора днес тя би се видяла по-вълнуваща от главата на Аполон Белведерски (2).



2 Аполон Белведерски



3 Африканска маска

И все пак цели четиристотин години след откриването му Аполон е бил онази скулптурна творба, която е будила най-голямо възхищение в света. Наполеон особено се гордеел с това, че успял да я задигне от Ватикана. Ако не бяха екскурзоводите, които днес са единствените популяризатори на традиционната култура, тя би била вече напълно забравена.

Каквито и да са достойнствата му като произведение на изкуството, за мен няма никакво съмнение, че Аполон възплъщава един по-висок стадий на цивилизация от маската. И двете изобразяват духове, вестители от друг свят — искам да кажа, от свят, сътворен от собственото ни въображение. За негъра това е свят на страх и мрак, готов да го накаже жестоко за най-малкото нарушение на едно табу. За елинистическото въображение този свят е изпълнен със светлина и увереност, в него боговете са подобни на нас, само че по-красиви, и слизат на земята, за да учат хората на разум и на законите на хармонията.

Чудесни думи наистина, но действителността е изглеждала по-другояче. В гръко-римския свят е имало много суеверие и жестокост. И все пак разликата между тези два образа си има своето значение. Тя показва, че в дадени епохи човекът е имал съзнанието за нещо у себе си — тяло и дух — което се е намирало вън от ежедневната борба за съществуване и ежедневната борба със страха; и той е чувствувал необходимост да развива тези качества на мисълта и чувството, за да могат те да се доближат колкото е възможно повече до един идеал на съвършенство — разум, справедливост и физическа красота, намиращи се в пълна хармония помежду си. Той е съумявал да задоволи тази си необходимост по различни начини — чрез митове, чрез танци и песни, чрез философски системи и чрез порядъка, който е наложил на видимия свят. Рожбите на неговото въображение са същевременно израз на един идеал.

Западна Европа е наследила един такъв идеал. Той е създаден в Гърция през 5 век пр.н.е. и без съмнение е най-удивителното творение в цялата история: толкова завършен, толкова убедителен, тъй удовлетворяващ ума и сърцето, че е могъл да просъществува почти непроменен повече от шестстотин години. Разбира се, изкуството му е станало стереотипно и конвенционално. Все същият архитектурен език, все същият кръг от образи, все същите театри, все същите храмове — по всяко време в продължение на петстотин години човек е можел да ги срещне по цялото Средиземноморие, в Гърция, Италия, Франция, Мала Азия и Северна Африка. Ако попаднете на централния площад на който и да било средиземноморски град през I век от н.е., едва ли бихте могли да кажете къде се намирате — тъй както днес трудно можем да различим едно летище от друго. Така

наречената „квадратна къща“ (Maison Carree) в Ним е малък гръцки храм, който би могъл да се намира, където и да било в гръко-римския свят.

Ним не е много далеч от Средиземно море. Гръко-римската цивилизация се е простирила много по-надалеч — чак до Рейн, чак до границите на Шотландия, въпреки че по времето, когато достигнала до Карлайл, тя била вече позагрубяла, подобно на викторианската цивилизация на северозападната граница. Тя трябва да е изглеждала абсолютно непоклатима. И, разбира се, част от нея никога не е била унищожена. Така нареченият Пон дю Гар (4), акведуктът недалеч от Ним, вече само като материал е бил неуязвим за разрушителната сила на варварите.



4 Пон дю Гар, Прованс

Останали са и неизброими фрагменти — музеят в Арл е пълен с тях. „Тези отломки съм скътал, за да се предпазя от разруха“. Когато човешкият дух се възродил, те послужили за образец на каменоделците, които украсявали местните църкви; но това станало много по-късно.

Какво всъщност се е случило? Гибън е написал шест тома, за да проследи упадъка и падането на Римската империя, така че аз няма да се спирам на този въпрос. Но като се поразмислим за този почти невероятен епизод, той все пак ни разкрива нещо от същността на

цивилизацията. Показва ни, че колкото сложна и устойчива да изглежда, всъщност тя е много крехка. Може да бъде унищожена? Кой са нейните врагове? Преди всичко страхът — страхът от война, страхът от нашествие, страхът от епидемии и глад, поради което просто не си струва трудът да се строят сгради, да се садят дървета и дори да се мисли за земеделските култури през следващата година. Също и страхът от свръхестественото, което означава, че не смееш да поставиш под въпрос или да промениш каквото и да било. Късноантичният свят е бил изпълнен с безсмислени обреди, с тайнствени религии; които унищожавали самоувереността. А после идва и изтощението, чувството за безнадеждност, което може да обземе дори хора, радващи се на голямо материално благополучие. Има едно стихотворение от съвременния гръцки поет Кавафис, в което той си представя как хората от един античен град като Александрия чакат всеки ден да дойдат варварите и да оплячкосат града. Накрая варварите отиват другаде и градът е спасен; но населението е разочаровано — идването на варварите все пак би било по-добро от нищо. Разбира се, цивилизацията изисква един минимум от материално благоденствие, достатъчно, за да осигури на хората малко свободно време. Но в много по-голяма степен тя изисква вяра — вяра в обществото, в което живее човек, вяра в неговата философия, вяра в неговите закони и вяра в собствените духовни сили. Начинът, по който са положени камъните на Пон дю Гар, е не само победа на техническото умение, но и показва жива вяра в закона и дисциплината. Сила, енергия, жизненост: всички големи цивилизации — или стимулиращи развитието на цивилизацията епохи — са се опирали на голяма енергия. Хората понякога мислят, че цивилизацията не е нищо друго, освен изтънчена чувствителност, изискан разговор и тям подобни. Тези неща могат да бъдат измежду приятните последствия от цивилизацията, но те не я съставляват, и дадено общество може да ги притежава и все пак да е мъртво и сковано.

Така че ако се запитаме защо цивилизацията на Гърция и Рим е загинала, верният отговор е, че тя се е изчерпала. А и първите завоеватели на Римската империя също се изчерпват. Както често се случва, те стават жертва на същите слабости, от които страдат покорените от тях народи. Неправилно е да ги наричаме варвари. Те не изглежда да са били особено разрушителни. Дори можем да кажем, че

са издигнали някои твърде внушителни постройки, като например мавзолея на Теодорих: тежичък и неразчленен в сравнение с малкия гръцки храм в Ним — плоският купол е от един-единствен каменен блок, — но поне е построен с поглед към бъдещето. Сполучливо са сравнявали тези ранни нашественици с англичаните в Индия през 18 век — отишли там, за да измъкнат каквото могат от страната, участвували в управлението, ако имали изгода от това, и отнасяли се с презрение към местната култура, освен в случаите, когато тя им осигурявала скъпоценни метали. Но за разлика от англичаните в Индия нашествениците в Европа са създали хаос и в този хаос нахлули истински варвари като хуните, които били съвсем неграмотни и готови да унищожат всичко, което не разбирали. Не смятам, че те са имали намерение да разрушат големите сгради, пръснати из целия римски свят. Но и идеята да ги запазят никога не им е идвала на ум. Предпочитали да живеят в набързо сглобени колиби и да изоставят старите селища на разрухата. Разбира се, животът сигурно си е вървял привидно нормално много по-дълго време, отколкото бихме могли да предположим. Винаги става така. Гладияторите продължавали да се борят в амфитеатъра на Арл, а в театъра на Оранж все още се давали представления. Дори в 383 г. един бележит администратор като Авзоний е могъл да се оттегли мирно в имението си край Бордо, за да се грижи за лозето си и да пише голяма поезия, подобно на китайски благородник от династията Тан.

Упадъкът на цивилизацията е можел да продължи още доста дълго време, но към средата на 7 век се появила една нова сила, обладаваща вяра, енергия и воля за завоевание, а също и друга култура — ислямът. Силата на исляма се криела в неговата простота. Раннохристиянската църква пък разхищавала силите си в богословски спорове, подклаждани цели три столетия с невероятно настървение и изобретателност. Но Мохамед, ислямският пророк, проповядвал най-простото учение, което някога е било разпространявано; и то дало на последователите му онова чувство за непобедима солидарност, което някога ръководело и римските легиони. В удивително кратко време — само за петдесетина години — класическият свят бил покорен. Само побелелите му кости се откроявали на фона на средиземноморското небе.

Старият извор на цивилизацията бил затлачен и ако е щяла да се роди една нова цивилизация, тя е трябвало да бъде обърната с лице към Атлантическия океан. Каква надежда! Има хора, които понякога ми казват, че предпочитали варварството пред цивилизацията. Съмнявам се дали са го изпитали достатъчно дълго на гърба си. Подобно на населението на Александрия, те се отегчават от цивилизацията; но всички указания сочат, че отегчението, идващо от варварството, е безкрайно по-голямо. Независимо от останалите неудобства и лишения, от него просто е нямало изход. Живеели в твърде затворено общество, без книги, без светлина след смрачаване, без надежда. От едната страна неспирно бушуващо море, от другата — безкрайни мочурища и гори. Наистина тъжно съществуване, за което впрочем англосаксонските поети не са си правели никакви илюзии:

*Мъдрец прозрял би само оная грозна пустош,
когато рухнат всички богатства по света,
тъй както днес стърчат нерядко по земята,
порутени стени, налитани от бури,
покрити с тежък скреж, села в съсипии...
Сам бог, създал човека, е казън ниспослал,
та смях човешки в тях отколе се не чува —
делата величави на древността са лишни.*

Ала навярно е било по-добре да се живее в една от тези къщурки на края на света, отколкото в сянката на старите гигантски постройки, където всеки момент би могла да ви врѣхлети нова вълна скитащи племена. Така поне разсъждавали първите християни, заселили се в Западна Европа. Те произхождали от източното Средиземноморие, първото огнище на монашеството. Някои от тях се установили в Марсилия и Тур; сетне, когато животът им там станал твърде опасен, тръгнали да търсят най-недостъпните краища на Корнуол, Ирландия или Хебридските острови. Прииждали на поразително големи групи. През 550 г. един кораб стоварил в Корк петдесетима учени. Те тръгнали да обикалят страната, търсейки места, които да им предложат поне мъничко сигурност и някаква малка група сродни по дух хора. И какви места намерили! Когато хвърлим поглед назад от големите

цивилизации на Франция от 12 век или на Рим от 17 век, трудно ни е да повярваме, че западното християнство е оцеляло доста дълго време — близо сто години, — вкопчило се в такива кътчета като Скелиг Майкъл (5), стръмна скала на 29 км от ирландския бряг, издигаща се сред морето на около 215 м. височина.



5 Скелиг Майкъл, Западна Ирландия

Вън от това малко, затворено общество на учени какво друго е поддържало живота на тази скитаща култура? Нито книги, нито строежи. Дори да приемем, че повечето къщи са били дървени и затова са изчезнали, малкото оцелели каменни постройки са жалки и тромави. За учудване е, че тези номади не са могли да направят нещо по-добро, но пък изглежда, че те са били изгубили всякакъв стимул да си строят трайни жилища. А какво са имали? Отговор ни дават пак стиховете: злато. Когато някой англосаксонски поет иска да изрази в думи идеала си за добро общество, той говори за злато:

*Там не един от тези мъже развеселени,
обгърнати от блясък, разискрени във злато,
от вино сгорецени, в доспехи бранни светли,
очи за дълго вперва ту в камъни безценни,
ту в злато и сребро, и в янтар лъчезарен —
богатства, що усърдно събирал е и трупал.*

Скитниците винаги са имали край себе си занаятчии; и цялата им неудовлетворена потребност да дадат трайна форма на натрупания опит, да създадат нещо съвършено в своето до немай-къде несъвършено съществуване, е получавала израз в тези чудни предмети. Дори в обработването на метална огърлица те са постигали изключително ярко въздействие. А нищо друго не показва по-ясно колко далече е стоял новият атлантически свят от гръко-римската цивилизация на Средиземноморието. Темата на средиземноморското изкуство е бил човекът — и то още от времето на ранния Египет. Но скитниците, които си пробивали път през горите и се борели с вълните, виждали само птиците и животните в сплетените клони и не се интересували от човешкото тяло. Непосредствено преди последната война в Англия бяха открити две съкровища — и двете в Съфък, на около 60 мили едно от друго. Сега и двете са в Британския музей. Едното, от Майлдънхол (6), е декорирано почти изцяло с човешки фигури — всички стари герои на Античността, морски богове, nereidi и т.н.



6 Блюдо с фигурата на Нептун от Майлдънхолското съкровище.

Рисуният е малко грубоват, защото тази творба датира от края на древността, когато вярата в човека била вече разклатена и старите образци не били наподобявани много убедително. Другото съкровище е от парадния кораб в Сътън Ху (цв.ил.1). Изминали са двеста години — може би малко повече — и човекът почти е изчезнал. Когато се появява отново, той е само декоративен знак или йероглиф, а на негово място виждаме легендарни животни и птици — и мога да добавя, че хората от ранното Средновековие са се отнасяли към птиците по-малко пренебрежително от онези, които рисуват коледни картички днес. Но въпреки че сюжетът е варварски, както го наричаме ние, чувството за материала и изработката са по-тънки и по-сигурни, а техниката е по-усъвършенствувана, отколкото при съкровището от Майлдънхол.

Тази любов към златото и гравирания камък, това чувство, че те отразяват един идеален свят и обладават някаква трайна магическа сила, продължават да съществуват до момента, когато стихва тежката борба за оцеляване. Би могло да се каже, че западната цивилизация е била спасена от нейните занаятчии. Скитниците са могли да ги вземат със себе си. Тъй като ковачите правели не само оръжия, но и украшения за вождовете, те били също така необходими за поддържане на общественото положение на племенните главатари, както и бардовете, които с песните си възхвалявали мъжеството им.

Но за да се преписват книги, е бил необходим по-уседнал живот и за кратко време две или три кътчета на Британските острови са могли да предложат относителна сигурност. Едно от тях е Айона (7).



7 Айона, Западна Шотландия

Спокойно и свято място. Никога не мога да отида там — а на младини го посещавах почти всяка година, — без да изпитам чувството, че „някакъв бог витае на това място“. То не вдъхва такова благоговение като други свещени места — Делфи или Асизи. Но повече от всяко друго познато на мен място Айона ми дава чувство на покой и вътрешна свобода. Откъде идва това чувство? От светлината ли, която струи отвред? От пейзажа ли, който след внушителните хълмове на Мъл някак странно напомня Гърция, дори Делос? От съчетанието на тъмновинено море, бял пясък и розов гранит? Или може би от далечния спомен за онези свети хора, които в продължение на два века са поддържали жива западната цивилизация?

Манастирът Айона е основан от св. Колумба, който дошъл тук от Ирландия в 563 г. Изглежда, че това е било свещено място още преди неговото идване, и цели четири века то е било център на келтското християнство. Говори се, че на острова е имало 350 големи каменни кръста, като почти всичките били хвърлени в морето по времето на Реформацията. Никой не знае кои от запазените келтски ръкописи са създадени тук и кои на нортхъмбрийския остров Линдисфарн; всъщност това и няма значение, защото те всички са в стил, който ние с право считаме за ирландски (цв.ил.2). Изписани са красиво и техните ясни закръглени букви са разнасяли словото божие по целия западен

свят. Те също така са богато декорирани и странното е, че тази украса не разкрива почти никакво познаване на класическата или християнската култура. Това са все евангелия, но в тях почти липсват християнски символи, освен свирепите зверове от източен тип, които символизират евангелистите. Където тук-там се мерне човешка фигура, тя е съвсем жалка. Дори в един случай древният писар е намерил за добре да напише под миниатюрата „Imago Hominis“ — образ на човека (8).



8 Страница от
Ехтернахтското евангелие

Но чисто орнаменталните страници са едва ли не най-богатите и най-сложни образци на абстрактна украса, които някога са били създавани, по-изискани и по-изящни от всичко, което може да се намери в ислямското изкуство. Разглеждаме ги десетина секунди, после отминаваме към нещо друго, което можем да разтълкуваме или прочетем. Но представете си, че човек не е можел да чете и седмици наред не е имал на какво друго да спре погледа си. Тогава тези страници трябва да са имали едва ли не хипнотично действие. Последната творба на изкуството, създадена в Айона, е може би „Книгата на Келс“ (9).



9 Страница от «Книгата на Келс»

Но още преди завършването ѝ абатът на Айона бил принуден да избяга в Ирландия. Морето станало по-опасно от сушата: оттам се задали викингите.

„Ако всяка глава имаше сто езика — пише един тогавашен ирландски писател, — дори те не биха могли да разкажат или опишат, или изброят всички страдания на ирландците, бедите и потисничеството, сполетели всеки дом от тези безстрашни и свирепи хора, истински езичници“. Келтите не са се променили много. За разлика от по-ранните скитнически племена викингите имали доста богата митология, която Вагнер е обвил с романтичен воал. Техните камъни, изписани с рунически знаци, излъчват сякаш някаква магическа сила. Те са последният народ в Европа, дал отпор на християнството. Съществуват викингски надгробни камъни от късното Средновековие, които от едната си страна имат символи на Вотан, а от другата — християнски символи: нещо като презастраховка и за двата случая. На едно прочуто ковчеже от слонова кост в Британския музей виждаме отляво Уейлънд Ковача, а отдясно — Поклонението на

влъхвите. Когато четем страшни разкази за викингите, не бива да забравяме, че те са били почти неграмотни и че писмените сведения за тях ние дължим на християнски монаси. Разбира се, те са били брутални и хищни. И все пак те имат място в европейската цивилизация, защото тези пирати не са били само разрушители и техният дух наистина е допринесъл нещо важно за западния свят. В края на краищата това е бил духът на Колумб. Те потегляли от някое пристанище и с небивало безстрашие и ловкост стигали чак до Персия през Волга и Каспийско море — оставили са руническите си знаци върху един от лъвовете на Делос — а сетне се връщали у дома с цялата си плячка, включително монети от Самарканд и един китайски Буда. Самото им техническо умение като мореплаватели е вече ново постижение за европейския свят; и ако искаме да намерим някакъв символ на атлантическия човек, който да го отличава от средиземноморския, символ, който да противопоставим на гръцкия храм — това е викингският кораб. Гръцкият храм е статичен и масивен. Корабът е подвижен и лек. Запазени са два от по-малките викингски кораби, използвани като погребални камери. Единият от тях, т.нар. Гокстадски кораб (10), е бил предназначен за дълги пътешествия и действително едно негово копие прекоси Атлантическия океан през 1894 г.



10 Гокстадский корабль Осло



11 Озебергският кораб

Той изглежда не потопим като гигантска водна лилия. Другият кораб от Озберг (11), изглежда, е бил по-скоро нещо като голяма ладия за тържествени случаи, пълна с прекрасни изделия на художествените занаяти. Дърворезбата на носа се характеризира с онази непрекъсната плавна линия, която по-късно ще залегне в основата на големия декоративен стил, познат под името „романски“. Когато хвърлим поглед върху исландските саги, които се нареждат сред великите книги на света, трябва да признаем, че викингите наистина са създали култура. Но било ли е това цивилизация? Монасите от Линдисфарн не биха отговорили положително, нито Алфред Велики, нито пък бедната майка, която се мъчи да стъкми някакъв дом на семейството си по бреговете на Сена.

Цивилизацията означава нещо повече от енергия, воля и творческа сила, нещо, което викингите не притежавали, но което още по тяхно време започнало да се появява наново в Западна Европа. Как да го определя? Да речем, съвсем накратко, чувство за устойчивост. Номадите и нашествениците се намирали в непрекъснато движение. Те

не чувствували необходимост да гледат по-нататък от следващия март или от следващото пътуване, или следващата битка. И по тази причина не им идвало на ум да строят каменни къщи или да пишат книги. Едва ли не едничката каменна сграда, оцеляла през вековете след мавзолея на Теодорих, е баптистерият в Поатие. Тя е окаяно грубовата. Строителите ѝ са се опитали да използват някои от елементите на римската архитектура — капители, фронтони, пиластри — но са забравили първоначалното им предназначение. Все пак целта е била тази жалка постройка да просъществува по-дълго. Тя не е просто някакъв вигвам. Цивилизованият човек, така поне ми се струва, трябва да чувства, че си има свое място някъде в пространството и времето, че съзнателно гледа напред и обръща поглед назад. И за тази цел умението да четеш и пишеш е от голяма полза.

В продължение на повече от петстотин години това умение е било рядкост в Западна Европа. Човек наистина остава поразен, когато разбере, че през цялото това време нито един мирянин, като се почне от кралете и императорите, не е могъл да чете и пише. Карл Велики се научил да чете, но не можел да пише. Край леглото си държал восъчни плочици, за да се упражнява, но сам заявявал, че това просто не му се удава. Алфред Велики, известен като изключително умен човек, се научил сам да пише едва на четиридесетгодишна възраст и бил автор на няколко книги, но те, изглежда, са били диктувани в някакъв семинар. Големите хора, дори духовниците, диктували на секретарите си, както правят и днес, и както ги виждаме, че правят в илюстрациите от 10 век. Разбира се, повечето висши духовници са могли да четат и пишат, и образите на четиримата евангелисти, които са любимите (и често пъти единствените) илюстрации на ранните ръкописи, станали през 10 век нещо като утвърждение на тази едва ли не божествена способност. Но дори св. Григорий, който в една слоново костна резба от 10 век (12) прави впечатление на човек, всецяло отдаден на учеността, същият този св. Григорий, както се твърди, изгорил много тонове класическа литература, дори цели библиотеки, за да не се отклоняват умовете на хората от изучаването на Светото писание.



*12 Св. Григорий и писари
/слоновокостна корица,
10 век/*

И в това отношение той сигурно не е бил изключение. Като имаме пред вид тези предразсъдъци и разрушения, за учудване е, че литературата на предхристиянската Античност изобщо се е запазила. И наистина тя едва се е промъкнала до нас. Доколкото ние сме наследниците на Гърция и Рим, с тях ни свързва само една тънка нишка.

Ние сме оцелели, защото макар обстоятелствата и възможностите да се изменят, силата на човешкия разум си остава горе-долу постоянна величина и векове наред почти всички хора на интелекта са се числили към църквата. Някои от тях, като историка Григорий от Тур, са били хора забележително интелигентни и

непредубедени. Трудно е да се каже какъв брой антични текстове са се намидали в келтските манастири, но когато към 600 г. в Европа дошли ирландски монаси, те намерили римски ръкописи в градове като Тур и Тулуза. Все пак манастирите нямало да станат пазители на цивилизацията, ако не е съществувала поне минимална стабилност: а на Запад е постигната най-напред в кралството на франките.

Постигната била със силата на оръжието. Всички големи цивилизации в ранните си стадии се изграждат на военни успехи. Римляните били най-добре организираните и най-безогледни воители в Лациум. Същото може да се каже и за франките. Кловис и неговите наследници не само побеждават враговете си, но и се държат на власт с цената на жестокости и мъчения. Боеве, боеве и пак боеве. Между другото рисунки от 9 век показват, почти за пръв път, че конниците имат стремена (13), а някои хора, които обичат да обясняват историческите събития с постиженията на техниката, твърдят, че именно по тази причина кавалерията на франките е побеждавала.



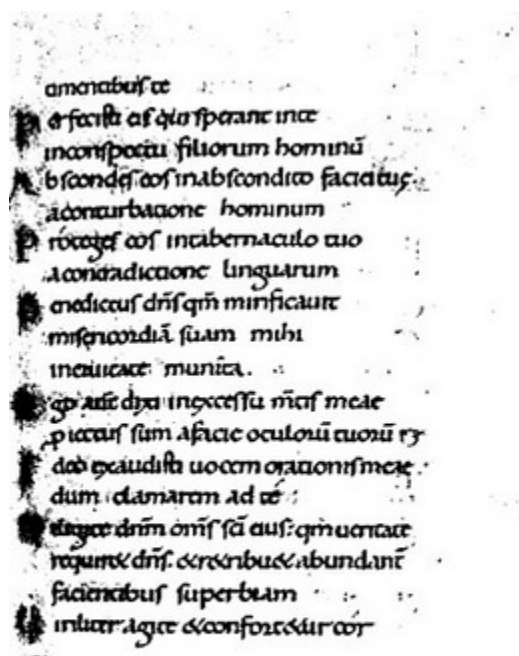
Понякога имаме чувството, че 7 и 8 век са били нещо като дълъг филм от типа на „уестърните“ и приликата се засилва от появата още през 8 век на нашите стари приятели — шерифа и маршала; ала,

разбира се, всичко е било много по-страшно, тъй като не е имало нито следа от чувство или рицарство. Така или иначе борбата е била необходимост. Ако не беше победата на Карл Мартел над маврите при Поатие през 732 г., западната цивилизация може би изобщо нямаше да съществува, а без неуморните походи на Карл Велики никога нямаше да възникне идеята за една обединена Европа.

Карл Велики е първият голям човек на действието, появил се от мрака след падането на Римската империя. Той е станал обект на митове и легенди. Една великолепно мощехранителница в Аахен (цв.ил.3), изработена около петстотин години след смъртта му, за да съхранява парче от неговия череп, изразява какво са мислели за него хората от зрялото Средновековие по начин, който сам той много би оценил: в злато и скъпоценни камъни. Но истинският човек, за когото знаем твърде много от един съвременен биограф, не е стоял толкова далеч от този мит. Висок над 1,80 м. той е бил мъж с повелителна осанка и пронизващи сини очи — само че е имал тънък, писклив глас и мустаци на морж вместо брада. Той бил неуморим администратор. Покорените от него земи — Бавария, Саксония, Ломбардия — били организирани по начин, значително надхвърлящ възможностите на една полуварварска епоха. Империята му е една изкуствена конструкция и не го надживява. Но старата идея, че той е спасил цивилизацията, не е съвсем погрешна, тъй като именно благодарение на него Западна Европа влиза отново в досег с древната култура на Средиземноморието. След смъртта му настъпват големи безредици, но тънката нишка не се скъсва. Цивилизацията оцелява.

Как успява Карл Велики да постигне това? Преди всичко с помощта на един забележителен учител и библиотекар на име Алкуин от Йорк той започва да събира книги и нарежда те да бъдат преписвани. Хората невинаги си дават сметка, че все още съществуват само три или четири оригинални антични ръкописа от латински автори: всичките си знания за древната литература ние дължим на събирането и преписването на текстове, започнало по времето на Карл Велики, и почти всички класически текстове, оцелели до 8 век, са запазени и до днес. Вършейки тази работа, преписвачите разработват най-красивата калиграфия, която е била някога измислена, а същевременно и най-практичната, така че когато хуманистите от епохата на Възраждането се заемат да търсят ясен и елегантен

заместител на тромавото готическо писмо, те чисто и просто възобновяват каролингското (14).



14 Страница от каролингски
ръкопис

Така то е оцеляло почти в същата форма и до ден-днешен. И Карл Велики като повечето способни хора, които е трябвало да се самообразоват с големи усилия, цени твърде високо образованието и най-вече разбира необходимостта от образовано мирянство. Той издава редица декрети за тази цел. Но текстът на декретите е показателен: „В епархията на всеки епископ хората да се учат на псалми, нотно писмо, пеене, изчисляване на годините и годишните времена, и на граматика“. „Изчисляване на годините и годишните времена“! Онова, което ние наричаме светско образование, е било още твърде далеч...

Имперската идея, възприета от Карл Велики, го кара да обърне поглед не само към античната цивилизация, но и към странното ѝ послесмъртно превъплъщение в т.нар. Византийска империя. Цели четиристотин години Константинопол е най-големият град в света и единственият, в който животът тече повече или по-малко незасегнат от скитащите варварски племена. Там действително цъфти цивилизация. Тя е създала някои от най-съвършените сгради и произведения на

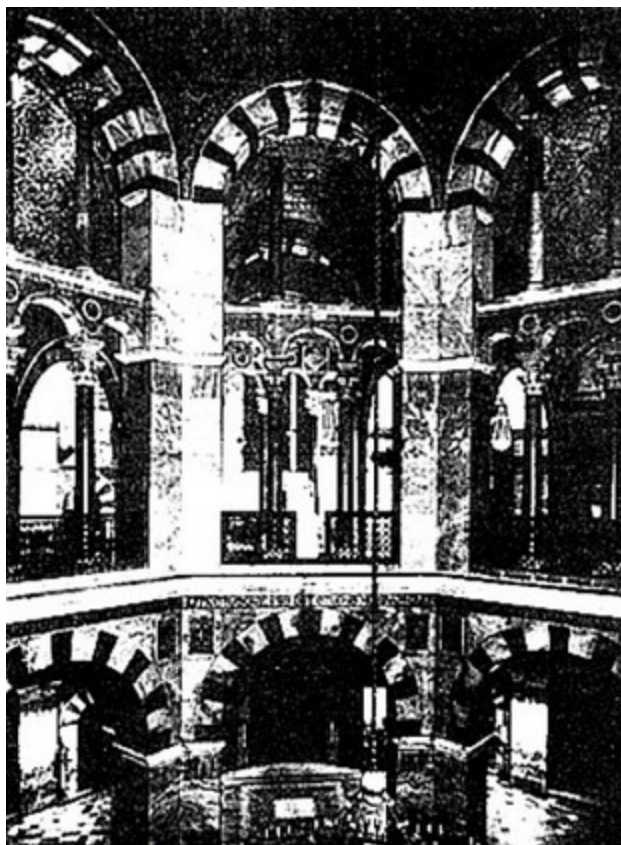
изкуството, които познаваме. Но тази цивилизация е напълно откъсната от Западна Европа отчасти поради гръцкия език, отчасти поради религиозни различия и главно защото Византийската империя не е искала да се забърква в кървавите свадни на западните варвари — тя е трябвало да се справя със собствените си източни варвари. Нещо от изкуството ѝ успява да проникне: навън и то дава образците за първите фигури, които се появяват в ръкописите от 8 век. Общо взето обаче, Византия е по-отдалечена от Запада, отколкото е Ислямът, който си създава център на развит духовен живот в Южна Испания. Триста години нито един източен император не посещава Рим и когато Карл Велики, големият завоевател, отива там в 800 г., папата го коронясва като глава на нова Свещена Римска империя, без да се съобразява с това, че номиналният император управлява в Цариград. По-късно Карл Велики уж казал, че това голямо събитие е било грешка; и може би е бил прав. То дава основание на папата да претендира за върховенство над императора — нещо, което става причина или повод за войни в продължение на три столетия. Но историческите преценки са нещо много щекотливо. Може би тъкмо борбата между духовната и светската власт през цялото Средновековие, е онзи фактор, който поддържа жива европейската цивилизация. Ако било едната, било другата беше спечелила безусловно надмощие, обществото може би щеше да остане в същото статично състояние, в което са се намирали египетската и византийската цивилизация.

На връщане от Рим Карл Велики минава през Равена, където византийските императори са издигнали и украсили редица разкошни сгради, но които те никога не посещавали. Той вижда мозайките на Юстиниан и Теодора в църквата „Сан Витале“ (15) и разбира на какво великолепие може да се радва един император.



15 «Сан Витале», Равена

Нека добавя, че сам той никога не е носил нищо друго, освен простото синьо франкско наметало. Когато се връща в резиденцията си в Екс-ла-Шапел Аахен той се установил там, понеже обичал да се къпе в топлите извори, той решава да построи дворецов параклис, който да бъде копие на „Сан Витале“. Параклисът не е съвсем точно копие. Архитектът Одо от Метц не е овладял сложността на по-ранната архитектура. Но като си помислим за грубите каменни сгради, които предхождат този строеж, като например баптистерият в Поатие, ние виждаме, че той наистина е голямо постижение (16).



16 Параклис на Карл Велики, катедралата в Аахен

Вярно е, че и майсторите, и каменните колони са дошли от Изтока, тъй като по времето на Карл Велики Западна Европа наново влиза в досег с външния свят. Той дори получава в дар от Харун Ал Рашид, героя от „Хиляда и една нощ“, един слон на име Абул Абуз: слонът умира по време на един поход в Саксония и от зъбите му правят шахматни фигури, някои от които са запазени до ден-днешен.

Като владетел на империя, простираща се от Дания до Адриатика, Карл Велики натрупва съкровища от целия познат тогава свят — скъпоценни камъни, камеи, изделия от слонова кост, скъпи коприни. Но в края на краищата най-ценни се оказват книгите — не само текстовете, но и илюстрациите и кориците. Отразеното в тях майсторство е плод на дълга традиция, и художествените произведения, създадени под влияние на Карловото „Възраждане“, са истински шедеври. Никога не е имало по-разкошни книги от ръкописите, ръчно илюстрирани за дворцовата библиотека и

изпращани като подаръци из цяла Западна Европа. Много от илюстрациите имат за основа късноантични или византийски образци, чиито оригинали са изчезнали. Подобно на текстовете от римската литература те са стигнали до нас само благодарение на каролингските подражания. Най-интересни са страниците, в които е отразен стилът на античната стенна живопис — онези архитектурни фантазии, които са се разпространили из целия римски свят от Испания до Дамаск. На времето си тези книги били толкова ценни, че възникнал обичаят да им се правят възможно най-сложните и богати подвързии. Обикновено тези корици са плочи от слонова кост, обрамчени с ковано злато и скъпоценни камъни. Някои все още са запазени в този си вид, но дори когато златото и камъните са откраднати, слоново костните корици остават; и тези малки скулптурни произведения ни дават в известен смисъл най-доброто указание за духовния живот на Европа в продължение на близо двеста години (цв.ил.4).

Когато империята на Карл Велики се разпада, възниква някакво подобие на онази Европа, която познаваме ние: на запад Франция, на изток Германия с Лотарингия, спорната ивица земя, между тях. Към 10 век германската част е във възход под скиптъра на своите саксонски владетели — тримата Отоновци, които един след друг се коронясват за императори.

Обикновено историците считат 10 век за почти същия тъм и мрачен и варварски период, както и 7 век. Това е защото те го преценяват от гледна точка на политическата история и писаното слово. Ако прочетем онова, което Ръскин нарича книга на изкуството, ще получим твърде различно впечатление, тъй като противно на всякакви очаквания 10 век е създал паметници, които не са по-малко прекрасни, майсторски изпълнени и дори изящни от паметниците на която и да било друга епоха. Това не е единственият случай, когато при изучаването на цивилизацията ние виждаме колко е трудно да се сложи знак на равенство между изкуство и общество. Количеството на художествените произведения от това време е изумително. Владетелите-меценати като Лотар и Карл Плешиви поръчват множество ръкописи с корици, украсени със скъпоценни камъни, и ги изпращат на други владетели или на висши църковни сановници. Епоха, в която тези красиви предмети могат да се ценят като средства за убеждение, не може да бъде напълно варварска. Дори Англия, която

по времето на Карл Велики е потънала в провинциален мрак, се възражда през 10 век и създава произведения на изкуството, на които едва ли има равни в тази страна. Има ли по-прекрасна английска рисунка от „Разпятието“, поместено като фронтиспис на един псалтир в Британския музей (17)?



**17 «Разпятие» рисунка от
англосаксонски ръкопис**

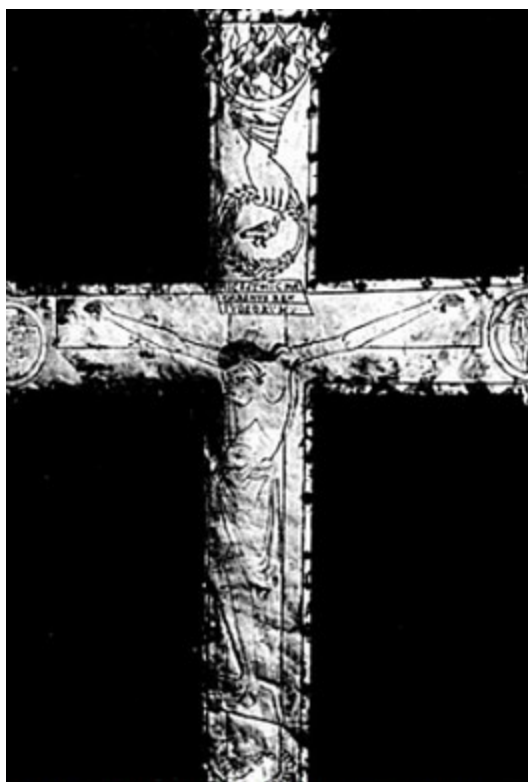
Крал Етелстан не е много ясна, нито много героична фигура в английската история, но сбирката му, описана доста подробно, би накарала много днешни колекционери — като любителя на златото г. Пиерпон Морган — да позеленеят от завист. Разбира се, тези чудни произведения обикновено съдържат реликви от светци: това е обичайният предлог за художника да използва най-ценните си материали и да прояви най-голямото си умение. Идеята, че материалните неща могат да придобият духовно битие единствено чрез изкуството, принадлежи на една по-късна фаза от развитието на средновековната мисъл. Но с помощта на изкуството да се затворят за съхранение предмети от религиозен характер, е в действителност

косвен израз на същия начин на мислене. В тези разкошни произведения жаждата за „злато и скъпоценни камъни“ вече не е символ на безстрашието и свирепостта на воина, а се използва за прослава на бога.

През 10 век християнското изкуство приема онзи характер, който то запазва през цялото Средновековие. За мен кръстът на Лотар (18 и 19) в съкровищницата на Екс-ла-Шапел е една от най-вълнуващите творби, които сме наследили от далечното минало.



18 Кръст на Лотар



19 Кръст на Лотар /задна страна/

Едната му страна представлява прекрасно утвърждение на императорския сан. В центъра на украсата от скъпоценни камъни и златен филигран се вижда камей с лика на император Август — образ на светския „imperium“ в най-цивилизования му вид. От другата страна има само една плоска сребърна плочка, но върху нея е гравирана контурна рисунка на „Разпятието“, рисунка с такава проникновена красота, че в сравнение с нея лицевата страна на кръста изглежда съвсем земна. Тук е отразено преживяването на голям художник, опростено до самата му същина — онова, което Матис искаше да постигне в параклиса си във Ванс, само че още по-синтезирано, — и творба на вярващ.

Толкова сме свикнали да гледаме на Разпятието като на върховен символ на християнството, че оставаме изумени, когато видим колко късно в историята на християнското изкуство е била осъзната силата му. В раннохристиянското изкуство разпятието почти не се среща; най-ранното му изображение на портите на „Санта Сабина“ в Рим е потулено в един ъгъл и едва се вижда. Простото обяснение е, че ранната църква се е нуждала от последователи, а от тази гледна точка

разпятието не е било особено насърчителна тема. Поради това раннохристиянското изкуство се занимава предимно с чудеса, изцеляване на болни и изобщо със светлите страни на вярата, като възнесението и възкресението. Разпятието в „Санта Сабина“ не само е трудно забележимо, но и не ни трогва. Малкото оцелели изображения на разпятието от времето на ранната църква не правят опит да докоснат чувствата ни. Именно 10 век, тази презирана и отречена епоха в европейската история, прави от разпятието вълнуващ символ на християнската вяра. В изображения като онова, изработено за кьолнския архиепископ Герон, то е станало такова, каквото сме свикнали да го виждаме оттогава насам — разперени ръце, отпусната надолу глава, сгърчено в страдание тяло (20).



*20 «Разпятието» на епископ
Герон, Кьолн*

Хората от 10 век не само осъзнават значението на Христовата жертва във физически смисъл, но и съумяват напълно да я възвисят в ритуал. Илюстрациите в книгите и слоново костните резби показват за пръв път съзнание за символичната сила на литургията. В един ръкопис от 10 век, познат под името „Кодекс на Ута“, се вижда онова източно великолепие, което човекът от Отоновата епоха е смятал подходящо за църковния ритуал. Теологическите положения придобиват видима форма в най-големи подробности. Това може да се постигне само при една уверена в себе си и тържествувеща църква. А погледнете тази корица на книга от слонова кост (21) с нейните тържествени, извисени като колони фигури, които пеят и отслужват литургия!



21 Словококостни корици,
изобразяващи литургия

Не са ли те почти в буквалния смисъл на думата стълбовете на една могъща нова институция?

Тези изпълнени с вяра творби показват, че към края на 10 век в Европа вече е възникнала една нова сила, по-голяма от който и да било

император — църквата. Ако бихте попитали средния човек от онова време в коя страна живее, той не би ви разбрал: защото знае само епархията си. Църквата е не само организатор — тя е и хуманизиращ фактор. Когато гледам отоновските творби от слонова кост или чудните бронзови порти (22), изработени за епископ Бернвард от Хилдесхайм в началото на 11 век, аз си спомням за най-прочутите стихове на Вергилий, този велик посредник между античния и средновековния свят.



22 Детайл от бронзови врати, отлети за църквата «Св. Михаил», 1015 г. Катедралата в Хилдесхайм.

Те са от пасажа, в който е описано как след корабкрушение Еней се озовава в страната, за която е чул, че е обитавана от варвари. После, като се оглежда наоколо, той вижда няколко изсечени в релеф фигури и казва: „Тези хора познават житейските страсти и тленните неща вълнуват сърцата им“.

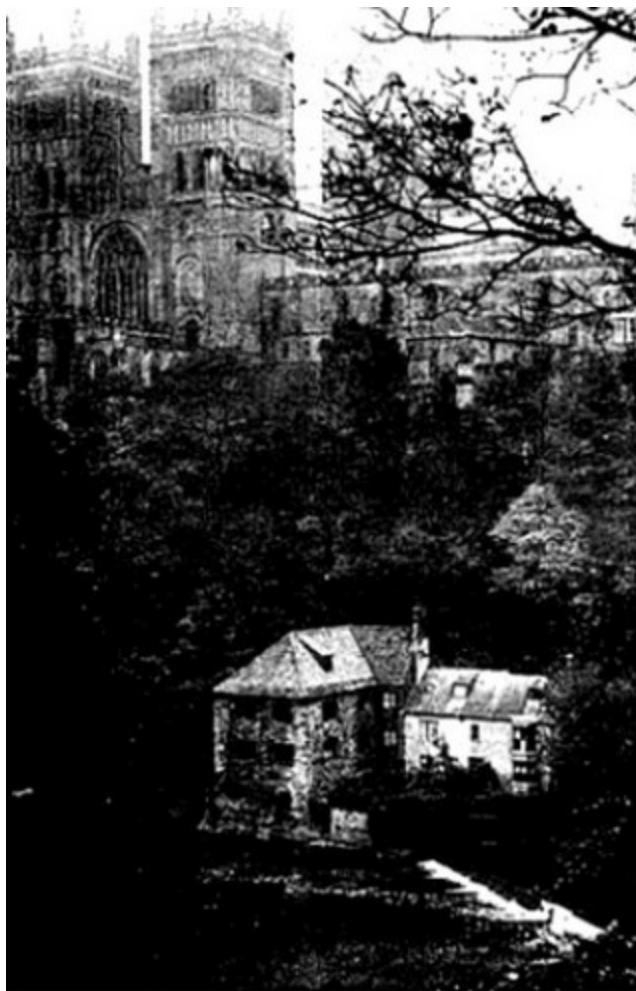
Човекът вече не е просто „Imago Hominis“ — образ на човека, а човешко същество, с човешки пориви и страхове; също с човешко нравствено чувство и с вяра във властта на една по-висша сила. Към хилядната година, когато много боязливи хора са очаквали с трепет, че ще настъпи краят на света, дългогодишното господство на скитническите варварски племена отминава и Западна Европа е вече подготвена за първата голяма епоха на цивилизацията.

2

ГОЛЯМОТО РАЗМРАЗЯВАНЕ

Има периоди в историята на човечеството, когато земята сякаш изведнъж става по-топла или по-радиоактивна... Това не е някакво научно положение — просто искам да кажа, че три или четири пъти в историята си човечеството е правило големи скокове напред, които биха били немислими при условията на нормално развитие. Такъв е например периодът около 3000 г. пр.н.е., когато съвсем внезапно се появява една цивилизация, и то не само в Египет и Месопотамия, но и в долината на Инд; друг такъв период е краят на 6 век пр.н.е., когато не само виждаме чудото на Гърция и Йония — философия, наука, изкуство, поезия, всичките стигащи до върхове, които не са били достигнати в продължение на две хиляди години подир това, — но когато и Индия преживява такъв духовен възход, какъвто може би няма равен на себе си в историята. Пак такъв момент има и към 1100 г. Неговото влияние като че ли засяга целия свят, но най-ярко и най-драматично се проявява то в Западна Европа, където е било и най-необходимо. Това е било нещо като руска пролет. Във всяка област на живота — практическа дейност, философия, организация и техника — започва да блика необикновена енергия, сякаш самото съществуване става по-интензивно. Папи, императори, крале, епископи, светци, учени и философи, всички като че ли надвишават естествения си ръст, и самите исторически събития — Хенрих IV в Каноса, обявяването на първия кръстоносен поход от папа Урбан, Елоиза и Абелар, мъченичеството на св. Томас Бекет — са все героични драми или символични актове, които до ден-дневен вълнуват сърцата ни.

Свидетелствата на тази героична енергия, на тази самоувереност, на тази сила на волята и духа са пред очите ни и сега. Въпреки всичките ни механически съоръжения и внушителните мащаби на съвременния материализъм катедралата в Дърем си остава величествена постройка (23), а източната част от Кентърбърийската катедрала все още изглежда много голяма и много сложна.



23 Катедралата в Дъръм

Тези внушителни и стройни каменни грамади първоначално възникват от малка група дървени къщурки; това е ясно на всеки, който има поне малко историческо въображение. Но онова, което хората невинаги съзнават, е, че всичко е станало изведнъж, през живота на едно поколение. Дори още по-удивителна промяна виждаме в скулптурата. Турню (Турнус) е една от много малкото по-значителни църкви, оцелели отпреди очакваната със страх 1000 г., и архитектурата ѝ е доста грандиозна по своя примитивен облик. Но нейната скулптура е печално груба и не притежава дори жизнеността на варварското изкуство. Само петдесет години по-късно скулптурата има вече стила и ритмичната увереност на най-големите епохи в изкуството. Умението и драматичната находчивост, отразени дотогава само в малки, носими

предмети — златарски изделия и слоново костна резба — се изявяват внезапно в монументален мащаб.

Тези промени предполагат нова обществена и духовна среда. Те предполагат богатство, стабилност, техническо умение и най-вече твърдата увереност, необходима за осъществяването на едно дългогодишно начинание. Как всичко това се появява изведнъж в Западна Европа? Отговорите, разбира се, са много, но един от тях е несравнимо по-важен от другите: тържеството на църквата. Би могло да се твърди, че в основата си западната цивилизация е рожба на църквата. Като казвам това, засега аз не мисля за църквата като за пазителка на християнската истина и духовен опит: виждам я такава, каквато са я виждали през 12 век, като сила, власт — Еклезия, — седнала като императрица (24).



24 «Еклезия»,
илюстрация на ръкопис

Мощта на църквата се обяснява с най-различни негативни причини: тя не страда от много от слабостите на феодализма, подялбата на наследствата не се отнася за нея. Именно затова тя съумява да запази и разшири владенията си. Но за могъществото ѝ има и позитивни причини. Съвсем естествено и нормално е било по-

интелигентните хора да стават духовници и така да се издигат от мрака на безличието до високи постове с огромно влияние. Въпреки че редица епископи и абати са от кралски или княжески семейства, църквата е в основата си демократична институция, където се дава път на способностите — административни, дипломатически и интелектуални. Освен това църквата е интернационална. Тя е до голяма степен монашески институт, следващ бенедиктинския устав, и не се намира в териториална зависимост от когото и да било. Големите английски църковни сановници през 11 и 12 век идват от цяла Европа. Анселм идва от Аоста през Нормандия, за да стане архиепископ на Кентърбъри, Ланфранк предприема същото пътешествие, като тръгва от Павия. В този списък могат да се включат почти всички по-големи проповедници от ранното Средновековие. Това не би могло да стане в църквата или в политическия живот днес: просто не можем да си представим, че двама последователни кентърбърийски епископи могат да бъдат италианци. Но то би могло да стане — и действително става — в областта на науката, което показва, че там, където определен начин на мислене или човешка дейност са наистина жизненоважни за нас, интернационализмът се приема без колебание.

Доколкото духовният и емоционалният живот на мъжете и жените през 12 век надхвърля рамките на елементарните човешки потребности, той се вдъхновява и направлява от църквата. Предполагам, че животът им е бил ограничен и еднообразен, като само различните занимания през отделните месеци са му придавали ритъм. Голяма част от годината хората се прекарвали в мрак, при много притеснени жизнени условия. Как ли ги е поразявал и вълнувал невъобразимият разкош — много по-пищен от всичко онова, което е стигнало до нас — когато са влизали в големите манастири и катедрали.

Това разрастване на човешкия дух получава видима форма най-напред в абатството Ключи. То е основано през 10 век, но по времето на Хюг от Семюр — абат в продължение на шестдесет години, от 1049 до 1109 г. — става най-голямата църква в Европа и представлява не само огромен комплекс от сгради, но и голяма организация и сила — общо взето, доброжелателна сила — в църковната политика. Сградата бива разрушена през 19 век и се използва като каменоломна подобно на сградите на древния Рим. Запазени са само част от южния трансепт

и няколко скулптурни фрагменти. Но ние разполагаме с много описания на някогашното ѝ великолепие (25).



25 Абатската църква в Клуни

Само манастирската църква е била дълга 127 м. и широка 36 м. — размерите на голяма катедрала — и на големи празници стените били покривани с драперии. Подовете били мозаични с фигури, подобни на римски настилки. От съкровищата ѝ най-удивителното бил един свещник от позлатен бронз със седем рамена, като само стеблото му било високо 6 метра — да се направи такава отливка е голямо постижение и днес. Толкова за онези, които твърдят, че вярванията и институциите на ранното Средновековие са се определяли от техническото неумение. От всичко това не е останало нищо и почти нищо подобно на него — нито драперии, нито мозаични подове с фигурални изображения (освен в катедралата на Таренто): само няколко свещници от по-късна дата, и то много по-малки. Един от тях, направен за Глостърската катедрала (26), е висок едва 50 см, но е така богато изработен, че можем да си го представим висок и 6 метра.



26 Глостърският свещник

Той е изключителен образец на изкусна работа на Ключи.

Първият голям изблик на църковен блясък се характеризира с наистина безмерно разточителство. Защитниците на стила на Ключи твърдят, че неговата украса е била подчинена на философски идеи, и аз трябва да кажа, че малкото останали скулптури в Ключи наистина отразяват някои доста сложни концепции: това са редица капители, представлящи музикалните тоналности, които още от времето на Карл Велики играят твърде важна роля в средновековното образование. Но общото ми впечатление е, че въображението, изляло се в скулптурни фигури и картини в началото на 12 век, просто се е наслаждавало на самото себе си. Също както при подобния изблик на барока, и тук можем да тълкуваме сюжетите по най-различен начин, но движещата сила зад тях е просто една неудържима, безотговорно бликаща енергия. Романските майстори ваятели са като някакво стадо делфини.

Всичко това ние научаваме не от централния манастир в Ключи, а от зависимите от него по-малки манастири, пръснати из цяла Европа. Само във Франция е имало над хиляда и двеста. Едно сравнително отдалечено абатство — Моасак в Южна Франция, е играло особена роля, защото се е намирало на пътя, по който са минавали

поклонниците за Компостела. Скулптурата там разкрива много от типичните особености на стила на Ключи: същата остра резба, същите богати драперии, същата виеща се линия, сякаш неспокойните пориви на скитащите майстори, златарите на викингските завоеватели, все още е трябвало да бъдат увековечавани в камък. Случаят с Моасак е особен, тъй като главният скулптор, който е работил над порталната врата, изглежда, е бил чуждак от първа величина, някакъв романски Ел Греко. Може ли да има нещо по-странно от неговите безумни на вид старци с извити крайници и фантастични мустаци (27)?



27 Тимпан, манастирската църква
«Св. Петър», Моасак

Да, има нещо, и това е централната колона на вратата с нейните фантастични зверове. Когато си представим, че някога те са били ярко оцветени — както ни сочат ръкописите, орнаментите на Ключи, изглежда, всички са били боядисвани със светли основни цветове — ние разбираме, че те трябва да са имали още по-свиреп тибетски облик, отколкото днес, и не мога да допусна, че дори средновековният ум, свикнал да тълкува всички неща символично, е можел да открие в тях някакъв особен религиозен смисъл.

Майсторът от Моасак е дал още по-волен израз на въображението си в централната колона, разделяща крилата на портала на църквата в Суйак (28), която е безспорно едно от най-странните и вдъхващи ужас произведения на изкуството, създадени в Западна Европа преди настоящия век.



28 Централна колона на главния портал на църквата в Суйак

Тя е наистина художествена творба — в това не може да има никакво съмнение. Гигантските птици със страшните клюнове и треперещите от ужас смъртни ни въздействуват с пластичната си сила и със съвършеното овладяване на средствата. Това е изображение в миниатюр на всичко страховито, което се таи в леса, нещо като тотем на западния човек, стигнал до края на странствуванията си. Но какво общо има тази колона с християнските добродетели — състраданието, милосърдието или дори надеждата? Не е за чудене, че най-могъщият църковен прелат на своето време, св. Бернар от Клерво, е станал яростен и безпощаден критик на стила на Клюни. Някои от нападките му се свеждат до обичайните пуритански възражения, например, когато говори за „лъжите на поезията“ — думи, които отекват през вековете и особено охотно се възприемат от новата религия — науката. Но св. Бернар е имал както око, така и красноречив език:

„А какво търсят в манастирите, под погледа на четящите братя, тези смешни чудовища, това безобразно благообразие и тази благообразна безобразност? Тези нечисти маймуни, тези свирепи лъвови, тези уродливи кентаври, тези получовешки същества? Тук виждате четириногото с опашка на змия, там пък риба с козя глава.

Накратко, навред цари такова богато и смайващо разнообразие на форми, че четенето на мраморните фигури става по-приятно от четенето на ръкописите и човек изпитва желание да прекара целия ден, за да се диви на тези неща едно по едно, вместо да размишлява върху божия закон“.

Последното изречение показва достатъчно ясно, че Бернар е чувствувал силата на изкуството; и наистина сградите, издигнати под негово влияние в т.нар. цистерциански стил, са по-близки до нашите архитектурни идеали от всичко друго, създадено през този период. Повечето от тях са изоставени и полуразрушени просто защото според учението на св. Бернар те е трябвало да бъдат строени далеч от светските развлечения на градовете; ето, защо, когато след Френската революция градските манастири стават местни църкви, цистерцианските манастири се превръщат в развалини. И все пак в някои от тях монашеската дисциплина се запазва. Тя може да се види и днес как възвръща към живот старите сгради, и тогава си даваме сметка колко много сме загубили с превръщането на църквите в музеи.

Монашеският начин на живот се ръководи от идеала за вечността, и това е съществен елемент от цивилизацията. Но голямото размразяване през 12 век е постигнато не чрез съзерцание (което може да съществува през всички времена), а чрез действие — чрез живота, бурно чувство за движение, както физическо, така и духовно. Във физическия аспект то взема формата на поклоннически пътешествия и кръстоносни походи (29).



29 Френският крал потегля на кръстоносен поход /илюстрация на ръкопис/

Мисля, че те са измежду онези особености на Средновековието, които ние най-трудно можем да разберем. Няма защо да се заблуждаваме, че са били нещо като разходки или пътувания в чужбина, първо, защото са траели много по-дълго, понякога две-три години, и второ, защото са били свързани с истински изпитания и опасности. Въпреки усилията да се улеснят поклонническите пътувания — Ключи е поддържал редица странноприемници по главните пътища — по-възрастни абати и дори вдовици на средна възраст често са умирали по пътя за Ерусалим.

Поклонниците предприемат тези пътешествия с надеждата за божествена награда: и наистина те често са били използвани от църквата като вид изкупление или като спиритуализирана форма на екстрадиция. Целта на поклонението е да се видят свещени реликви. Тук отново сме склонни да тълкуваме нещата по модерно и да сравняваме поклонника, отправил поглед към голям къс от истинския Христов кръст в Константинопол, с туриста, който днес извива врат в Сикстинската капела. Но този подход не е исторически. Средновековният поклонник действително е вярвал, че като гледа мощехранителницата, съдържаща черепа или дори пръстите на някой светец, ще убеди именно този светец да се застъпи в негова полза пред бога. Как можем да почувствуваме тази негова вяра, която е изиграла толкова голяма роля в средновековната цивилизация? Може би като посетим едно прочуто място за поклонение — малкия град Конк, посветен на култа на св. Фидес. Тя била малко момиче, което през късноримската епоха отказало да се кланя на идоли. Упорито се съпротивлявала на всички опити за разумно убеждение — същинска християнска Антигона; затова умряла като мъченица. Останките ѝ започват да вършат чудеса и през 11 век едно от тях придобива такава слава, че събужда много завист, та изпращат Бернар от Анже да проучи каква е работата и да докладва на шартърския епископ. Разказвали, че някакъв ревнив свещеник избол очите на един човек. Този човек станал жонгльор, сляп акробат. След година той отишъл в параклиса на св. Фидес и прогледнал. Бил все още жив. Той разправял, че отначало имал ужасно главоболие, но сетне му минало и вече виждал чудесно. Имало обаче нещо неуяснено: свидетели казали, че след избождането на очите му, те били отнесени на небето, според някои от гълъб, според други от врана. Само това предизвиквало съмнение. Така или иначе

докладът бил благоприятен, в Конк издигнали прекрасна романска църква и в нея поставили странна фигура по източен образец, съдържаща реликвите на св. Фидес. Златен идол! Лицето е може би златната маска на някой късен римски император. Каква ирония — това малко момиче, осъдено да умре, защото отказвало да се кланя на идоли, само да бъде превърнато в идол! Е да, такъв е средновековният дух. Тогавашните хора страстно се стремели към истината, но представата им за силата на доказателствата е била различна от нашата. От наша гледна точка почти всички реликви в света се смятат за такива въз основа на исторически необосновани твърдения. И все пак те, не по-малко, от който и да е друг фактор, са довели до онова движение и разпространение на идеи, което е дало известен тласък на западната цивилизация.

Разбира се, най-важният обект на поклонение е бил Ерусалим. След 10 век, когато силната Византийска империя направила това пътуване осъществимо, поклонниците ходели там на групи, стигащи до 7000 души. Това е фонът на онзи необикновен исторически епизод — първият кръстоносен поход. Въпреки че и други фактори може да са определили хода на събитията — неспокойният нормански дух, амбициите на по-младите синове, стопанският застой, изобщо всички фактори, които предизвикват златотърсаческата треска, — не може да има никакво съмнение, че мнозинството от участниците тръгват на този поход именно като поклонници.

Какво е отражението на кръстоносните походи върху западната цивилизация? Просто не знам. Обаче въздействието им върху изкуството е значително. С него се обясняват много неща, които иначе биха останали загадка в стила, наричан от нас романски. Първите опити през 11 век за създаване на монументална скулптура, опираща се на останките от римско време, са тромави и безплодни. После, десетина години по-късно, този скован, остарял стил се оживява от струя на творческа енергия. Новият стил се препредава посредством ръкописи и възниква от съчетанието на северни ритми с източни мотиви. Представям си го като два свирепи звяра, които разкъсват трупа на гръко-римското изкуство. Много често човек може да проследи произхода на дадена фигура от някой класически оригинал, но формата ѝ се оказва разнищана — или може би изградена — от тези две нови сили (30).



Това впечатление за раздърпване, за разкъсване всичко на парчета и за преизграждането му наново е характерно за изкуството на 12 век и се възприема някак като допълнение към масивната устойчивост на тогавашната архитектура. Твърде сходно положение откриваме и в царството на идеите. Основната структура, християнската вяра, си остава непоклатима. Но около нея има едно раздвижване на умовете, борба и напрежение, и аз смятам, че това е един от факторите, които са предпазили Западна Европа от закостеняване — участ, постигнала толкова много цивилизации. Това е било епоха на напрегната духовна дейност. Когато човек чете какво е ставало в Париж към 1130 г., главата му просто се замайва. В центъра е блестящата, загадъчна личност на Пиер Абелар, непобедим в споровете, учител с магнетично обаяние. Абелар е звезда. Подобно на борец шампион той изразява презрението си към всеки, който се осмели да излезе срещу него на ринга на откритите дискусии. Постарите средновековни философи, като например Анселм, казвали: „Трябва да вярвам, за да мога да разбера“. Абелар обаче тръгва по обратния път: „Трябва да разбера, за да мога да повярвам“. Той казва: „Съмнението ни кара да задаваме въпроси, а като задаваме въпроси, ние съзираме истината“. Странни думи за 1122 година! Разбира се, те му навличат неприятности. Само силата и мъдростта на Ключни го спасяват от отлъчване от църквата. Той завършва дните си спокойно в един от манастирите на Ключни и след смъртта му Петър Венерабилис, абат на Ключни, пише на Елоиза, че тя и Абелар ще се съберат отново „там, където отвъд всички тези гласове цари покой“.

Намирам се в манастира на Ключи във Везле и стоя под покрития портик. Над главата ми релефът на главната врата представя Христос в слава (32), вече не като съдия, както в Моасак, а като спасител. Избавителната му милост сякаш струи от върха на пръстите му и вдъхновява апостолите, които ще проповядват евангелието му на всички народи по света. Тези народи са изобразени в таблата, които заобикалят тимпана, и в дългия фриз отдолу — какво чудновато сборище, където откриваме и пигмеи, и хора с вълчи глави и различни други създания, с които Творецът си е правил опити, преди да стигне до крайното решение — човека, образи, стигнали до Средновековието чрез един късноантичен ръкопис.

Църквата във Везле е пълна със скулптури по вратите и по капителите. Но колкото и прелестни да са те, ние ги забравяме, щом видим през вратата архитектурата на вътрешността (31).



31 Църквата във Везле



32 Главен портал на църквата
във Везле

Тя е така хармонична, че сигурно св. Бернар, който е проповядвал тук за втория кръстоносен поход, трябва да я е възприемал като израз на божествения закон и като подтик за молитва и размисъл. Във всеки случай именно такава е въздействието ѝ върху мен. Нещо повече, не мога да си представя друг интериор на романска църква, който да поражда такова чувство за лекота, за божествен разум. И просто е било неизбежно този романски стил да се прелее в прекрасната ранна готика.

Не знаем името на архитекта на Везле, нито на твърде самобитните скулптори, работили в Моасак и Тулуза. Тази анонимност се преценява като свидетелство за християнското смирение на художниците — или пък за ниското им обществено положение. По мое мнение обаче това е проста случайност, защото всъщност ние знаем имената на доста много средновековни скулптори, включително и на архитекта на Ключи, и формата на надписите им съвсем не говори за прекомерна скромност. Един от най-прочутите се намира точно по средата на главния портал на катедралата в Отьон, под нозете на Христос: „Gislebertus hoc fecit“. Една от фигурите на блажените гледа възторжено към името на Гизлебертус. Той трябва да е бил считан за твърде важна личност, за да му позволят да постави името си на такава

видно място. В по-късно време там щеше да стои името не на художника, а на ктитора. Действително Гизлебертус е имал голямо значение за Отьон, тъй като е извършил нещо единствено по рода си в Средните векове и твърде рядко за която и да било друга епоха: сам е изпълнил украсата на цялата катедрала. По правило главният майстор е изработвал релефа над главния портал и някои от по-важните фигури, като другата работа оставял на помощниците си. Както изглежда, Гизлебертус е изваял всичко със собствената си ръка, включително почти всички капители вътре в църквата.

Това изключително постижение е в съзвучие с облика му като художник. Той не е вгълбен в себе си визионер като майстора от Моасак, нито перфекционист като майстора на „Сен-Етиен“ в Тулуза. Той е истински екстровеит. Обича да разказва истории и силата му е в драматизма на изображението. Редицата на осъдените под нозете на техния съдия в пределата на тимпана е истинско кресчендо на отчаянието. Те са сведени до най-съществените елементи по начин, който напомня твърде много изкуството на нашето време — това сходство намира ужасяващо потвърждение в гигантските ръце, които носят главата на един грешник, сякаш тя е отломка от някоя строителна площадка. Същото се отнася за капителите. Те не притежават натрапчивия ритъм на най-добрите образци на изкуството в Ключи, но, от друга страна, не са така уязвими за упреците на св. Бернар. Разбира се, украсата им е богата и разкошна, но в края на краищата най-голямо значение има разказът за човека. Дори в абстрактното на вид изображение на тримата влъхви, заспали под разкошна покривка (34), същественото е жестът на ангела, как нежно той докосва с единия си пръст ръката на спящия цар.



34 Гизлебертус, Тримата влъхви

Като всички разказвачи Гизлебертус има вкус към ужасите и с голямо удоволствие ни ги рисува. Той се спира с особено наслаждение на отблъскващото самоубийство на Юда (33).



33 Гизлебертус, Юда, Отъон

Но същевременно е изваял една фигура на Ева, която е първото голо женско тяло от времето на Античността, извикващо представа за насладите на плътта.

Гизлебертус навярно е работил в Ключни, а съвсем сигурно е, че е работил във Везле. Когато към 1125 г. отива в Отъон, той е зрял творец с вече определен стил; Отъон е венецът на творческия му път и затова поставеният на видно място надпис не бива да ни учудва. По времето, когато той завършва работата си там, може би към 1135 г., в

европейското изкуство се появява една нова сила: абатството „Сен Дени“.

Кралското абатство „Сен Дени“ е било достатъчно прочуто още в по-ранни времена, но ролята, която то играе в западната цивилизация, се дължи на способностите на една изключителна личност — абата Сугер. Той е един от първите хора на Средновековието, когото можем да видим в съвременна, дори бих могъл да кажа, в трансатлантическа светлина. За произхода му не се знае нищо; бил е много дребен на ръст, но е притежавал изумителна жизненост. Тя се проявява във всичко, с което той се заема — организационна дейност, строителство, държавнически дела. Седем години той е регент на Франция и голям родолюбец; дори, изглежда, е бил първият, който е произнесъл тези сега добре познати думи: „Естественият и нравственият закон са предопределили англичаните да бъдат подвластни на французите, а не обратното“. Той много обича да говори за себе си без фалшива скромност и разказва как майсторите го уверявали, че никъде не могли да намерят такива дълги греди, каквито били необходими за един покрив, просто защото нямало толкова високи дървета. Тогава той завел дърводелците си в гората („Те се усмихваха — казва той — и щяха да се изсмеят, ако биха дръзнали да го сторят“) и за един ден открил дванадесет дървета с необходимия размер, които заповядал да бъдат отсечени и отнесени на строежа. Виждате защо употребих думата „трансатлантически“.

Подобно на неколцина от пионерите на Новия свят, например Ван Хорн, строителят на Канадско-тихоокеанската жп линия, Сугер страстно е обичал изкуството. Един от най-удивителните документи на Средновековието е отчетът му за работата, извършена в „Сен Дени“ под негово ръководство — златният олтар, кръстовете, скъпоценните кристали. Големият златен кръст на Сугер е бил висок почти осем метра; украсата му се състояла от скъпоценни камъни и емайлови инкрустации, изработени от един от най-добрите майстори на епохата, Годфроа дьо Клер. Всичко това е било унищожено по време на Френската революция. Можем да си съставим известна представа за един олтар в „Сен Дени“ от една картина от 15 век, творба на майстора от Сен-Жил и намираща се сега в лондонската Национална галерия (35); а няколко от свещените утвари са оцелели, повечето изработени

от полублагородни материали от Изтока, като например една порфирна египетска ваза (цв.ил.6), намираща се сега в Лувър.



35 Майстор от Сен-Жил,
Литургия на св. Жил

Както ни разказва Сугер, той я намерил забравена в един шкаф и, може би повлиян от фигурите на парче византийска коприна, наредил да ѝ дадат форма на орел.

Отношението на Сугер към всички тези предмети е донякъде отношение на голям колекционер — любов към блестящото, разкошното и античното, а също така и слабост към придобиването на вещи. Той разказва как неколцина цистерцианци (които не обичали показността) му донесли много скъпоценни камъни — хиацинти, сапфири, рубини, топази и смарагди — принадлежали някога на лекомисления английски крал Стефан, и как той (хвала на бога) успял да ги вземе за 400 лири, макар да стрували много повече. Но както обикновено, аналогията със съвременния колекционер спира дотук, защото всичко направено от Сугер е направено за слава на бога. А той не е само колекционер — той е и творец. Творчеството му има философска основа, която е от голямо значение за западната цивилизация.

Тази негова философия възниква от едно типично средновековно объркване на понятия. Сен Дени или св. Дионисий, патронът на абатството, бил смесван с един атинянин на име Дионисий (Ареопагит), покръстен от апостол Павел, и съвсем погрешно смятали, че този грък е автор на един философски трактат, озаглавен „Небесната йерархия“. Сугер поръчал да преведат от гръцки това съчинение, т.нар. Псевдо-Дионисий, и именно то му е дало възможност да оправдае теоретически любовта си към красотата. Тезата му е, че ние можем да разберем абсолютната красота, а именно бога, само посредством въздействието на скъпоценните и красиви неща върху нашите сетива. Той казва: „Неукият ум достига истината посредством материалното“. За Средновековието това е наистина революционно схващане. То представлява духовният фон на всички прекрасни произведения на изкуството от следващия век и всъщност си е останало до ден-днешен основата на нашата вяра в стойността на изкуството.

Наред с тази революция в теоретическата мисъл построеното от Сугер абатство „Сен Дени“ поставя началото и на много практически промени — в архитектурата, скулптурата, стъклописа. Поради връзките си с кралския двор църквата е пострадала доста през Френската революция, а след това е била прекалено основно възстановена. Но все още ясно може да се види, че Сугер е въвел, а може би всъщност е изнамерил готическия архитектурен стил, и то не само островърхата арка, но и ажурността на високите „над корабни“ прозорци и трифории. „Лъчезарна е благородната сграда, когато е обляна в нова светлина“ — казва той и с тези думи предвестява всички архитектурни възжелания на следващите две столетия. Знае се, че от него изхожда идеята за прозорци във форма на розета, и няколко от неговите стъклописи все още се виждат в „Сен Дени“. Най-поразителният от тях (боя се, твърде много реставриран) показва родословието на Христос във форма на дърво, израстващо от хълбока на Йесей. Подобно на толкова много символично-исторически сюжети в готическото изкуство, и този, изглежда, е измислен от Сугер. Много от другите му нововъведения са изчезнали от „Сен Дени“, например портиците с техните редици от прави фигури, сега всичките заменени с колони. А и целият външен вид на сградата сред бедняшкото парижко предградие, опушена от фабричния дим, не буди представа за святост.

За да имаме някакво понятие за някогашното нейно въздействие върху човешкия дух, трябва да отидем в Шартър (36).



36 Западна фасада на катедралата в Шартър

Катедралата в Шартър е оцеляла по някакъв чудотворен начин през вековете. Пламъци и войни, революция и реставрация — всички напразно са я атакували. Дори туристите не са унищожили атмосферата ѝ, както са сторили с много храмове на човешкия дух, от Сикстинската капела до Елефанта. Човек все още може да се изкачи по хълма към катедралата, обладан от духа на истински поклонник, а южната кула и досега е горе-долу такава, каквато е била при завършването ѝ през 1164 г. Тя е шедьовър на хармоничните пропорции. По пътя на математически изчисления ли е постигната тази хармония? Изобретателни учени са създали цяла система от пропорции, основаващи се на различни измервания; тя е толкова сложна, че ми е много трудно да повярвам в приложимостта ѝ. Не бива обаче да забравяме, че за средновековния човек геометрията е била божествена дейност. Най-големият геометър е бог (37) и тази представа е вдъхновявала архитекта.



37 Бог като геометър
/илюстрация на ръкопис/

Освен това Шартър е бил център на философска школа, посветена на Платон и по-специално на тайнствената му книга, наречена „Тимеос“, въз основа на която са смятали, че може да се изтълкува цялата вселена като форма на измерима хармония. Така че може би пропорциите на Шартърската катедрала отразяват една по-сложна математика, отколкото сме склонни да допуснем.

Но една от тези пропорции положително не е била предварително пресметната, и това е съотношението между западната фасада и кулите. Първоначално фасадата е била издигната много по-назад, но скоро след построяването ѝ основите се разклатили, та се наложило да я съборят камък по камък и да я преместят по-напред. С това се обяснява леката плоскостност на прочутата фасада, която винаги ме е смущавала. Но в случая това е едно от многото чудеса, които са запазили Шартър, защото когато в 1194 г. катедралата била опожарена, на това място имало нещо като преддверие, което попречило на огъня да премине от главния кораб към западната фасада и така я спасило.

Главният портал на Шартърската катедрала представлява една от най-прекрасните сбирки на скулптурни фигури в света (38).



38 Главен портал на катедралата в Шартър

Колкото по-дълго го гледате, толкова повече вълнуващи случки, толкова повече живи подробности откривате. Мисля, че първото нещо, което поразява всекиго, е редицата човешки фигури във вид на колони. От натурна гледна точка, като тела, те са невъзможни и фактът, че човек вярва в тях и ги приема, е истинска победа на изкуството. Човешки фигури са представяни като колони още от времето на Книдоската съкровищница в Делфи, но никъде не ги виждаме така плътно съгъстени и издължени, както тук — освен може би в „Сен Дени“, тъй като има указания, че техният ваятел е работил за Сугер, преди да отиде в Шартър. Той е не само гениален, но и крайно самобитен скулптор. Сигурно е започнал да работи по времето, когато в стила са господствували бурно раздвижените, виещи се ритми на Ключни и Тулуза; а той е създал един стил спокоен, сдържан и класически като стила на гръцките скулптори от 6 век пр.н.е.

Човекът, който е изваял колоната в Суйак, макар и голям художник, не може да бъде наречен представител на цивилизация. По отношение на майстора от Шартър нямаме такива съмнения. Когато сравним фигурите на централната врата, изработени от самия него, с фигурите на страничните врати, изработени от помощниците му, веднага виждаме, че класическият му стил е нещо лично негово. Помощниците му следват общите линии на неговите колонни фигури,

но когато стигат до драпериите, те се връщат към извивките и спиралите на южно романския стил, безсмислени в новия им контекст, докато стилът на главния майстор е абсолютно гръцки по простотата и прецизността на всяка гънка. Наистина ли е гръцки този стил — искам да кажа, гръцки по произход? Тези прилични на тръстики дипленици, тези тънки, прави като тръби линии на гънките, тези зигзаговидни краища на дрехите и самата фактура на тъканта, които така явно напомнят архаична гръцка фигура — по собствен път ли е стигнал до всичко това художникът? Или пък шартърският майстор е видял, някои фрагменти от ранна гръцка скулптура в Южна Франция? По различни причини аз съм сигурен, че е било именно така.

През 12 век е могло да се видят много повече произведения на гръцката скулптура, отколкото сме склонни да допуснем. Можем да намерим десетки примери на нейни подражания. Тя е стигнала дори до Англия: Хенри от Блоа, епископ на Уинчестър, е получил цял корабен товар с творби на античното изкуство. И този стил се оказва особено подходящ за Шартър, тъй като именно там хората започват за пръв път да изучават двамата основоположници на гръцката философия — Платон и Аристотел. Джон от Солсбъри, станал архиепископ на Шартър непосредствено след завършването на портала, е истински хуманист, който може да се сравни с Еразъм. В свода на дясната врата гръцките философи са представени със съответните им атрибути: Аристотел със строгата фигура на Диалектиката, Питагор, който е открил, че музикалната стълбица може да бъде изразена математически, с фигурата на Музиката, която удря камбани, и така нататък по протежение на целия свод. Музиката е имала голямо значение за хората от 12 век и около арката на централния портал един наистина изключителен художник — може би сам главният майстор, изрязвайки по-остро по-твърдия камък — е изобразил старците от книгата на Откровението с музикални инструменти, всеки от които е така правдиво възпроизведен, че човек може да го реконструира и да свири на него.

Тези фигури ни дават представа за несравнимото богатство на западния портал и за замисъла, залегнал в цялата композиция. Но от гледна точка на цивилизацията най-важното нещо във връзка с централния портал, по-важно дори от неговите древногръцки

източници, е изразът на главите на т.нар. крале и кралици — никой не знае кои точно са те (39).



39 Крале и кралици,
катедралата в Шартър

Да си припомним хората, които са живели през 9 и 10 век: енергични, страстни, ревностно търсещи някаква духовна светлина, но в основата си все още варвари, с други думи, въплъщение на воля, с черти, моделирани от стремежа към оцеляване. Кралете и кралиците на Шартър не бележат ли един нов стадий в развитието на западния човек? Аз смятам дори, че изтънчеността, изразът на безкористна откъснатост от всичко земно и одухотвореността на тези глави е нещо съвсем ново в изкуството. В сравнение с тях боговете и героите на древна Гърция изглеждат арогантни, бездушни и дори малко брутални. Имам чувството, че лицата, които ни гледат от дебрите на миналото, ни дават най-сигурното указание за значението на една епоха. Разбира се, много зависи от прозрението на твореца, който ги изобразява. Ако преместите поглед от главите на главния майстор към главите, изваяни

от неговите по-старомодни колеги, изведнъж ще почувствувате, че сте се върнали към леко деформирания свят на Моасак. Но добрите лица си намират добри художници и обратното — упадъкът в портретното изкуство обикновено означава упадък на лицето, теория, която сега може да бъде илюстрирана със снимките във вестниците. Образите от западния портал на Шартърската катедрала са измежду най-искрените и — в истинския смисъл на думата — най-аристократичните, които някога е създала Западна Европа.

От старите хроники знаем нещо за хората, чийто душевен мир разкриват тези лица. Там се говори, че в 1144 г., когато кулите се издигали сякаш по чудотворен начин, вярващите се впрягали в каруците, с които пренасяли камъни, и ги теглели от каменоломните до катедралата. Въодушевлението обхванало цяла Франция. Мъже и жени идвали от далечни места, носейки тежки товари с хранителни припаси за работниците — вино, зехтин, жито. Сред тях имало благородни господа и дами, които теглели колите редом с останалите. Царяла съвършена дисциплина и най-дълбока тишина. Всички сърца били сплотени и всеки прощавал на враговете си. Тази всеотдайност към един голям идеал на цивилизацията се разкрива дори още по-внушително, когато минем през портала и влезем в самата църква (40).



40 Вътрешен изглед на катедралата в Шартър

Това не само е един от най-прекрасните интериори в света (другият е църквата „Св. София“ в Цариград), но той въздействува и по особен начин върху духа; а хората, които са го изградили, биха казали, че е така, защото той е любимото земно обиталище на Богородица.

В Шартърската катедрала се пазела най-прочутата реликва на Девата, самата туника, която тя носила в деня на Благовещението. Карл Плешиви я получил като подарък в 876 г. Тази реликва била чудотворна още от самото начало, но едва през 12 век култът към Богородица започнал да завладява въображението на народа. Предполагам, че в по-ранните векове животът просто е бил твърде суров. Така или иначе, ако изкуството може да бъде ръководно указание — а тук аз се ръководя от него — Богородица е играла твърде малка роля в съзнанието на хората от 9 и 10 век. Тя се явява, разбира се, в събития като Благовещението и Поклонението на влъхвите, но изображения на Богородица с Младенеца като предмет на особена почит се срещат извънредно рядко в изкуството на Отоновата епоха. Най-ранната що-годе значителна култова фигура на Богородица с Младенеца е една оцветена дървена статуя в „Сен Дени“, която датира навярно от около 1130 г. Големите романски църкви били посветени на светците, чиито реликви се пазели в тях — Сен Сериен, Сен-Етиен, Сен Лазар, Сен Дени, св. Мария Магдалина, — но нито една на Богородица. Сетне, след Шартър, започват да посвещават най-големите църкви във Франция на нея — в Париж, Амиен, Лан, Руан, Реймс.

Коя е причината за този внезапен обрат? По-рано мислех, че той трябва да е бил следствие от кръстоносните походи, че завръщащите се воители са били изпълнени с уважение към женските добродетели — благост и съчувствие — в противовес на мъжките — смелост и физическа сила, вплетени в самите тях. Сега обаче не съм много сигурен в това; все пак то като че ли се потвърждава от обстоятелството, че първите изображения на Богородица като обект на религиозно преклонение са в подчертано византийски стил, например на една страница на ръкопис от Сито, енорията на св. Бернар. Св. Бернар е един от първите, които виждат в лицето на Богородица идеал на красота и посредница между човека и бога. В края на своя „Рай“ Данте с основание го кара да пее химн в чест на Богородица, който според мен е една от най-хубавите творби на поезията изобщо.

Но каквото и да е било влиянието на св. Бернар, голяма роля за разпространяването на култа към Богородица е изиграла красотата и величествеността на Шартърската катедрала. Самото и построяване е нещо като чудо. Старата църква в романски стил била унищожена от страшен пожар през 1194 г. Останали само кулите и западната фасада и жителите на Шартър се страхували, че били загубили своята ценна реликва. После, когато разчистили останките, открили я непокътната в криптата. Намерението на божията майка станало съвсем ясно — да се построи нова църква, още по-величествена от старата. И отново летописците разказват как от цяла Франция започнали да се стичат хора, за да участвуват в изграждането на църквата, как цели села се вдигали да носят припаси за изхранване на работниците; и разбира се, този път там трябва да са се събрали много повече хора, защото сградата била по-голяма и по-сложна, и имало нужда от стотици зидари, да не говорим за малката армия майстори стъклари, които трябвало да доставят цветни стъкла за сто и седемдесетте огромни прозорци. Може би ще прозвучи сантиментално, но не мога да не изпитам чувството, че тази вяра е придала на вътрешността на Шартърската катедрала единство и дух на благочестие, които тук са изразени по-ярко, отколкото в другите големи църкви на Франция, като Бурж и Льо Ман.

Трябва обаче да добавим, че цялата вяра на Франция е нямало да стигне да се изгради наново катедралата, ако шартърската епархия не била извънредно богата. След пожара епископът на областта и управителното тяло на катедралата решили да отделят за възстановяването ѝ тригодишния приход, а изчислен в днешни пари този приход възлиза на около 750 000 лири стерлинги годишно. Личният годишен доход на епископа е бил 250 000 лири. Като прибавим и това, че шартърската епархия е била тясно свързана с кралския двор на Франция, ще видим, че и това чудо, подобно на повечето чудеса, може да бъде обяснено от материална гледна точка, която всъщност не обяснява всичко.

Сградата е в новия архитектурен стил, на който Сугер бе сложил печата на своя авторитет в „Сен Дени“ и който ние наричаме „готически“. Само че в Шартър архитектът е трябвало да се съобразява с основите на старата романска катедрала, а това означава, че готическите сводове е трябвало да покрият едно много по-широко

пространство от когато и да било преди това. Задачата е била изключително трудна и за да я реши, архитектът е използвал онзи способ, който наричаме подпорни арки или аркбутани — едно от онези щастливи решения, при които необходимостта е довела до една архитектурна инвенция с чудна и фантастична красота. Вътрешността не издава каквито и да било трудности или сложни изчисления: имаме чувството, че цялото това хармонично пространство е израснало от земните недра по силата на някакъв природен закон на хармонията.

Толкова много е писано за готическия стил, че сме склонни да го приемаме като нещо, което се разбира от само себе си. Но той си остава едно от най-забележителните постижения на човека. Още от първите прояви на цивилизован живот, да речем, от пирамидата в Сакара насам, човек е гледал на сградите като на тежест, лежаща върху земята. Той е приел тяхното материално естество и макар да се е опитвал да го преодолее с помощта на пропорцията или на цвета на скъпи мрамори, винаги е бил ограничен от проблемите за стабилността и тежестта. В края на краищата той си е оставал прикован към земята. Но сега благодарение на способите на готическия стил — стълба със сноп от колони, който преминава в свода и стреловидната арка — човекът вече е можел да строи така, че камъкът да изглежда безтегловен: безтегловен израз на неговия дух.

С помощта на същите средства той е могъл да огражда пространството си със стъкло. Сугер казва, че е правил това, за да получи повече светлина, но е открил, че тези стъклени плоскости могат да бъдат идеално средство за внушаване на страхопочитание у вярващите и за поучаването им — много по-добро средство от стенописите, защото упражнява въздействие върху сетивата, което матовата повърхност на стенните изображения никога не би могла да постигне. „Човек може да се издигне до съзерцание на божественото посредством сетивата“. Никъде другаде, мисля аз, тази мисъл на стария Псевдо-Дионисий не е намерила такова чудесно потвърждение, както в катедралата на Шартър. Когато гледаме витражите, които ни обграждат отвред (цв.ил.5), те сякаш привеждат въздуха в трептене. Това е преди всичко сетивно-емоционално въздействие. На практика е доста трудно да се разбере какво разказват изображенията по различните прозорци дори когато човек ги обикаля с каталог в ръка, изготвен от някой учен иконограф; а и ми се вижда твърде съмнително

дали вярващите от началото на 13 век са били достатъчно просветени, за да разчетат всички тези сказания по цветните стъкла. Но пък знаем също, че фризьт на Партенона е бил почти невидим, когато се е намирал на първоначалното си място, и трябва да приемем, че в една не утилитарна епоха хората, под напора на някое могъщо чувство, са готови да правят неща заради самите тях или, както биха казали те, за слава на бога.

Шартърската катедрала олицетворява първото голямо пробуждане на европейската цивилизация. Тя е също така мостът между романския и готическия стил, между света на Абелар и света на св. Тома Аквински, света на неспокойната любознателност и света на системите и строгия порядък. Големи неща ще бъдат извършени през следващите столетия на зрялата готика, големи съзидателни постижения в областта както на архитектурата, така и на мисълта. Но те всички се издигат върху основите, положени през 12 век. Това е епохата, която дава тласък на европейската цивилизация. Нашата духовна енергия, връзката ни с големите умове на Гърция, нашата способност да се движим и променяме — всичко това и много повече се появява в онези чудни сто години между освещаването на Ключи и възстановяването на Шартърската катедрала.

3

РОМАНТИКА И ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ

Намирам се в света на готиката, в света на рицарството, вежливостта и романтиката, свят, в който сериозните неща се вършат с някакво игриво чувство — където дори войната и теологията са могли да станат нещо като игра и когато архитектурата достига такъв екзалтиран размах, какъвто историята не познава. След големите обединяващи концепции на 12 век изкуството на зрялата готика може да изглежда фантастично и пищно — онова, което Веблен нарича показно разточителство. И все пак тези векове са родили някои от най-големите умове в историята на човечеството, в това число св. Франциск и Данте. Зад цялата причудливост на готическото въображение си остава — на две различни равнища — един остър усет за действителността. Средновековният човек е способен да вижда нещата много ясно, но вярва, че на видимите форми трябва да се гледа само като на символи или знаци на един идеален порядък, който именно е единствената истинска действителност.

На първо и на последно място ни поразява фантазията, и човек може да я види в една от залите на музея „Клюни“ в Париж, където по стените са окачени редица гоблени, известни под наименованието „Дамата с еднорога“, една от най-прелестните изяви на готическия дух (цв.ил.7). Това е нещо поетично, красиво и светско. На пръв поглед сюжетът са четирите сетива. Но същинският сюжет е силата на любовта, която може да впрегне и подчини всички сили на природата, включително двете емблеми на сладострастието и свирепостта — еднорога и лъва. Те коленичат пред това възплъщение на целомъдрието и придържат краищата на шатрата ѝ. Тези дивни зверове са станали в хералдичен смисъл нейни крепители. И навред около тази алегорична сцена виждаме онова, което средновековните философи са наричали „*natura naturans*“ — плодяща се природа, — дървета, цветя, листа в изобилие, птици, маймуни и тези доста очевидни символи на плодящата се природа: зайците. Виждаме дори опитомена природа —

кученце, седнало на възглавница. Това е образ на светското щастие в най-изтънчения му вид, онова, което французите наричат „douceur de vivre“ — „сладостта на живота“, и което често пъти се смесва с понятието цивилизация.

Отдалечили сме се доста много от онази могъща вяра, която караше рицарите и дамите да теглят коли с камъни нагоре по хълма за строежа на Шартърската катедрала. И все пак представата за идеалната любов и за непреодолимата сила на нежността и красотата, изразени символично в преклонението на двата свирепи звяра, може да се проследи три века назад; можем дори да я потърсим в северния портал на Шартър.

Този портал е бил украсен към 1220 г. и, както изглежда, това е било заплатено от страшната дама Бланш Кастилска, майката на Луи Свети. Може би по тази причина или чисто и просто защото порталът е бил посветен на Богородица, много от фигурите са жени. Няколко от историите, изобразени по сводовете, се отнасят за героини от Стария завет, а в ъгъла на портика виждаме една от първите съзнателно грациозни жени в западното изкуство (41).



41 Св. Модеста, северен портал на катедралата в Шартър

Само няколко години преди това на жените се е гледало като на тантурести, злонравни мъжкарани, каквито виждаме върху кръщелния купел на катедралата в Уинчестър: това са жените, които са придружавали викингите в Исландия (42).



42 Кръщелен купел на катедралата в Уинчестър

А сега погледнете това възплъщение на целомъдрието, вижте я как придържа мантията си, как вдига ръка, как извърща глава с малко стеснителна изисканост — движение, което по-късно ще се превърне в маниерност, но тук е истински скромно. Тя би могла да бъде Дантевата Беатриче. Ала всъщност е една светица, наречена св. Модеста (Скромната). Тя все още е малко строга. Но когато се взрем в подробностите на портала — тези чудни детайли, които отразяват целия духовен живот на века, — ще видим фигури на жени, чиято женственост е по-топла и по-достъпна: Юдит коленичи в параклиса си и посипва главата си с пепел, а Естер се хвърля в нозете на цар Ахасвер. Тук почти за пръв път в изобразителното изкуство ни облъхва чувството за човешко отношение между мъжа и жената.

Тези чувства, разбира се, отдавна са били сюжет на скитащите провансалски поети, „жонгльорите“ и трубадурите, както и на онази приказно романтична история „Окасен и Николета“. От двете или три качества, с които европейския дух се е обогатил от времето на цивилизацията на Гърция и Рим, никое не ми се вижда по-странно и по-необяснимо от чувството на идеалната или рицарска любов. На Античността то е съвсем непознато. Страст, да; желание — да, разбира се; трайна привързаност — да. Но това състояние на пълно

подчинение на волята на една почти недостижима жена, това убеждение, че никоя жертва не е прекомерно голяма, че е съвсем редно да прекараш целия си живот, ухажвайки една дама или страдайки заради нея — на римляните или на викингите всичко това би се сторило не само нелепо, но и невероятно. И все пак стотици години то не се поставя под въпрос. То вдъхновява огромна литература — от Кретиен дьо Троа до Шели, — по-голямата част от която, според мен, просто не може вече да се чете. Чак до 1945 г. ние все още бяхме запазили някои рицарски порядки: сваляхме шапка на дамите, оставяхме ги да минат първи през вратата, а в Америка им поднасяха стола, когато сядаха на масата. И все още плащахме дан на романтичната представа, че те са непорочни и чисти създания, в чието присъствие не бива да се разказват някои истории и да се произнасят известни думи.

Е да, всичко това вече го няма, но то съществуваше дълго време и имаше нещо хубаво в него. Откъде води началото си то? Истината е, че никой не знае. Повечето хора смятат, че то е дошло от Изтока заедно с островърхата арка, че поклонниците и кръстоносците са открили в мюсюлманския свят някаква традиция на персийската литература, в която жените са обект на коленопреклонна почит и преданост. Не познавам достатъчно персийската литература, за да кажа дали това е вярно или не; смятам обаче, че кръстоносните походи са имали друго, по-малко пряко отражение върху схващането за романтичната любов. Дамата на един замък сигурно е заемала особено положение сред толкова много незаети млади мъже, които не са могли да прекарват цялото си време в лов и, разбира се, никога не са вършели нещо, което днес бихме нарекли работа. Когато господарят на замъка отсъствувал за една или две години, за замъка е оставала да се грижи съпругата му. Тя поемала неговите функции и на нея се засвидетелствувала онази почит, която е била обичайна във феодалното общество; а странстващият рицар, който я посещавал, е правил това със страхопочитанието и надеждата, които намираме отразени в поезията на трубадурите. Многобройните кутийки с огледала от слонова кост и други домашни предмети от 14 век потвърждават тази теория. Те представляват истински репертоар на флирта и достигат връхната си точка в сцената, наречена „Обсада на замъка на любовта“ (43), в която

дамите, надвесени от бойниците, оказват твърде слаба съпротива на младите рицари, катерещи се по възжените стълби.



43 Обсада на замъка на любовта
/слонова кост/

Смешните сцени в операта на Росини „Граф Ори“ не са чак толкова лишени от историческа правда, колкото би могло да се предположи. Трябва може би да добавя, че въпросът за брак изобщо не се е поставял, както не би се поставил и днес. „Бракът по любов“ е едва ли не изобретение от края на 18 век. Средновековните бракове са изцяло имуществена сделка, а, както е известно на всички, брак без любов означава любов без брак.

После трябва да допуснем, че култът към Богородица е имал някаква връзка с това. В този контекст това звучи почти като богохулство, но истината е, че често пъти човек не може да бъде сигурен дали някое средновековно стихотворение е отправено към любимата на поета или към Богородица. Най-забележителното произведение за идеалната любов, „Нов живот“ на Данте, е квазирелигиозна творба и накрая именно Беатриче въвежда Данте в рая.

Поради всички тези причини смятам, че е позволено да свържем култа към идеалната любов с очарователната красота и изящество на мадоните от 13 век. Могат ли да се намерят някъде по-нежни създания от дамите, изобразени в готическите слоново костни резби? Колко

груби в сравнение с тях са големите хубавици от други обожавани жената епохи — например на венецианците от 16 век. Може би само Ботичели и Вато могат да се мерят със средновековните майстори. Тази изтънчена физическа красота е съпроводена от нов ритъм — от новия „мек“ стил. Някои са на мнение, че грациозната извивка на една готическа Богородица (цв.ил.8) се дължи всъщност на извивката на слоновия зъб, от който фигурата е изработена. Това не е невъзможно: но този плавен ритъм далеч надхвърля изискванията на материала. В плочката от слонова кост, представляваща „Двете Марии на гроба“ (45), съотношението между фигурите е от музикално естество.



45 Жените на гроба
/слонова кост/

Действително ли дамите от 14 век са изглеждали така? Трудно е да се каже, защото портретното изкуство не е било напълно развито преди края на века. Сигурно е обаче, че техните обожатели, дори техните съпрузи са искали те да изглеждат именно така. Затова с още по-голямо учудване научаваме, че тези изящни същества са били ужасно малтретирани. Това трябва да е вярно, защото има един наръчник за това, как да се отнасят хората с жените — всъщност как да се възпитават дъщерите — от някой си Рицар на кулата на Ландри, написан в 1370 г. Този наръчник е имал толкова голям успех, че са го чели като учебник чак до 16 век; дори едно негово издание е излязло с илюстрации от Дюрер. В тази книга рицарят, известен като

изключително благ човек, описва как непокорните жени трябва да се бият, да се оставят да гладуват и да се влачат за косите. Смея да твърдя, че жените са знаели как да си връщат — самоуверените усмивки на готическите жени пораждат впечатлението, че те много добре са умеели да се грижат за себе си и да се защищават.

Рицарската любов е била сюжет не само на поеми, но и на дълги — много дълги — разкази в проза и стихове. И това ми напомня за нещо друго, с което готическите столетия са обогатили съзнанието на европейския човек: онзи комплекс от представи и чувства, които свързваме с думите „романтично“ и „романс“. Не можем да се изразим по-точно от това, тъй като именно на романтизма е присъщо да не се поддава на дефиниране. Не можем дори да кажем, че понятието „роман“ е готическо изобретение: предполагам, че, както подсказва и самата дума, произходът ѝ е романски и тя се е появила в онези южни области на Франция, където спомените за римската цивилизация не са били напълно угаснали, когато върху тях се напластила по-фантастичната образност на сарацините. Но рицарските романи от готическата епоха, като се почне от Кретиен дьо Троа през 12 век и се стигне до Малори през 15 век, с техните алегии и персонификации, безкрайни пътешествия и всенощни бдения, магии и мистерии — всичките е свързани с нишката на рицарската любов, — са специалност на средновековния ум. Цели двеста години „Романът на розата“ — наред с Боеций и Библията — е най-четената книга в Европа! Не познавам днес много хора, които да са я прочели цялата, освен ако им е била необходима за получаване на научно звание. Но, разбира се, тези рицарски романи са оказали решително въздействие върху литературата на 19 век, било като източник на поетичен материал, било като възможност за бягство от действителността, особено в Англия — „Вечерта на св. Агнеса“, „Красивата безмилостна дама“, „Кралските идилии“, да не говорим за онзи съдбоносен шедьовър от края на 19 век, Вагнеровата „Тристан и Изолда“. Може и да не четем готическите романи, но те все още играят роля в света на нашето въображение.

Най-големите покровители на изкуството и науката през готическата епоха са четирима братя: Карл V, крал на Франция, чийто дълъг нос е една от първите черти на кралско лице, стигнали до нас без всякаква идеализация; бургундският херцог, най-хитрият и най-

амбициозният — и в края на краищата най-силният — от братята; Луи д'Анжу и херцогът на Бери. Всички са покровители на изкуството — строители, библиофили и колекционери, — но херцогът на Бери е по-особен в това отношение, тъй като изкуството е било всичко в живота му. Той е симпатичен човек на удоволствията, чиито чувства към жените не се влияят много от рицарските идеали. Говори се, че бил казал: „Колкото повече, толкова по-весело, само никога не казвай истината“. В една илюстрация към негова книга е представено как св. Петър като че ли го приема без обичайните формалности в рая, но поданиците му, които херцогът безмилостно е облагал с данъци, може би не биха се съгласили с това. Той построява редица легендарни филигранни замъци, от които художникът Пол Лимбюргни е оставил точни изображения, и ги изпълва с картини и гоблени, украшения и обсипани със скъпоценни камъни куриозни предмети, без да говорим за прочутата му колекция от мечки и кучета: имал е 1500 кучета, което е твърде много дори за мен. Замъците са изчезнали заедно с кучетата и мечките, а молци са прояли всички гоблени, освен една серия в Анже, изработена за Луи д'Анжу. Но от съкровищата са запазени някои останки, наречени официално реликварии (46), а всъщност прелестни, чудновати играчки, които все още ни носят полъх от онзи приказен, пищен свят.



46 Реликварий със свещения
трън

Преди всичко обаче ние разполагаме с доста много от книгите на херцога и те показват, че той с право може да се нарече творчески меценат, с други думи, не само е откривал най-надарените художници на своето време, но и ги е насърчавал да вървят по нови пътища. Брат му Карл V е имал голяма библиотека, но неговите книги се подбирали с оглед на нравоучителното им съдържание и художниците, които ги илюстрирали, било обикновени придворни майстори. А художниците на херцога на Бери са най-проницателните умове на епохата. Какво ни разказват те за цивилизацията към края на 14 век? Преди всичко, че изяществото и изтънчеността на 13 век са продължили над сто години. Те надживяват голямата чумна епидемия и Стогодишната война, а също и обсебването на общинските земи в Англия и стават съвсем интернационално явление. Мекият нов стил на готическите фигури от слонова кост става още по-сладостен и по-мек и (можем ли все още да го кажем?) донякъде женствен. Размахът и напрежението от началото на 14 век изчезват след 1380 г. В замяна на това се забелязва по-голяма

изтънченост. Колко различни отсенки на чувството се долавят в образа на шута от миниатюрата на Жакмар дьо Есден (цв.ил.9). В този стил херцогът ни е оставил автопортрета си, който го представя коленичил пред Богородица. Той не иска да мине за нещо повече от светски човек; а и Богородица, унесена в собствените си мечти, не му обръща внимание. Меко къдреците се дипли на дрехата ѝ са сякаш символ на нейните благи, сложни, насочени навътре мисли (44).



44 Богородица с Младенеца
/илюстрация на ръкопис/

Случаят е пожелал този тип композиция да стигне до нас в един английски кралски портрет — т.нар. Уилтънски диптих (47).



47 Уилтънски диптих

Изобразен е Ричард II с неговите светци покровители, които го препоръчват на Богородица. Небесната царица проявява към него малко повече интерес, отколкото в миниатюрата на херцог дьо Бери, и наистина всички заобикалящи я ангели носят кралската емблема — белия елен и яки във форма на грахови шушулки. Колко изящна е тази творба и колко груби в сравнение с нея са по-сетнешните кралски портрети! И все пак, както всички знаем, Ричард II е бил зверски убит и любовта му към изкуството сигурно не е говорила тогава в негова полза — още един пример за това, как през Средновековието цивилизацията сякаш е влизала от единия прозорец, за да излети през другия.

Ръкописите на херцог дьо Бери отразяват и едно друго качество на човешкия дух, развило се през предходния век: насладата от съзерцанието на нещата в природата — листа и цветя, животни и птици. Странното в отношението на средновековния човек към природата е, че той е виждал всички тези неща изолирано. В буквалния смисъл на думата той не е виждал гората заради дърветата. Още към средата на 13 век готическите скулптори започват с голямо удоволствие да изобразяват листа и цветя, а капителите на колоните около сградата на катедралния съвет в Саутуел ни поразяват с необикновената точност и острота на наблюдението. Що се отнася до птиците, средновековното въображение е просто обсебено от тях. Те са сюжетът на един от най-старите средновековни скицници (48), а изпълват и полетата на ръкописите.



48 Рисунки на птици от скицник 14 век

Ако бихте запитали някой духовник от 14 век за какво са всички тия птици, той навярно би отговорил, че те представляват души, защото могат да литнат към бога; но това всъщност не обяснява защо художниците са ги рисували с такава натрапчива точност; според мен причината е, че птиците са станали символи на свободата. При феодализма хората и животните били прикрепени към земята: много малко хора имали възможност да се движат от едно място на друго — всъщност само хората на изкуството и птиците. Птиците са весели, изпълнени с надежда, безочливи и подвижни и освен това имат шарки по перата, които се съгласуват със средновековната хералдика.

В по-ранните ръкописи от библиотеката на Жан дьо Бери виждаме същото изолиращо и символично отношение към природата, изразено в това, че цветята и дърветата се нареждат едно до друго върху плоска повърхност. Но по средата на меценатското си поприще херцогът открива един художник — или група художници — на име Лимбюрг, които в гениалното си прозрение виждат природата такава, каквато я виждаме ние, като част от цялостно зрително възприятие. Несъмнено много от техните творби са загубени, но поне е останала една книга „Les Très Riches Heures...“ („Много богатите часове на херцога на Бери“), която е едно от чудесата в историята на изкуството (цв.ил.10). Виждаме мъже и жени, които обработват полето, косят, брануват, сеят, с едно плашило в далечината — и изведнъж си даваме сметка, че всичко това се е вършило по същите места и със същите сечива през цялото мрачно Средновековие (защото нали и тогава

хората са яли хляб!) и си е продължавало така без промяна чак до последната война.

Тези илюстрации показват не само селския бит в средновековна Франция, но и пресъздават ярко живота при двора. Те започват с миниатюра, изобразяваща херцога на трапезата. Ето го с прочутата му златна солничка, спомената в инвентарните списъци, и с две от малките му кучета до нея на масата (49).



49 Братя Лимбюрг, «Много богатите часове на херцог дьо Бери» Херцог дьо Бери на трапезата /детайл/

Зад него шамбеланът подканва някакъв стеснителен просител: „Приближи се, приближи се!“, а придворните, включително един кардинал, вдигат учудено ръце при проявата на такова благоволение. Войнствената сцена в дъното е само гоблен — херцогът не обичал войната. Дамите не присъствуват на тази голяма вечеря; но през април те слагат великденските си шапчици и се отдават на лек, безобиден флирт — само хората в дворците са имали време за тези приятни игри. През май всички си слагат корони от листа и излизат на езда. Каква мечта! Никое друго общество не е било по-изящно, по-непринудено, по-жизнерадостно.

Тези френски и бургундски дворци служат за образец на модата и добрите обноски на цяла Европа. Това схващане се е запазило дълго

време: „Бих искал да я учат преди всичко на вежливост“ — гласи все още молитвата на английския поет Йейтс за дъщеря му през 1916 г. А когато се спомене думата „цивилизация“, много хора си представят именно нещо такова. То не е чак толкова лошо. Но то не е достатъчно да се поддържа една цивилизация жива, защото съществува само в настоящето. То зависи от един малък, статичен обществен слой, който никога не поглежда навън или отвъд, а от много примери знаем, че такива общества могат изцяло да се вкостенят — в ревнивия си стремеж да съхранят своя собствен социален порядък. Голямото и може би единствено по рода си достойнство на европейската цивилизация е, че тя никога не е преставала да се развива и променя. Нейната основа не е някакво статично съвършенство, а идеите и вдъхновението; и дори идеалът за вежливост може да приеме неочаквана форма.

В годините, когато се строи северният портал на катедралата в Шартър, един млад и богат денди на име Джовани Франческо Бернардоне преживява дълбок вътрешен прелом. Той е бил и завинаги си е останал един от най-вежливите мъже, дълбоко повлиян от френските рицарски идеали. Един ден, когато се пременил в най-хубавите си дрехи за някакво рицарско начинание, той срещнал един беден човек, който му се видял по-нуждаещ се от него, и му дал наметалото си (51).



51 Сасета, Св. Франциск и бедният благородник

Същата нощ сънувал, че трябва да съгради наново небесния град. По-късно започнал да раздава така щедро имуществото си, че баща му, богат търговец в италианския град Асизи, се видял принуден да го лиши от наследство; тогава Франческо съблякъл и останалите си дрехи и заявил, че вече не ще притежава нищо, абсолютно нищо. Епископът на Асизи прикрил голотата му и по-късно му дал горна дреха. А Франческо се отправил към гората, пеейки една френска песен.

Следващите три години той преживял в ужасна бедност, грижел се за прокажени, каквито в Средните векове е имало много, и възстановявал със собствените си ръце (защото изтълкувал съня си съвсем дословно) изоставени църкви. Един ден по време на литургия чул думите: „Не носете нито злато, нито сребро, нито пари в пояса си, нито торба, нито две връхни дрехи, нито сандали, нито тояга!“ Предполагам, че той често бил чувал тези думи и по-рано, но този път те отекнали направо в сърцето му. Той наистина захвърлил тоягата и сандалите си и тръгнал бос в планината. Във всичките си постъпки прилагал буквално думите на евангелието и ги превеждал на езика на рицарската поезия и на ония трубадурски песни, които винаги били на

устата му. Заявявал, че е взел за своя дама Бедността, а когато извършвал и някое друго, още по-крайно дело на себеотрицание, казвал, че прави това в нейна чест. Той постъпвал така, защото разбрал, че богатството покварява, а и защото имал чувството, че не е вежливо да бъдеш в обществото на някой по-беден от тебе.

Още от самото начало на всички станало ясно, че св. Франциск (както вече можем да го наречем) е религиозен гений, според мен най-големият, който Европа някога е раждала. И когато с първите си дванадесет ученика той успял да се добере до папа Инокентий III, най-суровия политик в Европа (а и голям християнин), папата му разрешил да основе орден. Това било проява на удивително прозрение, защото св. Франциск не само бил мирянин без богословско образование, но той и бедните му, парцаливи другари така се развълнували, когато отишли да видят папата, че започнали да танцуват. Каква картина! За жалост ранните художници на францисканската легенда не са я изписали.



*50 Сасета, Венчаване на
св. Франциск с бедността*

Най-убедителните илюстрации, пресъздаващи историята на св. Франциск (50 и 51), са дело на сиенския живописец Сасета, въпреки че той е работил в много по-късно време, защото рицарската готическа традиция се запазва в Сиена по-дълго от всякъде другаде в Италия и придава на жизнерадостните образи на Сасета лиричен, дори визионерски облик, повече отговарящ на духа на францисканското движение от внушителните образи на Джото. Но пък Джотовите са по-достоверни не само защото Джото е с почти сто и петдесет години по-близо до времето на св. Франциск, но и защото на него и на неговия кръг помощници бива възложено да декорират една голяма църква в Асизи, посветена на св. Франциск. А що се отнася до по-късните и — как да кажа? — по-малко лирични епизоди от живота на светеца, фреските на Джото са наситени с една човечност, която Сасета не е могъл да постигне. Тяхната слабост е според мен, че не разкриват образа на самия светец. Представят го прекомерно важен и властен. Не показват и искрица от онази радост, която той е ценял почти толкова, колкото и вежливостта. Между впрочем ние не знаем изобщо как е изглеждал той. Най-ранното негово изображение, което трябва да е било създадено малко след смъртта му, се намира (твърде уместно) на капака на една френска емайлова кутийка. Най-известната ранна картина се приписва на първия прочут италиански художник — Чимабуе. Тя изглежда доста убедителна, но се боя, че е изцяло надживописвана и ни показва само как хората от 19 век са си представяли, че е изглеждал св. Франциск.

Св. Франциск умира в 1226 г. на четиридесет и три годишна възраст, изтощен от лишения. На смъртния си одър той моли „бедния брат магарето, моето тяло“ да му прости за негодите, които го е карал да търпи. Той доживява да види как дружината на смирените му последователи се разраства в голяма институция, а в 1220 г. съвсем чистосърдечно се отказва от ръководството на ордена. Сам вижда, че не е добър администратор. Две години след смъртта му го канонизират за светец и почти веднага след това последователите му започват да строят голяма базилика в негова памет (52).



52 Асизи

Със своята горна и долна църква, прилепени о склона на стръмен хълм, тя е едновременно изключително техническо постижение и шедьовър на готическата архитектура. Тя е украсявана от всички по-значителни италиански художници на 13 и 14 век, от Чимабуе нататък, така че е станала най-богатата и най-внушителната църква в Италия. Странен паметник на един скромен, беден човечец, чиито любими думи са били: „Лисиците си имат дупки, а птиците във въздуха — гнезда, но синът човешки няма къде да положи глава“. Разбира се, култът на св. Франциск към бедността не го надживява — той изчезва дори преди смъртта му. Този култ бива отхвърлен официално от църквата, тъй като тя вече е станала част от международната банкова система, възникнала в Италия през 13 век. Онези от учениците на св. Франциск, наречени „фратичели“, които се придържат към учението му за бедността, биват обявени за еретици и изгорени на клада. И в продължение на седемстотин години капитализмът продължава да се разраства, за да достигне сегашните си чудовищни размери. Би казал човек, че св. Франциск не е упражнил никакво влияние, защото дори онези хуманни реформатори на 19 век, които понякога се позовават на името му, желаят не да възвеличат или осветят бедността, а да я премахнат.

И все пак вярата на св. Франциск, че, за да освободим духа, трябва да се отърсим от всички земни блага, е вярата на всички големи религиозни водачи — източни и западни, без изключение. Това е идеал, към който винаги ще се връщат най-прекрасните умове, колкото и непостижим на практика да е той. Като внедрява на дело тази истина

с толкова простота и чар, св. Франциск я прави част от европейското съзнание. А като се освобождава от бремето на всякакви материални блага, той се издига до онова състояние на духа, което към края на 18 век придобива ново значение благодарение на философията на Русо и Уърдзуърт. Само защото не е притежавал нищо, св. Франциск е могъл да се чувства искрено брат на всички сътворени неща, не само на живите същества, но и на „брата огън и сестрата вятър“.

Тази философия вдъхновява химна му за единството на творението, т.нар. „Песен за слънцето“, и е изразена с трогателно простодушие в една сбирка от легенди, известни под името „Фиорети“ — „Цветенца“. Не са много хората, които могат да разберат аргументите на Абелар или „Сума теологие“ на св. Тома Аквински, но всеки от нас може да се наслаждава на тези свещени народни приказки, които в края на краищата може и да не са съвсем измислени. Те са, казано на съвременен жаргон, един от първите примери на популярна комуникация — поне от евангелията насам. В тях се разказва например как св. Франциск убеждава един свиреп вълк, който всявал ужас сред жителите на Губио, да сключи договор, съгласно който той ще получава храна, като в замяна на това ще остави хората на мира. „Дай ми лапата си“ — казва св. Франциск и вълкът му подава лапата си. Най-прочута от всички е проповедта към птиците — ония създания, които, както вече казах, изглеждали особено благодетелствувани на хората от готическата епоха. Седем века не са успели да накърнят наивната красота на този епизод — нито в текста на „Фиорет“, нито във фреската на Джото.

Св. Франциск е фигура от чистата готика — времето на кръстоносните походи, на замъците и на големите катедрали. Той принадлежи на рицарската епоха, макар да я тълкува доста своеобразно. Но колкото и този свят да ни обайва, той все пак си остава, както ми се струва, безкрайно чужд и далечен за нас. Той е също така очарователен, сияен и възвишен като стъклописите, които са неговата истинска слава — и в обикновения смисъл на думата също така недействителен. Но още приживе на св. Франциск започва да израства един друг свят, който за добро или за лошо е предшественик на нашия собствен свят: светът на търговията и банките, на градовете, обитавани от трезви и упорити хора, чиято цел в живота е да забогатеят, без при това да загубят достопочтения си вид.

„Civis“ — гражданин, граждански — или граждан — живот: предполагам, че тези понятия имат пряко отношение към онова, което разбираме под думата „цивилизация“. Историците от 19 век, които много обичат игри на думи от този род, вярват, че такава връзка съществува и дори твърдят, че цивилизацията започва с възникването на италианските републики през 14 век. Но цивилизацията, както аз разбирам това понятие, може да бъде създадена не по-зле в манастир или дворец, отколкото в град — може би дори още по-добре. Така или иначе, социалната и икономическата система, която се развива в италианските градове, особено във Флоренция през 13 век, има една характерна особеност: за разлика от системата на рицарството тя е реалистична и доказателство за това е, че е оцеляла до наши дни. Промислените и банковите условия във Флоренция по времето на Данте поразително приличат на условията, които съществуват днес на Ломбард стрийт (улица в Лондон, където са съсредоточени много банки — б.пр.), с тази разлика, че двойното счетоводство е изнамерено едва през 14 век. Разбира се, италианските републики не са били ни най-малко демократични, както мислеха тези наивници от времето преди Маркс — либералните историци. Средствата за експлоатация са се намирали в ръцете на няколко семейства, които съумявали да оперират в рамките на една цехова система, при която работниците въобще нямали думата.

Италианският търговец от 14 век не е симпатична фигура — всъщност още по-малко симпатична от онзи стар разгулник Жан дьо Бери. Историйките за пестеливостта на флорентинците напомнят историйките, които едно време евреите разказваха един за друг. Но като меценати на изкуството на своето време — и тук паралелът с Ломбард стрийт не е вече в сила — новите търговски класи са били почти също толкова прозорливи, колкото и аристокрацията. И както тяхната икономическа система е могла да се разрасне и укрепне дотолкова, че се е запазила и до днес, така и в покровителствуваната от тях живопис откриваме някаква устойчива реалност, която е била господстваща цел в западното изобразително изкуство чак до времето на Сезан. Това изкуство е продължило да се развива, защото е въвело третото измерение. Двумерното изкуство — например гобленът — е прелестно. То създава свой собствен приказен свят. Позволява на художника да даде простор на въображението си и да

декорира на воля плоската повърхност. Но има някаква причина, поради която то не може да се развива. То стига до едно ограничено съвършенство и спира там. Ала щом въведете третото измерение — пространство и обемност, — възможностите за разширение и развитие стават безгранични.

За всеки, чието око е възпитано в реализма — такъв, какъвто той е съществувал в европейското изкуство от Възраждането до кубистите — фреските на Джото в Капела Арена в Падуа, не изглеждат много реалистични — може би не по-реалистични от готическите гоблени. Но едно е ясно: вместо декоративен безпорядък ние откриваме тук съсредоточаване върху няколко прости обемни на вид форми, разположени в пространството. Това дава възможност на Джото да ни въздействува с две различни, но взаимно допълващи се средства: чувството ни за обемност и интереса ни към всичко човешко. По причина, която не е трудно да разберем, ние вярваме повече на осезанието си, отколкото на зрението, слуха и обонянието. Когато д-р Джонсън искал да обори един философ, който твърдял, че материята не съществува, той ритнал един камък и решил, че е доказал тезата си. Повече от всеки друг художник преди него Джото обладава способността да рисува фигурите си така, че да изглеждат пластични. Той съумява да ги обобщи в едри, понятни, осезаеми форми; и човек изпитва дълбоко удовлетворение, че може да ги възприеме така цялостно. Той прави персонажите си по-близки до живота и по-правдоподобни, защото иска да почувствуваме по-силно човешката драма, в която са въвлечени те. След като сме усвоили, така да се каже, езика на Джото, ние можем да го признаем за един от най-големите майстори на драмата в живописа, които някога са съществували.

Как Джото си е изработил този съвсем индивидуален и оригинален стил? Когато бил още млад — роден е близо до Флоренция около 1265 г., — италианската живопис е представлявала всъщност само една по-малко изискана разновидност на византийската. Това е един плосък, плавен, линеарен стил, който се основава на традиционни схващания, изменили се твърде малко в продължение на петстотин години. Това, че Джото се е откъснал от него и си е изработил свой пластичен, държащ сметка за пространството стил е едно от тези върховни постижения на вдъхновената оригиналност, каквито срещаме само два или три пъти в историята на изкуството. Когато такъв

драстичен прелом наистина настъпи, човек обикновено може да открие някои изходни точки, първообрази или предшественици. Но случаят с Джото не е такъв. Ние не знаем абсолютно нищо за него до 1304 г., когато той декорира една малка, скромна сграда в Падуа, наречена Капела Арена, и прави от нея — за всеки, който обича живописиста — едно от светилищата на света.

Работата му е възложена от някакъв лихвар на име Енрико Скровени, чийто баща бил лежал в затвора за вземане на кождерска лихва — умерените лихви са били неофициално допускани. Това е един от първите случаи, когато новозабогатял човек поръчва произведение на изкуството като един вид изкупление — обичай, от който светът е спечелил почти толкова, колкото от суетата и самолюбието. Виждаме го (53) — това е може би най-ранният живописен портрет с явно спазена портретна прилика — как поднася модел на параклиса си на трима ангели и по тази причина го приемат сред блажените в „Страшния съд“.



53 Джото, Скровени посвещава параклиса си

Другите големи произведения на Джото също са работени за банкери, за двете най-влиятелни банкерски семейства във Флоренция, Барди и Перуци. По-късно тези трезвомислещи хора правят една фатална грешка: без да си дадат сметка каква пропаст дели тяхната буржоазна икономика от безотговорната аристокрация на Севера, те отпускат в заем милиони лири на крал Едуард III да води война срещу французите. През 1339 г. той най-безцеремонно отказва да плати дълга си — та какво са някакви си лихвари пред бащата на Черния принц? Резултатът е един от първите класически финансови крахове в историята на капитализма.

Двадесет години преди тази катастрофа Джото декорира два съседни параклиса в „Санта Кроче“, Флоренция, които свидетелствуват, че художественото му майсторство продължава да се развива. Изразявам се по такъв заобиколен начин, защото през 19 век и двата параклиса са били твърде много надживописвани, единият изцяло, а другият — в по-голямата си част. Композициите са запазени и те са шедьоври на архитектурния декор в живописата, но дори като държим сметка за реставрирането, струва ми се все пак, че те трябва да са били още от самото начало — как да кажа? — почти прекадено добре разработени. По-сложните групи са станали основа на европейския академизъм в най-добрия му вид: основа на Рафаел, Пусен и дори на Давид. В по-добре запазената от двете сцени Джото се връща към историята на св. Франциск. Странно е, че тези финансови магнати са избрали темата за „rovercllo“ — бедняка; но пък по това време злощастното му обвързване с „моята дама Бедността“ е било вече отдавна забравено. Фреските на Джото представят официалната версия на францисканската легенда и в стила им има нещо почти официално. Колкото и прекрасни да са, те пораждат у мен чувството, че Джото е бил вече станал „големият патриарх“ на флорентинската живопис; а в последните години, подобно на мнозина „големи старци“, той изобщо преставя да работи. За да открием истинските му качества, трябва да се върнем към Капела Арена.

Както вече казах, Джото е несравнимият драматург на човешкия живот в цялото му многообразие. Диапазонът му се простира от сцената „Сватбата в Кана Галилейска“, издържана в Чосъровски дух — с дебеличкия домакин, който е застанал зад съдовете и с изумление опитва превърнатата във вино вода, — до лиричната красота на

„Сватбеното шествие“ на Богородица и нежността на „Noli me tangere“. Той е на върха на майсторството си, когато и човешката драма е най-силна, както в сцената на предателството в Гетсиманската градина (54).



54 Джото, Целувката на Юда

Какво чудно хрумване, Юда да обвие с наметалото си Спасителя! И най-после „Оплакването на Христос“ (цв.ил.11), което предвестява грижливо изградените композиции на по-късния Джото, но все още е наситено с онази страст и непосредственост, които като че ли липсват на последните му творби.

Макар да считам Джото за един най-големите художници, той все пак има равни на себе си. Но почти в същата година, в която е роден той, и в същия край на Италия се ражда един човек, който няма равен на себе си — най-великият поет философ, който е живял някога — Данте (55).



55 Доменико ди Микелино, Данте и небесният град

Тъй като двамата са съвременници и съотечественици, смятам, че е възможно да се представи Данте чрез Джото. Те, изглежда, са се познавали и може би Джото е рисувал портрета на Данте. Но всъщност техните въображения се движат в съвсем различни планове. Джото се интересува най-вече от човека, той съчувствува на хората и неговите фигури по силата на самата си материалност остават свързани със земята. Разбира се, и у Данте има човечност — у Данте има всичко. Но той притежава и някои качества, които липсват на Джото: философско проникновение, умение да борава с абстрактни идеи, морално възмущение, онова героично презрение към низостта, което по-късно се появява отново у Микеланджело, и преди всичко усет за неземното, поглед на визионер за небесното сияние.

В известен смисъл Джото и Данте се намират на границата между два свята. Джото принадлежи на новия свят на твърдите, реални стойности, на света, създаден от bankerите и търговците на вълна, за които той работи. Данте принадлежи на по-ранния готически свят, света на св. Тома Аквински и на големите катедрали. При шедьоврите на готическата скулптура, като например западния портал в Бурж, ние се приближаваме повече до Данте, отколкото в Капела Арена. И в италианското изобразително изкуство човекът, който стои най-близо до Дантевия дух, е всъщност един скулптор, дълбоко повлиян от готиката — Джовани Пизано.

Джовани Пизано е един от големите драматурзи трагици в скулптурата, както можем да видим това в релефите на два амвона, единият в Пиза, другият в Пистоя (56).



56 Джовани Пизано, Амвон в
Пистоя /детайл/

Подобно на Дантевия „Ад“, те представят един страшен свят. Виждаме омраза, жестокост и страдание. Но те се различават от Данте по това, че фигурите са по-обобщени. Данте изпълва поемата си с хора, които е познавал; всички онези, на които той е съчувствувал, които е мразил или от които се е възхищавал по времето, когато се намирал в разгара на политическите борби във Флоренция, са представени много живо в невероятната обстановка на ада. Едва ли някой е имал по-остър поглед от неговия и този поглед прониква отвъд хората до природата — до цветята, животните и птиците. Но сцената на Джовани Пизано е гола като сцената на гръцка драма. Тук няма и следа от природа, никакъв опит да се зарадва окото, никаква отмора. За мен няма по-затрогващ образ на скръбта от релефа на Джовани Пизано в Пистоя, представящ „Избиването на младенците“.

*Io non piangeva: si dentro impietrai
Piangevai elli*

*Аз не ридаех; тъй каменна
бе станала душата ми;
те ридаеха.*

Но чувството на трагично възмущение у Джовани Пизано е само една от страните на Данте; втората половина на поемата му — от средата на „Чистилището“ нататък — съдържа мигове на безплътно блаженство, които никой художник на епохата не е съумял да пресъздаде така пълно. А и живописците на 14 век още не са били готови да отразят чувството на Данте за светлината. Както всички герои на настоящата глава, Данте счита светлината за символ на духовния живот и във великата си поема той я описва точно и пестеливо, с цялата ѝ променчивост и многообразие — светлината на зората, светлината над морето, светлината върху листата напролет. Но всички тези красиви описания — а те са онази част от Данте, която мнозина от нас обичат най-много — са дадени във формата на сравнения: той ги въвежда с думите „също както“. Те имат за цел само да онагледят и да направят достъпни за нашите свързани със земята сетива видението му за божествения порядък и за небесната красота.

СПИСЪК НА ЦВЕТНИТЕ ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Капак на кесия от злато и емайл, от корабното погребение в Сътън Ху.



2. Начало на евангелието от Матей в Четвероевангелието от Линдисфарн.



3. Реликварий във форма на главата на император Карл Велики.



4. Корица на молитвеник на император Хенрих II.



5. Успение Богородично, стъклопис в Шартърската катедрала.



6. Порфирена ваза, превърната във фигура на орел за абата Сугер.



7. Дамата с еднорога: A mon seul dèsir (гоблен, детайл).



8. Богородица с Младенеца (слонова кост).



9. Страница от „Coeur de l'Amour Epris“.



10. Братя Лимбург, „Август“ от „Много богатият часослов на херцог Дьо Бери“.



11. Джото, *Оплакване Христово*.



12. Мазачо, Апостол Петър изцелява болни.



13. Ботичели, *Трите грации* (детайл от „Пролет“).



14. Мантеня, *Семейство Гонзага приветства завръщането на сина си.*



15. Ян ван Ейк, *Поклонение пред агнеца* (детайл).



4

ЧОВЕКЪТ — МЯРКА НА ВСИЧКИ НЕЩА

Хората, които превръщат Флоренция в най-богатия град на Европа — bankerите и търговците на вълна, тези благочестиви реалисти, — живеят в мрачни, непристъпни къщи, достатъчно яки, за да устоят на междупартийни вражди и народни бунтове. Тези къщи не предвещават с нищо онзи изключителен епизод в историята на цивилизацията, наречен Възраждане или Ренесанс. Просто като че ли няма никаква причина от тъмните, тесни улици изведнъж да израснат леките слънчеви аркади с техните извити сводове, които сякаш „весело се надпреварват“ под правите си корнизи. Със своя ритъм и пропорции, с открития си, гостоприемен вид те са пълна противоположност на мрачния готически стил, който ги предхожда и до известна степен все още ги заобикаля. Какво се е случило? Отговорът намираме в едно изречение на гръцкия философ Протагор: „Човекът е мярка на всички неща“. Капела Паци (58), построена към 1430 г. от големия флорентинец Брунелески, е в онзи стил, който е наречен архитектура на хуманизма.



58 Брунелески, Капела Паџи,
Флоренция

Неговият приятел и колега архитект Леон Батиста Алберти се обръща към човека със следните думи: „Дадено ти е тяло по-грациозно, отколкото на други животни, дадено ти е умението да правиш ловки и разнообразни движения, а и най-остри и тънки сетива, ум, разсъдък, памет като на безсмъртен бог“. Безспорно погрешно е да твърдим, че сме по-грациозни от други животни, пък и в настоящия момент никак не се чувствуваме като безсмъртни богове. Но към 1400 г. флорентинците се чувствуват именно така. Едва ли има по-добър пример за това, как избуяването на една цивилизация зависи от самоувереността, от манталитета на флорентинците в началото на 15 век. В продължение на тридесет години съдбините на републиката, която в материално отношение вече е западнала, се направляват от една група от най-интелигентните личности, които някога са идвали на власт при демократично управление. От Салутати нататък флорентинските канцлери са все учени, които вярват в „studia humanitatis“ като средство за постигане на щастлив живот, вярват, че свободният разум може да бъде полезен за обществените дела, и най-вече вярват във Флоренция.

Вторият и най-големият от тези канцлери хуманисти, Леонардо Бруни, сравнява гражданските добродетели на републиканска Флоренция с добродетелите на републиканския Рим. По-късно той отива дори още по-далеч и сравнява своя град с Атина от епохата на

Перикъл. Средновековните философи пък са склонни към песимизъм, когато разглеждат собствената си епоха в светлината на историята. „Ние сме джуджета — казва Джон от Солсбъри, — застанали на раменете на гиганти“. В очите на Бруни обаче флорентинската република възкресява добродетелите на Гърция и Рим. И на гроба му в църквата „Санта Кроче“ четем думите: „Историята е в траур“ (59).



59. Роселино, Гробница на
Леонардо Бруни

Този надпис се крепи от две крилати фигури, които, тъй като са в църква, можем да наречем ангели, но фактически са богини на победата от една римска триумфална арка; а над тях два имперски орли носят ковчега на Бруни. Вярно е, че в люнета е изобразена Богородица, но основната част на гробницата е оформена само с класически символи и изразява един идеал, който във Флоренция през 15 век идва да замести рицарската идея — славата като най-висша награда за изключителната личност.

Бруни и приятелите му черпят тези идеали от гръцките и римските автори. Колкото и да ни се иска да кажем нещо ново за Възраждането, старото схващане, че то до голяма степен има за основа изучаването на античната литература, си остава вярно. Разбира се, Средновековието е възмъжвало от класическата древност много повече, отколкото се смяташе в миналото. Но неговите източници са ограничени, текстовете му са изопачени и тълкованията им често пъти са произволни. Едва ли не първият човек, който чете класически текстове с истинско разбиране, е Петрарка — тази сложна фигура от 14 век, привиден предвестник на хуманизма, чиято любов към противоположностите, към славата и самотата, към природата и политиката, към риториката и себеразкриването ни го представя като първия човек на новото време... докато не започнем да четем произведенията му. Петрарка не знае гръцки, но неговият по-млад съвременник Бокачо научава този език, така че във флорентинската мисъл се влива една нова, обновителна струя и се появява един нов пример. Когато Бруни сравнява Флоренция с Атина, той вече е чел Тукидид. Във Флоренция първите тридесет години на 15 век са героичната епоха на познанието, когато се откриват нови текстове и се обнародват стари, когато учените са едновременно учители, държавници и нравствени водачи. Има доста много ренесансови картини, изобразяващи учени в работните им стаи, обикновено представени в образа на някой от църковните отци, Йероним или Августин. Те като че ли се чувствуват доста уютно в добре подредените си кабинети с натрупани по полиците книги, с изправени пред тях текстове и със земния глобус, който им помага да съзерцават вселената. Страстното усърдие на св. Августин от Ботичели (60) е несъмнено насочено към съзерцанието на бога.



60 Ботичели, Св. Августин

Но ученият, който търси истината в класическите текстове, едва ли е по-малко ревностен.

Именно за да съхрани тези скъпоценни текстове, всеки един, от които би могъл да съдържа някое ново откровение, способно да промени пътя на човешката мисъл, Козимо де Медичи построява библиотеката „Сан Марко“ (61).



61 Микелоцо, Библиотеката «Сан Марко»,
Флоренция

Тя ни изглежда спокойна и откъсната от света — ала научната дейност, която се е извършвала първоначално там, никак не е била откъсната от живота. Това е хуманистичният еквивалент на

лабораторията „Кавендиш“. Ръкописите, които се разтваряли и проучвали под тези хармонични сводове, са могли да променят хода на историята с един взрив не на материята, а на духа.

Но въпреки че изучаването на гръцки и латински език оказва влияние върху мисълта, стила и нравствените съждения на флорентинците, неговото въздействие върху изкуството им не е много голямо — то се свежда предимно до откъслечни цитати. Тяхната архитектура, такава, каквато я виждаме в Капела Паци, съвсем не е антична. Откъде идва този лек, пестелив стил, който е съвсем различен от всичко, създадено преди или след него. Аз мисля, че той всъщност е изнамерен от един човек — Брунелески. Но, разбира се, никой архитектурен стил не може да пусне корени, ако не задоволява някаква необходимост на епохата. Стилът на Брунелески е задоволявал нуждите на хората с прозорлив ум и открит дух, които се появяват на флорентинската сцена по време, когато дисциплината в търговията и банковото дело в най-строгата си форма започва да отслабва и животът — пълното разгръщане на човешките способности — става по-важен от печеленето на пари.

Понякога хората се разочароват, когато видят за пръв път прочутите наченки на ренесансовата архитектура — Капела Паци и старата саристия на „Сан Лоренцо“, — защото им се виждат твърде малки. И те наистина са малки в сравнение с големите паметници на романската и готическата архитектура. Те не се стараят да ни поразят или да ни смажат с големината и тежестта си, както прави това всяка устремена към бога архитектура. Всичко е съобразено с мащаба на разумната човешка необходимост. Тяхното предназначение е да накарат всеки човек да осъзнае по-ясно силите си като нравствено и духовно създание. Те утвърждават достойнството на човека.

Достойнството на човека! Днес тези думи замират на устните ни. Но във Флоренция от 15 век тяхното значение е все още израз на свежа и живителна вяра. Джаноцо Манети, хуманист и човек на действието, опознал отрицателните страни на политиката, все пак пише една книга, озаглавена „За достойнството и величието на човека“. Именно на тази идея приятелите на Брунелески дават видима форма. От двете страни на т.нар. търговска църква „Ор сан Микеле“ се издигат бронзови фигури на светци в естествена големина: Донателовият св. Марко, за когото Микеланджело е казал: „Никой не би могъл да не

повярва в словото на такъв искрен човек“, и св. Георги на Донатело, този войник от 1914 г. (62).



62 Донатело, Св. Георги

Те разкриват човешкия идеал, който господствува над тази светска дейност. Най-голямото свидетелство за достойнството на човека е дело на друг член от същата група, Мазачо, а именно поредицата от фрески, които той е изписал в църквата „Кармине“. Какви характери! Това са хора с нравствена и духовна тежест (63); у тях няма нищо лекомислено и те стоят безкрайно далече от веселите придворни на Жан дьо Бери — които са само тридесет години по-стари от тях.



63 Мазачо, Кесаревият денарий

Те излъчват онази съдържана жизненост и себеупование, които често виждаме у създателите на една цивилизация — първите, които ми идват на ум, са египтяните от най-ранните четири династии. Но тези хора се ръководят и от идеята за християнската любов към ближния. Когато апостол Петър крачи внушително по улиците, сянката му изцерява болните (цв.ил.12). Фреската на отсрещната стена представя как Петър и учениците му дават милостиня на една бедна жена — фигура, която е едно от големите скулптурни творения в живописата.

Gravitas — тежката стъпка на строгата нравственост става наистина скучна, ако не е съпроводена от леката крачка на интелигентността. До Капела Паци са сводестите галерии на „Санта Кроче“, също построени от Брунелески. Казах, че готическите катедрали са химн на божествената светлина. Тези аркади пък възвеличават особено убедително светлината на човешкия разум и като седя под тях, не ми е трудно да повярвам в човека. Те притежават характерните качества на математическа теорема: яснота, пестеливост и изящество. И няма съмнение, че в основата на архитектурата на ранното Възраждане лежи страстното увлечение по математиката, особено по геометрията. Разбира се, средновековните архитекти са работили на математическа основа, но там тя изглежда неимоверно сложна и заплетена като схоластична философия. Ренесансовите архитекти използват много по-прости геометрични фигури — квадрата, окръжността, форми, които според тях обладават някакво върховно съвършенство — и поддържат също така, че тези форми

трябва да са приложими към човешкото тяло, че всяка една от тях, така да се каже, гарантира съвършенството на другата. Тази идея се среща още у древния теоретик на архитектурата Витрувий, следователно тя е била позната на средновековните строители (един ръкопис на Витрувий е намерен в библиотеката на Ключи), но те я тълкуват по-иначе. Има десетки рисунки и гравюри, които демонстрират тази теза, и най-прочутата от тях е от Леонардо да Винчи. Боя се, че от математическа гледна точка тя е всъщност измама: но погледнато естетически, тя има известен смисъл, тъй като симетрията на човешкото тяло и до известна степен съотношенията на неговите части една към друга наистина влияят върху чувството ни за нормални пропорции. А от философска гледна точка тя съдържа зърното на една идея, която би могла да ни спаси — стига само да можем да повярваме в нея: че именно с помощта на „пропорцията“ ние можем да примирим двете части на нашето същество, физическата и духовната.

Същият подход се прилага в живописа с помощта на системата, която наричаме перспектива и въз основа на която се е смятало, че с математически изчисления може да се определи върху плоска повърхност точното положение на една фигура в пространството. Това, изглежда, също е било изнамерено от Брунелески. Но ние можем да го видим по-ясно в произведенията на двамата му приятели Гиберти и Донатело, чиято барелефна скулптура е всъщност своего рода живопис. Фигурите на Яков и Исав от Гиберти (64) върху прочутите врати на баптистерия във Флоренция показват как е използвана перспективата, за да се постигне пространствена хармония, която въздействува почти музикално.



64 Гиберти, Яков и Исав. Врати на катедралния баптистериум във Флоренция

Релефът на Донатело, изобразяващ как св. Антоний от Падуа изцерява крака на едно момче, показва другото приложение на перспективата — като средство да се засили емоционалното въздействие чрез по-осезаемо пространствено внушение. Флорентинците извънредно много се гордеят с това свое откритие, което те смятат (погрешно, както се оказва впоследствие), че е било непознато на Античността, и то си остава част от обучението на художниците чак до 1945 г. Но има ли то нещо общо с цивилизацията? Когато са го изнамерили за пръв път, смятам, че е имало. Убеждението, че художникът може да изобрази един човек в действителна среда, да изчисли точно положението му и да подреди фигурите по явно хармоничен начин, изразява символично една нова представа за мястото на човека в общия порядък на нещата и за способността му да направлява собствената си участ.

Перспективата се прилага към изобразяването на градове ако не за друго, то поне, затова че при настилката на улиците и площадите и при редуващите се една след друга аркади тази система се оказва особено полезна. Първата нагледна демонстрация на Брунелески е представляла площада пред катедралата във Флоренция с баптистерия в средата, но чисто перспективните изображения, които са запазени до наши дни, изобразяват въображаеми градове, архитектурни хармонии,

идеалната среда на века в неговия обществен аспект. В забележителния си труд за архитектурата Алберти пише колко е необходим градският площад, „където младите хора могат да бъдат отклонявани от присъщите на възрастта им пакости и лудории, а под красиви портици старите хора могат да прекарват горещите часове на деня и да си бъдат взаимно полезни“. Мисля, че Тиеро дела Франческа, който е заимствувал толкова много от Алберти, може да е имал пред вид този и подобни пасаж, когато е нарисувал най-хармоничния от всички идеални градове (65).



65 Пиеро дела Франческа, Идеален град

Ранният флорентински Ренесанс е градска култура или, по-правилно казано, буржоазна култура, кората тогава са прекарвали времето си по улиците и площадите, а също и в дюкяните. Добрият флорентинец, казва един от моралистите им, „*sta sempre a bottega*“ — „е винаги в дюкяна“. А тези дюкяни са в пълния смисъл на думата обществени места. В една гравюра от 15 век (66), представяща човешките дейности, които са под влиянието на планетата Меркурий, виждаме работилница на майстор с широко отворена към улицата врата, така че минувачите да могат да видят какво се върши вътре, а конкурентите му художници — да правят язвителни забележки.



Ренесансовият историк на изкуството Вазари се пита (и това е твърде показателно) защо именно във Флоренция, а не другаде хората са достигнали съвършенство в изкуството и първият му отговор е: „Духът на критиката: въздухът във Флоренция прави ума естествено свободен и не му позволява да се задоволява с посредственото“. И това остро, открито съревнование между флорентинските майстори не само повишава техническото равнище, но и означава също, че няма пропаст на неразбиране между интелигентния меценат и човека на изкуството. Днешната наша слабост да се преструваме, че разбираме едно или друго произведение на изкуството, за да не ни вземат за филистери, би се сторила много нелепа на флорентинците. По онова време отношенията са били доста сурови. Мнозина от времето на Бруни насам (1428 г.) са сравнявали флорентинците с атиняните. Но флорентинците са по-големи реалисти. Докато атиняните обичат философските спорове, флорентинците се интересуват най-много от печеленето на пари и обичат да си правят ужасни шеги с глупците. И все пак те имат много общо с гърците. Любознателни са, извънредно интелигентни и обладават във висша степен способността да придават видима форма на мислите си. Колебая се да употребя думата „красота“, с която така много се злоупотребява, но не ми идва на ум с каква друга да я заместя. И флорентинците като атиняните обичат красотата. Това е постоянен източник на изненади за всеки, който ги

познава. Предполагам, че пазарният ден във Флоренция на 15 век е приличал много на днешния — все същите спорове, все същите груби думи. Но точно над главите на тези викащи, пазарящи се селяни, на тяхната църква „Ор Сан Микеле“ се вижда „Мадоната с Младенеца“ на Лука дела Робия, самото олицетворение на миловидната нежност. До паметника на Бруни в „Санта Кроче“ има един каменен релеф, изобразяващ „Благовещение“, от Донатело (67).



67 Донатело, Благовещение

Този голям майстор на човешкия характер и човешката драма, който обича да изобразява набразденото чело на учения, също притежава типично флорентински усет за красотата: главата на неговата Богородица напомня надгробен релеф на един атинянин от 5 век пр.н.е., а формата на стола ѝ показва, че тази прилика не е случайна. Донатело отдава дори още по-пряко дан на античното схващане за физическа красота в своя бронзов „Давид“ (68), за образец, на чиято глава е послужила главата на Антиной, любимеца на император Адриан, макар и предадена с по-остър флорентински акцент, който я прави много по-привлекателна.



68 *Донатело, Давид*

Едно от местата, където най-добре усещаме атмосферата на Флоренция от 15 век, е старият затвор и съдебната сграда Барджело, защото там се пазят не само големи творения на флорентинското въображение, като „Давид“, но и портретите на прочути флорентинци. Тези гордо самобитни личности са искали да оставят на потомството образите си точно такива, каквото са били. През 14 век са създадени няколко изображения, които наистина приличат на съответните личности — Данте, Петрарка, френския крал Карл V, Жан дьо Бери. Но те са изключения. По правило средновековните хора се представят като фигури, които символизират тяхното обществено и служебно положение: въпреки че е възпроизвел многобройни живи подробности, художникът на испанския параклис в „Санта Мария Новела“ е превърнал своите папи, крале и епископи в стереотипни фигури — в целия готически свят биха разпознали сана и общественото положение на всеки един от тях. Друг пример: ние не знаем нищо за живота на хората, които са построили големите катедрали, но Брунелески е героят на една подробна биография, написана от негов приятел, а

освен това притежаваме и посмъртната му маска — следвайки примера на древния Рим, флорентинците започнали да правят такива маски към края на 14 век. Алберти, най-типичната фигура на ранното Възраждане, ни е оставил автопортрета си на два бронзови релефа (69).



69 Алберти, Автопортрет

Какво лице! Горд и буен като буен и умен състезателен кон. Алберти също пише автобиографията си и, както би могло да се очаква, него не го стеснява никаква фалшива скромност. Разказва ни как и най-силните коне треперели под него, как можел да хвърля по-надалеч, да скача по-нависоко и да работи по-усилено от който и да било друг човек. Описва как побеждавал всяка слабост, защото „човек може да направи всичко, стига да иска“. Това би могло да бъде и мотото на ранното Възраждане.

Реалистичното портретуване, използването на индивидуалните черти на лицето за разкриване вътрешния живот не е изобретение на флорентинците, нито дори на италианците. То води началото си от Фландрия и непосредственото му усъвършенстване е дело на Ян ван Ейк. Никой не е разучавал човешкото лице с по-безстрастно око и никой не е отразявал онова, което е виждал, с по-чувствителна ръка от

него. Всъщност обаче много от неговите модели са италианци — Арнолфини (70), Албергати — фигури от международния свят на търговията с вълна, банковото дело и папската дипломация; и може би само в едно такова общество тези високоразвити и изтънчени характери са могли да приемат да бъде разкрита тяхната личност.



70 Ян ван Ейк, Арнолфини и
съпругата му

Изследването на личността у Ван Ейк надхвърля границите на лицето. Той показва хората в обичайната им среда и в двойния портрет на Арнолфини и съпругата му с любов отбелязва подробностите на всекидневния им живот: дървените обувки, с които ходят по калните улици на Брюге, малкото им куче от неизвестна порода, изпъкналото огледало и най-вече прекрасния им месингов свещник. По някакво чудо, което отрича законите на историята на изкуството, той успява да ни ги представи облени от дневна светлина, така близка до обективния опит, сякаш е била наблюдавана от Вермер ван Делфт.

Тази чувствителност към атмосферата е чужда на флорентинците — те виждат всичко в скулптурни форми. Но в своите портретни бюстове те постигат едва ли не фламандски реализъм. Колко много приличат тези знатни флорентинци на самоуверените лица, които виждаме на снимките от викторианската епоха! Джовани Челини (71), чийто бюст е изваян от Роселино, е човек на професията: лекар с лице,

набраздено от мъдростта на опита — всъщност той бил лекарят на Донатело и спасил живота му.



71 Роселино, Джовани Челини

Портретът на Пиетро Мелини от Бенедето да Маяно представя деловия човек от всички времена. В един от прочутите диалози на Алберти се казва: „Човек не може да се залови с по-свободна дейност от печеленето на пари, защото онова, което продаваме, е нашият труд — стоките просто се прехвърлят“. Да, това наистина е написано в 1434, а не в 1850 година; и обратното, ако облечете Мелини в дрехи от 19 век, той ще изглежда съвсем убедителен.

Но с тази атмосфера на либерален материализъм далеч не се изчерпва цялата история. След средата на 15 век духовният живот във Флоренция взема нова насока, твърде различна от здравия граждански хуманизъм на 30-те години. Флоренция е престанала да бъде република, освен на име и в продължение на близо тридесет години се управлява фактически от една изключителна личност — Лоренцо де Медичи. Баща му и дядо му му проправят път с банкерската си дейност. Самият той не е финансист и пропилява голяма част от семейното богатство. Но той е гениален политик, който може да различи реалната сила от външните й белези. Фронтисписът (72) на стихосбирката му го показва из улиците на Флоренция, облечен като обикновен гражданин и заобиколен от девойки, които пеят баладите му.



Se intender uoni della flora l'effetto
 & disquisita brigata qui presente
 uolgo lachama & legge uel bonetto

72 Фронтиспис към поемите на
 Лоренцо Медичи

Каква разлика между тази скромна печатна страница и пищните ръкописи на херцог дьо Бери! Всъщност Лоренцо е добър поет и щедър покровител на други поети, а също и на учени и философи. Той не се интересува много от изобразителните изкуства: живописните творби, с които неговата епоха е останала в паметта ни, са работени по поръчка на братовчеда му Лоренцино. Именно за Лоренцино е създал Ботичели онези произведения, в които флорентинското чувство за красота се проявява в най-висшата си и своеобразна форма: „Пролет“ (цв.ил.13) и „Раждането на Венера“. Сюжетът на „Пролет“ е взет от Овидий, но това класическо влияние се обогатява с реминисценции от Средновековието. Езическите божества се носят пред фон от листа като в готически гоблен. Какъв чуден шедьовър на въображението, примирило тук два противоположни свята! Главите пък са откровение на красотата, което днес е много по-близко до нас от пълния, гладък овал на Античността. Сюжетът на другата голяма алегория на Ботичели, „Раждането на Венера“, е заимствуван от тогавашния поет Полициано. Той е един от групата изтънчени флорентинци, които черпят вдъхновение от късните гръцки философи, известни като

неоплатоници. Тяхната амбиция е да примирят тези езически философи с християнството; ето защо Венера на Ботичели съвсем не е любвеобилната прелъстителка на езичеството, а, бледа и вгълбена в себе си, се слива с образа на Богородица.

Откриването на личността станало във Флоренция към началото на 5 век. Нищо не може да промени този факт. Но през последната четвъртина на века Възраждането се оказва почти също толкова задължено и на малките дворове в Северна Италия — Ферара, Мантуа и особено Урбино (73), затънтено градче в източните предпланини на Апенините. Би могло да се твърди, че животът в урбинския дворец е една от върхните точки на западната цивилизация.



73 Урбино

Причината е, че първият урбински херцог Федерико да Монтефелтро е не само извънредно културен и умен човек, но и най-големият пълководец на своето време, който умее да брани владенията си от заобикалящите ги главорези. Той е страстен колекционер на книги и портретът, който наредил да нарисуват за скъпоценната му библиотека, го представя как чете един от своите ръкописи. Но той е в пълни бойни доспехи с Ордена на жартиерата получен от Едуард IV (на крака му, а шлемът е до нозете му (74).



74 Юстус от Гент,
Федерико да Монтефелтро

Отначало започват да строят двореца му като крепост върху почти непристъпна скала и едва когато успява да си извоюва сигурност, той може да си позволи да му придаде онзи нежен и изтънчен облик, който го прави един от най-красивите архитектурни паметници на света.

Дворецът в Урбино си има свой собствен стил. Дворът с неговите аркади (57) не създава онова впечатление за устрем и подвижност, което е характерно за манастирската аркада на Брунелески, а е спокоен и сякаш стои вън от времето.



57 Дворът на херцогския дворец, Урбино

Стаите (75) са леки и с много въздух, а пропорциите им са така съвършени, че човек се чувства като освежен, когато се разхожда из тях; всъщност това е единичният дворец в света, който мога да обиколя, без да се почувствувам потиснат и изтощен. Странно е, че не знаем кой го е проектирал.



75 Вътрешен изглед от херцогския дворец в Урбино

Основите са дело на един прочут строител на укрепления на име Лаурана, но той напуска Урбино, преди да започне строежът на жилищните помещения в двореца. Единственото нещо, което можем да кажем, е, че сякаш характерът на самия херцог е проникнал в цялата сграда — това узнаваме от една негова биография, написана от книгопродавеца му Веспасиано ди Бистичи, човекът, който снабдява библиотеката му с книги. Авторът многократно споменава за човечността на херцога. Когато го запитал какво е необходимо за управлението на едно царство, херцогът отговорил; „essere umano“ — да бъдеш човечен. Който и да е създал стила на урбинския дворец, този именно е духът, от който той е проникнат.

Като част от цивилизацията дворецът в Урбино надхвърля със своето въздействие границите на 15 век. Най-големият архитект на зрялото Възраждане, Браманте, е роден в Урбино и дори може да е участвувал в строежа на двореца при завършването му. Придворният художник е едно глупаво старче на име Джовани Санти, един от онези угодливи и посредствени субекти, които са винаги добре приети в дворците, дори в двора на Урбино. Несъмнено, когато придворните дами са имали нужда от модел за бродирание, те са казвали: „Да повикаме миличкия стар Санти“, и когато е отивал при тях, той е водил със себе си и хубавото си малко момче Рафаело. Ето как Рафаело, една от цивилизоващите сили на западното въображение, набира най-ранните си впечатления за хармония, мярка и добри обноски в Урбинския двор.

Добрите обноски: те също са продукт на Урбино. И в Урбино, както в други италиански дворове — Ферара и Мантуа, — отиват младежи, за да завършат там образованието си. Те се учат да четат класиците, да стъпват изискано, да говорят тихо, да играят различни игри, без да се мамат един друг и без да се ритат по пищялките — с една дума, да се държат като благородници. По времето на сина и наследника на Федерико, Гуидобалдо, представата за благородника получава класически израз в една книга, озаглавена „Царедворецът“, от Балтасаре Кастильоне. Тя оказва огромно въздействие. Император Карл V държи край леглото си само три книги: Библията, „Принцът“ на Макиавели и „Царедворецът“ на Кастильоне. Повече от сто години тя определя у хората представата за добри обноски. Всъщност тя е нещо повече от наръчник за вежливо държане, тъй като идеалът на

Кастильоне за благородника почива на истински човешки критерии. Той не бива да оскърбява чувствата на хората или пък да ги кара да се чувствуват по-малоценни, като се самоизтъква. Трябва да се държи непринудено и естествено, но не бива да бъде само светски човек и нищо повече. „Царедворецът“ завършва с една вълнуваща беседа за любовта. Също както „Пролет“ на Ботичели обединява света на средновековните гоблени с езическата митология, така и „Царедворецът“ на Кастильоне съчетава средновековното разбиране за рицарските добродетели с платоническата идеална любов.

Няма съмнение, че дворецът в Урбино както по времето на Федерико, така и при Гуидобалдо е една от връхните точки в историята на цивилизацията. Същото в по-малка степен важи и за двора в Мантуа. В двореца на Мантуа не виждаме чудната лекота и яснота на формите от урбинския дворец. Но там има една стая, в която може би повече, отколкото всякъде другаде, човек може да получи представа за цивилизования живот в един италиански двор. Тя е украсена от придворния художник Андреа Мантеня. На тавана са изписани бюстове на римски императори, но сцените под тях не всички се отнасят до класическата древност. Те представят фамилията Гонзага в естествена големина (може би първите портрети в естествен ръст в историята на изкуството), техните кучета, слуги и едно джудже от прочутата им колекция от джуджета. Въпреки формално предаденото насрещно изображение на маркизата от цялата група лъха подчертана естественост (76).



76 Мантеня, Семейство Гонзага

Малкото момиче пита дали може да изяде една ябълка, но майката повече се интересува какви новини е получил току-що маркизът от секретаря си — всъщност новините са добри: синът им е станал кардинал. В друга сцена маркизът отива да го поздрави, придружен от по-младите си синове. Какъв приятен неофициален прием! Едно от по-малките деца държи баща си за ръка, а момчето е хванало ръката на по-големия си брат (цв.ил.14). Тук все още не виждаме онази ужасно надута парадност, която се разпространява в Европа през следващия век и достига връхната си точка във Версай. Трябва все пак да кажа, че дори Мантеня не е успял да одухотвори много образа на новоизбрания кардинал. А това ни напомня един очевиден факт — че този вид обществен строй е зависел изцяло от индивидуалните характери на владетелите. В един град държава управлява Федериго Монтефелтро, богобоязливият баща на своя народ, а в съседната държава — Сигизмондо Малатеста, вълкът на Римини, чиито деяния дори най-авангардният театрален режисьор би се поколебал да представи на сцената. Все пак и двамата държат на служба Алберти и са рисувани от Пиеро дела Франческа.

Това е една от слабостите на ренесансовата цивилизация. А другата, не по-малко очевидна е, че тя е дело на едно нищожно малцинство. Дори в републиканска Флоренция Възраждането засяга относително малко хора, а в градове като Урбино и Мантуа то фактически не излиза от границите на двореца. Това противоречи на съвременното ни чувство за равенство. Поетът Йейтс всъщност се позовава на примера с Урбино, когато в едно свое стихотворение се обръща към „някакъв богат човек, който обещал да подари една парична сума на Дъблинската градска художествена галерия, ако се докажело, че народът иска картини“.

*Когато в град Урбино, покатерен
по скатове на хълми ветровити,
херцогът Гуидобалдо изнамери
придворната галантност, етикета,
с които дух и хубост да изпита,
той не прати вестители в полето
да разузнаят тайно, дето сварят,*

какво си мислят простите овчари.

Ние можем да не обичаме дворците, но в определен стадий на развитието само в дворец човек може да направи нещо необикновено заради самото това нещо, било защото иска да го направи, било защото смята, че си струва да го направи. И именно в такива своеволни и излишни дела на отделни личности обществото понякога открива силата си. Често съм си мислил, че леките постройки от дърво и хоросан, които хората на 15 и 16 век издигали за погребенията или сватбите на видни граждани, са давали на архитектите такава възможност да експериментират и фантазират, каквато за съжаление съвсем не предлагат строго калкулираните строежи днес.

И все пак, когато се разхождате из пишно украсените зали на двореца в Урбино, не може да не си помислите: „А какво да кажем за хората, работещи на полето, или за онези овчари, до които Гуидобалдо — както с право предполага Йейтс — не се е допитвал по въпросите на вкуса и добрите обноски? Нима те не са могли да имат някаква своя собствена цивилизация?“ Вярно е, че може да се говори за цивилизовано село. Когато съзерцавате тосканския пейзаж с неговите терасовидни лозя и маслинови горички, и с тъмните вертикални акценти на кипарисите, получавате впечатление за някакъв порядък вън от времето. Трябва да е имало време, когато всичко там е било гори и тресавища — безформени и безредни; а да превърнеш хаоса в ред е цивилизоващ процес. Но за тази древна селска цивилизация ние нямаме друго свидетелство, освен самите селски къщи, чиито благородни пропорции като че ли са основата на италианската архитектура; и когато ренесансовите хора хвърляли поглед към полето, те виждали там не място за оран и копане, а някакъв земен рай.

Така изглежда то и в първия развит пейзаж на европейската живопис — фона на картината на Ван Ейк „Поклонение пред агнеца“ (цв.ил.15). Предният план е изписан с характерната за Средновековието отчетливост на детайлите, но след като обгърнем с поглед гъстия листак на лаврите и самодивския чемшир, очите ни се плъзват към сияйната далечина. Тук чувството за природата е вече свързано с копнежа по далечното и с надеждата за по-добър живот; а още през късното Средновековие художниците са изобразявали

изискани групи хора, дори самата Богородица, насядали сред цветя в тревата. Сетне, през първите години на 16 век венецианският художник Джорджоне превръща това щастливо общуване с природата в нещо по-недвусмислено чувствено. Дамите, които в готическите градини са защитени с богати дипленици, сега са голи; ето защо неговата творба „Fête Champêtre“ (Полски празник) (77) открива нова глава в историята на европейското изкуство.



77 Джорджоне, Полски празник

Наистина може да се каже, че Джорджоне е един от вдъхновените новатори, които се появяват съвсем неочаквано и объркват хода на историята; в тази си картина той с пресъздал една от утешителните илюзии на цивилизования човек, мита за Аркадия, популяризиран двадесетина години преди това от поета Саназаро. Разбира се, това е само мит; животът на село съвсем не е такъв, и дори на пикник мравките нападат сандвичите и оси жужат около винените чаши. Но пасторалната илюзия е вдъхновявала още Теокрит и Вергилий, а не е непозната и на Средните векове. Джорджоне разбира колко езическа е тя в основата си. Приятният контраст между слънцето и сянката, шумолящите листа, ромонът на водата, която струи от изворчето, съчетан със звуците на лютня — това са все сетивни наслади, за чието пластично пресъздаване са нужни формите и ритмите на античната скулптура. Тази Аркадия е възхвала колкото на Античността, толкова и на републиканските добродетели на флорентинските хуманисти, а е също така и част от преоткриването на

човека — но по-скоро на неговата сетивно-чувствена, отколкото духовна природа.

В картината на Джорджоне „Полски празник“ хармонията и наладата, които получаваме от човешките си сетива, стигат сякаш до съвършенство. Но в историята всички върхове на така нареченото съвършенство крият някаква заплаха; и самият Джорджоне е открил това в загадъчната картина, позната под името „Буря“ (78).



78 Джорджоне, Буря

Какво изобщо става тук? Какво означава тази полугола жена, която кърми дете, тази блеснала светкавица, тази пречупена колона? Никой не знае, никой не е могъл да го открие. По времето на самия Джорджоне наричали картината „Войник и циганка“. Но каквото и да е значението ѝ, тя положително не показва никаква вяра в светлината на човешкия разум.

„Човек би могъл да направи всичко, стига да поиска“. Колко наивно ни изглежда това твърдение на Алберти, когато си помислим за всички онези страхове и спомени, които всеки човек носи в себе си, без да говорим за външните сили, които са напълно извън неговата власт. Джорджоне, пламенният поклонник на физическата красота,

рисува една стара жена (79) и нарича картината си „Col tempo“ — „С времето“.



79 Джорджоне, *Col Tempo* С
времето /детайл/

Вижда се, че тя някога трябва да е била красива. Това е един от първите шедьоври на новия песимизъм — нов, защото е лишен от утехата на религията, — който получава върховния си израз в „Хамлет“.

Истината е, предполагам, че цивилизацията на ранното италианско Възраждане е нямала достатъчно широка основа. Малцинството твърде много е изпреварило мнозинството не само по отношение на знания и интелигентност — това винаги става — но и по отношение на основните принципи. Когато си отиват първите две поколения хуманисти, тяхното движение се оказва без реална тежест и настъпва реакция, която се отдалечава от чисто човешкия критерий. За щастие те оставят в скулптурата, живописата и архитектурата един завет за всички поколения, които ценят разума, яснотата и хармоничните пропорции, и вярват в личността.

ГЕРОЯТ КАТО ХУДОЖНИК

Сцената се премества от Флоренция в Рим, от града на трезвите мъже, остроумните глави, леките нозе и грациозното движение в един град на внушителната тежест, град, който е като огромно торище на човешки надежди и амбиции, град, чиято украса е ограбена, почти неразгадаем, пустош на имперско величие, където само един древен император, Марк Аврелий, е останал над земята, озаряван от слънцето през вековете. Мащабите са се изменили. Намирам се в „двора на Ватикана“, в чийто край архитекта Браманте е построил един капан за слънчеви лъчи, наречен Белведере, откъдето папата е могъл да се наслаждава на панорамата на древния град. Той има формата на ниша, но вместо да служи за вместилище на статуя в човешки ръст, Белведере е огромен — и наистина винаги са го наричали „il nicchione“ — чудовищната ниша. Това е външният и видим белег на голямата промяна, настъпила в цивилизацията на Възраждането към 1500 г. Това вече не е свят на свободни и дейни хора, а свят на титани и герои.

В нишата се намира бронзова шишарка, достатъчно голяма, за да се побере в нея човек. Тя е дошла от оня по-ранен свят на титани, Античността, и навярно е била орнаменталният връх на гробницата на император Адриан. Но през Средните векове се е смятало, че тя бележи точката, около която колесниците са завивали при състезанията в хиподрума, и тъй като на този хиподрум много християни-мъченици са намерили смъртта си, именно тук християнската църква решила да установи седалището си. Това са огромни, мъгляви представи в сравнение с ясната, остра мисъл на Флоренция. Но в Рим те все пак не са били толкова неясни, защото там са се издигали огромните сгради на Античността (80) — а тогава те са били много повече, отколкото са днес.



80 Развалини на римска баня. Вила Адриана, Рим

Дори след като три века са служели за каменоломни и представите ни за големина междувременно са се изменили, те все още ни изглеждат удивително големи. През Средновековието хората са се чувствували просто смазани от тези гигантски мащаби. Говорели, че сградите трябва да са дело на демони или в най-добрия случай гледали на тях като на природни явления — каквито са планините — и строели в тях колибите си, също както биха се възползували от някой пролом или от заслона на стръмен склон. Рим бил град на овчари и на заблудени кози и там не било построено нищо, освен няколко укрепени кули, от които старите фамилии водели безсмислените си и безкрайни вражди — безкрайни в буквалния смисъл на думата, защото продължават до ден-днешен.

Но към 1500 г. римляните започват да си дават сметка, че тези строежи са дело на хората. Живите и интелигентни фигури, които създават Ренесанса, бликащи от енергия и вяра в себе си, не са склонни да се оставят да бъдат смазани от Античността. Те искат да я асимилират, да се изравнят с нея, да я овладеят. Готови са да създадат свое собствено поколение от титани и герои.

Сцената се премества в Рим и по политически причини. След години на изгнание и борби най-висшият църковен сановник се завръща в седалището на земната си власт. През периода, който обикновено се характеризира като упадък на папството, на папския престол се възкачват хора с изключителни способности, които използват международните си връзки, сложния си административен апарат и растящото си богатство в интерес на цивилизацията Николай

V, приятелят на Алберти и на хуманистите, е първият човек, който разбира, че папският Рим би могъл да възкреси величието на езическия Рим. Пий II е поет, любител на природата и на красотата във всичките ѝ форми, но посвещава целия си живот на стремежа да спаси християнския свят от турците. Дори Сикст IV, който действително е така брутален и хитър, както изглежда в стенописа на Мелоцо да Форли (81), основава ватиканската библиотека и назначава големия хуманист Платина за неин пръв префект.



81 Мелоцо да Форли, Платина,
Юлий II и Сикст IV

В същия стенопис виждаме за пръв път великолепната глава на младия кардинал, който повече от всеки друг е предопределен да даде на зрялото Възраждане неговата героична насока — Джулиано дела Ровере. Какъв лъв изглежда той в сравнение с магаретата от папския секретариат! И когато този човек става папа Юлий II, той съумява с великодушието си и със силата на волята си да вдъхнови и да тиранизира трима гениални мъже — Браманте, Микеланджело и Рафаел. Ако не беше той, Микеланджело нямаше да изпише Сикстинската капела, нито пък Рафаел щеше да декорира папските покои; така ние щяхме да останем без две от най-внушителните видими прояви на духовната сила и на хуманистичната философия.

Тази изключителна личност, надхвърляща обикновените човешки мащаби, замисля нещо толкова смело, толкова фантастично,

че до ден-днешен мисълта за него ме кара да потръпвам. Той решава да разруши старата църква „Св. Петър“ (82).



82 Вътрешен изглед от старата базилика «Св. Петър»

Това е една от най-големите и най-старите църкви на западния свят — и несъмнено най-почитаната, тъй като се е издигала на мястото, където се предполага, че е изтърпял мъченичеството си апостол Петър. Юлий решава да я събори и на нейно място да построи нещо много по-разкошно. В представите му за новата сграда намират отражение два ренесансови идеала. Тя трябва да има за основа „съвършените форми“ — квадрата и кръга, и трябва да бъде издигната в такива размери и такъв стил, които да надминават грандиозните останки от Античността. Тогава той се обръща към Браманте, за да изготви проект. Браманте не отива много далеч в изработването му. Големите движения в изкуството, подобно на революциите, не траят повече от петнадесетина години. След това пламъкът угасва, а хората въобще предпочитат по-меката топлина на жаравата. Юлий II е папа в продължение на само десет години, от 1503 до 1513 г. Църквата „Св. Петър“ бива завършена едва близо един век след смъртта му и през това време тя става израз на съвсем различна философия. Но първата стъпка в този видим съюз между християнството и Античността бива направена, когато Юлий решава да разруши старата базилика.

Античността! Флорентинците от 15 век отправят жаден поглед назад към цивилизацията на Гърция и Рим. Те търсят древните автори

и ревностно ги четат; пишат си един другиму на латински. Най-голямата им гордост е да пишат проза като Цицероновата. Но макар главите им да са изпълнени с антична литература, въображението им си остава чисто готическо. Вярно е, разбира се, че Донатело и Гиберти вмъкват в произведенията си много заемки от античната литература. Но когато средният художник се залавя да изпише сцена от античната литература, той я изобразява с костюмите на собствената си епоха, с такива кокетни и причудливи движения, които не показват и най-малко съзнание за физическата тежест и за плавните ритми на Античността. И странното е, че хуманистите, които толкова много си блъскат главите над текста на автор като Ливий, приемат като правдиво изображение на събитието една картина на смъртта на Юлий Цезар, в която фигурите са явно облечени като франтове от 15 век. Докато е съществувало това доста смешно несъответствие между писаното слово и образа. Античността не е могла да упражни хуманизиращото си въздействие върху въображението.

Предполагам, че първият случай, при който копнежът по Античността получава повече или по-малко убедителна видима форма, са реди пата декорации на тема. „Триумфът на Цезар“ (83), създадени за двореца в Мантуа от Мантеня към 1480 г.



83 Мантеня, Триумфът на Цезар —
вазоносци

Това е първото произведение на романтичната археология. Мантеня се рови жадно в развалините на древните римски градове, за да намери свидетелства за формата на всяка ваза или римска бойна тръба и подчинява всичките си познания за Античността на чувството си за устремната сила и дисциплината на Рим. Ала човекът, който действително асимилира и претворява античното изкуство, като придава на цялата му изразна сила още по-голяма жизненост и дълбочина, е Микеланджело. Той отива в Рим през 1496 г. и остава толкова силно поразен от видяното, че започва да подражава на гръко-римската скулптура: едно от тези му произведения (сега изчезнало) действително бива продадено като антично — първият отбелязан случай на фалшификация в изкуството.

През 1501 г. Микеланджело се връща във Флоренция. Казах, че титаничният и героичен дух на зрялото Възраждане принадлежи на Рим. Но във Флоренция се разиграва нещо като прелюдия. Медичите, които са управлявали града цели шестдесет години, биват изгонени в 1494 г. и флорентинците, под влиянието на Савонарола, провъзгласяват република, надъхани с всички онези благородни пуритански чувства, които до марксистките революционери уж откриваха у Плутарх и Ливий. За да представи символично постиженията си, републиката поръчва редица художествени произведения с героично-патриотични сюжети. Между тях е и една гигантска фигура на Давид тираноубиеца. Поръчката се възлага на онзи смущаващ млад човек, който току-що се е завърнал от Рим. Само двадесет и пет години делят мраморния герой на Микеланджело (84) от кокетната малка фигура, която е последната дума на изяществото при Медичите — „Давид“ на Верокио: и тук ни става ясно, че наистина е настъпила повратна точка в развитието на човешкия дух.



84 Микеланджело, Давид

Фигурата на Верокио е лека, гъвкава, усмихната — и облечена. „Давид“ на Микеланджело е огромен, предизвикателен и гол. Подобно развитие ще видим по-късно в областта на музиката между Моцарт и Бетховен.

Разгледано само за себе си, тялото на „Давид“ може да ни се види като необикновено стегната и жива творба на Античността; едва когато стигнем до главата, ние долавяме една духовна сила, която древният свят никога не е познавал. Мисля, че тази черта, която мога да нарека героична, не е част от представата на повечето хора за цивилизацията. Тя предполага презрение към всички удобства и отричане от всички онези удоволствия, които според нас допринасят за т.нар. цивилизован живот. Тя е враг на щастието. И все пак признаваме, че да презреш материалните препятствия и дори да се опълчиш срещу слепите сили на съдбата е най-висшето постижение на човека; а тъй като в края на краищата цивилизацията зависи от пределното напрежение на човешкия ум и дух, ние трябва да приемем появата на Микеланджело като едно от големите събития в историята на човечеството.

В същия този изблик на републиканска ревност поръчват на Микеланджело да изпише една картина за залата на големия съвет,

учреден по времето, когато новата демократична система достига апогея си. Картината трябвало да отрази някой героичен епизод от историята на Флоренция. Всъщност сюжетът на Микеланджело не е твърде ласкателен — група флорентински войници, нападнати с изненада: той избира тази тема просто защото тия къпещи се войници му дават възможност да рисува голи човешки фигури. Той успява да направи само подготвителната рисунка в пълни размери (наречена „картон“), а дори и тя се загубва, но все пак тази творба оказва огромно влияние; запазените етюди към нея ни показват защо (85).



85 Микеланджело, Етюд
за «Битката при Кашина».

Тук за пръв път се заявява авторитетно, че човешкото тяло — това тяло, от което през готическата епоха са се срамували и затова са прикривали, това тяло, което Алберти така пламенно величае — би могло да стане средство за изразяване на благородни чувства, живителна енергия и богоподобно съвършенство. Тази идея е оказвала неизмеримо въздействие върху човешкия дух в продължение на четиристотин години — може би, бихме казали, до появяването на „Госпожиците от Авиньон“ на Пикасо. Разбира се, това е в последна сметка гръцка идея и отначало Микеланджело черпи непосредствено вдъхновение от антични фрагменти. Но не задълго. Онова, което бих могъл да нарека Бетовеновият елемент — духът, намерил израз в главата на „Давид“ — скоро се разпростира и върху тялото.

С това ние се връщаме отново в Рим и при оня страшен папа. Юлий II храни амбиции не само по отношение на католическата църква: той храни амбиции и по отношение на самия Юлий II и

замисля да издигне в новия си храм най-голямата гробница на владетел от времето на Адриан. Какъв смайващ пример на *superbia* — мегаломания; по същото време и на Микеланджело не липсва тази черта. Няма да се разпростирам по въпроса, защо гробницата изобщо не е построена. Станало някакво спречкване — за героите не е лесно да търпят обществото на други герои. А и за нас няма значение как е щяла да изглежда гробницата. Единственото, което има значение, е, че някои от изработените за нея фигури са запазени, и те прибавят нещо ново към европейския дух — нещо, за което нито древността, нито големите цивилизации на Индия и Китай са могли някога да мечтаят. Вярно е, че двете най-завършени фигури ни отвеждат към антични образци, но Микеланджело ги е преобразил от атлети в пленници; единият се бори да се освободи — дали от тленността? — а другият чувствено се е примирил (86), „наполовина влюбен в освобождаващата смърт“.



86 Микеланджело, Пленник

Микеланджело е имал в съзнанието си една гръцка скулптура — фигурата на един от умиращите синове на Ниоба. Тези две фигури са изваяни като кръгли скулптури, но другите, които обикновено се причисляват към същата група, са недовършени (87).



87 Микеланджело,
Пленник Флоренция

Телата им се появяват от мрамора сякаш с онзи предупредителен тътен, който дочуваме в „Деветата симфония“, и после отново потъват в него. До известна степен суровият мрамор е като сянката у Рембранд — средство да се насочи вниманието към онези части, които са почувствувани най-силно; но същевременно той сякаш оковава фигурите — и наистина те винаги са били наричани „пленниците“, въпреки че няма следа от въжета или вериги. Също както при завършените пленници човек има чувството, че те изразяват онова, което най-дълбоко е вълнувало Микеланджело — борбата на душата да се освободи от материята.

Понякога хората се питат защо италианците от епохата на Възраждането, при всичката си умна любознателност, не са дали по-голям принос към историята на мисълта.

Причината е, че най-дълбоката мисъл на онова време се е изразявала не с думи, а в зрими образи. Два възвишени примера за тази очевидна истина виждаме в една и съща сграда в Рим, на не повече от сто метра един от друг, и създадени точно през едни и същи години: изписаният от Микеланджело потон на Сикстинската капела и фреските на Рафаел в залата, наречена „Stanza della Segnatura“. И за двете сме задължени изцяло на Юлий II. Векове наред авторите, които

са писали за Микеланджело, са критикували Юлий за това, че го е откъснал от гробницата, която лежала така близко до сърцето му, и го е накарал да изпише Сикстинския потон, макар той винаги да казвал, че мрази живописиста. Мисля, че това е било просто някакво внезапно озарение.

Първоначалният проект за гробницата включва близо четиридесет мраморни фигури над естествена големина. Как изобщо Микеланджело би могъл да осъществи докрай такъв един замисъл? Знаем, че той е дялал мрамора по-бързо от всеки друг майстор, но дори при неговата героична енергия гробницата е щяла да погълне двадесет години, през което време духът му непрестанно се променя и развива. Самото обстоятелство, че при изписването на потона той решава да илюстрира теми, а не просто да се съсредоточи върху отделни фигури, му дава свободата да се задълбочи в мислите си за човешките отношения и човешката съдба. Негови мисли ли са това?

В повечето от големите философски картини на Възраждането идеите са подсказани от поети и богослови. Но в едно от писмата си Микеланджело споменава, че папата му казал да прави каквото иска, поради което предполагам, че темата на потона е до голяма степен плод на собствените му идеи или, по-скоро, негова собствена композиция въз основа на теоложките източници. Това е една от причините, поради които е тъй трудно тя да бъде разтълкувана. Всички автори, които са писали за Микеланджело, предлагат различни тълкования, нито едно, от които не е напълно убедително. Но едно нещо е сигурно. Потонът на Сикстинската капела страстно утвърждава единството на човешкото тяло, ум и дух. Можете да му се възхищавате от гледна точка на тялото — както правеха критиците от 19 век, които поглеждаха най-напред към т.нар. ефеби, или от гледна точка на ума, което правим, когато съзерцаваме тези внушителни въплъщения на духовна сила — пророците и сибилите. Но когато се спрем на поредицата от изображения, представящи последователно епизодите от първата книга на Библията — „Битие“, не можем да не почувствуваме, струва ми се, че онова, което най-много е занимавало Микеланджело, е духът. Като повествование те започват от сътворението на света и завършват с пиянството на Ной. Но Микеланджело ни заставя да ги разглеждаме в обратния ред — и те наистина са изписани в обратен ред. Когато влезем, над нас е фигурата

на Ной, в която тялото доминира напълно. На другия край, над олтара, е Всевишният, разделящ светлината от мрака, (88): тялото се е превърнало в символ на духа и дори главата с нейните твърде отчетливи човешки черти е някак неясна.



88 Микеланджело, *Разделяне на светлината от тъмнината*

Между тези две сцени е поместен централният епизод — сътворяването на човека (цв.ил.16). Това е едно от онези редки произведения, които са едновременно неповторимо възвишени и напълно разбираеми, дори за хора, които обикновено не откликват на творбите на изкуството. Значението му е ясно и се налага още от пръв поглед, и все пак колкото по-дълго го гледаме, толкова по-дълбоко ни пораждава. Човекът с невиджано дотогава прекрасно тяло се е излегнал на земята в позата на всички онези богове на реките и на виното от древния свят, които били свързани със земята и не се стремели да я напуснат. Той протяга ръка, така че тя почти докосва ръката на бога и сякаш между пръстите им преминава електрическа искра. От това разкошно тяло бог създава човешка душа; и наистина е възможно да изтълкуваме целия Сикстински потон като поема за творческата сила, този богоподобен дар, който толкова е занимавал мисълта на ренесансовия човек. Зад Всевишния, в сянката на наметалото му, съзираме фигурата на Ева, вече влязла в мислите на твореца, и вече имаме чувството, че това е един потенциален източник на беда.

След като бог вдъхва живот на Адам (все още следим повествованието в обратен ред), виждаме Всевишния в по-ранните епизоди на сътворението. Те се редуват в някакво кресчендо, като от сцена на сцена движението се ускорява. Най-напред бог разделя водата

от сушата. „И духът божий се носеше над водата“. Не знам защо тези думи пораждат у нас такова чувство на покой, но така е, и Микеланджело го е предал със спокойно движение и с благославящ жест. В следващата сцена — сътворяването на слънцето и луната — бог не благославя, нито призовава, а заповядва, сякаш за общуването с тези огнени елементи е нужна цялата му власт и бързина, а вляво той напуска стремително сцената, за да сътвори планетите. Най-после отново се връщаме към отделянето на светлината от мрака. От всички опити на смъртния човек да създаде образ на безкрайната енергия този ми се струва най-убедителният, можем дори да кажем — най-реалистичният, защото в снимки, показващи възникването на звездните ядра, виждаме почти същото въртеливо движение.

Силата на пророческото прозрение у Микеланджело поражда у нас чувството, че той принадлежи на всички епохи и може би най-вече на епохата на големите романтици, чиито почти банкрутирали наследници сме все още самите ние. Именно тази черта го отличава най-ярко от неговия блестящ съперник. Рафаел е човек на своето време. Той асимилира и съчетава всичко онова, което са чувствували и мислели най-изтъкнатите улове на онова време. Той е върховният хармонизатор — и тъкмо затова не е на мода днес. Но при всеки опит да обрисуваме европейската цивилизация ние трябва да го поставим на върха. Мислите, на които той е дал видим израз в папските покои, са синтез, също така всеобхватен като обобщенията на големите средновековни теолози.

По всяка вероятност Рафаел е бил въведен на служба при папата от съгражданина си Браманте, който, изглежда, е бил доста близък с Юлий II. Една Рафаелова рисунка би била достатъчна да покаже на Юлий, че бог го е сподобил с още един гений. И все пак е наистина смело решение да възложиш на един млад, 27-годишен човек, който само веднъж е опитал силите си в стенната живопис и с нищо не е показал, че може да превъплътява в картините си големи идеи, да декорира залите, в които ще протича животът на папата, където той ще взема решенията си и ще се отдава на размисъл.

„Залата на подписите“ била предназначена за частна библиотека на папата. Рафаел познавал библиотеката в Урбино, където портретите на поети, философи и теолози били поставени над лавиците, съдържащи трудовете им, и решава да развие много по-нашироко тази

идея. Не само ще изпише портретите на авторите, чиито книги се намират на лавиците отдолу, но и ще ги свърже един с друг и със самата дисциплина, чиито представители са те. Той навярно се е ползвал от съветите на учените и културни хора, които съставлявали близо една трета от папската курия. Но възвишеното общество, което населява фреските, не е избрано от някаква комисия. Всичко в групите е добре обмислено. Например от двете централни фигури в „Атинската школа“ (89) идеалистът Платон е отляво и сочи нагоре към божественото вдъхновение. По-нататък, вляво от него, са философите, които се позовават на интуицията и чувството. Те са по-близо до фигурата на Аполон — и водят към съседната стена със сцената на „Парнас“.



89 Рафаел, Атинска школа

Отдясно е Аристотел, човекът на здравия разум, протегнал напред ръка в знак на умереност; вдясно от него са представителите на рационалните науки — логиката, граматиката и геометрията. Любопитно е, че Рафаел е поставил в тази група и собствения си портрет до лика на Леонардо да Винчи. Под тях е един геометър (цв.ил.18) — предполагам, Евклид. Това по всяка вероятност е портретът на Браманте и е съвсем уместно той да е там, тъй като сградата, в която са събрани тези представители на човешкия разум, представлява мечтата на Браманте за новата църква „Св. Петър“. По-късно Рафаел става архитект — и то прекрасен архитект — но в 1510 г. той още не е могъл да замисли сам такава сграда: едно от най-жизнените внушения за пространственост в изкуството. Проектът

може да е бил на Браманте, но Рафаел прави от него нещо лично свое. Като всички велики художници той е заемал мотиви от други майстори, но е преработвал и претворявал заемките си по-пълно от повечето творци. Имаме смътното чувство, че фигурите му са заимствувани от елинистичната скулптура, но всяка фигура в станците е чисто Рафаелово творение — впрочем всички, освен една. Навъсеният философ, седнал самичък на преден план, не се вижда в етюда в мащаб 1:1 за фреската (оцелял по чудо); можем да се досетим откъде идва той — от потона на Сикстинската капела. Докато е работил там, Микеланджело не е допускал никого вътре, но Браманте имал ключ и един ден, когато Микеланджело го нямало, завел там Рафаел. Има ли значение това? Великият творец си взема каквото му е нужно.

Докато Човешкият разум е пуснал здрави корени в земята, на отсрещната стена Божествената мъдрост се носи по небето над главите на ония философи, теолози и църковни отци, които са се опитвали да я тълкуват. В тези две плавно раздвижени групи търсачите на истината чрез откровение са подредени, що се отнася до техните отношения помежду им и към философската схема на цялата зала, със същото старание, което откриваме и в „Атинската школа“. Доколкото цивилизацията означава обхващане с въображението на най-доброто в мисълта на една епоха, тези две стени са една от връхните точки на цивилизацията. На третата стена фреската „Парнас“ разкрива друга страна от характера на Рафаел. Микеланджело не проявява интерес към другия пол; Леонардо гледа на жените само като на механизми за размножение. Но Рафаел обича момичетата не по-малко, от който и да било венецианец и неговите музи (90) vyplъщават една струя на чувствена поезия, която посвоему е също така важна за цивилизацията, както и мисловните му абстракции.



90 Рафаел, Парнас /детайл/

Залите във Ватикана са все още недовършени, когато в 1513 г. умира Юлий II, а неговият наследник Лъв X далеч не е герой. Микеланджело се завръща във Флоренция. Рафаел остава в Рим като пренапряга работоспособността си и дори неподражаемата сила на инвенцията си; той нахвърля скици и проекти и ги дава на група блестящи млади хора, които ги превръщат в стенописи и архитектурни декорации — останалата част от папските станции, люнетите във вила Фарнезина, лоджиите, вила Мадама и една издържана в твърде езически дух баня за кардинал Бибиена, без да говорим за „Преображението“, предвестник на академизма от 17 век, над което трябва да е работил лично той — работа за половин век, свършена за три години. Сред тези произведения има шедеври, които добавят нещо ново към света на европейското въображение, в това число и най-големият апотеоз на езичесвото през епохата на Възраждането — картината „Галатея“ (91) във вила Фарнезина.



91 Рафаел, Галатей

Само петнадесет години преди това езическата древност била представяна все още тромаво, с плахи, ъгловати движения: сега тя е напълно разбрана. Когато ренесансовите поети започват да пишат латински стихове (при това прекрасни латински стихове), те разполагат с много образци. Но какво чудно проникновено въображение трябва да е обладал Рафаел, за да пресъздаде от отломки и фрагменти от саркофази една сцена, която сигурно прилича твърде много на големите, вече загубени картини от Античността.

Другото постижение на Рафаел през тези години е от по-съмнително естество, макар влиянието му върху европейския дух да е несравнимо по-голямо. Виждаме го най-ясно в проектите му (цв.ил.17) за серия гоблени за Сикстинската капела, представящи епизоди из живота на апостолите. Апостолите били бедни хора, а слушателите им — представители на простия народ. Рафаел ги е представил еднообразно хубави и благородни. Може би е добре за нас да изоставим всекидневните си грижи и да се пренесем за малко на тези висоти. Но онази условност, според която големите събития от библейската или светската история могат да се пресъздават само с помощта на разкошни човешки екземпляри, красиви и пригладени, се задържа твърде дълго време — до средата на 19 век. Само малцина художници — може би само Рембранд и Караваджо от

първоразредните — са достатъчно независими да се опълчат срещу нея. И аз смятам, че тази условност, която е елемент от т.нар. голям маниер, е оказала сковаващо въздействие върху европейския дух. Тя е притъпила чувството ни за правда, дори чувството ни за нравствена отговорност и е довела, както виждаме днес, до една ужасяваща реакция.

През есента на 1513 г. скоро след смъртта на папа Юлий, пристига във Ватикана и се настанява в Белведере още един титан — Леонардо да Винчи. Историците имаха обичай да говорят за него като за типичен ренесансов човек. Това е погрешно. Ако Леонардо принадлежи на някоя епоха, това е краят на 17 век: но всъщност той не принадлежи на никоя епоха, не се вмести в никаква категория и колкото повече знаем за него, толкова по-загадъчен става той. Разбира се, Леонардо притежава някои ренесансови качества. Той обича красотата и грациозното движение. Споделя или дори предвестява мегаломанията на ранния 16 век: конят, който той извайва за паметника на Франческо Сфорца трябвало да бъде 8 метра висок; прави проекти за отклоняване на р. Арно, които дори съвременната техника не е в състояние да осъществи. И разбира се, той обладава във висша степен дарбата на своята епоха да отразява и синтезира всичко, което улавя погледът му.

Той е най-неутолимо любознателният човек в историята. Всичко, което вижда, го кара да се запитва: защо и как. Защо в планините могат да се намерят морски раковини? Как строят шлюзите във Фландрия? Как лети птицата? На какво се дължат пукнатините в стените? Какъв е произходът на вятъра и облаците? Как една водна струя отклонява друга? Открий го, запиши го, ако можеш да го видиш — нарисуй го. Напиши го на чисто. Задавай същия въпрос отново и отново. Любознателността на Леонардо се съчетава с невероятна духовна енергия. Когато четем хилядите думи в бележниците му, тази енергия просто ни омаломощава. Обикновеното „да“ не е достатъчен отговор за него. Той просто не оставя нищо на мира — рови се във всичко, формулира го по няколко начина, отговаря на въображаеми противници. Най-настойчивият от тези въпроси се отнася до човека: не до човека такъв, какъвто го вижда Алберти, с „ум, разум и памет като безсмъртен бог“, а до човека като механизъм. Как върви той? Леонардо описва как да се нарисува стъпало на крак по десет начина, всеки от

които трябва да разкрива различни части от структурата му. Как сърцето изтласква кръвта? Какво става, когато човек се прозява и киха? Как живее детето в утробата на майката? И най-после, защо умира човек от старост? Леонардо открива някакъв столетник в една флорентинска болница и с радостно нетърпение го чака да умре, за да разгледа вените му. Всеки въпрос изисква дисекция и всяка дисекция се изобразява с чудна прецизност (92).



92 Леонардо, Дете в утроба
/рисунок/

И какво намира накрая? Че човекът, макар и забележителен като механизъм, съвсем не прилича на безсмъртен бог. Той е не само жесток и суверен, но и слаб в сравнение с природните сили. Ако Микеланджело се опълчва срещу съдбата като титан, има нещо едва ли не още по-героично в начина, по който Леонардо, този велик герой на човешкия разум, се изправя пред необяснимите, неподдаващи се на овладяване природни сили. В Рим, в същата онази година, когато Рафаел величае в изкуството си богоподобния човешки разум, Леонардо прави редица рисунки, изобразяващи света, погълнат от водата (93).



93 Леонардо, Потоп /рисунок/

Начинът, по който той представя тази катастрофа, издава някаква странна смесица от наслаждение и предизвикателство. От една страна, той е търпеливият наблюдател на хидродинамиката, от друга — крал Лир, който се обръща към потопа:

*По-силно, вихри! Духайте, додето
се пръснат бузите ви! Из ръкав,
небесни водостоци и въртопи,
залейте всичко, всичко до петлите
на най-високите камбанарии!*^[1]

Ние сме свикнали с катастрофи, виждаме ги всеки ден по телевизията. Но тези изключителни рисунки, създадени от един надарен в най-висша степен човек на Възраждането, са пророчески. Златният миг почти е отминал. Ала докато той е траял, човекът се е издигнал до такъв ръст, до какъвто едва ли някога е стигал преди или след това. Към хуманистичните добродетели на разума се прибавя героичната воля. В продължение на няколко години е изглеждало така, сякаш е нямало нищо, което човешкият ум да не може да овладее и да приведе в хармония.

[1] Стиховете са в превод на Валери Петров. — Б.ред. ↑

6

ПРОТЕСТ И ОБЩУВАНЕ

Сияйният връх на човешките постижения, въплътен в творчеството на Микеланджело, Рафаел и Леонардо да Винчи, обхваща по-малко от двадесет години. След него настъпват (освен във Венеция) неспокойни времена, които често водят до катастрофи. За пръв път след голямото размразяване ценностните критерии на цивилизацията се поставят под въпрос и се отричат, а в продължение на няколко години дори изглежда, че теренът, завоюван от Възраждането — откриването на човешката личност, вярата в човешкия гений, чувството за хармония между човека и околната му среда — е отново загубен. Но този процес е неизбежен и от хаоса и бруталността, които царят в Европа през 16 век, човекът излиза с нови способности и с пораснали възможности на мисълта и на израза.

В тази зала на замъка във Вюрцбург се намират дърворезбите на Тилман Рименшнайдер — един, може би най-добрият от многобройните немски майстори резбари на късно готическия стил. В Германия през 15 век църквата е богата, богати са земевладелците, богати са и търговците от Ханзейския съюз; така че от Берген на север до Бавария на юг усилено работят скулптори, които създават огромни, богато украсени параклиси, олтари и паметници, като прочутата група на св. Георги в старата църква в Стокхолм: прекрасен пример за изкуството на късно готическия майстор, който разкрива богатата си фантазия и едва ли не дразнещата изкусност на ръцете си.



94 Рименшнайдер, Адам

Фигурите на Рименшнайдер (94) показват много ясно характера на северния човек към края на 15 век. Преди всичко тук виждаме сериозното му лично благочестие — качество, твърде различно от конвенционалното благочестие, което намираме, да речем, у един Перуджино. После, сериозното отношение към самия живот. Тези хора (макар и непоколебими католици) не се оставят да бъдат залъгвани с външни форми и церемонии — които по онова време, донякъде погрешно, били наричани „дела“. Те вярват, че съществува такова нещо като истина и искат да я постигнат. Онова, което чуват от папските легати, усърдно кръстосващи Германия по това време, не ги убеждава, че в Рим споделят този стремеж към истината; и те държат на своето със сурова, селска настойчивост. Мнозина от тия сериозни хора сигурно са чували за многобройните църковни събори, които през целия 15 век са се опитвали да преустроят организацията на църквата. Спомням си за тях, когато присъствам на някое събрание на ООН: времето, което се губи в спорове по процедурни въпроси, речите за домашна консумация, а резултатът определен предварително. Тези строги мъже на Севера търсят нещо по-съществено.

Дотук добре. Но тези лица тук разкриват една по-опасна черта, някаква склонност към истерия. Петнадесетият век е век на религиозно оживление — на религиозни движения по периферията на

католическата църква. Всъщност те започват да се появяват към края на 14 век, когато последователите на Ян Хус почти успяват да унищожат дворцовата цивилизация на Бохемия. Дори в Италия Савонарола убеждава последователите си да изгорят на клада своите т.нар. „суети“, в това число и картини от Ботичели: доста висока цена за религиозни убеждения. Немците са много по-лесно възбудими. Сравненията понякога са израз на прекалено опростяване, но мисля, че с основание можем да сравним един от прочутите немски портрети, „Освалд Крел“ на Дюрер (цв.ил.19), с портрета на един кардинал от Рафаел в Музея Прадо (95).



95 Рафаел, Портрет на кардинал

Кардиналът е не само човек с много висока култура, но е и уравновесен и сдържан, Освалд Крел е на прага на истерията. Тези вторачени очи, този израз на болезнено самовглъбяване, това вътрешно неспокойство, чудно предадено от Дюрер посредством неспокойната моделировка на плоскостите — колко немско е всичко това; и какви пакости е причинило то на останалия свят!

През 90-те години на 15 век обаче тези разрушителни национални черти още не са се изявили открито. Това е все още интернационална по дух епоха. Немски печатари работят в Италия, Дюрер е във Венеция, а през 1498 г. в Оксфорд пристига един беден учен, предопределен да стане изразител на северната цивилизация и

най-големият интернационалист на своето време — Еразъм. Еразъм е холандец, роден в Ротердам, но изобщо не се връща да живее в Холандия отчасти защото там е бил в манастир, където животът му е опротивял, отчасти (както многократно повтаря) защото хората пиели прекалено много: самият той има чувствителен стомах и пие само специален вид бургундско вино. През целия си живот той снове от едно място на друго било за да избяга от чумата (защото този ужас на ужасите карал всички хора да са в непрекъснато движение през първата половина на 16 век), било тласкан от онова вродено неспокойство, което го обзема винаги когато се застои някъде за по-дълго време. В ранните му години обаче Англия, изглежда му е харесала. Като имаме пред вид какво варварство и безредие царят в Англия през 15 век, не можем да не се учудим, че тогава са създадени университетите в Оксфорд и Кеймбридж; предполагам, че в Оксфорд, където приветствуват Еразъм, е имало неколцина (не много на брой) благочестиви и просветени хора. Разбира се, атмосферата тук трябва да е била донякъде провинциална и не много изтънчена в сравнение с Флоренция или дори с Падуа; и все пак към 1500 г. този вид наивна простота си е имала своята стойност и Еразъм, който е всичко друго, но не и наивен, разбира това.

Той има достатъчно ясна представа за религиозния живот, за да знае, че църквата трябва да бъде реформирана — не само институциите ѝ, но и учението ѝ. Голямата цивилизаторка на Европа е заседнала на плитко, скована е от традиционни форми и имуществени интереси. И той знае също, че има много по-голяма надежда реформите да бъдат предизвикани от учението на човек като Колет, който просто иска хората да четат Библията така, сякаш вярват в нея, отколкото от изтънчените умове на Флоренция. Съвсем основателно е Еразъм да се възхищава от Колет. Но защо Колет и приятелите му се отнасят с такава почит към бедния, болнав и своенравен млад учен от Ротердам? Няма съмнение, че Еразъм е бил интелектуален чародей. Неговият чар прозира в писмата му и сигурно е бил непреодолим, когато се е намирал сред хора. Имаме голямо щастие, че можем да допълним писмата на Еразъм със зрими свидетелства, защото той е бил приятел на най-големия портретист на онова време — Ханс Холбайн. Портретите на Холбайн (96) ни показват Еразъм, когато е вече по-възрастен и известен, но те са така проникновени, че можем да

си го представим на всяка възраст. Като всички хуманисти, бих казал почти, като всички цивилизовани хора и Еразъм придава много голямо значение на приятелството и много иска Холбайн да портретува английските му приятели.



96 Холбайн, Еразъм

Така в 1526 г. Холбайн попада в Лондон и бива въведен в кръга около сър Томас Мор. Блестящият младеж, когото двадесет години преди това Еразъм така много е обикнал, сега е лорд канцлер; той е и автор на прочутата „Утопия“, където в малко странен стил препоръчва всичко онова, в което ще вярват фабианците през 90-те години на 19 век.

Холбайн рисува голям портрет на сър Томас Мор и семейството му. За съжаление картината е изгоряла, но подготвителната рисунка е запазена (97), както и етюдите на много от главите.



97 Холбайн, Сър Томас Мор и семейството му /рисунка/

Еразъм обича да сравнява семейството на Мор с Платоновата академия. Тези хора не изглеждат потискащо интелектуални, а будни, разумни същества, каквито се срещат през всяка епоха. Самият Томас Мор е благороден идеалист, прекалено добър за практическия живот, където понякога той се обърква. Колко бързо цивилизацията може да се появи и да изчезне, виждаме от факта, че авторът на „Утопия“ се издига — дори става против волята си пръв министър на короната — по времето между смъртта на Ричард III и съдебните убийства на Хенрих VIII, най-изтъкнатата жертва, на които, разбира се, е самият той.

Холбайн рисува и други фигури от кръга около Еразъм в Англия и не мога да не отбележа, че някои от тях, като архиепископите Уоръм и Фишер, имат вид на хора, които не хранят никакви илюзии относно преходния характер на цивилизацията при двора на Хенрих VIII. Те изглеждат като сразени и наистина ги сразяват. Холбайн намира по-спокойни образи, когато се завръща в Швейцария. Има ли друга картина в света, която да излъчва по-задушевно чувство за семейния живот от портрета на съпругата и децата му в Базел? Нищо чудно, че викторианците са имали такава слабост към тази творба. Същото се отнася и за шедьовъра му „Мадона на бургмайстера Майер“ (цв.ил.20). През 19 век тя минава за най-забележителната картина на северното Възраждане. Сега предполагам, че всички биха предпочели „Изенхаймския олтар“ на Грюневалд (98), където трагичното чувство кара самата дума цивилизация да замре на устните ни.



98 Грюневалд, Изенхаймският олтар
/детайл/

Но ако търсим образа на едно благоразумно, богобоязливо общество, ние можем да го намерим в творбата на Холбайн; а застанем ли пред оригиналната картина в Дармщат, бавно се проникваме от чувство на преклонение, което далеч надхвърля потребността от материална сигурност.

През 1506 г. Еразъм отива в Италия. Точно по времето на знаменитата разпра между Юлий II и Микеланджело той е в Болоня, а когато Рафаел започва работата си в папските покои, той е в Рим. Изглежда обаче, че нищо от това не му е направило впечатление. Интересува го главно издаването на произведенията му от прочутия венециански печатар и пионер в областта на хубаво отпечатаните популярни издания — Алдус Мануциус. Докато в предишната глава говорих за обогатяването на човешкия дух чрез пластичния образ, тук се насочвам преди всичко към обогатяването на човешкия ум чрез словото. То именно става възможно след изнамирането на книгопечатането. През 19 век хората са вярвали, че изнамирането на книгопечатането е крайъгълен камък в историята на цивилизацията. Да, но Гърция от 5 век пр.н.е., Шартър през 12 век и Флоренция от началото на 15 век са минали отлично и без него, а може ли някой да каже, че те са били по-малко цивилизовани от нас? Общо взето, смятам все пак, че книгопечатането е сторило повече добро, отколкото зло, и

ранните печатарски преси като онези, които все още могат да се видят в Плантин-Хаус в Антверпен, наистина правят впечатление на оръдия на цивилизацията. Може би съмненията, които храним в това отношение, се дължат на по-сетнешното развитие на печатарството.

Печатането, разбира се, е било изнамерено дълго преди времето на Еразъм. Библията на Гутенберг е отпечатана през 1455 г. Но първите печатни книги са обемисти, тежки и скъпи. Печатарите все още гледат на себе си като на конкуренти на преписвалите на ръкописи. Много от книгите се печатат на пергамент и са украсени като ръкописи. Трябвало е да минат тридесет години, за да се убедят проповедниците и агитаторите какво мощно ново оръдие е попаднало в ръцете им, така както трябваше да минат двадесет години, преди политиците да разберат стойността на телевизията. Първият човек, който се възползва в пълна мяра от печатарското изкуство, е Еразъм. То го създава и то го проваля, защото в известен смисъл той става първият журналист. Еразъм притежава всички необходими качества за това: ясен, изящен стил (разбира се, на латински, което означава, че може да бъде четен навред, но не и от всекиго), мнения по всеки въпрос, дори дарбата да се изразява така, че думите му да могат да се тълкуват по различен начин. Изпод перото му излизат памфлети, антологии и въведения; така, само няколко години по-късно по неговия път тръгват всички онези, които имат собствено мнение по който и да било въпрос.

В началото на журналистическата си кариера Еразъм създава един шедевър — „Възхвала на глупостта“. Пише го, докато живее в дома на приятеля си Томас Мор; както сам казва, той го е завършил за една седмица и аз съм уверен, че това е истина. Еразъм обладава удивителен дар като писател, а този път е ангажирано цялото му същество. В известно отношение книгата му напомня Волтеровия „Кандид“. За интелигентния човек хората и техните институции са непоносимо глупави и има моменти, когато натрупалото се в душата му чувство на раздразнение и възмущение не може повече да бъде съдържано. Еразмовата „Възхвала на глупостта“ е именно такова разрушаване на бентовете — буйните води завличат всичко: папи, крале, монаси (разбира се), учени, война, теология — нищо не е пощадено. На полето на една страница е поместена рисунка от Холбайн (99), показваща Еразъм на писалищната му маса; над

рисунката Еразъм е написал, че ако той наистина е толкова хубав, колкото го е представил художникът, не би останал без съпруга.



99 Холбайн, Еразъм, от Еразмовия екземпляр на «Възхвала на глупостта»

Не е много убедително. Той отива много далеч — и човек се чуди, че това е било търпяно. Интересно е, че могат да се видят някои общи черти с Леонардо, например, когато Еразъм се надсмива над ония философи, които „говорят самоуверено за създаването на безбройни светове и измерват слънцето, луната и звездите, без да се колебаят нито за миг, сякаш са им били доверени тайните на сътворението; а с тях и с техните догадки природата от сърце се забавлява“. Обикновено сатирата е негативна по характер; но има моменти в историята на цивилизацията, когато тя играе положителна роля, моменти, когато някаква жилава смесица от конформизъм и самодоволство потиска свободния дух. За пръв път в историята едно произведение на блестящ интелект, което раздвижва умовете на хората, кара ги да мислят самостоятелно и да поставят всичко под въпрос, става достъпно за хиляди читатели из цяла Европа.

Но не остроумието и сатирата на Еразъм го правят в продължение на десет години най-прочутия човек в Европа, а по-скоро онзи отклик, който той намира у сериозните, благочестивите, търсещите истината умове, олицетворени от апостолските фигури на Рименшнаyder. След „Възхвала на глупостта“ (100) Еразъм се посвещава на теоложки проблеми и превежда Новия завет от гръцкия

оригинал (дотогава, разбира се, той е бил познат само от латинския текст на т.нар. „Вулгата“, съдържаща известен брой грешки).



100 Холбайн, рисунка от Еразмовия
екземпляр на «Възхвала на глупостта»

На хиляди сериозни хора — не само на север, но и в Испания — той като че ли предлага разумно разрешение на всичките им проблеми. С помощта на своята ученост, ум и ясен стил Еразъм ги приближава до истината.

По времето, когато Еразъм разпространява просвещение и знания из света, един друг клон на печатарското изкуство подхранва въображението: гравюрата на дърво. Разбира се, неграмотните вярващи векове наред са получавали знания от стенописи и стъклописи, но масовото размножаване на изображения, което става възможно благодарение на печатаната гравюра на дърво, поставя тази форма на общуване, на комуникация, на съвсем различна основа, едновременно по-широка и по-интимна. Както обикновено, изобретението съвпада с появата на майстора. Този майстор е Албрехт Дюрер. Той е твърде странна фигура. Макар да е роден и отраснал в града на „майсторите певци“ Нюрнберг, баща му е унгарец, а Дюрер съвсем не е онзи благочестив немски занаятчия, за какъвто го смятаха в миналото. Преди всичко той е човек с ярко изявено самосъзнание и необикновено суетен.



102 Дюрер, Автопортрет

Неговият автопортрет (102), който сега се намира в Мадрид, с къдриците, обрамчващи лице, което съзнателно изтъква своята чувствителност, е истински шедьовър на самовлюбеността; две години по-късно той отива дори още по-далеч, като се портретува в традиционната поза и образ на Христос. За нас това е едва ли не богохулство и почитателите на Дюрер не му помагат много в това отношение, като поясняват, че той е смятал творческата сила за божествено качество и е искал да отдаде почит на собствения си гений, изобразявайки се като бог. Вярно е, че това схващане за художника като за вдъхновен творец е характерно за ренесансовия дух и води началото си от флорентинските философи. Леонардо говори подробно за него в своя трактат за живописца; но не можем да си представим, че Леонардо би изобразил себе си като Христос.

И все пак Дюрер има някои общи черти с Леонардо. Преди всичко той също вижда във въображението си някакъв потоп, който ще погуби човечеството, но на това той не реагира с дръзко предизвикателство, а със смирена молитва. Също така Дюрер споделя

любознателността на Леонардо, но не и неговата твърда решимост да открие защо и как стават нещата. Той събира всевъзможни рядкости и куриозитети от рода на онези предмети, които сто години по-късно довеждат до основаването на първите музеи. Готов е да отиде, където и да било, за да ги види, и действително умира след едно пътуване до Зеландия, за да види изхвърлен на сушата кит (той не успял да стори това, защото животното се било разложило още преди той да стигне там). Дюрер обаче вижда един морж (101), чиято чудновата муцуна много му допада.



101 Дюрер, Морж /акварел/

Никой не е изобразявал с по-големи подробности природни обекти, цветя, треви и животни; и все пак ми се струва, че нещо липсва в тях — вътрешният живот. Сравнете прочутата му акварелна картина, изобразяваща трева (103), с една рисунка на Леонардо (104); колко ѝ липсва творческа целенасоченост и чувство за органичния живот — тя прилича на кутия с препарирано животно в нея.



103 Дюрер, Треси /акварел/



104 Леонардо, Витлеемска звезда /рисунка/

A black and white woodcut illustration of the Nativity scene. Mary is seated on the right, holding the infant Jesus. Joseph is kneeling on the left, holding a staff. A cow and donkey are in the foreground. The background shows a stable with a manger and a star in the sky.

105. Дюрер, Меланхолия I
/гравюра/

всички тези конструкторски пособия лежат захвърлени и тя седи там, размишлявайки върху безсмислеността на човешките усилия. Маниакалният ѝ втрещен поглед отразява някакво дълбоко душевно смущение. Немският дух, който създава Дюрер и Реформацията, е създал и психоанализата. В началото споменах враговете на цивилизацията: и ето тук, в пророческото видение на Дюрер, виждаме още един начин, по който тя може да бъде унищожена — отвътре.

Все пак голямото значение на Дюрер за собствената му епоха се определя от това, че той е съчетавал здравия реалистичен усет за света на явленията с извънредно плодовитото въображение. Неговите гравюри на дърво и мед с религиозни сюжети са съвършено убедителни. Също така, с течение на времето той овладява до съвършенство всички техники на своята епоха и преди всичко науката за перспективата, която за него не е просто интелектуална игра, каквато е била за ранните флорентинци, а средство за засилване усещането за действителността. С неговите гравюри на дърво се разпространява едно ново разбиране за изкуството — не като нещо магично или символично, а като нещо правдиво и реално. Не се съмнявам, че многобройните прости хорица, които са купували неговите дърворези из живота на Богородица (106), са ги приемали като достоверни изображения.



106 Дюрер, дърворез от
«Животът на Богородица»

Дюрер е изцяло въввлечен в духовния живот на своето време. Същата година, когато Еразъм завършва превода си на писмата на св. Йероним, той създава една гравюра, представяща светеца по време на работа в типична Еразмовска стая (107) — ясна, слънчева, подредена и с много възглавници, каквито обикновено не дават в манастирите.



107 Дюрер, Св. Йероним /гравюра/

Още по-поразителен намек за Еразъм откриваме в гравюрата „Рицарят, смъртта и дяволът“ (108). Дюрер сигурно е имал в съзнанието си една от най-четените книги на Еразъм. „Наръчник на християнския рицар“, когато е работил над тази гравюра, тъй като във връзка с нея той пише в един дневник:

„О, Еразме Ротердамски, къде ще застанеш ти? Чуй ме, рицарю Христов, тръгни на страната на Христос, нашия бог, закрилай истината, сдобий се с мъченическия венец“.



108 *Дюрер, Рицарят, смъртта и дяволът /гравюра/*

Ала не този е пътят на Еразъм: обладаният от мрачна решимост рицар, който с тежките си готически доспехи върви смело напред, без да обръща внимание на двете доста гротескни страшилища, изникнали край него, няма нищо общо с живия ум, с неспокойните коси погледи на големия учен.

В продължение на петнадесет години Дюреровият призив към Еразъм бива повтарян от неговите съвременници из цяла Европа и все още го срещаме в старомодните исторически книги. Защо Еразъм не е отговорил? Той би отговорил, че повече от всичко иска да избегне разрива, който би разцепил на две цивилизования свят. Еразъм не вярва, че революцията би направила хората по-щастливи — и наистина революциите рядко постигат това. В едно от писмата си, писани наскоро, след като Дюрер завършва портрета му, той казва за протестантите:

„Виждал съм ги как се връщат от проповед, сякаш обладани от зъл дух. Лицата на всички изразяваха странен гняв и свирепост“.

Въпреки че Еразъм ни се вижда толкова съвременен, той всъщност живее преди своето време. По природа той е човек на предходния век — хуманист в широкия смисъл на думата като Пий II. Героичната епоха, която се ражда във Флоренция през 1500 г., не е неговият свят. Според мен необикновеното в случая е, че Еразъм има толкова много последователи и че той или най-малкото неговите възгледи почти успяват да се наложат. Това показва, че много хора, дори в кризисни времена, жадуват за търпимост, разумност и простота в живота — тоест за цивилизация. Но срещу напора на могъщите емоционални и биологически импулси те са безсилни. Така, почти двадесет години, след като героичният дух е приел видима форма в творбите на Микеланджело, той се проявява в Германия в думите и делата на Лутер. Каквото и друго да е бил, Лутер несъмнено е герой; и след всички съмнения и колебания на хуманистите, както и след неясните изплъзвания на Еразъм ние посрещаме с чувство на истинско облекчение неговите думи: „Ето ме тук!“ Ние можем да видим как е изглеждал този човек с огнен дух, тъй като витенбергският художник Лукас Кранах е бил един от най-доверените му приятели. Тяхната дружба е много по-тясна от приятелството между Еразъм и Холбайн. Всеки от тях е кръстник на децата на другия, а Кранах рисува Лутер във всичките му превъплъщения — решителния, въвлечен в духовната борба монах; големият теолог с грубата челюст на селянин и микеланджеловско чело (109); еманципираният мирянин, портретуван по време на женитбата си с една възхитителна и умна монахиня (свидетел при бракосъчетанието е Кранах), та дори когато Лутер, предрешен, избягва инкогнито във Витенберг.



*109 Кранах, Мартин Лутер
/гравюра/*

Несъмнено Лутер е бил неимоверно внушителна личност — водачът, когото сериозният немски народ открай време очаква.

За беда на цивилизацията той не само разсейва съмненията на сънародниците си и им вдъхва смелост да отстояват убежденията си, но и отприщва онзи стаен нагон към насилие и истерия, за който споменах по-рано. Освен това има и една друга северна черта, която коренно противоречи на цивилизацията: някаква земна, животинска враждебност към разума и благонравието, която северният човек като че ли е запазил от времето, когато е живял в девствените лесове. Погледнете този стар тролски цар (110), който сякаш е излязъл от земните недра: това е бащата на Лутер (всъщност той наистина е излязъл от земята — бил е миньор), нарисуван от Кранах.



110 Кранах, Бащата на Лутер

Х. Дж. Уелс някога разграничи човешките общности на послушанието от общностите на волята; според него първите създават устойчиви общества, както в Египет и Месопотамия, най-ранните огнища на цивилизацията, а от вторите излизат неспокойните номади на Севера. Уелс може да е прав — доколкото едно обобщение от този род въобще може да отговаря на истината. Онази общност на волята, която ние наричаме Реформация, е в основата си народно движение. В края на писмото, в което Еразъм описва как навъсените протестанти излизат от църква, той добавя, че никой от тях, освен един старец не свалил шапка. Еразъм е против външните форми и церемониите в религията, но когато става въпрос за обществото, отношението му е по-друго; колкото и странно да изглежда, същото може да се каже и за Лутер. Голямото народно надигане, известно като селското въстание, го изпълва с ужас и той увещава своите покровители князе да го потушат най-безпощадно. Лутер е против унищожението като метод на действие, дори против унищожението на изображения и картини. Но повечето от последователите му са хора, които не дължат нищо на миналото, за които то означава само непоносимо робство. И така протестантството добива разрушителен характер, а от гледна точка на

хората, които се възхищават от външната красота, то е истинско бедствие.

Всички знаем за унищожаването на „образите“, на всичко онова, което днес наричаме произведения на изкуството; знаем как специални пратеници отивали дори в най-скромните енорийски църкви и разбивали всички красиви предмети в тях, не само „образите“, но и резбени капаци на кръщелни купели и олтарни прегради — всичко, до което можели да се доберат, тъй като нямали сметка да умуват много-много върху отделни предмети. Последствията от това можете да видите в почти всяка стара църква и катедрала в Англия, и в доста много храмове във Франция. Например в параклиса на Богородица в Ели са разбити всички витражи, а тъй като хубавата поредица скулптирани сцени из живота на Богородица били наблизко, изпочупили всички глави — свършили чудесно тази работа. Предполагам, че са се ръководили не толкова от религиозни подбуди, колкото от инстинкта да се унищожава всичко приятно за окото, всичко, което отразява едно състояние на духа, чуждо на елементарния човек. Съществуването на тези непонятни за тях ценности ги е изпълвало с гняв. Но това е трябвало да стане. За да не повехне цивилизацията, за да не се вкамени като обществото на древния Египет, тя е трябвало да черпи жизнени сокове от корени, по-дълбоки от онези, които са подхранвали духовните и художествените постижения на Възраждането. И така в края на краищата бива създадена нова цивилизация — но цивилизация не на образа, а на словото.

Няма мисъл без слово. Лутер дава на своите сънародници словото, думите. Еразъм е писал само на латински. Лутер превежда Библията на немски — при това на благороден немски език, доколкото мога да преценя — и така дава на хората не само възможността да четат сами Светото писание, но и инструментите на мисълта. Книгопечатането вече е съществувало, така че Библията им става достъпна. Преводите на Библията — от Калвин на френски и от Тиндейл и Къвердейл на английски — са от изключително значение за развитието на духа в Западна Европа; и ако се двоумя да кажа, за развитието на цивилизацията, то е защото те са същевременно стадий в разрастването на национализма. А както съм казвал и винаги ще казвам, почти всички стъпки по пътя на цивилизацията са направени в

периоди на интернационализъм. Но каквито и да са били по-далечните отражения от възникването на пространството, непосредствените последствия са били много печални; печални не само за изкуството, но и за живота. Навсякъде из Северна Европа плъзват грубияни, които търсят всеки възможен повод да нанасят побоища. Те се появяват често в немското изкуство на 16 век (111), много доволни от себе си и очевидно радващи се на всеобщо възхищение.



111 Урс Граф, Швейцарски
ландскнехт /рисунок/

Стихията на разрушението се развихря. Тридесет години преди това Дюрер е създал цикъл от дърворези, илюстриращи Апокалипсиса (112).



*112 Дюрер, Апокалипсис
/дърворез/*

Може да се каже, че те изразяват готическата страна на неговото същество, тъй като Апокалипсисът е любима тема на Средновековието. Но те може да се разглеждат и като пророчески изображения, защото показват със страхотна точност ужасите, които по-късно ще споделят Западна Европа, когато и двете страни ще се обявят за оръдия на божия гняв. От небесата се сипе огнен дъжд върху крале, папи, монаси и бедни семейства; а онези, които се спасяват от огъня, стават жертва на отмъщаващия меч. Страшно е да се помисли, че т.нар. религиозни войни (разбира се, тук религията се използва като прикритие на политически амбиции, но все пак играе ролята на своего рода емоционално динамо) продължават сто и двадесет години и се придружават от такива чудовищни епизоди като клането през Вартоломеевата нощ. Нищо чудно, че изкуството от онова време, което напоследък отново дойде злокобно на мода под рекламаджийското название „маниеризъм“, се отказва от вярата в достойнството и висшето предназначение на човека, извоювана по време на

Възраждането. Гъделичкай инстинктите: това е мотото на маниеризма и като всички форми на непристойността то действа неотразимо на хората.

Какво би могъл да стори един интелигентен и непредубеден човек в Европа през 16 век? Да си стои мирно и тихо, да работи в уединение, външно да се съгласява със съществуващия ред, вътрешно да си остане свободен. Религиозните войни извикват на живот една нова за европейската цивилизация фигура, но позната през голямата епоха на Китай: интелектуалецът отшелник. Петрарка и Еразъм разгръщат умствените си способности на най-високо политическо равнище. Те са съветници на владетели. Техният приемник, най-големият хуманист от средата на 16 век, се оттегля в своята кула (истинска, а не прословутата „кула от слонова кост“). — Това е Мишел дьо Монтен. Той е доста добросъвестен кмет на Бордо, но няма никакво желание да се приближи до центъра на властта. Не храни никакви илюзии относно въздействието на религиозните убеждения, разкрепостени от Реформацията. „В стремежа си да направят от себе си ангели — казва той — хората се превръщат в зверове“.

Монтен е роден в Южна Франция през 1533 г. Майка му е еврейка протестантка, а баща му е католик, който придобива широка култура, както и значително богатство. Ала Монтен не само стои настрана от двете религиозни направления, но и гледа съвсем скептично на християнската религия. Той казва: „С готовност бих държал в едната си ръка свещ за св. Михаил, а в другата свещ за неговия змей“. Монтеновите „Опити“ гъмжат от цитати, досущ както трактатите на воюващите помежду си свещеници, но това не са цитати от Библията, а текстове от гръцки и римски автори, чиито произведения той, изглежда, е знаел почти наизуст. Но много по-важна от тази класическа ерудиция е несравнимата му откъснатост от света. Само две чувства вълнуват сърцето му — обичта към баща му и неговото приятелство, подобно на дружбата между Тенисън и Халъм, към един мъж на име Ла Боези; след смъртта на единия и на другия той се затваря в себе си. Само едно нещо занимава съзнанието му — истината. Но неговото схващане за истината е твърде различно от онази правда, която сериозните хора са търсили в проповедите на Колет или в Новия завет на Еразъм. То изисква винаги да се гледа и другата страна на всеки въпрос, колкото и неприемлива да е тя от

гледна точка на общоприетото. Това е истина, която зависи от свидетелствуването на единствения човек, когото той е могъл да анализира без свян и скрупули — самия себе си. В миналото самоизследването е било болезнен процес, продиктуван от покаянието. За Монтен то е удоволствие и той казва: „Никое удоволствие не ми се услажда, ако не го споделя“. За тази цел той изнамира есето, което си остава общоприетата форма на хуманистично общуване в продължение на три столетия, от Бейкън до Хазлит.

Тези самоанализи наистина бележат края на героичния дух на Възраждането. Както казва Монтен, „Дори да седим на най-високия трон на света, ние все пак седим само на опашката си“. Странното е, че хората на високи тронове не са ненавиждали Монтен: тъкмо обратното, търсили са обществото му. Ако беше живял по-дълго, приятелят му Хенрих IV може би щеше да го застави да стане канцлер на Франция. Но Монтен е предпочитал да си остане в своята кула.

Такова е егоцентричното уединение, което религиозните войни налагат на най-цивилизования човек към края на 16 век в Европа. Има обаче една страна, в която след 1570 г. хората могат да живеят без страх от гражданска война или внезапно отмъщение (освен ако са йезуитски свещеници) — Англия. Струва ми се, че би могло да се спори доколко Англия от времето на Елизабета I може да бъде наречена цивилизована страна. Тя положително не ни предлага такъв достоен за подражание образец на цивилизация, какъвто ни дава, да речем, Франция през 18 век. По онова време Англия е брутална, безскрупулна и хаотична. Но ако първите предпоставки на цивилизацията са духовната енергия, свободата на мисълта, чувството за красота и жаждата за безсмъртие, то епохата на Марлоу и Спенсър, на Даулънд и Бърд е наистина нещо като цивилизация. Тя създава и една фантастична архитектура (113), дворци от стъкло и камък, богата орнаментика в черно и бяло (114), замъци без защитни ровове, уязвими, в които става непоносимо течение, но които са замислени така, че да осигурят на хората свободно общуване с природата и помежду им — нещо, което архитектурата се стреми отново да постигне в наши дни.



113 Кирби Олд Хол, Нортхемптъншиър



114 Литъл Мортън Хол, Чешиър

Такъв е фонът, на който се появява Шекспир. Разбира се, аз не мога да вместя фигура от величината на Шекспир в рамките на тези мои монолози. Но и не мога да го отмина с пълно мълчание, защото един от първите доводи, с които мога да докажа правото на съществуване на една цивилизация, е, че тя може да роди гений от такава величина. Със свободата на своя дух, със способността си да се самооттъждествява, с пълната си независимост от всякаква догма Шекспир синтезира и осветлява онзи дял от историята, който току-що разгледах. Неговите зрели пиеси са между другото и поетическа реализация на духовната почтеност на Монтен; и наистина ние знаем, че преводът на произведенията на Монтен от Флорис е направил

дълбоко впечатление на Шекспир. Но скептицизмът на Шекспир е всеобхватен и по-смуцаващ. Вместо откъснатостта на Монтен тук имаме страстна ангажираност, а вместо есе имаме прякото въздействие на сцената:

*Разголвай гръб, стражарю нечестиви!
Как смееш да извиваш своя бич
над блудницата, като тайно жаждаш
да блудстваш с нея?...*
Виновни няма! Аз ги оправдавам.^[1]

Същински Монтен — само че има разлика. Освен това Шекспир е първият и може би последният истински голям поет, който не изповядва религиозна вяра, нито дори вярата на хуманистите в човека. В противовес на възторжения призив на Алберти, прозвучава монологът на Хамлет:

„Човекът! Какво великолепно творение е той! Колко благороден е с разума си: колко безкрайно богат на способности, изрази, движения; колко изумително съвършен в действията си; колко приличен на ангел в своята прозорливост, колко подобен на бог! Върховна красота на света! Венец на всички живи твари! И какво е за мен тази квинтесенция на праха? Той не ме радва“.^[2]

Имало е големи песимисти и след Шекспир — Леопарди. Бодлер, — но кой друг е почувствувал така силно пълното безсмислие на човешкия живот?

*Туй „утре“, „утре“, „утре“ неуморно
ще лази ден след ден с крачета ситни,
дорде излази сетната частица
на времето. А всички наши „вчера“*

*са лампи в пътя на безброй глупци
към пращната им смърт. Пф, пф, угасвай,
свеещице кратка! Този живот е само
една нещастна движеща се сянка,
актьор бездарен, който се явява,
измъчва и излъчва своя час
на сцената и след това изчезва.
История, разказана от луд,
със много шум и бяс, в която няма
ни капка смисъл.*^[3]

Колко немислими са тези думи преди разцеплението на християнството, преди трагичния разрыв, който е последвал Реформацията! И все пак мисля, че човешкият дух е постигнал ново величие, като е отправил поглед отвъд тази пустота.

[1] Преводът е на Валери Петров. — Б.ред. ↑

[2] Преводът е на Валери Петров. — Б.ред. ↑

[3] Преводът е на Валери Петров. — Б.ред. ↑

ВЕЛИЧИЕ И ПОСЛУШАНИЕ

Намирам се отново в Рим, застанал на стъпалата на старата църква „Санта Мария Маджоре“. Около нея бучи адското римско улично движение, но вътре (116) са колоните на базиликата от 5 век, а над тях — мозайките със сцени от Стария завет — почти най-ранните съществуващи илюстрации на Библията.



116 «Санта Мария Маджоре», Рим

След като старият храм „Св. Петър“ е бил съборен, а Латеранът — облицован с щук, няма друго място в Рим, където човек би могъл да получи такова силно впечатление за християнската църква отпреди варварските нашествия. Това е величието, което католическата църква някога е била постигнала и което е щяла да постигне отново. Ако се изкачите на покрива на „Санта Мария Маджоре“, ще видите дългите прави улици, точещи се цели мили нагоре и надолу, всяка завършваща с площад, на който се издига някоя прочута църква — Латеранската, „Тринита деи Монти“, „Санта Кроче ин Джерусалеме“, — а на площадите се виждат и египетски обелиски, символи на първата

цивилизация и на първата ръководена от божества държава, заместена по-късно от Рим. Това е папският Рим, такъв, какъвто той си е останал до ден-днешен, най-грандиозният опит за градоустройство планиране, който някога е бил предприеман. Удивителното в случая е, че само петдесет години преди това Рим е бил подхвърлен на най-дълбоко унижение (или така поне е изглеждало) и почти напълно заличен от картата. Градът бил оплячкосан и опожарен, хората в Северна Европа били еретици, а турците застрашавали Виена. Някой далновиден интелектуалец (също както френските интелектуалци през 1940 г.) тогава е можел да си помисли, че единственият изход за папския институт е да погледне фактите в очите и да се примири със зависимостта си от златото на Америка, раздавано пестеливо от Испания.

Това обаче не става. Рим и католическата църква си възвръщат много от загубените територии и, което е по-важно за нас, отново се издигат като голяма духовна сила. Но цивилизоваща сила ли е тя? Ние, англичаните, сме склонни да отговорим с „не“. Нашето отношение се е формирало под влиянието на цели поколения либерални протестантски историци, които ни говорят, че никое общество, което се гради на послушание, потисничество и суеверие, не може да бъде истински цивилизовано. Но ако имаме капчица историческо чувство и философска обективност, не можем да останем слепи за големите идеали, за страстната вяра в светостта, в онова всеотдайно разгръщане на човешкия гений в служба на бога, с чието тържествуващо видимо възплъщение се срещаме на всяка крачка в бароковия Рим. Какъвто и да го наречем, той не е нито варварски, нито провинциален. Освен това възраждането на католицизма е народно движение, което е дало на обикновените хора средство да задоволят чрез обреди, образи и символи най-съкровените си пориви, така че да получат душевен покой, и аз смятам, че трябва да отложим за по-късно дефинирането на понятието цивилизация, когато ще сме разгледали папския Рим.

Първото нещо, което прави впечатление, е напълно погрешното заключение на онези, които твърдят, че Възраждането било изчерпало силите на италианския гений. След 1527 г. настъпва период на обезверяване — и нищо чудно в това. Историците могат да говорят, че разграбването на Рим е по-скоро символ, отколкото исторически значимо събитие: вярно е, че символите понякога хранят

въображението повече от фактите — така или иначе разграбването е било нещо твърде реално за всеки, който го е изпитал на гърба си. Ако сравните долната част на „Страшният съд“ (117) от Микеланджело, поръчан от Климент VII като своего рода изкупление за оплячкосването, с някоя група от „Диспута“ на Рафаел или със „Сътворението на Адам“, ще видите, че междувременно е настъпила една твърде драстична промяна за въображението на християнския свят.



117 Микеланджело, Страшният съд /детайл/

В началото Микеланджело доста неохотно се заел да изпише „Страшният съд“ — при приемника на Климент, папа Павел III Фарнезе, го убеждават да продължи работата си над картината, макар вече с доста по-различна цел. Тя вече не е акт на изкупление или опит да се представи образно лош сън, а става първата и най-голяма демонстрация на силата на църквата и на участта, която ще сполети

еретиците и схизматиците. „Страшният съд“ принадлежи на един период на строгост, когато католическата църква подхожда към проблемите си горе-долу в същия пуритански дух, който ръководи и протестантите. Интересно е, че този период се въвежда тъкмо от Павел III, защото в много отношения той е последният от папите хуманисти. Той е роден и е отраснал в атмосфера на корупция. Правят го кардинал, защото сестра му, известна под името „La Bella“, е любовница на Александър Борджия. По култура и симпатии той е човек на Ренесанса. На пръв поглед има вид на хитра лисица, но ако разгледате портрета му от Тициан в Неапол (цв.ил.21) — един от най-прекрасните портрети, които някога са били рисувани, — ще видите една мъдра стара глава, и колкото по-дълго я гледате, толкова по-внушителна ви се вижда тя. Той взема двете решения, които по-късно се оказват успешен противоудар на Реформацията: санкционира учредяването на йезуитския орден и свиква Трентския събор.

Микеланджело не може нищо да му откаже: той не само завършва „Страшният съд“, но и изписва загадъчните, вдъхващи страхопочитание фрески в Капела Паолина (119), където в главата на апостол Павел той показва болката на духовното проглеждане и предшестващата го слепота — нещо толкова по-вълнуващо поради факта, че тук имаме един идеализиран автопортрет.



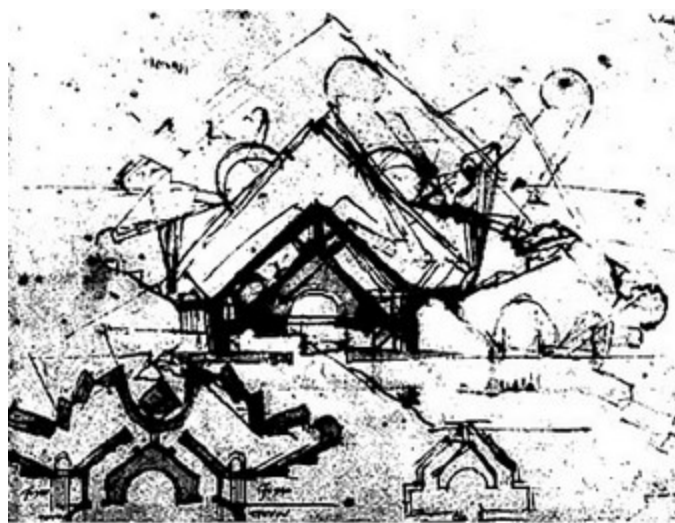
119 Микеланджело, Апостол Павел

През 1546 г. той приема от папа Павел поста надзорник на строежа на катедралата „Св. Петър“. Така не само по силата на гения

си, но и поради дълголетие си Микеланджело става духовната брънка между Възраждането и Контрареформацията.

Една от причините, поради които средновековната и ренесансовата архитектура е толкова по-добра от нашата, е обстоятелството, че архитектите са били художници. Майсторите зидари на готическите катедрали започват като обикновени каменоделци, работещи над порталите. През епохата на Възраждането Брунелески е бил първоначално скулптор. Браманте — живописец. Рафаел, Перуци и Джулио Романо са все художници, които на средна възраст стават архитекти. Измежду големите архитекти на Рим от 17 век Пиетро да Кортон е живописец, а Бернини — скулптор и това е придало на работата им сила на пластичната инвенция, чувство за пропорция и онази отчетлива разчлененост, която се основава на изучаването на човешката фигура. А тези качества невинаги са присъщи на ония, които знаят много за якостта на стоманата и за другите изисквания на съвременното строителство.

От всички архитекти непрофесионалисти Микеланджело е най-дръзновеният, най-малко притесняваният от класицизма или от изискванията за функционалност. Не че той стои далеч от практиката — той прави скици за укрепителните съоръжения на Флоренция (118), които според критериите на военното дело са извънредно находчиви, като при това приличат на най-съвършени образци на абстрактното изкуство.



118 Микеланджело, План на укрепление

Може би само Микеланджело е притежавал онази енергия на духа да свърже в единно цяло огромната едва-що започнала да се издига маса на „Св. Петър“. Четирима прекрасни архитекти са работили там преди него; централните стълбове за сводовете и част от околните стени били вече построени; но той е съумял да ѝ придаде обединяващия отпечатък на собствената си индивидуалност. Това е най-скулптурният от всичките му проекти — огромно и просто цяло, което кара погледа да го обгърне от всички страни, сякаш е изваян торс (115).



115 Южният трансепт на катедралата «Св. Петър», Рим

Но да кажем нещо и за купола; векове наред критици и любители на изкуството са се прехласвали пред благородния му, енергичен свод (120), изразяващ духовните въжделения на Микеланджело.



120 «Св. Петър», Рим

Това е може би най-внушителният купол в света, налагащ се без усилие над другите римски куполи, които виждаме, когато хвърлим поглед над града. Всички данни обаче говорят, че той не отговаря на окончателния замисъл на Микеланджело: майсторът е искал да го направи по-сферичен, по-малко заострен (121). Днешният купол е изработен по проект на Дела Порта след смъртта на Микеланджело. Така или иначе, можем да продължим да се възхищаваме от него и да ценим малко повече Дела Порта.



121 Проект на Микеланджело за купола на «Св. Петър» /гравюра/

Всъщност Дела Порта е един от малкото добри архитекти на Рим от края на 16 век. Хората, изработили проектите за грандиозните начинания на Сикст V — Доменико Фонтана и останалите — са посредствени художници. Поне този път едно художествено възраждане зависи не от таланта на отделни творци, а от въображението и енергията на техните покровители. Живописците са дори още по-лоши — нещо повече, ако искам да почерпя малко кураж за състоянието на днешната живопис, трябва само да си спомня слабата маниерна, плаха, повтаряща се живопис, която се шири в Рим в продължение на петдесетина години през 16 век. Това е по-скоро период на затвърдяване, отколкото на творчество. Това е също така период на строгост и въздържание, въплътен във водещия ум на онова време, св. Карл Боромеус, чийто легендарен аскетизъм е увековечен в портрета на Даниеле Креспи (122).



122 Даниеле Креспи, Св. Карл Боромеус

Но колко изненади крие предметът на нашето разглеждане: този период на тежка архитектура и скучна живопис ражда един голям музикант — Палестрина. Той е хормайстор в Латеранската църква, по-късно в „Св. Петър“ и се е смятало, че музиката му се придържа към литургическите принципи на Трентския събор. Св. Карл Боромеус е един от хората, специално натоварени със задачата да „прочистват“ музиката в „Св. Петър“, но той, изглежда, не е имал нищо против чувствената красота на мелодиката на Палестрина.

Последният камък от купола на „Св. Петър“ е положен през 1590 г. няколко месеца след смъртта на Сикст V. Продължителният период на строгост и укрепване е почти приключен и през това десетилетие се раждат трима мъже, които ще дадат видим израз на победата на католическата църква: Бернини, Боромини и Пиетро да Кортона.

Как е постигната тази победа? В Англия на повечето от нас са втълпили, че тя се дължи на инквизицията, на списъка на забранените книги и на йезуитския орден. Аз не мисля, че такъв мощен изблик на творческа енергия, какъвто наблюдаваме в Рим между 1620 и 1660 г., може да бъде плод на негативни фактори, но признавам, че по онова време цивилизацията е била зависима от известни предпоставки, на които днес не се гледа с добро око в Англия и Америка. Първата от тях е, разбира се, вярата в авторитета, в абсолютната власт на католическата църква. Тази вяра обхващала и такива обществени слоеве, които днес считаме за бунтарски по природа. Донякъде ни шокира обстоятелството, че с едно-единствено изключение големите художници на онова време са били все искрени, покорни християни. Гуерчино прекарва голяма част от утрините си в молитва, Бернини също се моли усърдно и прави духовните упражнения на св. Игнаций Лойола; дори Рубенс ходи всяка сутрин на литургия, преди да започне работа. Изключението е Караваджо, който прилича на герой от съвременна пиеса, само че по една случайност е много добър живописец.

Този конформизъм не се дължи на страх от инквизицията, а на съвсем простото убеждение, че вярата, която е вдъхновявала големите светци от предишното поколение, трябва да направлява и нашия живот. Средата на 16 век е период на светост в католическата църква, който почти може да се сравнява с 12 век. Св. Йоан от кръста, големият поет на мистицизма; св. Игнаций Лойола, воинът ясновидец, превърнал се в психолог; св. Тереза от Авила, голямата учителка с нейното неотразимо съчетание на мистични преживявания и здрав разум, и Карл Боромеус, строгият администратор — няма защо да сме вярващи католици, за да изпитваме дълбоко уважение към онова половин столетие, което е могло да роди тези големи фигури. Игнаций, Тереза, Филипо Нери и Франциск Ксавие — всички са канонизирани в един и същи ден, 22 май 1622 г. Това е било нещо като кръщение на един възродил се Рим.

Но аз не твърдя, че значението на този период в историята на цивилизацията се определя преди всичко от неговото въздействие върху художниците и философите. Напротив, мисля, че духовният живот се е развивал по-пълно в по-свободната атмосфера на Севера. Големите постижения на католическата църква се крият в хармонизирането, цивилизоването на най-дълбоките импулси у обикновените, невежи хора. Вземете култа към Богородица. В началото на 12 век тя е върховната покровителка на цивилизацията. Тя е внедрила у грубите и сурови варвари добродетелите на нежността и съчувствието. Внушителните катедрали на Средновековието са нейните обиталища на земята. През епохата на Възраждането, макар да си остава небесна царица, тя се явява и като майка човешка, в която всеки е могъл да намери то плота, любов и достъпност (123).



123 Беллини, Мадона с крушата

Представете си сега чувствата на някой по-простосърдечен човек — испански селянин или италиански занаятчия — когато чуе, че

северните еретици оскърбят Богородица оскверняват светилищата ѝ, смъкват или обезглавяват изображенията ѝ. Той трябва да е изпитвал нещо по-дълбоко от потрес и възмущение, трябва да е чувствувал, че част от целия му душевен живот е застрашен. И е бил прав.

Стабилизиращите, всеобхватните световни религии, религиите, които проникват във всяко кътче на човешкото битие — както в Египет. Индия или Китай — отреждат на женското начало в сътворението поне толкова голямо значение, колкото и на мъжкото, и не биха погледнали сериозно на философия, която не включва и двата принципа. Това са все общности на послушанието, както ги бе нарекъл Х. Дж. Уелс. Агресивните номадски общества — които той нарича общности на волята — Израил. Ислямът, протестантският Север, възприемат своите божества като същества от мъжки род. Странен факт е, че религиите, които са само „мъжки“, не създават религиозни изображения — в повечето случаи категорично ги забраняват. Голямото религиозно изкуство в света е дълбоко свързано с женското начало. Разбира се, обикновеният католик, който се моли на Богородица, не си дава сметка за тези неща, нито пък се интересува от наистина объркващите теологически проблеми, които повдига доктрината за непорочното зачатие. Той чисто и просто знае, че еретиците искат да го лишат от това сладостно, състрадателно и достъпно същество, което би се застъпило за него, също както майка му би се застъпила пред някой суров повелител.

Вземете друг човешки импулс, който може да се хармонизира, но не бива да се потиска: импулса да се изповядваме. Историкът не може да не забележи, че потребността от изповед се е появила отново дори — или тъкмо — в земята на отците пилигрими (първите заселници пуритани в Нова Англия, Северна Америка — б.пр.). Разликата е, че вместо изповедта да бъде последвана от проста утешителна проповед, която има зад себе си тежестта на божествения авторитет, съвременният изповедник трябва да налучква опипом пътя си в лабиринта на психиката с всичките му лъжливи завои и губещи се перспективи — благородна цел, но страхотна отговорност. Нищо чудно, че от всички професии психоаналитиците дават най-висок процент самоубийци. И може би старата процедура все пак не е била за изхвърляне, тъй като по правило значение е имал актът на изповядването, а не опитът за изцеление.

Водачите на католическата реставрация вземат твърде умното решение да не приемат наполовина възраженията на протестантството, а по-скоро да издигнат гордо тъкмо онези доктрини, които протестантите оборвали най-енергично и понякога, трябва да се признае, твърде логично. Лутер отхвърля принципа за властта на папата: много добре, не бива да се щадят никакви усилия да се излезе с грандиозното твърдение, че апостол Петър, първият епископ на Рим, е бил посочен от бога за наместник Христов на земята. Още от времето на Еразъм интелегентните хора в Западна Европа са говорили с презрение за реликвите: много добре, тяхното значение трябва да се подчертава още по-настойчиво и четирите колони на катедралата, „Св. Петър“ се превръщат в гигантски реликварии. В една от тях се съхранява част от копието, пронизало Христос на кръста, а пред нея е поставена изваяната от Бернини фигура на св. Лонгин Стотник (124), погледнал нагоре с израз на изумено просветление.



124 Бернини, Лонгин

Почитта към реликвите е свързана с култа към светците, който реформаторите също осъждат. Много добре, светците трябва да

получат още по-осезаема реалност за въображението и особено ярко трябва да се предават техните страдания и екстатични състояния (125).



125 Рубенс, *Разпятие на апостол Петър*

С всички тези средства църквата дава дълбоко нагледен израз на най-съкровениите човешки пориви. А тя разполага и с друга голяма сила, която, можем да кажем, е елемент от средиземноморската цивилизация — или най-малкото наследство от езическия Ренесанс: тя не се страхува от човешкото тяло. Творбата на Тициан „Възнесение Богородично“ (126), барокова картина, създадена сто години преди времето си, е изписана по същото време, когато се появяват и големите платна на майстора, прославящи езичеството.



*126 Тициан, Възнесение
Богородично*

Рано през 16 век Тициан подкрепя с огромния си авторитет това обединяване на догмата с чувствеността; и когато първото пуританско въздействие на Трентския църковен събор отшумява, неговото творчество вдъхновява както Рубенс (той прави превъзходни копия на Тицианови картини), така и Бернини. В техните творби конфликтът между плътта и духа намира блестящо разрешение. Трудно би било да си представим по-успокоително физическо присъствие от фигурата на Милосърдието върху гробницата на Урбан VIII, създадена от Бернини. А и в Рубенсовата картина с този крайно не протестантски сюжет „Каещи се грешници“ (цв.ил.22) художникът е постигнал в образа на

каещата се Магдалина и дори във фигурата на самия Христос израз на такава благородна чувственост, която е в пълно съзвучие с непрекословната вяра.

Поради всички тези причини изкуството, което ние наричаме бароково, е популярно изкуство. Изкуството на Възраждането е въздействувало по интелектуален път — чрез геометрията, перспективата, познаването на Античността — върху малка група хуманисти. Барокът се обръща посредством емоциите към възможно най-широката аудитория. Сюжетите често пъти са неясни, измислени от някой теолог, но средствата за въздействие, за комуникация, са общодостъпни и дори напомнят киното. Караваджо, най-ранният и, общо взето, най-големият италиански художник от този период, експериментира с оня вид осветление, което беше на мода в по-претенциозните филми от 20-те години на нашия век, и така постига ново, по-силно драматично въздействие (127).



127 Караваджо, *Призоваване на Матей за апостол*

По-късно бароковите майстори охотно използват емоционалните „гросове“ или едри планове с отворена уста и блеснали от сълзи очи. Огромните мащаби, неспокойното движение, променливите светлини и преливанията на образите — всички тези похвати бяха открити наново от киното. Удивителното е, че бароковите

майстори работят в бронз и мрамор, а не с целулоидна лента. В известен смисъл това сравнение е повърхностно, защото колкото и да се възхищаваме от филмите, трябва да признаем, че те са често пъти вулгарни и мимолетни, докато творбите на Бернини са идеални и вечни. Той е много голям майстор и макар да изглежда, че творчеството му е лишено от вдъхващата страхопочитание сериозност и вгълбеност на Микеланджело, в своя си век то дори е въздействувало по-силно и по-дълбоко. Бернини не само е дал на бароковия Рим неговия облик, но той е и главният основоположник на един международен стил, разпространил се из цяла Европа, както готическия преди него — но както ренесансовият стил никога не е успял да се разпространи.

Бернини е блестяща, рано развила се творческа личност. Още когато е на шестнадесет години, една негова скулптура бива купена от семейство Боргезе, а едва двадесетгодишен, той получава поръчка да направи портрет на папа Павел V Боргезе. През следващите три години той придобива по-голямо умение в обработването на мрамора от който и да било скулптор преди или след него. Неговият „Давид“ (128), за разлика от статичния „Давид“ на Микеланджело, е уловен в мигновеното извъръщане на тялото, а напрегнатият израз на лицето е почти пресилен — фактически това е автопортрет на самия Бернини, направил тази гримаса пред огледало, което уж е държал неговият покровител кардинал Сципионе Боргезе.



128 Бернини, Давид



129 Бернини, Аполон и Дафна

Скулптурната група „Аполон и Дафна“ (129) е дори още по-необикновен пример за това, как мраморът може да бъде превърнат в нещо струящо и чезнещо, тъй като е представен онзи миг, когато Дафна, викаща на помощ баща си, се превръща в лаврово дърво. Пръстите ѝ вече стават на листа. Аполон тъкмо почва да се досеща, че я е загубил и ако можеше да погледне надолу, би видял как красивите ѝ крака се превръщат в дървесен ствол, а пръстите на нозете ѝ — в корени и ластари.

Тези блестящи творби са изработени за семейство Боргезе и обстоятелството, че са били поръчани на толкова млад човек, е забележителна проява на меценатство. Но към 1620 г. богатите римски фамилии, които са всъщност фамилии на редуващите се папи, започват да си съперничат като покровители и колекционери, често пъти по един донякъде пиратски начин. Това ни напомня за съперничеството

между големите американски колекционери отпреди шестдесетина години — Фрик, Морган и Уолтърс — с тази разлика, че римските меценати се състезавали за творбите на живи художници, а не просто за признати „стари майстори“. Видните римски фамилии обвързват художниците с договори като атлети — и за разлика от епохата на Ренесанса художниците наистина са получавали парите си. Както често става, внезапното отпускане и охолство след период на строгост и самоограничение предизвикват изблик на творческа енергия. През 20-те години на 17 век такова отпускане действително е налице, както може да се види от създадения от Бернини портрет на този тъй охолен кардинал, Сципионе Боргезе (130).



130 Бернини, Сципионе Боргезе

Една от тези папски фамилии лесно засенчва с блясъка си всички останали — фамилията Барберини. Това се дължи на Матео Барберини, който в 1623 г. се възкачва на папския престол, вземайки името Урбан VIII. Той е не само истински ценител на изкуството, но и успява да се задържи като папа цели двадесет години (винаги се надявали, че един папа ще просъществува като такъв за около пет години, та да може и друга група печалбари да дойде на власт и да се възползува от облагите ѝ). Твърди се, че Урбан удостоил с една от

първите си аудиенции Бернини, към когото се обърнал със следните думи:

„Вие имате голямо щастие, кавалиере, че папа е станал Матео Барберини; но Ние сме дори още по-щастливи, че кавалиере Бернини живее по времето на Нашето папство“.

По това време Бернини е двадесет и пет годишен. Следната година го назначават архитект на катедралата „Св. Петър“ и той започва да работи върху бронзовия балдахин над централния олтар — невероятно по своята виртуозност постижение (131).



131 Бернини, Киворият /Балдакино/

Наистина невероятно, ако човек разбира нещо от бронзолеене. Работата била свързана с всевъзможни технически трудности, а на

всичко отгоре не достигал и бронзът. Проблемът бил разрешен чрез една доста драстична мярка: свалили покрива на най-прочутата древна сграда в Рим, Пантеона, което е дало повод за прочутата фраза: „Онова, което варварите не дръзнаха да сторят, бе извършено от Барберини“. Към това се прибавя изумителното богатство и дръзновеност на творческата инвенция у Бернини, както и съвършеното му майсторство, проявяващо се и в най-малкия детайл. Но още по-удивително е, че Бернини вече сякаш вижда във въображението си какъв облик ще приеме по-нататък строежът на църквата, тъй като това произведение, проектирано в 1624 г., е в пълна хармония с голямата поредица строежи, издигнати повече от четиридесет години по-късно.

Бернини е може би единственият художник в историята, който е могъл да осъществи един голям замисъл в продължение на толкова дълъг период; и резултатът представлява такова единство на впечатленията, каквото не можем да видим никъде другаде в този голям мащаб. Вярно е, че поклонникът, който идва в Рим през 1600 г., би се възхитил от купола, но що се отнася до останалото, впечатленията му биха били откъслечни и несвързани. Представете си сега какво би преживял той, след като Бернини е завършил своята работа. Поклонникът ще мине по моста „Сант’ Анджело“ с неговите мраморни фигури на ангели от ателието на Бернини и ще продължи към площада, където всичко е разчетено с това, да го хвърли в захлас (132).



132 Площадът пред «Св. Петър», Рим

Огромната колонада разтваря обятия да го прегърне; той минава през „Скала Реджия“, входа за двореца на Христовия наместник на земята, и ако можеше да надникне вътре, би видял изваяната от

Бернини конна статуя на Константин, първият християнски император, който, както разказват на поклонника, официално е подарил града Рим на папите. Той се изкачва по стъпалата на базиликата, минава през огромната фасада и изведнъж го посреща гледка, смайваща със съвършеното си единство (цв.ил.23). Не само че украсата — която, когато и да е правена, е в основата си замислена от Бернини — е издържана в единен стил, но и погледът минава безпрепятствено през балдахина, а когато накрая застанем пред трона на апостол Петър с неговите сякаш люлеещи се фигури на епископи, безтегловни ангели и пърхаци херувими, ние преставаме да усещаме бремето на земните неща. Също като на балетен спектакъл ние участвуваме с въображението си в някакво екстатично отхвърляне на силата на земното привличане.

Но думата балет ни кара да бъдем нащрек. Неслучайно Бернини е най-големият художник-сценограф на своето време. Джон Евлин описва как в 1644 г. отишъл в операта в Рим, където Бернини „е нарисувал декорите, изваял статуите, изобретил машините, композирал музиката, написал комедията и построил театъра“. Други автори пък съобщават, че на представленията на Бернини хората на първия ред избягали от страх, че ще ги залее водата или изгори огънят — толкова силна е била създадената от него илюзия. Разбира се, всички тези произведения са изчезнали, но някаква представа за това, как са изглеждали, ни дава фонтанът, проектиран от Бернини за Пиаца Навона (133).



*133 Бернини, Фонтан на Пиаца
Навона, Рим*

Тук просто дъхът ни секва. Голям египетски обелиск е издигнат върху кука скала, сякаш не тежи повече от една балерина. Около скалата има четири исполински фигури, символизиращи четирите големи реки в света — Дунав, Нил, Ганг и Ла Плата. Можете да си ги представите и като четирите континента или като четирите реки в рая — този объркан символизъм е характерен за мисловния строй на хората от 17 век. Ние мислим другояче, но въпреки това можем да се насладим на изключителната сила на инвенцията у Бернини. Казвам „инвенция“, защото по това време замислите му се изпълняват от малка група много сръчни помощници, и единствената част от фонтана, за която се твърди, че е изработена от самия него, е конят, символизиращ Дунав (между впрочем това е портрет на истински кон, наречен Монте д’Оро), който изскача ненадейно от водата в малка пещера.

Прекрасен пример за този театрален елемент у Бернини е Капела Корнаро в църквата „Санта Мария дела Витория“. Бернини е представил членовете на семейство Корнаро от двете страни на параклиса така, сякаш са в ложи и очакват вдигането на завесата. А

когато стигнем до самата драма, тя е представена точно тъй, като че ли е на малка сцена, със сноп светлина, падащ върху главните действащи лица. Но тук вече трябва да изоставим паралела с театъра, защото онова, което виждаме, „Видението на св. Тереза“ (134), е една от най-дълбоко вълнуващите творби в европейското изкуство. Дарбата на Бернини да съпреживява с чувствителното си въображение, да се вживява в чувствата на другите — дарба, несъмнено развита от практикуването на духовните упражнения на св. Игнаций — е използвана тук, за да се предаде може би най-рядкото и най-скъпоценното душевно състояние — религиозният екстаз.



134 Бернини, Видението на св. Тереза

Бернини е илюстрирал точно онзи пасаж от автобиографията на светицата, в който тя описва върховния момент на живота си: как ангел с пламтяща стрела пронизва многократно сърцето ѝ. „Болката беше толкова голяма, че изстенах високо, но същевременно чувствавах такава безкрайна сладост, щото желаех болката да трае вечно. Това

беше най-сладостната ласка на душата, с която ме бе удостоил бог“. Може би най-близката аналогия с това съчетание на дълбоко вълнение, всеотдайна чувственост и чудно техническо майсторство ще намерим не в изобразителното изкуство, а в музиката, особено в музиката на онзи велик композитор, който е по-възрастен съвременник на Бернини — Монтеверди.

Не мисля, че някой може да ме обвини в подценяване на католическата реставрация и на нейния най-голям творец на образи, Джан Лоренцо Бернини. Затова мога ли да приключа, като заявя, че този епизод в историята на цивилизацията буди у мен известни съмнения. Те могат да се изразят накратко с понятията „илюзия“ и „експлоатация“. Разбира се, всяко изкуство е до известна степен илюзия. То претворява опита, за да задоволи някоя потребност на въображението. Но има различни степени на илюзия, които зависят от това, доколко художникът е готов да се отдалечи от непосредствения опит. Бернини отива твърде далеч — за да разберем колко далеч, достатъчно е да си спомним за историческата св. Тереза с нейното неугледно, безстрашно, разумно лице. Контрастът с изпадналата в несвяст чувствена красавица в Капела Корнаро почти ни шокира. Човек не може да не изпита чувството, че пищният барок, бягайки от някогашната сурова борба с протестантството, накрая избягва от действителността в някакъв свят на илюзиите. Изкуството набира собствената си инерция и, веднъж тръгнало по този път, не му остава нищо друго, освен да става все по-сензационно. И именно това виждаме във въздушните балети, които се разиграват над главите ни в църквите „Ил Джезу“ и „Сант’ Игнацио“, както и в двореца Барберини (135).



135 *Пиетро да Кортонa, Потоп*

Имаме чувството, че запушалката е изхвъркнала. Въображението бликва като струя нагоре към облаците и скоро ще се изпари.

Що се отнася до другото ми съмнение — експлоатация, разбира се, е имало и преди 16 век, но никога в такива големи мащаби. През Средновековието тя обикновено се е извършвала с участието на самия народ. Дори по времето на Възраждането дворците са били до известна степен седалища на властта и предмет на местна гордост. Но колосалните палати на папските фамилии са просто израз на алчността и суетата на частни лица. Фарнезе, Боргезе, Барберини, Лудовизи — тези хищни парвенюта прекарват кратките си години на властвуване в ревнива борба кой ще построи най-големите и най-пищно украсени салони. По този начин по тяхна поръчка са създадени и някои големи творби на изкуството и човек не може да не се удиви на безсрамната им смелост. Те поне не са били стиснати и дребни душици като някои днешни милионери. Но техният принос към цивилизацията се свежда само до този вид визуален разкош. Несъмнено стремежът към блясък и величие е човешки инстинкт, но доведен до крайност, той става нечовешки. Питам се дали има и една-единствена мисъл, допринесла за напредъка на човешкия дух, която да е била родена или написана в огромна зала — освен може би в читалнята на Британския музей.

8

СВЕТЛИНАТА НА ОПИТА

Когато Беркхейде е рисувал картината си, представяща площада в Харлем (136), той, изглежда, е видял почти точно онова, което виждаме днес, ако застанем там към три часа някой слънчев следобед, когато вятърът духа от северозапад.



136 Беркхейде, Голямата църква в Харлем

Архитектурата сравнително малко се е променила, чувството за пространство е такова, каквото сме свикнали да смятаме за нормално, светлината е вярно наблюдавана. Струва ни се, че можем да влезем в тази картина. В това няма нищо странно; но както толкова много неща, които приемаме като подразбиращи се от само себе си, то води началото си от една революционна промяна в мисленето, от революцията, която замени божествената власт с човешкия опит, експеримента и наблюдението.

Намирам се в Холандия не само защото холандската живопис е видим израз на този нов начин на мислене, а и защото Холандия — в икономическо и духовно отношение — е първата страна, която е спечелила от тази промяна. Когато човек започне да задава въпроса

„Върши ли това работа?“ или дори „Струва ли си?“ вместо „Такава ли е волята божия?“, той получава нова категория отговори и един от първите е: да се опитваш да потискаш мнения, които не споделяш, е много по-малко изгодно, отколкото да ги търпиш. До този извод е трябвало да се стигне по време на Реформацията — той е залегнал в писанията на Еразъм, който, разбира се, е холандец. Уви, вярата в божествената непогрешимост на собствените ни мнения е зараза, която поражда не само католиците, но и протестантите — дори в Холандия. Те продължават да се преследват едни други чак до средата на 17 век; дори в толкова късно време като 1668 г. е отбелязан един възмутителен случай на преследване на двама интелигентни холандци на име Корбох. А и евреите, намерили най-после в Амстердам спасение от гоненията на християните, започват да се преследват помежду си. Броят на процесите срещу вещици се увеличава в този век на разума. Сякаш духът на преследването е бил някакъв вид отрова, която не е могла да бъде обезвредена от новата философия, а е трябвало сама да се изхвърли от заболялия организъм. Въпреки всичко това към началото на 17 век в Холандия цари дух на забележителна търпимост и едно от доказателствата за това е, че почти всички големи книги, които са революционизирали мисленето, са отпечатани за пръв път в Холандия.

Що за общество е това, което позволява тези интелектуални бомби със закъснител да бъдат взривени в самата му сърцевина? В стария приют за бедни в Харлем, превърнат днес в картинна галерия, намираме достатъчно указания. За външния вид на холандците от 17 век ние знаем повече, отколкото за което и да било друго общество, освен може би за римляните от 1 век на н.е.. Всеки индивид е искал потомството да знае точно как е изглеждал той, дори ако е бил само член на някоя гилдия или друго сдружение. Човекът, който ни разкрива всичко това най-живо, е харлемският художник Франс Халс. Той е във висша степен устремена навън натура. По-рано намирах картините му (137) (всички, освен последната) възмутително весели и ужасно изкусни.



*137 Франс Халс, Гилдията на стрелците
«Св. Адриан»*

Сега обаче ме привлича непринудената им дружелюбност и ценя техническото майсторство по-високо от преди. Неговите модели не изглеждат като представители на нова философия, но от всички твърде многобройни групови портрети, появили се в Холандия към началото на 17 век, все пак изкрystalизира нещо, което има пряко отношение към цивилизацията: това са личности, готови да се включат в едно общо усилие за благо на обществото (цв.ил.24). Повечето от тях са солидни, обикновени хора, каквито бихме видели и днес, и са портретувани от обикновени художници; но из това сиво еднообразие на груповия портрет се е извисил един от върховете на европейската живопис — „Синдиците“ на Рембранд (138).



138 Рембранд, Синдицит

Не можем да си представим появата на подобни групи в Испания или в Италия на 17 век, та дори във Венеция. Те са първият видим признак на буржоазната демокрация. Ужасни думи — така принизени от пропагандата, че се колебае дали да ги употребя. Но като понятие, свързано с цивилизацията, те наистина означават нещо. Означават, че група хора могат да се сплотят и да поемат заедно отговорност, че те могат да си позволят това, защото разполагат със свободно време, и че имат свободно време, защото имат пари в банката. Това е обществото, което виждате в груповите портрети. Днес те биха могли да представят заседания на общински комисии или на управата на някоя болница. Те са израз на практическото социално приложение на принципа за ефективното действие.

Амстердам е първият център на буржоазния капитализъм. След западането на Антверпен и на Ханзейския съюз той става голямото международно пристанище на Севера и главният банков център на Европа. Носейки се с корабче по потъналите му в зеленина канали, край които се нижат прелестни къщи, човек се замисля за икономическата система, която е създала тази достопочтена, удобна и хармонична архитектура (141).



141 Амстердам, къщи от 17 век

В настоящата книга аз не говоря много за икономика най-вече защото не я разбирам. Но, разбира се, няма съмнение, че в известен стадий на общественото развитие подвижният капитал е един от главните фактори на цивилизацията, защото осигурява три основни предпоставки: свободно време, движение и независимост. Той също така обезпечава онзи малък излишък от средства, които могат да се изразходват за някои по-изискани цели, за по-хубава рамка на врата или дори за по-особен и рядък вид лалета. Позволете ми едно малко отклонение, за да кажа нещо и за лалетата. Наистина е донякъде вълнуващо, че първия класически пример за икономически разцвет и криза в капиталистическата икономика не са ни дали нито захарта, нито железниците, нито петролът, а лалетата. Това показва как холандците от 17 век съчетават двете си главни страсти — научното изследване и зрителната наслада. Първото лале е внесено от Турция през 16 век, но именно един професор по ботаника в Лайден, първата ботаническа градина на Севера, открива податливостта на това цвете

към вариации — нещо, което прави отглеждането му такова вълнуващо приключение. Към 1634 г. холандците са до такава степен обзети от новата мания, че за една-единствена луковица на лале от типа „Вайсрой“ някакъв колекционер дал петстотин килограма сирене, четири вола, осем прасета, дванадесет овце, един креват и един костюм дрехи. Когато в 1637 г. на борсата на лалетата настъпва крах, цялата холандска икономика е разклатена. Тя обаче оцелява още петдесетина години и създава други, до немай-къде привлекателни излишества: сребърни чаши и бутилки, щамповани със злато кожени тапети за стени и порцелан в синьо и бяло, който така сполучливо имитира китайския, че холандците успяват да го продават дори на Китай.

Всичко това говори за висока степен на цивилизация в чисто материалния смисъл на думата, но за жалост този род видимо охолство води бързо до показност, а тя в буржоазната демокрация означава вулгарност. Цялото това развитие на нещата в Холандия може да се проследи в творбите на един само художник — Питер де Хох. През 1660 г. той рисува чисти, простички интериори (139), чието добре подредено пространство е изпълнено със светлина. Десет години по-късно интериорите му става твърде сложни и вместо светли, белосани стени виждаме испански кожени тапети с позлата.



139 *Питер де Хох, Интериор*

Хората са станали по-богати, а картините съвсем не са вече така хубави (140).



140 *Питер де Хох, Картоиграчи*

Буржоазният капитализъм довежда до едно бранецо се самодоволство и сантименталност: нищо чудно, че ранните викториански художници подражават на жанровите картини на Метсю и Терборх. Освен това и философията на наблюдението изисква един реализъм в най-буквалния смисъл на думата. През 19 век картината „Бик“ на Паулус Потер бе една от най-прочутите картини в Холандия. Трябва да призная, че все още я намирам неотразимо привлекателна. Отегчават ме абстракциите, които така лесно стават блудкави и еднообразни, докато смущаващият реализъм на главата на овцата (142) задържа като магнит погледа ми, а в начина, по който младият бик доминира над този майсторски изписан пейзаж, има нещо едва ли не кошмарно.



142 Паул Потер, Бик

Трябва обаче да призная, че буржоазното чувство и буржоазният реализъм могат да създадат пошло и тривиално изкуство, и историкът детерминист, който разглежда социалните условия в Холандия през 17 век, би казал, че холандците не са могли да не създадат именно такова изкуство. Добре, но те създадоха и Рембранд (143).



143 Рембранд, Автопортрет

СПИСЪК НА ЦВЕТНИТЕ ПРИЛОЖЕНИЯ

16. Микеланджело, *Сътворението на човека*.



17. Рафаел, *Чудният улов на риба*.



19. Дюрер, *Освалд Крел*.



20. Холбайн, *Мадона на бургмайстера Майер*.



21. Тициан, Павел III.



22. Рубенс, *Къпеци се грешници*.



22. Панини, Вътрешен изглед на катедралата „Св. Петър“.



24. Франс Хале, *Настоятелите на старопиталището* (детайл).



25. Вермер, *Момиче чете писмо*.



26. Рембранд, *Еврейска невеста*.



27. Олтар на църквата „Четиринадесет светци“.



28. Тиеполо, Америка, от потона на стълбището във Вюрцбург.



29. Вато, Венециански празници.



30. Вато, Жил.



Изучавайки историята на цивилизацията, ние трябва да се стремим да държим еднакво сметка както за индивидуалния гений, така и за моралната и духовна атмосфера в обществото. Колкото и ирационално да изглежда, аз вярвам в гения. Вярвам, че почти всяко значително нещо, което е станало в света, е дело на отделни личности. Но пък и не можем да отречем, че най-великите фигури в историята — Данте, Микеланджело. Шекспир, Нютън, Гьоте — са били донякъде своето рода синтез на епохата си. Те са твърде големи, твърде всеобхватни, за да са се развили, независимо от своето време и среда. Рембранд е решаващ пример в това отношение. Много е лесно — дори доста по-удобно за историка — да си представим холандското изкуство без него; а и в Холандия не е имало друг, който поне от малко да се доближава до него — там не виждаме такова явление като групата поети и драматурзи, предшественици и съвременници на Шекспир. И все пак самото обстоятелство, че Рембранд е пожънал такъв бърз и голям успех и го е запазил — графиките и рисунките му никога не са излизали от мода, — и че в продължение на двадесет години всеки холандски художник по някое или друго време е бил негов ученик, показва, че духовният живот на Холандия се е нуждаел от него и до известна степен го е създал.

Рембранд е големият поет на онази потребност от истина и на онова преклонение пред личния опит, които идват заедно с Реформацията и довеждат до първите преводи на Библията, но е трябвало да чакат почти цял век, за да получат видим израз. Най-очевидното звено между Рембранд и духовния живот на Холандия е първата поръчка, която му възлагат, след като художникът се премества от Лайден в Амстердам. Картината изобразява научна демонстрация на прочутия професор по анатомия д-р Тули (144).



*144 Рембранд, Урок по анатомия
на д-р Тули*

Хората около него, разбира се, не са студенти, нито дори доктори, а членове на гилдията на хирурзите. Първият голям анатом на новото време, Ван Весел, известен под името Весалиус, е бил холандец, и д-р Тули, който изглежда доста доволен от себе си, обичал да бъде наричан *Vesalius Redivivus* (Прероденият Весалиус). Струва ми се, че той е бил малко нещо шарлатанин. Препоръчвал на пациентите си да изпиват по петдесет чаши чай дневно. В живота си преуспял — синът му станал английски баронет.

Ала не по такъв външен и полуофициален начин Рембранд се включва в духовния живот на своето време, а с илюстрациите си на библейски теми. Една от онези господстващи форми, чиято власт не е могла да не бъде разклатена от позоваването на опита, била традиционната иконография. Макар Рембранд задълбочено да е изучавал класическата традиция, той е искал да види всеки епизод така, сякаш той никога не е бил изобразяван, и да се опита да намери негов еквивалент в собствения си житейски опит. Той с цялото си същество живее с Библията — знае наизуст всеки библейски разказ до най-малките подробности и също както ранните преводачи са смятали, че трябва да научат староеврейски, та никое късче от истината да не им убегне, така и Рембранд общува с евреите в Амстердам и посещава синагогите им, за да научи всичко, което би могло да хвърли повече светлина върху старата история на еврейския народ. Но в края на

краищата онова, което му помага да тълкува Библията, е самият живот около него (145).



*145 Рембранд, Блудният син
/офорт/*

Когато гледаме рисунките му, често се питаме дали той скрепява нещо лично наблюдавано или илюстрира библейски разказ, до такава степен тези две сфери на опита са се слели в съзнанието му.

Понякога неговото тълкуване на човешкия живот в светлината на християнството го кара да изобразява неща, които едва ли се срещат в Библията, но за които той е убеден, че трябва да са съществували. Един пример за това е офортът „Христос, проповядващ опрощение на греховете“ (146).



*146 Рембранд, Христос проповядва
опрощение на греховете /офорт/*

Това е класическа композиция — фактически тя има за основа две прочути картини на Рафаел, напълно асимилирани от Рембранд. Но колко различна е тази малка група хора от идеалните човешки образи на Рафаел! Те са доста смесена компания — едни са замислени, други са малко апатични, трети са загрижени само да им е топло или да не заспят. А детето на предния план, за което доктрината за опрощението на греховете не представлява интерес, чертае съсредоточено нещо в праха. Ако, както предполагам, чувството на симпатия към хората, независимо от положението и характера им, и търпимостта към човешката разновидност са белег на цивилизования живот, то Рембранд е един от най-големите пророци на цивилизацията.

Психологическата правда в картините на Рембранд не е достигната от никой друг художник. Разбира се, картините му са шедьоври и като чиста живопис. Във „Вирсавия“ (147) той използва етюди от натура и по антични релефи, за да изгради напълно уравновесена композиция.



147 Рембранд, Вирсавия

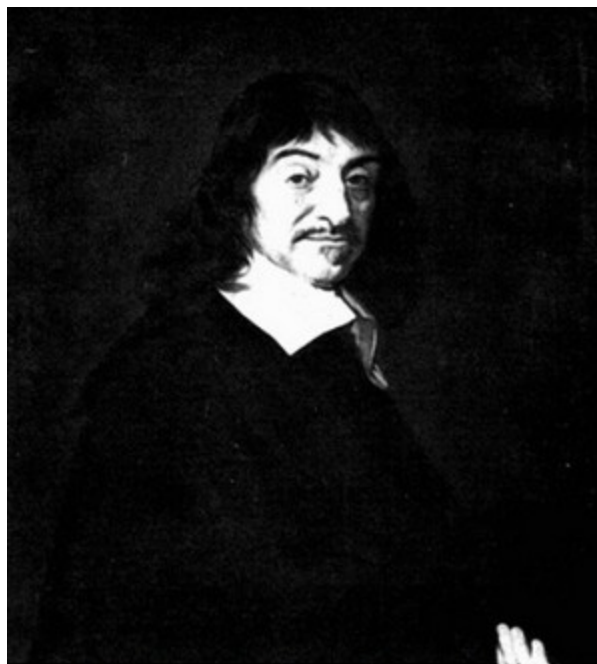
Можем да си мислим, че се възхищаваме преди всичко на живописиста в тази картина, но в края на краищата погледът ни се връща пак към главата. Мислите и чувствата на Вирсавия, които я вълнуват, докато тя размишлява над писмото на Давид, са предадени с такова проникновение и човешка симпатия, които един голям писател трудно би постигнал в много страници. Някога ни говореха, че живописиста не бива да съперничи на литературата. Може би не в първоначалния си стадий — или, по-скоро, литературният елемент не бива да се натрапва, докато не е придобил вярната форма. Но когато форма и съдържание са слети в единство, какъв божествен дар е едно такова човешко откровение!

Според мен най-забележителният пример в това отношение е картината, наречена „Еврейска невеста“ (цв.ил.26). Никой не знае какво точно трябва да бъде наименованието ѝ — може би намерението на художника е било да представи някои образи от Стария завет, като например Исак и Ребека. Същинският сюжет обаче е ясен. Това е изображение на зрялата любов, чудно съчетание на богатство, нежност и доверие — богатството, въплътено в живописната трактовка на ръкавите, нежността — в позата на ръцете, доверието — в израза на лицата, обладаващи в своята правда някакъв одухотворен блясък,

какъвто художниците, повлияни от класическия идеал, никога не са могли да постигнат.

Рембранд тълкува изново свещената история и митологията в светлината на човешкия опит. Но това е емоционална реакция, основаваща се на вярата в истинността на религията на откровението. Най-големите негови съвременници търсят друг вид истина — истина, която може да бъде постигната по интелектуален, не по емоционален път. Това може да бъде сторено или чрез натрупване на наблюдавани факти, или чрез математиката; а от двете математиката предлага на хората от 17 век по-привлекателното разрешение. И действително математиката става религия на най-добрите умове от онова време — средство, в което намира израз вярата, че жизненият опит може да се съчетае с разума. Бейкън е единственият философ на тази епоха, който не е математик. Той вярва, че може да реши всеки проблем с помощта на материята, преценена от изключително остър ум — а той, бога ми, наистина е бил умен! Човекът, който окачествява нашите най-свидни вярвания като „идоли на племето“ и „идоли на пазарището“, не е загубил антисептичното си действие и в днешния свят. Но в сравнение с големите мислители, които идват подир него — Декарт, Паскал, Спиноза, — у Бейкън има нещо малко недостойно, и то не поради политическите му убеждения, а защото му липсва господстващата вяра на 17 век — вярата в математиката.

Декарт пък е изключително симпатична фигура. Той започва живота си като военен — написал е книга по фехтовка — но скоро открива, че едничкото, което иска, е да мисли: нещо много, много рядко и до немай-къде непопулярно. Една сутрин в 11 часа идват да го навестят приятели и го намират в леглото. Питат го: „Какво правиш?“. Той отговаря: „Мисля“. Това ги ядосва. За да бъде оставен на спокойствие, той отива да живее в Холандия. Заявява, че хората в Амстердам били така погълнати от стремежа да печелят пари, че щели да го оставят на мира. Но и там продължават да го смуцават и затова той скита от място на място: двадесет и четири пъти сменя квартирата си в Холандия и по едно време трябва да е живял близо до Харлем, където го рисува Франс Хале (148).



148 Франс Халс, Декарт

Той изучава всичко, подобно на Леонардо да Винчи — ембриона, пречупването на светлината, вихрушките, все проблеми, които са интересували и Леонардо. Смята, че цялата материя се състои от вихрушки с външен пръстен от големи кръжащи въртопи и вътрешно ядро от малки глобули, всмуквани към центъра; но каквото и да е искал да каже с тази си теория (може би си е мислил за „Тимеос“ на Платон), забележителното е, че той е описал съвсем точно Леонардовите рисунки на вихрушки, които, предполагам, никога не е виждал. В противовес на неспокойното, неутешимо любопитство на Леонардо обаче Декарт притежава почти в излишък типично френската ясна и подредена мисъл и всичките му наблюдения служат за изграждането на философска система. Тя се основава на абсолютен скептицизъм, наследство от обобщителната фраза на Монтен: „Que sais-je?“ — „Какво зная?“ Единствен Декарт намира отговора: „Зная, че мисля“ — и обръща фразата: „Мисля, следователно съществувам“. Основната му теза е, че може да се съмнява във всичко — освен в това че се съмнява.

Декарт иска да премахне всички предубеждения и да се върне към даденостите на непосредствения опит, освободен от влиянието на обичаи и условности. Впрочем няма защо да търсим надалеч в холандското изкуство, за да намерим отражение на това

умонастроение. Никога не е имало живописец, който така строго да се придържа към онова, което възприема очният му нерв, като Вермер от Делфт(149).



149 Вермер ван Делфт, Изглед от Делфт

В неговото творчество няма да намерим нито субективно гледище, нито предубеждение, произтичащо от знание, нито инерцията на някакъв стил. Човек остава наистина смаян, когато види картина, в която има толкова малко стилова преднамереност, като неговия „Изглед от Делфт“ (149). Тя е просто като цветна фотография и все пак чувствуваме, че това е произведение, в което има необикновена духовна острота. Тя не само показва светлината на Холандия, но и онова, което Декарт нарича „естествената светлина на ума“. Вермер наистина има немало общи черти с Декарт. Преди всичко неговият трудно уловим характер и непричастност. Вермер не сменя жилището си всеки три месеца, напротив, много обича къщата си на площада в Делфт и постоянно я рисува. Неговите спокойни интериори (цв.ил.27) са все стаи в собствения му дом. Но и той гледа недоверчиво на посетителите. На един виден колекционер, който предприема нарочно пътуване, за да го навести, художникът заявява, че няма никакви картини за показване — което просто не отговаря на истината, защото, когато умира, в къщата му намират непродадени картини от всичките му творчески периоди. Едничкото нещо, което той иска, е спокойствие, за да може да се наслаждава на тънките различия и нюанси и да открива истината в нежно доловеното равновесие.

„Научи се да мълчиш!“ Десет години, преди Вермер да изпише своите интериори, писателят Айзак Уолтън написва тези думи на заглавната страница на своята книга „Изкусният въдичар“ и по същото време се появяват две религиозни секти, квиетистите (от думата quiet, означаваща „тих“, „спокоен“ — б.пр.) и квакерите.

Доколкото зная, първият художник, който споделя потребността на Декарт да избистря усещанията си с помощта на разума, е Питер Санредам, добросъвестният майстор на църковни интериори. През тридесетте години на 15 век той прави рисунки от натура и често пъти ги държи в продължение на десет-петнадесет години, докато им придаде онова спокойствие и завършеност, които сякаш правят тези интериори идеални места за срещи на Обществото на приятелите — квакерите. Прецизността, с която той поставя всеки акцент, малките, тъмни прозорци, църковните чинове и ромбовидни паметни плочи, напомня Съора (150).



150 Санредам, Църковен интериор

В някои от картините на Санредам разумът има прекалено явен превес над опита. Вермер винаги съумява да създаде илюзия за пълна естественост. Но какви шедеври на абстрактния рисунък е създал той от рамки, прозорци и музикални инструменти (цв.ил.25)! Резултат на пресмятане ли са тези интервали и тези пропорции? Или пък Вермер ги открива интуитивно? Няма смисъл да се задават такива въпроси. Вермер има особената дарба да се изплъзва. Едничкото, което може да

се каже, е, че произведенията му напомнят най-строго геометричния от съвременните художници — неговия съотечественик Мондриан.

Но щом споменем Мондриан, ние си спомняме, че една от характерните особености на Вермер, която го отличава от съвременната абстрактна живопис, е страстта му към светлината. Тъкмо тя повече от всичко друго го свързва с учените и философите на неговото време. Всички най-големи изразители на цивилизацията, от Данте до Гьоте, са били обсебени от светлината. Но през 17 век светлината изживява един решителен стадий. Изнамирането на лещата ѝ дава нов обseg на действие и нова сила. Телескопът (изнамерен в Холандия, макар и усъвършенствуван от Галилей) открива нови светове в пространството, микроскопът пък позволява на холандския учен Ван Льойвенхук да открие нови светове в капка вода. А кой полира лещите, благодарение на които стават възможни тези чудни нови открития? Спиноза е не само най-големият холандски философ, но и най-изкусният майстор на лещи в Европа. Въоръжени с тези инструменти, философите се опитват да анализират поновому естеството на самата светлина. Декарт изследва пречупването на лъчите. Хюйгенс изнамира теорията на вълните — и едното, и другото става в Холандия. Най-после Нютън излиза със своята корпускуларна теория, която е погрешна или най-малкото не толкова близка до истината, колкото вълните на Хюйгенс, но господства до 19 век.

Вермер проявява най-голяма изобретателност, за да ни накара да почувствуваме движението на светлината. Той обича да показва как тя минава над някоя бяла стена, а след това, сякаш за да изясни по-добре движението ѝ, я прекарва над леко намачкана географска карта. В картините му има най-малко четири такива карти и независимо от приятната им способност да пропускат светлината те ни напомнят, че холандците са най-големите картографи на онази епоха. Така търговските източници на независимостта на Вермер проникват в задния план на спокойните му интериори.

Твърдо решен да отразява точно онова, което вижда, Вермер съвсем не презира онези механични уреди, с които неговият век така се гордее. И в много от картините му намираме преувеличените пропорции, които могат да се видят във фотографията, а светлината се предава чрез ония малки зрънца, които не виждаме с просто око, но които се появяват на визъора на старомодната камера. Някои смятат, че

той е използвал устройството, известно под названието „камера обскура“, която проектира даден образ върху бял лист; струва ми се обаче, че той е гледал през леща в кутия с парче матово стъкло, поставено под прав ъгъл, и точно е възпроизвеждал каквото е виждал. Излишно е да се споменава, че Вермер е и майстор на науката за перспективата, възродена през петдесетте години на 17 век заедно с цялото засилило се увлечение по математиката в онова време. И все пак у него научният подход към опита завършва с поезия и предполагам, че причината за това е едва ли не мистичното преклонение пред възприятието на светлината. Как иначе да си обясним насладата, която изпитваме, когато гледаме глинените кани и белите гърнета в картините на Вермер? Това се дължи отчасти на собствената му чувствителност; но тя едва ли би съществувала без онази присъща на холандците обич към материалните предмети, която е създала тяхната школа живописци на натюрморти и често постига онова, което мога само да нарека одухотворяване на материята. Тя е естетическият еквивалент на страстта към точното наблюдение, която е импулсирала големите им учени.

Всеки опит обаче да се свърже изкуството с обществото скоро ни отвежда в погрешна посока^[1]. Най-значителната от всички картини, изградени върху даденостите на зрителното възприятие, е изписана не в научната атмосфера на Холандия, а в наситения с предразсъдъци и условности двор на Филип IV Испански — „Лас Менинас“ („Придворните дами“), създадена от Веласкес около пет години преди появата на прекрасните интериори на Вермер.

Просветеното чувство за ред у Де Хох и Вермер и богатият живот на въображението у Рембранд достигат връхната си точка към 1660 г. „Трактатът“ на Спиноза бива отпечатан в 1670 г. През това десетилетие Холандия отстъпва ръководната си роля в духовния живот на Англия. Този прелом започва в 1660 г., когато Чарлз II потегля от холандския бряг край Схевенинген, за да се върне в Англия, и слага край на изолацията и суровия режим, които Англия е била принудена да търпи почти петнадесет години. Както често става, ново извоюваната свобода на движение довежда до отприщване на стаена енергия. Обикновено се намират гениални хора, които очакват тези мигове на експлозия подобно на кораби, чакащи попътен вятър; в Англия това е онази група блестящи натурфилософи, които по-късно

създават Кралското общество — Роберт Бойл, когото винаги са наричали баща на химията, Роберт Хук, който усъвършенствува микроскопа, Халей, който предрича повторната поява на една прочута комета, и Кристофър Рен, младият геометър, който по онова време е професор по астрономия.

Над всички тези забележителни учени се извисява Нютън, един от тримата или четирима англичани, чиято слава е надхвърлила всички национални граници. Не мога да кажа, че съм чел „Principia“ — „Математически принципи в областта на натурфилософията“, а дори да бях чел тази книга, едва ли бих я разбрал повече, отколкото я е разбрал Самюъл Пейпис, когато в качеството му на председател на Кралското общество му я дали за одобрение. Трябва да приемем на вяра, че този труд дава математическо обяснение за строежа на Вселената — обяснение, което цели триста години е изглеждало необоримо. То представлява едновременно връхната точка на века на наблюдението и свещената книга на следващия век. Поуп, който навярно е чел труда на Нютън по-малко и от мен, обобщава чувствата на съвременниците си така:

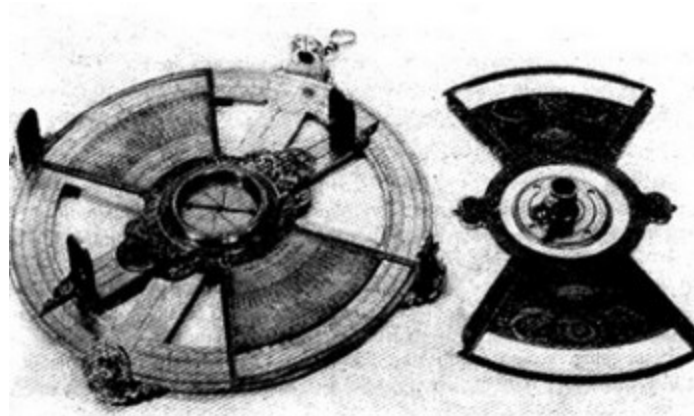
*Природата и нейните закони ноцта ревниво криеше
от нас.*

*„Да бъде Нютън!“ рече бог тогава и виж:
настана светлина тоз час!*



151 Осмоъгълната зала, Гринич, Лондон
/гравюра/

Наред с изучаването на светлината върви и изследването на звездите. В осмоъгълната зала на Кралската обсерватория в Гринич (151), основана, както се казва в указа на Чарлз II, „за да се открие географската ширина на различни места и за усъвършенстване на мореплаването и астрономията“, ние можем да съберем в едно нишките на настоящата глава — светлина, лещи, наблюдение, мореплаване и математика. И аз мога да вляза в една гравюра, изобразяваща интериора на обсерваторията, почти така лесно, както можах да стъпя и на площада в Харлем. В тази светла, хармонична зала човек вдъхва атмосферата на хуманизираната наука. Ето квадрантът, с чиято помощ Фламстийд, първият кралски астроном, е изчислил меридиана, там пък е телескопът му. Това е първата голяма епоха на научните инструменти (152): часовникът на Хюйгенс, микроскопът на Ван Льойвенхук.



152 Циркумферентор, средата на 17 век

Трябва да призная, че според нашите представи те нямат кой знае колко научен вид: телескопите приличат на нещо, взето от „Сватбата на Аврора“, а тия прелестни малки глобуси и планетарии все още имат стил и носят отпечатъка на човешката личност. Изкуството и науката още не са се разделили и тези инструменти са не само средства за постигане на една цел, а и символи — символи на надеждата, че човек може да се научи да овладява околната си среда и да създаде едно по-човечно и по-разумно общество. Такива си остават те до края на 19 век. Когато научил, че някакъв индийски брамин унищожил един микроскоп, защото разкривал тайни, които трябвало да останат скрити за човека, поетът Тенисън останал потресен. Едва през последните шестдесет години ние започнахме да съзнаваме, че потомците на тези красиви, блестящи предмети биха могли да ни унищожат.

Тази стая, пълна със светлина, това сияйно помещение, е дело на сър Кристофър Рен. Построено е на хребета на хълм, издигащ се над стария дворец на Гринич, а и самият дворец е бил престроен от Рен и превърнат от дворец във флотска болница (153).



*153 Рен и Хоксмор, Кралската болница,
Гринич, Лондон*

Трудно е да се каже доколко онова, което виждаме, отговаря на неговия проект. Когато сградите започнали да израстват, той предоставил по-нататъшната работа на двамата си много способни помощници от строителното управление Джон Ванбруг и Никълъс Хоксмор. Положително е обаче, че планът е начертан именно от него; резултатът е най-големият архитектурен ансамбъл, построен в Англия от Средновековието насам. От него лъха трезва съдържаност, но не и скука, масивен е, без да потиска. Какво е цивилизация? Такава насока на ума и мисленето, при която се смята за желателно една флотска болница да изглежда именно така и болните да се хранят в разкошно украсена зала (154).



154 Рисуваната зала в Кралската болница, Гринич, Лондон

Всъщност т.нар. рисувана зала в Гринич е един от най-прекрасните интериори в Англия, а потонът ѝ, изписан от Джеймс Торнхил, е може би най-добрият опит, направен в Англия, да се имитира на провинциално равнище метрополния блясък на римския барок.

По времето, когато тази зала в Гринич била завършена, Рен отдавна бил вече най-известният архитект в Англия. Но на младини той минавал само за математик и астроном. И защо на тридесет годишна възраст се е заел с архитектурата, не е ясно. Предполагам, че е искал да види как неговите геометрични и механически решения получават дадена форма. Но той е трябвало да изучи основните стилови принципи, затова си купува необходимите книги и заминава за Франция, за да рисува тамошни сгради и да се срещне с бележити архитекти. Запознава се дори с Бернини, който по онова време е в Париж, и вижда проекта му за Лувър. „И кожата си бих дал за този план — казва той, — но онзи затворен стар италианец ми позволи само да хвърля бегъл поглед“. Когато се завръща в Англия, потърсват съвета

му като инженер във връзка със старата църква „Св. Павел“, застрашена от срутване. Той предлага кулата да бъде заменена с купол. Но преди този спорен проект да може да бъде обсъден, избухва големият пожар в Лондон. Той стихва на 5 септември 1666 г. Шест дни по-късно Рен предлага проект за възстановяване на лондонското Сити. Едва тогава „изобретателният д-р Рен“ се посвещава всецяло на архитектурата.

Наистина изобретателен, като се имат пред вид последвалите строежи — тридесет нови църкви в Сити. Всяка една от тях е решение на различен проблем и находчивостта на Рен нито веднъж не му изменя. Но когато стига до венеца и центъра на целия комплекс, новата катедрала „Св. Павел“ (1666), той показва нещо повече от находчивост.



*155 Рен, Катедралата
«Св. Павел», Лондон*

Въпреки трудността на задачата да се издигне сграда в римски стил по готически план, той ни поднася кътчета с такива изящни и

наситени с въображение детайли, че „Св. Павел“ заслужено става най-значителният паметник на английския класицизъм.

Сградите на Рен ни показват, че математиката, измерването, наблюдението — всичко онова, което съставлява философията на науката — не са враждебни на архитектурата; нито пък на музиката, тъй като това е времето на един от най-големите английски композитори, Хенри Пърсел. Но какво е въздействието на научното мислене върху поезията? Мисля, че отначало е било безобидно, дори благотворно. Когато Воан пише:

*Аз вчера през нощта
видях отблизо Вечността —
огромен пръстен, цял от светлина
спокойна и прозрачна.
Под цялата окрайнина
стоеше Времето, което
по часове, по дни, години
в път бе минато от световете.
Бе сянка тя безкрайна и мъглява
в движение неспирно. И светът
с опашката му в нея бе поставен.*

Той дава поетичен израз на същия импулс, който кара Фламстийд да гледа през своя телескоп. Милтън нарича Галилей „тосканският художник с неговото оптическо стъкло“. Мисля, че Галилей е единственият съвременник на поета, споменат в „Изгубеният рай“, а без неговите открития вселената на Милтън нямаше да бъде толкова грандиозна. Воан и Милтън творят през 60-те години на 17 век, когато в схващането за поезията е настъпила промяна. Милтън е до известна степен анахронизъм, преживелица от закъснелия английски ренесанс. В духовно отношение той стои по-близо до Иниго Джоунс, отколкото до Рен. Странно е, че точно в годината — 1667, когато излиза „Изгубеният рай“, се появява и една книга, която може да бъде посочена като върховен образец на антипоетичния рационализъм — „История на Кралското общество“ от Спрат. „Поезията — казва Спрат — е майка на суеверието“. Изобщо всички рожби на въображението са

опасни заблуди и дори украшенията на речта са форма на измама. Но от момента, когато се появява истинската философия, „нещата тръгват — казва Спрат — тихомълком по собствения си верен път на естествени причини и следствия“.

Не мисля, че всички членове на Кралското общество са били така враждебно настроени към въображението. Та нали повечето от тях си оставали вярващи християни — Нютън дори прекарвал (днес бихме казали, прахосвал) голяма част от времето си в изучаване на Библията. И те продължавали да си служат с небесен глобус, на който съзвездията са представени във вид на хора и животни; продължавали да приемат онзи род персонификации, които виждаме на потона на рисуваната зала в Гринич. Но все пак те си давали сметка, че всичко това е фантазия, че действителността е другаде, в царството на измерването и наблюдението. Така започва онова разделяне между научна истина и въображение, което впоследствие ще унищожи поетичната драма и ще внесе нещо изкуствено в цялата поезия на следващите сто години.

В замяна на това пък възниква ясна и делова проза. Все пак, разбира се, нещо е загубено. Сравнете два текста от Томас Браун и Драйдън. От една страна, Браун, пълен с метафори и алюзии — едно едва ли не шекспировско богатство на езика: „Макар у Омир да пращат Сомнус да събуди Агамемнон, ленивите стъпки на съня не ми оказват такова въздействие. Да упорствуваме да държим очите си отворени, това значи да постъпваме като хората от другата страна на земята. Ловците в Америка са вече на крак, докато в Персия вече са изкарали първия си сън“. А ето и Драйдън: „Ако под понятието народ разбираме тълпата, то няма никакво значение какво мисли тя; понякога тя е права, понякога греши: съжденията ѝ са чиста лотария“. Всичко е съвсем ясно, но словесната магия, ритъмът на Томас Браун са на по-високо равнище. Все пак трябва да признаем, че онова, което самият Драйдън нарича „другата хармония на прозата“, е цивилизоваща сила. Тя е инструмент на новата философия почти в същата степен, както децималната система на Стевин е инструмент на новата математика. Това важи особено за Франция. В продължение на близо триста години френската проза е онази форма, в която европейският ум отлива и предава мислите си относно историята, дипломацията, дефинициите, критиката, човешките отношения — всичко, освен метафизиката. Би

могло да се твърди, че липсата на ясна, конкретна немска проза е едно от най-големите бедствия за европейската цивилизация.

Няма съмнение, че в своя пръв славен век призивът към разума и опитът е тържество за човешкия ум. През епохата между Декарт и Нютън човекът в Европа създава онези оръдия на мисълта, които го отделят от другите народи на света. И ако вземете кой да е историк от 19 век, ще видите, че за него европейската цивилизация започва едва ли не с това постижение. Странното е, че никой от тези автори от средата на 19 век (с изключение на Карлайл и Ръскин) не забелязва, че тържеството на рационалната философия довежда до нова разновидност на варварството. Ако от балкона на Гриничката обсерватория отправя поглед към хармоничните форми на болницата на Рен, виждам, догдето ми стига окото, мизерията и безпорядъка на индустриалното общество. То е израснало в резултат на същите онези условия, които са позволили на холандците да построят своите красиви градове, да поддържат художниците си и да отпечатват философски трудове: подвижен капитал, свободна икономика, постоянен поток на вноса и износа, враждебност към всякакво вмешателство, вяра в причинната връзка.

Но всяка цивилизация си има своята Немезида — не само защото първите светли пориви се омърсяват от алчността и леността, но и поради непредвидими обстоятелства — а в този случай непредвидимото е нарастването на населението. Алчните стават по-алчни, невежите изгубват досег с традиционните сръчности и светлината на опита стеснява своя лъч, така че един грандиозен замисъл като Гринич сега би се сметнал за разточителство, което никой счетоводител не би могъл да оправдае.

[1] К. Кларк и на други места изказва спорни възгледи за същността на изкуството. — Б.ред. ↑

СТРЕМЕЖ КЪМ ЩАСТИЕ

Към 1700 г. говорещите немски език страни вземат отново думата. Повече от едно столетие хаосът на следреформационния период, последван от мрачните, безкрайни ужаси на Тридесетгодишната война, не им позволява да играят роля в историята на цивилизацията. После мирът, стабилността, естественото богатство на земята и една особена обществена организация им създават възможност да дадат своя блестящ принос за европейската култура в две направления — музиката и архитектурата. Разбира се, за нас по-важна е музиката. По време, когато поезията е почти мъртва, когато изобразителните изкуства са малко повече от сянка на онова, което са били по-рано, когато емоционалният живот сякаш почти е пресъхнал, музиката изразява най-дълбоките мисли и тежнения на епохата, също както е постигнала това живописиста в началото на 15 век. Тази глава е посветена предимно на музиката; някои особености на музиката от 18 век — мелодичност, сложна симетрия, декоративна инвенция — са отразени и в архитектурата, но не и нейното по-дълбоко въздействие върху чувствата. И все пак стилът рококо има свое място в цивилизацията. По-сериозните хора често го окачествяват като плитък и покварен най-вече защото е предназначен да създава наслада. Да, но нали авторите на американската конституция, които далеч не са били лекомислени, са счели за необходимо да посочат стремежа към щастие като оправдана цел за човечеството, и ако някога тази цел е получавала видима форма, то е именно в архитектурата на рококо — стремеж към щастие и стремеж към любов.

Преди да се гмурнем в бурното море на рококо, трябва да кажа няколко думи за строгия идеал, който го предхожда. В продължение на шестдесет години Франция господствува над Европа, а това означава строго централизирано, авторитарно управление и класически стил. Класическата дисциплина, която версайските вкусове налагат на всички изкуства, може да бъде наречена един от върховете на

европейската цивилизация — le grand siecle. Тя ражда двама големи драматурзи, Корней и Расин. Никъде другаде в литературата не можем да намерим такова проникновено разбиране на човешкото сърце, облечено в език с такова неизменно и безупречно съвършенство, както у Расин. Но тази дисциплина ражда и един голям и благороден художник — Никола Пусен. Веднъж някой бе казал, че да се възхищаваш от Пусен, е наградата на цивилизацията, и макар аз да тълкувам тази мисъл в малко по-широк смисъл, разбирам какво е искал да каже. Пусен е не само учен майстор, който е изучавал и усвоил позите на античната скулптура и живописните инвенции на Рафаел, но той е обогатил професията на живописването с един нов дух, просмукан с древна литература и формиран от една стоическа философия.

Френският класицизъм е създал и величествена архитектура. Какво може да бъде по-внушително от южната фасада на Лувър — освен може би източната страна на същата сграда (156)?



156 *Перо, Източна фасада на Лувър*

Това е архитектура на една голяма метрополийна култура и тя изразява един идеал: не идеал, който ме вълнува, но все пак идеал — величие, постигнато от авторитарната държава. Често се питам с какво лувърската фасада на Перо се различава от не по-малко грандиозната архитектура на Рим и този въпрос придобива още по-голямо значение поради това, че Бернини също е изготвил един проект за сградата на Лувър, който бил отхвърлен. Според мен отговорът е, че римските сгради — особено сградите на Бернини — са облъхнати от една вътрешна топлина, която липсва на френския класицизъм. В последна сметка те говорят на емоциите, като дават абстрактна форма на същото онова масово чувство, което е подкрепило възраждането на

католицизма; фасадата на Перо пък отразява триумфа на авторитарната държава и на онези логични решения, които Колбер, най-големият администратор на 17 век, налага в политиката, стопанството и във всички области на съвременния живот, включително и най-вече в изкуствата. Това придава на френската класическа архитектура известна нечовечност. Тя е дело не на майстори, а на удивително талантиливи държавни чиновници. Дотогава, докато отразява тази голяма цялостна система, френската архитектура на 17 век е внушителна и убедителна. Но когато са се опитвали да я пренесат извън Франция, тя обикновено изглежда безжизнена и претенциозна като най-скупия градски съвет на 19 век. Френският класицизъм в никакъв случай не е подходящ за износ. Но зрелият римски барок (157) е точно онова, от което се е нуждаела Северна Европа, и то по редица причини.



*157 Боромини,
«Сант'Иво дела Сapiенца»*

Преди всичко този стил е гъвкав и приспособим. За Боромини не съществуват правила и до ден-днешен той шокира привържениците на академизма. Освен това, струва ми се, че неспокойните спираловидни форми на зрелия барок на Боромини често се приближават твърде много до извивките и завъртулките на късно готическия стил. Из цяла Германия виждаме примери на декоративна архитектура, за които на пръв поглед трудно може да се каже дали са в готическия стил от края на 15 век или в стил рококо от средата на 18 век.

И така, архитектурният език, на който проговаря Северна Европа през 18 век, е италианският барок; горе-долу същото се отнася и за музиката. В основата на голяма част от творчеството на немските композитори лежи международният стил на големите италианци, по-специално на Алесандро Скарлати. Със своите майсторски извиващи се фрази, с овладяната сложност и съвършенство на детайлите си той поразително се родее с архитектурата на Боромини. Боромини произхожда от област на каменоделци и резбари — италианските езера на границата с Швейцария — и неговият стил е твърде близък до занаятчийската традиция на германския Север, традиция, служеща на един обществен строй, който е пълна противоположност на централизираната бюрокрация на Франция. Вярно е, че много от немските князе са се стремели да подражават на Версай. Но формирацията елемент в немското изкуство и немската музика се крие не там, а в множеството области, градове и манастири, всички състезаващи се за своите архитекти и хормайстори, а също разчитащи и на таланта на местните си органисти и скулптори. Създателите на немския барок — Азамовци и Цимермановци — са занаятчийски семейства: „цимерман“ на немски значи дърводелец. Най-хубавите сгради, които ще разгледаме, са не дворци, а местни поклоннически църкви, издигнати в дълбоката провинция, като например църквата „Vierzehnheilige“ („Четиринадесет светци“). Във връзка с това трябва да кажа също, че и семейство Бах е семейство на местни майстори музиканти, от които изведнъж израства един от най-големите гении на Западна Европа — Йохан Себастиан.

Музиката на Бах ми напомня един странен факт, който хората обикновено забравят, когато говорят за 18 век — че голямото изкуство на онова време е религиозно изкуство. Насоката на мисълта тогава е антирелигиозна, начинът на живот — показно светски; с основание

наричаме първата половина на века епоха на разума. Но какво създава този еманципиран рационализъм в областта на изкуствата? Един прекрасен художник — Вато, хубавичка домашна архитектура и някои хубави мебели: но нищо, което да може да се сравни с Баховата „Матеус Пасион“ („Страстите Христови по Матея“) или пък с манастирите и поклонническите църкви в Бавария и Франкония. До известна степен музиката на Бах израства от италианския стил, също както северният барок изхожда от Боромини. Но в Германия имало и друга музикална традиция, която водела началото си от Реформацията. Лутер бил прекрасен музикант — сам композирал и имал (колкото и изненадващо да е) глас на нежен тенор. И въпреки че лутеранската реформа запретила много от изкуствата, които цивилизоват нашите инстинкти и пориви, тя насърчавала църковната музика. В малките холандски и немски градове хорът и органът стават едничките средства, които позволяват на хората да влязат в света на одухотворените чувства. Когато калвинистите, заели се още порешително да прочистят християнския ритуал, забраняват органите и ги унищожават, това се отразява много по-болезнено, отколкото унищожаването на образите. Органите са играли различна роля в европейската цивилизация. През 19 век те са символи на ново извоювано охолство, подобно на масите за билиард; но през 17 и 18 век те са израз на гордостта и независимостта на отделните общини (158).



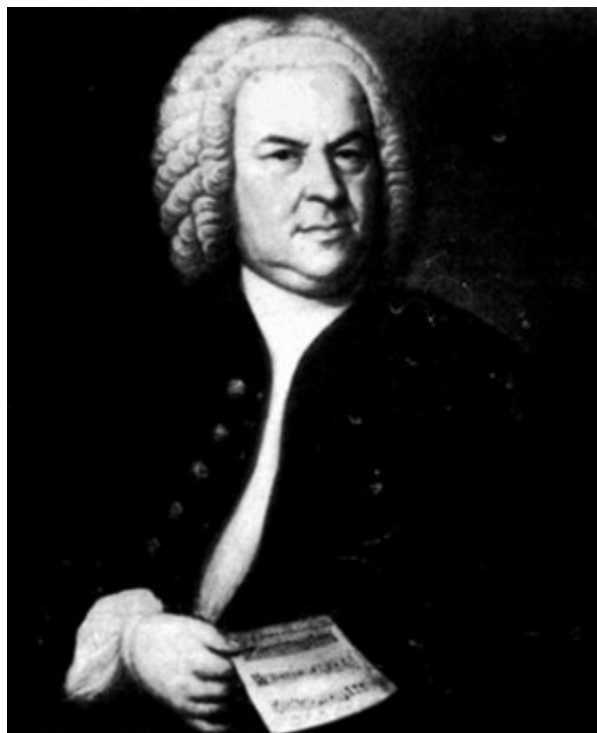
*158 Органът в Голямата
църква, Харлем*

Те се изработват от най-изтъкнати местни майстори и често пъти са покрити с декоративна скулптура, а органистите са уважавани членове на общината.

На буржоазната демокрация, която е осигурила жизнената среда на холандската живопис през 17 век, ние отчасти дължим и немската музика; и това е общество, по-сериозно и по-дейно от холандските любители и познавачи на изкуството. Това именно провинциално общество е средата, от която излиза Бах. Неговият универсален гений израства от високото равнище на съревноваващия се музикален живот в протестантските градове на Северна Германия. Можем дори да кажем, че той израства от едно семейство, създавало професионални музиканти в продължение на сто години, така че в някои области думата „Бах“ е означавала музикант. А животът на Йохан Себастиан е живот на добросъвестен, донякъде твърдоглав провинциален органист и хормайстор. Но той е универсален. Един голям музикален критик казва за него:

„Той е зрител на всички музикални времена и на всяко музикално битие и за него няма ни най-малко значение, дали нещо е ново или старо, стига само то да е истинно“.

Изкусната барокова сложност не е онази страна на Бах, която ние ценим най-много. Тази строга глава (159) принадлежи еднакво на Ренесанса и на късното Средновековие; махнете перуката и лесно бихте могли да си представите, че портретът е изписан от един Дюрер или дори от един Рименшнайдер.



159 Йохан Себастиан Бах

И някои от най-забележителните пасажии в Баховите оратории за Страстите Христови обладават тържествената простота и дълбокото религиозно чувство на Джотовите фрески. Могъщо извисяващата се полифония има характера на готическата архитектура. Но тогава си спомняме колко тясно се свързва немският барок с традициите на готическата архитектура по емоционално въздействие на овладяното пространство и откриваме, че можем да онагледим музиката на Бах с

една тогавашна сграда. Поклонническата църква „Четиринадесет светци“ (цв.ил.27) е построена от архитект, който е само две години по-млад от Бах. Той се нарича Балтазар Нойман и според мен е един от най-големите архитекти на 18 век. За разлика от останалите строители на немския барок той не е преди всичко скулптор или майстор на щукатури, а инженер. Спечелва си име като градостроител и строител на укрепления. Когато попаднем в някоя построена от него сграда, ние си даваме сметка за сложността на плана, разработен като най-заплетена математическа задача. Но там, където е необходимо, Нойман използва орнамента така щедро и с такова въображение, каквото виждаме у най-екзалтираните баварски майстори на гипсови щукатури.

Балтазар Нойман (160) е имал щастието живописната украса на най-хубавите му интериори да бъде изпълнена не от симпатични местни стенописци, а от най-големия декоратор на епохата — венецианеца Джовани Батиста Тиеполо.



160 Тиеполо, Потон в епископския дворец във Вюрцбург /на преден план Балтазар Нойман/

Именно в една от най-забележителните сгради на Нойман — епископския дворец във Вюрцбург — Тиеполо създава своя шедьовър: потонната живопис над обширното пространство на стълбището (1610.



*161 Балтазар Нойман, Стълбище на
епископския дворец във Вюрцбург*

Изобразени са четирите континента, тема на декоративното изкуство, която удобно замества модните в миналото алегии на християнската вяра. И като гледаме тия блестящи творения на въображението, можем с удоволствие да поспорим кой от континентите е вдъхновил най-силно Тиеполо: дали Африка с нейните щраусови птици, камили и надменни негърки, дали Америка с очарователните си девойки, накичени с пера по главите и яхнали крокодили (цв.ил.28), дали пък Азия със своите тигри и слонове. Някъде в по-далечния фон на Азия се издига гол хълм с три празни кръста. Питам се дали епископът изобщо го е забелязал. Вниманието му е било привлечено от по-приятни неща, тъй като резиденцията му е двойно по-голяма от Бъкингхамския дворец и всяка нейна зала в *rianoobile* е богато украсена. Не можем да не се запитаме какви ли десетки и данъци е трябвало да плащат селяните на Франкония, за да може техният господар епископ да си живее така добре. Все пак трябва да признаем, че много от тези владетели на малки германски области — епископи, херцози, курфюрсти — са били всъщност забележително образовани и умни хора. Техните съпернически се амбиции в областта на изкуството са облагодетелствувани архитектурата и музиката така, както демократичната съдържаност на Хановерската династия в Англия никога не е могла да стори това. Фамилията Шьонборн, от която са излезли редица епископи на Вюрцбург, се числи към наистина

големите покровители на изкуството и името им трябва да бъде запомнено наред с това на Медичите.

Имах известни угризения на съвестта, когато сравних музиката на Бах с бароков интериор. Но без всякакво колебание мога да произнеса тук, на стълбата във Вюрцбург, името на Георг Фридрих Хендел. Наистина е странно как понякога великите хора се появяват във взаимно допълващи се двойки. Това се е случвало толкова често в историята, че не смятам то да е измислица на историци, имащи слабост към симетрията, а по-скоро трябва да е израз на някаква необходимост да се поддържат човешките дарби в равновесие. Така или иначе няма съмнение, че двамата велики музиканти от началото на 18 век, Бах и Хендел, представляват такава контрастна и взаимодопълваща се двойка. Родени са в една и съща година — 1685; и двамата ослепяват от преписване на партитури и ги оперира безуспешно един и същ хирург. Но иначе са противоположни един на друг.

В противовес на издигащата се над времето универсалност на Бах, Хендел е изцяло човек на своето време. Докато Бах като органист с многобройна челяд води скромен, пестелив и изпълнен с труд живот, Хендел печели и губи няколко състояния като театрален импресарио. Изваяната от Рубиак негова статуя (162), намираща се сега в музея „Виктория и Алберт“, е издигната от признателните собственици на увеселителния парк „Воксхол“, където неговата музика е била една от атракциите.



162 Рубияк, Хендел

Виждаме го с небрежно разкопчана дреха, едната обувка на крака му, а другата изута, нехаещ колко чужди мелодии си открадва, стига само да създаде нещо ефектно. На младини трябва да е бил човек с обаяние, защото когато отива в Рим като неизвестен музикант, обществото веднага го приема, а кардинали пишат либрета за музиката му. По главата му личи, че на времето си трябва да е бил голям хубавец. По-късно, когато се установява в Англия и влиза в света на операта, той вече не се старае толкова да се харесва и, според преданието, веднъж провесил една от примадоните си навън от прозореца, заплашвайки я, че ще я пусне долу, ако не пее вярно. През целия си живот Хендел остава верен на италианския барок. По тази причина неговата музика върви добре със стенописите на Тиеполо, които понякога дори имат същите романтични, псевдоисторически сюжети като оперите му. Необикновеното в случая е, че този композитор на леещи се, пищни арии и шумни хорове пише и прекрасна религиозна музика, когато минава от операта към

ораторията. „Саул“, „Самсон“, „Израил в Египет“ не само се отличават с чудни мелодични и полифонични инвенции, но и показват дълбоко проникновение в човешкия дух. Що се отнася до ораторията „Месия“, тя, подобно на Микеланджеловото „Сътворение на Адам“, е едно от онези редки произведения на изкуството, които веднага се харесват на всекиго и все пак безспорно е шедьовър от най-голяма величина.

Нарекох Хендел барокков композитор и окачествих сградите на Нойман като северен барок. Почти със същото основание бих могъл да ги определя и като майстори на рококо — във Вюрцбург двата стила се застъпват. Но между тези стилове съществува действителна разлика, която в историята на цивилизацията си има своето значение. Колкото и да е видоизменен в Германия и Австрия, барокът е италианско изобретение. Той се появява най-напред като религиозна архитектура и изразява емоционалните възжелания на католическата църква. Рококо е до известна степен парижко откритие с предизвикателно светски характер. То е, поне на пръв поглед, реакция срещу тежкия класицизъм на Версай. Вместо от статичните правила на Античността този стил черпи вдъхновение от природни обекти, в които линията се вие плавно и волно — раковини, цветя, водорасли, — особено пък когато прави двойни извивки. Рококо е реакция срещу академичния стил, но не негативна реакция. Този стил обогатява чувствителността. Той се домогва до една непозната дотогава свобода на асоциациите и улавя нови и по-тънки отсенки на чувството.

Всичко това е намерило израз в творбите на един възхитителен художник — Вато. Той е роден през 1684 г. — една година преди Бах и Хендел — във фламандския град Валансиен и негов учител в областта на техниката е Рубенс. Но вместо да приеме живота с присъщата на фламандците жизнерадост, страдащият от туберкулоза Вато открива нещо в себе си, което едва ли е имало преди него в изкуството: чувството за преходността и от там за сериозността на удоволствието. Той притежава блестящи дарби — умее да рисува със стила и прецизността на ренесансов художник — и използва майсторството си да изрази възторга, който изпитва при вида на красиви девойки (163, 164).



163 Вато, Рисунки на глави



*164. Вато, Рисунки на глави
на момичета*

А те са истинска мечта! Колко щастливи би трябвало да бъдат всички тия изящни създания! Но:

Да, има на блаженството в храма

*и тиха горест своя скъп олтар,
но него вижда мигом онзи само,
що гроздовото зърно на сладта
е пукнал леко в своята уста
между езика и небцето нежно.*

Никой не е имал по-тънък вкус, по-чувствително небце от Вато. Той долавя всеки деликатен нюанс в кадрила на открито в картината си „Венециански празници“ (цв.ил.29), където погледите се срещат ненадейно. И е изписал себе си не като един от танцуващите, а като гайдар, който оживява празненството със скромния си, меланхоличен инструмент. По думите на приятеля му Кайюс, той е „нежен и някак си прилича на овчар“. В това елегантно общество, което той така проникателно наблюдава, Вато си остава чудака самотник, и наивникът Жил, чиято висока бяла фигура се издига над другите комедианти, е нещо като идеализиран автопортрет — нежен, скромен и все пак способен на любов и тънка интуиция (цв.ил.30).

Вато се появява на сцената невероятно рано през 18 век. Неговият шедьовър „Отплуване от Китера“ е създаден през 1712 г., когато Людовик XIV бил още жив. В него има лекотата и живостта на Моцартова опера; а също и чувството за човешка драма. Изисканите отношения между тези мъже и жени, които са прекарвали няколко часа на острова на Венера и сега трябва да си тръгват (165), напомнят онова трепетно вълнение, което предхожда раздялата на изпълнените с упование влюбени в „Така правят всички жени“; и все пак Моцарт е написал тази си опера седемдесет години по-късно.



165 Вато, Отплуване от Китера

Новата чувствителност, чийто пророк е Вато, се проявява най-вече в едно по-тънко разбиране на отношенията между мъжете и жените. Сантименталност: както много думи и тази си е навлякла неприятности, но за своето време тя е била цивилизоващо понятие. В „Сантиментално пътешествие“ на Стърн, това донякъде дискредитирано произведение на прозата на рококо, авторът разказва една легенда за град Абдера, който бил най-порочният град в цяла Тракия:

„Град Абдера, макар в него да живеел Демокрит, който се мъчел да го спаси с всички средства на иронията и смеха, бил най-порочният и най-разпътен град в цяла Тракия. Какви ли не отравяния, заговори и убийства, клевети, подигравки и кавги ставали там; денем не можело човек да излезе на улицата, а още по-лошо било през нощта“.

„И ето, когато нещата били най-зле, случило се така, че в Абдера представили «Андромеда» от Еврипид. Тя допаднала на всички зрители, но от всички пасажи, които им харесали, никой не развълнувал така въображението им, както ония нежни намеци за природата, които поетът е втъкал в прочувственото слово на Персей: «О, Купидон, властелин над богове и хора» и т.н. На следния ден всички говорели вече в чисти ямбове и не приказвали за нищо

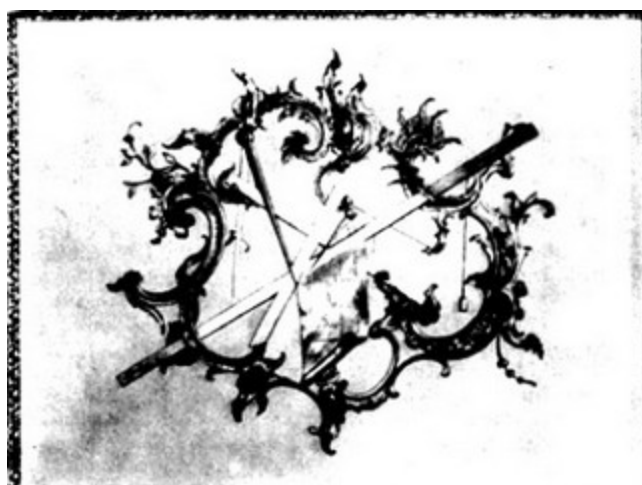
друго, а само за Персей и за прочувствените му думи: «О, Купидон, властелин над богове и хора» — на всяка улица в Абдера, във всяка къща: «О, Купидон! Купидон!» — от всички уста като естествените звуци на сладостна мелодия, която се рони все едно дали иска или не, не се чувало нищо друго, само «Купидон! Купидон! Властелин над богове и хора». Огънят се разгорял и целият град, като сърцето на един човек, се открил за любовта“.

„Никой билкопродавец вече не можел да продаде нито стрък кукуряк; никой ковач на оръжие нямал сърце да изкове и едно-едничко оръдие на смъртта... Приятелството и Добродетелта се срещали и се целували на улицата; отново се върнал златният век и се спуснал над град Абдера. Всеки абдерец взел овесената си лула, всяка абдерска жена захвърлила пурпурното си наметало, седнала чинно и се вслушала в песента“.

След любовта Вато обича най-много музиката, за която, както ни казват приятелите му, той имал твърде чувствително ухо. Почти всички изписани от него сцени се разиграват при съпровод на музика. В това отношение той следва една традиция, водеща началото си от венецианците, за които Уолтър Пейтър казва, че живописват музикалните интервали на нашето битие, когато „самият живот се схваща като някакво слушане на музика“. Картината на Джорджоне „Полски празник“ (77), която в една по-раншна глава посочих като първата, в която човекът се задоволява с това, да не върши нищо, защото се намира в пълно съзвучие с природата, е пряк предтеча на Вато. И също като венецианците Вато постига това музикално въздействие, като транспонира възприятието в друга сетивна сфера: баграта. Багрите на Вато трептят с преливащи се отблясъци, които веднага ни навеждат на музикални аналогии. И все пак структурата на всеки детайл, например ръцете на неговите свирачи на лютна, е точно и отчетливо разработена като фраза на Моцарт.

Вато умира през 1721 г., на същата възраст, на която умира и Рафаел — тридесет и седем годишен. По това време стилът рококо започва да се появява в декорацията и архитектурата. Десет години по-

късно той се разпространява из цяла Европа и става интернационален като готиката от началото на 15 век, на която прилича и в други отношения. Това също е изкуство на малките дворци, изкуство по-скоро изящно, отколкото величаво, което влага в религиозните мотиви повече грация и чувство, отколкото благоговейно убеждение. Рококо прониква дори в Англия, при все че вроденият здрав разум на едно общество със слабост към лова на лисици предотвратява неговите по-екстравагантни прояви. Струва ми се, че в Англия щукатурите, както и музиката, са се изпълнявали най-вече от чужденци. Но един англичанин на име Мейхю прави украсата на музикалната зала на Норфък Хауз (166), която е само малко по-малко елегантна от съвременните ѝ парижки зали.



166 Мейхю, Декорация за музикалната зала на Норфък Хауз

Един истински интернационален стил определя формата на всичко. Той става нещо безусловно задължително, надделяващо над удобството или, както по-рано го наричахме, функционалността. Никой по това време не смята, че дръжките на ножове в стил рококо са удобни или че супниците в същия стил са леки за носене и лесни за миене. Те просто е трябвало да наподобяват скали, раковини и водорасли, така както през готическата епоха е трябвало да изглеждат като дървета. Стилът рококо, въпреки слабостта му към раковините, е по-малко описателен от готиката и той заставя всички сурови материали във формите му да играят по една и съща свирка. Уолтър Пейтър отбелязва, че всяко изкуство се домогва към характера на

музиката. Не мисля, че той е искал да приложи тази прочута формула и към приложните изкуства. Но тя е в сила за най-прекрасните образци на стила рококо. Ритмите, съзвучията и фактурите просто имат музикално въздействие и те сякаш намират отклик в музиката на следващите петдесет години.

Ако чуете само няколко такта от Хайдн или Моцарт, невинаги е лесно да направите разлика между тях; и все пак двамата големи композитори от втората половина на 18 век са много различни характери и разликата проличава в произведенията им. Хайдн, който е двадесет и четири години по-възрастен от Моцарт, е роден в село като син на майстор колар и по природа е човек спокоен, разположен, свързан със земята. Той е казал, че пише музика, за да могат „изнурените и отрудените, както и отрупаните със задължения да се порадват на няколко минути утеха и освежаване“. Тъкмо за тези думи си мисля, когато се приближавам към баварската поклонническа църква „Ди Виз“ (167).



167 Поклонническата църква
«Ди Виз», Бавария

Тя е част от селския пейзаж; дори ако я погледнете отдалеч, може да я вземете за къщата на някое имение. Но влезете ли в нея, пред

очите ви се разкрива най-невероятно богатство. Раят на земята! Вярно е, че когато пристъпвали в готическите катедрали, хората оставяли навън земните си грижи и сякаш навлизали в един по-друг свят. Но това бил тайнствен, вдъхващ страхопочитание свят, в който надеждата за спасение се смесвала със страха от смъртта и страшния съд, а в по-скромните общини ударението падало върху страха. Над източния свод на всички енорийски църкви имало внушаващо ужас изображение на страшния съд. В тези църкви в стил рококо обаче на вярващите се въздействувало не чрез страх, а чрез радост. Да влезеш в тях (168), е все едно да предвкусиш блаженството на рая; признавам, че понякога той прилича повече на мохамеданския рай, отколкото на безплътния рай на християните.



*168 Цимерман, Църквата
«Ди Виз», интериор*

Човек се пита какво би си помислил апостол Павел (или пророк Йезекиил) за всички тези амурчета, които се премятат около амвона. „О, Купидон, Купидон, властелин над богове и хора!“ Е да, винаги е било трудно, дори за светците, да представят духовната любов, без да

прибягват до символите на плътската. Сътворението е най-загадъчното от всички божии дела. И именно „Сътворението“ на Хайдн ми идва на ум, когато съзерцавам селските сцени на братя Цимерман. Разбира се, според историците музиката на „Сътворението“ е по-скоро класическа, отколкото барокова — това е късна творба, композирана дълго след построяването на църквата „Ди Виз“. И все пак в музиката на Хайдн аз долавям твърде много от онази простосърдечна наслада от танца на живота, както ми се иска да го нарека, която е вдъхновявала и баварските майстори.

В по-ранните композиции на Хайдн, особено в пиесите му за малки оркестри и струнни състави, музиката сякаш е напълно съзвучна със стила рококо на помещенията, където тя е била изпълнявана. Цели тридесет години той е придворен музикант на семейство Естерхази, едни от многото просветени меценати, излезли из мозайката на съперничащите си германски княжества. Вечер след вечер десетки пиеси са се изпълнявали в слабо осветените стаи. Колко ли са се отегчавали по-буколически настроените придворни! Но е трябвало да изтърпят всичко, щом като епископът или курфюрстът се е забавлявал или дори сам той е свирел на чело или флейта. Хайдн е трябвало да задоволява неутолимите княжески апетити и е написал за принц Естерхази над четиридесет квартета, над сто симфонии и стотици други пиеси. Разбира се, невъзможно е всички да са еднакво хубави, също както и ежеседмичните подлистници на Дикенсовите романи не са могли да бъдат еднакво добри. Но това е един от начините да се постигат големи неща. Хайдн казва: „Някои от децата ми са добре възпитани, някои — зле, но от време на време между тях се намира и по някое кукувиче“. За нас естествено са интересни кукувичетата.

Странно е, че днес ние храним такъв култ към музиката на рококо, когато стилът на рококо като цяло е тъй противоположен на нашите убеждения. Много от сградите на 18 век са издигнати просто за да създават удоволствие, от хора, които вярвали, че удоволствието е нещо важно, за което си струва да се положи труд и на което може да се придаде художествен облик. През войната успяхме да унищожим доста много от тях, включително Цвингера в Дрезден, двореца Шарлотенбург в Берлин и по-голямата част от резиденцията във Вюрцбург. Както вече отбелязах, може да е трудно да се определи понятието цивилизация, но никак не е трудно да разпознаем

варварството. По една случайност бомбите ни не улучиха увеселителните павилиони в Нимфенбург, предградие на Мюнхен (самия Мюнхен ние изравнихме със земята). Те са построени от един архитект на име Кювилие (който въпреки френското си име е родом от Фландрия). Той бил дворецовото джудже на курфюрста Макс Емануел, който открил, че Кювилие е гениален архитект. Неговият шедевър Амалиенбург (170) е върхна точка на декорацията в стил рококо и би могло да се каже, че той хвърля мост между Вато и Моцарт.



170 Кювилие, Амалиенбург, Мюнхен,

И все пак да произнесете името Моцарт в Амалиенбург е опасно. То придава тежест — и то твърде благовидна тежест — на представата, че Моцарт е просто композитор на рококо. Преди петдесет години повечето хора го смятаха именно за такъв и тази представа се потвърждаваше от ужасните малки гипсови бюстове, които го правеха да изглежда като съвършеното чучело на 18 век. Купих си един такъв бюст, когато бях още ученик, но след като веднъж чух квартета му в сол миньор, разбрах, че е невъзможно той да е бил създаден от гладката бяла глава върху камината ми и хвърлих бюста в кошчето за отпадъци. По-късно открих портрета му от Ланге (169), който, макар да не е шедевър, разкрива целенасочеността на гения.



169 Ланге, Моцарт

Разбира се, много от музиката на Моцарт е композирана в типичния за 18 век стил. Той се чувства така у дома си в този златен век на музиката и до такава степен владее формите ѝ, че не счита за необходимо да ги унищожава. Нещо повече, той обича яснотата и прецизността, доведени до съвършенство в музиката на неговото време. Харесва ми онази история за Моцарт, как той седял на масата и разсеяно сгъвал кърпата си за ядене във все по-сложни фигури, докато през главата му минавали нови музикални хрумвания. Но това съвършенство на формата е използвано, за да се изразят две особености, които стоят твърде далеч от стила рококо. Едната от тях е онази своего рода меланхолия, меланхолия, стигаща почти до паника, която така често преследва гения в самотата му. Моцарт я усеща още съвсем млад. Другата е почти нейна противоположност: страстният интерес към човешките същества и към драмата на човешките отношения. Колко често в Моцартовите оркестрови пиеси — концерти

и квартети — ние се оказваме съпричастни в някоя драма или диалог; и това чувство, разбира се, достига връхната си точка в операта.

След готическата архитектура операта е едно от най-странните изобретения на западния човек. Нейната поява не може да бъде предвидена по какъвто и да било логичен път. Твърде често цитираната дефиниция на д-р Джонсън — която, доколкото знам, той никога не е писал — че операта е „екстравагантно и ирационално забавление“, е съвсем вярна; и на пръв поглед изглежда изненадващо, че тя е достигнала съвършенството си именно във века на разума. Но както най-голямото изкуство на ранния 18 век е религиозното изкуство, така и най-голямото художествено постижение на рококо е съвсем ирационално. Операта, разбира се, е изнамерена още през 17 век и благодарение на пророческия гений на Монтеверди се превръща във форма на изкуството; тя идва на Север от католическа Италия и разцъфтява в католическите столици — Виена, Мюнхен и Прага. Възмутени протестанти едно време заявяваха, че църквите на рококо приличали на оперни сгради — съвсем вярно, само че е тъкмо обратното. Оперната сграда в Мюнхен, издигната от Кювилие, изглежда досущ като църква рококо. Оперните сгради идват на мода тогава, когато църквите загубват влиянието си, и те изразяват така пълно гледището на тази нова светска религия, че в продължение на сто години всички опери продължават да се строят в стил рококо, дълго след като този стил излиза от мода. В католическите страни, и то не само в Европа, а и в Южна Америка, операта често е най-хубавата и най-голямата сграда в града.

На какво, за бога, дължи операта своя престиж в западната цивилизация — престиж, надживял толкова много различни моди и начини на мислене? Защо хората са готови да седят безмълвни в продължение на три часа и да слушат едно представление, от което не разбират нито думичка и чийто сюжет в повечето случаи не им е познат? Защо малки градчета из цяла Германия и Италия все още отделят голяма част от бюджета си за това ирационално забавление? Отчасти, разбира се, защото то е демонстрация на умение като футболния мач. Но преди всичко, мисля, защото е именно ирационално. „Онова, което е твърде глупаво, за да бъде казано, може да бъде изпято“ — е добре, така е, но онова, което е твърде проникновено, за да бъде казано, или твърде дълбоко почувствувано,

или твърде изразително, или твърде тайнствено — тези неща също могат да бъдат изпети и само изпети. Когато в началото на Моцартовия „Дон Жуан“ героят убива командора и в изблик на прекрасна музика — убиецът, любимата му, слугата и умиращият човек, всички заедно — изразяват чувствата си, операта наистина разширява пределите на човешките способности. Нищо чудно, че музиката е доста сложна, тъй като дори днес „Дон Жуан“ буди у нас чувства, които са всичко друго, но не и елементарни. Той е най-противоречивият от всички герои злодеи. Стремехът към щастие и стремехът към любов, които по-рано са изглеждали така прости и животворящи, сега стават сложни и разрушителни, и неговият отказ да се разкае, който го прави героичен, принадлежи към друга фаза на цивилизацията.

10

УСМИВКАТА НА РАЗУМА

Бюстовете на изтъкнатите френски драматурзи от 18 век са поставени във фоайето на „Комеди Франсез“, националния театър на Франция, който, колкото и странно да ни изглежда днес това, в продължение на сто години е допринесъл твърде много за възтържествуване на здравия разум и хуманността. Какви остроумни, интелигентни лица! А ето и най-остроумният и най-интелигентният от всички; всъщност в известно отношение един от най-интелигентните хора, които някога са живели — Волтер (171).



171 Удон, Волтер

Той се усмихва — усмивката на разума. Може би това умонастроение води началото си от френския философ Фонтенел, който, тъй като живял близо сто години, хвърлил мост между 17 и 18 век — света на Нютън и света на Волтер. Той заемал поста „постоянен секретар“ на Академията на науките. Веднъж казал, че никога не е тичал и никога не е избухвал. А когато един приятел го запитал дали изобщо някога се е смял, той отговорил: „Не, никога не съм правил ха-ха“. Но той се е усмихвал, усмихват се и всички други бележити писатели, философи, драматурзи и големи дами на Франция от 18 век, като Кребийон, Дидро, Мариво, Д'Аламбер.

Сега това ни се вижда плитко — през последните петдесетина години ние нагазихме в по-дълбоки води. Струва ни се, че хората трябва да бъдат по-разпалени, по-страстно убедени или, според сегашния жаргон — по-ангажирани. Нещо повече, цивилизованата усмивка на Франция от 18 век е може би едно от нещата, които са създали лошо име на цялото понятие цивилизация. Това е защото забравяме, че през 17 век, с всичките му гениални изблици в областта на изкуството и науката, все още е имало безсмислени преследвания и брутални войни, водени с безпримерна жестокост. Към 1700 г. хората започват вече да се досещат, че малко спокойствие и обективност няма да им навредят. Усмивката на разума може да издава известно неразбиране на по-дълбоките човешки вълнения, но тя не изключва някои здраво вкоренени убеждения — вярата в природните закони, вярата в справедливостта, вярата в търпимостта. Не е лошо, нали? Философите от епохата на Просвещението тласкат европейската цивилизация няколко стъпала по-нагоре и поне на теория тази придобивка се затвърдява през целия 19 век. До 30-те години на нашия век се смяташе за недопустимо хората да изгарят вещици и други членове на малцинствени групи, да изтръгват признания чрез мъчения, да извършават хода на правосъдието или да хвърлят себеподобните си в затвора за това, че са говорили истината. Освен, разбира се, по време на война. Това ние дължим на движението, което наричаме Просвещение, и най-вече на Волтер.

При все че победата на разума и търпимостта е извоювана във Франция, нейното начало е поставено в Англия и френските философи никога не са криели своя дълг към страната, която в някакви си двадесетина години е родила Нютън, Лок и безкръвната революция. Те

по-скоро са склонни да надценяват обсега на политическата свобода в Англия и да преувеличават влиянието на английските литератори. Все пак, когато Монтескьо и Волтер посещават Англия през 20-те години на 18 век, тя вече се е радвала на половин век твърде интензивен духовен живот; и въпреки че Суифт, Поуп, Стийл и Адисън може да са нанасяли и получавали остри удари чрез печатното слово, те не са били физически бити от наети побойници на обидени благородници, нито са ги хвърляли в затвора (освен Даниел Дефо) заради сатиричните им забележки по адрес на властта. И едното, и другото сполетява Волтер, вследствие на което през 1726 г. той потърсва убежище в Англия.

Това е епохата на големите имения-вили. През 1722 г. най-хубавата от всички току-що е била построена за Марлбъро, пълководецът, който извоювал победа над родината на Волтер: ала това не е нещо, което би разтревожило и най-малко Волтер, тъй като за него всички войни са безсмислено разхищение на човешки живот и сили. Когато Волтер вижда Бленъм Палас (172), той заявява: „Каква голяма купчина камъни без чар и вкус!“ — и аз много добре разбирам какво е искал да каже.



172 Ванброу, Бленъм Палас, Уудсток

За всеки, който е бил приучен да се възхищава от архитектурата на Мансар и Перо, Бленъм трябва да е изглеждал ужасно разхвърлян и неугледен. В него има някои ярки хрумвания, но те невинаги са сполучливо съчетани. Това е може би защото архитектът на тази сграда, сър Джон Ванброу, макар и даровит, всъщност е бил любител. Освен това той е бил по природа романтик, строител на въздушни кули, който нехаел за добрия вкус и благоприличието.

Англия на 18 век е рай за любителя; под това понятие разбирам хора, достатъчно богати и силни, за да правят каквото си искат, но които все пак вършат неща, изискващи доста големи специални познания. Едно от нещата, с които обичат да се занимават, е архитектурата. Рен започва като блестящ любител и макар да става професионалист, си запазва типичната за любителя свобода на подхода към всеки проблем. Двама от най-значителните му приемници са също любители, каквото и съдържание да влагаме в тази дума. Сър Джон Ванброу пише пиеси, а лорд Бърлингтън е прочут познавач на изкуството, колекционер и арбитър по въпросите на вкуса — един от онези субекти, които днес много се презират. Но между другото той построява и един малък шедьовър на жилищната архитектура, Чизуик Хауз (173); и когато видим как находчиво външната стълба е свързана с портика, можем да се запитаме дали много архитекти днес биха могли да намерят такова майсторско конструктивно решение.



173 Бърлингтън, Чизуик Хауз, Лондон

Разбира се, това е само една миниатюрна сграда. Постройката зад портика е голяма горе-долу колкото стар пасторски дом и е била предназначена не за всекидневно обитаване, а за светски събирания, разговори, интриги, политически клюки и малко музика.

В известно отношение тези любители на 18 век са наследници на ренесансовия идеал за универсалния човек. Леоне Батиста Алберти, типичният универсален човек на Възраждането, също е бил архитект, и ако все още можем да считаме архитектурата за обществено изкуство — изкуство, което дава на хората възможност да водят един по-

цялостен живот — то може би архитектът трябва да бъде многостранно свързан с живота и да не бъде прекалено тесен специалист.

Любителството през 18 век засяга всички области; химия, философия, ботаника, естествена история. То създава хора като неуморимия сър Джоузеф Бенкс (който отказал да участва във второто пътешествие на капитан Кук, защото не му позволили да вземе със себе си двама свирачи на рог, за да го забавляват на трапезата). У тези хора има една свежест и свобода на духа, които понякога се задушават от строго установените класификации на професионалиста. Освен това любителите не са зависими — с всичките предимства и неизгоди за обществото, произтичащи от тази им особеност. Те не биха подхождали на нашата съвременна утопия. Неотдавна един професор по социология каза по телевизията: „Онова, което не е забранено, трябва да стане задължително“. Тази мисъл никак не би допаднала на Волтер и Русо, които са черпели вдъхновение от английската философия, институции и търпимост.

Но както обикновено, този лъскав медал си има и своята опака страна, и това е особено ярко отразено в творбите на Хогарт. Самият аз не се възхищавам много от тях, защото картините му са винаги така объркани. Той сякаш е напълно лишен от усет за пространство, който намираме дори у посредствени холандски художници през 17 век. Не може обаче да се отрече, че Хогарт е талантилив и находчив разказвач, и в по-късните си години той създава поредица картини за едни избори, по-добре композирани от „The Rake’s Progress“ („Животът на разгулника“) и представляващи твърде убедителен коментар към прехваления английски политически строй през 18 век. Хогарт ни показва изборния пункт и около него полуидиоти и умиращи, които биват увещавани да гласуват. Виждаме победоносния кандидат (174) като угоен, напудрен петел, носен триумфално от своите телохранители, които продължават личните свади помежду си.



174 Хогарт, Избори

И трябва да призная, че Хогарт надвива предубежденията ми с фигурата на слепия цигулар, блестящо хрумване излизащо вън от обичайни те рамки на неговия нравоучителен журнализъм.

Истината е, смятам, че в Англия на 18 век, в периода след буржоазната революция, са се създали две общества, много различни едно от друго. Едното е обществото на скромните провинциални благородници, пресъздадени чудесно в творчеството на художника Дивис, комично сковани и безизразни в своите студени, голи стаи (175).



*175 Дивис, Джон Орд и
семейството му*

Другото общество е градското, богато документирано в творчеството на Хогарт и в пиесите на приятеля му Фийлдинг. Много кипяща жизненост наистина, но и при най-добра воля едва ли бихме могли да го наречем цивилизация. Надявам се, че няма да ви се стори много повърхностно, ако сравня една гравюра на Хогарт, наречена „Съвременен среднощен разговор“ (176), с една картина на френския художник Дьо Троа, изписана през същото десетилетие и наречена „Четене на Молиер“ (цв.ил.31).



176 Хогарт, *Съвременен среднощен разговор*
/гравюра/

В тази глава аз се опитах да надхвърля тясното значение на думата „цивилизован“. Но все пак тя си има своята стойност и не можем да отречем, че картината на Дьо Троа е изображение на цивилизован живот. Дори мебелите са едновременно красиви и удобни. И една от причините за тази разлика е, че докато всички персонажи в Хогарговия „Среднощен разговор“ са мъже, пет от осемте фигури в картината на Дьо Троа са жени. Когато говорих за 12 и 13 век, аз посочих колко много е допринесло за напредъка на цивилизацията внезапното осъзнаване на достойнствата на жената; същото се отнася и за Франция на 18 век. Смятам, че за цивилизацията е абсолютно съществено женското и мъжкото начало да се намират в равновесие. Във Франция на 18 век влиянието на жените е, общо взето, благотворно; жените именно създават тази своеобразна институция на 18 век — литературния салон. Тези малки светски събирания на интелигентни мъже и жени от цяла Европа, които си дават среща в домовете на талантиливи домакини като мадам Дю Дефан и мадам Жофрен, са били четиридесет години наред средища на европейската цивилизация. Те са по-малко поетични от урбинския двор, но са много по-будни в духовно отношение. Дамите, които оглавяват тези салони, не са нито много млади, нито много богати. Знаем точно как са изглеждали, защото френските художници като Пероно (177) и Морис-Кентен дьо Да Тур са ги портретували, без да ги ласкаят, но с остър поглед за духовната им прозорливост. Само в едно

високо цивилизовано общество жените могат да предпочетат този вид изображение пред лъскавата зализаност на модния портрет.



177 Пероно, Мадам дьо Соркенвил

Как са постигнали това тези жени? С човешка симпатия, с умението си да накарат човека да се чувствава непринудено, със своя такт. Несъмнено уединението е необходимо на поета и философа, но някои животворни мисли се раждат при разговор, а разговорът може да вирее само в тесен кръг, където никой не се смята за нещо повече от останалите. Това е условие, което не може да съществува в дворец, и успехът на парижките салони се определя до голяма степен от факта, че дворът и правителството на Франция се намират не в Париж, а във Версай. Това е един свят за себе си; дори придворните във Версай винаги говорят за него като за „се раус-сі“ — „тази наша страна“. И до ден-днешен пристъпвам в огромния неприветлив преден двор на Версай със смесено чувство на паника и умора — сякаш това е първият ми учебен ден. За да бъда справедлив, трябва да добавя, че дори през 18 век, когато духовната му слава вече е залязла, затвореното общество на Версай създава някои прекрасни произведения на

архитектурата и декоративното изкуство. Малкият Трианон (178), построен от големия архитект Жак-Анж Габриел за Луи XV, е толкова близко до съвършенството, колкото това изобщо е възможно. Разбира се, самата дума съвършенство предполага една ограничена цел, но тя предполага и стремеж към някакъв идеал.



178 Габриел, Малкият Трианон

Тактът, самообладанието и изисканата прецизност на всеки детайл в тази красива сграда не са постигнати в нито едно от многобройните ѝ подражания: когато в тях се промени нещо дори на косъм, те стават банални; когато се допусне и най-малко пресилване на отделен елемент, стават вулгарни.

Ако обаче обърнем поглед от архитектурата и декоративното изкуство към проявите на духа, виждаме, че животът във Версай през 18 век не предлага нищо значително, а за парижкото общество е истинско щастие, че е настрана от сковаващия ритуал на дворцовия живот и от тривиалните всекидневни грижи на политиката. Друго нещо, което допринася, щото салоните на 18 век да не познават блюдолизничеството и твърде големия разкош, е това, че френските горни слоеве не са кой знае колко страшно богати. Те са загубили твърде много пари по време на финансовия крах, предизвикан от един финансов чародей, шотландеца Джон Ло. Известно охолство е от полза за цивилизацията, но поради някаква загадъчна причина голямото богатство действа разрушително. Предполагам, че в последна сметка

разкошът прави хората безчовечни и известно чувство за мярка, изглежда, е условие за онова, което наричаме добър вкус.

Пример в това отношение ни дава Шарден, най-големият френски художник от средата на 18 век. Никой друг не е имал по-сигурен вкус по отношение на колорита и композицията. Всяка плоскост, всеки интервал, всеки тон поражда впечатление, че са си точно на място. Шарден не изобразява висшата класа, още по-малко пък дворцовото общество. Той понякога намира сюжетите си сред знатната буржоазия, когато тя облича децата си или ги възпитава (цв.ил.32), понякога пък — сред хората на труда, където, мисля, се е чувствувал щастлив, защото освен хората той много обича техните гърнета и бъчви (179).



179 Шарден, Миячка

Те притежават изчистената, благородна линия на нещо, което много векове наред е служило непроменено на някаква човешка потребност. Картините на Шарден показват, че добродетелите, обезсмъртени в стиховете на Лафонтен и Молиер — здрав разум,

добро сърце, простота и деликатност в човешките отношения, — са били живи към средата на 18 век, а живеят и до ден-днешен във френското село и в онова, което французите наричат „*artisanat*“ — занаятчийското съсловие.

Салоните, където се събират най-блестящите умове на Франция, са по-богати, но не потискат с разкоша си. Стаите имат нормални размери, а украсата (защото по онова време хората не са могли да живеят без украса) не е толкова импозантна, че да налага официално държане. Хората чувствуват, че тук могат да поддържат помежду си естествени човешки отношения. Имаме доста ясна представа как са живели французите от средата на 18 век, защото въпреки че тогава няма големи художници, освен Шарден, то има безброй по-дребни живописци, като Моро Младия, които се задоволяват да пресъздават тогавашния живот и затова все още са интересни за нас, след двеста години, докато художници, които се стремят „да изразяват себе си“ невинаги будят такъв интерес. Те ни показват час по час живота на една млада жена: как си обува чорапите пред огъня, как посещава своя приятелка, която чака дете („*N’ayez pas peur, ma bonne amie*“ — „Не се страхувайте, мила ми приятелко“) (180), дава на децата т.нар. „*canard*“ — бучка захар, потопена в кафе (цв.ил.33), прекалено много бърби на музикална забава с чай — („*Un peu de silence, s’il vous plait*“ — „Малко тишина, моля!“), получава любовно писъмце от младия си поклонник, явява се в операта разкошно пременена и най-после си ляга уморена да спи.



*180 Море Младия, Не се
страхувайте, мила ми приятелко*

Наистина само някой мърморко или лицемер би отрекъл, че е приятно да се живее така. Защо толкова много от нас реагират срещу този начин на живот? Защото смятаме, че той се основава на експлоатация? Наистина ли отиваме толкова далеч? Ако е така, то е, все едно че съжаляваме животните, но въпреки това не сме вегетарианци. Цялото ни общество се основава на различни видове експлоатация. Или може би защото смятаме, че този вид живот е плитък и тривиален? Но това просто не е вярно. Хората, които са му се наслаждавали, не са били глупци. Талейран е казал, че само онези, които са вкусили от светския живот във Франция на 18 век, познават *la douceur de vivre* — сладостта на живота, а Талейран безспорно е един от най-интелигентните хора, които някога са се залавяли с политика. Хората, които посещават салоните на Франция през 18 век, не са просто светски бонвивани, събрали се да се забавляват; те са бележитите философи и учени на онова време. Те искат да публикуват своите твърде революционни възгледи върху религията. Искат да ограничат властта на един ленив крал и на едно безотговорно

правителство. Искат да променят обществото. Вярно е, че накрая ги сполетяват малко повече промени, отколкото са очаквали, но такава е често пъти участта на успешните реформатори.

Мъжете, които се срещат в салоните на мадам Дю Дефан и мадам Жофрен, са заети с един голям труд — съставят енциклопедия или „Dictionnaire raisonne des sciences, des artset des metiers“. С нейна помощ те искат да тласнат човечеството напред, побеждавайки невежеството. И този път идеята е заимствувана от Англия, където през 1751 г. излиза „Енциклопедията“ на Чеймбърс. Това е гигантско начинание — накрая излизат двадесет и четири тома — и, разбира се, в съставянето им участвуват много сътрудници; но двигателят на цялото предприятие е Дидро. Виждаме го как се усмихва с усмивката на разума на един портрет от Ван Ло (181), който на времето го изкарал от кожата: Дидро казал, че го били изписали като стара кокотка, която все още се мъчи да се харесва.



181 Ван Ло, Дидро

Той е многостранна личност с голям интелект, романист, философ, дори художествен критик, най-енергичният привърженик на

Шарден — а в енциклопедията пише статии за всевъзможни неща, като се почне от Аристотел и се стигне до изкуствените цветя. Една от обаятелните му черти е, че никога не можете да предвидите какво ще каже или какво ще направи в следващия миг. Всяко обобщение относно 18 век може да се обори с някой пасаж от писанията на Дидро.

Задачите, които си е поставяла енциклопедията, ни се виждат днес твърде безобидни. Но авторитарните правителства не обичат речниците. Те живеят от лъжи и мистифициращи абстракции и не могат да си позволят лукса думите да бъдат точно дефинирани. Енциклопедията бива спряна на два пъти; но с нейната победа светските срещи в тези елегантни салони стават предтечи на една революционна политика. Те са същевременно предтечи на съвременната наука. Илюстрираното приложение на енциклопедията е пълно с изображения на технически процеси, повечето от които, трябва да признаем, са се били изменили твърде малко от времето на Възраждането. През последната четвъртина на 18 век науката е нещо модерно и романтично, както личи от творбите на Райт от Дерби. Картината му, изобразяваща опит с въздушна помпа(182), ни въвежда в новата епоха на научни изобретения.



182 Райт от Дерби, Опит с въздушна помпа

Тя е прекрасен пример за разказвателна живопис: натурфилософът с дългата си коса и вгълбен, втренчен поглед; малките

момичета, които просто не могат да понесат смъртта на любимия им какаду; разумният мъж на средна възраст, който им говори, че такива жертви трябва да се принасят в интерес на науката, и замисленият човек вдясно, който се пита дали този вид опити наистина биха донесли нещо добро на човечеството. Всички тези хора гледат съвсем сериозно на експеримента; но все пак науката е донякъде занимание за подир вечеря, подобно на свиренето на пиано през следващия век. Дори Волтер, който изразходва много време да тегли стопен метал и да реже червеи, е само дилетант. Липсва му търпеливият, трезв реализъм на истинския експериментатор, но вероятно подобна настойчивост може да вирее само в среда, където остроумието не се цени толкова високо.

През 18 век тази упоритост се проявява в една страна, където цивилизацията все още обладава силата на новото — Шотландия. Шотландският характер (самият аз съм шотландец) представлява необикновено съчетание на реализъм и необуздано чувство. Чувството се е преляло в народните предания. Шотландците като че ли се гордеят с него, и нищо чудно в това. Къде другаде, ако не в Единбург, можете да видите романтичен пейзаж точно в центъра на града? Но решаващо значение има все пак реализмът, и той именно е направил Шотландия от 18 век — бедна, отдалечена, полуварварска страна — сила в европейската цивилизация. Нека спомена някои шотландци от 18 век, проявили се в света на идеите и науката: Адам Смит, Дейвид Хюм, Джоузеф Блек и Джеймс Уат (Ват). Исторически факт е, че именно тези хора малко след 1760 г. променят целия ход на европейската мисъл и живот. Джоузеф Блек и Джеймс Уат откриват, че топлината и особено парата могат да бъдат източник на енергия — не е необходимо да описваме как това е променило света. В своя труд „Богатството на народите“ Адам Смит полага основите на политическата икономия и така създава една обществена наука, която е просъществувала до времето на Карл Маркс, а и след него. В своя „Трактат за човешката природа“ („Изследване на човешкия разум“) Хюм успява да докаже, че между опита и разума няма непременно връзка. Не съществува такова нещо като рационална вяра. Хюм, както сам той казва, е човек с открит, дружелюбен и весел характер, много обичан от дамите в парижките салони. Предполагам, че те изобщо не са чели тази малка книга, която смуцава всички философи до ден-днешен.

Всички тези големи шотландци живеят в мрачните, тесни къщи в старата част на Единбург, струпани на хълма зад замъка. Но по тяхно време двама шотландски архитекти, братята Адам, създават един от най-хубавите образци на градоустройство в Европа — новата част на Единбург (183).



183 Роберт Адам, Шарлот Скуер,
Ню Таун, Единбург

Освен това те използват — мога почти да кажа, изнамيرات — оня строг, чист класицизъм, който ще окаже влияние върху архитектурата в цяла Европа, дори в Русия, където един друг шотландец на име Камерон го прилага в импозантни мащаби. А после, след като един шотландец е популяризирал неокласицизма, сър Уолтър Скот популяризира готическото Средновековие и подхранва въображението на романтичните натури в продължение на цял век. Прибавете към тях и Джеймс Бозуел, който пише една от най-неувяхващо увлекателните книги на английски език, Роберт Бърнс, първият голям народен лирик, и Ребърн, който рисува забележителните членове на своето общество с вдъхновена прямота — и ще трябва да признаем, че един обзор на цивилизацията не бива в никакъв случай да отминне Шотландия. Практическият гений на шотландци и англичани става причина техническите диаграми в енциклопедията да остарееят и отживеят времето си, а преди политическите революции в Америка и Франция да окажат въздействието си, започва да се извършва едно много по-дълбоко и по-катастрофално преобразование — т.нар. промишлена революция.

Ако, навлизайки в сферата на практическото творчество, трябваше да отправим поглед към Шотландия, то проблемите на духа и морала ни отвеждат отново във Франция — не в Париж, а край границата с Швейцария. Защото там, на една-две мили отвъд нея, се е установил Волтер. След няколко неприятни преживявания той започва да гледа недоверчиво на властта и вече предпочита да живее някъде, откъдето може лесно да се изплъзне. Той не страда от изгнанието си. Спечелил е доста пари и последното му убежище, замъкът Ферне, е голяма, хубава и просторна вила. Засажда една алея с хубави кестени и един зелен свод от окастрени букови дървета, където може да се разхожда през горещите дни. Казват, че когато го посещавали важни и превзети дами от Женева, той ги приемал там, седнал на пейка в най-отдалечения край, и се забавлявал, наблюдавайки ги как се мъчат да опазят модните си, прилични на планини прически да не се заплетат в клоните. Предполагам, че кестените вече са пораснали доста по-високи и че буковият тунел вече не може да застраши и най-високата прическа; но иначе Ферне си е останал такъв, какъвто е бил по времето на Волтер. В тази приятна обстановка той измисля хапливите остроумия, с които иска да унищожи неприятелите си (184).



184 Юбер, Волтер /акварел/

Волтер е един от ония писатели, чиято същност е неотделима от стила им; а истинският стил е непреводим. Сам той казва: „Една дума, поставена не на място, може да унищожи и най-хубавата мисъл“. Да цитираме произведенията му в превод, значи да убием остроумието и иронията, които са били характерната му дарба. Те все още ни карат да се усмихваме — усмивката на разума; до края на живота си Волтер не може да устои на каквато и да било шега. Но по един въпрос той е напълно сериозен — справедливостта. Още приживе, а и след това мнозина са го сравнявали с маймуна. Но когато трябва да се бори срещу несправедливостта, той е истински булдог. Не изпуска това, което е захапал. Тормози всичките си приятели, пише нескончаем поток от памфлети, а накрая някои от жертвите му идват да живеят за негова сметка във Ферне. Постепенно светът престава да гледа на него като на нахален свободомислещ и го приема като патриарх и мъдрец; през 1778 г. той най-после решава, че е безопасно да се завърне в Париж. По това време е на осемдесет и четири години. Никой пълководец победител, никой летец, прекосил сам океана, не е бил посрещан така тържествено. Приветствуват го като универсалния човек и като приятел на човечеството. Хора от всички съсловия се тълпят край къщата му, теглят каретата му и се трупат около него навред, където се появи. Най-после увенчават с лаври бюста му на сцената на „Комеди Франсез“. Естествено това го убива, но той умира тържествуващ.

Онова, което е забележително в лекомисления 18 век, е неговата сериозност. В много отношения този век е наследник на ренесансовия хуманизъм, но има една съществена разлика. Възраждането се разгръща в рамките на християнската църква. Неколцина хуманисти проявяват признаци на скептицизъм, но никой не изразява каквото и да било съмнение в християнската религия като цяло. Хората имат онази удобна духовна свобода, която върви успоредно с неоспоримата вяра. Но към средата на 18 век сериозните хора започват да чувствуват, че църквата е станала обвързано учреждение — обвързано с материални имуществва и с определен статут, и бранещо интересите си с потисничество и неправда. Никой не чувства това така остро, както Волтер, „Ecrasez l'infame“ — непреводим израз. Може би: „Смажете гадината!“ Тази мисъл доминира в по-късния му живот и той я завещава на последователите си. Спомням си как Х. Дж. Уелс, който

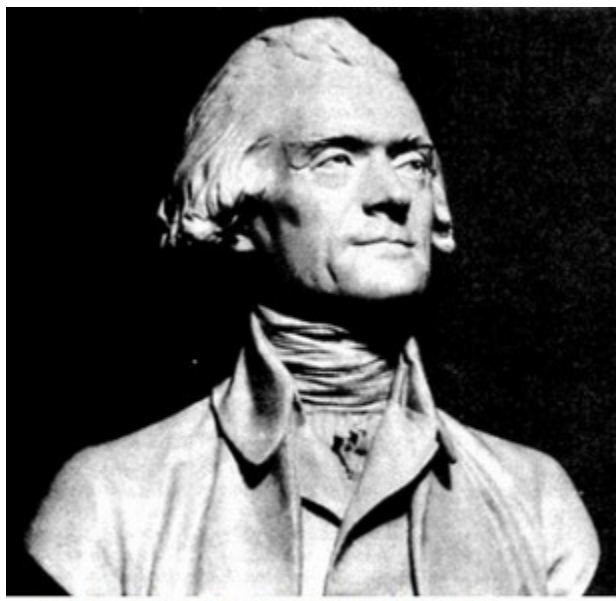
беше нещо като Волтер на 20 век, заявяваше, че не смеел да шофира във Франция, тъй като изкушението да прегазии някой свещеник би било твърде голямо. Но все пак Волтер остава донякъде вярващ, докато неколцина от съставителите на енциклопедията са безкомпромисни материалисти, според които нравствените и духовните качества се дължат на случайна връзка между нерви и тъкани. Истинска смелост е било да отстояваш такова убеждение през 1770 г., но то не е (и никога няма да бъде) основа, върху която може лесно да се изгради или задържи една цивилизация. Така 18 век се вижда изправен пред тежката задача да създаде една нова нравственост без откровение и без християнски санкции.

Тази нравственост бива изградена на две основи: едната е теорията за естествения закон, а другата — стоическият морал на древния републикански Рим. Концепцията за природата и нейният голям представител Жан-Жак Русо ще бъдат разгледани в следващата глава, но ние не можем да разберем новата нравственост на Просвещението, без да държим сметка за убеждението, че простата доброта на естествения човек превъзхожда преднамерената доброта на култивирания му събрат. Към тази приятна самозаблуда се прибавя и един идеал за добродетелта, почерпен предимно от Плутарх. Неговите „*Vitae Parallelae*“ се четат така нашироко през 18 век, както „Романът на розата“ — през 15 век, и с примера си упражняват не по-малко влияние върху поведението на хората. Тия строги, пуритански герои на Римската република, които жертвуват себе си и семейството си за благо на държавата, се въздигат в образци на един нов политически порядък; и техните фигури се отпечатват още по-дълбоко в съзнанието на хората благодарение на образното въображение на художника Жак Луи Давид.

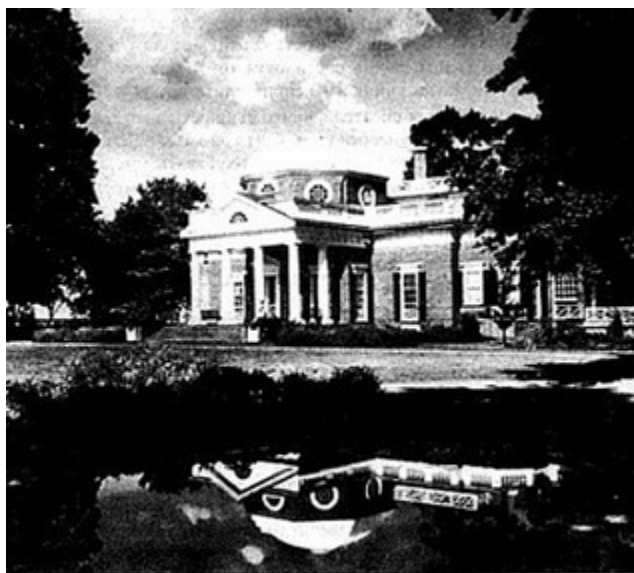
Давид е изключително надарен живописец. Той е можел да натрупа състояние, рисувайки красивите жени и изисканите мъже на своето време, но е предпочел да стане моралист. На своя млад ученик барон Гро той заявява: „Вие обичате твърде много изкуството, за да се занимавате с лековати сюжети. Бързо, бързо, приятелю, разгърнете страниците на вашия Плутарх!“ Първата му голяма програмна картина е „Клетвата на Хорациите“ (цв.ил.34), рисувана в 1785 г. Онези от нас, които си спомнят първото появяване на „Герника“ от Пикасо, могат донякъде да си представят въздействието, което е предизвикала тази

творба. „Клетвата на Хорациите“ е върхната картина на революционното действие не само по сюжет, но и по трактовка. Няма ги вече преливащите се контури и трепкащите чувствени сенки на Фрагонар — на тяхно място са ясно очертаните изяви на волята. Единният, повелителен жест на братята, подобно на кинетичния образ на въртящо се колело, обладава едва ли не хипнотична сила. Дори архитектурата е съзнателен бунт срещу изтънчения орнаментален стил на онова време. Тосканските колони, открити наново малко преди това в храма в Пестум, утвърждават по-висшата добродетел на обикновения човек. Две години по-късно Давид изписва една още по-сурова картина в духа на Плутарх — ликторите носят в дома на Брут труповете на двамата му сина, които той е осъдил на смърт за измяна: това е един от онези епизоди в римската история, които днес не ни допадат, но които са в пълно съзвучие с чувствата на французите в навечерието на революцията и ни помагат да разберем много от събитията, разиграли се през следващите пет години. Сладостта на живота, „douceur de vivre“, като принцип загубва привлекателността си за европейския човек няколко години преди 1789 г. Фактически новата нравственост вече е вдъхновила една революция във Европа.

Отново трябва да напуснем стария център на цивилизацията и да отправим поглед към една млада, рядко населена страна, където цивилизованият живот все още притежава свежестта на нещо ново и крехко: Америка. Тук през 60-те години на 18 век, на пограничната територия на индианците, един млад адвокат от Вирджиния решава да построи дома си. Името му е Томас Джеферсън (185) и той назовава къщата си „Монтичело“ — малката планина (186). Странна гледка трябва да е представлявала тя на фона на дивия пейзаж.



185 Удон, Томас Джеферсън



186 Джеферсън, Монтичело,
Вирджиния

Джеферсън взема идеята за нея от книгата на големия ренесансов архитект Паладио, от която, както се твърди, той е притежавал единичния екземпляр в Америка. Но, разбира се, налага се и сам той да измисли и да прибави още много неща, а той е много изобретателен човек. Врати, които се отварят още когато се приближавате към тях, часовник, който показва дните на седмицата,

едно легло, поставено така, че когато човек стане от него, може да се озове в едната или другата от две стаи: всичко това говори за чудноватата изобретателност на един творчески дух, който работи сам, вън от рамките на всякаква установена традиция.

Но Джеферсън не е чудак. Той е типичният универсален човек на 18 век — лингвист, естествоизпитател, агроном, педагог, урбанист и архитект, едва ли не превъплъщение на Леоне Батиста Алберти, на когото прилича дори по любовта си към музиката, по уменията си да гледа коне, както и по онази черта, която у една по-посредствена личност бихме могли да наречем отсянка на добродетелно самодоволство. Джеферсън не е толкова добър архитект като Алберти, но пък е същевременно президент на Съединените щати; а и като архитект съвсем не е лош. „Монтичело“ поставя началото на онзи прост, почти селски класицизъм, който се разпространява чак до източния бряг на Америка и е просъществувал сто години, създавайки една цивилизована жилищна архитектура, която не отстъпва на никоя друга в света.

Джеферсън е погребан в парка на „Монтичело“. Той е оставил указания какъв да бъде гробът му. На него е трябвало да бъдат написани следните изречения и нито дума повече: „Тук почива Томас Джеферсън, автор на Декларацията на американската независимост, на Статута на Вирджиния за религиозната свобода и баща на университета на Вирджиния“. Нито дума за това, че е бил президент, нито дума за купуването на Луизиана — това са джеферсоновската гордост и независимост, които винаги са дразнили голяма част от американското обществено мнение. Даването на религиозна свобода, което на времето му навлича толкова много омраза и обиди, днес за нас е нещо подразбиращо се от само себе си. Но университетът на Вирджиния (187) все още ни изпълва с удивление. Той е построен по проект на самия Джеферсън и целият носи неговия облик.



187 Джеферсън, Университетът във
Вирджиния, Шарлотсвил

Той го наричал академическо село. Има десет павилиона за десет професора, а между тях, зад една колонада, са помещенията на студентите, всички леснодостъпни и все пак всичките обособени — идеал на корпоративния хуманизъм. Вън от общия двор има малки градинки, които показват любовта му към уединението. Те са опасани с т.нар. вити стени, специалитет на Джеферсън. Серпантинната форма е икономична, тъй като позволява стената да бъде дебела само една тухла, без да има нужда от подпори; но тук е спазен и принципът на Хогарт за „линията на красотата“. Ниските, открити форми на академическото селце, използването на покрити коридори между отделните сгради и големите дървета във всяка градинка придават на този класически комплекс нещо от облика на японски храм. Романтичното чувство на Джеферсън се проявява в това, че той оставя четвъртата стена на големия двор открита, така че младите учени да могат свободно да съзерцават планините, все още населявани от индианците, приятели на баща му.

С каква самоувереност основоположниците на Америка в своите полудиви земи си намятат мантията на републиканската добродетел и прилагат на практика принципите на френското Просвещение! Те дори поръчват на големия скулптор на Просвещението Удон да увековечи техния победоносен пълководец. Изваяната от Удон статуя на Вашингтон (188) се издига на Капитолия в Ричмънд, Вирджиния, проектът, за който е изготвен от Томас Джеферсън по образец на „квадратната къща“ в Ним.



188 Удон, Джордж Вашингтон

Започнахме настоящата глава със създадената от Удон статуя на Волтер, който се усмихва с усмивката на разума. Тя би могла да приключи със статуята на Удон, представляваща Вашингтон. Вече няма усмивки. Удон вижда в лицето на своя модел образа на онзи любим герой на Римската република, скромния и почтен селски благородник, който оставя имението си, за да брани свободите на своите съседи; и в мигове на оптимизъм човек би искал да вярва, че въпреки всичката вулгарност и корупция на американския политически живот все още се е запазила някаква следа от този първи идеал.

Столицата, наречена на името на първия американски президент, е също рожба, прекомерно разраснала се и донякъде безформена рожба на френското Просвещение. Планът ѝ е изготвен от един френски инженер на име Пиер Шарл л'Анфан под ръководството на Джеферсън, и това е безспорно най-грандиозният образец на градско планиране след Рим на Сикст V. Огромните тревни площи, дългите, прави авенюта с техните обществени сгради, издигащи се на кръстовищата като класически айсберги, без наглед да са свързани с магазините и къщите наоколо, може би ни се струват лишени от типичната американска жизненост. Но за преселниците от Стария свят с техните неизброими, различни една от друга традиции и разбирания

е трябвало да бъде създаден някакъв нов мит. Именно това придава на големите бели паметници на Вашингтон, Линкълн и Джеферсън нещо вълнуващо, което обикновено липсва на този вид каменни произведения. В мавзолея на Джеферсън (издигнат последен) се четат цитати от произведенията му. Първо, благородните, непреходни думи на Декларацията на независимостта: „Ние смятаме тези истини за неоспорими — че всички хора са създадени равни, че са надарени от създателя си с известни неотнимаеми права, между които са правото на живот, свобода и стремеж към щастие, че за обезпечаването на тези права се учредяват правителства сред хората“. „Неоспорими истини...“ Това е гласът на Просвещението от 18 век. Но на отсрещната стена четем други, по-малко известни думи на Джеферсън, които днес ни карат да се замислим: „Трепера за страната си, когато си помисля, че бог е справедлив, че справедливостта му не може вечно да спи. Отношението между господари и роби е деспотизъм. Няма нищо, което по-сигурно да е написано в книгата на съдбата, от това, че тези хора трябва да бъдат свободни“. Мирна наглед сцена, в която прозира един велик идеал. Но отвъд нея какви проблеми — почти неразрешими или най-малкото такива, които не могат да се решат с усмивката на разума.

11

ПРЕКЛОНЕНИЕ ПРЕД ПРИРОДАТА

Близо хиляда години основната творческа сила в западната цивилизация е християнството. После, към 1725 г., то изведнъж започва да запада и почти престава да играе роля в образованите среди. Разбира се, то оставя след себе си празно пространство. Хората не могат да живеят и да творят, без да вярват в нещо вън от самите тях, и през последвалите сто години те си изнамират нова вяра, която — колкото и ирационално да ни се струва това — значително е обогатила нашата цивилизация: вярата в божествеността на природата. Казват, че могат да се дадат петдесет и две различни значения на думата „природа“ или „естество“. В началото на 17 век с това понятие не са означавали нещо много повече от „здрав разум“ в смисъла, който влагаме, когато казваме в разговор: „Ами естествено“. Но белезите на божествената сила, заела мястото на християнството, са прояви на онова, което все още обозначаваме с думата „природа“, онези части на видимия свят, които не са създадени от човека, но могат да бъдат възприети чрез сетивата. Първата крачка в тази нова насока на човешкия ум е направена преди всичко в Англия — и може би неслучайно Англия е първата страна, в която рухва християнската вяра. Някъде към 1730 г. френският философ Монтескьо отбелязва:

„В Англия няма религия. Ако някой спомене тази дума, хората почват да се смеят“.

Монтескьо е виждал само развалините на религията и макар да е много умен човек, той не би могъл да предвиди, че развалини в буквалния смисъл на думата ще бъдат част от онова, което по твърде незабележим начин ще спомогне вярата в божествената сила да се промъкне отново в съзнанието на хората от Западна Европа.

Развалините от епохата на вярата са станали част от природата — или, по-скоро, станали са нещо като водач към природата посредством чувството и спомена. Те допринасят да се породи онова странно умонастроение, което в началото на 18 век е обичайната прелюдия към съзерцанието на природните красоти — тихата меланхолия. Това именно настроение вдъхновява създаването на прекрасна поезия — „Елегия на селското гробище“ от Грей и „Ода на вечерта“ от Уилям Колинс:

*Тогава, кротка жрицо, заведи ме
там, дето широко езеро събужда
живот сред гола степ или руини древни,
или където угари блещукат
на заник в сетна хладна светлина.*

*Но ако буйни вихри или дъжд
нозете ми сковават и възпират,
тогава приюти ме в проста хижа,
която от планински склон обглежда
безплодна пустош и води бурливи,*

*села стъмени с черковни кули,
забележими с мъка в мрачината,
да чувам звън от простите камбани,
да гледам твоите росни пръсти как
над всичко було сумрачно разстилат.*

Много красиво, но е не по-близо до природата от картините на Гейнзбъро и Уилсън, рисувани през същото десетилетие (189).



189 Гейнзбъро, Пейзаж с мост

Името на Уилиам Колинс, не е познато вън от Англия. Същото можела се каже за всички английски поети на природата от 18 век, дори за Джеймс Томсън, който на времето си е най-известният европейски поет. В повечето случаи ние дължим обогатяването и разширяването на нашите способности на отделни гениални личности. Но това не може да се каже за емоционалната реакция към природата. Тя се проявява най-напред у по-малки поети и провинциални художници и дори в модата; например модата, която превръща строго подредените градини с прави алеи и геометрични лехи в лъкатушни пътеки, откриващи псевдоприродни гледки. Става дума за известните в цял свят английски градини, чиято мода, продължила близо сто години, съставлява най-трайното влияние, което Англия е оказала върху външния облик на нещата в Европа, освен може би влиянието ѝ върху мъжката мода в началото на 19 век. Тривиално ли е всичко това? Е да, може би всяка мода изглежда тривиална, но в действителност е нещо сериозно. Когато Поуп говори за „тази човешка сцена“ като за „огромен лабиринт от пътеки без план“, той дава израз на една дълбока промяна в европейското съзнание.

Толкова за природата през първата половина на 18 век. Сетне, към 1760 г., тази английска прелюдия на меланхолични второстепенни поети и живописни градини раздвижва въображението на един гениален човек — Жан-Жак Русо. Въпреки че до известна степен корените на неговата любов към природата са в Англия, сливането с

природата се превръща за него в нещо като мистично общение най-напред сред езерата и алпийските долини на Швейцария. В продължение на повече от две хиляди години хората са гледали на планините като на нещо неприятно: неплодородни грамади, препятствия за съобщенията, убежища на бандити и еретици. Вярно е, че към 1340 г. Петрарка се изкачва на една планина и се наслаждава на изгледа от върха (но после се засрамва, като прочита един пасаж от св. Августин), а в началото на 16 век Леонардо да Винчи скита из Алпите уж за да изучава ботаника и геология, но пейзажните фонове на картините му ни подсказват, че видяното истински го е развълнувало. За други изкачвания на планини нямаме сведения, а що се отнася до Еразъм, Монтен, Декарт, Нютън — почти на всеки един от големите представители на цивилизацията, които съм споменал в тази книга, мисълта да се изкачи на планина просто за удоволствие би се сторила смешна. Трябва да добавя, че това не важи напълно за художниците. Например Питер Брьогел, пътувайки от Антверпен за Рим през 1552 г., прави рисунки от Алпите, които издават нещо повече от топографски интерес, а по-късно той ги използва по вълнуващ начин в картините си.

Така или иначе, когато някой обикновен пътник през 16 и 17 век прекосявал Алпите, то и на ум не му минавало да се възхищава от пейзажа — така е до 1739 г., когато поетът Томас Грей, посещавайки Гранд Шартрьоз, отбелязва в едно писмо: „Няма пропаст, няма буен поток, няма скала, която да не е изтъкана от религия и поезия“. Удивително! Като че ли тези думи са казани от Ръскин. Не мисля обаче, че пълната сила на алпийската поезия е намерила израз преди епохата на Байрон и Търнър. Но към средата на 18 век немалко хора като че ли вече са чувствували очарованието на швейцарските езера и са им се наслаждавали по любителски начин. Тогава дори възниква швейцарската туристическа индустрия, която доставя на пътниците, търсещи живописни гледки, най-различни сувенири и създава един забележителен, вече почти забравен художник, Каспар Волф, който изпреварва Търнър с близо тридесет години (190).



190 Волф. Глетчерът «Лаутерар»

Но подобно на английските поети от 18 век, възпяващи природата, това е провинциална увертюра, която може би никога не би станала част от съвременната мисловност, ако не беше геният на Русо (191).



191 Русо в Биен /гравюра/

Каквито и да са недостатъците му като човек — а те са били ясни за всички, които са търсили приятелството му — Русо е наистина гений, един от най-оригиналните умове на всички времена и автор на несравнима проза. Саможивият му нрав и мнителността му са имали и едно предимство: той се чувства като „външен човек“ и никак не го е грижа какво говори. Затова и жестоко са го преследвали. Половината му живот го гонят от една страна в друга. През 1765 г. уж намира безопасен подслон в малкото княжество Мотие, но местният свещеник насъсква хората против него и те го замерват с камъни, като изпочупват прозорците му. Потърсва убежище на един остров в езерото Биен, където преживява нещо толкова силно, че почти можем да кажем, че то е предизвикало революция в човешките чувства. Както сам той казва, вслушвайки се в прииждането и отлива на вълните, Русо се почувствувал в пълно единение с природата, изгубил всякакво съзнание за самостоятелното си „аз“, изчезна ли мъчителните спомени за миналото и грижите за бъдещето — всичко, освен съзнанието, че съществува. „Осъзнах — казва той, — че нашето съществуване не е нищо друго, освен последователно редуване на мигове, възприемани чрез сетивата“.

Чувствувам, следователно съществувам. Странно откритие наистина по средата на века на разума! Но няколко години преди това шотландският философ Хюм стига до същия извод по пътя на логиката. Това е интелектуална бомба със закъснител, която, тляла близо двеста години, избухна съвсем неотдавна — но дали за доброто на цивилизацията, е малко съмнително. Тя оказва известно въздействие през 18 век и става част от новия култ към сетивните усещания. Ала, изглежда, никой не си е дал сметка докъде може да ни отведе отдаването на сетивното и какво съмнително божество може да се окаже природата. Никой, освен маркиз дьо Сад, който съумява да прозре същността на новия бог — или богиня — още от самото начало! „Природата била против престъплението — казва в 1792 г. той. — Казвам ви, че природата живее и диша чрез него, жадува с всичките си пори за кръв, ламти с цялото си сърце за разгаряне на жестокостта“.

Вярно, маркизът е бил, както са се изразявали тогава, типичен „външен човек“ и за отрицателното му мнение за природата почти не става дума през 18 век. Напротив, вярата на Русо в красотата и невинността на природата включва не само дърветата и цветята, но и

човека. Той вярва, че човекът по природа е добър. Това е отчасти преживелица от древния мит за Златния век и отчасти чувство на срам от покварата на европейското общество — чувство, изразено най-напред от Монтен в последните прекрасни страници на есето му „За канибалите“. Но в труда си „Разсъждения върху произхода на неравенството“ Русо развива това чувство в цяла философия. Изпраща един екземпляр от книгата на Волтер, който му отговаря с писмо, станало знаменит пример за типично волтерианско остроумие — „Никой не е влагал толкова много интелигентност, за да ни убеди да бъдем глупави. След като прочете Вашата книга, човек има чувството, че трябва да тръгне на четири крака. За съжаление през последните шестдесет години аз загубих този навик“ Това е истински триумф на диалектиката, но нищо повече, тъй като вярата в превъзходството на естествения човек става една от движещите сили на следващия половин век; и по-малко от двадесет години, след като Русо развива своята теория, тя като че ли получава потвърждение от фактите. През 1767 г. френският изследовател Бугенвил пристига в Таити, а в 1769 г. капитан Кук прекарва там четири месеца, за да наблюдава преминаването на планетата Венера. Бугенвил е ученик на Русо. Затова не е чудно, че той намира у таитяните всички качества на благородния дивак. Капитан Кук пък е твърдоглав англичанин от Йоркшър, но и той не може да не сравни щастливия и хармоничен живот, който е открил на Таити (192), с мизерията и бруталността на Европа.



192 Ходжес, Корабът «Резолюшън» в
Таити

Скоро най-светлите умове в Париж и Лондон започват да се питат дали думата „цивилизация“ не приляга повече на непокарените островитяни от Южните морета, отколкото на изключително корумпираното общество на Европа от 18 век.

Някаква подобна мисъл била изказана пред д-р Джонсън от един господин, който му превъзнасял щастливия живот на диваците. „Не се поддавайте на такива нелепости“ — отвърнал д-р Джонсън. — Глупави брътвежи са това. Ако един бик можеше да говори, той също би могъл да възкликне: „Ето ме тук при тази крава и при тази трева; кой друг може да се радва на по-голямо щастие!“ Без да отива толкова далеч, колкото д-р Джонсън, който в ненавистта си към лицемерието е забравил за миг християнската доктрина за душата, изследвачът на европейската цивилизация не може да не отбележи, че Полинезия не е родила нито Данте, нито Микеланджело, нито Шекспир, нито Нютън, нито Гьоте. И макар всички да сме съгласни, че въздействието на европейската цивилизация в места като Таити е било пагубно, то трябва също да признаем, че самата неустойчивост на тези общества на Аркадия — бързината, с която те рухват при появяването на неколцина мирни британски моряци, последвани от шепи мисионери — подсказва, че те не са били цивилизации в оня смисъл, който аз влагам в това понятие.

Макар боготворенето на природата да крие своите опасни страни, пророците на новата религия са сериозни и дори набожни хора, чиято цел е да докажат, че тяхната богиня е почитена и дори морална. Те извършват този странен интелектуален подвиг, като отъждествяват природата с истината. Безспорно най-великият човек, чийто ум се занимава с тези упражнения, е Гьоте. Думата „природа“ се среща постоянно в творчеството му, почти на всяка страница от теоретическите му и критически писания, и тя се издига във върховен критерий за всичките му преценки. Вярно е, че природата на Гьоте е малко по-различна от природата на Русо. С това понятие той обозначава не видимостта на нещата, а как те действуват, когато не ги смущава нищо. В неговите очи всички живи създания — а Гьоте е забележителен ботаник, който сам рисува наблюдаваните от него растения (193) — се стремят към по-висше развитие в един безкрайно дълъг процес на приспособяване.



193 *Еволюционното развитие
на растенията /гравюра по Гьоте/*

Бих могъл почти да кажа, че той вярва в постепенното цивилизоване на растенията и животните. Това именно схващане довежда по-късно до Дарвин и до неговата еволюционна теория. Но този аналитичен и философски подход към природата оказва по-слабо непосредствено въздействие върху умовете на хората, отколкото чисто интуитивния подход на английските романтични поети Коулридж и Уърдзуърт.

Коулридж вижда природата в най-мистична светлина. Ето как възпява той швейцарските планини в своя „Химн пред изгрев-слънце в долината на Шамони“:

*О страшна, мълчалива планина!
Към тебе гледах аз, докато ти,
все още извисена за очите,
за мисълта изчезна и тогава,
унесен във молитвата си аз,
се молах на Невидимия само.*

Твърде германско отношение към природата, което никой не е илюстрирал по-добре от немския пейзажист Каспар Давид Фридрих (цв.ил.36). Често съм се питал дали този голям художник е бил познат на Коулридж — двамата имат толкова сходно светоусещане.

Отношението на Уърдзуърт към природата е религиозно в духа на нравствената англиканска традиция. „Не ме винете в дързост“ — казва той.

*Когато, след природата вървял,
сърцето си, тъй слабото, принасям
на Истината в жертва всеки ден,
и за Природата и Истината
твърдя, че тяхната божественост
от людските дела е оскърбена.*

Че природата може да се възмущава от човешкото поведение, наистина ми се струва доста нелепо. Но не бива с лекота да обвиняваме Уърдзуърт в дързост — нито в глупост. Той пише тези стихове, след като вече много е преживял. Още млад отива във Франция, живее с една буйна млада францужойка и му се ражда дъщеря. После като разпален жирондист взема участие във Френската революция и за малко не отсичат главата му по време на септемврийските кланета.

Завръща се в Англия, отвратен от политическата действителност на революцията, но не по-малко привързан към идеалите ѝ. И тогава се заема да опише в стихове неволите на бедните така, както те по-рано никога не са били описвани. Пише поезия без искрица надежда и утеха. Скита по цели мили из равнината Солсбъри и в Уелс, като разговаря само със скитници, просяци и пуснати на свобода затворници. Напълно е съкрушен от безчовечността на човека към човека. Най-после се озовава в Тинтърн. Разбира се, той винаги е имал око за природните красоти — още най-ранните му стихове ни показват това. Но през август 1793 г., също като Русо на остров Сен Пиер, Уърдзуърт разбира, че само пълното единение с природата може да изцери и възроди духа му. Завръща се в Тинтърн подир пет години и отново изпитва нещо от ония първи чувства:

*Макар и несъмнено да съм друг,
не този, който нявга бях, когато
за пръв път тези хълмове видях
и тичах лек като сърна покрай
реки дълбоки и потоци скрити,
навред, където водеше ме пътят,
и повече като човек, що бяга
от нещо страшно, не като човек
що дири нещо обично. Защото
природата за мен бе всичко. Как
бих смогнал да опиша онова,
което бе? Шумът на водопада
сподиряше ме всъде като страст.
Скала висока, планина, лес тъмен,
безчислените форми, всички багри
за мене бяха жад, любов и чувство,
които не изпитваха потребност
от по-далечни чарове, каквито
дарява щедро мисълта, от нещо,
което не минава през очите.*

За разлика от много негови приемници през 19 век Уърдзуърт си е извоювал правото да се изгуби, да се претопи в природата. Но пък същото става и с Русо — та нали авторът на „Размисли на един самотен скитник“ е и автор на „Обществения договор“, това евангелие на революцията. Подчертавам това, защото съчувствието към безгласните и потиснатите, били те хора или животни, като че ли наистина е неразривно свързано с преклонението пред природата — и така е било още от времето на св. Франциск от Асизи. В зората на романтичната поезия Роберт Бърнс не би написал своето „Човекът си е човек“, ако същевременно не се бе почувствувал дълбоко покрусен, задето е разрушил гнездото на една полска мишка. Новата религия е анти йерархична, тя предлага нова система от стойности; и тъкмо това е залегнало в убеждението на Уърдзуърт, че тя се гради по-скоро на верни инстинкти, отколкото на ученост. Това е разширяване на новата представа на Русо за непосредственото чувство, но като към него се

прибави и думата „нравствено“: защото Уърдзуърт разбира, че простите хора и животните често пъти проявяват повече мъжество, лоялност и безкористие от високообразованите личности и по-силно чувствуват целостта на живота:

*Един полъх от пролетна гора
може повече да те научи за човека,
за злото, както и за доброто,
отколкото всички мъдреци.
Сладка вест нашепва ни гората;
досадният ни ум разваля,
обезобразява красотата на нещата:
убиваме, да видим тяхната направа.*

Какво е накарало Уърдзуърт да се обърне от човека към природата? Причината е, че неговата сестра Дороти отново се появява в живота му. Отначало те се установяват в Съмърсет. После, тласкани от някакъв вътрешен порив, двамата се завръщат в родното си място и се заселват в една къща в Грасмийр. Там, на стръмния градински склон и в мъничката дневна стая (194), Уърдзуърт пише най-вдъхновените си поеми. Дневникът на Дороти от тези години показва колко често нейните ярки преживявания са давали повод за едно или друго негово стихотворение; и Уърдзуърт знае това.

*Тя даде ми очи, уши ми даде,
и плахи грижи, и нежни страхове.*

В новата религия на природата тази плаха, скромна жена е светица и пророчица.

За нещастие, чувствата, които братът и сестрата хранят един към друг, се оказват твърде несмилаеми за порядките на нашия свят:

ти мила ми приятелко,

*премила моя, чувам в твоя глас
слова, дошли от моето сърце,
а в мълниите на очите дръзки
съзирам ранни радости да святкат.
О дълго, още дълго бих желал
да виждам в тебе с радост онова,
което аз самият нявга бях.
На колене се моля за това,
о скъпа сестро, да, защото зная,
че никога природата не лъже
тогова, който вярно я обича.*



194 Дъб Котедж, Грасмийр

Изгаряща страст на романтичната себеобсебеност! И Уърдзуърт като Байрон се влюбва дълбоко в сестра си. Неизбежното запрещение е катастрофа и за двамата. Уърдзуърт страда повече, защото макар Байрон да загубва душевния си покой и да се изпълва с цинизъм, той все пак пише „Дон Жуан“, докато Уърдзуърт след съкрушителната раздяла с Дороти постепенно загубва вдъхновението си и въпреки че бракът му с някогашна приятелка от училище е доста щастлив, той пише все по-малко поезия, която можем без усилие да четем. А Дороти се разстройва душевно.

В годините, когато английската поезия тръгва по своя революционен път, английската живопис също дава двама гениални

творци — Търнър и Констабъл. Няколко месеца, преди Уърдзуърт да се установи в Лейк Дистрикт (Езерната област), Търнър рисува един пейзаж от Бътърмийр (195), който е един от най-ранните му шедьоври.



195 Търнър, Бътърмийр

Но истинско вътрешно сродство свързва Уърдзуърт не с Търнър, а с Констабъл. И двамата живеят далеч от града, и двамата умеят да овладяват силните си пориви. И двамата възприемат природата със същата физическа страст. „Виждал съм го как се възхищава от някое хубаво дърво със същия захлас, както когато държи в ръцете си хубаво дете“ — пише Лесли, биографът на Констабъл. За художника няма никакво съмнение, че природата е видимият свят на дърветата, цветята, реката и небето, точно такива, каквито ги възприемат сетивата; и той, изглежда, инстинктивно стига до убеждението на Уърдзуърт, че като пресъздава с безусловна правдивост нещата в природата, би разкрил нещо от нравственото величие на вселената. Само като се съсредоточава върху блестящата,меняща се повърхност на видимото, той открива.

*Духа и движещата сила, които
мислите съществата и всяка мисъл
направляват и във всяко нещо се вселяват.*

Освен това и Уърдзуърт, и Констабъл обичат родните си места и никога не се насищат на нещата, които са окриляли въображението им като деца. Констабъл казва: „Шумът на водата, която тече през воденичния бент, стари и прогнили пейки, излъскани от времето стълбове и тухлени зидове — тези картини ме направиха художник — и аз съм им благодарен“. Толкова сме свикнали с това отношение към живописата, че ни е трудно да разберем колко странно е било излъскани от времето стълбове и прогнили пейки да се обичат повече от герои в доспехи по време, когато всички самоуважаващи се художници са мечтаели да отидат в Рим и да рисуват големи картини със сюжети от Омир и Плутарх.

Констабъл мрази величественото и помпозното и ми се струва, че както при Уърдзуърт неговият култ към простотата понякога граничи с тривиалното. Един пейзаж като „Върби край поток“ (196) е предшественик на безброй посредствени творби, също както стихотворенията на Уърдзуърт за жълтурчета и маргаритки са предвестници на немалко лоша поезия.



196 Констабъл, Върби край поток

Когато картината била готова, Академията я отхвърлила. „Махнете тази зелена цапаница“ — казало журито. В продължение на сто години подир това тя би имала от всички негови творби най-големи шансове да бъде приета. Но когато Констабъл се осланя действително на чувствата си, селските му картини (197) придобиват онова качество,

благодарение на което, по думите на Уърдзуърт, „човешките страсти се сливат с красивите и трайни форми на природата“ (цв.ил.35).



197 *Констабъл, Рибарчета на р. Стаур*

Простият живот е необходим елемент от новата религия на природата и той се намира в остро противоречие с по-раншните стремления. Цивилизацията, която така дълго е била свързана с манастири и дворци или с богато обзаведени салони, сега може да излезе и от колиба. Дори Гьоте при двора във Ваймар предпочита да живее в малка, скромна къща с градина; а Дъв Котедж на Уърдзуърт е съвсем схлупена къщурка. Пред вратата ѝ не спират карети и това ми напомня до каква степен преклонението пред природата е свързано с ходенето пешком. През 18 век хората гледат на самотно разхождащия се човек почти със същото подозрение, с което днес гледат на него в Лос Анжелос. Но двамата Уърдзуърт непрекъснато ходят пеша — Де Куинси е изчислил, че към средната си възраст поетът бил извървял 180 000 мили. Дори изнеженият Коулридж се разхожда. За тях не представлява нищо да извървят след ядене двадесет и пет километра, за да пуснат едно писмо. Така в продължение на повече от сто години разходката сред природата е не само физическо, но и духовно упражнение за всички интелектуалци, поети и философи. Казват, че днес в университетите следобедната разходка вече не се счита за част от духовния живот. Но за много хора ходенето е все още една от главните възможности да се отърсят от напрежението на материалния

свят, а местността, където Уърдзуърт се е разхождал в самота, днес е почти също тъй гъсто населена от поклонници, както Лурд или Бенарес.

Сходствата между Уърдзуърт и Констабъл, които сега ни се виждат така очевидни, не са били забелязани от съвременниците им — отчасти, предполагам, защото до 1825 г. Констабъл е почти неизвестен, а по това време Уърдзуърт вече отдавна е изгубил вдъхновението си, и отчасти защото Констабъл рисува равнини, докато Уърдзуърт, както изобщо и целият култ към природата, е свързан с планините. Това и незавършеният облик на картините на Констабъл са станали навярно причина Ръскин да ги подцени, докато той посвещава значителна част от живота си да възхвалява Търнър. Търнър е върховният изразител на онзи емоционален отклик на природата, който вълнува и Грей в „Гранд Шартрьоз“ и който можем да наречем възвишена живописност. Понякога неговите бури и лавини изглеждат абсурдни, както е абсурдна и риториката на Байрон. Но навярно новата религия е изисквала силата и възвишеното да бъдат изразени с нещо по-внушително от маргаритки и жълтурчета (цв.ил.37).

Не мислете, че се опитвам да омаловажа Търнър. Той е гений от първа величина — безспорно най-големият живописец, който е родила Англия; и въпреки че е готов да работи в модния за времето си стил, той никога не загубва интуитивното си разбиране за природата. Никой друг не познава по-добре видимите явления в природата и в своите енциклопедични познания той вмества спомени и за най-мимолетните ефекти на светлината — изгреви, отминаващи бури, разсейващи се мъгли, неща, които преди него никой не е скрепявал върху платното.

В продължение на тридесет години тези блестящи дарби намират приложение в поредица от картини, които хвърлят в захлас съвременниците му, но са твърде изкуствени за днешните вкусове. Ала Търнър непрекъснато усъвършенствува за свое лично удовлетворение един съвсем нов живописен маниер, който получи признание едва в наши дни. Накратко казано, той се състои в превръщането на всичко в багри: светлина, предадена с багри, чувства за живота, предадени с багри. За нас е доста трудно да си представим колко революционен е бил този метод за онова време. Не бива да забравяме, че векове наред предметите са били смятани за реални поради това, че са осезаеми. Тази тяхна реалност се е установявала с пипане или почукване —

хората и досега го правят. И всяко порядъчно изкуство е имало за цел да покаже осезаемостта им било чрез моделиране, било чрез рязък контур. „Какво друго отличава честността от измамата, ако не твърдата и ясна линия на правотата“ — заявява Блейк.

Цветът се е смятал за нещо неморално — може би с право, тъй като той се възприема непосредствено и въздействува, независимо от оня организиран опит, който е в основата на нравствеността. Багрите на Търнър обаче съвсем не са произволни — или онова, което ние наричаме декоративен цвят. Колоритът му винаги изхожда от нещо наистина изпитано и преживяно. И Търнър като Русо използва зрителните си възприятия, за да се добере до истината. „Чувствувам, следователно съществувам“. Можете да проверите това, като разгледате картините на Търнър в галерията „Тейт“: колкото по-неясни са контурите, колкото по-силно е ударението върху колорита, толкова по-живо ни внушават те впечатлението за безусловна вяроност към природата (цв.ил.38). Търнър провъзгласява независимостта на колорита и по този начин обогатява човешкия дух с една нова способност.

Не мисля, че Търнър е съзнавал сродството си с Русо. Но другият голям пророк на природата, Гьоте, е имал голямо значение за него. Макар да не е особено образован, той усърдно чете произведенията на Гьоте, особено неговото „Учение за цвета“ и споделя схващането на автора за природата като за организъм, който се управлява от известни закони. Това е, разбира се, една от особеностите на Търнър, които много допадат на Ръскин, така че неговата обемиста защита на художника, тъй подходящо озаглавена „Модерни художници“, става същинска енциклопедия на наблюдения върху природата. Така както Средновековието е създавало енциклопедии, в които неточните наблюдения били използвани, за да се докаже истинността на християнската религия, така и Ръскин събира много точни наблюдения върху растения, скали, облаци, планини, за да докаже, че природата се направлява от определени закони (198).

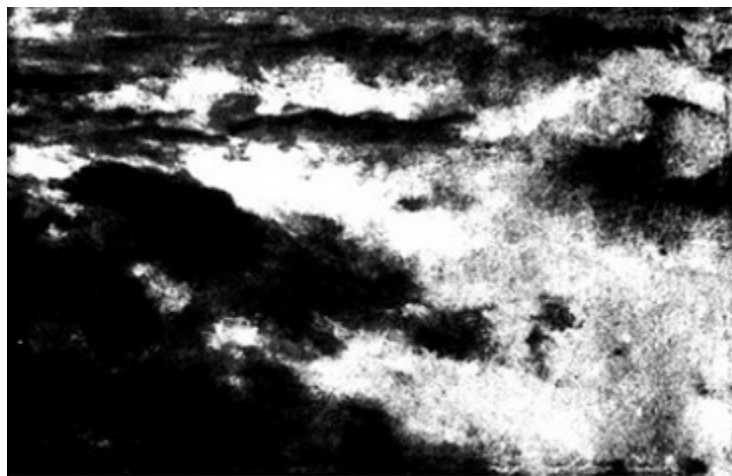


*198 Ръскин, Рисунок на
гнайска скала*

Може и да е така. Но това не са онзи вид закони, които хората са измислили за себе си. Никой днес не би погледнал сериозно на схващането на Ръскин, че природата е подчинена на нравствения закон или че го илюстрира. Все пак, когато казва: „Силата, която кара различните части на едно растение да си помагат една на друга, ние наричаме живот. Интензивността на живота е същевременно интензивност на взаимопомощта. Прекратяването на тази помощ ние наричаме развала“ — той действително, струва ми се, е извлякъл от наблюденията си един морален принцип, който е поне толкова убедителен, колкото повечето нравствени принципи в Светото писание. Това също обяснява защо цели петдесет години след издаването на „Модерни художници“ Ръскин е бил считан за един от най-големите пророци на своето време.

Всички тези аспекти на новата религия на природата се срещат и сливат там, където старите религии също са насочвали възжеланията си: небето. Само че поклонниците на природата съсредоточават

вниманието си не върху съдбовните движения на планетите или върху някакъв въображаем небесен град, а върху облаците. През 1802 г. един квакер на име Люк Хауърд прочита доклад на тема „Измененията на облаците“, в който се опитва да направи за небето онова, което Лине вече е направил за растенията. Резултатът толкова много се харесва на Гьоте, че той посвещава на Хауърд едно стихотворение. Но Люк оказва влияние и върху художниците. Констабъл прочита неговия труд и тъй затвърдява убеждението му, че облаците трябва да бъдат колекционирани и класифицирани: той прави стотици етюди на облаци (199), като си отбелязва на гърба месеца, часа и посоката на вятъра. Ръскин пък казва за себе си, че „затварял облаците в бутилки така грижливо, както баща му — вино търговец — наливал своето шери в шишета“.



199 Констабъл, Етюд на облаци

СПИСЪК НА ЦВЕТНИТЕ ПРИЛОЖЕНИЯ

31. Дьо Троа, Четене на Молиер.



32. Шарден, Утринен тоалет.



33. Буше, Закуска.



34. Давид, Клетвата на Хорациите.



35. Констабъл, Кола със сено.



36. Каспар Давид Фридрих, Човек пред планина с дъга.



37. Търнър, Преминане на Мон Сени.



38. Търнър, Прибой.



39. Моне, Водни лилии.



40. Давид, Наполеон преминава Алпите.



41. Жерико, Лудият.



42. Дьолакроа, Атила.



43. Де Лутербург, Коулбрукдейл ночью.



44. Сьора, Къпане край Аниер.



45. Ван Гог, Автопортрет с палитра.



Но облаците са пословично неподатливи на закони. Дори Ръскин се отказва отчаян от опита си. Така че по онова време небето привлича по-малко хората с аналитичен ум, отколкото ония поклонници на природата, които се отдават на сетивните блянове на Русо. „Цялото съзнание — пише един ранен автор за романтизма — може в края на краищата да стане нещо като полукълбо от облачни пейзажи, изпълнено с вечно движещи се,менящи се и разтапящи се форми“.

Констабъл казва, че в пейзажната живопис облаците са главният орган на чувството. А за Търнър те имат символично значение. В неговите картини кървавочервените облаци са символи на разрушение. Той различава мирните небеса от небесата на раздора. Главната му цел в живота е да гледа как слънцето изгрява над вода: той притежава няколко къщи, от които може да наблюдава това явление. И особено много го привлича линията, където се срещат небето и морето — онова сливане на стихииите, което чрез тоналната си хармония сякаш води до всеобщо примиряване на противоположностите. За да наблюдава тези

ефекти, той живее край морето в източен Кент, където съседите му го смятат за ексцентричен морски капитан на име Пъги Бут, който, дори оттеглил се в пенсия, не може да се откаже от съзерцанието на морето.

„Диалог между морето и небето“ — това е заглавието, което Дебюси дава на една от частите на своята симфонична поема „Морето“. Тя е композирана шестдесет години по-късно, но спокойно можем да я свържем с едно много по-ранно произведение на изкуството, тъй като Търнър живописва в стил, който е съвсем чужд на собственото му време — той е може би първият голям художник, който прави това. Дори картините, излагани в галерии и музеи, като например „Дъжд, пара, скорост“ (200), нямат никаква връзка с онова, което се рисува в Европа по негово време, та почти цял век след това.



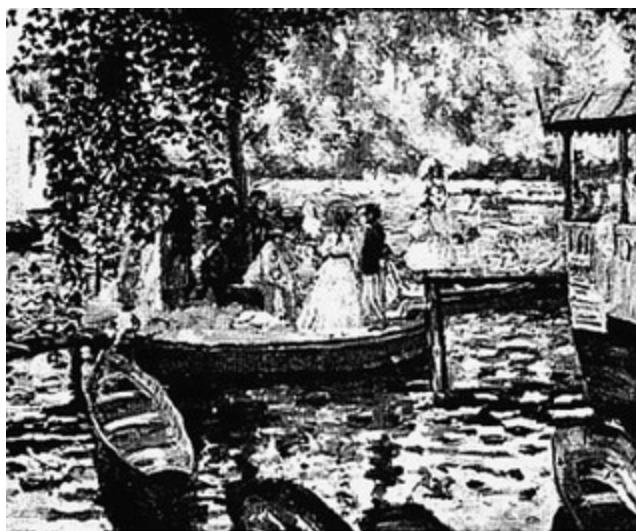
200 Търнър, Дъжд, пара, скорост

В 1840 г. тези картини трябва да са изглеждали съвсем налудничави и действително хората говорили по техен адрес: „Още една от малките шеги на мистър Търнър“.

Търнър е възпитан в традицията на живописното, според която само известни необикновени съчетания в природата са подходящ обект за изкуството. Но тази традиция изобщо не пуска корени във Франция. Френските художници предпочитат Констабъл и повтарят думите му: „Никога в живота си не съм виждал нещо грозно“. Това е своего рода егалитаризъм и Курбе, по убеждение комунист^[1] изписва някои от най-буквалните наподобявания на природата, които някога са били

предлагани като изкуство. Те се приближават твърде много до онази истински демократична форма на изкуството, каквато е цветната пощенска картичка. Тази праволинейна, натурна пейзажна живопис си остава популярният живописен стил в продължение на почти сто години — и аз мисля, че тя все още щеше да бъде такава, ако се намереше някой съвременен художник, който да я прилага с вътрешно убеждение. Но в един критичен момент на нейно място идва фотографията и тримата големи поклонници на природата от края на 19 век — Моне, Сезан и Ван Гог — се виждат принудени да извършат едно по коренно преобразование.

Екстатичното съзерцание, което първо подтиква Русо да заживее в света на сетивните усещания, отбелязва още една победа през 19 век. Колкото и странно да е, тя също идва от наблюдението на набраздена водна повърхност — от искрящите слънчеви лъчи във водата и от трепкащите отражения на мачти. Това става през 1869 г., когато Моне и Реноар често се срещат в една кръчмичка край реката, наречена „Ла Гренуйер“. Преди това и двамата са работили в обичайния натуралистичен стил. Но когато те виждат тия ситни вълни и тези отражения, търпеливият натурализъм претърпява поражение (201).



201 Реноар, Ла Гренуйер

Едничкото нещо, което художникът може да стори, е да предаде някакво впечатление, *impression* — но впечатление от какво? От светлината, защото тя е всичко, което виждаме. Много преди това

философът Хюм идва до същия извод и импресионистите съвсем не подозират, че вървят по стъпките на една философска теория. Но думите на Моне: „Светлината е главното действащо лице в картината“ придават нещо като философско единство на тяхното творчество, така че славните години на импресионизма не само донасят наслада на очите ни, но и обогатяват с нещо нашите човешки способности. Нашето усещане за светлината е станало част от онази повишена обща възприемчивост, от онова изостряне на чувствителността, което Пруст така чудно е описал в романите си, щото при първото им прочитане почти имаме чувството, че сме получили нови сетива.

Когато си помислим колко много красиви импресионистични картини има по света и колко много те са променили нашия начин на виждане и възприемане, просто е изумително колко кратко е траял импресионизмът като движение. Периодите, в които група хора могат да работят задружно, щастливо вдъхновявани от една-единствена цел, са твърде кратки — това е една от трагедиите на цивилизацията. Двадесет години след възникването си движението на импресионизма се разпада. Една група поддържа, че светлината трябва да бъде възпроизвеждана по научен път, с мазки от първичните цветове, сякаш е преминала през спектър. Тази теория вдъхновява един безупречен художник, Съора. Но тя е твърде далеч от онази първа спонтанна радост от природата, от която в последна сметка трябва да зависи всяка пейзажна живопис.

От друга страна, когато Моне, първият и непоколебим докрай импресионист, открива, че чистият, праволинеен натурализъм е вече изчерпан, той се опитва да изразименящите се ефекти на светлината с помощта на един своего рода багрени символ: например рисува редица катедрални фасади в различни осветления — розово, синьо и жълто — които ми се виждат твърде далеч от данните на опита. После се обръща към езерцето с водни лилии в имението си и като съзерцава прехласнат облаците, отразени в повърхността му, създава последните си големи шедеври (цв.ил.39).

В двете зали на Оранжерията в Париж, където са изложени неговите „Nymphs“ — „Водни лилии“, ние виждаме как Моне разширява обсега на усещанията си в една непрекъсната, взаимносвързана форма, подобно на симфонична поема. Тази поема

има за отправна точка опита, преживяването, но потокът на усещанията се превръща в поток на съзнанието. А как съзнанието се превръща в живопис? Тъкмо тук е чудото. Чрез толкова съвършено познаване на всеки ефект, че то става инстинктивно, и всяко движение на четката е не само запис, видима следа, но и жест на себеразкриване. Във всеки случай силата на волята, необходима за осъществяването на тази трансформация, трябва да е била огромна и може би Моне никога е нямало да я постигне без подкрепата на своя приятел Жорж Клемансо. Този величав стар воин е обладал достатъчно воля да спаси родината си и заедно с това да поддържа работоспособността на Моне. Моне, който бавно ослепява, неведнъж му пише, че не може повече да рисува. Тогава Клемансо напуска заседанието на кабинета, пристига в ателието на художника и го увещава да вземе отново четката си. И Моне пак се потапя в морето на спомените и усещанията. Пълно потапяне: това е същинската, върховната причина, поради която любовта към природата така дълго е била приемана като религия. То е средството да разтворим, да загубим собствената си идентичност в цялото и по този начин да почувствуваме още по-интензивно съществуването си.

[1] Курбе е активен участник Парижката комуна от 1871 г. — Б.ред. ↑

12

ИЗМАМНИ НАДЕЖДИ

Разумният свят на една библиотека от 18 век е симетричен, хармоничен и затворен в себе си. Симетрията е човешко понятие, защото с всичките си неправилности ние сме повече или по-малко симетрични, и уравновесеността на една камина от Адам или на една фраза от Моцарт отразява удовлетворението ни от нашите две очи, две ръце и два крака. И хармония: в тази книга аз многократно употребявам тази дума в хвалебствения ѝ смисъл. Но затворен в себе си! Там е въпросът: един затворен в себе си свят става затвор за духа. Човек жадува да излезе навън, жадува да се движи. Той разбира, че симетрията и хармонията, каквито и да са иначе достойнствата им, са врагове на движението. А какво чувам там — какви са тези тонове на призив, на възмущение, на духовен глад? Бетховен. Гласът на европейския човек, отново домогващ се до нещо, което не може да достигне. Ние трябва да напуснем тесните предели на спретнатите интериори на класицизма от 18 век и да се изправим пред безпределното. Чака ни дълъг, труден път и не мога да кажа къде му е краят, защото още не е свършил. Ние все още сме чада на романтичното движение и все още сме жертви на измамни надежди.

Послужих си с метафората на морето, защото всички големи романтици от Байрон насетне са били обсебени от този образ на движението и бягството.

*Отново по вода на път! Напред!
Под мене скача като кон морето,
ездача си познал. Вълни, привет!
Гдето и да е, бързо ме носете!*

В романтичното изкуство то обикновено води до нещастие. Бягството от симетрията се оказва и бягство от разума. Философите на 18 век се опитват да сложат ред в човешкото общество с помощта на разума. Но рационалните доводи не са достатъчно силни да съборят огромната маса на закостенялата традиция, натрупала се през последните сто и петдесет години. В Америка се оказва възможно да бъде създадена една нова политическа конституция: но е нужен някакъв по-силен експлозив, за да взриви тежките основи на Европа, досущ както това е станало по времето на Реформацията.

И този път развитието започва с Русо. Той въздига в универсален критерий не толкова призова към разума, колкото призова към сърцето, като го прилага навред — от любовта и възпитанието до политиката. „Човекът е роден свободен, а навсякъде е в окови“. Какво встъпително изречение — напомня ни първата сцена на „Хамлет“. Към края на 18 век рационалните доводи губят почва и отстъпват място на дръзки твърдения, които едва ли някой друг е изразил по-вдъхновено от Уилям Блейк. Неговото „Венчаване на рая с ада“, написано в 1789 г., е истински наричник по анти рационална мъдрост и може да се сравни с „Тъй рече Заратустра“ на Ницше, „Пътят на крайностите води до двореца на мъдростта“, „Тигрите на яростта са по-мъдри от конете на благоразумието“, „Енергията е едничкият живот и идва от тялото, а Разумът е границата и външната окръжност на Енергията“.

Почти по същото време в Шотландия се чува един по-земен човешки глас на протест срещу йерархията, гласът на Роберт Бърнс. Поети са живели в нищета и преди него, но те са в повечето случаи бедни учени, които предпочитат да живеят ден за ден и да бродят из града, отколкото да се настанят в удобен пасторски дом. Бърнс е първият голям поет, който се ражда в колиба с една-единствена стая, свързана с обора, който прекарва голяма част от живота си като обикновен земеделски работник и черпи материал за поезията си от това свое всекидневие. Той несъмнено е по-голям като творец на песни, сгряващи сърцето, отколкото като политически мислител. Но в едно от стихотворенията му намираме един ред, който като встъпителните думи на Русо ще отекне през вековете: „Човекът си е все пак човек!“ Още по-ясно е изразен смисълът в последните редове:

*Накрая става тъй все пак,
че вред човек подава братска
ръка на друг човек все пак!*

Към това позоваване на справедливостта и природния закон се прибавя и чувството, че обичаят, разсъдливостта и благоразумната предвидливост са станали окови за човешкия дух.

*Надуйте рог, дигнете глас,
на цял свят земен възвестете:
Един-единствен славен час
е равен на цял век суетен!*

Тези редове, написани от един малко известен английски поет на име Мордаунт преди 1790 г., надживяват революционния дух и все още служат за основа на романтичните филми. Ето тези пориви през 80-те години на 18 век проблясват като пламъчета, които лумват през пукнатините на земната кора. После, както ни е известно, вулканът изригва; и тъй като тези огънове така дълго са тлели под повърхността на 18 век, Френската революция еволюира от протеста на неколцина недоволни адвокати, от достолепното мърморене и пъшкане на буржоазния конституционализъм до суровия вик на едно народно движение. Половинчати решения са невъзможни (202).



*202 Рюд, Скулптурна група от
Триумфалната арка в Париж*

През юни 1789 г. първата либералнобуржоазна фаза на революцията достига връхната си точка. Тъй като не допускат членовете на Националното събрание до обичайното им место събиране, обзети от добродетелно възмущение, те отиват в едно покрито игрище за тенис, където полагат клетва, че ще съставят конституция. На Давид, художника на републиканската добродетел, възлагат да увековечи тази сцена. Недовършената му картина е унищожена, но в подготвителната рисунка (203) виждаме как се повтарят жестовете от „Клетвата на Хорациите“, само че сега хората са облечени в съвременни дрехи.



В центъра е представена група, символизираща съюза между църквата и по-добрите аристократи (в действителност монахът не е присъствувал: подобно на всички пропагандни картини и тази не отговаря напълно на истината). От двете страни се виждат фигури, въодушевени до екстаз от идеята за конституционно управление; а вдясно (това е исторически вярно) е единственият делегат, който не желае да положи клетва. За нас, разочарованите от сто и петдесет години демократическо красноречие и петдесет години пропагандна живопис (далеч не тъй хубава като Давиловата), всичко това може да ни се вижда малко нелепо. И действително тези първи стъпки на революцията са педантични и объркани. Всички смятат още, че със силите на обструкцията може да се разговаря само на техния език. Конституционната, ще ни се почти да кажем, „американската“ фаза на Френската революция принадлежи на века на разума. Три години по-късно чуваме гласа на новия свят, когато група почтени граждани на Марсилия се разгневяват на „един чиновник на изпълнителната власт, който не си гледа работата“ и извършват удивителен подвиг: в горещ, задушен юлски ден потеглят пешком от Марсилия за Париж, като влачат със себе си три топа и пеят една нова песен — „Марсилезата“.

Има ли дори днес толкова бездушен човек, който да не се развълнува, когато чуе този марш? Нищо чудно, че най-прекрасните духове на епохата са в екстаз, че Блейк започва да пише стихотворение за Френската революция, което никой не чете, а изпод перото на

Уърдзуърт излизат стихове, които всички цитират и които аз трябва отново да цитирам:

*Защото страшна бе онази сила,
израснала из любовта ни крепка!
Бе благодат да бъдеш жив онази утрин,
но млад да си — бе истинско небе!*

По-нататък Уърдзуърт казва, че революцията сякаш е осъществила мечтата на Русо за естествения човек и е потвърдила разказите на пътешественици за вълшебното му съществуване. Това съществуване вече не е затворено.

*на някакъв тайнствен остров,
небето само знае где бе той!
Не, не — на този наш свят, който
е свят за всички нас.*

В този стадий революцията е романтичното движение, приведено в действие. И може би най-големият ѝ завет за потомството е нейното послание към младите: онези, които силно обичат, могат да намерят начин да се освободят от прогнилите примки на закона, които ни обвързват.

Особено вълнуващото в ранния период на революцията е, че вярата на хората в един нов свят е толкова конкретна и силна, че те дори решават да променят календара — като 1792 става година първа, и да преименуват месеците. Новото летоброене се оказва недомислие, но новите имена на месеците — Вантоз, Термидор, Брюмер и т.н., ветровитият, горещият, мъгливият — са поетични и ми се иска те да бяха останали. Те изразяват любовта към природата, така тясно свързала се с революцията. Същият стремеж за връщане към природата намира отражение в женската мода. Цялата изкуствена фасада на 18 век е захвърлена и сега дрехите следват линията на тялото с грациозна простота (204).



Няма вече високи, напудрени перуки, а плавно падащи къдрици, превързани на челото с обикновена панделка. Мадам Рекамие, най-прочутата и недостъпна красавица на онова време, позира на Давид с боси нозе.

По-трудно начинание е да се замени християнството с религия на природата. В тази насока понякога отиват твърде далеч: предлагат например да се събори катедралата в Шартър и на нейно място да се построи храм на мъдростта. Твърде чести са случаите на оскверняване и богохулства, както и на големи разрушения: Ключи, Сен Дени, много от светите места на цивилизацията са отчасти унищожени и разграбени. От друга страна, има нещо наистина трогателно в тази идея за религия на природата, както виждаме това в една гравюра (205), изобразяваща кръщаване по новия ритуал в една дехристиянизирана църква.



205 *Естественият култ /офорт/*

Хората, които много глаголстват за модерния свят, често заявяват, че се нуждаем от нова религия. Това може да е вярно, но не е лесно тя да бъде създадена. Дори Робеспьер, който е бил възторжен привърженик на идеята за нова религия и е разполагал със силни средства за убеждение, не е могъл да я приложи на дело.

А при името на Робеспьер не можем да не си спомним как трагично рухва целият този идеализъм. Повечето от големите епизоди в историята на цивилизацията са имали и неприятни последици. Но нищо не е избило така бързо и сурово в своята противоположност, както революционният жар на 1792 г.; защото през септември се стига до първото от онези кланета, с които, уви, някои помнят главно революцията. Никой никога не е дал историческо тълкуване на септемврийските кланета и може би в края на краищата е вярно старомодното обяснение, че те са проява на нещо като колективен садизъм. Това е било погром — явление, което е добре известно. И то получава нов тласък от едно друго добре познато чувство — масовата паника. През юли 1792 г. Комитетът за обществена безопасност прогласява официално. „La patrie en danger“ — „отечеството в опасност“, последвано от обичайното: „il nous ont trahis“ — „сред нас има предатели“. Знаем какво означава това. Колко много невинни немски гувернантки и изкуствоведи пострадаха през двете ни последни войни, ако не, като бяха екзекутирани, то като бяха изселени и като се издавиха на път за Канада. През 1792 г. Франция наистина е в

опасност и там наистина има предатели, като се започне от краля и кралицата, насърчаващи чуждите сили да се намесят. Франция се бори на живот и смърт срещу силите на старата корупция; и в продължение на няколко години нейните водачи са в плен на най-ужасната от всички илюзии. Те се смятат за добродетелни. Сен Жюст, приятелят на Робеспьер, казва: „В една република, която може да се гради само на добродетелта, всяка милост към престъплението е въпиещо доказателство за измяна“.

Но макар и неохотно, трябва да признаем, че много от последвалите ужаси са се дължали просто на анархията. Това е една крайно привлекателна политическа доктрина, но се боя, че е прекалено оптимистична. Хората от 1793 г. отчаяно се мъчат да овладяват анархията чрез насилие и накрая стават жертва на жестоките методи, които сами са пуснали в ход. С какви смесени чувства гледаме картината на Давид (206), представяща убития Марат в банята. Давид я е изписал с дълбоко вълнение.



206 Давид, *Смъртта на Марат*

Тя е трябвало да обезсмърти паметта на един голям патриот, достоен за традицията на Брут. Малко пропагандни картини

въздействуват така силно като произведения на изкуството. И все пак Марат не може да избегне отговорността за септемврийските кланета и следователно за първия облак, който е помрачил зората на Уърдзуърт и е превърнал оптимизма на първите романтици в песимизъм.

Едно от нещата, които така ни затрудняват, когато четем за Френската революция, са многобройните имена — те се появяват на всяка страница и после безследно изчезват. Причината е, че в продължение на близо десет години революцията не ражда големи личности, освен може би Робеспьер. Революционният дух продължава да живее и след неговата смърт, но той остава без водачи. По това време френският политически живот представлява същата борба на противоречиви користни интереси, която тъй често ще го характеризира и през следващите сто и петдесет години. Сетне, в 1798 г., французите се сдобиват с водач, и то какъв!

С появяването на генерал Бонапарт отприщаната енергия на революцията взема нова насока — пробужда се неутолимата жажда за завоевания и изследвания. Но какво общо има това с цивилизацията? Войната и империализмът, които тъй дълго се числяха към най-възхваляваните човешки дейности, вече не се радват на добро име и като рожба на времето си аз не мога да не мразя и едното, и другото.

*Момци мои, вижте каква земя обширна
се простира на запад от Тропика на Рака,
натам, где издува се тоз земен глобус;
докато слънцето от взора наш се скрива,
за да роди деня на хората отвъдни...
А от антарктическия полюс на изток вижте...
земя още по-ширна, нивга още не съзряна,
бисерни скали там светят лъчезарни
като звездите, що небето украсяват!
И аз ще умра, без всичко туй да завладея.*

Колко много големи поети, художници и учени биха изrekli тези думи, които изговаря героят на Марлоу — умиращият Тамерлан. В областта на политическото действие те са ни станали ненавистни. Но смущава ме чувството, че не можем да имаме едното без другото.

Нагонът към завоевания е само част от парадоксалната природа на Наполеон. Той е същевременно политически реалист, голям администратор, автор или най-малкото редактор на класическия сборник от закони Code Napoleon. В портретите му можем да проследим как младият войник-революционер се превръща в пръв консул (със следи от революционен жар на лицето му); а две години по-късно той става приемник на Карл Велики. Един необикновен портрет от Енгър в Музея на армията в Париж (208) съзнателно търси аналогия както с късноримските слоново костни резби, така и с миниатюрите на император Отон III от 10 век.



208. Енгър, Наполеон като император

А тези мънички златни насекоми по кадифената мантия са поставени там, защото са били открити върху мантията на Хилдерик,

първия крал на франките през 5 век, чийто ковчег бил намерен при разкопки сто и петдесет години преди това.

Така, по едно време Наполеон е вярвал, че възражда голямата традиция на единство и стабилност, съхранила идеалите на Гърция и Рим чак до Средновековието. Той до края продължава да твърди, че за Европа е щяло да бъде по-добре, ако е била обединена под неговия скиптър. Може и да е така. Но това не е могло да стане, защото над владетеля реалист е господствувал завоевателят романтик; ние забравяме статичния, йератичен император, изобразен от Енгър, когато видим картината на Давид „Бонапарт преминава Големия Сен-Бернар“ (цв.ил.40). Там той наистина е човек на своето време.

Разбира се, тази мечта за безкрайни завоевания води началото си от Александър Македонски, в чиито съвсем безсмислени походи до Индия може да се види първият протест срещу класическата затвореност. Една от любимите картини на Наполеон е творбата на немския художник от 16 век Алтдорфер, представяща победа на Александър над персийския цар. Наполеон я задига като плячка от Мюнхен и я окачва в спалнята си, където всеки ден може да съзерцава този сияен символ на дръзновеното приключение. Това е периодът, когато историческата наука надхвърля тесните граници на познатия свят на Ливий и Тукидид и се насочва към далечните елохи на Изтока и на първобитния Запад. В продължение на петдесет години големите умове на Европа се прехласват по една поема, наречена „Фингал“, приписвана на някакъв келтски бард, наречен Осиан. Всъщност тя е нещо като фалшификат, който един предприемчив шотландец на име Макферсън скалпва от откъслечни сведения. Но това не е попречило на Гьоте да ѝ се възхищава, нито пък на Енгър, първосвещеникът на класицизма, да изпише огромна картина, изобразяваща съня на Осиан. „Фингал“ е любимата поема на Наполеон. Осиан е първият герой, когото виждаме на изписания таван на Наполеоновата библиотека в Малмезон (207), и при всичките си походи императорът е носел със себе си един илюстриран екземпляр на „Фингал“.



207 Персие и Фонтен,
Наполеоновата библиотека, Малмезон

Небето на „Фингал“ не е компрометирано от одобрението на стария режим. Наполеон възлага на най-конвенционалния си художник, Жироде, да изобрази как душите на собствените му воители — неговите маршали — биват посрещани във Валхала от Осиан (209). Неприятно напомняне за Хитлер и Вагнер. И все пак човек не може да устои на обаянието на Наполеоновата слава.



209 *Жиросе, Осиан и Наполеоновите
маршали*

И сред цялото това величие и слава какво става с големите герои, които говорят от името на човечеството през революционните години? Повечето от тях замлъкват от страх — страх от размирици, страх от кръвопролития, страх, че в края на краищата хората още не са узрели за свободата. Малко епизоди в историята действуват така угнетяващо, както оттеглянето на големите романтици — Уърдзуърт, който казва, че би дал живота си за англиканската църква, или Гьоте, който твърди, че е по-добре да се поддържа една лъжа, отколкото да се допусне политически смут в държавата. Но двама от тях не се оттеглят и затова са станали първообрази на романтичния герой: Бетховен и Байрон. Колкото и да са различни (а е трудно да си представим двама мъже, които да се различават толкова много един от друг), и двамата се опълчват срещу обществените условности, и двамата вярват непоколебимо в свободата. Странен парадокс е, че Байрон с легендарната си хубост, остроумие и светска обиграност бива изключен от обществото, докато Бетховен — дребен на ръст, дългокос и недодялан, Бетховен, който всеки месец се смразява с някой приятел и всяка седмица обижда някой покровител, се радва на търпеливата симпатия и дори обичта на виенската аристокрация. Може би защото

във Виена са ценели гения по-високо, отколкото в Лондон. Но главната причина, струва ми се, е това, че лошите обноси на Бетховен са били признак на благородна простота и те са го направили по-убедителен символ на новия свят от Байрон. Аристократичното общество на Виена, макар цял век да не е възразявало против консервативната политика, не може да устои на новия европейски дух, особено когато той взема онази форма, която то разбира най-добре — музиката.

Бетховен не е човек на политиката, но той откликва на благородните идеи на революцията. Възхищава се от Наполеон, защото го смята за апостола на революционните идеали. И защото, трябва да признаем, обича величието. Заявява, че ако разбирал от стратегия толкова, колкото от контрапункт, би се поставил в услуга на Наполеон. Посвещава на генерал Бонапарт една от най-големите си творби — Третата симфония. Но точно преди тя да бъде изпълнена, той научава, че Наполеон е провъзгласен за император. Тогава разкъсва страницата с посвещението и едва го удържат да не унищожи самата партитура. Двата най-скъпи за Бетховен революционни идеала са свободата и добродетелта. Като младеж във Виена той гледа „Дон Жуан“ на Моцарт и остава потресен от цинизма на героя. Решава да напише опера, в която добродетелната и непоколебима любов да бъде свързана със свободата. Сюжетът се върти в главата му години наред; първи се появяват увертюрите „Леонора“ и най-после самата опера „Фиделио“, където, освен темата за справедливостта и добродетелната любов той ни дава и най-възвишения химн на свободата — в сцената, когато жертвите на неправдата излизат от затвора, устремени към светлината. „О, какво щастие е да вдъхнеш въздуха на свободата, само тук, само тук е животът, гробница е затворът! О, свобода, върни се пак при нас!“ Този вик, тази надежда отекват във всички революционни движения на 19 век. Ние понякога забравяме колко много са били те — във Франция, Испания, Италия, Австрия, Гърция, Унгария, Полша, и навред картината е все същата: същите идеалисти, същите професионални агитатори, същите барикади, същите войници с извадени саби, същите уплашени граждани, същите жестоки репресалии. В последна сметка не можем да кажем, че сме отишли много напред. Когато пада Бастилията в 1792 г., откриват, че там има само седмина старци, раздразнени, че са ги обезпокоили. Но ако се

биха отворили вратите на един политически затвор в Германия през 1940 г., тогава бихме разбрали смисъла на онази сцена от „Фиделио“.

Въпреки трагичната си глухота Бетховен е оптимист. Той вярва, че в гърдите на човека се таи искрица от оня божествен огън, който се разкрива в любовта му към природата и в потребността му от приятелство. Вярва, че човекът е достоен да бъде свободен. Отчаянието, което отравя романтичното движение, още не е проникнало в жилите му. Откъде идва тази отрова? През 18 век вече се долавя някакъв вкус към ужаса и дори героините на Джейн Остин обичат тръпките на страха, който им вдъхват готическите романи. Отначало това прилича само на мода, която скоро ще отmine. Но през 90-те години на 18 век ужасите стават действителност и към 1810 г. вече е ясно, че всички оптимистични надежди на 18 век са били суетни: правата на човека, откритията на науката, благата на промишленото производство — всичко се оказва илюзия. Свободите, извоювани от революцията, биват тутакси потъпкани било от контрареволюцията, било от военните диктатори, в чиито ръце попада революционната власт. В картината на Гоя „3 май 1808 г.“, представяща разстрел на бунтовници (210), повтарящият се жест на вдигнатите в героичен отпор ръце преминава в линията на войнишките пушки, които ликвидират малка група неудобни граждани.



210 Гоя, 3 май 1808 г.

Е да, днес вече сме свикнали с всичко това. Многократните разочарования са ни направили почти безчувствени. Но в 1810 г. това е

нещо ново и всички поети, философи и художници от романтичното движение са дълбоко потресени от него.

Изразителят на този песимизъм е Байрон. Навярно той така или иначе е щял да бъде песимист — това е част от егоцентричната му природа. Но появявайки се именно по това време, вълната на всеобщо разочарование го издига нагоре, така че след Наполеон той става най-прочутата фигура в Европа. Всички, като се почне от големи поети като Гьоте и Пушкин и големи мъже на действието като Бисмарк и се стигне до най-глупавата ученичка, четат произведенията му с едва ли не истеричен възторг, който трудно можем да проумеем, когато си проправяме път през риторичните безсмислици на „Дара“ и „Гяур“; защото лошата поезия на Байрон, а не „Дон Жуан“ го е направила популярен. Байрон, истински син на своето време, пише поема за отварянето на един затвор — тъмницата на Шилъонския замък. Той започва със сонет в стария революционен стил — „Вечен дух на безоковен ум! Най-сияйна в тъмницата си ти, свобода!“ Но когато след много ужаси шилъонският затворник бива освободен, прозвучава нова нотка:

*Пристигаха мъже накрая —
кои, не смогнах да узная —
и аз свободен бях отново;
защо — за туй не стана реч и
за мене беше безразлично
дали съм или не в окови,
защото робството си вече
аз сам наистина обичах.*

Откакто са написани тези редове, колко много хора на духа чак до Бекет и Сартър са откликвали на това чувство! Този негативен извод обаче не е целият Байрон. От стените на замъка шилъонският затворник гледа към езерото и планините и се чувства част от тях. Тази именно е положителната страна на Байроновия гений — това себеотъждествяване с могъщите сили на природата: не с маргаритките и нарцисите на Уърдзуърт, а с канарите, водопадите и страшните бури, накратко казано, с възвишеното. Съзнанието за възвишеното е онова

измерение, с което романтичното движение обогатява европейското въображение. То е английско откритие и е свързано с откриването на природата: не даряващата истини природа на Гьоте, нито морализиращата природа на Уърдзуърт, а дивата, непонятна сила извън нас, която ни отваря очите за суетата на човешките замисли. Най-ярко е изразил това Блейк: „Ревът на лъвовете, воят на вълците, бушуващото бурно море и унищожаващият меч са части от всевечното, твърде големи за човешкото око!“ Твърде големи за човешкото око. Когато революцията се прелива в Наполеоновата авантюра, възвишеното става видимо, то може да се докосне! На това чувство дава общопонятен израз Байрон. Никой не може да устои на обаянието му, защото той отъждествява себе си с тези страшни сили. „Нека имам дял в бурната ти и далечна сладост — говори поетът на тъмната стихия, — да бъда част от бурята и от тебе“. Той заставя „частите на всевечното“ у Блейк да го приемат и прочутите думи на приятеля му Шели за него в „Адонаис“ са верни: „Поклонник на вечността, чиято слава се издига като свода небесен над главата му“.

Но съпричастието във възвишеното се оказва почти също така трудно, както и стремежът към свобода. Природата е безразлична или, както казваме ние, жестока. Никой голям художник не е наблюдавал така отблизо тези бурни, враждебни настроения на природата както Търнър; а той не храни надежда — това не са мои думи, такава е заключителната преценка на Ръскин, който го познава и го боготвори. Търнър е голям почитател на Байрон и взема за наименования на свои картини цитати от Байронови поеми. Но „Чайлд Харолд“ не е достатъчно песимистична за него, затова той написва една недовършена поема, за да има откъде да черпи названия за картините си. Нарича я „Измамни надежди“. Лоша поезия, хубави картини. Една от най-прочутите от тях изобразява действителен епизод от търговията с роби, още един от ужасите, които по онова време смущават въображението на романтиците; Търнър я нарича „Търговци на роби хвърлят от борда мъртвите и умиращите — надига се тайфун“. През последните петдесет години страшният разказ вече никак не ни интересува, а само нежният синьо морав цвят на крака на негъра и розовите риби около него. Но Търнър е искал от зрителя да погледне сериозно на картината. „Надежда, надежда, измамна надежда“ — пише той — къде е пазарът ти сега?

Двадесетина години преди това немският пейзажист романтик Каспар Давид Фридрих се прочува с картина, представяща кораб сред ледовете — „Корабокрушението на «Надежда» (211)“.



211 Каспар Давид Фридрих,
Корабокрушението на «Надежда»

Това е също действителен случай, за който той е чел във вестниците. И почти по същото време Жерико, най-байроновският от всички живописци, също се прославя с една картина на корабокрушение (212).



212 Жерико, *Салът на «Медуза»*

На път за Сенегал фрегатата „Медуза“ потъва, сто четиридесет и девет от пътниците потърсват спасение на един сал, който трябвало да

бъде теглен от моряците в спасителните лодки. След известно време на матросите им дотягат усилията и те прерязват въжетата, като оставят сала да се носи по вълните, обричайки пасажерите на почти сигурна гибел. Като по чудо неколцина остават живи и от тях Жерико научава за целия ужас на разигралата се драма; той дори намира корабния дърводелец и го замолва да му изработи малък модел на сала в ателието му. Наема си стая близо до една болница, за да може да наблюдава умиращи хора. Отказва се от безгрижния си живот, обръсва си главата и се затваря с труповете в болничната морга. Твърдо е решен да създаде един шедьовър и аз мисля, че е успял; но странното е, че въпреки грижливата документация цялата картина ни въздействува като грандиозна творба на чистата живопис. Езикът на формите си Жерико заимствува от една по-ранна героична епоха — зрелия Ренесанс — от „Потопа“ на Микеланджело и от неговите „атлети“ в Сикстинската капела, и дори — в това платно — от „Преображението“ на Рафаел. Една от байроновските особености на Жерико е привързаността му към риторичната традиция. Но „Салът на «Медуза» е картина, замислена — и първоначално приета — като произведение на т.нар. социален реализъм, и Жерико имал намерение тя да бъде последвана от две дори още по-големи картини на революционни теми — едната, представяща отварянето на един затвор на инквизицията (съмнявам се дали той е чул за операта «Фиделио», която по онова време се проваля), а другата, за която прави някои скици — посветена на търговията с роби“. И двете обаче остават само във въображението му; той е преуморен и доверява на приятелите си, че копнее за смъртта.

За да ободри духа си, Жерико отива в Лондон отчасти защото се възхищава от английската живопис, но най-вече защото е страстен любител на конете — бихме могли да кажем, че в образния свят на романтиците конят заема място наред с корабокрушението, — а по това време Англия е страната на конете. Жерико рисува големите конни състезания в Дерби и в редица рисунки и литографии отразява суровостта и бруталността на английските нрави (213).



213 Жерико, Английска сцена
/литография/

При завръщането си в Париж той изписва редица портрети на луди (цв.ил.41), които аз причислявам към големите картини на 19 век. Те въвеждат в живописиста романтичния стремеж да се проникне отвъд границите на разума. По това време Жерико е вече смъртно болен от някакво вътрешно страдание, влошено от обичая му да язди най-буйните коне, които може да намери. Няма силен човек, който да е търсил смъртта по-упорито от него. Той умира на тридесет и три годишна възраст, малко по-млад от Байрон, значително по-възрастен от Шели и Кийтс.

За щастие Жерико оставя свой духовен приемник, чийто песимизъм се опира на по-могъщ интелект — Дьолакроа. Когато Дьолакроа излага първата си голяма картина „Данте и Вергилий преминават през Стикс“, някои запитват Жерико дали не е той авторът ѝ, на което той отвърща: „Бих желал да бъда аз“. Две години по-късно, в 1824 г., Дьолакроа създава една картина, в която той вече е напълно самобитен — „Клането в Хиос“ (214).



214 Дьолакром, Клането на Хиос

Както почти всички шедеври на романтичната живопис тя пресъздава действително събитие и отразява благородните чувства на ония либерални умове като Шели и Байрон, които мечтаят за освобождението на Гърция. В тази картина има протест и съчувствие, и то може би повече, отколкото Дьолакром е изразявал някога по-късно.

Революционните духове, които минават в нелегалност при реставрацията на Бурбонската монархия, все още могат да изразят съчувствието си към други жертви на потисничеството. През 1830 г., след някои от най-нелепите епизоди в цялата европейска история, Шарл X и неговият министър-председател успяват да доведат работата до революция. Тя е кратка и ограничена — твърде жалка история в сравнение с революциите, които я предхождат и следват — но все пак показва, че огънят изобщо не е загаснал и че младите романтици от 20-те години на 19 век все още таят в себе си пламъка от 1789 г. Републиканската армия дори се командва от един от ръководителите на голямата революция — Лафайет. Дьолакром постъпва в Националната гвардия (заявява, че прави това, защото му харесвала униформата) и създава картината си „Свободата води народа на барикадите“. Дьолакром дълбоко презира времето, в което живее, заради грубия му

материализъм и самодоволната му вяра в прогреса; и неговото изкуство е до голяма степен опит да избяга от тази епоха. Той търси убежище в сюжетите на романтичната поезия, особено у Шекспир, Байрон и Уолтър Скот. Някои от най-значителните му творби са вдъхновени от Байрон и той притежава Байроновата способност да се самоотъждествява със силите на възвишеното — особено с „рева на лъвовете и унищожавания меч“. Бодлер казва за Дьолакроа, че когато някаква идея пронизвала ума му, мускулите му затрепервали от нетърпение, а очите му искрели като на тигър, дебнещ плячката си. Когато в парижката зоологическа градина идва часът за хранене на животните, Дьолакроа не е на себе си от щастие. Големите му картини, изобразяващи лов на лъвове (215), са най-дълбоко индивидуалните от всичките му творби.



215. Дьолакроа, Лов на лъвове

Също и в живота Дьолакроа избягва от преуспяващото буржоазно общество на своето време. През 1834 г. той отива в Мароко. Тази страна дълго време е занимавала въображението му, но когато се озовава там, действителността се оказва доста по-различна от очакванията му. Вместо чувствената свирепост, която е виждал в байроновските си мечти, той се натъква на един древен бит, който според него е много по-класически от изкуствения, възъстен

класицизъм на академиците. Твърди, че по жестовите си арабите приличали на Катон Стария.

Дьолакроа има малък кръг приятели, поети и писатели, между които е Шопен, едничкият човек, когото той обича и от когото се възхищава безусловно. Бодлер казва, че музиката на Шопен е като „птица с бляскави пера, пърхаща над шеметно страшна бездна“. Той спокойно е можел да употреби тази метафора и за изкуството на Дьолакроа (на което е бил горещ почитател), но като добави, че бездната ни най-малко не вдъхва ужас на големия художник; напротив, той се гордее с нея. За щастие на Дьолакроа един от неговите приятели, Тиер, става министър-председател и му възлага много поръчки от обществен характер, включително и да декорира библиотеката на френската Камара на депутатите. Типично за Дьолакроа е, че най-внушителната от тези декорации изобразява хунския цар Атила, който тъпче останките на античната цивилизация (цв.ил.42). Никой не е разбирал по-ясно от този художник, че само една тънка нишка е спасила нашата цивилизация; а в мигове на угнетение той трябва да е добавял: „Струвало ли си е всичко това?“ Но в края на краищата, макар и малко неохотно, сигурно е щял да отговори утвърдително. Той е съзнателният наследник на най-прекрасните духове на Западна Европа — Данте, Микеланджело, Тасо, Шекспир, Рубенс, Пусен — техните имена се появяват непрекъснато в писанията му, а творбите им вдъхновяват четката му. Може би последната му дума на тази тема е големият стенопис в църквата „Сен Сюлпис“ (макар и не християнин, Дьолакроа е единственият голям майстор на религиозната живопис през 19 век) представящ Яков, борещ се с ангела (216).



216 *Дьолакроа, Яков се бори с ангела*

В сянката на големи дъбове, символи на първобитната му природа, човекът се е борил цяла нощ, за да отблъсне онзи дар — духовното прозрение — който тъй много ще помрачи и усложни съществуването му; като бик се нахвърля той срещу безстрастния ангел, но в края на краищата трябва да се подчини на съдбата си.

Дьолакроа толкова повече цени цивилизацията, защото знае колко крехка е тя, и никога не би бил толкова наивен, да търси някаква алтернатива на остров Таити. Както личи по всичко, Гоген съвсем не е бил наивен човек и е чудно, че не си е направил труда да се осведоми по-добре за Таити, който по онова време вече е бил покварен от европейците почти цели сто години. Неговата байроновска омраза към тогавашното общество му вдъхва желанието да избяга от европейската цивилизация, каквото и да му струва това. И той като Дьолакроа не намира онова, което е очаквал, но съумява да моделира във въображението си видяното в някакво отражение на своя блян; онова, което той открива на Таити, е всъщност нещо много близко до благородството, достойнството и откъснатостта от времето, наблюдавани някога от Дьолакроа в Мароко. Смелостта, с която Гоген се държи о бляна си въпреки всички беди, е наистина героична и ни

кара да забравим многото пошли и гротескни истории от живота му там. Картината му „Таитянки“ е шедевър, който не отстъпва на „Алжирски жени“ на Дьолакроа. Но не можем да не се запитаме какво е сполетяло европейския дух, та е било необходимо едно толкова дълго пътуване и отказ от толкова много неща.

Началото на 19 век предизвиква един разрив в мисловния свят на Европа, не по-малък от онзи, който поражда християнството през 16 век, и дори още по-опасен. От едната страна на тази пропаст е новата средна класа, създадена от индустриалната революция. Тя е изпълнена с упование и енергия, но ѝ липсват собствени стойностни критерии. Притисната между покварената аристокрация и брутализираните бедни слоеве, тя си изгражда особена, насочена към самоотбрана нравственост, пълна с условности, самодоволна и лицемерна. Блестящите карикатуристи от онова време Домие, Гаварии и Гюстав Доре са ни оставили убедителни образи на тези дебели господа (217) в строго закопчани дълги жакети, които обаче изглеждат някак неспокойни и държат чадърите си така, сякаш се готвят да отблъснат нападение.



*217 Доре, Мъже сверяват часовниците
си по обедния изстрел /литография/*

От другата страна на пропастта са по-изтънчените духове — поети, художници, романисти, които са все още наследници на романтизма, все още преследвани от призрака на нещастieto, все още борещият се с ангела Яков. Тези хора имат чувството — и не без основание — че са напълно откъснати от охолното мнозинство. Те се

надсмиват на достопочтената средна класа и на нейния буржоазен крал Луи Филип, наричат ги филистери и варвари. Но с какво могат да заместят нравствеността на средната класа? Самите те все още търсят себе си.

Търсенето продължава през целия 19 век: у Киркегор, у Шопенхауер, у Бодлер, у Ницше, а в изобразителното изкуство — у скулптора Роден. Той е последният голям художник на романтизма, пряк наследник на Жерико, Дьолакроа и Байрон. Най-голямото му разочарование е, че не спечелва конкурса за паметник на Байрон в Хайд парк. Също както при тях, неговата първична жизненост не отслабва, а по-скоро утвърждава виждането му за трагичната участ на човека; и също както при тях в неговите изображения на отчаянието понякога има следа от риторично преувеличение. Но какъв художник е той! Само до преди двадесет години Роден все още бе забулен от облака на критичното неодобрение — „присъдата на потомството“. Той е създател на символични пози, които остават в съзнанието и понякога, подобно на всички твърде опростени образи на сложни чувства, са някак прекадено очебийни. Прочутият „Мислител“, гледан сам за себе си, е едно отегчително обобщение, но ако си го представим в онази среда, за която е предназначен, смисълът му става ясен. Той се намира в центъра на композицията, наречена „Портите на ада“, която Роден използва като хранилище за всичките си малки фигури. Първоначално и „Мислителят“ е бил съвсем малък. Всичките фигури на Роден са създадени в обхвата между палеца и пръстите му и неговите ръце са им вдъхвали живот (218).



218 Роден, Ева

Но те загубват нещо от жизнеността си, когато помощниците му ги уголемяват, и още повече, когато ги възпроизвеждат в мрамор. Названието „Портите на ада“ му е подсказано от стиховете на Данте: „Надежда всяка оставете, о вие, кои прекрачите тоз праг“. Не мисля, че Роден е прочел много от „Божествената комедия“, и той не е мислил за Данте, когато е ваял фигурите си — те са по-скоро отговор на силни чувствени пориви. Общото въздействие на „Портите“, това непрекъснато извиване и струене в ритъма на стила „ар нуво“, ме кара да чувствавам нещо като лека морска болест; но отделните фигури се налагат със силата и свободата на моделировката си, като всяка форма (по думите на Роден) напират навън в точката на най-голямо

напрежение. А стотиците гипсови модели, изработени за тези фигури, създават впечатление за творческа сила като тази на 17 век.

Роден винаги е изразявал възхищението си от гръцката и готическата скулптура, но собственото му творчество е някаква смесица от барокови и романтични традиции не само по съдържание, но и по стил. Той обаче е създал една творба, която стои извън времето — много древна или много съвременна според това, как я гледате. Това е паметникът на Балзак (219).



219 Роден, Балзак /детайл/

Когато Роден получава поръчката, Балзак отдавна е умрял, а фигурата е трябвало да има идеална прилика с живия човек — сериозно препятствие за него, тъй като той винаги е работил непосредствено от натура. Единствените данни, на които може да се опре, са, че Балзак е бил нисък и дебел, и че е работил по халат. Същевременно Роден е трябвало да представи Балзак да изглежда огромен — най-могъщото въображение на своето време и все пак творец, който надхвърля рамките на века си. Скулпторът решава задачата по твърде особен начин: моделира пет-шест фигури на дебел

гол мъж, за да почувствува физическото присъствие на Балзак, и след като ги съзерцава няколко месеца, избира една от тях и я покрива с драперия, загатваща за прочутия халат. По този начин той съумява да придаде на фигурата както монументалност, така и движение. Резултатът е според мен най-голямото скулптурно произведение на 19 век — дори най-голямото след Микеланджело. Но не толкова впечатление прави тя на Роденовите съвременници, когато бива изложена в Салона от 1898 г. Те остават ужасени. За тях Роден е измамник, шарлатанин. Те дори надават вика „отечеството е в опасност“, което показва колко сериозно гледат французите на изкуството. Тълпите, които се трупат около фигурата, които я обиждат и заплашват с юмруци, са единодушни в критиката си по една точка: че позата е невъзможна и че никакво тяло не може да съществува под такава драперия. Седящият наблизо Роден знае, че трябва само да удари фигурата с чук, за да падне драперията и да се открие тялото. Враждебно настроените критици заявяват, че Балзак на Роден приличал на снежен човек, на долмен, на бухал и на езическо божество — всичко това е съвсем вярно, но ние вече не виждаме нищо обидно в тези неща. Тялото на Балзак е като предвечен друидски камък, а в главата му има нещо от хищната стръвност на бухал. Истинската причина, поради която той така дразни хората, е чувството, че би могъл да ги нагълта и че никак не иска да знае какво мислят те. Балзак, който така издълбоко познава човешките подбуди, който също като Бетховен презира условностите и се обявява против модните мнения, би трябвало да ни вдъхне сили да се противопоставим на всички ония сили, които заплашват да осакатят човешкото у нас: лъжи, танкове, сълзлив газ, идеологии, анкети на общественото мнение, механизация, електронноизчислителни машини и тям подобни.

ГЕРОИЧЕН МАТЕРИАЛИЗЪМ

Представете си един извънредно бързо въртящ се филм, който показва развитието на остров Манхатън през последните сто години. Той ще изглежда много по-малко като нещо, създадено от човека, отколкото като стихийно, вулканично надигане на земната кора. Безбожен, брутален, насилнически — но човек не може да го отмине с пренебрежителна усмивка, защото с енергията, волевата сила и умственото прозрение, вложени в изграждането на Ню Йорк, грубият материализъм е надминал себе си. Дороти Уърдзуърт казва за изгледа от Лондон, който се открива от Уестминстърския мост, че е „едно от величествените зрелища на самата природа“. Та нали природата е насилническа и брутална и ние не можем да направим нищо срещу това. Но Ню Йорк в края на краищата е създаден от хора. За да придобие той сегашния си вид, е било необходимо почти толкова време, колкото и да се издигнат готическите катедрали. При това сравнение ни се натрапва съвсем естествено една мисъл: катедралите са построени за прослава на бога, а Ню Йорк е издигнат за прослава на Мамона — парите, печалбата, новия бог на 19 век. Толкова много от същите човешки фактори са допринесли за изграждането на Ню Йорк, че отдалеч той наистина доста прилича на небесен град. Но само отдалеч. Приближете се и ще видите нещо друго. Много мизерия, а в лукса — нещо паразитно. Човек вижда защо героичният материализъм все още се свързва с неспокойната съвест. Така е било от самото начало. Искам да кажа, че откриването и първото използване на онези технически средства, които са направили възможно издигането на Ню Йорк, съвпада исторически с първия организиран опит да се подобри човешката участ.

Първите големи железолейрни като заводите на Карън или Коулбрукдейл (цв.ил.43) са създадени към 1780 г.; книгата на Хауърд за реформата на наказателния закон излиза в 1777 г., а есето на Кларксън против робството — в 1785 г. Това може да е просто

съвпадение, тъй като по онова време повечето хора гледат на използването на механичната сила в индустрията като на нещо достойно за гордост. Ранните изображения от областта на тежката промишленост са оптимистични. Дори работниците възразяват срещу нея не защото тя създава адски условия за работа, а защото се боят, че машините ще ги изместят. В онова ранно време само поетите прозират в същността на индустриализацията. Блейк, както всички знаят, смята, че фабриките са дяволско дело. „О, Сатана, моя най-млада рожба... твоето дело е Вечна смърт с Фабрики и Пещи, и Котли“. А когато през 1787 г. Бърнс минава край железолейните на Карън, той надрасква на едно прозоречно стъкло:

*Дойдохме тук заводите да видим
не с цел по-мъдри пак да си отидем,
а само в случай че попаднем в ада,
за нас да няма вече изненада.*

Минава доста време — повече от двадесет години, — преди обикновените хора да си дадат сметка какво чудовище е било създадено.

Междувременно духът на човеколюбието печели почва. Провеждат се реформи в затворите, сър Фредерик Идън публикува първото социологическо изследване, озаглавено „Положението на бедните“, но всичко това е засенчено от движението за премахване на търговията с роби. Често съм чувал хора, които искат да минат за много умни, да казват, че цивилизацията може да съществува само на основата на робството, и в подкрепа на тезата си те привеждат примера с Гърция от 5 век пр.н.е. Ако под цивилизация разбираме свободно време и материално изобилие, в тази отблъскваща доктрина има зрънце истина. В настоящата книга аз постоянно се опитвам да определя цивилизацията като творческа сила и обогатяване на човешките способности; от тази гледна точка робството е отвратително явление. Такова е и безпросветната нищета. През всичките големи епохи на човешки постижения, които описах, участието на безгласната маса от обикновени хора е била тежка. Бедност, глад, чума, болести: те са фонът на историята чак до края на 19 век и

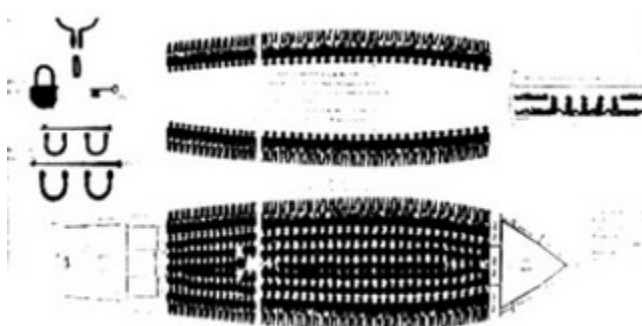
повечето хора са ги считали за нещо неизбежно — като лошото време. Никой не е допускал, че могат да се премахнат: св. Франциск от Асизи е искал да придаде светост на бедността, не да я изкорени. Старите закони за бедните са имали за задача не да премахнат нищетата, а да попречат на бедните да създават ядове на останалите. Смятало се е, че е достатъчно само някое и друго благотворително дело. Спомням си една английска гравюра в мецотинто по Бичи, озаглавена „Селско милосърдие“ (220) и изобразяваща хубаво момиченце, което е протегнало срамежливо ръка към треперещо, парцаливо момче.



220 Селско милосърдие
/мецотинто по Бичи/

Отдолу е написано: „Ето, клето момче без шапка, вземи това половин пени“. Никаква следа от сериозно съчувствие. Но робите и търговията с роби — това е нещо друго: преди всичко то противоречи на християнското учение, и на второ място, то е нещо езотерично — не ни обгражда като въздуха, подобно на нашата си беднота. А и ужасите му са много по-страшни: дори по-коравосърдечните хора от 18 век настръхват при разказите за пренасяне на роби по море (221). Изчислено е, че над девет милиона роби са загинали от горещина и

задушаване по пътя от Африка за Америка — внушителна цифра дори за днешните мащаби.



221 План на кораб, пренасящ роби

Така движението против робството става първият колективен израз на пробудената съвест. Трябва обаче да мине много време, преди то да постигне успех. Засегнати са могъщи частни интереси. Робите са *собственост* и дори най-пламенните революционери, дори самият Робеспьер, не са се съмнявали в священото право на собственост. Най-порядъчните хора в Англия подкрепят робството: първата реч на мистър Гладстон в парламента е в негова защита. Ала Кларксън излиза с неопровержими статистически данни, а Уилбърфорс се бори за каузата си с легендарно обаяние и всеотдайност. Търговията с роби бива забранена в 1807 г., а през 1833 г., когато Уилбърфорс е на смъртно легло, се отменява и самото робство.

Трябва да считаме това като стъпка напред за човечеството и да бъдем горди, струва ми се, че тя е направена в Англия. Но не прекалено горди. В случая викторианците проявяват голямо самодоволство и същевременно си затварят очите за нещо почти също толкова ужасно, което става със собствените им съотечественици. Англия влиза във войната против Франция, обладана от гордото съзнание за новата си индустриална мощ. Двадесет години по-късно тя удържа победа, но тъй като не е съумяла да овладее промишленото си развитие, понася поражение, изразено в загуба на човешки живот, много по-тежко от каквато и да било военна катастрофа.

В ранните си стадии индустриалната революция е също част от романтичното движение. Тук бих искал да направя едно отклонение и да кажа, че художниците вече отдавна са използвали мотива на железолейрните, за да засилят въздействието на творбите си върху

въображението с онова, което наричаме „романтичен ефект“; те въвеждат тези леярни в картините си като символ на пастта на ада. Първият, който е сторил това (доколкото ми е известно), е Йеронимус Бош около 1485 г. Той произхожда от една област в Нидерландия, която е един от първите индустриализирани райони на Европа, и свистенето на високите пещи в железолейните трябва да е обогатило със съвсем реални впечатления въображаемите ужаси, които изпълвали съзнанието му като дете. Във Венеция много се възхищавали от Бош и в творбите на Джорджоне и неговите последователи — първите романтици, които съзнават това си качество — железолейната представлява входът на езическия подземен свят. Същите огнебълващи пещи се появяват и в платната на пейзажистите романтици от началото на 19 век, у Котмън и понякога у Търнър (твърде рядко, а всъщност той би трябвало да бъде за индустриалната революция това, което е Рафаел за хуманизма). Най-любопитен е случаят с един второразреден художник, известен погрешно под името Лудия Мартин, който използва драматичните ефекти и дори архитектурата на индустриалната епоха като основа на илюстрациите си към произведенията на Милтън и към Библията. Неговите панорамни изображения на царството на сатаната, по-обширни и по-зловещи от филмовите декори на Д. У. Грифитс, представляват истинско развитие на тогавашния стил, и той е първият, който разбира значението на тунела за въображението на хората от началото на 19 век.

Ала влиянието на индустриалната революция върху живописата на романтиците е страничен въпрос, който почти не заслужава внимание, в сравнение с въздействието ѝ върху живота на човека. Не е необходимо да ви напомням колко жестоко индустриалната революция е унижавала и експлоатирила огромни маси от хора в продължение на шестдесет-седемдесет години. Въпросът не е толкова до характера на работата, колкото до нейната организация. Ранните железолейни са малки предприятия — едва ли не семейна промишленост — и в началните си стадии индустриализацията наистина помага на хората да се избавят от още по-безнадеждната беднотия на селския живот. Разрушително действуват големите мащаби. През последното десетилетие на 18 век се появяват големите металургични заводи и фабрики, които дехуманизират живота. Предачния стан, изобретен от Аркрайт към 1770 г., винаги се посочва като начална точка на масовото

производство и, общо взето, това е така; а човекът, чийто образ правдиво ни е пресъздал Райт от Дерби (222), е типичен представител на новите властелини, които господствуват в промишлеността до наши дни.



222 Райт от Дерби, Аркрайт

Той и подобните му отрицват шеметното икономическо развитие на Англия през 19 век, но те стават причина и за онова обезчовечаване, което обсебва въображението на почти всички големи автори от онова време. Дълго преди Карлайл и Карл Маркс — всъщност около 1810 г. — Уърдзуърт описва пристигането на нощната смяна във фабриката:

*На този ден служителите биват
избълвани; когато се изливат
навън от осветения завод,*

*ги среща ново множество, стълпено
на двора, пред задръстения вход
към залата, където с грохот глух
тече потокът, завъртял безброй
замайващи главите колела;
досъщ като възбуден дух потокът
е втренчил взор в коритото си долу
между скалите. А мъже, жени,
младежи, майки със деца невръстни,
момчета и момичета безмълвни
нахлуват бързо вътре и подлавят
привичната си работа в този
огромен храм, където непрестанно
принасят жертви на Печалбата —
върховен идол на това царство.*

Тази нова религия на печалбата се опира на една доктрина, без която тя не би могла да поддържа властта си над сериозните викторианци. Първата от нейните свещени книги — отпечатана в 1798 г. — е „Опит за принципа на населението“ от един свещеник на име Малтус, който развива тезата, че населението винаги ще расте по-бързо от средствата за съществуване. Поради това мизерията и недоимъкът не могат да не бъдат съдба на по-голямата част от човечеството. Тази угнетяваща теория, която дори днес не може да бъде отмината без всякакво внимание, е развита от автора ѝ в научен дух. За съжаление в текста на Малтус се срещат такива мисли като „човекът няма право и на най-малкото количество храна“. Те се използват, за да се оправдае безчовечното експлоатиране на работниците. Другите свещени книги са икономическите теории на Рикардо, също твърде строг, безжалостен човек, който пише в научен дух. Свободна инициатива и оцеляване на най-силния: виждаме защо на тези принципи се е гледало като на природни закони — действително и единият, и другият се свързват по-късно с теориите на Дарвин за естествения подбор.

Когато ги наричам свещени книги, аз не се шегувам. Теориите на Малтус и Рикардо са били приемани като евангелие от най-сериозни и

дори набожни хора и тези хора са ги използвали, за да оправдаят действия, които и през ум не би им минало да защитават от хуманна гледна точка. Лицемерие ли е това? Лицемерието винаги е съществувало — къде щяха да бъдат без него големите автори на комедии, от Молиер насетне? Но 19 век с неговата несигурна в положението си средна класа, зависеща от една безчовечна икономическа система, ражда наистина непознато дотогава лицемерие. През последните четиридесетина години думата „лицемерие“ се е превърнала в нещо като етикет на 19 век, също както думата „фриволност“ е етикет на 18 век, и то горе-долу на същото основание. Реакцията срещу 19 век продължава; и макар да е добре, че въздухът се е прочистил, мисля, че тази реакция е напакостила, като е дискредитирала всички прояви на добродетелност. Самите думи „благочестив“, „порядъчен“ и „достоеен“ са придобили шеговит оттенък и се използват само в ироничен смисъл.

Масовото лицемерие често се сочи като особеност на викторианската епоха. Всъщност обаче то датира от самото начало на столетието. Ето какво казва Блейк в 1804 г.:

„Заставете бедните по различни благи и изкусни начини да живеят с коричка хляб. Когато някой е бледен от труд и недояждане, казвайте, че изглежда здрав и щастлив; и когато децата му се разболеят, нека умрат; достатъчно много се раждат, дори прекалено много, та земята ще се препълни и без тези изкусни способности“.

Да, колкото и да ни отвращава безчовечното тълкуване, което се е давало на принципите на Малтус, ужасната истина е, че нарастването на населението почти ни доведе до гибел. То нанесе удар на цивилизацията, какъвто тя не е получавала от варварските нашествия насам^[1]. Преди всичко то роди ужасите на градската нищета, а сетне и печалните контрамерки на бюрокрацията. Този проблем трябва да е изглеждал — може би все още изглежда — неразрешим; но това не оправдава безсърдечното равнодушие, с което охолните хора са се отнасяли към условията на живот сред бедните, от които до голяма степен е зависело собственото им благоденствие, и всичко това

въпреки многобройните и красноречиви описания, които са имали на разположение. Достатъчно е да спомена само две: „Положението на работническата класа в Англия“ на Енгелс от 1844 г. и романите на Дикенс, написани между 1840 и 1855 г., от „Николас Никълби“ до „Трудни времена“.

Книгата на Енгелс е представена като документален труд, но всъщност тя е страстният вик на един млад социален работник, вик, който е станал и продължава да бъде емоционалният двигател на марксизма. Маркс е чел Енгелс. Това, че той го е чел, се е оказало достатъчно. Но всички са чели Дикенс. Никой друг автор не е бил обичан приживе с такъв екзалтиран жар от читатели от всички слоеве. Неговите романи стават причина да се проведат реформи в законодателството и съдилищата, да се премахнат публичните бесилки — да се извършат сума преобразования. Но страхотните му описания на бедността не са оказали особено практическо въздействие отчасти защото проблемът е бил твърде сложен и обширен, отчасти защото политиците са се намирали в духовния затвор на класическата политическа икономия и отчасти, трябва да признаем, защото самият Дикенс, въпреки цялото си душевно благородство, е изпитвал някаква садистична наслада от ужасите, които е описвал. Първите илюстратори на Дикенс са твърде комични и несръчни като художници, за да изразят чувствата му по отношение на обществото. Образите, които са действително достойни за Дикенс, са създадени от френския илюстратор Гюстав Доре. Отначало той е бил хуморист; но видът на Лондон го отрезвил. Рисунките му (223) се появяват през 70-те години на века, след смъртта на Дикенс.



223 Доре, Четец на евангелието в нощен
приют /дърворез/

Ясно е обаче, че нещата не са се променили много. Може би е трябвало да дойде един външен човек, за да види Лондон в истинския му облик, и е било необходимо чудното графично майсторство на Доре, за да се придаде правдоподобност на наблюдаваната човешка мизерия.

Мисля, че Дикенс е направил повече от всеки друг, за да пробуди съвестта на хората, но не бива да забравяме реформаторите в практическата сфера, които го предхождат: в началото на периода — квакерите и Елизабет Фрай (224), която в една по-ранна епоха сигурно е щяла да бъде канонизирана за светица, тъй като духовното ѝ влияние сред затворниците в Нюгейт е истинско чудо.



224 *Елизабет Фрай*

А в средата на века — лорд Шафтесбъри, чиято продължителна борба против експлоатацията на деца във фабриките му отрежда място редом с Уилбърфорс в историята на хуманитарното движение.

Борбата на ранните реформатори с индустриализираното общество е израз на онова, което според мен е най-голямото постижение на цивилизацията през 19 век — хуманитаризма. Ние така сме свикнали с хуманитарния светоглед, че забравяме колко малка роля е играл той в по-ранните епохи на цивилизацията. Запитайте, който и да било порядъчен човек в Англия или Америка кое според него има най-голямо значение в човешкото поведение — пет от шестима ще отговорят, че това е добротата, милосърдието. Тази дума едва ли би се отронила от устните на някой от по-раншните герои на моята книга. Ако бихте запитали св. Франциск кое има значение в живота, знаем, че той би отвърнал: „Целомъдрието, послушанието и бедността“; ако бихте запитали Данте или Микеланджело, може би щяха да отговорят: „Омразата към низостта и несправедливостта“; ако бихте запитали Гьоте, той би казал „да живееш в цялото и красивото“ — но никой не би споменал нищо за „добротата“. Нашите прадеди не

са си служили с тази дума и не са ценели много тази добродетел — освен може би дотолкова, доколкото са ценели съчувствието. Струва ми се, че днес ние подценяваме хуманитарните постижения на 19 век. Забравяме ужасите, които са били приемани като нещо обикновено през ранната викторианска епоха в Англия: стотиците удари с бич, нанасяни всекидневно на съвсем невинни хора в армията и флотата; окованите по три във вериги жени, прекарвани по улиците в открити каруци, за да бъдат изселени. Тези и други, дори още по-неописуеми жестокости са се вършили от представители на официалната власт, обикновено в защита на собствеността.

Някои философи, като се започне още от Хегел, ни казват, че хуманитаризмът е слаба, сантиментална, неустойчива позиция — и в духовно отношение стояща много по-долу от жестокостта и насилието, и този възглед се е възприемал охотно от романисти, драматурзи и театрални режисьори. Вярно е, разбира се, че добротата е до известна степен рожба на материализма и това кара анти материалистите да гледат на нея с презрение, да я считат за продукт на онова, което Ницше нарича робски морал. Той положително би предпочел другия аспект на моята тема, героичната самоувереност на хората, за които няма нищо невъзможно — хората, които прокарват първите железни пътища в Англия.

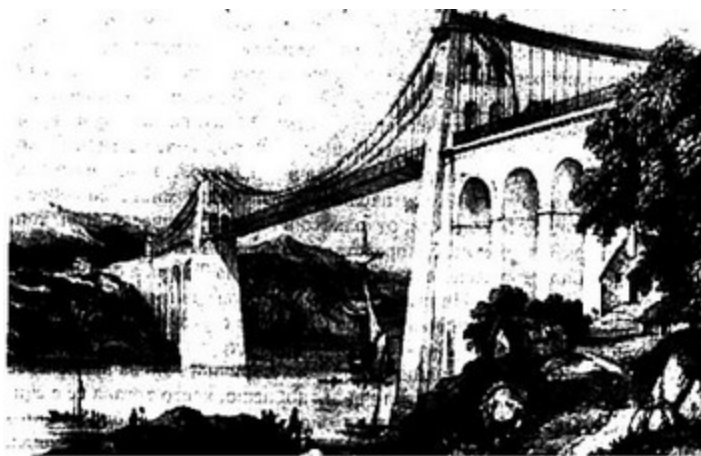
Приложението на парата в промишлеността само интензифицира нещо, което вече е съществувало по-рано. Фабриката, за която пише Уърдзуърт, е използвала като двигателна сила водата. Но локомотивът създава едно наистина ново положение — нова основа за единство, нова представа за пространството — положение, което продължава да еволюира. Двадесетте години, след като „Ракетата“ на Стивънсън прави своето паметно пътуване по железния път Манчестър-Ливърпул, напомнят някакъв голям военен поход: воля, смелост, безогледност, неочаквани поражения, непредвидени победи. Черноработниците ирландци, които строят железните пътища, са като някаква „велика армия“, грубияни, които все пак изпитват известна гордост от постиженията си. Техни маршали са инженерите.

В самото начало на настоящата книга аз казах, че според мен архитектурата свидетелствува по-красноречиво за една цивилизация от всичко друго, което тази цивилизация оставя след себе си. Живописата и литературата зависят до голяма степен от личности, чието развитие

не може да се предугади. Но архитектурата е в известно отношение колективно изкуство — най-малкото тя се обуславя от една много потясна връзка между потребителя и създателя, отколкото при другите изкуства. Преценяваме ли го според архитектурата му в по-тесния смисъл на това понятие, 19 век не се представя много добре. Това се дължи на много причини. Една от тях е разширената историческа перспектива, която позволява на архитектите да използват голям брой различни стилове. Това не е чак толкова голяма беда, колкото хората си мислеха в миналото. Аз например смятам, че сградите на английския парламент изглеждат много по-добре в своите псевдоготически одежди, отколкото в някой класически стил, който пък в последна сметка би представлявал подражание на античния. Проектът на Бари е чудесно свързан с извивката на Темза, а островърхите готически кулички на Пъджин се стопяват в мъглявия лондонски въздух. Все пак трябва да признаем, че обществените сгради на 19 век често пъти са лишени от стил и убедителност; и това, струва ми се, се обяснява с обстоятелството, че най-силните творчески пориви на онова време не се изливат в строежа на кметства или вили, а в нещо, което тогава се е считало за инженерно строителство; по онова време само в инженерното строителство хората са могли да използват напълно новия материал, който ще преобрази цялата архитектура — желязото. Първият железен век е повратна точка в историята на цивилизацията; същото може да се каже и за втория. През 1801 г. Телфорд прави проект за Лондонския мост (225) — една-единствена желязна дъга. Той е нещо свършено, несвързано с времето. Проектът обаче не се осъществява, а може би е надхвърлял техническите възможности на онова време.



225. Проект на Телфорд за Лондонския мост



*226 Мостът «Менай» на Телфорд
/литография/*

Но към 1820 г. Телфорд построява моста Менай (226), първия голям висящ мост — идея, в която красотата и функционалността са съчетани така съвършено, че тя почти не се е променила до днешен, а само се разширява.

Във Флоренция през 16 век Вазари пише „Животоописания на художниците“. В Англия през 19 век Самюел Смайлз, този верен барометър на своето време, написва „Животописи на инженерите“. Смайлз вярва преди всичко в здравия разум и умереността и може би по тази причина едва споменава за най-изключителния продукт на това развитие, един човек, който заслужава да заеме място редом с другите герои на тази книга — Изамбард Кингдъм Брунел. Той е роден романтик. Макар и син на изтъкнат инженер, възпитан в професия, където всичко зависи от точните изчисления, Брунел си остава цял живот влюбен в невъзможното. Наистина още като момче той

наследява един проект, който самият той е считал за неосъществим: плана на баща му за строежа на тунел под Темза. Когато става на двадесет години, баща му го натоварва с ръководството на тази работа и така започва онази поредица от победи и катастрофи, които бележат цялата му кариера. Имаме нагледни свидетелства и за едното, и за другото: картина, представяща банкета в тунела, когато той е бил прокаран наполовина — бащата Брунел поздравява сина си, а зад тях е трапезата, на която са насядали официалните лица (227).



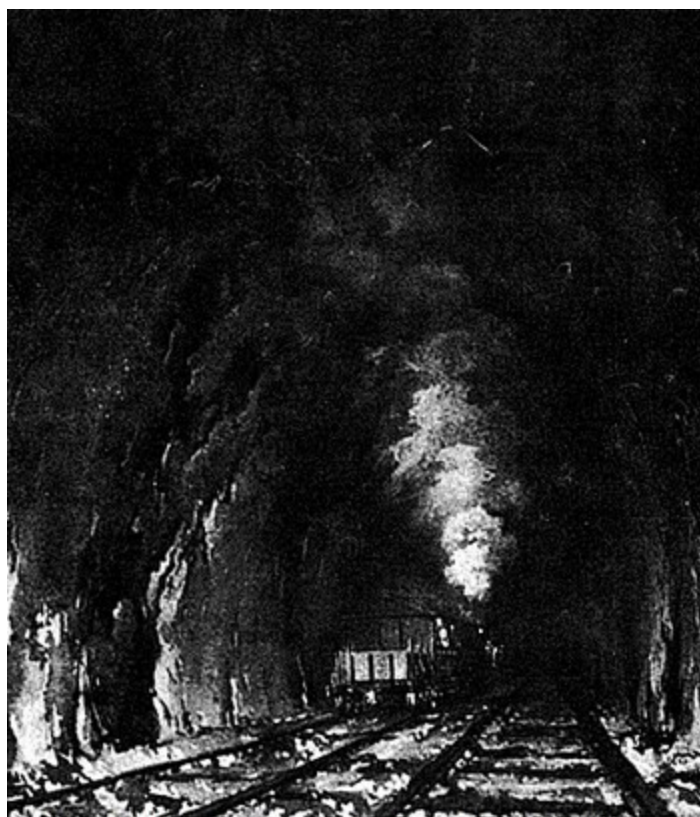
227 Обед в полузавършения мост на Брунел под Темза

Типично за Брунел е, че при завършването на следващия етап от свода на тунела той урежда не по-лоша трапеза за сто и петдесет от своите работници. Два месеца след това подпорите се срутват и за трети път в тунела нахлува вода: запазени са рисунки, как вадят труповете от водата. Най-после тунелът е завършен. Такива са изобщо проектите на Брунел — толкова смели, че акционерите започват да се плашат и да се оттеглят, понякога, редно е да признаем, с основание. Дори неговият мост в Клифтън (228), който дълго време си остава най-хубавият висящ мост в света, е бил завършен тридесет години след проектирането му.



228 Брунел, Висящият мост в Клифтън, Бристол

Но едно начинание Брунел осъществява докрай: голямата Западна железопътна линия. Всеки мост и всеки тунел е драма, която изисква просто невероятно въображение, енергия и упоритост и се превръща във величествена творба. Най-голямата драма обаче е строежът на тунела Бокс (229), който върви по наклон, дълъг е две мили и е наполовина прокопан в скала, която Брунел въпреки съветите на всички оставя неукрепена отвътре.



229 Тунелът «Бокс» /рисунка с туш/

Просто непонятно е как тази работа е могла да бъде извършена. А тя е извършена от хора, които копаят с кирки при светлината на факли, докато коне извозват навън пръстта и камъните. Има случаи на наводнявания и срутвания; загиват над сто души. Но в 1841 г. през тунела минава първият влак и от този ден нататък, в продължение на повече от век, всяко малко момче е мечтало да стане локомотивен машинист. Последното дело на Брунел е мостът над река Тамар при Солташ; завършват го точно навреме, за да може съзателят му да мине по него с първия влак, легнал вече на смъртния си одър.

Мостът при Солташ (232) е по-малко живописен от висящия мост в Клифтън, но всъщност е много по-оригинален като техническа конструкция; тук са приложени всички конструктивни принципи — както при потапянето и забиването на централната подпора, така и при свободно носещата греда, — от които инженерите се ръководят цяло столетие.



232 *Откриване на моста при Солташ*

Брунел е духовният праотец на Ню Йорк; и трябва да кажа, че това му личи. Притежаваме снимката му (230), цял-целеничък с пура, застанал пред веригите, с които спускат във водата — или, по-право, не успяват да спуснат във водата — големия му параход „Грейт Истърн“.



230 Брунел в 1857 г.

Това е най-грандиозната му мечта. Първият параход, който прекосява Атлантическия океан през 1838 г., е имал само 700 тона водоизместимост. Брунеловият „Грейт Истърн“ е трябвало да има 24 000 тона — плуващ дворец. Удивително е, че изобщо са го построили. Но няма съмнение, че Брунел е бил направил твърде голям скок напред, и въпреки че в края на краищата „Грейт Истърн“ отплува и прекосява Атлантика, протаканията и катастрофите, свързани със строежа му, стават причина за смъртта на създателя му. Но в трансатлантическия параход намира още един израз оня нов свят на форми, онази особена архитектура, които е създал 19 век.

„Изникват форми!“ — пише през 60-те години Уолт Уитмън.

*Навред изникват нови форми:
леярни, фабрики и арсенали, пазари,
форми на двойно релсов влаков път,
траверси, мостови устои, сводове, високи скели,
арки.*

Струва ми се, че Уитман е имал пред вид Бруклинския мост (231), построен по проект на големия инженер Ръоблинг в 1867 г.



231 Строежът на Бруклинския мост

Дълго време неговите кули са най-високите сгради в Ню Йорк — фактически целият съвременен Ню Йорк, героичният Ню Йорк, води началото си от Бруклинския мост: „сводове, високи скели, арки“. Уитман би се зарадвал не по-малко и на моста Форт, радвам му се и аз, макар да е анахронизъм, нещо като праисторическо чудовище — бронтозавър на техниката. Защото когато го завършват в 1889 г., новите форми вече се развиват в другото направление, по пътя на лекотата и икономичността, които характеризират висящите мостове.

Новият мост Форт е нашият собствен стил, израз на нашето време, както барокът е израз на 17 век: той е резултат на сто години техническо развитие. Създадено е нещо ново, но то е свързано с миналото чрез една от големите и трайни традиции на западния ум: математическата традиция. Ето защо строителите на готическите катедрали, големите архитекти и живописци на Възраждането — Пиетро дела Франческа и Леонардо да Винчи, както и големите

философи на 17 век — Декарт, Паскал, Нютън и Рен, всички биха гледали този мост с уважение.

Може да изглежда донякъде странно, че говорим за изкуството на 19 век, като привеждаме като примери тунели, мостове и други постижения на техниката. Подобна гледна точка сигурно би ужасила по-чувствителните духове на онова време. Възмущението на Ръскин срещу железниците създава истински шедеври на яростта, въпреки че — което е характерно за него — той е автор и на едно възторжено описание на парен локомотив. Подходящ отговор на тези естети би било едно посещение на световното изложение в 1851 г. Сградата, т.нар. Кристален дворец (233), е чисто инженерна конструкция според принципите на Брунел (и той наистина много ѝ се възхищавал).



233 Пакстън, Кристалният дворец, 1851 г.

Тя е импозантна, в малко безрадостен стил и бе възхвалявана от архитектите „функционалисти“ през 30-те години на нашия век. Но вътре в това произведение на техниката има изкуство. Странни неща се случват в историята на човешкия дух. Съмнявам се обаче дали много от художествените творби, от които посетителите на голямото изложение са се възхищавали на вяра, ще спечелят отново възторга на публиката. Причината е, че те не са израз на истинско убеждение и затова не са подчинени на определен стилъв импулс. Новите форми на онова време се градят на правите линии — правите линии на железните греди, правите улици на индустриалните градове: най-късото разстояние между две точки. Творбите на орнаменталното изкуство, изложени в Кристалния дворец, се основават обаче на

кривите — пищни, сложни и безцелни криви, които окарикатуряват богатото и изящно изкуство на предходния век.

Разбира се, по времето на голямото изложение са се създавали и произведения на изкуството в традиционния смисъл на думата, картини и скулптура, но повечето от тях не са добри. Това е един от онези вяли периоди в историята на изкуството, каквито настъпват през почти всеки век. Големите художници — Енгър и Дьолакроа — са остарели; и техните творби (с изключение на портретите) черпят изцяло сюжетите си от легендите и митологията. По-младите художници се опитват да отразяват настоящето и разкриват онова, което се нарича социално съзнание. В Англия най-знаменит е опитът на Форд Медъкс Браун в картината му „Труд“ (236), започната в 1852 г.



236 Форд Медъкс Браун, Труд

Тя отразява философията на Карлайл, който се вижда вдясно, усмихнат саркастично (до него е приятелят му, християн-социалистът Фредерик Денисън Морис). В центъра на тази композиция са черноработниците, от чийто труд зависи цялото благоденствие на 19 век, героично силни, макар и — както изобщо у Медъкс Браун — малко гротескни. Това са хората, построили тунела Бокс, и просто не мога да си представя защо трябва да копаят такава огромна яма на тази тиха улица в Хемстед. Около тях са хората без работа, елегантни и модни, плахи и бедни, или просто нахални. Медъкс Браун се визира в хората, особено в жестоките хора, с напрегнат поглед, който спасява

творчеството му от обичайната баналност на социалния реализъм. Все пак това е описателна и малко провинциална живопис. Но точно по същото време във Франция се появяват двама художници, чийто социален реализъм стои в центъра на европейската традиция — Гюстав Курбе и Жан Франсоа Миле. И двамата са революционери; през 1848 г. Миле е бил комунар, въпреки че когато творчеството му получава признание, свидетелствата за това се потулват. Курбе си остава бунтовник и го хвърлят в затвора заради участието му в Комуната — едва не го екзекутират. През 1849 г. той рисува картина, изобразяваща трошач на камъни — за съжаление унищожена през Втората световна война в Дрезден. Той я замисля чисто и просто като портрет на един свой стар съсед, но неговият приятел Макс Бюшон я вижда и казва, че това е първият голям паметник на работническото. Курбе е във възторг от тази идея и заявява, че хората от родния му Орнан искали да окачат картината над олтара в местната църква. Ако това беше вярно — в което се съмнявам, — то щеше да отбележи началото на онова признание на тази картина, което продължава до ден-днешен. То е задължително за всички изкуствоведи марксисти. Следващата година Курбе дава едно дори още по-внушително свидетелство за симпатиите си към обикновения човек в огромната си картина, представяща погребение в Орнан (235).



235 Курбе, Погребение в Орнан /детайл/

Като се отказва от всякакви преднамерени живописни прийоми, които неизбежно биха наложили до известна степен принципа на йерархията и подчинението, и разполага фигурите си в редица, Курбе постига желаното внушение — чувството, че пред лицето на смъртта всички са равни.

Днес творчеството на Миле не се цени толкова високо, тъй като към края на живота си той създава редица сантиментални картини, които стават много популярни. Но неговите рисунки на мъже и жени, работещи на полето (234), са по-убедителни от тези на Курбе и са плод на по-непосредствен опит.



234 Миле, Селянин /рисунка/

Нищо чудно, че те са оказали решително влияние върху Ван Гог. Те ни напомнят един пасаж от есеиста на 17 век Ла Брюйер, където за пръв път селянинът се налага на съзнанието на изисканото общество.

„По полето са пръснати някакви диви животни, женски и мъжки. Те са черни, бледи, изгорели от слънцето и привързани към земята, която копаят с непреодолимо упорство. Но те като че ли издават членоразделни звуци и когато се изправят, виждате човешко лице: и наистина, това са хора“.

В тази книга аз си служа с произведения на изкуството, за да онагледя различни фази на цивилизацията. Но връзката между общество и изкуство съвсем не е нещо просто и поддаващо се на предвиждане. Да вземем например една картина като „Къпане край Аниер“ от Сьора (цв.ил.44), безспорно една от най-значителните картини на 19 век. На фона се виждат фабрични комини, а на преден план — едно бомбе, обувки с измъкнати езици и други емблеми на пролетарския бит; но да класифицираме „Къпане край Аниер“ като социален реализъм би било нелепост. Съществено в картината е не сюжетът, а начинът, по който тя съчетава монументалния покой на ренесансова фреска с трепкащата светлина на импресионистите. Това е творба на художник, стоящ настрана от социалните давления.

Никога по-рано в историята художниците не са били така изолирани от обществото и лишени от всякаква официална подкрепа, както са били т.нар. импресионисти. Сетивното им отношение към пейзажа, изразено чрез багрите, като че ли няма никаква връзка с духовните течения на онова време. В най-добрите им години — от 1865 до 1885 — на тях гледат като на луди или въобще не им обръщат внимание. И все пак не може да има никакво съмнение, че именно те са художниците, благодарение на които тези години ще останат в паметта на потомството. Най-големият измежду тях, Сезан, се оттегля в Екс-ан-Прованс, където неразбирането на провинциалната среда му позволява да разработва на спокойствие трудните си задачи. Други култивират сетивните си възприятия в селските райони на Ил-дьо-Франс. Но един от тях, Реноар, продължава за известно време да живее в Париж и да изобразява живота около себе си. Той е беден и хората, които рисува, не са нито знатни, нито богати. Но те са щастливи. Преди да се впускаме в мрачни обобщения относно края на 19 век — за несретата на бедните, за угнетяващия разкош на богатите и т.н., — не е зле да си припомним, че две от най-хубавите картини на този период са „Закуска на гребците“ (237) от Реноар и неговата „Мулен дьо ла Галет“.



237 Реноар, Закуска на гребците

Никаква пробудена съвест, никакъв героичен материализъм. Просто група обикновени хора, които се забавляват.

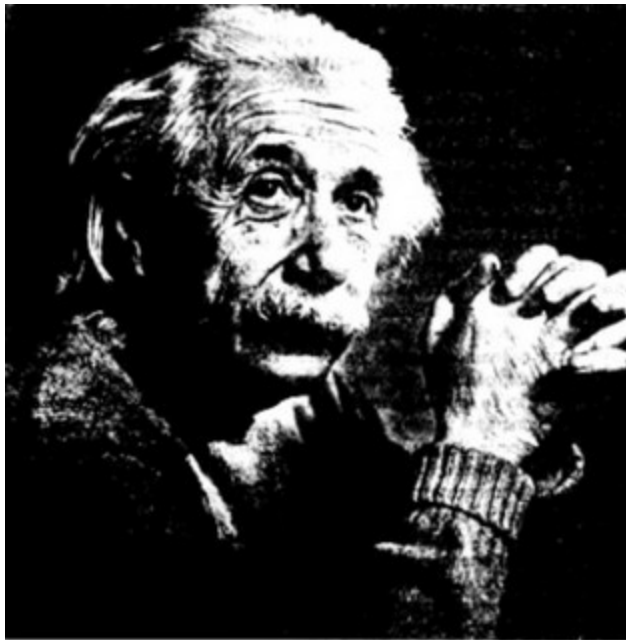
Импresiонистите не търсят популярност. Напротив, примиряват се с подигравките на обществото; но накрая все пак постигат някакъв скромнен успех. Единственият голям художник на 19 век, който жадува за популярност във възможно най-широкия смисъл на думата, е и единственият — колкото и иронично да е това, — който приживе не постига никакъв успех: Ван Гог (цв.ил.45). В ранните си стадии пробудената съвест приема практически, материален облик. Дори Елизабет Фрай с нейната дълбока религиозност е порядъчно надарена със здрав разум. Но през втората половина на 19 век чувството за срам от състоянието на обществото се засилва. Вместо благотворителна дейност възниква потребността от изкупление. Никой не е изразил това по-пълно, отколкото Ван Гог в своите картини и рисунки, в писмата и живота си. Неговите писма (те са измежду най-вълнуващите откровения на един дух, стигнали до нас) показват, че той е дълбоко религиозен човек. През първата част на съзнателния си живот той се разкъсва между две призвания — на художника и на проповедника, и за няколко години превес взема проповедникът. Но проповядването не е достатъчно. Подобно на св. Франциск от Асизи той чувства нужда да споделя бедността на най-бедните и нещастни свои събратя — а условията в индустриална Белгия са били навярно по-лоши, отколкото

в Умбрия през 13 век. Не неволите заставят Ван Гог да се откаже от този си живот, а непреодолимата му потребност да рисува. Отначало той се надява да примири противоречивите си тежнения, като рисува и живописва най-бедните хора, за да покаже с какво мъжество и достойнство те понасят участието си — всъщност той иска да продължи делото на Миле. Миле е негов бог: той описва как за една седмица е направил едно след друго седем копия на „Сеяч“. Ван Гог продължава да копира и пресъздава образите на Миле през целия си живот, дори когато яркото южно слънце променя багрите му от тъмнозелено и кафяво в оранжево и жълто, дори когато силата на чувството му го довежда до умопомрачение.

Героят на Ван Гог — героят на почти всички благородни хора от края на 19 век — е Толстой. Обзет от желанието да се доближи до народа, Толстой приветствува появата на киното и дори пожелава сам да напише филмов сценарий. За това е твърде късно, но поне самият него снимат на филм, така че можем да видим как последният велик човек от тази книга живее и се движи. Виждаме го как сече дърва, давайки израз на чувството, че трябва да споделяме живота на работния народ отчасти като своето рода изкупление за дългите години на потисничество, отчасти защото този живот стои по-близо до реалните дадености на човешкото битие. Виждаме го как разговаря със селяни, как се качва на коня си — дори как с мрачен израз се разхожда с графинята. Толстой се извисява над епохата си, така както Данте, Микеланджело и Бетховен са се извисявали над своето време. Неговите романи са същински чудеса на неизчерпаемото въображение; но животът му е изпълнен с противоречия. Той иска да бъде едно със селяните, но продължава да живее като аристократ. Проповядва мирова любов, но се кара така жестоко с клетата си умопомрачена жена, че на осемдесет и две годишна възраст избягва от нея. След кошмарно скитане рухва на една селска гара. Слагат го на легло в къщата на началника на гарата и там, обсаден от жадни за сензации репортери, дебнещи около гарата, той умира. Едва ли не последните му думи са: „Как умират селяните?“ След смъртта му, когато селяните го оплакват с песни, изпращат войници с извадени саби да им попречат да проявяват скръбта си. Но нямало как да се спре погребението, което също е заснето на филм, и ние виждаме дългата процесия, която се вие нагоре по долината, плачещите селяни и съкрушените му

последователи. Нов вид исторически документ — един от най-вълнуващите.

Това става в 1910 г. Две години по-късно Ръдърфорд и Айнщайн правят първите си открития, така че още преди войната от 1914 г. започва нова ера. Това е ерата, в която ние още живеем. Разбира се, през 19 век науката е завоювала много победи, но почти всички са свързани с практическия или техническия напредък. Така например Едисон, чиито изобретения са допринесли толкова много за материалното ни удобство, далеч не е онова, което бихме нарекли учен, а гениален любител практик, наследник на Бенджамин Франклин. Но от времето на Айнщайн, Нилс Бор и лабораторията Кавендиш науката вече съществува не за да служи на човешките потребности, а на свое собствено основание. Когато учените успяха с помощта на една математическа идея да преобразят материята, те влязоха в същото почти магическо отношение към материалния свят, което имат към него и художниците. Погледнете снимката на Айнщайн (238), направена от Карш. Къде сме виждали по-рано това лице? Стареещият Рембранд.



238 Карш, Айнщайн

В тази книга аз проследих исторически лъкатушната линия на цивилизацията, като се опитах да открия както следствията, така и

причините. Очевидно е, че повече не мога да продължа. Ние нямаме представа накъде отиваме, а смелите, самоуверени статии за бъдещето ми се струват най-недостойната от интелектуална гледна точка форма на публична изява. Учените, които са най-квалифицирани да говорят, мълчат. Дж. Б. С. Халдейн е обобщил положението, като е казал:

„Лично аз имам чувството, че вселената е не само по-чудновата, отколкото предполагаме, но и по-чудновата, отколкото изобщо можем да предположим“. „И видях ново небе и нова земя, защото предишното небе и предишната земя бяха преминали“.

Тези думи ни напомнят, че вселената, така живо описана в Откровението на Йоан, е достатъчно чудновата; но с помощта на символи описанието става разбираемо, докато нашата вселена не може да се обясни дори със символи. И това ни засяга всички нас непосредствено, отколкото бихме могли да предположим. Има например хора на изкуството, които са се влияли твърде малко от обществените системи, но винаги са откликвали инстинктивно на неизречени предложения за формата на вселената. Струва ми се, че непонятността на нашия нов космос е в крайна сметка причина за хаоса в модерното изкуство. Аз не разбирам почти нищо от наука, но съм прекарал живота си, опитвайки се да изучавам изкуството, и съм съвсем объркан от онова, което става днес. Понякога това, което виждам, ми харесва, но когато чета днешните критици, разбирам, че предпочитанията ми са просто случайни.

В света на действието обаче някои неща са очевидни — толкова очевидни, че се двоумя дали да ги повтарям. Едно от тях е нашата растяща зависимост от машините. Те са престанали да бъдат оръдия и са започнали да ни дават нареждания. И за жалост машините, от скорострелния автомат до електронния изчислител, са в повечето случаи средства, с които едно малцинство може да държи в подчинение свободни хора.

Другата ни специалност е нагонът към разрушение. С помощта на машините ние сторихме всичко възможно да се самоунищожим в две войни и, правейки това, отприщихме един поток от зло, което

някои интелигентни хора се опитват да оправдаят с възхвала на насилието, „театри на жестокостта“ и т.н. Трябва да признаем, че бъдещето на цивилизацията не изглежда много светло.

И все пак, когато погледна света около мен в светлината на тези мои беседи, аз съвсем нямам чувството, че навлизаме в нов период на варварство. Нещата, които са правили Средновековието мрачно — изолираността, липсата на подвижност, липсата на любознателност, безнадеждността, — днес вече не съществуват. Когато имам щастието да посетя някой от нашите нови университети, струва ми се, че наследниците на всички наши катастрофи изглеждат доста весели — съвсем различни от меланхоличните римляни на късната епоха или от патетичните гали, чиито изображения са стигнали до нас. Изобщо съмнявам се дали някога толкова много хора са били така добре нахранени, така начетени и будни духом, толкова любознателни и критични, както младите днес.

Разбира се, върховете на културата са поизравнени. Но пък не бива да надценяваме културата на т.нар. „елит“ отпреди войната. Те имаха очарователни маниери, но бяха невежи като лебеди. Знаеха нещичко за литературата, а някои бяха ходили и на опера. Но не знаеха нищо за живописата и още по-малко за философията (с изключение на Балфур и Халдейн). Членовете на един кръжок по музика или по изобразително изкуство в някой провинциален университет днес са пет пъти по-осведомени и по-възприемчиви. Естествено тези будни млади хора нямат високо мнение за съществуващите институции и искат да ги премахнат. Е, не е необходимо да си млад, за да не обичаш институциите. Остава си обаче печалният факт, че дори в най-мрачните векове институциите са осигурявали функционирането на обществото, а ако искаме цивилизацията да оцелее, обществото трябва по някакъв начин да функционира.

Тук вече аз си показвам истинския лик — лика на малко старомоден човек. Аз поддържам редица схващания, отхвърлени от най-живите умове на нашето време. Вярвам, че редът е по-добър от хаоса, творчеството — по-добро от разрушението. Предпочитам кротостта пред насилието, опрощението пред отмъщението. Общо взето, мисля, че знанието е за предпочитане пред невежеството. Вярвам, че въпреки завоюваните напоследък победи от науката хората не са се променили много през последните две хиляди години и

следователно ние трябва все още да се стараем да се учим от историята. Историята, това сме ние. Вярвам в още едно-две неща, които по-трудно могат да се формулират накратко. Например вярвам във вежливостта, в онзи ритуал, с който избягваме да засягаме другите хора, удовлетворявайки собственото си „аз“. И струва ми се, не бива да забравяме, че сме част от едно голямо цяло, което за удобство наричаме природа. Всички живи неща са наши братя и сестри. А най-вече вярвам в дадения от бога гений на някои хора и ценя онова общество, което прави съществуването им възможно.

В тази книга се говори за произведения на гениални творци в областта на архитектурата и живописа, на философията, поезията и музиката, на науката и техниката. Да, те съществуват; невъзможно е да ги отминем. А те са само частица от онова, което е постигнал човекът на Запада през последните хиляда години, често пъти след неуспехи и отклонения, поне толкова разрушителни, колкото тези на собствената ни епоха. Западната цивилизация представлява поредица от възраждания. Това без друго трябва да ни вдъхне упование в самите нас.

Казах в началото, че липсата на себеупование, повече от всичко друго, убива цивилизацията. Ние можем да се самоунищожим също така успешно с цинизъм и безверие, както и с бомби. Преди шестдесет години У. Б. Йейтс, който се изявяваше като гений повече от всеки друг познат на мен човек, написа едно знаменито пророческо стихотворение:

*Всичко се разпада, центърът не издържа.
Анархията шестува по света
и пороят кървав, в който се удавя
навсякъде привидната невинност.
Без убеждения живеят най-добрите,
най-лошите вилнеят с лихи страсти.*

Несъмнено между двете войни беше точно така и това без малко не ни унищожи. И днес ли е същото? Не съвсем, защото добрите хора имат убеждения — дори малко повече, отколкото трябва. Бедата е, че все още няма център. Не виждам никаква алтернатива на героичния

материализъм, а той не е достатъчен. На бъдещето пред нас можем да гледаме с оптимизъм, но не и непременно с радост.

[1] Прогресивните социолози на запад, и особено марксистите, отхвърлиха категорично този малтусиански възглед. — Б.изд. [↑](#)

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЧЕРНО-БЕЛИ ИЛЮСТРАЦИИ

1. Нос на викингски кораб. Британски музей, Лондон.
2. Аполон Белведерски. Ватикан, Рим.
3. Африканска маска (племе „Санг“. Габон, Зап. Африка).
Галерии на Института Кортоулд, Лондон.
4. Пон дю Гар, Прованс.
5. Манастир от 7 век Скелиг Майкъл, близо до полуострова
Дингъл, Западна Ирландия.
6. Блюдо с фигурата на Нептун от Майлдънхолското съкровище.
Британски музей, Лондон.
7. Айона, Западна Шотландия.
8. Страница от Ехтернахтското евангелие (краят на 7 век).
Национална библиотека, Париж.
9. Страница от „Книгата на Келс“ (8 век). Тринити Коледж,
Дъблин.
10. Гокстадският кораб (средата на 9 век). Корабен музей, Осло.
11. Озебергският кораб (началото на 9 век). Корабен музей, Осло.
12. Св. Григорий и писари (слоново костна корица, 10 век).
Художествено-исторически музей, Виена.
13. Каролингска конница. Илюстрация от Псалтира на св. Гален
(9 век). Манастирската библиотека „Св. Гален“, Швейцария.
14. Страница от каролингски ръкопис. Британски музей, Лондон.
15. „Сан Витале“, Равена.
16. Параклис на Карл Велики, катедралата в Аахен.
17. Англосаксонско „Разпятие“ от псалтира на Рамзей (ок. 980 г.),
Британски музей, Лондон.
18. Кръст на Лотар, ок. 1000 г. (лице). Катедралната
съкровищница, Аахен.
19. Кръст на Лотар (задна страна). Катедралната съкровищница,
Аахен.

20. Кръст на епископ Герон (ок. 970). Катедралата в Кьолн.
21. Слоново костни корици, изобразяващи отслужване на литургия (9–10 век). Вляво: музей „Фицуилиам“, Кеймбридж. Вдясно: Градска и университетска библиотека. Франкфурт на Майн.
22. Детайл от бронзови врати, отлети за църквата „Св. Михаил“, 1015 г. Катедралата в Хилдесхайм.
23. Катедралата в Дърем.
24. „Еклезия“, илюстрация на ръкопис. Баварска библиотека, Мюнхен.
25. Манастирската църква в Клуни (по литография от Емил Саго, 1879 г.) Национална библиотека, Париж.
26. Глостърският свещник (началото на 12 век). Музей „Виктория и Алберт“, Лондон.
27. Тимпан, манастирската църква „Св. Петър“, Моасак (ок. 1115 г.).
28. Централна колона на главния портал на църквата в Суйак (ок. 1120 г.) Вляво: отливка. Музей на френските паметници, Париж. Вдясно: детайл.
29. Френският крал потегля на кръстоносен поход (илюстрация на ръкопис). Британски музей, Лондон.
30. Украшена заглавка на Книгата на Йеремиа в Уинчестърската библия (втората половина на 12 век). Катедралната библиотека, Уинчестър.
31. Манастирската църква „Ла Мадлен“, Везле.
32. Главен портал (ок. 1125–1135), манастирската църква „Ла Мадлен“, Везле.
33. Гизлебертус. *Юда*. Катедралата в Отьон.
34. Гизлебертус. *Тримата влъхви*. Катедралата в Отьон.
35. Майстор от Сен-Жил, *Св. Жил отслужва литургия в „Сен Дени“*. Национална галерия, Лондон.
36. Западна фасада на катедралата в Шартър.
37. Бог като геометър (илюстрация на ръкопис от 13 век). Австрийска национална библиотека, Виена.
38. Главен портал на катедралата в Шартър.
39. Крале и кралици, катедралата в Шартър.
40. Вътрешен изглед на катедралата в Шартър.
41. Св. Модеста, северен портал на катедралата в Шартър.

42. Кръщелен купел на катедралата в Уинчестър (детайл).
43. *Обсада на замъка на любовта* (слонова кост, ок. 1360 г.) Музей „Виктория и Алберт“, Лондон.
44. *Богородица с Младенеца* (илюстрация към френски ръкопис, ок. 1390 г.) Кралска библиотека, Брюксел.
45. *Жените на гроба* (слонова кост). Музей „Виктория и Алберт“, Лондон.
46. Реликварий със свещения трън (ок. 1400 г.) Британски музей. Лондон.
47. Уилтънски диптих. Национална галерия, Лондон.
48. Рисунки на птици от скициник (ок. 1400 г.) Магдалин Коледж, Кеймбридж.
49. Братя Лимбюрг, *Херцог дьо Бери на трапезата*, от „Много богатите часове на херцог дьо Бери“. Музей Конде, Шантий.
50. Сасета, *Венчаване на св. Франциск с бедността*. Музей Конде, Шантий.
51. Сасета, *Св. Франциск и бедният благородник*. Национална галерия, Лондон.
52. Асизи.
53. Джото, *Скровени посвещава параклиса си*. Капела Арена, Падуа.
54. Джото, *Целувката на Юда*. Капела Арена, Падуа.
55. Доменико ди Микелино, *Данте и небесният град*. Катедралата, Флоренция.
56. Джовани Пизано, Амвон (1301 г.) „Сант’Андреа“, Пистоя (детайл).
57. Дворът на херцогския дворец, Урбино.
58. Брунелески, Капела Пази, „Санта Кроче“, Флоренция.
59. Роселино, Гробница на Леонардо Бруни. „Санта Кроче“, Флоренция.
60. Ботичели, *Св. Августин*. „Онисанти“, Флоренция.
61. Микелоцо, Библиотеката „Сан Марко“, Флоренция.
62. Донатело, *Св. Георги*. Барджело, Флоренция.
63. Мазачо, *Кесаревият денарий*. „Санта Мария дел Кармине“, Флоренция.
64. Гиберти, Яков и Исав. Врати на катедралния баптистерий във Флоренция.

65. Пиеро дела Франческа, *Идеален град*. Херцогският дворец, Урбино.
66. Улична сцена от „Планетите“ (гравюра).
67. Донатело, *Благовещение*. „Санта Кроче“. Флоренция.
68. Донатело, *Давид*, Барджело, Флоренция.
69. Алберти, *Автопортрет*. Национална художествена галерия, Вашингтон.
70. Ян ван Ейк, *Арнолфини и съпругата му*. Национална галерия, Лондон.
71. Роселино, *Джовани Челини*. Музей „Виктория и Алберт“, Лондон.
72. Фронтиспис към поемите на Лоренцо Медичи.
73. Урбино.
74. Юстус от Гент, *Федерико да Монтефелтро*. Херцогският дворец, Урбино.
75. Вътрешен изглед от херцогския дворец в Урбино.
76. Мантеня, *Семейство Гонзага*. Херцогският дворец, Мантуа.
77. Джорджоне, *Полски празник*. Лувър, Париж.
78. Джорджоне, *Буря*. Академията, Венеция.
79. Джорджоне, *Col Tempo С времето* (детайл). Академията, Венеция.
80. Развалини на римска баня. Вила Адриана, Рим.
81. Мелоцо да Форли, *Платина, Юлий II и Сикст IV*. Ватикана, Рим.
82. Вътрешен изглед от старата базилика „Св. Петър“ (фреска от 16 век). „Сан Мартино аи Монти“, Рим.
83. Мантеня, *Триумфът на Цезар — вазоносци*. Хемптън Корт, Лондон.
84. Микеланджело, *Давид*. Академията, Флоренция.
85. Микеланджело, Етюд за „Битката при Кашина“. Албертина, Виена.
86. Микеланджело, *Пленник*. Лувър, Париж.
87. Микеланджело, *Пленник*. Академията, Флоренция.
88. Микеланджело, *Отделяне на светлината от тъмнината*. Сикстинска капела, Рим.
89. Рафаел, *Атинска школа*. Ватикан, Рим.
90. Рафаел, *Парнас* (детайл). Ватикан, Рим.

91. Рафаел, *Галатея*. Вила Фарнезина, Рим.
92. Леонардо, *Дете в утроба* (рисунок). Кралска библиотека, Уиндзор.
93. Леонардо, *Потоп* (рисунок). Кралска библиотека, Уиндзор.
94. Рименшнайдер, *Адам*. Музей на замъка във Вюрцбург.
95. Рафаел, *Портрет на кардинал*. Прадо, Мадрид.
96. Холбайн, *Еразъм*. Лувър, Париж.
97. Холбайн, *Сър Томас Мор и семейството му* (рисунок). Кунстмузеум, Базел.
98. Грюневалд, *Изенхаймският олтар* (детайл). Музей Унтерлинден, Колмар, Елзас.
99. Холбайн, *Еразъм*, от Еразмовия екземпляр на „Възхвала на глупостта“. Кунстмузеум, Базел.
100. Холбайн, рисунок от Еразмовия екземпляр на „Възхвала на глупостта“. Кунстмузеум, Базел.
101. Дюрер, *Морж* (акварел). Британски музей, Лондон.
102. Дюрер, *Автопортрет*. Прадо, Мадрид.
103. Дюрер, *Треви* (акварел). Албертина, Виена.
104. Леонардо, *Витлеемска звезда* (рисунок). Кралска библиотека, Уиндзор.
105. Дюрер, *Меланхолия I* (гравюра).
106. Дюрер, дърворез от „Животът на Богородица“.
107. Дюрер, *Св. Йероним* (гравюра).
108. Дюрер, *Рицарят, смъртта и дяволът* (гравюра).
109. Крапах, *Мартин Лутер* (гравюра).
110. Крапах, *Бащата на Лутер*. Албертина, Виена.
111. Урс Граф, *Швейцарски ландскнехт* (рисунок). Кунстмузеум, Базел.
112. Дюрер, *Апокалипсис* (дърворез).
113. Кирби Олд Хол, Нортхемптъншър.
114. Литъл Мортън Хол, Чешър.
115. Южният трансепт на катедралата „Св. Петър“, Рим.
116. „Санта Мария Маджоре“, Рим.
117. Микеланджело, *Страшният съд* (детайл). Сикстинска капела, Рим.
118. Микеланджело, *План на укрепленията на Флоренция*. Каза Буонароти, Флоренция.

119. Микеланджело, *Обръщение на апостол Павел*. Ватикан, Рим.
120. „Св. Петър“, Рим.
121. Проект на Микеланджело за купола на „Св. Петър“ (гравюра).
122. Даниеле Креспи, *Св. Карл Боромеус*. „Санта Мария дела Пасионе“, Милано.
123. Белини, *Мадона с крушата*. Академия Карара, Бергамо.
124. Бернини, *Лонгин*. „Св. Петър“, Рим.
125. Рубенс, *Разпятие на апостол Петър*. „Св. Петър“, Кьолн.
126. Тициан, *Възнесение Богородично*. „Санта Мария деи Фрари“, Венеция.
127. Караваджо, *Призоваване на Матей за апостол*. „Сан Луиджи деи“ Франчези.
128. Бернини, *Давид*. Вила Боргезе, Рим.
129. Бернини, *Аполон и Дафна*. Вила Боргезе, Рим.
130. Бернини, *Сципионе Боргезе*. Вила Боргезе, Рим.
131. Бернини, *Киворият (Балдакино)*. „Св. Петър“, Рим.
132. Площадът пред „Св. Петър“, Рим.
133. Бернини, *Фонтан на Пиаца Навона*, Рим.
134. Бернини, *Видението на св. Тереза*. „Санта Мария дела Витория“, Рим.
135. Пиетро да Кортоната, *Потон*. Палацо Барберини, Рим (детайл).
136. Беркхейде, *Голямата църква в Харлем*. Частна сбирка.
137. Франс Халс, *Събрание на офицерите и подофицерите от гилдията на стрелците „Св. Адриан“* (детайл). Музей „Франс Халс“, Харлем.
138. Рембранд, *Синдицит*. Райксмузеум, Амстердам.
139. Питер де Хох, *Интериор*. Национална галерия, Лондон.
140. Питер де Хох, *Картоиграчи*. Лувър, Париж.
141. Амстердам, къщи от 17 век.
142. Паул Потер, *Бик* (детайл). Маурицхьойс, Хага.
143. Рембранд, *Автопортрет*. Кенууд, Лондон.
144. Рембранд, *Урок по анатомия на д-р Тулп*. Маурицхьойс, Хага.
145. Рембранд, *Блудният син* (офорт).

146. Рембранд, *Христос проповядва опрощение на греховете* (офорт).
147. Рембранд, *Вирсавия*. Лувър, Париж.
148. Франс Халс, *Декарт*. Лувър, Париж.
149. Вермер ван Делфт, *Изглед от Делфт*. Маурицхъйс, Хага.
150. Санредам, *Църковен интериор*. Национална галерия, Лондон.
151. Осмоъгълната зала на Кралската обсерватория, Гринич, Лондон (гравюра).
152. Циркумферентор, средата на 17 век. Музей на науката, Лондон.
153. Рен и Хоксмор, Кралската болница, Гринич, Лондон.
154. Рисуваната зала в Кралската болница, Гринич, Лондон.
155. Рен, Катедралата „Св. Павел“, Лондон.
156. Перо, Източна фасада на Лувър, Париж.
157. Боромини, „Сант’Иво дела Сапиенца“, Рим.
158. Органът в Голямата църква, Харлем.
159. Йохан Себастиан Бах.
160. Тиеполо, Потон в епископския дворец във Вюрцбург (на преден план Балтазар Нойман).
161. Балтазар Нойман, Стълбище на епископския дворец във Вюрцбург.
162. Рубиак, *Хендел*. Музей „Виктория и Алберт“, Лондон.
163. Вато, Рисунки на глави. Лувър, Париж.
164. Вато, Рисунки на глави на момичета. Британски музей, Лондон.
165. Вато, *Отплуване от Китера*. Лувър, Париж.
166. Мейхю, Декорация за музикалната зала на Норфък Хауз. Музей „Виктория и Алберт“, Лондон.
167. Поклонническата църква „Ди Виз“, Бавария.
168. Цимерман, Църквата „Ди Виз“, интериор.
169. Ланге, *Моцарт*. Моцартеум, Залцбург.
170. Кювилие, Амалиенбург, Мюнхен, интериор.
171. Удон, *Волтер*. Музей „Фабър“, Монпелие.
172. Ванброу, Бленъм Палас, Уудсток, Оксфорд.
173. Бърлингтън, Чизуик Хауз, Лондон.
174. Хогарт, *Избори*. Музей „Соун“, Лондон.

175. Дивис, *Джон Орд и семейството му*. Сбирка Пол Мелън.
176. Хогарт, *Съвременен среднощен разговор* (гравюра).
177. Пероно, *Мадам дьо Соркенвил*. Лувър, Париж.
178. Габриел, *Малкият Трианон*, Версай.
179. Шарден, *Миячка*. Сбирка Хънтериан, Глазгоуски университет.
180. Моро Младия, *Не се страхувайте, мила ми приятелко* (гравюра).
181. Ван Ло, *Дидро*. Лувър, Париж.
182. Райт от Дерби, *Опит с въздушна помпа*. Галерия „Тейт“, Лондон.
183. Роберт Адам, *Шарлот Скуер*, Ню Таун, Единбург.
184. Юбер, *Волтер* (акварел). Британски музей, Лондон.
185. Удон, *Томас Джеферсън*. Нюйоркско историческо общество.
186. Джеферсън, *Монтичело*, Вирджиния.
187. Джеферсън, *Университетът във Вирджиния*, Шарлотсвил.
188. Удон, *Джордж Вашингтон*. Капитолият, Ричмънд, Вирджиния.
189. Гейнзбъро, *Пейзаж с мост*. Галерия „Тейт“, Лондон.
190. Волф. *Глетчерът „Лаутерар“*. Художествена сбирка, Базел.
191. Русо в Биен (гравюра).
192. Ходжес, *Корабът „Резолушън“ в Таити*. Национален флотски музей, Лондон.
193. Еволюционното развитие на растенията (гравюра по Гьоте).
194. Дъв Котедж, *Грасмийр*.
195. Търнър, *Бътърмийр*. Галерия „Тейт“, Лондон.
196. Констабъл, *Върби край поток*. Музей „Виктория и Алберт“, Лондон.
197. Констабъл, *Рибарчетата на р. Стаур*. Частна сбирка.
198. Ръскин, *Рисунка на гнайсова скала*. Музей Е. Ашмоул, Оксфорд.
199. Констабъл, *Етюд на облаци*. Музей „Виктория и Алберт“, Лондон.
200. Търнър, *Дъжд, пара, скорост*. Национална галерия, Лондон.
201. Реноар, *Ла Гренуйер*. Национален музей, Стокхолм.
202. Рюд, *Скулптурна група от Триумфалната арка* в Париж.

203. Давид, *Клетвата на игрището за тенис*. Лувър, Париж.
204. Давид, *Мадам Вернинак*. Лувър, Париж.
205. *Естественият култ* (офорт).
206. Давид, *Смъртта на Марат*. Кралски музей за изобразителни изкуства, Брюксел.
207. Персие и Фонтен, *Наполеоновата библиотека*, Малмезон.
208. Енгър, *Наполеон като император*. Музей на армията, Париж.
209. Жироде, *Осиан и Наполеоновите маршали*. Малмезон.
210. Гоя, *3 май 1808 г.* Прадо, Мадрид.
211. Каспар Давид Фридрих, *Корабокрушението на „Надежда“*. Кунстхале, Хамбург.
212. Жерико, *Салът на „Медуза“*. Лувър, Париж.
213. Жерико, *Английска сцена* (литография).
214. Дьолакроа, *Клането на Хиос*. Лувър, Париж.
215. Дьолакроа, *Лов на лъвов*. Институт за изобразителни изкуства, Чикаго.
216. Дьолакроа, *Яков се бори с ангела*. „Сен Сюлпис“, Париж.
217. Доре, *Мъже сверяват часовниците си по обедния изстрел* (литография).
218. Роден, *Ева*. Музей „Роден“, Париж.
219. Роден, *Балзак* (гипс). Музей „Роден“, Мьодон.
220. *Селско милосърдие* (мецотинто по Бичи).
221. План на кораб, пренасящ роби.
222. Райт от Дерби, *Аркайт*. Частна сбирка.
223. Доре, *Четец на евангелието в нощен приют* (дърворез).
224. Елизабет Фрай. *Общество на приятелите*, Лондон.
225. Проект на Телфорд за Лондонския мост. Музей на науката, Лондон.
226. Мостът „Менай“ на Телфорд (литография).
227. Обед в полузавършения мост на Брунел под Темза. Частна сбирка.
228. Брунел, *Висящият мост в Клифтън*, Бристол.
229. Тунелът „Бокс“ (рисунок с туш). Частна сбирка.
230. Брунел в 1857 г. (фотография).
231. Бруклинският мост. Музей на град Ню Йорк.
232. Откриване на моста при Солташ. Частна сбирка.

233. Пакстън, Кристалният дворец, 1851 г. Музей „Виктория и Алберт“, Лондон.

234. Миле, *Селянин* (рисунок). Музей Е. Ашмоул, Оксфорд.

235. Курбе, *Погребение в Орнан* (детайл). Лувър, Париж.

236. Форд Медъкс Браун, *Труд*. Градски музей и художествена галерия. Бирмингъм.

237. Реноар, *Закуска на гребците*. Сбирка Филипс, Вашингтон.

238. Карш, *Айнциайн* (фотография).

Издание:

Автор: Кенет Кларк

Заглавие: Цивилизацията

Преводач: Нели Доспевска

Година на превод: 1977

Език, от който е преведено: английски

Издание: второ

Издател: „Български художник“

Град на издателя: София

Година на издаване: 1989

Тип: научнопопулярен текст

Националност: английска

Печатница: ДП „Георги Димитров“ — София

Излязла от печат: 28.III.1989

Художествен редактор: Тома Томов

Технически редактор: Борис Карапетров

Коректор: Лидия Станчева

Адрес в Библиоман: <https://biblioman.chitanka.info/books/3528>

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.