

с право констатира, че добрият историк на изкуството представлява или най-малкото ще се превърне в Kenner wider Willen (познавач по неволя — б. пр.). Добрият ценител и познавач на изкуството би могъл от своя страна да се нарече историк на изкуството malgré lui (мимо волята си — б. пр.).

16) Вж. E. Panofsky, „Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie“, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XVIII, 1925, с. 129 и сл.; също E. Wind, „Zur Systematik der künstlerischen Probleme“, пак там, с. 438 и сл.

17) Вж. H. Sedlmayr, „Zu einer strengen Kunstwissenschaft“, Kunstwissenschaftliche Forschungen, I, 1931, с. 7 и сл.

18) За хуманитарните дисциплини „възкресяването“ на миналото не представлява просто романтичен идеал, а методологична необходимост. Те могат да изразят факта, че паметниците А, Б и В са „свързани“ помежду си само като заявят, че човекът, който е създал паметника А, трябва да е познавал паметниците Б и В или паметници от типа Б и В, или някакъв паметник Х, който от своя страна е бил източник за Б и В, или че трябва да е познавал Б, докато авторът на Б трябва да е познавал В и т. н. За хуманитарните дисциплини е точно толкова неизбежно да мислят и да се изразяват чрез понятия като „влияния“, „еволюционни редове“ и други подобни, колкото за естествените науки е наложително да мислят и да се изразяват с помощта на математически уравнения.

19) Марсилио, Фичино, Писмо до Джакомо Брачолини (Marsilii Ficini Opera omnia, Лейден, 1676, I, с. 658): „res ipsa (scil., historia) est ad vitam non modo oblectandam, verumtamen moribus instituendam summopere necessaria. Si quidem per se mortalia sunt, immortalitatem ab historia consequuntur, quae absentia, per eam praesentia fiunt, vetera iuvenescunt, iuvenes cito maturitatem senis adaequant. Ac si senex septuaginta annorum ob ipsarum rerum experientiam prudens habetur, quanto prudentior, qui annorum mille, et trium milium implet aetatem! Tot vero annorum milia vixisse quisque videtur quot annorum acta didicit ab historia.“

1. ИКОНОГРАФИЯ И ИКОНОЛОГИЯ. ВЪВЕДЕНИЕ В ИЗКУСТВОТО НА РЕНЕСАНСА

I. Иконографията е онзи клон от историята на изкуството, който се занимава с предмета (сюжета) или значението на художествените произведения, противопоставени на тяхната форма. Нека се опитаме следователно да дефинираме разликата между предмет (сюжет) или значение, от една страна, и форма — от друга.

Ако мой познат ме поздрави на улицата, снемайки шапка, онава, което виждам, от формална гледна точка не е нищо друго освен изменение на някои детайли в рамките на една конфигурация, съставляваща част от общата тъкан от цветове, линии и обеми, която изгражда моя визуален свят. Ако идентифицирам тази конфигурация — нещо, което извършвам автоматично — като обект (мъж), а изменението на детайла като събитие (снемане на шапката), аз вече съм прекрачил границите на чисто формалното възприятие и съм навлязъл в първата сфера на предмета (сюжетното) или значението. Значението, което съм възприел по този начин, е от елементарен и лесно разбираем характер и ние ще го наречем фактическо значение; аз го възприемам, като просто идентифицирам някои видими форми с определени обекти, които са ми познати от моя практически опит, и като идентифицирам изменението в техните отношения с определени действия или събития.

Така идентифицираните обекти и събития естествено ще предизвикат у мен известна реакция. От начина, по който мой познат извършва своето действие, аз може би ще разбера дали той е в добро или лошо настроение и дали чувствата му към мен са безразлични, приятелски или враждебни. Тези психологически нюанси ще вложат в жеста на моя познат допълнително значение, което ще наречем изразно. То се различава от фактическото по това, че се възприема не чрез просто идентифициране, а чрез „съпреживяване“ или „въчувстване“. За да схвана това значение, аз се нуждая от

известна чувствителност, но тази чувствителност все още представлява част от практическия ми опит, т.е. от всекидневното общуване с предмети и събития. Ето защо както фактическото, така и изразното значение могат да се класифицират заедно: те съставляват класа на първичните или естествените значения.

Моето тълкуване на снемането на шапката като поздрав спада обаче към свършено различна интерпретационна сфера. Този вид поздрав е специфичен за западния свят и е преживелица от средновековното рицарство: въоръжените мъже имали обичай да снемат шлемовете си, за да известят своите миролюбиви намерения и доверието си в миролюбивите намерения на другите. Нито от австралийския бушмен, нито от античния грък бихме очаквали да разбере, че свалянето на шапка е не само практическо събитие с известно допълнително изразно съдържание, но и знак на вежливост. За да схвана това именно значение на действието на моя познат, аз трябва да съм запознат не само с практическия свят от предмети и събития, но и със света на обичаите и културните традиции, надстроени върху практическия свят, който е присъщ на определена цивилизация! Обратно, и моят познат не би се почувствал задължен да ме поздрави със снемане на шапка, ако не съзнаваше значението на подобен жест. Що се отнася до изразното съдържание, което съпътства неговото действие, той може да го съзнава, а може и да не го съзнава. Следователно, когато тълкувам снемането на шапка като учтив поздрав, аз разпознавам в него едно значение, което може да се нарече вторично или условно (конвенционално); то се отличава от първичното или естественото по това, че се възприема мисловно, а не сетивно, и че съзнателно се придава към практическото действие, чрез което намира израз.

И накрая: действието на моя познат, освен че представлява естествено събитие в пространството и времето, освен че представлява естествено указание за настроения или чувства, освен че предава един условен (конвенционален) поздрав, може да разкрие на опитния наблюдател всички черти, които съставляват неговата „личност“. Обликът на тази личност се обуславя от факта, че това е човек от 20. век, от неговия национален и социален произход и от неговото образование, от историята на живота му дотогава, както и от настоящото му обкръжение; но тази личност се характеризира също с индивидуалния си начин да възприема нещата и да реагира на света, нещо, което в рационализирана форма би могло да се нарече философия. В изолираното действие на учтивия поздрав всички тези фактори не се проявяват изцяло, но все пак симптоматично. Ние не бихме могли да съставим духовния портрет на този човек въз основа на това единично действие, а само като координираме голям брой сходни наблюдения и като ги интерпретираме във връзка с общите ни сведения за неговата епоха, националност, класа, интелектуални традиции и т.н. Но всички тези качества, които духовният портрет на този човек ще покаже ясно,

се съдържат във всяко негово отделно действие, така че, обратно, всяко негово отделно действие може да се тълкува в светлината на тези черти.

Така разкритото значение може да се нарече същинско значение или съдържание; то е същностно значение, докато другите два вида значения — първичното или естественото и вторичното или конвенционалното — имат феноменален* характер. То може да се определи като обединяващ принцип, който лежи в основата както на видимото събитие, така и на неговото разбираемо значение и ги обяснява, и който дори определя формата, която приема видимото събитие. Това същинско значение или съдържание обикновено е толкова над сферата на съзнателната воля, колкото изразното значение е под тази сфера.

Ако пренесем резултатите от този анализ от всекидневния живот към някое произведение на изкуството, можем да разграничим в неговия предмет (сюжет) или значение същите три пласта:

1. *Първичен или естествен предмет (сюжет)*, подразделящ се на *фактически* и *изразен*. Той се възприема чрез идентифициране на чисти форми, т.е. на известни конфигурации от линии и багри или известни своеобразно оформени късове бронз или каменни блокове като изображения на природни обекти — човешки същества, животни, растения, къщи, сечива и т. н.; чрез идентифициране на взаимните връзки между тях като събития и чрез осъзнаване на такива изразни фактори като скръбния характер на определена поза или жест или домашната и спокойна атмосфера на един интериор. Светът на чистите форми, които по този начин възприемаме като носители на първични или естествени значения, може да бъде наречен свят на художествените мотиви. Изброяването на тези мотиви би представлявало предиктографско описание на произведението на изкуството.

2. *Вторичен или конвенционален предмет (сюжет)*. Той се възприема, когато осъзнаем, че една мъжка фигура с нож е изображение на св. Вартоломей, че женската фигура с праскова в ръка е персонификация на правдивостта и истината, че група фигури, насядали около трапеза в определен ред и в определени пози, представят „Тайната вечеря“, или че две фигури, които по определен начин се борят една с друга, изобразяват „Борбата на порока с добродетелта“. Осъзнавайки това, ние свързваме художествени мотиви и комбинации от художествени мотиви (композиции) с теми или понятия. Мотивите, които по този начин възприемаме като носители на вторично или конвенционално значение, могат да бъдат наречени образи, а комбинациите от образи представляват онова, което старите теоретици на изкуството са наричали *invenzioni*; ние сме свикнали да ги наричаме „истории“ или „алегории“.¹ Идентифицирането на подобни образи, истории и але-

* От феномен — явление. — Б. пр.

гории спада към сферата на дисциплина, която обикновено наричаме „иконография“. Когато говорим неспринудено за „предмет (сюжет) в противовес на формата“, ние имаме главно предвид сферата на вторичния или конвенционалния предмет, т.е. света на специфични теми или понятия, намерили израз в образи, истории и алегории, противопоставен на сферата на първичните или естествените предмети (сюжети), изразени в художествени мотиви. „Формалният анализ“ в смисъла, който му придава Вьолфлин, е до голяма степен анализ на мотиви и комбинации от мотиви (композиции); защото формалният анализ в строгия смисъл на тази дума би трябвало дори да избягва изрази като „човек“, „кон“ или „колона“, а още повече преценки от рода на „грозния триъгълник между краката на Микеланджеловия „Давид“ или „предадените с чудна отчетливост стави на едно човешко тяло“. Явно е, че правилният иконографски анализ предполага и правилно идентифициране на мотивите. Ако ножът, който ни дава възможност да разпознаем в една фигура св. Вартоломей, не е нож, а тирбушон, то и фигурата няма да бъде на св. Вартоломей. Освен това е важно да се отбележи, че в констатацията „тази фигура е образ на св. Вартоломей“ се подразбира съзнателното намерение на художника да представи св. Вартоломей, докато изразните качества на фигурата може спокойно да бъдат непреднамерени.

3. *Вътрешно значение или съдържание.* То се възприема, като се установят основните принципи, разкриващи същностния облик на определена нация, период, класа, религиозна или философска концепция, пречупен през призмата на една личност или съгъстен в едно произведение. От само себе си се разбира, че тези принципи се проявяват както чрез „композиционните методи“, така и чрез „иконографското значение“, и следователно хвърлят светлина и върху двете. През 14. и 15. век например (най-ранните примери могат да се датират около 1300 г.) традиционният тип на „Рождество Христово“ с Богородица, лежаща върху легло или друга постеля, често бива заместван с нов тип, представящ Богородица коленичила в поза на преклонение пред Младенеца. От композиционна гледна точка тази промяна означава, грубо казано, заместване на триъгълната схема с правоъгълна; от иконографска гледна точка тя означава въвеждането на нова тема, която ще бъде формулирана писмено от автори като Псевдо-Бонавентура и св. Бригита. Същевременно обаче тя разкрива и едно ново емоционално отношение, характерно за по-късните фази на средновековието. Едно наистина изчерпателно тълкуване на вътрешното значение или съдържание може дори да покаже, че техническите прийоми, характерни за определена страна, период или художник — например предпочитанието на Микеланджело да вае в камък вместо в бронз или особената шрафировка, която той използва в рисунките си, — са симптоматични прояви на същото основно отношение, което се долавя във всички други специфични

особености на стила му. Схващайки чистите форми, мотиви, образи, истории и алегории като проявления на основни принципи, ние интерпретираме тези елементи като нещо, което Ернст Касирер е нарекъл „символични“ стойности. Докато се ограничаваме с твърдението, че знаменитата фреска на Леонардо да Винчи изобразява група от тринадесет души около трапеза и че тази група хора представлява „Тайната вечеря“, ние разглеждаме произведението на изкуството като такова и интерпретираме композиционните му и иконографски черти като присъщи нему свойства или качества. Но опитаме ли се да го схванем като документ, отразяващ личността на Леонардо или цивилизацията на Зрелия ренесанс в Италия, или определено религиозно отношение, ние вече разглеждаме произведението като симптом на нещо друго, което се изразява в безкрайно многообразие от други симптоми, и тълкуваме композиционните и иконографските му черти като по-специфични свидетелства за това „друго нещо“. Разкриването и интерпретацията на тези „символични“ стойности (които често са непознати на самия художник и дори може значително да се различават от онова, което той съзнателно е искал да изрази), са предмет на дисциплина, която можем да наречем „иконология“ за разлика от „иконографията“.

Суфиксът „-графия“ произхожда от гръцкия глагол *graphein* — „пиша“; той указва на чисто описателен, дори понякога статистически метод на работа. Иконографията следователно е описание и класификация на образи, така както етнографията е описание и класификация на човешки раси: тя е ограничена и, така да се каже, спомагателна дисциплина, която ни дава информация за това, кога и къде са бивали изобразявани определени теми и с помощта на какви определени мотиви. Тя ни осведомява кога и къде разпнатият Христос е бил представян с препаска около бедрата или облечен в дълга дреха, кога и къде е бил прикован към кръста с четири или с три гвоздеа, как са бивали изобразявани добродетелите и пороците през различни векове и в различни среди. Като ни осигурява всички тези сведения, иконографията оказва незаменима помощ за установяване на дати, произход и в известни случаи на автентичността, а освен това ни дава необходимата основа за всяка по-нататъшна интерпретация. Иконографията обаче не се опитва сама за себе си да разработва тази интерпретация. Тя събира и класифицира обективните данни, но не се смята задължена или в правото си да проучва произхода и значението на този материал, отнасящ се до взаимодействието между различните „типове“, влиянието на богословски, философски или политически идеи, намеренията или склонностите на отделни художници и меценати, взаимодействието между рационалните понятия и видимата форма, която те приемат във всеки специфичен случай — накратко казано, иконографията разглежда само част от онези елементи, които се включват във вътрешно присъщото съ-

държание на едно произведение на изкуството и които трябва да бъдат изразени четливо, ако възприемането на това съдържание трябва да бъде ясно и съобщимо.

Именно поради тези строги ограничения, наложени от обичайната езикова практика на термина „иконография“ (особено в Съединените щати), предлагам да се възстанови употребата на добрата стара дума „иконология“ във всички случаи, където иконографията е извадена от своята изолация и се съчетава с всякакви други методи, исторически, психологически или критически, с които се опитваме да разрешим загадката на сфинкса. Защото както суфиксът „-графия“ указва на нещо описателно, така суфиксът „-логия“ — произлязъл от *logos*, което означава „мисъл“ или „разум“ — указва на нещо тълкувателно. „Етнология“ например е дефинирана в Оксфордския речник (*Oxford Dictionary*) като „наука за човешките раси“, а „етнография“ — като „описание на човешките раси“; речникът на Уебстър изрично предупреждава да не се смесват двата термина, тъй като „етнографията по правило се свежда до чисто описателното разглеждане на народи и раси, докато етнологията се занимава с тяхното сравнително изследване“. Аз гледам поради това на иконологията като на иконография с тълкувателна, интерпретативна насоченост, която по този начин става интегрална част от изкуствознанието, вместо да се ограничи с ролята на предварителен статистически обзор. Не може да се отрече обаче, че има известна опасност иконологията да се прояви не както етнологията по отношение на етнографията, а както астрологията спрямо астрографията.

И така, иконологията е метод на интерпретация, който се гради по-скоро на синтез, отколкото на анализ. И както правилното идентифициране на мотивите е предпоставка за правилния им иконографски анализ, така правилният анализ на образи, истории и алегии е предпоставка за тяхната правилна иконологическа интерпретация, освен ако става дума за произведения на изкуството, при които е елиминирана цялата сфера на вторичния или конвенционален предмет и има налице пряк преход от мотиви към съдържание, както е случаят с европейската пейзажна живопис, натюрморт и жанрова живопис, без да говорим за „без-предметното“ изкуство.

Кога обаче може да се смята за „правилна“ работата ни на тези три нива — предиконграфско описание, иконографски анализ и иконологическа интерпретация?

При предиконграфското описание, което не излиза от рамките на мотивите, работата изглежда твърде проста. Обектите и събитията, чието изображение посредством линии, цветове и обеми съставлява света на мотивите, могат да се идентифицират, както видяхме, въз основа на практическия ни опит. Всеки може да различи облика и поведението на човешки същества, животни и растения и всеки може да разграничи сърдито от приветливо ли-

це. Възможно е, разбира се, в даден случай личният ни опит да не е достатъчно всеобхватен, например когато сме изправени пред изображението на неизвестно или излязло от употреба сечиво или пред изображението на растение или животно, което не познаваме. В такива случаи трябва да разширим обхвата на практическия си опит, като се консултираме с книга или специалист; но и тогава не напускаме сферата на практическия опит като такъв, защото — излишно е да се казва — той именно ни подсказва до какъв специалист трябва да се допита.

Но дори в тази област се натъкваме на своеобразен проблем. Като оставим настрана факта, че изображенията в определено произведение предмети, събития и изразения могат да се окажат неразпознаваеми поради липса на умение или поради злонамереност на художника, ще ни бъде по принцип невъзможно да стигнем до правилно предиконграфско описание или до идентифициране на първичния сюжет, ако прилагаме некритично и безразборно практическия си опит към художественото произведение. Този опит е абсолютно необходим и също така достатъчен като материал за предиконграфско описание, но той не ни гарантира, че това описание ще бъде правилно.

В предиконграфското описание на „Тримата влъхви“ от Рогир ван дер Вейден в музея „Кайзер Фридрих“ в Берлин (ил. 1) би трябвало естествено да се избягват изрази като „влъхви“, „Младенец Исус“ и т.н., но би трябвало да се спомене за появата на едно малко дете в небето на картината. Откъде знаем, че това дете по замисъла на художника трябва да представлява видение, „явление“? За подобно предположение не е достатъчно доказателство обстоятелството, че то е оградено с ореол от златни лъчи, тъй като подобни ореоли се виждат често в изображенията на „Рождество Христово“, където Младенецът Исус е реален. Че детето от картината на Ван дер Вейден е замислено като видение, може да се изведе като заключение единствено от допълнителния факт, че то се носи във въздуха. Но откъде знаем, че се носи във въздуха! Позата му не би била по-различна, ако седеше върху възглавница на земята; и наистина твърде вероятно е живописецът да е използвал за своята картина рисунка от натура на дете, седнало върху възглавница. Единствено валидното основание за предположението ни, че детето от картината в Берлинския музей е замислено като видение, остава фактът, че е изобразено без видима опора в пространството.

Но можем да посочим стотици изображения, в които човешки същества, животни и неодушевени предмети като че ли висят свободно в пространството, нарушавайки закона за земното притегляне, без поради това да претендират, че са видения. Така например в една миниатюра от „Евангелието на Отон III“, съхранявано в Държавната библиотека в Мюнхен, цял един град е изобразен в центъра на празно пространство, докато фигурите, участ-

ващи в действието, стоят на твърда земя (ил. 2)². Някой неопитен зрител би могъл лесно да предположи, че идеята на художника е била да представи града, висящ във въздуха по силата на някаква магия. Но в този случай липсата на опора не означава чудодейно обезсилване на природните закони. Градът е изображение на истинския град Нанн, където е станало възкресяването на младежа. В миниатюрите, създадени около 1000-ната година, „празното пространство“ не се смята за реална триизмерна среда, за каквато то се приема в по-реалистично ориентирани периоди, а служи като абстрактен, нереален фон. Любопитното полукръгло очертание на това, което би трябвало да бъде основна линия на градските кули, свидетелства, че в по-реалистичния прототип на нашата миниатюра градът е бил разположен върху хълмист терен, но след това е бил пренесен в изображение, където пространството вече не се мисли с мерките на перспективния реализъм. По този начин, докато фигурата без видима опора в картината на Ван дер Вейден се приема за видение, висящият град от отонската миниатюра не е свързан с никакво чудо. Тези противоположни интерпретации са ни подсказани от „реалистичните“ качества на картината и от „нереалистичните“ качества на миниатюрата. Но ако долавяме тези качества за част от секундата и почти автоматично, не бива да се поддаваме на мисълта, че бихме могли някога да дадем правилно предиктографско описание на едно произведение на изкуството, без да сме отгатнали, така да се каже, историческия му „локус“. Макар да смятаме, че идентифицираме мотивите чисто и просто на базата на практическия си опит, ние всъщност прочитаме „това, което виждаме“, съобразно с начина, по който предметите и събитията се изразяват чрез форми применящи се исторически условия. Като правим това, ние подчиняваме практическия си опит на един коригиращ принцип, който може да се нарече история на стила.³

Иконографският анализ, който борави с образи, истории и алегории вместо с мотиви, предполага естествено нещо много повече от познаването на предмети и събития, което придобиваме чрез практическия си опит. Предпоставка за подобен анализ е добрата осведоменост за специфични теми или представи, стигнали до нас чрез литературни източници, която е придобита било чрез целенасочено четене или по пътя на устната традиция. Нашият австралийски бушмен не би могъл да разпознае сюжета на „Тайната вечеря“; тя би могла да събуди у него само представата за оживена компания, събрана на вечеря. За да разбере иконографското значение на картината, той би трябвало да се запознае по-отблизо със съдържанието на евангелията. Когато обаче са изобразени теми, различни от библейските предания или историческите и митологическите сцени, които средният „образован човек“ обикновено познава, всички ние се превръщаме в австралийски бушмени. В такива случаи и ние трябва да се потрудим да се запознаем с онова

което авторите на тези изображения са чели или научили по друг начин. Но и тук познаването на специфични теми и представи, стигнали до нас чрез литературни източници, макар да е незаменим и достатъчен материал за иконографски анализ, не гарантира неговата верност. За нас е също така невъзможно да дадем правилен иконографски анализ, като прилагаме безразборно литературните си познания спрямо мотивите, както и да направим правилно предиктографско описание, като прилагаме безразборно и некритично практическия си опит по отношение на формите.

Картината на венецианския художник от 17. век Франческо Мафеи, представяща хубава млада жена с меч в лявата ръка и поднос в дясната, върху който е положена главата на обезглавен мъж (ил. 3), е публикувана като изображение на Саломе с главата на Йоан Кръстител.⁴ Наистина в Библията е казано, че главата на Йоан Кръстител била занесена на Саломе върху поднос. Но как стои работата с меч? Саломе не е обезглавила Йоан Кръстител със собствените си ръце. А Библията ни разказва за друга красива млада жена, свързана с обезглавяването на мъж, а именно за Юдит. В този случай положението е точно обратното. Мечът от картината на Мафеи би бил на мястото си, защото Юдит е обезглавила Олоферн със собствената си ръка; но пък подносът не приляга към темата „Юдит“, защото в текста изрично е казано, че главата на Олоферн била поставена в торба. Така ние имаме два литературни източника, които могат да се отнесат към нашата картина с еднакво основание и с еднаква противоречивост. Ако тълкуваме картината като изображение на Саломе, текстът би обяснил наличието на подноса, но не и на меч; ако я тълкуваме като изображение на Юдит, текстът би обяснил наличието на меч, но не и на подноса. Бихме изпаднали в пълна безизходица, ако трябваше да се опираме само на литературните източници. За щастие не е така. Както бихме могли да допълним и коригираме практическия си опит, като проучим начина, по който предмети и събития при променящи се исторически условия са били изразявани чрез определени форми, т.е. като проучим историята на стиловете, така можем да допълним и коригираме познанията си за литературните източници, като проучим по какъв начин специфични теми или представи са бивали изразявани при променящи се исторически условия чрез определени обекти и събития, т.е. като проучим историята на типовете.⁵

В разглеждания случай трябва да се запитаме дали са съществували, преди Франческо Мафеи да нарисува своята картина, някакви неоспорими изображения на Юдит (неоспорими, понеже биха включвали например слугинята на Юдит) с неуместни за случая подноси; или дали са съществували неоспорими изображения на Саломе (неоспорими, понеже включват например нейните родители) с неуместни за случая мечове. И виж ти чудо! Докато не можем да открием ни една Саломе с меч, в Германия и

в Северна Италия срещахме няколко картини от 16. век, изобразяващи Юдит с поднос⁵; съществувал е „тип“ на „Юдит с поднос“, но не е имало „тип“ на „Саломе с меч“. Оттам можем със сигурност да заключим, че картината на Мафеи също изобразява Юдит, а не Саломе, както се е предполагало.

Можем също да се запитаме защо художниците са се смятали в правото си да пренесат мотива на подноса от Саломе на Юдит, но не и мотива на меча от Юдит на Саломе. На този въпрос можем да отговорим, като пак се обърнем към историята на типовете, привеждайки две причини. Едната е, че мечът е бил утвърден и почетен атрибут на Юдит, на много мъченици и на такива добродетели като Справедливост, Постоянство, Храброст и т.н. и следователно не е бивало да се прехвърля върху едно разпуснато момиче като Саломе. Втората причина е, че през 14. и 15. век подносът с главата на Йоан Кръстител се превръща в самостоятелна молитвена картина (*Andachtsbild*), особено популярна в северните страни и в Северна Италия (ил. 4); той е извлечен от изображението на историята със Саломе по същия начин, по който от „Тайната вечеря“ е взета групата с Йоан Евангелист, положил главата си върху гърдите на Спасителя, или както образът на Богородица на родилното ложе е бил взет от „Рождество Христово“. Съществуването на такава молитвена картина е породило устойчива мисловна асоциация между главата на обезглавен мъж и подноса, така че мотивът на подноса е могъл по-лесно да замести мотива на торбата в изображението на Юдит, отколкото мотивът на меча би могъл да проникне в изображението на Саломе.

Най-после иконологическото тълкуване изисква нещо повече от познаване на специфичните теми или представи, стигнали до нас чрез литературни източници. Когато искаме да разберем основните принципи, които са залегнали в подбора и представянето на мотивите, както и в създаването и тълкуването на образи, истории и алегории, и които придават значение дори на използваните формални решения и технически прийоми, ние не можем да се надяваме, че ще намерим отделен текст, който да съответства на тези основни принципи, така както Евангелието на Йоан (13:21 и сл.) съответства на иконографията на Тайната вечеря. За да схванем тези принципи, ни е необходима една способност на ума, сравнима с тази на диагностика — способност, която бих могъл да обознача най-добре с доста дискредитирания термин „синтетична интуиция“ и която може да е развита по-добре у талантлив любител, отколкото у начетен учен.

Но колкото по-субективен и ирационален е източникът на интерпретация (защото всеки интуитивен подход се обуславя от психологията и „мирогледа“ (*Weltanschauung*) на интерпретиращия), толкова по-необходимо е приложението на корективите и контролните методи, оказали се безусловно неотменими в случаите, при които ставаше дума за иконографски анализ и предиконграфско

описание. Щом дори практическият ни опит и познаването на литературните източници може да ни подведе, ако ги прилагаме безразборно и некритично спрямо художествени произведения, колко по-опасно би било да се доверяваме чисто и просто на интуицията си. И както практическият ни опит трябваше да бъде коригиран чрез вникване в начина, по който предмети и събития са бивали изразявани при променящи се исторически условия чрез форми (история на стиловете), и както познанията ни за литературните източници трябваше да бъдат коригирани чрез вникване в начина, по който специфични теми и представи са бивали изразявани при променящи се исторически условия с помощта на предмети и събития (история на типовете), точно така — или дори в още по-голяма степен — нашата синтетична интуиция се нуждае от коригиране чрез вникване в начина, по който общите и съществени тенденции на човешкия дух са намирали израз при променящи се исторически условия в специфични теми и представи. Това означава нещо, което може съвсем общо да се нарече история на културните симптоми — или „символи“ в смисъла, който Ернст Касирер придава на тази дума. Историкът на изкуството ще трябва да съпостави това, което според него е вътрешното значение на художественото произведение или на групата от художествени произведения, на които е посветил вниманието си, с онова, което според него е вътрешното значение на възможно най-голям брой други документи на човешката цивилизация, свързани исторически с изследваното произведение или група от произведения: документи, свидетелстващи за политическите, поетичните, религиозните, философските и социалните тенденции на личността, периода или страната, които са обект на изследване. Излишно е да се казва, че от своя страна и историкът на политическия живот, на поезията, на религията, на философията и на социалните проблеми би трябвало по аналогичен начин да използва в своите изследвания произведенията на изкуството. Именно в диренето на вътрешното значение или съдържание различните хуманитарни дисциплини се срещат на общо равнище, вместо да стават слуги една на друга.

В заключение: искаме ли да изразим много точно мисълта си (което естествено не винаги е необходимо в нормалната разговорна или писмена реч, където общият контекст хвърля светлина върху значението на използваните от нас думи), трябва да правим разлика между три пласта на сюжета или значението, най-долният от които обикновено се смесва с формата, а вторият спада към специалната област на иконографията, притивопоставена на иконологията. В който и пласт да се движим, нашите идентификации и интерпретации ще зависят от субективната ни съоръженост и по тази причина те трябва да се допълват и коригират чрез вникване в историческите процеси, чиято съвкупност може да се нарече традиция.

В поместената по-долу синоптична таблица съм обобщил всич-

ко, което дотук се постарях да обясня. Но не бива да забравяме, че ясно разграничените категории, които в тази синоптична таблица като че ли указват на три независими сфери на значението, се отнасят в действителност до аспекти на едно явление, именно

Предмет на интерпретацията	Вид на интерпретацията
----------------------------	------------------------

I. <i>Първичен или естествен сюжет</i> — (А) предметен, (Б) изразен, — (и псевдоформален анализ) съставляващ света на художествените мотиви	Предиканографско описание
---	---------------------------

II. <i>Вторичен или конвенционален сюжет</i> , съставляващ света на образите, историите и алегорията	Иконографски анализ
--	---------------------

III. <i>Вътрешно значение или съдържание</i> , съставляващо света на „символичните“ стойности	Иконологическа интерпретация
---	------------------------------

II. Ако се насочим сега от проблемите на иконографията и иконологията изобщо към проблемите на ренесансовата иконография и иконология в частност, най-голям интерес за нас ще представлява естествено онова явление, от което е произлязло самото наименование на Ренесанса: възраждането на класическата античност.

Ранните италиански автори по история на изкуството като Лоренцо Гиберти, Леон Батиста Алберти и особено Джорджо Вазари са смятали, че античното изкуство е било отхвърлено в началото на християнската ера и че се е пробудило за нов живот едва когато започнало да служи като основа на ренесансовия стил. Причините за това отхвърляне тези писатели виждат в нашествията на варварски племена и във враждебното отношение на раннохристиянските духовници и учени.

Ранните автори са били едновременно прави и са грешили в своите разбираня. Грешили са дотолкова, доколкото през сред-

произведението на изкуството като цяло. Така че в същинската работа методите на подход, които в таблицата изглеждат като три невзаимосвързани изследователски операции, се сливат в един органичен и неделим процес.

Средства на интерпретацията	Корективен принцип на интерпретацията (История на традицията)
-----------------------------	--

<i>Практически опит</i> (познаване на <i>предмети</i> и <i>събития</i>)	<i>История на стиловете</i> (изследване по какъв начин са били изразявани чрез <i>форми предметите</i> и <i>събитията</i> при различни исторически условия)
--	---

<i>Познаване на литературни източници</i> (познаване на специфични <i>теми</i> и <i>представи</i>)	<i>История на типовете</i> (изследване по какъв начин специфични <i>теми</i> или <i>представи</i> са намирали израз чрез <i>предмети</i> и <i>събития</i> при различни исторически условия)
---	---

<i>Синтетична интуиция</i> (познаване на <i>съществените тенденции на човешкия ум</i>), обусловена от личната психологическа нагласа и мироглед („Weltanschauung“) на интерпретацията	<i>История на културните симптоми</i> или „символи“ изобщо (изследване по какъв начин <i>съществени тенденции на човешкия ум</i> са намирали израз чрез специфични <i>теми</i> и <i>представи</i> при различни исторически условия).
--	--

ните векове не е имало пълно скъсване с античната традиция. Антични концепции — литературни, научни, философски и художествени — са просъществували през вековете особено след като са били съзнателно възкресени по времето на Карл Велики и неговите наследници. Ранните автори обаче са имали право, що се отнася до общото отношение към античността, което се променя из основи със започването на ренесансовото движение.

Хората на средновековието съвсем не са били слепи за визуалните стойности на античното изкуство и са проявявали дълбок интерес към духовните и поетическите стойности на античната литература. Показателно е обаче, че тъкмо в зенита на средновековната епоха (13. и 14. век) античните мотиви не се използват за представяне на антични теми, докато, от друга страна, античните теми не се изразяват чрез антични мотиви.

Върху фасадата на църквата „Сан Марко“ във Венеция могат да се видят два големи релефа с еднакъв размер, единият от които

е римско произведение от 3. век от н.е., а другият е изработен във Венеция почти точно хиляда години по-късно (ил. 5, 6)⁶. Мотивите са толкова сходни, че сме принудени да допуснем, че средновековният каменоделец съзнателно е копирали античното произведение, за да създаде симетричен релеф за другата страна на фасадата. Но докато римският релеф представя Херкулес, носещ Еримантския глиган на цар Евристей, средновековният майстор трансформира митологическото предание в алегория на спасението, като е заместил лъвската кожа на Херкулес с издута дипле-ница, изплашения цар — с дракон, а глигана — с елен. В италианското и френското изкуство от 12. и 13. век срещаме голям брой подобни случаи, т.е. преки и съзнателни заимствания на антични мотиви, докато езическите теми са превърнати в християнски. Достатъчно е да споменем най-прочутите произведения на това така наречено проторенесансово движение: скулптурите в Сен Жил и в Арл, известната „Среща на Богородица с Елисавета“ в Реймската катедрала, която дълго време се е смятала за произведение от 16. век, или „Поклонение на влъхвите“ от Николо Пизано, където групата на Богородица и Младенеца Христос говори за влияние на един саркофаг с изображение на Федра, запазен в Кампосанто в Пиза. Много по-често от такива преки копия се срещат обаче примери на непрекъснато и традиционно просъществуване на антични мотиви, някои от които последователно са използвани за различни християнски изображения.

Като правило подобни повторни интерпретации са бивали улеснявани или дори подсказвани от известно иконографско сродство, когато например фигурата на Орфей се използва за представяне на Давид или когато типът на Херкулес, извличащ Цербер от царството на сенките, се използва за представяне на Христос, извеждащ Адам от преддверието на ада.⁷ Но това са случаи, в които сродството на античния прототип с християнската му адаптация е чисто композиционно.

Когато, от друга страна, някой готически миниатюрист е трябвало да илюстрира историята на Лаокоон, троянският жрец се превръща в див, плешив старец със съвременен костюм, който атакува жертвения бик с нещо, което би трябвало да представлява брадва, докато двете малки момчета се носят в долната част на картината, а морските змии бодро изскачат от някакъв вир. Еней и Дидона са представени като елегантна средновековна двойка, играеща шах, или може да се появят като група, напомняща по-скоро пророк Натан пред Давид, отколкото античния герой пред неговата любима (ил. 7). Тисба очаква Пирам, седнала върху готическа надгробна плоча с надпис „Nec situs est Ninus rex“, пред който е поставен обичайният кръст (ил. 8)⁸.

Ако се запитаме какви са причините за това любопитно разделяне на античните мотиви, в които е вложено антично значение, от античните теми, изразени чрез неантични фигури в неантично

обкръжение, очевидният отговор като че ли трябва да се търси в разликата между изобразителна и текстова традиция. Художниците, използващи мотива на Херкулес за изображение на Христос или мотива на Атлас за изображения на евангелистите (ил. 9, 10)¹⁰, са работели под впечатлението на визуалните модели, които са имали пред очите си, било че са копирали пряко някой античен паметник или са подражавали на по-ново произведение, възпроизвеждащо античен прототип през редица междинни трансформации. Художниците, които представят Медея като средновековна принцеса или Юпитер като средновековен съдия, превеждат в образни форми просто описанието, което са намерили в литературни източници.

Това е действително така и текстовата традиция, чрез която е било предадено и запазено през средните векове познанието за античните теми, особено за античната митология, е от извънредно голямо значение не само за изследователя на средновековието, но и за изучаващия иконографията на Ренесанса. Защото дори през италианското куатроченто много хора са черпели своите представи за античната митология и за сродни сюжети по-скоро от тази комплексна и често твърде покварена традиция, отколкото от автентични антични източници.

Ако се ограничим в рамките на античната митология, пътищата на тази традиция могат да се набележат както следва: по-късните гръцки философи били вече започнали да интерпретират езическите богове и полубогове просто като персонификации било на природни сили или на морални качества, като някои от тях стигнали дотам, че ги обявили за обикновени човеци, които впоследствие са били обожествени. През последния век на Римската империя тези тенденции се засилват много. Докато църковните отци се стремят да докажат, че езическите богове са били или илюзии, или зловредни демони (и по този начин са ни предали много ценни сведения за тях), самият езически свят дотолкова се отчуждава от своите божества, че образованите хора трябва да се осведомяват за тях в енциклопедии, дидактични стихотворения и романи, в специални трактати по митология и в коментари към произведенията на антични поети. Сред тези късноантични писания, в които митологичните образи се тълкуват по алегоричен начин или за да използват средновековния израз — се „морализират“, като по-значителни следва да споменем „Nuptiae Mercurii et Phililogiae“ на Марциан Капела, „Mitologiae“ на Фулгенций и най-вече възхитителния коментар на Сервий към Вергилий, който е три до четири пъти по-дълъг от самия текст и е бил може би повече четен от него.

През средните векове тези текстове и други от този вид били широко използвани и доразвивани. По този начин митографската информация оцеляла и станала достъпна за средновековните поети и художници. На първо място — в енциклопедиите, чието

развитие започва с такива ранни писатели като Беда и Исидор от Севиля, продължава с Храбан Мавър (9. век) и достига връхната си точка в огромните трудове от късното средновековие на Винцентий от Бове, Брунето Латини, Бартоломеус Англикус и т.н. На второ място, тази информация била достъпна в средновековните коментари върху антични и късноантични текстове, по-специално на „Nuptiae“ от Марциан Капела, аотиран от ирландски учени като Йоханес Скотус Еригена и авторитетно коментиран от Ремигий от Оксер (9. век)¹¹. На трето място, трябва да споменем специалните трактати по митология, като така наречените „Mythographi“ I и II, които са от доста ранна дата и се основават предимно на Фулгенций и Сервий¹². Най-забележителното произведение от този вид е т. нар. „Mythographus III“, което се приписва условно на един англичанин, големия схоластик Александър Нейкъм (починал 1217 г.)¹³. Неговият трактат, внушително обобщение на цялата налична информация по този въпрос около 1200 година, заслужава да бъде наречен заключителен компендиум на митографията от късното средновековие и е бил ползван от самия Петрарка, когато е описвал образите на езическите богове в своята поема „Африка“.

В периода между съставянето на „Mythographus III“ и Петрарка била направена още една крачка в морализацията на античните божества. Образите от античната митология се тълкували не само в обща морализираща форма, но твърде определено се свързвали вече и с християнската вяра, така че напр. Пирам бил интерпретиран като Христос, Тисба — като човешката душа, а лъвът — като злото, омърсяващо дрехите си; по същото време Сатурн служел като пример за поведение на духовниците както в добър, така и в лош смисъл. Примери за този тип писания са френското „Ovide Moralisé“¹⁴, „Fulgentius-Metaphorialis“ на Джон Райдуол,¹⁵ „Moralitates“ на Роберт Холкот, „Gesta Romanorum“ и най-вече латинската версия на „Ovide Moralisé“, написана около 1340 г. от един френски богослов на име Петрус Берхориус или Пиер Берсьюр, който лично се е познавал с Петрарка.¹⁶ Неговият труд се предхожда от специална глава за езическите богове, която се основава главно на „Mythographus III“, но е обогатена със специфично християнски морализации. Този увод без морализациите, съкратени, за да се намали обемът, получил голяма популярност под названието „Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum.“¹⁷

Бокачо слага ново и извънредно важно начало в това развитие. В своята „Genealogia Deorum“¹⁸ той прави не само нов обзор на материала, значително нараснал след около 1200 година, но се опитва съзнателно да се върне към автентичните антични източници и внимателно да ги съпостави помежду им. Неговият трактат бележи началото на нов критичен или научен подход към класическата античност и може да бъде наречен предтеча на такива истински научни ренесансови трактати като „De diis gentium. . .

Syntagmata“ от Л. Г. Гиралдус, който от своя гледна точка е имал пълно основание да смята своя най-популярен средновековен предшественик за „пролетарски и ненадежден автор“.¹⁹

За отбелязване е, че до излизането на Бокачовата „Genealogia Deorum“ центърът на средновековната митография се намира в район, твърде отдалечен от пряката средновековна традиция: Ирландия, Северна Франция и Англия. Това важи и за Троянския цикъл, най-значителната епична тема, завещана от класическата античност на потомството. Неговата първа авторитетна средновековна редакция — „Roman de Troie“, която била често съкращавана, резюмирана и превеждана на други езици, се приписва на Беноа дьо Сент-Мор, произхождащ от Бретан. Всъщност можем с право да говорим за протохуманистично движение, т.е. за активен интерес към античните теми, независимо от античните мотиви, с център Северна Европа, в противовес на проторенесансовото движение, т.е. на активния интерес към античните мотиви, независимо от античните теми, с център Италия и Прованс. Показателен факт, който трябва да имаме предвид, ако искаме да разберем самото ренесансово движение, е, че Петрарка трябвало да се консултира с един написан от англичанин компендиум, за да опише боговете на своите римски прадеди, докато през 15. век италианските художници-илюстратори на Вергилиевата „Енеида“ трябвало да се обръщат към миниатюрите в ръкописите на „Roman de Troie“ и на неговите производни. Защото последните, като любимо четиво на светски благородници, били богато илюстрирани дълго време преди самия Вергилиев текст, четен от учени и ученици, и привличали вниманието на професионалните художници-миниатюристи.²⁰

Лесно е наистина да се разбере, че художниците, които от края на 11. век се опитвали да превеждат в образи въпросните протохуманистични текстове, нямали друг избор, освен да ги изобразяват по начин, свършено различен от античните традиции. Един от най-ранните примери за това е и един от най-поразителните: една миниатюра от около 1100 година, по всяка вероятност създадена от Регенбургската школа, изобразява античните божества съобразно с тяхното описание в „Коментара върху Марциан Капела“ на Ремигий (ил. 11).²¹ Там Аполон е представен в селска каруца, държащ в ръката си нещо като букет с бюстовете на Трите грации, Сатурн напомня по-скоро романска портална фигура, отколкото бащата на олимпийските богове, а гарванът на Юпитер е украсен с мънищък ореол по подобие на орела на Йоан Евангелист или на гълъба на св. Григорий.

Все пак, колкото и голяма да е сама по себе си разликата между изобразителната и текстовата традиция, с нея не може да се обясни странната дихотомия на антични мотиви и антични теми, характерна за изкуството на късното средновековие. Защото дори когато е съществувала изобразителна традиция за известни

сфери на античния образен свят, тази традиция била съзнателно изоставена в полза на изображения със съвсем неантичен характер в момента, в който средновековието постигнало свой напълно своеобразен стил.

Примери за този процес се намират, първо, в антични образи, срещани се случайно в изображения на християнски сюжети, като например персонификациите на природните сили в Утрехтския псалтир или на слънцето и луната в сцената на Разпятието. Докато в каролингските слоновокопни резби все още са запазени напълно античните типове на *Quadrige Solis* и на *Biga Lunae*²², в романски и готически изображения тези антични типове са заместени с неантични. Персонификациите на природата все повече изчезват; само езическите идоли, срещани често в сцени на мъченичество, запазват античния си облик по-дълго време от останалите образи, защото са представлявали най-типичните символи на езичеството. Второ, и това е много по-важно, истински антични образи се появяват в илюстрациите на такива текстове, които вече са били илюстрирани през късноантичния период, така че каролингските художници са имали на разположение визуални образци: напр. комедиите на Теренций, текстовете, включени в „*De Universo*“ от Храбан Мавър, „*Psychomachia*“ на Пруденций и в научни съчинения, по-специално трактати по астрономия, където митологични образи се появяват както сред съзвездията (напр. Андромеда, Персей, Касиопея), така и сред планетите (Сатурн, Юпитер, Марс, Слънце, Венера, Меркурий, Луна).

Във всички тези случаи виждаме, че античните образи са били копирани точно, макар и често неумело в каролингски ръкописи и продължават да се срещат в техните производни, но най-късно през 13. и 14. век били изоставени и заместени със свършено други образи.

В илюстрациите от 9. век към един текст по астрономия митологичните фигури като Боотес (ил. 15), Персей, Херкулес или Меркурий са предадени по свършено класически начин; същото се отнася и за езическите божества, които фигурират в енциклопедията на Храбан Мавър²³. Въпреки всичката им тромавост, дължаща се главно на неумението на бедния копист от 9. век, преписал изчезналия каролингски ръкопис, фигурите от илюстрациите на Храбан явно не са скърпени само от текстови описания, а са свързани посредством определена изобразителна традиция с антични прототипове (ил. 12, 13).

Няколко века по-късно обаче тези автентични образи изпадат в забрава и се заместват с други — отчасти новоизмислени, отчасти създадени по източници от Ориента, — в които нито един съвременен зрител не би могъл да разпознае античните божества. Венера е представена като модно облечена млада дама, свиреща на лютня или помирисваща роза, Юпитер — като съдия с ръкавици в ръка, Меркурий — като стар учен или дори като епископ (ил.

14).²⁴ Едва когато настъпва същинският Ренесанс, Юпитер приема отново облика на античния Зевс, а Меркурий си възвръща младежката красота на античния Хермес.²⁵

Всичко това показва, че разделянето на античните теми от античните мотиви е настъпило не само поради липсата на изобразителна традиция, но дори въпреки наличието на такава традиция. Където и да е бивал копиран някой античен образ, т.е. съчетание на антична тема с античен мотив, през каролингския период на трескава асимилация, този античен образ се изоставя, когато средновековната цивилизация достига връхната си точка, и се възвръща към нов живот едва през италианското куатроченто. Привилегия на същинския Ренесанс е било да интегрира отново античните теми с античните мотиви след този период, който може да се нарече нулев час.

За средновековния ум класическата античност е била твърде отдалечена и същевременно с твърде силно присъствие, за да се възприеме като историческо явление. От една страна, тогава са имали чувството за ненакърнена приемственост на традицията, по силата на която германският император се е смятал за пряк приемник на Цезар и Август, докато лингвистите са гледали на Цицерон и Донат като на свои предци, а математиците са извеждали потеклото си от Евклид. От друга страна, са вярвали, че съществува непреодолима пропаст между езическата и християнската цивилизация.²⁶ Тези две тенденции още не са могли да бъдат уравновесени, така че хората да придобият чувство за историческа дистанция. В представите на мнозина античният свят получил отвлечен, приказен характер подобно на съвременния им езически Изток, така че Виар дьо Онкур е могъл да нарече една римска гробница „*la sepulture d'un sarrazin*“ (гробница на сарацин — б.пр.), а Александър Велики и Вергилий били смятани за източни вълшебници. За други античният свят е представлявал най-висш източник на много ценни знания и достолепни институции. Но ни един човек на средновековието не е могъл да възприеме античната цивилизация като цялостно, самостоятелно явление, принадлежащо на миналото и исторически отдалечено от съвременния свят — като културен космос, който трябва да се изследва и по възможност отново да се интегрира, вместо да бъде отделен свят на живи чудеса или съкровищница на знания и информация. Философите-схоластици са могли да използват идеите на Аристотел и да ги съчетават със собствените си системи, средновековните поети са могли да заимстват свободно от класическите автори; но никой средновековен ум не би могъл да си представи антична филология. Художниците са могли да използват, както видяхме, мотиви от антични релефи и антични статуи, но никой средновековен ум не би могъл да помисли за антична археология. Както за средновековието е било невъзможно да разработи съвременната ни система на перспективата, основана върху осъзнаването на определено

разстояние между омото и наблюдавания предмет и даваща възможност на художника да изгражда цялостни и логични образи на видимите неща, така за него е било невъзможно да се издигне до съвременната ни идея за историята, основана върху осъзнаването на едно мисловно разстояние между настоящето и миналото, което дава възможност на учения да изгражда цялостни и логични представи за отминали периоди.

Не е трудно да се види, че епоха, която не е в състояние и не желае да разбере, че античните мотиви и античните теми са структурно взаимосвързани, всъщност избягва да ги запази в единство. Веднъж създали свои собствени критерии на култура и намерили свои собствени методи на художествен изказ, за средновековните хора става невъзможно не само да оценят, но дори да разберат каквото и да било явление, което няма общ знаменател с явленията на съвременния им свят. Зрителят от късното средновековие би могъл да оцени по достойнство красива антична фигура, представена му като Богородица, би могъл да оцени и Тисба, изобразена като момиче от 13. век, седнало до готическа надгробна плоча; но една Венера или Юнона, антични по форма и по значение, биха били за него презрени езически идоли, докато Тисба в антична дреха и седяща до античен мавзолей би била археологическа възстановка, надхвърляща неговата възприемателна способност. През 13. век дори античният шрифт поражда чувството за нещо свършено „чуждо“: обяснителните надписи в каролингския „Cod. Leydensis Voss lat. 79“, изпълнени с красив *Capitalis Rustica*, се преписват за удобство на по-малко образованите читатели в ъгловатия готически шрифт (ил. 15).

Тази неспособност да се схване вътрешното „единство“ на античните теми и античните мотиви се обяснява не само с липсата на историческо чувство, но и с различния емоционален строй на християнското средновековие и на езическата античност. Докато елинското езичество — поне що се отнася до неговото отражение в античното изкуство — гледа на човека като на интегрално единство на тяло и душа, еврейско-християнската представа за човека се основава на идеята за „буцата пръст“, свързана насилствено или дори по чудотворен начин с безсмъртна душа. От тази гледна точка прекрасните художествени формули, чрез които в гръцкото и в римското изкуство са се изразявали органичната красота и животинските страсти, изглеждат допустими само ако в тях е вложено значение, надхвърлящо границите на органичното и естественото, т.е. когато тези формули се поставят в служба на библейски или богословски теми. В светски сцени тези формули, напротив, е трябвало да се заместят с други, съзвучни със средновековната атмосфера на изтънчени маниери и конвенционални чувства, така че езическите божества и герои, обсебени от любов или жестокост, се представят като модни принцове и дами, чийто външен вид и обноски са в хармония със средновековните канони.

В една миниатюра от „Ovide Moralisé“ от 14. век „Похищението на Европа“ се изпълнява от фигури, изразяващи наистина твърде малко страстно вълнение (ил. 16).²⁷ Облечената в късносредновековен костюм Европа е седнала върху безобидния си малък бик, подобно на млада дама, излязла на утринна езда, а другарките ѝ, облечени в подобни одежди, образуват спокойна групичка зрителки. Естествено, замисълът е бил те да изразяват ужас и да надават викове, но те не го правят или поне не могат да ни убедят, че го правят, тъй като илюстраторът нито е могъл, нито е имал желание да изобразява животински страсти.

Една рисунка на Дюрер, направена от него по италиански прототип вероятно по време на първото му пребиваване във Венеция, подчертава емоционалната жизненост, която е липсвала в средновековните изображения (ил. 65). Литературният източник за Дюреровото „Похищение на Европа“ не са вече онези прозаични текстове, в които бикът се сравнява с Христос, а Европа — с човешката душа, това са езически стихове на самия Овидий, възкресени в две прекрасни строфи на Анджело Полициано: „Можеш да се любоваш на Юпитер, преобразен от силата на любовта в красив бик. Той се втурва надалеч с нежния си, уплашен товар, а тя обръща лице назад към загубения бряг; златистата ѝ красива коса се развява от вятъра, който издува назад дрехите ѝ. С едната си ръка е хванала рога на бика, а с другата се е вкопчила за гърба му. Тя прибира нагоре краката си, сякаш се страхува, че морето може да ги намокри, и така, свила се от болка и ужас, напразно зове за помощ. Защото нейните мили дружки са останали на осеяния с цветя бряг и всяка от тях вика: „Европа, върни се“. Целият морски бряг отеква от този зов „Европа, върни се“, а бикът обръща глава назад (или „продължава да плува“) и целува нозете ѝ.“²⁸

Рисунката на Дюрер наистина придава живот на това чувствено описание. Свитата поза на Европа, разветите ѝ коси, дрехите, повдигнати от вятъра и откриващи по този начин прелестното ѝ тяло, жестовите на ръцете ѝ, потайното извърщане на биковата глава, морският бряг с пръснатите по него вайкащи се другарки на Европа — всичко е предадено правдиво и живо, нещо повече — самият бряг гъмжи от *aquatici monsticuli* (водни чудовища — б. пр.), за да използваме думите на друг писател от куатроченто²⁹, докато сатири приветстват похитителя.

Тази съпоставка илюстрира факта, че реинтеграцията на антични теми с антични мотиви, която като че ли е характерна за Италианския ренесанс в противовес на многобройните, откъслечни съживявания на антични тенденции през средните векове, е явление не само хуманистично, но и с общочовешко значение. То е твърде важен елемент от това, което Буркхарт и Мишле нарекоха „откриването както на света, така и на човека“.

От друга страна, от само себе си се разбира, че подобна реин-

теграция не е могла да бъде просто връщане към античното минало. Изминалата междувременна епоха е променила съзнанието на хората, така че те не биха могли отново да се превърнат в езичници; тя също така е променила вкусовете и творческите им тежения, така че тяхното изкуство не е могло да обнови просто изкуството на гърците или римляните. За тях е станало необходимо да се стремят към нова форма на изрази, която да се отличава стилово и иконографски не само от античната, но и от средновековната, но въпреки това е имала отношение и е била задължена към двете.

БЕЛЕЖКИ

1) Образи, които внушават идеята не за конкретни и индивидуални лица или предмети (като св. Вартоломей, Венера, мисис Джоунс или Уиндзорския замък), а за абстрактни и общи понятия, като Вярa, Разкош, Мъдрост и т. н., се наричат или персонификации, или символи (не в смисъла, който им придава Касирер, а в обикновения смисъл, например Кръстът или Кулата на целомъдрието). Така алегоричните, за разлика от приказките или историите, могат да се определят като комбинации от персонификации и/или символи. Има естествено и много междинни възможности. Лицето А може да се портретира в образа на лицето В (Андреа Дориа като Нептун в картината на Бронзино или Лукас Паумгертнер, изобразен от Дюрер като св. Георги) или в обичайния аспект на дадена персонификация (мисис Стенхоуп на Джошуа Рейнълдс, представена като „Съзерцанието“); портрети на конкретни личности — както хора, така и митологически фигури, могат да се комбинират с персонификации, както е случаят с безброй хвалебствени или прославящи изображения. Приказката или историята може освен това да внушава и някаква алегорична идея, както е случаят с илюстрациите на „Ovide Moralisé“, или да бъде замислена като „праобраз“ (префигурация) на друга история, като например в „Biblia Pauperum“ или в „Speculum Humanae Salvationis“. Такива допълнително насложени значения или въобще не влизат в съдържанието на произведението, както е случаят с илюстрациите на „Ovide Moralisé“, които визуално не могат да се различат от неалегоричните миниатюри по същите Овидиеви сюжети, или поражда двусмисленост на съдържанието, която обаче може да се преодолее или дори да се превърне в допълнителна стойност, ако противоречивите съставки се претопят в пламъка на жаркия артистичен темперамент, както напр. в Рубensoвата „Галерия на Медичите“ (Лувър).

2) G. Leidinger, Das sogenannte Evangelium Ottos III, Мюнхен, 1912, т. 36.

3) Да се коригира интерпретацията на отделно художествено произведение с помощта на „история на стиловете“, която от своя страна може да се изгради само чрез интерпретирането на отделни произведения, би могло да изглежда като порочен кръг. Това наистина е кръг, но не порочен, а методичен (вж. E. Wind, Das Experiment und die Metaphysik, цит. по-горе, с. 6; също „Some Points of Contact between History and Science“, пак там). Независимо дали боравим с исторически или природни явления, отделното наблюдение придобива характер на „факт“ само ако може да се свърже с други аналогични наблюдения по такъв начин, че цялата серия „да има смисъл“. Този „смисъл“ е поради това напълно приложим като средство за контрол над интерпретацията на ново отделно наблюдение от същия кръг явления. Ако обаче това ново единично наблюдение абсолютно не се поддава на интерпретиране съобразно със „смисъла“ на серията и ако се окаже, че няма възможност за грешка, то „смисълът“ на серията трябва да се формулира наново, за да обхване и новото единично наблюдение. Този *circulus methodicus* се отнася естествено не само до отношението между интерпретацията на мотиви и историята на стиловете, но и до зависимостта между интерпретацията на образи, истории и алего-

рин, от една страна, и историята на типовете, от друга, а също така и до зависимостта между интерпретацията на вътрешните значения и историята на културните симптоми изобщо.

4) G. Fiocco, *Venetian Paintings of the Seicento and the Settecento*, Флоренция и Ню Йорк, 1929, ил. 29

5) Една от северноиталианските картини се приписва на Романино и се съхранява в Берлинския музей, където по-рано е била регистрирана като „Саломе“ въпреки присъствието на прислужницата, на спящия войник и на град Ерусалим на фона (№ 155); друга картина се приписва на Франческо Прато да Караваджо, ученик на Романино (включена в берлинския каталог), а третата е произведение на Бернардо Строци, роден в Генуа, но работил във Венеция приблизително по същото време, като Франческо Мафен. Твърде възможно е типът на „Юдит с поднос“ да произхожда от Германия. Един от най-ранните известни примери (от неизвестен художник от около 1530 г., близо до Ханс Балдунг Грийн) е публикуван от G. Poensgen, „Beiträge zu Baldung und seinem Kreis“, в: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VI (1937), с. 36 и сл. 6) Репродуцирана в E. Panofsky and F. Saxl, „Classical Mythology in Medieval Art“, *Metropolitan Museum Studies*, IV. 2, 1933, с. 228 и сл.; с. 231 7) Срв. K. Weitzmann, „Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra“, *Seminarium Kondakovianum*, VIII, 1936, с. 83 и сл.

8) Cod. Vat. lat. 2761, репр. в Panofsky and Saxl, цит. съч., с. 259.

9) Париж, Националната библиотека, MS. lat. 15158, дат. 1289 г., репр. в Panofsky and Saxl, цит. съч., с. 272

10) C. Tolnay, „The Visionary Evangelists of the Reichenau School“, *Burlington Magazine*, LXIX, 1936, с. 257 и сл., е направил важното откритие, че във внушителните образи на евангелистите, седнали върху земното кълбо и поддържащи небесното сияние (срещаша се за пръв път в Cod. Vat. Barb. lat. 711 — ил. 9 в тази книга), се съчетават чертите на Христос в небесното му величие (Majestas) с чертите на гръко-римско небесно божество. Но, както изтъква самият Толнай, евангелистите от Cod. Barb. 711 „поддържат с явно усилие облачна маса, която ни най-малко не прилича на духовно сияние, а по-скоро на материална тежест, състояща се от няколко кръгови сегменти с редуващ се син и зелен цвят, като външните очертания на цялото образуват кръг... Това е погрешно разбрано изображение на *небето във форма на сфери* (курсивът от автора). Оттук можем да изведем заключението, че античният прототип на тези образи не е бил Coelus (Целус), поддържащ без усилие издута дупленица (Weltmantel), а по-скоро Атлас, който изнемогва под бремето на небесата (срв. G. Thiele, *Antike Himmelsbilder*, Берлин, 1898, с. 19 и сл. Св. Матей в Cod. Barb. 711 (Tolnay, ил. I, а) с глава, приведена под тежестта на небесната сфера, и поставил лявата си ръка близо до лявото бедро, особено много напомня класическия тип на Атлас; друг красноречив пример за използване на характерната поза на Атлас в изображението на евангелист се намира в Clm. 4454, fol. 86, v. (репр. в A. Goldschmidt, *German Illumination*, Флоренция и Ню Йорк, 1928, т. II, ил. 40). Толнай (бележки 13 и 14) не пропуска да отбележи тази прилика и цитира изображенията на Атлас и Нимрод в Cod. Vat. Pal. lat. 1417, fol. 1 (репр. в Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters*

in römischen Bibliotheken (Sitzungsberechtigte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, VI, 1915, ил. 20, фиг. 42; ил. 10 от тази книга); но той, изглежда, смята типа на Атлас просто за произведен от типа на Целус. Но все пак дори в античното изкуство изображенията на Целус по всяка вероятност са се развили от тези на Атлас, така че в каролингското, отонското и византийското изкуство (особено в Райхенауската школа) фигурата на Атлас в същинската ѝ класическа форма се среща много по-често, отколкото тази на Целус, както като персонификация с космологичен характер, така и като вид кариатида. От иконографска гледна точка евангелистите също могат да се сравнят по-скоро с Атлас, отколкото с Целус. Целус бил смятан за владетел на небесата, а за Атлас вярвали, че ги носи и „познава“ в известен алегоричен смисъл; смятали го за велик астроном, който предал на Херкулес scientia coeli (науката за небето — 6. пр.) (Servius, *Comm. in Aen.*, VI, 395; по-късно напр. Isidorus, *Etymologiae*, III, 24.1; Mythographus III, 13, 4; в G. H. Bode, *Scriptorum rerum mysticarum tres Romae nuper reperti*, Celle, 1834, с. 248). Ето защо е било логично да се използва типът на Целус за изобразяване на бог (вж. Tolnay, ил. I, C), а също така логично е било да се използва типът на Атлас за изобразяване на евангелистите, които подобно на него са „познавали“ небесата, но не са властвали над тях. Хибернус Екусул казва за Атлас: „Sidera quem coeli cuncta notasse volunt“ (*Monumenta Germaniae, Poetarum latinorum medii aevi*, Берлин, 1881—1923, т. I, с. 410), а Алкуин апострофира св. Йоан Евангелист по следния начин: „Scribendo penetras coelum tu, mente, Johannes“ (пак там, с. 293).

11) Вж. H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaphorialis...* (Studien der Bibliothek Warburg, IV, Лайпциг, 1926, с. 15 и с. 44 и сл.). Вж. също Panofsky and Saxl, цит. съч., по-специално с. 253 и сл.

12) Bode, цит. съч., с. 1 и сл.

13) Bode, пак там, с. 152 и сл. По отношение на авторството вж. H. Liebeschütz, цит. съч., с. 16 passim.

14) Под ред. на C. de Boer, „Ovide Moralisé“, *Verhandelingen der kon. Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde*, нова серия, XV, 1915; XXI, 1920; XXX, 1931—1932.

15) Под ред. на H. Liebeschütz, цит. съч.

16) Thomas Walleys (или Valeys), *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*.

17) Cod. Vat. Reg. 1290, под ред. на H. Liebeschütz, цит. съч., с. 117 и сл.

18) Тук е използвано изданието от Венеция, 1511 г.

19) L. G. Gyraldus, *Opera Omnia*, Лейден, 1696, т. I, св. 153; „Ut scribit Albricus, qui auctor mihi proletarius est, nec fidus satis.“

20) Същото се отнася до Овидий: през средните векове едва ли има илюстрирани латински ръкописи на Овидиеви произведения. Що се отнася до Вергилиевата „Енеида“, то от нея познавам само два наистина „илюстрирани“ латински ръкописа между кодексите във Ватиканската библиотека от 6. век и Cod. Ricard. от 15. век: Неапол, Национална библиотека, Cod. olim Vienna 58 (проф. Курт Вайцман обърна вниманието ми върху този ръкопис; на него дължа и разрешението да репродуцирам една миниатюра от 10. век — ил. 7 на настоящата книга); и Cod. Vat. Lat. 2761 (ср. R. Förster, „Laokoon im Mittelalter und in der Renaissance“, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunst*,

- sammlungen, XXVII, 1906, с. 149 и сл.) от 14. век. Друг ръкопис от 14. век (Oxford, Bodleian Library, MS. Can. Class. lat. 52. — описан в F. Saxl and H. Meier, Catalogue of Astrological and Mythological Manuscripts of the Latin Middle Ages, III, Manuscripts in English Libraries, Лондон, 1953, с. 320 и сл.) има само няколко украсени с фигурки инициали.
- 21) Clm. 14271, репр. в Panofsky and Saxl, цит. съч. с. 260.
- 22) A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, Берлин, 1914—1926, т. I, ил. XX, № 40, репр. в Panofsky and Saxl, цит. съч., с. 257.
- 23) Срв. A. M. Amelli, Miniature sacre e profane dell'anno 1023, illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro, Montecassino, 1896.
- 24) Clm. 10268 (14. век), репр. в Panofsky and Saxl, цит. съч., 1896, с. 251, и цялата група други илюстрации на основата на текста на Михаел Скот. За ориенталските източници на тези нови типове вж. пак там, с. 239 и сл., както и F. Saxl, „Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen in Orient und Occident“, в: Der Islam, III, 1912, с. 151 и сл.
- 25) Отн. една интересна прелюдия към това възстановяване (възобновяването на каролингски и арханчелски гръцки образци) вж. Panofsky and Saxl, цит. съч., с. 247 и 258.
- 26) Подобен дуализъм е характерен за средновековното отношение към т. нар. aera sub lege: от една страна, синагогата се представя като сляпа и свързана с Нощта, Смъртта, дявола и други нечисти животни; от друга страна, европейските пророци се смятат за вдъхновени от светия Дух, а действащите лица от Стария завет са били почитани като предвестници на Христос.
- 27) Лион, Градска библиотека, MS. 742, фол. 40; репр. в Panofsky and Saxl, цит. съч., с. 274.
- 28) L. 456, също репр. в Saxl and Panofsky, цит. съч. с. 275. Стансите на Анджеоло Полициано (Giostra I, 105, 106) гласят в оригинал:

„Nell'altra in un formoso a bianco tauro
Si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesoro,
E lei volgere il viso al lito perso
In atto paventoso: e i be' crin d'auoro
Scherzon nel petto per lo vento avverso:
La veste ondeggia e in dietro la ritorno:
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.

Le ignude piante a se ristrette accoglie
Quasi temendo il mar che lei non bagne:
Tale atteggiata di paura e doglie
Par chiami in van le sue dolci compagne;
Le qual rimase tra fioretti e foglie
Dolenti 'Europa' ciascheduna piagne.
'Europa', sona il lito, 'Europa, riedi' —
E'l tor nota, e talor gli bacia i piedi.“

29) Срв. 6. глава, бел. 22.

2. ИСТОРИЯТА НА ТЕОРИЯТА ЗА ПРОПОРЦИИТЕ НА ЧОВЕШКОТО ТЯЛО КАТО ОТРАЖЕНИЕ ОТ ИСТОРИЯТА НА СТИЛОВЕТЕ

Изследванията върху проблемите за пропорциите се приемат, общо взето, със скептицизъм или в най-добрия случай без особен интерес. Нито едното, нито другото изненадва. Недоверието се дължи на факта, че изследвачът на пропорциите твърде често се подава на изкушението да дешифрира в предметите точно това, което той е вложил в тях; безразличието пък се обяснява със съвременното, субективно схващане, че произведението на изкуството е нещо съвсем ирационално. Съвременният зрител, който все още е под влиянието на тази романтична интерпретация на изкуството, смята за безинтересно, ако не и направо неприятно, когато историкът му каже, че в основата на едно или друго изображение е залегнала рационална система на пропорции или дори определена геометрична схема.

Въпреки това за историка на изкуството не е неблагоприятна задача да изследва историята на каноните на пропорциите (при положение, че той се задоволи да борави само с положителни данни и е готов да работи по-скоро с оскъден, отколкото със съмнителен материал). За него е важно да знае не само дали отделни художници или периоди в развитието на изкуството са се стремели или не да се придържат към определена система на пропорции, но и по какъв начин те са оперирали с тази система. Защото би било грешка да се предполага, че теориите за пропорциите сами по себе си са оставали винаги неизменни. Съществува коренна разлика между метода на египтяните и метода на Поликлет, между начина на работа на Леонардо и този на средновековието — разлика толкова голяма и преди всичко от такъв характер, че тя отразява основните различия между изкуството на Египет и изкуството на класическата античност, между изкуството на Леонардо и изкуството на средновековието. Ако, разглеждайки раз-