

на термина), на по-ярко изявяване на художествената специфика на разглежданите произведения. Всичко това, разбира се, не означава, че се подценява приносът на книгата към осветляването на литературното ни развитие през XIII в. Със систематизирания фактически материал, с въвеждането на ред нови имена и произведения, със самото поставяне на проблема в такъв мащаб новата книга на проф. Емил Георгиев е една значителна крачка напред в очертаването на цялостния литературен процес в средновековна България, в стесняването на белите петна в нашата литературна история. И ако си позволим малко повече критични бележки, то е, защото изхождаме от висотата на научното ниво, проявено от автора в най-добрите му трудове върху старобългарската литература, които познаваме добре и високо ценим.

Красимир Станчев

**„ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ИТАЛИАНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ“ ОТ
МИХАИЛ АЛПАТОВ**

М., изд. „Искусство“, 1977

„Изкуството на Възраждането беше свързано с епохата, дишаше въздуха на своето време, но гражданския си дълг то изпълни не с това, че съхрани за потомствата облика на съвременниците си и техния живот. Картините на италианските майстори дават помалко в качеството си на нагледно пособие по история, отколкото всеки съвременен документален филм. В това отношение Данте послужи за пример на близките потомства. В поемата си той даде отговор на всичко, което оставало безответно в земния живот на човека. Той намери неговото място в световната йерархическа пирамида на всичко, което ставало по земята, като поет боговъдъхновен той извърши висшия справедлив съд над всичко, което нарушавало този порядък. Италианското изкуство беше не просто двойник на света, а по-скоро отливка, в която на всяка изпъкналост на оригинала съответствуваша вдлъбнатина, почти огледален отблясък, но такъв, в който се изглаждат всички неравности, всички дефекти и се получава красота и съвършенство. Светът, който в действителността мъчил човека със своята необяснима безсмисленост и безпорядъчност, в картините на възрожденските майстори изпква като нещо подредено, уравновесено, съизмерено на небесната хармония. Италианското изкуство от епохата на Възраждането се разгръща пред нашия поглед като прекрасно зрелище, като грандиозна мистерия, в която персонажи, легенди, категории, умозрения, понятия на епохата разиграват удивителна пиеса. В това зрелище има пленителна чувственост

на земното и заедно с него нещо от непостижимостта на идеала.“

В този цитат от труда на съветския изкуствовед Михаил Алпатов съзираме популярните идеи за Ренесанса, популярни, разбира се, в научния свят, не в христоматийните представи, където Ренесансът е реализъм, земност, близост до преките възжеления на освободения от средновековните догми човек. Те са научно безспорни в своята популярност и никой не ги оспорва. Но в същност не те залягат в основата на този труд, а тяхната дълбочина, техните неочаквани разновидности.¹

„Художествени проблеми на Италианското възрождане“ не е книга на конструктите и моделите. Жанрът ѝ отговаря на заглавието, тя сумира наблюдения, които може, така да се каже, да стигнат до плюс или минус безкрайност, не се ограничават от една моделно-конструктивна тема. Така, както едно заглавие от рода на „В света на...“ „Проблеми на творчеството на...“ предлага по вероятност безкрайно съчинение. Но по-прецизираният поглед, особено на специалист, без затруднение ще открие онова, което привидно не е цел на труда, не е изведено на върха на теоретическа пирамида от размишления. Та в крайна сметка със свъане не само пристрастната, в смисъл лична позиция на автора, но и неговия патос: маскираните или открито проявени възторзи от пределните нововъведения на ренесансовата култура и смут от не по-малките успоредни загуби. Алпатов е от критиците, които най-малко се поддадоха на повсеместното безкритично отношение към Ренесанса. (Нали Д. Хай нарече Ренесанса епоха, пострадала повече от всички други от стереотипни тълкувания.) Изследванията му издават мисъл, ясна за реалните стойности на Възраждането. В настоящия труд Алпатов не е спестил на читателите и колегите си обобщаващия критицизъм спрямо ред принципи на това изкуство, както и частни оценки за творци, чиито имена станаха сигнал в съзнанието ни за безкритичност.

В христоматийните представи Ботичели е един от типичните представители на кватроцентото, тясно свързан с прочутия Фло-

¹ Алпатов не е учен, който ще те остави равнодушен. Познавач в тънкости на историята на изкуството (автор на популярна многотомна серия История на изкуството, която се издава в много страни, включително у нас), специално на Италианския ренесанс и руското Средновековие, той не е далеч от амбицията да изненадва. Неговите постановки не са на всяка цена оригинални, но част от тях не се побира в познати рамки. Върху примера с Възраждането, обект на труда му, ще покажем и това. Този голям и прекрасно оформен труд има предимството да разработва концепции след десетилетия общуване с ренесансовото изкуство, след трудове, проучвания и популярни работи.

рентински кръжок, приятел на Медичите. Под видимото въздействие на поемата на Лукреций „За природата на нещата“ и на поемата на Полициано „Турнир“, в която се възпява любимата на Джулиано Медичи, Ботичели рисува известната си „Пролет“. Още тогава тя бързо става собственост не на кого да е, а на такива тънки ценители на изкуството и негови месенати като Медичите (на един от братовчедите на Лоренцо Великолепни). За тази картина Алпатов пише: „Четейки съвременните коментари на учените, трудно е да се повярва, че художникът е можел така да се вгълби в митологическия сюжет, че да измисли всевъзможни тънкости в тълкуването на фигурите, които и в наши дни не можем да схванем с един поглед, а в старината, видимо, ги разбирали само в кръга на Медичите. По-вероятно е те да са подсказани на художника от някой друг ерудит, който успял да застави художника да преведе словесния ред в зрителен. Всеки случай може да се помисли, че осъществяването на този замисъл е извършено от някого с перо, а не с четка в ръка. Четката е заработила, след като била установена литературната страна. Тогава художникът построи всички фигури в един ред и те съставили нещо като античен фрíz (далечно подобие на късната италийска вазопис). Всяка фигура получила функции, които й били предписани от програмата. Фигурите били нанизани като мънista на обща нишка. Но на композицията ѝ липсва ключов пластичен мотив. Макар елементът на ритъм да се подчертава от червените мантии на Меркурий и Венера, картината не се отличава с цялостност и единство. Фигурата на Венера не служи за композиционно ядро, още повече, че не се намира в центъра“ (116с.).

Не по-малко известна и христоматийно непоклатима в съзнанието на любителите на изкуството е „Давид“ в Барджело на Донатело. Отношението на Алпатов е по-специфично. „Сред класическите образци на Донатело с най-голяма известност се ползува едва ли не „Давид“ в Барджело. В началото статуята стояла в двореца на Медичите, а след тяхното изгнание била пренесена в Палацо Синьории. Като покровител на Флоренция „Давид“ на Донатело заслужил всеобщо признание. Едни я считали работена от натура, други паметник на императорски Рим. А между другото статуята е далеч от съвършенството. Гладката трактовка на тялото, неговата полирана повърхност рязко противоречи на главата и на главата на Голият в краката му. Статуята сякаш е монтирана от разнородни късове, оттук идва нейният разпокъсан силует. На изнежния юноша не му достига концентрираност, вътрешен ритъм“ (106 с.).

Не считам Алпатов революционер в това отношение. В изкуствоведската литература набъбнаха критичните съчинения по адрес на Ренесанса; набъбнаха, доколкото имам

информация, и онези, които попаднаха в обратната крайност — подценяване на това величаво изкуство. Алпатов е однако далеч от двете крайности. Критицизмът прави труда му демитологизирац.

Не това с, което ме насочи към възгледите на Алпатов. Не се спирам и на него, защото в такъв план книгата поставя на реална основа критическия схващания и спомага за сполучливото изграждане на моделите, които казах, че не увенчават авторския критически процес, но са безсъмнено съдържание на този ценен труд.

Във въвеждащата цитат е специфичното наблюдение, че ренесансовото изкуство не е пряко свързано със съвременния му живот. Това е един от парадоксите на ренесансовата култура. В много от картините на XV и XVI в. мадоната е някоя съвременница на автора, ерусалимският пейзаж е околността на града, в облеклото оживява съвременната мода. . . И все пак за ренесансовото изкуство не може да се повторят Енгелсовите думи за Балзак.

Това е изкуство, чиято основна характеристика е автономността. В по-огрубена съпоставка тя, тази характеристика, се родее и сигурно произтича от обособяването на човешката личност, резултат на истински прелом в много области на познанието. Тя произтича и от многобройните научни открития. Човешката мисъл отказва подчиненото си положение и пасивното доверие на традиционализираните колективни представи и на вярата. Както е известно, Ренесансът постави в центъра на своите изображения — пластични, словесни и музикални, човека. Човекът тук е мярката за всичко, той е индивидуален, автономен, обособил се от колективното битие и от анонимността. Той може да бъде изобразен само като е видян. Не по предврателна формула. Зрението ненаситно обхваща неговите форми и ги обожествява. Средновековният художник (оттук може да започнем някои съпоставки) не се вълнува от видяното, защото той мисли човека и никак не му е трудно да го обожестви — в познатата формула той е божество, иконичен знак. Августин Блажени, оказал непомерно влияние върху европейската мисъл (вкл. художествена) пише в „Изповеди“: „Прекрасни разнообразни форми, блестящи и приятни цветове. Ето какво обичат очите. Нека не владее те моята душа, нека господ я владее, който ги сътвори прекрасни. Защото той е моето благо, а не те.“ Възрожденският човек обича и се радва на всичко, което доставя радост на очите му, без угризение на съвестта, че душата му не принадлежи на оня, който е създал това великолепие за околото.

Ренесансовата творческа мисъл въстава срещу откровението, „почувствавала“ своя дълг в позитивната находка. Това наистина е „позитивна цивилизация“ (с. 77), епоха, в която щастливо се появява в разума, в

нравствените сили на човешката личност и преди всичко в грандиозността на човешкия дух. Естествено е, че изкуството не можеше да се уеднакви нито с колективната спиритуализираната и верската представа, нито с конкретния живот. То се обособи и със своите различни спрямо мощната средновековна култура представи.

Големият прелом донесе много и отне още толкова. Това е една от подчертаваните идеи на труда.

Алпатов не дава да се разбере, че споделя модерната идея за Ренесанса като късно Средновековие. Тя се споделя от доста автори, между тях Конрад в съветското културознание и Хойзинга в западноевропейското. „Късно Средновековие“ като понятие за Ренесанса означава не Средновековие, а неговата западаща фаза, период на мощни преобразования в една мощна културна система. В него се запазват ред принципи на Средновековието, но обърнати, преобразени, а, както би казал Франкастел, „еретизирани“. Чрез този възглед може да се обяснят много производни в Ренесанса, техният реален източник в средновековната културна иконография и трансформирането им върху почвата на новите обществено-икономически отношения.

Алпатов прекрасно съзнава и дава точни данни, че отношението на ренесансовия човек към античността не трябва да се смята за единствено определящо и даже за определящо. Това е проблем само наглед лесно решим. Ренесансовият италианец е влюбен в Рим, който, така да се каже, не е оригиналът на античността. Гръцките оригинали не били известни на италианците. Високата класика на Гърция и нейното изкуство е известно по римски копия, но ренесансовият човек не знае, че това не са оригинали от възлюбения Рим на архитектурата, статуите и ръкописите. Малко от тях познавал дори Винкелман. За италианца и изобщо за западноевропейеца не беше приятно да узнае това. „Сега след археологическите открития на нашата епоха може да се каже, че италианците така и не узнаха истинската античност. Вярно, някои от тях четат в оригинал Омир, но предпочитат Вергилий. Те познаваха само римските паметници, и то предимно от императорския период, и това ги отклоняваше към фалшиви пътища“ (246 с.).

Това, че проявите на Италианското възрождане не дължат не толкова и даже не дотам на откритата античност, говорят и други културни обстоятелства, които са отчайващо очевидни. Истинският наследник на античния свят е Византия. Нейното културно поведение е точно като наследница на античния свят. Съвсем други формообразуващи сили има средновековният византийски стил, сравнен със западноевропейския; съвсем друго е вътрешното напрежение, което поражда известните три класификации (ренесансови) стила във византийското изкуство. Както

изтъкват много изследователи, сред тях и Алпатов, византийската аристокрация независимо от благочестиего си обожавала античните образци, а в определени периоди, тези именно три стила, тя е давала воля на антикизиращите тенденции. Върхът на тази воля е Кахрие джами на палеологовския стил, изписана със средствата на прочут хуманист. По проблемите на византийския хуманизъм се проявяват сериозни трудове, един от тях е току-що излязлата книга на Медведев „Византийский гуманизм“. Ако се предпазим от популярните етнически контрасти между възрожденското изкуство (в което „всичко е хубаво“) и останалите културни формации преди него (в които „има и много лоши неща“), ще заглъхне и плитният есесистичен патос за Боянската църква или скалните изображения в Иваново. Искам да кажа, че аналитични тенденции като тези в труда на Алпатов предпазват от въвеждане на нереална мярка за дадено художествено явление. Прочутите балкански стенописи на тринадесети и четиринадесети век ние мерим не с вътрешната им мярка, а с това, дали „приличат“, дали са „предтръпка“ на ренесанс. (Каква радост за публициста е, когато установи, че с Боянската църква ние сме изпреварили Европа и сигурно сме му подсказали накъде да тръгне след Джото!) Високите постижения на балканското изкуство през тринадесети и четиринадесети век може да се разглеждат само като част от общ културен комплекс, който е византийски, и като чувствителна корекция на ред стереотипизирани особености на византийски стил, в крайна сметка като отношение на по-живен за известно време провинциален дух спрямо метрополния. (Между впрочем известното ни превъзходство в това време се дължи и на обстоятелството, че Византия пада под ударите на кръстоносците.) Корекциите на византийския стил у нас се дължат на три причини. Първата е чувството за реален бит и индивидуална психология у българските майстори (най-често изтъквана, но сравнително безплодна като обяснение), втората причина е начинът на пренасяне на византийския образец. Допустимо е някои от големите ни майстори да са учили във византийски ателиета, всички са познавали техните образци. Но никогa при рисуване те нямат тези образци пред себе си. Затова върху стена се пренасяла миниатюрата и това дава предимство в психологическата детайлировка и находки на нашите живописци. Третата причина е най-неустановената, но тя, предполагам, е най-силната: средновековният български творец е знаел образците на своите предшественици от предишните столични. Кръглата църква на Симеон сигурно не е била разрушена, знаменитата архитектура, живопис, вазопис и рисувната преславска керамика мощно ги е привличала с импулсите на прабългарските жизнени начала и с разнотипните си смесици.

Но това не може да се докаже, науката няма никакви шансове.

Като се предпазим от грубия контраст Ренесанс — Средновековие (вж. с. 14), по-коректно може да стигнем до обяснението на въпроса за онова щастливо постигнато равновесие между идеал и реалност в ренесансовото изкуство. А с примера на българското средновековно изкуство искахме да покажем, че възгледите като тези на Алпатов ни предпазват от ненаучната и противополитическа формула „Ренесансът като мерило за всичко“. Предпазен от нея, ученият може да намери реалните художествени стойности на съседните и по време, и по география културни области.

Но да продължим. Възрожденският творец се стреми към божественото, интересува го света на чистата красота, но за разлика от средновековния възпява ги в конкретни чувствени форми. Продължава Средновековието, но е обхванат от опияняващата страст да наблюдава. На платното, дъската и стената той не рисува умозрително, следвайки образците на предците, а следвайки повечето околности. Образците са сюжетът, в него, както настояват хуманистите от прочутия флорентински кръг, се съчетават щастливо християнската и езическата митология, греят познатите образи на античните многобожествени митове и на християнската иконография. Средновековният художник твори, следвайки всичките си сетива, ренесансовият — предимно със зрението. Той иска да постигне божественото, както го вижда, в неповторими индивидуални форми. Хората се различавали, като гледали някоя фреска и на нея виждали свои съвременници. Невероятно противоречие. И тъкмо в него и още повече в неговото разрешаване е величието на ренесансовото изкуство (с. 94).

Ренесансът е неоплатоничен в същността си. „Цел на изкуството — пише в проникновена си студия „Социално-психологически стойности на изобразителното време — пространство в Ренесанса“ френският изкуствовед Пиер Франкастел — не е вече повторението на прототипа, то е инструмент, с който определена човешка общност придава божествена стойност на действия, които не се намират в светите книги.“ „Осъвременяване на сакралното“ е явление, което Алпатов подчертава многократно и което почти идентично нарича десакарализация и демитологизиране. Разликата е, че френският учен подчинява ефектно възгледите си на проблема за ереста като причина за преobraженията (ереста, която той нарича баша на западно-европейската цивилизация). Християнският морал слиза от небесните сфери в текущата реалност. „Основите на изкуството, пише Франкастел, се пренасят от мисленето в знанието. . . Изкуството не е откровение, а разказ, събитието измества единствената причина.“ Картината не се сравнява с онова, което мислим, което е дадено от бог и предци,

а с опита. Ренесансовият човек и творец няма да повтори никога думите на Августин Блажени: „Когато ми се случи да се увлека от пеенето повече, отколкото от предмета на песнопенето, аз със скръб съзнавам своя грях и тогава не желая повече да слушам певеца.“

След казаното, опирайки се и на изследванията на Алпатов и други съветски учени (Лазарев и Випер например), може да кажем, че Ренесансът е едно овеществено, т. е. разпадащо се Средновековие.

„В „голямото изкуство“ на Възраждането божеството до неузнаваемост прилича на човека, а човекът на божество. Това е много ласкателно за човека, но то създаде стена между него и света на природата“ (с. 205). Този именно основен двупосочен процес на Възраждането автономизира неговото изкуство. Художественото произведение повече не е сакрална вещь, но не се превръща и в част от човешката среда, както е в примитивното изкуство. Главното му предназначение е да удовлетворява естетическата потребност, а не религиозна, култова и практическа. Увлече ли се от пеенето, възрожденският човек няма за миг да се замисли върху предмета на песнопенето и да изпадне в угризение на религиозната си съвест. Спрямо неговия култ към естетическата функция Августин е крайно неактуален. „Развитието върви към все по-голямо освобождаване на изкуството от ролята на свещен предмет, към превръщането му в подобие на прозорец, през който човек се вижда в света“ (с. 144). Творбата служи само за съзерцание. Тя се поставя според учения на възможно най-удобното място, за да бъде различима и обозрима. Средновековният майстор не се интересува от това, произведението е създадено за бога и чрез него се приема божествената светлина — ако можеш, ще я докоснеш и ще те озари. Скулптурните фигури, стенните изображения почти не се виждат в притъмнената катедрала, витражите са високо, службата е на латински. В Ренесанса творбата се поднася съвършено понятно (разбира се, за една все пак изискана публика, която знае не само християнската, но и античната митология: ренесансовото изкуство е колкото демократично, толкова и високо аристократично; в един смисъл то е по-демократично от средновековното, в друг смисъл то е по-аристократично и не приканва простия човек към съзерцание). Тя е автономизирана и в смисъла, че е в рамка, на пиедестал, на височина, равна на очите.

Автономизирано, художественото произведение изоставя неестетическите функции, които преди това фактически били първите функции (култови, религиозни и приложни). То става само обект на естетическо съзерцание. Това според видния изкуствовед води до важна смяна на светогледни позиции. „Красотата се отделя от доброто“ (с. 97). Марсилио Фичино, един от най-авторитетните хуманисти на Флорентинския кръг, приравнява красотата до небесното. Моралните

категории може да бъдат красиви само ако са духовни. Практическият морал не се взема пред вид. Много се е цитирала мисълта на Фичино, че реалността е поема, написана от самото божество. Голото тяло на ренесансово платно не е призвано да събуди плътско желание независимо от откровената плътска чувственост и у Тициан, и у Рафаело, и дори у Джорджоне. Благородникът, пълководецът ни привличат с моралните си стойности (сила, благородство, достойнство) само доколкото са видими като красотата, доколкото са естетизирани. Пълководецът на Пиеро дела Франческа в „Побелата на Константин над Максенций“ е прекрасен не защото е победител и е всемоушен, не защото той и конят му са едва сдържани движения, пориви, страсти, или защото по тях всичко играе (както е у Жиро, Дьолакроа или преди тях у Рубенс), а защото е удивително хармоничен и душевно чист, защото в тази фреска (забележете: в църква!) всички тонове са нежни, трепетно чисти и просветлени. Пълководецът пък на Тициан в „Карл V в сражение при Мюлберг“ е прекрасен с „хроматическата алхимия“ на това невероятно платно; изпълнен е с тайнствени озарения на залезното злато и напрегнатото червено в контраст с черния, почти нереален загадъчен кон. Една тайнственост и загадъчност, превърната в поема.

Ренесансовото изкуство е рационално, конструктивно. Това е време на научни открития. Ренесансовият художник бил истински замаян от находките на оптиката и последвалата ги теория на изображението: човекът на това време остана смаян и непоносимо горд от откритието си, че върху повърхнината може да се предаде дълбочина и обем. Прекрасните цветове и локални тонове на средновековното изкуство се наричат варваризми и се смятало проява на низш вкус и видно неумение придържането към тях. Така наречената права перспектива, откритието на ренесансовото време (мотивирана педантично, настоячиво и императивно в трудовете на Брунелески, Франческа и Алберти, а после от Леонардо отгавкавана като представа) беше революция в изображението. То обърна представите за време и пространство върху платното, подчини цялото изображение на око и неподвижната гледна точка. То, така да се каже, пространственизира времето, превърна изобразителните представи в „центрични и здраво уравновесени“, узакони линейността като доминиращ принцип, нещо, което до този момент беше му се „усмихнало“ в антично време. (Това е една от главните причини вероятно на ефектните концепции на канадския професор Маклуън в „Гутенберговата галактика“.) То е едно колкото обективно, толкова и субективно отражение. При него всичко е изразено, както се вижда от една позиция и от един наблюдател. Бихме нарекли ренесансовата права перспектива типична проява на термина на Шкловски „остранение“.

На тези въпроси Алпатов не се спира в частност, но те са пръснати в неговите разсъждения и са подчертани в тезите му за рационалността и конструктивността на ренесансовото изображение. Възрожденската епоха в този смисъл носи още едно голямо противоречие, но издържано пак като щастливо поддържано равновесие: между поезия и познание, между художествена и научна мисъл. В съждения за отделни художници Алпатов подчертава как не само перспективата, но и колоритът се опират на научната теория. Още от Якоб Буркхард битуват идеята за невероятната действеност на научното мислене (та нали то най-пряко обособява вярата в разума) и плътното му доближаване до практиката като в никоя друга епоха.

В популярните представи, както често се случва, Ренесансът е явление, не процес. Деленето на проторенесанс, ранен ренесанс и висок ренесанс или на треченто, кватроченто и чинкученто не е усещане на процесите, а маркиране в хронология на етапи. Твърде често може да се срещне тълкуването на високия ренесанс (края на XV в. — докъм 1530 г.) като по-високо степен на обобщение и окупеност на формите (у Рафаел, Леонардо, Микеланджело и венецианците). В труда на Михаил Алпатов Ренесансът е видян като процес — не само и даже не толкова като движение от по-низша към по-висша представа за изобразителност, не само и не толкова от по-емпирични форми на кватрочентото към философски по-обобщени форми на чинкучентото. Напротив, Алпатов не е от учените, които са склонни да подценят Донатело заради Микеланджело или Пиеро дела Франческа заради Рафаел. В неговите представи Ренесансът не само не е статично явление, готова представа, но не е и постъпателност. В най-груба схема той би изглеждал една не съвсем изопната дъга, но все пак дъга, със завишаване и спадане, сред която има неколкократно (за едно, все пак, столетие!) по-малки завишавания и спадания. Началото е в една точка, където започват трансформациите на традиционните изобразителни ценности, повишението е в гениалните открития, в опиянението от щастливо постигнатото равновесие, спадът — във връщането (на съвсем ново равнище, разбира се) към първоначалната точка. След малко ще се конкретизираме.

Това са сто и петдесет години, наситени с много вътрешни противоречия, с висока степен на демокрация и жестоки тирании. След Мирандола идват страстните и мрачни проповеди на Саванарола и изгонването на Медичите от Флоренция. Много популярна в кватрочентото е книгата на Тома Кемпийски „Животът на Исус“, която иска да освободи от многобройните условности евангелските сюжети в християнската църква и да върне ренесансовия човек към простотата на първите християни, към апостолските времена. Рафаело и многобройна плея-

да художници приемам тези условности. В тази редица може да се изтъкнат дори противоречията във философската, хуманистическата литература, която изглежда най-монолитна. В една гама звучи несдържания апотеоз на тялото у Лоренцо Вала („За наслажденията“), в друга гама е безплътният естетизъм у Фичино, който патетизира духовния и вечен живот на душата („Коментар върху „Пир“ на Платон“).

Алпатовото схващане на ренесансовите процеси (макар — за съжаление! — да не е изведено в отделна глава, да не е специфицирано в критически конструкти) е напълно подчертано в тълкуването на отделни въпроси. Процесите са видими във връзка със съкровения стремеж на епохата да поддържа противоречивото равновесие между идеал и реалност. Това значи, че в тях се усеща напрегнатото отричане на едни ценности, към които после изкуството пак се връща. Това отричане и гордо, величаво устояване на едни не съвсем обичайни за изкуството принципи (да повторим: човекът равен на божество, божеството равно на човек) коства много на самото изкуство. Тук е една от важните идеи на Алпатов. Главата, в която той се спира на специфични черти у отделни творци (според него най-авторитетни имена на епохата), като Джото, Мазачо, Гиберти, Донатело, Франческа, Мантенья, Ботичели, Леонардо, Микеланджело, Рафаел, Росо Фиорентино, Тициан, Веронезе, Паладио и Тинторето, та тази глава е с подзаглавие „Постижения и загуби в изкуството“. Темата се развива и в раздела, който разглежда ренесансовото изкуство в историята на изкуството и отношенияето със съседни епохи и противостоящи му принципи на изобразяване.

Навсякъде изрично и натрапчиво едно-типно е подчертан ренесансовият преход от света на идеалните същности, на универсалните категории към конкретен предметен свят в цялата му чувственост, който трябва да изрази и изразява щастливо божественото. Сравнявайки „Триумфът на Галатея“ на Рафаел (вила Фарнезе) с антична фреска от Неапол, авторът прави изводи не съвсем в полза на всепризнатия и всеобщен майстор, без при това ни най-малко да подценява неговата прекрасна фреска. „Одухотворената прелест на античния рисунък с леко означените гъвкави контури, с музикалността на цялото се оказва недостъпна за майстора на Възраждането. . . Тук, както при сравнение на фреската на Джото с фреската в Казанлъшката гробница, ние имаме работа с противоположността между идеалния свят на същностите и света на явленията в цялата им чувственост“ (с. 248). В друго сравнение между творба на античен и възрожденски майстор (юношата на Микеланджело) се изтъква естественото равновесие на цялата фигура в античната скулптура (женихът от Алдобрандинската сватба, I в.), докато при Микеланджело цялото тяло прави усилие да се

задржи в равновесие, напрегнато е като изопнат лък, мускулите играят по него, кожата и косите са напрегнато извити (скаш в това смело постигнато и трудно поддържано равновесие е символизиран целият Ренесанс!). „Може да се признае, че надеждите на Микеланджело били устремени към оня свят, за който говори Платон. Но той не можеше да преодолее в себе си представата за човек, жадуващ щастие, но осъден на страдание, представа, получена от Данте“ (с. 248).

„Не хватает съществености, присущей не только греческой, но и римской архитектуре“ — същият извод и в друг жанр. Той се налага и при съпоставка със средновековна архитектура. „Романският съхрам израста от земята, неговите кули и абсиди се издизават като хълмовете заедно с планината. И затова той съставя неотделима част от природата. Възрожденският храм сам по себе си е прекрасен, хармоничен, но противостои на пейзажа. Можем мислено да го пренесем на друго място. В това се изразила победата на човешкото самосъзнание, цивилизацията, хуманизма. Но заедно с това оттук възниква разрывът на изкуството с природата на света, крачката към неговата автономност, която ще стане проклятие на новото време“ (с. 250).

Марло се измъчваше от обстоятелството, че с Възраждането западноевропейското изкуство е изгубило чувството за абсолютното. Леви-Строс счита, че с индивидуализацията изкуството губи своя колективен език, става множество от езици.

Характеристиката на Алпатов за проклятието е крайно изразителна. Ако се спирам повече и върху загубите, ако цитирах видни хуманисти на нашия век за ренесансовия хуманизъм, то не е за да подценя тази велика епоха. Това далеч не е цел и на автора на труда. Желанието ми е да покажа как едно задълбочено познание може да се амбицира единствено в търсенето на истината. За това търсене на истината, както сам Алпатов отчита за съвременния човек, оказват влияние и насоките на модерното изкуство, на съвременната художествена мисъл. Но по-сигурна е научната страст и добросъвестност.

Ренесансовите процеси се виждат отчетливо в частните художествени проблеми. Например в светлина и цвят. Ренесансът въведе светлосиянката, за да моделира обеми и пространствени дълбочини на повърхнината, но с това изгуби много от самостоятелната сила на цвета. Светлина и цвят не се съвместяват, едното елиминира другото. Ренесансът отхвърли разкошната полихромия на Средновековието, неговия ярък и метафизичен колорит, за да постави като своя най-висша задача (както самите художници се изразявали) изпъкналостта на релефа. „Но в колорита Средновековието създаде такива ценности, че беше трудно не само да се наближат, но даже да се сравняват с тях“ (с. 224). Това, разбира се, не значи, че цветът не е

характерен за ренесансовите художници. И прекрасният анализ на Алпатов показва могъщите завоевания на Мазачо, Франческа, Фра Анджелико, Джовани Беллини и у знаменитите колористи на Венеция Тициан, Веронезе, Тинторето и Джорджоне. И тук Ренесансът търси своето парадоксално равновесие, намира го, но за кратко. „Той откри на хората очите за красотата на багрите на деня, които го обкръжават. Но това примирение на идеал и мечта беше нестабилно. У Леонардо вече настъпват тайнствено прекрасни дрезгавини, след това по силата на някаква непостижима закономерност целият свят потъва в мрак. Картината става прозорец в небитието, в хаоса и ако нещо от него се спасява и през мрака се усещат прекрасни багри, то е защото небето пролива своята светлина на „грешната земя“. Кръгът се затваря: „Възраждането стига до това, което някога отхвърли“ (с. 228).

При Тинторето във втората половина на XVI в. (време, което почти не се счита за ренесансово или поне е спорна неговата ренесансовост) светлината става самостоятелен принцип: един знаменателен (както се опитах да покажа в статията в „Литературна мисъл“, бр. 1, 1977) предел, който ще наплати после съвсем нови закономерности в изкуството, под знаменателя на строгата подчиненост на частите на цялото, на строгата йерархичност. При Тинторето ренесансовото изкуство вече не е само изкуство на деня, но и на нощта, в същност на преходното време, на необичайното осветление. Тук светлината често мъждее от невиджани източници, нещо абсолютно противоположно на ренесансовата изобразителна система. Разбира се, не е само Тинторето първоизточникът на всичко това, то е видно и у късните Микеланджело и Тициан, в зачатък още в sfumатото на Леонардо, после у Караваджо и най-силно у манеристите и бароквите творци.

Този принцип изкуството съзрял и в пластиката. „Възраждането започна с утвърждаването на кръглата статуя като израз на победата на човека, на неговото освобождаване от опората, към която той се придържаше в Средновековието. То превърна релефа в подобие на картина, в прозорец, зад който се открива гледка.“ За да се стигне до Микеланджело, който „изтръгва“ някои от своите фигури направо от камъка — те са сякаш още част от камъка, част от общото, от необятната земя, а не гордо обособена, издигната на статуя личност. Микеланджело подчертава самия процес — сякаш някакво раждане от мрака, от неформеното, — така както при sfumатото на Леонардо фигурите изплуват от замъгленото пространство.

Последният проблем, на който искам да обърна внимание, е формулата на италианския ренесанс в разбирането на време-про-

странството. Тази формула е образец на паратактичен модел (вж. споменатата по-горе моя статия), на хармоничност, разбирана като симетрия (защото всяко художествено произведение е хармонично, иначе не е произведение на изкуството), на пропорционалност и статизирано равновесие. Казвайки това, аз се съобразявам с цялата сложност на проблема, съдържаща се и в труда на Алпатов.

Ренесансовият художник, видяхме, с радостно изумление открива светлината на деня и устойчивите контури на околния предметен свят, които се размихват единствено ако се отдалечават от наблюдателната гледна точка. Сюжетът стана за него светая святих. По-късно, в модерните наши времена, сюжетът бива „притеснен“ и постепенно погълнат като основно изобразително средство от ред други елементи. Доколкото съществува, той е изтъкван заради нещо друго (цветя, линия, контур, геометрични форми и пр. и пр.). Ренесансовата сюжетност и предметност подобно на античната предлага, така да се рече, една хоризонтала, върху която спокойно се наслаждат и съжителствуват изразни елементи и постигат своето симетрично равновесие. Времето е застигнало или доколкото го има, то е пространствизирано. От всички епохи времето е най-слабо изразително в ренесансовото изкуство. „Възраждането, твърди и Алпатов, не е склонно да види в изображението нещо възприемаемо във времето.“ То отделя голямото си внимание на пространството. Това явление, което нарекохме пространствизиране на времето и което е много привлекателно за теоретическо изследване, се проявява все в епохи равновесии, некризисни и търсещи материализирано духовно съвършенство на човека (освен ренесанс още античност, класицизъм). Настъпи ли разколебаване на човешките опори, заляло ли се постигнатото равновесие, идва време на кризисните времена, като нашият век, които много повече се увличат от диагоналите, вертикалните построения, от загадъчността, от изтичащото време. Съвсем други стават композиционните принципи. При други епохи, които са непосредни съседни на ренесансовата (средновековна и барокова), положението е тъкмо обратното. Успенски и Жегин (отчасти Алпатов в ред свои работи за руското средновековно изкуство) доказаха, че иконата поставя в центъра на изображението своя зрител. Тя съвместява много представи, обобщава времената в една вечност и приканва там, в сферата на съвършенството, средновековния човек. Подобно многоаспектно композиране и акцентуване на времето (но вече подвижното, реално изтичащото) има в барокото изкуство. В „Малая история искусств. Западноевропейское искусство 17 века“ И. Е. Прус пише много точно: „Човекът встъпи в изкуството на барока не като средоточие на вселената, не като център на вселената

и мярка на всички неща, а като многопланова личност със сложен свят на преживявания, вълвечена в кръговрата и конфликтите на средата. Но така изкуството на барока разглежда и зрителя, той е активна фигура на възприемащия, вмъкната в света на изкуст-

вото...“ (25 с.).

Преображения на художествените форми, доколкото се преобразява и човешкият светоглед...

Енчо Мутафов