

ствие да се живее, безпокойство да се живее. Бягство в празничното веселие или в любовта към един със сигурност милостив Бог. В изкуството, както и в живота, човешките желания се разделят между подражанието на Христа и притежаването на света.

9

Подражание на Христа

Модерността от XIV век се състои до голяма степен в обноваването на религиозните нагласи и в „модерните“ форми на набожност, до които довежда голямата промяна в средновековното християнство. Тя е изминала дълъг път на развитие, чиито начални етапи са жалонирани още през XI век с тревогите от първите еретически отклонения. Внезапно след 1200 г. този път е доведен до своя край от учението на Франциск от Асизи. Християнската религия най-сетне престава да бъде въпрос на обрядност и свещеници. През XIV век тя желае да се превърне в притегателна и обединяваща сила за масите. Казахме, че епохата се десакрализира. Но това не означава, че е по-малко християнска. Със сигурност тя е още по-християнска поради по-проникновения и дълбок начин на разпространение и проникване в съзнанията на евангелските послания. До този момент в Европа християнството съществува по-скоро привидно. Християнският дух е изцяло присъщ само за малък брой елитни групи. След настъпилия обрат този дух вече изглежда като народна религия.

Поради това той съдържа известна доза наивност. Възприемайки най-грубите форми на религията на народа, той се предпазва срещу съмненията. Сред вече християнизираният тълпи има повече доверчивост, отколкото в манастирите, катедралите и университетите. Те по-рядко се поддават на съмнения и сяпао вярват в силата на свръхестественото. Чувства се, че християнството от XIV век е укрепнало срещу изкушенията на неверието. Все пак, като по-опростено, в него по-лесно се прокрадват страхове. Религията на големите прелати от XIII век е възтържествувала над тях. Тя се развива спокойно в светлина

и надежда. Религията на народа, която Църквата възприема и се опитва да „дисциплинира“, допуска в себе си в много по-голяма степен присъствието на нощта и страха. Така на светло излизат демоните, изтласкани за момент в тъмните ъгли на катедралите от готическата светлина. Те намират тайно убежище в еретичните секти – в горите, край дърветата с феи и изцелителните извори. Миряните от XIV век изпитват ужас от тях, тъй както изпитват ужас от Бога съдник. Религиозният им живот, в който се отделя малко място за церемониите на общността, поставя на преден план в ежедневието извършването на богоугодни дела като вид „профилактика“ за прогонване на злите сили и спечелване на Божията милост. При новия тип християнство миряните вече не присъстват на литургиите като безмълвни и зле осъзнати зрители, каквито са били техните бащи. Всички миряни – принцовете, Изабела Баварска, рицарите грабителите от Тюрингия, поетесата Кристина Пизанска, сънародниците ѝ – италианските банкери, търговците от Ханзата, едрите земевладелци и дори селските труженици, практикуват религията според възможностите си. Художественото творчество се явява дело точно на тази практика. Дело на възхвала, на ревностна вяра, приношение, даряване на богатства – дело, осигуряващо благоденствие, или пък дело, целящо спечелване на спасително застъпничество. Повече от всякога произведението на изкуството изпълнява религиозна функция.

Повече от всякога то се управлява от стремежите на миряните. Тъкмо това е голямата разлика. Защото независимо от икономическите и социалните преобразования, анализирани накратко по-горе, взаимоотношенията между свещеника и вярващия са радикално променени. Векове наред религиозните институции на Запад са функционирали като инструменти за духовна „компенсация“. Духовници и монаси се молят за миряните, които ги поддържат с дарове. Чрез тези молитви те спечелват Божието благоволение и после го раздават на целия християнски народ. Чрез даровете, които поднася, всеки вярващ „купува“ за себе си или за близките си от това благоволение по точни тарифи. Той очаква, че в деня на Страшния съд то ще уравни теглото на греховете му. Образът на свети Михаил, който претегля душите, поместван при входа на големите хра-

мове, поддържа живо съзнанието за изкупителните добродетели на подобна замяна. Духовниците и монасите действително издигат обществени паметници на сакралното изкуство. Те служат за спасението на всички.

Но успехът на еретичните доктрини сред по-будните и желаещи да излязат от пасивната си роля миряни подтиква Църквата да обнови през XIV век проповедническата си дейност. Тя не може да разчита на зле обучените и подбрани енорийски кюрета, все по-голяма част от които не живеят вече сред стадото си, а прибират отдалеч приходите от наложените му данъци. Също така тя не може да се опре на свещениците, които са твърде бедни. Просяшките ордени насърчават това обновяване поне в градовете, поради което усъвършенстват техниките на групиране и организиране на масите.

За да обединят миряните в групи, които да са по-активни от енорийските общности, миноритите и проповедниците приемат в своя „трети орден“ всички, които, без да възприемат религиозния начин на живот, се стремят да живеят според правилата на християнската вяра, а не да гледат на нея отдалеч, без да я разбират. Много от членовете на този орден идват в него от сектите на ересите или пък биха се насочили към тях, ако той не съществуваше. Желателно е по-малко ревностните миряни поне да се обединят в сдружения – в гилдии и корпорации за взаимопомощ и периодични колективни възлияния. Църквата дълго време осъжда тези сдружения като убежища на езическите суеверия, но през XIV век тя започва да ги насърчава, наблюдава и ръководи. Обединени около един просветен човек, който се издържа от общия членски внос, и около образа на някой светец-покровител, сдруженията „никнат“ навред – занаятчийски, квартални и енорийски сдружения, благотворителни и милосърдни асоциации, групи за разкаяние, чиито членове ритуално си налагат спазването на дисциплина, групи за възхвала, които в Италия се наричат *laudesi*. Те са ангажирани с борбата за „добра смърт“, а основното им дело се състои в това да представят пред събратята чрез колективни песни на възхвала и чрез постановки, които понякога съдържат елементи на ученост, най-важните епизоди от евангелската драма – Рождеството и Изкачването на Голготата. Третите

ордени и безбройните сдружения предлагат на членовете си, тоест на мнозинството от миряните в градовете и на голяма част от селяните, духовност, произлизаща от духовността на монасите. Предлагат им се също така изолиране в затвореното пространство на ежедневни духовни упражнения, пеене на псалми, четения на почасовите служби. Новото проповедничество приканва миряните да се молят сами, сами да осъзнават трудностите на пътя към спасението, пребивавайки в смирение и потискайки плътта, да произнасят сами словата на свещените текстове и ако могат, сами да ги четат и проумяват. Той им разкрива богослужението от манастирски и катедрален тип, но пренасяйки го в ежедневието и сърцата им.

За да възпитат масите и за да придобият смисъл упражненията, извършвани от сдруженията, организаторските групи от просяшките ордени широко използват средствата за колективно обучение – проповедта и театъра, като съчетават тясно едното с другото. Когато свети Франциск открива, че не е достатъчно да постигне единствено собственото си спасение и че Христос му е възложил мисията да разпространява неговите послания, той прави това чрез словото. Той не е духовник. Той възпява покаянието, любовта към Бога и съвършената радост, както би го сторил някой менестрел. Всички го разбират. Сетне праща по пътищата и строителните площадки своите ученици да убеждават хората със същите прости средства. Колкото до свети Доминик, той създава ордена си с цел проповядване. За да победят на техния терен проповедниците еретици, които живеят с народа и говорят езика му, доминиканските мислителни превръщат традиционно практикуваната в манастирите и катедралите проповед, която въздейства единствено върху свещенослужителите, в много ефикасен инструмент за пропаганда. За тази цел те пренасят свещеното слово от „учената“ реторика в простионародния език. Те опростяват темите му, за да ги направят разбираеми и за най-невежата аудитория. През XIII век четенето на часослова и проповедта – другото упражнение на клириците, излизат от манастирите и затворените общности, за да се разпространяват сред масите. След 1300 г. ролята на проповядването сред народа непрекъснато нараства.

През осемдесетте години на XIV век се слага началото на

големите мисии – обиколките на скитащите проповедници. Предшествани от славата за мистичните си подвизи, те са посрещани пред градските врати от събраните магистрати. Те бързо изпълват църквите и площадите с вдъхновени и развълнувани слушатели. Събраният там народ очаква от тях чудеса – да го избавят от чумата и най-вече да му посочат пътя към вечния живот. „Той започваше проповедта си към пет часа зоранта – се разказва за францисканеца брат Ришар, проповядващ в Париж през 1429 г. – и тя продължаваше докъм десет-единадесет часа и всеки ден на нея присъстваха пет-шест хиляди души. Той проповядваше от естрада, висока близо два метра и половина, обърнат с гръб към гробищната костница и с лице към Шаронри*, на мястото на *Зловещия танц*...“

Тези подбудители на тълпите ползват на драго сърце тривиални теми. Те желаят думите им да просълзят слушателите. Целта им е да докоснат най-тънките струни на душата, да пробудят емоции, способни да доведат до големи промени в колективното съзнание. Уиклиф* разобличава низостта на използваните от тях способности, а Чосъровият Продавач на индулгенции¹ е опасен мошеник. Но безкрайното им красноречие представя пред всички един братски и вълнуващ образ на Христос, който трябва да се запечата в душите. Този образ е още по-убедителен, тъй като проповедта се извършва по време на представление, на някакъв народен празник. Проповедта се извършва сред символи под формата на изображения или скулптури, разположени така, че да се виждат добре. Съпътства се от възхваляващи шествия. Слива се с театралните представления.

Театърът води началото си от литургиите. От X век той се превръща в тяхна адаптация, предназначена за народа. Все пак неговият възход и окончателната му популяризация датират също от XIV век, както това става и с проповядването, чийто успех се съпътства от успеха на театъра. Свързани с двата най-големи християнски празника – Рождество Христово и Великден, както и с празника на светеца-покровител, безбройните *sacre rappresentazioni* [свещени представления] придобиват при

¹ Един от героите в *Кентърбърийски разкази* на Джефри Чосър – бел. ред.

италианските сдружения формата на живи картини, които постепенно стават раздвижени, сливат се с шествията, превръщат се в сценична игра, обогатяват се с диалози, музика и декор. Всъщност става дума за индивидуални упражнения, извършвани единствено за членовете на групата от вярващи и предназначени за личното им възпитание. Те обаче отекват дълбоко в съзнанието им. Да се подражава в страданието на Христа, означава наистина по-добре да се долови смисълът на неговите страсти, равнозначно е на отъждествяване с него. В края на века успоредно с организирането на първите големи проповеднически мисии театърът се развива все повече. Той се утвърждава като средство за колективно честване. В Париж, Лондон и другите големи градове специално се създават братства, които всяка година да показват Страстите в публично представление. Тогава започват петдесетте най-плодотворни години в историята на европейския религиозен театър.

Играта на сцена, фантастичните декори, заклинанията, шествията на самобичуващите се, словото и жестикулациите на проповедниците не са насочени към разума. Целта им е да развълнуват, да пробудят във всяко индивидуално съзнание спасително умиление и страх. На представлението на някоя мистерия всеки човек се чувства съпричастен, така както се чувства съпричастен сред сподвижниците от своето братство или сред аудиторията, слушаща проповедите. Става въпрос за неговата душа, за подготовката за неговата смърт, за личното му спасение. Отнася се за него самия, за собствената му отговорност и греховност. Вкоренено в изворите на лесновъзбудимата чувствителност, това по-неспокойно и подвластно на свещения страх християнство е и много по-индивидуално. То се организира в диалози – диалог на прегрешилия с неговия изповедник в тайната на разкаянието, в изповядания шепнешком грях и полученото отново шепнешком опрощение, диалог на душата с Бога. Просяшките ордени успяват да откъснат вярващите от своя съперник – бялото духовенство, чрез проповедта, театъра, чрез всички средства за пряко въздействие. Те използват за своя сметка антиклерикалните тенденции, характерни за всички еретични движения, които някога самите просяшки ордени са имали за задача да приобщат към правилното изпове-

дание. Сега появата на подобни движения е възпрепятствана от тяхната дейност.

Всички тези тенденции нахлуват и се умножават в християнството от XIV век. Понякога по опасен начин. В земите на Южна Европа – Италия, Прованс, разяждани в дълбочина от остатъците на катарското учение и водоазката ерес, цял клон на францисканския орден се противопоставя яростно на папската институция в Авиньон. Провъзгласявайки се за спиритуали, тези дисиденти манифестират своята вярност към духа на основателя на ордена. Но те изразяват също така почерпаната от писанията на калабрийския отшелник Йоахим Флорски вяра в настъпването на трета ера на света. След ерата на Отца и ерата на Сина е дошла ерата на Светия Дух и това е станало със започването на проповедническата дейност на свети Франциск. Царуването на Светия Дух прави ненужни занапред духовните „посредничества“, защото цялата общност на вярващите е пряко обляна от Духа. Именно на този дух е изменила Римската църква. В рейнската област те са последвани от общностите на бегардите и на братята на Свободния Дух. През 1326 г. те са преследвани и изгаряни от епископите, защото също утвърждават свободното върховенство на съвършените и идентичността на душата с Бога в мистичното сливане: „Поради естествения покой, който усещат и притежават в самите себе си, в своето безделие те се считат за свободни, свързани с Бога без посредници, издигнати над всички практики на светата Църква, над заповедите на Бога, над закона“. Тяхната доктрина намира странен отзвук в манастирите на доминиканските сестри, обучавани от Майстер Екхарт. Нима Майстер Екхарт не казва в една от проповедите си на простонароден език: „Силата на Светия Дух наистина взема всичко, що е най-чисто, най-деликатно, най-извисено, искрата на душата, и го отнася нависоко в огъня, в любовта, също както става с дървото. Силата на слънцето взема най-чистото и най-деликатното от корена на дървото и го издига до клоните, където то се превръща в цвят. Абсолютно по същия начин искрата на душата е издигната в светлината и в Светия Дух, отнесена е по този начин към първоизточника си. Така тя става напълно единна с Бога, стреми се изцяло към единство с него. Тя е едно с Бога по по-истински на-

чин, отколкото е храната с моето тяло“.

По-късно, в края на века, противопоставянето срещу йерархията се утвърждава по-брутално и решително в Англия и Бохемия. Според Уиклиф, според проповедниците лоларди и рицарите, които ги слушат, за поквареното духовенство няма място. Основното в религиозния живот се състои в пряко почитание на брата Христос, подхранвано от четенето на Евангелието. Необходимо е следователно да се преведе на простонароден език словото Божие, за да е разбираемо за народа. Сетне шафетата е поета от Ян Хус. Той подкрепя мощните движения на народното месианство, които успяват за кратко време – преди да започнат насилията и кланетата – да създадат на планината-символ Тавор братската и егалитарна общност на Божиите деца, „пропити“ от Светия Дух и живеещи в трепетно очакване на неизбежния край на времето. Много по-дискретно, без сътресения и разриви движението придобива най-сетне пълното си значение в Нидерландия, довеждайки до това, което много точно е наречено „модерна набожност“. По поречието на Рейн от известно време малки групи „приятели на Бога“ обединяват миряни, свещеници и доминиканци. Те се окуражават взаимно да водят организиран според правила живот в Христово братство, който да ги отведе до озарението и който постепенно се превръща в отказ от земните блага. В своите *Духовни сватби* Руисбрук предлага на тези общности пълен отказ от света, за да постигнат единение в Бога. „Истински духовният човек се вглъбява в себе си. Свободен е от земните неща, сърцето му се отваря с почитание към вечната Божия доброта. Тогава небето му се открива. От лицето на Божията любов в това отворено сърце прониква като светкавица внезапна светлина. Чрез тази светлина Божият дух говори на това любящо сърце: аз съм твой и ти си мое, аз те населявам и ти живееш в мен“. След като дълго се е колебал между отшелничеството на Руисбрук и строгите правила на Шартрьоз, Герт Гроде създава братството на Общия Живот. Именно в това братство е написана преди 1424 г. религиозната книга, радваща се на най-продължителен успех сред миряните – *Подражание на Иисус Христос*.

Предразположеността към съзерцание, което не цели провикване в тайните на Бог, а е подражание на човека Христос и

постепенно неизразимо единение с него, не изключва напълно ролята на свещеника. Иисус е най-достъпен в Евхаристията. Следователно някои обреди остават необходими. Месата, замислена като представяне на Страстите, на която човек очаква да види – както някога в Болсена¹ – от нафората да бликне кръв, а от потира да се яви образът на страдащия Христос, продължителното излагане на показ на *corpus Cristi* [тялото Христово], дългот му и тържествено разхождане в деня на празника Тяло Господне² придобиват съществено значение и правят потребна свещеническата служба. Все пак за най-важни се считат преди всичко личните духовни занимания – почасовата молитва, благочестивостта, дълбокото и непрекъснато вдъхновение на душата. Във връзка с тези занимания придобиват своето значение новите форми на религиозното изкуство.



За извършването на колективните християнски обреди през XIV век са издигнати множество просторни сгради. В Англия и Испания – районите на Европа, където селските феодални владения продължават да процъфтяват, абатствата и катедралното духовенство понякога се заемат с възраждането на храмовете си. На други места общностите са подпомогнати в това начинание от щедростта на някой прелат, на някой покровител или – както става в Южна Франция – на някой папа. Вътрешните дворове, капитуларните зали, корабите са запазили функциите си и не предполагат по никакъв начин изменения в структурата на сградата. Нововъведенията се ограничават до изящество на преградните конструкции и до добавяне на позлатени и посребрени декоративни елементи – украса за слава на дарителя. В *Капила Майор* в Толедо една такава преграда затваря като великолепа, но непроницаема бариера общността от свещенослужители, изолира я в самотната ѝ псалмодия, откъсва я изцяло от тълпата вярващи, които се оказват изхвърлени от

¹ Прочуто чудо, познато по една църковна легенда от XIII в. и станало по време на литургия. Според разказа един скептично настроен свещеник в Болсена повярвал в истинността на евхаристийното тайнство, след като видял как от нафората потича кръв – бел. ред.

² Католически празник – бел. ред.

литургичното действие. В крайната фаза на своето развитие изкуството на висшето духовенство подчертава разделението между старото богослужение и народа. Но за градското население също са построени големи църкви.

Градските общности действително държат да прославят селищата си, като издигат енорийски сгради. Докато малките параклиси обслужват кварталите по места, новите сгради трябва да събират по време на гражданските и религиозните общински церемонии цялото население начело с магистратите и най-големите корпорации. Централните съборни храмове във фламандските градове, църквата *Сент Мери Радклиф* в Бристол или *Тин* – църквата на пражките търговци, съперничат на катедралите. Те се утвърждават като престижни паметници. Корабите и камбанариите им се извисяват все по-високо като символ на могъщество. Но в близост до тях се появяват нови църкви с много по-духовни функции, които отговарят по-добре на новото религиозно чувство. Това са църквите на просещите монаси. Установявайки се в предградията на всички по-значими селища, братствата – сиви, черни или бели, францисканци, доминиканци, августинци, кармелити, издигат просторни сгради, понякога с два кораба – единият за братята, другият – широко отворен да посреща миряните. Тук са приложени нови формули.

Те прокламират лишението – призвание на тези бедняшки ордени. Екстериорът се характеризира с липса на контрафорсни арки, с пълна голота и съвършено компактен обем, който е красив, защото е строго съобразен с функцията си. Същата простота и единство има във вътрешното пространство. Корабите са многобройни, но с еднаква височина, тъй като свещенослужителите и миряните са равнопоставени пред Бога. Разделят ги единствено редките и тънки стълбове. Важното е тълпите и проповядващите им братя да се съберат в един общ архитектурен обем. Понеже се стреми да осигури пълно участие на миряните, новата архитектура се развива като отрицание на преградата между хора и кораба. Тя премахва всяка ограда, срина преградите. От всяко място хората трябва да могат да чуват проповедта и да виждат изложеното на показ Тяло Христово. Трябва дори да е възможно на всяко място да се чете книга. Прозорците са уголемени, а витражите, в които постепенно навлизат

жълтеникавите и сивкавите нюанси, стават по-прозрачни. Разпръснат е полумракът, създаден за светлината на свещите и песнопенията. Структурата на църквите на просещите монаси скоро се налага над общинските храмове и дори над новите катедрали. Гола, изчистена, просторна и осветена, такава църква се утвърждава като място за среща, съвършено приспособено към новия външен израз на религиозния живот – представлението. По надлъжните ѝ стени се подредени серия от капели, предназначени за частните религиозни практики на сдруженията и фамилиите.

Първоначално капелата е замислена като нещо кралско. Тя е за надарения с харизматични качества и чудотворни способности суверен. Дълго време свещеният крал е единственият мирянин, който се моли като свещеник. Подобно на епископа в катедралата, в своя дом монархът е заобиколен от група „домашни“ духовници, отслужващи една непрекъсната литургия. Централното място на тази церемония е капелата. Тук кралят е като епископ – има свой трон, свой амвон, своя *cathedra*. Заобиколен е от хората си. Пред очите му се намират реликвите от неговото съкровище. То действително принадлежи на суверена. Усилва могъществото му на „застъпник“. Позволява му да събере около себе си многобройни останки от телата на най-големите светци. Следователно капелата играе също така ролята на реликварий. Може би даже тази роля е първостепенна. Капелата действително е нещо като мощехранителница на две равнища: едното – за съхраняване, другото – за излагане на светите мощи. По стените ѝ се поставят най-скъпоценни материали, чието предназначение е да „обвият“ реликвите в блясък, а суверена – в слава, тоест на трон и със символите на властта. Такава е капелата, която Карл Велики издига в двореца си в Аахен, следвайки плана на владетелските храмове от Източната Римска империя. Такава е *Сент Шапел*, построена от коронования крал Луи Свети, за да съхранява короната на Христос, и която бележи връхната точка в изкуството, свързано с кралското богослужение.

Този съвършен модел е копиран през целия XIV век от вла-

детелите в Европа. За да потвърди могъществото си пред краля на Франция, на когото иска да е равен, веднага щом изтръгва властта от ръцете на майка си, английският крал Едуард III предприема изграждането в Уестминстър, край гроба на Едуард Изповедника, на капела, посветена на свети Стефан, когото заповядва да почитат като съперник на Луи Свети. За да възроди влиянието на императорската власт, която е получил, кралят на Бохемия, Карл IV, построява Карлщайн. „Венец“ на този замък-мечта е помещение за реликви с инкрустации от злато и скъпоценни камъни и гоблени с ликове на светци. Това място за съхранение на Светия кръст е нещо като мистичен апотеоз на рицарските и военните добродетели, които се демонстрират в малките дворове. Разположена в крайната точка на изкачването към небето, капелата представлява тайно, затворено пространство, окъпано от „сиянието“ на светите мощи и защитено чрез последователни зидове срещу всякаква опасност. То е предназначено за интимните срещи между разпнатия Бог и императора, считащ се за негов викарий на земята.

Но през XIV век вече не само кралете имат свои капели. Капели желаят да притежават и принцовете, които не са богопомазани. В прекрасната капела в Бурж херцог Жан дьо Бери поставя свещената част от ослепителната си колекция от бижута. Но най-дълбоката промяна, в която са отразени същевременно модерната ориентация на набожността и общото движение, водещо до повишена достъпност на културата, се изразява в огромния брой капели, притежавани от частни лица и предназначени за лична употреба. Капели, които всъщност не са съвсем индивидуални, защото принадлежат на малки групи, на братства, съществуващи поколения наред, на сдружения или на фамилии. Гилдиите, корпорациите, религиозните асоциации се нуждаят от място за периодични молитвени събирания, където членовете им да бъдат ръководени в духовните си занимания от клирици. Малко са тези от тях, които разполагат с достатъчно средства за изграждане на собствена сграда. Те се обръщат към някоя църква да ги „приюти“. Отпуска им се специално място до единия от олтарите отстрани на големия олтар – място за колективни служби. Впрочем последните вече не обединяват така здраво цялата общност от вярва-

щи. Всяко семейство, всеки дом желае отделна капела за своите религиозни практики. От дълго време в замъците на висшата аристокрация съществуват индивидуални оратории, наподобяващи кралските капели. Техният брой се умножава. Богатите действително се стремят да подражават на най-големите сеньори в техните привички – да се хранят, да пият, да се обличат, да се забавляват като тях. По примера на принцовете всеки по-заможен глава на семейство разполага за себе си и за своите близки със свой духовник и своя меса. Най-малкото старее се чрез щедро дарение да получи в църквата специално място около олтара или покрай стените на страничните кораби. По този начин той иска да покаже издигането си в обществото, нарежда своето потомство сред това на могъщите. Просещите братя не отказват да отстъпят малко пространство в църквата си на най-влиятелните и щедри миряни, чиято набожност „направляват“: хорът на Корделиерите в Париж е заобиколен от двадесет и пет индивидуални капели.

Тези капели на сдружения и фамилии изпълняват двойна функция. Първата, да я наречем външна, се организира около един олтар и се изразява в извършването на „частни“ литургии, в периодичното отслужване на меси по индивидуални за членовете на групата поводи. За живите членове, но още в по-голяма степен – за мъртвите. Защото първата функция е основно с погребален характер. В инстинктивния религиозен живот на народа култът към мъртвите все още заема централно място. Едновременно с християнизирването на погребалните практики и възприемането им от Църквата нараства значението на християнските обреди, посветени на мъртвите. За хората от онова време принадлежността към дадено сдружение означава на първо място осигуряване на подобаващо погребение. Освен това бъдещите поколения членове на сдружението ще се погрижат за постоянните религиозни служби в памет на своите мъртъвци. Всеки род чувства подобно задължение към мъртвите си предци. В онази епоха вярата в ефикасността на ритуалните жестове, извършени от живите в чест на мъртвите, съвсем не отслабва. Напротив, усилва се. Не всичко свършва със смъртта. Авиньонският папа провъзгласява, че след кончината душата се явява пред Бога, когото е блажена да съзре за

първи път. Но между това първо явяване и Страшния съд има голям промеждутък от време, през който душата може да спечели още от необходимите ѝ достойнства, за да влезе в Рая. Все още живите приятели също могат да прехвърлят на нейна сметка спечеленото от многократното извършване на Божията служба. Завещанията определят значителна част от наследството за организиране на величествено погребение и най-вече за осигуряването на безброй непрекъснати меси. Семействата се разоряват, но всеки счита, че подобни завещания са най-добрата „застраховка“ срещу Ада. Смята се, че месите са толкова по-спасителни за душата, колкото по-близо до тленните останки на мъртвеца се отслужват. Най-добре е да се съберат на едно място гробът, олтарът и свещениците, които да освещават нафората до края на света. Веднага щом е в състояние да посрещне такива разходи, загриженият за своето собствено спасение и за спасението на близките си християнин изгражда в някоя църква капела за семейството си. Разходите съвсем не са малки. Необходимо е да се купи гробното място, да се подготви за специфичното му предназначение, да се предвидят ренти за постоянната издръжка на капелана или капеланите, тоест на *chanterie*, както казват в Англия. Целият църковен „пролетариат“ се стреми да получи длъжността капелан, защото тя предлага стабилност, сигурност и изисква съвсем малко усилия. В *Кентърбърийските разкази* персонажът на капелана е алегоричен образ на безметежната леност. Въпреки че духовниците, стремящи се към тези синекурни длъжности, са много на брой, те трудно отговарят на търсенето – толкова големи са изискванията на богатите пред прага на смъртта. Някой си голям сеньор от Гаскония – капталът Дьо Бюш, определя в завещанието си освен петдесет хиляди меси, които да се отслужат в годината на смъртта му, и шестдесет и едно непрекъснати чествания на годишнини и издръжка на осемнадесет капелани. Разпространението на тази практика лишава от служители доста от енориите. Това способства за разпадането на църковните общностни институции и заменянето им с „егоистични“ форми на богослужение.

Погребалната литургия не е единствената функция на частната капела. Поради тенденцията към интериоризация на ре-

лигиозното чувство тя постепенно започва да изпълнява и друга функция. Капелата се превръща в място за съзерцание и вглъбяване, защото религиозният живот става по-съкровен. В това място, където отива да се моли за спасението на мъртвите си предци или сподвижници, вярващият може също така да срещне Бога и да издигне постепенно към него в безмълвието на сърцето „искрата“ на своята душа. Капелата бива подобаващо украсена за подобни излияния на душата. Също както кралските капели, тя се стреми да се превърне в реликварий. Защото в сведеното до равнището на народната чувствителност християнство се усилва вярата в спасителните добродетели на светите мощи. През XII и XIII век пречистването на църковната култура води до постепенно възпиране и „дисциплиниране“ на почитането на мощи в издигнатите и управлявани от висшето духовенство църкви. Нашествието на светските практики спомага за повторната му поява и разпространение. През XIV век мощите се смятат за най-скъпоценния подарък, който може да се получи или направи. Всеки се стреми да ги има за себе си. Както всичко останало, притежанието на мощи също се вулгаризира и придобива светски характер. Освен това в капелите се поставят картини, които да успокояват или да отвещдат душата до озаренията на Светия Дух. Тези изображения изпълват витражите, смесват се със знаците на притежателя на капелата, с хералдическите емблеми, с девизите или с портрета на основателя. Рисувани, изваяни от дърво или алабастр, тези символични сцени изграждат украсата на олтарното пано. Обикновено това пано е сгънато и затворено за публиката. Отварят го за лично ползване собствениците му, притежателите на капелата. Още повече са статуите на светците – покровители на семейството или сдружението. Членовете на малката привилегирована група понякога изваждат от раклите тези изображения, за да ги съзерцават самите те или за да ги показват по време на процесии като потвърждение на собственото им могъщество.

Подобни предмети, които за разлика от олтара или гроба са подвижни и леснопреносими, могат действително да бъдат изваждани от капелата, за да разпрострат мистичното ѝ влияние в ежедневието. Защо религиозните „упражнения“ да се извърш-

ват само в дадена сграда и в определени часове? Новото християнство се стреми да проникне изцяло в бита на вярващите. Поради налагането на „интимната“ набожност през XIV век се радва на успех „религиозната“ мебел с малки размери. С този заместител на капелата, който е още по-личен от нея, лесно може да се изгради по всяко време и навсякъде декор, подходящ за вглъбяване в спасителни съзерцания. Реликвите започват да се сглобяват като бижута, така че да се носят по тялото, да са в пряк и постоянен допир с този, когото трябва за закрилят и да дарят с милости. Изработват се малки диптиси или триптиси от скъпоценни материали, в които чрез няколко фигури са представени накратко най-важните сцени от литургичната драма. Подобно на олтарните пана те се отварят за молитва пред битка, турнир, по време на пътуване по дела или в интимността на стаята. Псалтирът и часословът също се превръщат за много от миряните в нещо като портативни параклиси. Цветните им илюстрации, ограждащи свещения текст и пресъздаващи теми от витражите или олтарните пана, представят една пламенно-красноречива образност, която е по-убедителна от латинските слова на молитвите и има по-силно влияние върху чувствителността. Без съмнение днешните колекции съхраняват някои от тези предмети, които в онази епоха са били включвани сред най-ценните. Те са разкошни и наподобяват аксесоарите за светски забавления, с които понякога могат да бъдат объркани. И те – подобно на капелите – могат да са собственост само на много заможни мъже и жени. Но инвентарните описи, завещанията и архивните документи показват, че хора с по-скромни възможности – обикновените рицари, нисшите служители на властта, буржоата от малките градове, са притежавали подобни, но по-евтини предмети. А за мнозинството от още по-бедни хора като еквивалент на тези предмети към края на века започват да се предлагат евтини щампи и илюстрации, които човек може да закачи на стената, да зашие върху дрехата си или да ги носи сгънати в джоба.

Подобно на диптисите от слонова кост, илюстрираните страници на книгите или бижутата-реликварии религиозното изображение в гравюрите е винаги обрамчено от някакъв архитектурен символ – абстрактен знак на храм. Непрекъснатото при-

бягване до елементи като аркадите, пинаклите и фронтоните означава нещо повече от последен спомен за някогашната доминираща роля на строителното изкуство. То удостоверява, че за вярващите тези религиозни предмети, които съответстват по-добре на модерните форми на набожност, действително заменят не само параклиса, където от време на време хората се уединяват, но и опустялата катедрала. По онова време чрез тенденцията за доближаване на християнството до народа тази призрачна църква се явява като спомен за литургиите от миналото, но също и като символ на една „вътрешна“ религия, за която човешкото сърце се е превърнало в светилище.

●

Единствената цел на модерната набожност е да подготви душата за „венчавката“ ѝ със Светия Дух, да я доведе до нея постепенно, да я предпази в решителния момент на смъртта срещу опасностите на преселението в отвъдното. Тя приканва вярващия да се доближи до Божието слово, да го превърне в „храна“ за едно постоянно съзерцание. Как да се познаят Отецът, Синът и Светият Дух, ако не чрез Писанието? През XIV век непосредственият контакт със свещените текстове се превръща за цялата общност от вярващи в това, което е бил за монасите в уединението на бенедиктинските манастири или в килиите на отшелническите ордени още от началото на християнството – един от основните моменти на религиозния живот. От мирянина се очаква вече не само да слуша отдалеч ритуалните формули или псалмите върху фрагменти от Библията, а да ги разбира.

Всъщност недоверчивата и обсебена от страха от еретични отклонения църковна йерархия не желае мирянинът да чете сам тези текстове. В голямото усилие, целящо да предостави на широката публика достъп до латинските книги на духовниците, преводите на Новия и на Стария завет заемат съвсем незначително място. Към 1340 г. един отшелник от Йоркшир превежда Псалтира на англосаксонски – езика на народа. Петдесет години по-късно преподаватели от Оксфорд правят два превода на Евангелието. Но тези преводачи са съпричастни с делото на лолардите*. Те изглеждат като агитатори, изправени

срещу висшето духовенство. Когато Жан дьо Си превежда на френски Библията, придружавайки превода с коментар, той работи за краля на Франция Жан Добрия *. Луксозно издадена, истински скъпоценен предмет, книгата му съвсем няма за цел да служи като възпитателно средство за народа. Всъщност в началото на XV век на простионароден френски за образованите миряни се предлагат само кратки откъси от неделните евангелски четива или опростени „поучителни“ адаптации на библейския текст. Самият той достига до тях най-вече чрез проповедите.

Проповедниците се опитват да внушат по-дълбоко своето слово и смисъла му в съзнанието на слушателите. Те се стремят да преведат Евангелието на езика на жестовите и мимиките, за да го направят разбираемо за тълпите. Самите те са „актьори“. Чрез живи картини или дефилета те представят централните теми на своите проповеди. Приканват слушателите също да се превърнат в актьори от божествената драма по време на общите шествия, при сбирките на сдруженията и дори в уединението на своите параклиси. Свещеното представление действително успява да развълнува чрез самия си вид най-посредствените миряни, твърдоглавците, които не се трогват от словата на проповедите, въпреки че те са съзнателно насочени към една по-широка публика.

Но то цели и нещо повече. Изисквайки физическо участие чрез песен или най-вече чрез мимики, представлението приканва вярващите да пресъздадат правдиво сцените от живота на Христос и за миг да се отъждествят със своя брат – Иисус. Средновековната набожност винаги се е стремяла да подсили стремленията на душата чрез присъединяването на тялото към тях. В бенедиктинските манастири молитвата не е безмълвна, изрича се с пълно гърло и на един дъх от събраната общност. Писането – преписването на свещения текст, е работа, изискваща влагане на сила, защото пергаментът трябва да се „обработи“: китката на ръката участва също толкова активно, колкото и умът. Четенията не се извършват на тих глас, мускулите се включват в произнасянето на текста. Изразяването на Божието слово чрез мимика и жест изглежда като начин най-пълно да го приемеш и действително да изживееш вярата си. Но

щем в манастира доминиканецът Хайнрих Сузо ходи от един стълб до друг с кръст в ръце, пресъздавайки Страстите на Христа. Това шествие на кръста завършва пред разпятието в капелата като диалог с Девата. Чрез подобни упражнения той достига до онези моменти на екстаз, за които разказва: „Често му се струваше, че се носи в небесата и че плува между времето и вечността, в дълбокия поток на неразгадаемите чудеса на Бога“. Нека организираният и ръководен от просещите братя християнски народ да прави същото. По пътя на мистиката той ще се доближи до спасителната светлина, която показва, че смъртта е само „преход“ към освобождението. И наистина понякога цялото население на даден град се обединява в едно огромно колективно представление. През трите празнични дни на Петдесетница през 1400 г. занаятчиите от Авиньон „поставят“ на свои разноски Страстите на Господ Бог: „Двеста души бяха необходими за поставянето на въпросния спектакъл и освен това толкова много костюмирани хора и мъже с оръжие, че никой не би могъл да каже броя им. На площада пред манастира на братята проповедници бяха издигнати множество естради с мъже и жени по тях. Никога не е имало толкова кралски празник, нито пък празник, който да е събирал между десет и дванадесет хиляди зрители“. Мистериите се играят не само от специализирани сдружения. Те се стремят да породят един всеобщ театър, в който всеки християнин да е актьор в ежедневните и тайните представления.

Тук именно се намесва изображението. То заема централно място, тъй като предлага най-ефикасното посредничество между Божието слово и пламенната мимика, чрез което тялото и душата се изтръгват от това, което ги задържа и възпира в стремлението им към „благородството на съзерцанието във висините на блажения живот“. Изображението служи на начинаещия, то е в началото на пътя. „Дъще – пише Хайнрих Сузо, – струва ми се, че е време вече да се изкачиш по-нависоко и да се издигнеш над утешенията, които изображенията носят на начинаещия“. Проповедниците знаят добре, че трябва да предложат спектакъл на безбройните начинаещи, съставляващи

аудиториите им. За да бъде въздействието по-дълготрайно, е уместно също шрихите и цветовете му да бъдат фиксирани така, че спектакълът да остане запечатан в съзнанието, а колебаещите се души да намерят в него нов трамплин за своя полет дълго след минаването на мисионерите. По призива на Бернардино от Сиена името на Иисус, заобиколено от греещо слънце, което той превръща не просто в илюстрация, а в истинско „огнище“ на своите проповеди, е инкрустирано върху фасадите на аристократичните дворци. Изрисуваното пано, многоцветната скулптура, всяко изображение, създадено благодарение на широко разпространения ксилографски способ, цели да удължи ефекта на проповедите за покаяние и на *sacre rappresentazioni*. Предназначено да извиси към Бога една широка публика, която лесно може да бъде развълнувана, но и лесно попада отново в заблуди, религиозното изкуство от XIV век е преди всичко сценично.

Цялата слава на Джото се дължи на това, че по-добре от предшествениците си успява да изобрази по прекрасен начин върху стените на църквите последователните сцени на нещо като мистерия. Гениален постановчик, той увековечава театралното движение. Предлага модели за поведение на желаещите да подражават на свети Франциск от Асизи, Йоаким, Богородица или Иисус. Предлага им да влязат дълбоко в тези образи, за да постигнат духовната им същност. Възпитателите на приелия кръщението народ – братята, които полагат усилия да разпространяват знанието на Новия завет и сред най-нисшите слоеве на християнското общество, считат изображението за много по-убедително или поне за също толкова убедително средство, колкото е четенето или слушането на библейския текст. Предназначена за миряните, за да им е достъпна, Библията от XIV век става „повествователна“, тоест тя се развива в разкази, разказва поредица от истории – също толкова живи и вълнуващи, колкото историите от романите и легендите. За тези, които не могат да четат, Библията също е представена в разказвателна форма – *Библия на бедните*, в която разказът се нахвърля в поредица прости и изразителни изображения, казващи основното.

Подобно на Йосташ Меркаде – автор на *Страсти*, играни

около 1430 г. в Северна Франция, всички централни фигури на новото проповедничество смятат, че:

За повечето хора,
Които не слушат Писанието,
Много по-обични са примерите,
историите и картините,
Направени в манастирите и дворците.
Това са книгите за хората миряни.

Естествено, вулгаризирайки се, набожността се изпълва с повече елементи от сферата на въображението. „На Голготата присъствай напълно чрез погледа на душата си и разгледай внимателно всички неща, които са срещу твоя Господ Бог. *Виж с очите* на душата си тези, които забиват Кръста в земята, и другите, които подготвят гвоздеите и чука“. В съчинението *Meditationes Vitae Christi* [Размишления върху Христовия живот], приписвано на свети Бонавентура, но написано несъмнено в края на XIV век от някой тоскански францисканец, метафорите и самата цел на произведението показват голямата роля на визията при развитието на вътрешното религиозно чувство.

Хората от онова време действително са убедени, че визията поражда и подхранва любовта. За тях любовното чувство се явява с посредничеството на светлинните лъчи, а очите са дveri на сърцето. През XIII век Робърт Гросетест, основателят на оксфордските училища, предлага – противно на постановките на Аристотел – система на света, вдъхновена от Дионисий Ареопагит и основаваща се върху светлинния принцип. За Гросетест вселената е произлязла от изблик на светлина, чиито лъчи са породили планетите и елементите, материята, нейните форми и размери. Възприета и доразвита от францисканските университетски преподаватели, подобна доктрина не приканва единствено към обновление на физиката чрез изучаване на оптиката. Тя се съчетава с течението, което противно на изкушенията на разума насърчава мистичните пориви. Нима сътворената и дала форма на света светлина не осигурява най-тясната връзка между творението и неговия Бог? Чрез нея се разлива Божията милост. Чрез нея човешката душа достига до блаженото съзерцание. Подобни идеи карат интелектуалците

от XIII век да превъзнасят поетиката на светлината, която използва и изкуството на катедралите. Когато малко по-късно християнството придобива светски характер и се вулгаризира, „учената“ доктрина на оксфордските францисканци лесно се съчетава със старите нерелигиозни схващания. Миряните също смятат, че за да обичаш, трябва да виждаш, и че любовният плам се предава чрез размяна на погледи. В песните на трубадурите от XIII век уловената от погледа любовна искра стига до сърцето и го възпламенява, а единението на сърцата се извършва чрез посредничеството на някакъв светлинен флуид. „Пламък“, „сърце“, „страст“, „искра“ – проповедите и основните мистични текстове си служат с речника на песните за рицарската страст. В процеса на сливане между религиозната и рицарската култура сакралният еротизъм се доближава до светския. Страстта на куртоазния любовник се възпламенява при съзерцанието на дамата на сърцето му. По същия начин, подражавайки на Страстите на Иисус, Хайнрих Сузо се насочва към съзерцаването на един образ – образа на разпнатия Христос. На една страница в ръкопис от втората половина на XIV век чрез игра на изображения е представен духовният път на Сузо. Тук е показано нещо особено важно – душата в състояние на пълна отдаденост. Тя е потънала в съзерцание на образа на Христос на кръста. В скулптурните групи над саркофазите, в увековечаващите щедростта им олтарни пана дарители са коленичили пред образа на Богочовека и Майка му, а пламенните погледи вливат в дълбината на душите им свещена любов.

Затова излагането на показ заема такова голямо място в обредността от XIV век. Затова месата се прекъсва за дълго в момента на издигането, когато осветената нафора се излага пред погледите на народа и го изпълва с любов. Затова реликвите се поставят в прозрачни дарохранилища, в „кафези“, които позволяват на погледа да достигне до светите мощи. Всеки иска да види предметите на своето мистично желание и намира в този визуален допир средство за утеха на безпокойствата си и извор на надежда. На най-простонародно равнище набожността стига дотам да придава на религиозното изображение магическа сила. Нима поглеждането към образа на свети Христофор не предпазва от лоша смърт през деня? Народът настоява

навсякъде да се постави ликът на този трудно приел християнството добър великан. Той е сложен на всички кръстопътища и на стената в дъното на църквите, така че, напусайки храма, човек чрез един последен поглед да си осигури закрила. Църковната йерархия не възпира увлечението да се почитат изображения. Напротив, тя уверява в свръхестествената сила на някои от тях. Обещава се опрощение на този, който се помоли пред образа на милостивия Христос по време на месата на свети Григорий, или на този, който посети Голготата, издигната в манастира Шанмол.

В църковните среди все пак се надигат гласове, осъждащи тази набожност и отричащи мнимо чудотворните изображения. Съчинен е трактат „срещу обожавашите изображения и статуите“. По-късно се намесват Жерсон* и кардинал Никола дьо Кю. Един доста съдържателен английски текст излага „здравата“ доктрина: „Изображенията са организирани от Църквата, за да служат за календари на миряните и на непросветения народ, за да внушат в съзнанието Христовите страсти, мъченичеството и праведния живот на светците. Но ако човекът отдава на мъртви изображения дължимия Богу култ или влага в тях вярата и надеждата, които би могъл да вложи в Бога, той извършва най-големия грях на идолопоклонничество“. Най-яростните и непримирими нападки се отправят от някои еретични кръгове. Привържениците на истински духовната религия желаят тя да е пречистена от всички влияния от страна на прекалено богатото, покварено и свързано със света духовенство. Те включват и изображенията, когато отправят упреци към Римската църква заради външния ѝ блясък. През 1387 г. двама мъже, лоларди, разбиват в Лечестър статуя на света Екатерина. Малко по-късно в Бохемия пуританите от Тавор се хвърлят яростно срещу фигуралната украса на църквите. Все пак иконоборците винаги са представлявали само екстремисткото крило на еретичното насилие. В монументалното изкуство и в изкуството на малките форми, които през XIV век поддържат индивидуалната набожност, е въплътена вярата на обикновените хора.

Разбира се, религиозното изкуство е свързано с текстове – с откъси от Писанието или с жития на светци, сцени от които често се поместват върху талисмани или обрамчват централното изображение. Тези поредици от изображения се четат както днешните комикси. Те осигуряват широкото и непрекъснато разпространение на словото. Същевременно го натоварват с експресивна сила. Целта им е да изложат пред погледа конкретното във вярата. Ако използват символа или по-често алегорията, то е, за да включат невидимото в познатите картини, да му придадат всички особености на земното съществуване. Тези изображения не просто „означават“, те представят. Те трябва да изобразят една реалност. Затова творците от онова време заимстват от античните модели някои от способите на илюзионизма. Все пак свещените образи трябва да се отграничат от нерелигиозния свят. Ролята им е да подбуждат душите към извисяване, към освобождаване от земните ограничения. Те трябва също да запазят висота. Художниците и скулпторите могат да изобразяват един до друг в същото въображаемо пространство човеците и Бога. Действително никой не може да сбърка лицето на дарителя с обожавания от него Христос, нито пък с това на светеца-покровител, изобразен зад него. Те не принадлежат на един и същ свят. Дели ги основна преграда, която се преминава със смъртта. За да изрази това съществено разграничение, Джото използва някои театрални способности: абстрактно синият фон поставя изобразените върху него сцени извън ежедневието. Джото използва най-вече впечатлението за величественост, характерно за преоткрития декор на античния Рим. Разбира се, персонажите от тържествената му драма са с човешки черти. Спящият Йоаким изглежда както всички спящи овчари. Все пак нещо възпира човек да отиде да го потупа свойски по рамото, нещо неопределимо, като невидимата стена, която отделя актьора от публиката, свещеника с нафората от причестяващия се, статуята на Командора от Дон Жуан. И най-тривиалното от олтарните пана, изработени за занаятчийските задруги от най-незначителните селца, никога не принижават персонажите от библейската история до обикновеното ежедневие. Пълната вяра в свръхестествения живот

– това е нещото, което издига преграда и възпира до известна степен напредъка към реализъм в религиозното изкуство от онова време.

Отвъд тази граница, в частта от реалния, но невидим свят, който изображението – преди да го е сторила ужасяващата смърт – има за задача да разкрие пред погледа, проправяйки път на светлинното „острие“ на любовта, съществува тълпа от второстепенни персонажи – светците. Те са навлезли широко в народното християнство заедно с победените от тях демони и зли сили. Тези безбройни „посредници“ притежават точно определена индивидуалност. Когато трябва да ги представят групово, най-умелите творци се опитват да дадат на всеки от тях собствена физиономия. Всеки светец има на земята свои любими места – тези, които е посещавал приживе или където почиват тленните му останки. По тези места той извършва чудотворствата си. Всеки светец притежава свойствена за него сила и закрилата му трябва да се търси при едно или друго обстоятелство. Западният свят познава личната история на всеки светец чрез романа с хиляди епизоди, разказан от *Златната легенда* на Яков Ворагински*. Светците се разпознават по чертите, костюмите и символичните им атрибути. Жана д'Арк няма никакви съмнения относно самоличността на светците, продиктували призиванието ѝ. Също както в процесите, в религиозните изображения е отделено голямо място на тези сили, закрилящи от опасните проявления на смъртта, на тези патрони на дадена социална група или дадено сдружение, на тези лични покровители, на които всеки християнин предава грижата за тялото и душата си. Чрез разпространението на изображението се разнася и славата на новоканонизираните – на свети Тома Аквински или на света Катерина от Сиена*. Управлявайки изобразителната практика, Църквата успява да контролира грубите форми на набожност, които се свързват с тези второстепенни персонажи от свещената драма. Стенописната програма в Асизи цели да представи един образ на свети Франциск, който да е в пълно съответствие със стройната съподчиненост на Католическата църква.

Все пак, на сцената в този театър на набожността пред хората се показва в преден план една централна фигура – фигура

рата на Бога. Бог с три лица. През XIV век голям брой сдружения приемат за свой покровител Светата Троица. Така художници и скулптори получават поръчка да изобразят трите лица на Бога. При подхода към тази особено рискована задача „търговското“ крило сред християните поставя акцента върху третото лице на Троицата – върху Светия Дух. Тогава както *Fraticelli*¹, така и много вярващи мислят, че царството му е дошло. Всички му приписват ръководството на отношенията между душата и божеството. В изображенията на Троицата обаче гълъбът на Светия Дух винаги е само „аксесоар“, нещо като лирично „свързващо тире“. Самият Отец е просто декор на фона, нещо като жив трон. В центъра на композицията е поставен разпнатият Син. След век францисканско влияние изобразителното изкуство на XIV столетие се организира около центъра, излъчващ цялата любов – Иисус. Но кой Иисус? Бенедиктинците от романската епоха са изобразявали в тимпана на абатските църкви Христос от Съдния ден. Интелектуалците от XIII век са поставяли на портала на катедралите Иисус учителя. И най-сетне, желаният от обособилото се вече народно християнство Христос е просто човек. Един затрогващ човек, защото модерната набожност е „някакъв вид умиление на сърцето, което кара човек лесно да потъва в сълзи“. Иисус, за когото говорят проповедниците, Иисус от *sacre rappresentazioni*, Иисус от Рождеството, Иисус от Възкресението. Тоест един Бог, който е „историен“, който е персонаж от разказ – Христос, който е станал по-близък на хората с образа си на невинно дете и особено с образа си на мъченик в агония.

Коледа, Великден. Зимният празник е празник на радостта. Той възвестява надеждата от дълбините на нощта. Но радостта е свързана по-скоро с Майката, отколкото с Детето. Насочено повече към жените, народното християнство „сплита“ леко сладникавите си арабески около темата, свързана с Дева Мария. Тази тема „процъфтява“ в християнството на духовниците. Тя се разпространява и се опростява. Изкуството от XIV век умножава фигурите на Девата и постепенно ги десакрализира. Мария – коленичила пред новородения си Син, Мария – в трево-

¹ Тоест францисканците – бел. ред.

жен размисъл след вестта на ангела, Мария – бдяща над играещото си в тревата и сред цветчетата в градините дете. И най-сетне, Мария – покровителката, Девицата, поставена над тълпата от светци и поемаща сама тяхната функция на закрилници, обгръщайки със синята си мантия целия християнски народ. След покаянията и мъченията на плътта през Великите пости идва Възкресението, но предшествано от кортежа на Божиите страдания. Ако Христос най-сетне повежда людетe към спасението, то това става чрез понесените от него страдания. Той е жертвата, агнецът, изкупващ греховете на света. Най-популярният спектакъл тогава е този на Страстите, а най-разпространеният образ – Кръстът, разпятието, трагичната „ос“ в религията на бедните. Постепенно вниманието се пренасочва от унижения Христос, бичувания Христос, прикования Христос към мъртвия Христос. Девата вече не е щастливата майка от разцъфналите градини, от сцените на коронясване или възнесение. Тя е съпричастна в изкуплението чрез дълбоката си мъка, чрез изпълнения с любов и страдание поглед, който е положила върху изтерзаното тяло на Сина. В полите ѝ лежи труп. Труп, за който през 1419 г. е изваян първият Свети гроб, предназначен за театрално представление на Христовото погребение. Действително, да играеш ролята на Иисус, да съзерцаваш последователните сцени на изтезанието му, „да видиш с очите на душата тези, които забиват кръста в земята, и другите, които подготвят гвоздеите и чука“, да потънеш в това съзерцание, докато не получиш върху тялото си стигматите, означава човек да се отъждестви с него толкова пълно, че накрая да победи смъртта, както той самият я е победил. Именно страхът от смъртта кара човека да подражава на Христос.

Християнството от XIV век е по-скоро изкуство да се умира, отколкото изкуство да се живее, а параклисът – по-скоро място за погребален култ, отколкото за молитва и мистично съзерцание. Процесите на вулгаризация и засилване на светското начало утвърждават доминиращото положение на чувството за смъртта, като поставят в центъра на обредността и на религиозното въображение следния основен въпрос: Какво

става с хората след смъртта? Къде отиват те?

Доктрината на официалната Църква предлага успокоителен отговор. Смъртта е преминаване, край на земния път, стигане до пристана. Един ден – може би скоро – ще дойде краят на света, славното пришествие на Христос, възкресението на мъртвите. Тогава добрите ще бъдат отделени от лошите, а тълпата от възкръснали ще бъде разделена на две групи. Едната ще тръгне към блаженството, другата – към вечните мъки. Очаквайки този последен ден, мъртвите си почиват на едно приятно и спокойно място, спят в покой. Така учи погребалната литургия. А завоевателната Църква от Ранното средновековие някога е преследвала погребалните практики на езическото с цел да ги унищожи. Тя е заплашвала с най-страшни наказания онези, които са упорствали да носят храна на мъртвите. Изпразнила е гробовете от бижутата, одеждите, оръжията и изобилната покъщнина, поставяни край мъртвеца, за да прекарва в удоволствия мистериозното си съществуване и да не се връща недоволен, за да досажда на живите. Погребенията се извършват скромно, в голота. Поразителна дискретност – никакъв накит, никаква емблема върху останките на каролингските принцеси, заровени в подземията на базиликата *Света Гертруда* в Нийвел. Когато отварят единствения останал неосквернен гроб на френски крал – на Филип I в Сен-Беноа-сюр-Лоар, археолозите не откриват нищо край трупа освен остатъци от обикновен покривен слой шума.

Свещениците все пак трябва да отстъпят пред твърде силните вярвания. Те отдават все повече значение на погребалната литургия. Приемат мита за съществуването на преходно пространство и време между смъртта и Страшния съд, допускат, че в него душите на мъртвите могат да се пробудят от съня – не спящи хора ще посети Данте. Под нестабилния контрол на Църквата Чистилището се ширва като провинция, наново отвоювана от предхристиянските схващания за смъртта. Полето на тази „реконкиста“ се разширява още повече през втората половина на XIII век, когато влиянието на духовниците върху религиозния живот отслабва, а просещите братя работят за превръщането на християнството в истинска религия на народа. Църквата дълго време не допуска в светилищата други погре-

бения освен на светците, принцовете и прелатите. Волята на живите да поставят своите мъртъвци възможно най-близо до олтарите постепенно възтържествува над това нежелание. За богатите погребалната церемония се превръща в перчене с богатство. Мъртвецът трябва да влезе в царството на мъртвите окичен с всички достойнства на величието си. Тъй като по онова време могъществото на един човек се измерва с броя на неговите „приятели“ – тези, които той покровителства и на които е предан, ковчегът му се придружава от дълъг кортеж от близки хора, следвани от бедняци, изхранвани благодарение на щедростта му. Гробът му се покрива с богата украса. Тя е фигурална. Загрижен да не изчезне напълно, мъртвецът желае на земята да остане поне ликът му.

В противовес на християнския дух на отказ желанието да продължаваш да „живееш“ и в гроба изразява развитието на друга, и може би по-важна, тенденция в нерелигиозното съзнание. Това е желание да се победят телесната разруха и ужасът на човека не само пред мъртъвците, но и пред *собствената* му смърт, пред Смъртта въобще. От самото начало Църквата се стреми да „опитоми“ тази тенденция и да я подчини на своите цели. Тя винаги е призовавала да се размишлява върху разлагането на трупа, представяйки го като признак за несъвършенството на плътта и нейната безполезност, като осъжда не на преходните земни удоволствия, като изразителна подкана човек да се обърне към истинския път – Господа, откъсвайки се от света. Образът на скелета и разложеното тяло продължава да е една от най-убедителните илюстрации в проповедите за покаяние. *Laudi*, изпълнявани в италианските сдружения, също на драго сърце напомнят за изоставянето на мъртвото тяло на червеите в черния гроб. Подобна възпитателна цел има и едно фигурално изображение, изградено върху поемата за Тримата мъртви и Тримата живи и представящо трима рицари, които се натъкват на три отворени гроба с разлагащи се в тях трупове. Изведнъж тези гробове разкриват на живите суетата на света. Гъмжилото от червеи върху прогнилата плът разкрива още една поука. Гниенето доказва най-напред тясната връзка между плътта и греха. Нима не се е смятало, че единствено телата на светците са спасени от това падение? Нима когато

братята проповедници отварят гроба на свети Доминик, те не дебнат с безпокойство да доловят този приятен „мирис на святост“ – неопровержимо доказателство, че основателят на техния орден действително се нарежда сред блажените? Но гледката на разложената плът трябва също така да накара вярващия да живее предпазливо, да е винаги готов, както разумните Деви, да е благоразположен, защото смъртта е стрелец, чиято стрела покосява внезапно и пронизва човека неочаквано. В изобразителния репертоар на литургичното християнство образът на гниеия труп се утвърждава като защитна стена срещу пагубните съблазни на един изкусителен и обречен свят.

В началото на XIV век развитието на светския дух води до изменения и пълен обрат в третирането на темата. Върху голямата фреска в гробището Кампо Санто в Пиза до изображението на Тримата мъртви и Тримата живи е представена и друга сцена в коренно противоположен дух – *Триумфът на смъртта*. Размахвайки една коса, фигурата на Смъртта се нахвърля яростно върху градината на насладите, където общество от дами и господа, отдадено на удоволствията на куртоазията, възпява земната любов и радост. С един замах Смъртта ще унищожи радостта и подобно на чумата – Черната смърт, ще превърне това пеещо събрание в купчина трупове, които ще се смесят с останалите. Тази картина не е пример за суетата на удоволствията. Тя изразява безпокойството на смъртния човек пред силата на съдбата му. Отстъпващите назад коне, пръхтящи от страх пред Тримата мъртви в отворените саркофази, внушават отказване, отдръпване. Напротив, безгрижни и несъзнаващи връхлитащата ярост, която изведнъж ще покоси щастието им, влюбените се вкопчват в своите радости и в живота. За тях и за трубадурите, които изпълняват мелодии за техния танц, земният свят е прекрасен, пълен с наслади. Скандално е да бъдат изтръгнати от него. Ако смъртта, *la donna involta in vesta negra* [жената, загърната в черна одежда] на Петрарка, носена – както в Пиза към 1350 г. – от вихъра на ураган или яхнала – както в Палермо към 1450 г. – скелет на кобила, се явява с неизбежната сила на един ужасяващ триумф, то е, защото преди това в културата на Треченто е победила жаждата за земно щастие на едно общество, освободено от морала на свещеници-

те. Когато се отърсва от смирението си, човекът вижда пред себе си смъртта – заплашителна и съразмерна с него самия. Вижда своята смърт.

Новите символи са изобразени върху стените на църквите. Проповедниците – централни фигури в религиозния живот, се оказват безсилни да обуздаят земната любов и да възпрат изблика на светски оптимизъм. Те се опитват поне да използват в проповедническата си дейност присъщото за този оптимизъм безпокойство, ужаса от смъртта, унищожаваша светските удоволствия. Фреската в Пиза е като илюстрация към някаква проповед, която би подсилила внушението на една стара тема, чието въздействие е отслабнало за сметка на нова и по-възбуждаваща тема. Тема, докосваща в трагичната ѝ дълбочина една нова чувствителност. Така в края на XIV век в центъра на религиозната иконография се установяват обновените форми на зловещото. Към 1400 г. в Германия се появяват първите *Arts de mourir* – сборници с гравюри, изобразяващи в поредица от сцени драмата на агонията: умиращият, разкъсан от мъка по това, което напуска, преследван от демоните, които опитват последна атака, докато накрая биват прогонени от брата Христос, Богородица и светците. В същото време, може би във Франция, се създава Мъртвешкият танц. В дълбините на народните вярвания образът на тържествуващата смърт понякога се слива с този на магьосника с флейтата. Смъртта става музикантка. Тя пленява със загадъчните си мелодии мъже и жени, стари и млади, богати и бедни, папата, императора, краля, рицаря, членовете на всяко от „съсловията“ на земята. Неумолима, тя ги отнася всичките. Вероятно тази победоносна и ужасяваща сарабанда е била представена първо като спектакъл по идея на проповедниците. По-късно свещеното представление е превъплътено в образи. През 1424 г. новият символ на човешката смъртност е поставен в гробището на Невинните в Париж, недалеч от вече по-малко убедителната група на Тримата мъртви и Тримата живи, която някога е била разположена там по поръка на херцог Жан дьо Бери. Като израз на безпокойството да си човек сюжетът се налага навред – от Ковънтри до Любек, от Нюрнберг до Ферара. Той засяга безпокойството в най-чувствителната му точка. Не го пренася вече в далечната и смътна отвъд-

ност на Страшния съд. Разглежда го като нещо сигурно и съществуващо в настоящето, като факт, доказан от опита – агонията. „Който и да умира, умира с болка“. Смъртта вече не е онова спокойно унасяне в сън на пътника, достигнал спасителния пристан. Тя е главозамайваща крачка към зейнала бездна. Но не нищетата на времето, умножаването на бедствията, войните или епидемиите са причината за триумфа на зловещото. Той е резултат от развитието на дългия процес, който в продължение на два века постепенно нагажда християнството към религиозните стремежи на миряните. Ужасът пред агонията не се дължи на това, че християнството е по-потиснато, по-неуверено в себе си или по-малко вярващо. Този ужас е резултат от това, че християнството е много по-малко „селективно“, отворено е широко за обикновените хора, чиято вяра също е силна, но е краткотрайна и по-малко способна на абстракции. Подобно на италианския сюжет за Триумфа на смъртта и образа на мъртвия Христос в скута на майка си, Мъртвешкият танц подхожда на една религиозна чувствителност, но вече не на монасите или на университетските преподаватели, а на народа. Това е чувствителността на богатите и на бедните, които се молят, заобиколени от гробове във францисканските църкви или в параклисите.

Когато идеята за смъртта – в нейните груби форми – става център на религиозния живот и започва изцяло да го управлява, когато страхът от края на живота и настъпването да се оцелее превръщат подражанието на Иисус Христос най-вече в подражание на агонията му, гробът вече не се възприема така, както го е внушавала официалната Църква – като място за покой, а се връща към онова, което е бил от векове: предмет на първични страхове. През XIV век меценатството е ориентирано основно към погребалната пищност. По-големият брой от поръчките, които художниците получават, се отнасят до гробовете. Първата клауза във всяко завещание посочва избраното място за гроб, което да приюти тленните останки до настъпването на Съдния ден. Всеки човек, който мечтае да издигне параклис, измисля украсата му, осигурява ренти за поддръжката му, мисли по-скоро за своя гроб, отколкото за молитвите си. Нормална практика е „последният дом“ да се подготвя предварително и

отрано, да се бди лично при изграждането и украсяването му, в подробности да се урежда организацията на собственото погребение. Погребалната церемония е замислена като празник, и то като най-важния в живота. А на празник човек се показва и пръска средства. Погребенията от онова време наподобяват разорителни паради.

„Ето как кралят (клетият крал на Франция Шарл VI, през 1422 г., сред най-голямата разруха от Стогодишната война) беше занесен в *Нотр Дам* в Париж. От епископите и абатите четирима носеха бели митри, в това число и новият епископ на Париж, който чакаше тялото на краля на входа на църквата *Сен Пол*, за да го поръси със светена вода в момента на тръгването. Освен него всички останали влязоха в *Сен Пол* – просяшките ордени, целият университет, всички колежи, парламентът, Льо Шатле¹, народът. Тогава кралят беше изнесен от *Сен Пол* и служителите поведоха дългия кортеж. Тялото беше занесено в *Нотр Дам*, както се носи тялото на Господ Бог на Спасовден. Над тленните останки на краля четирима или шестима от близките му носеха златен балдахин. Тридесетина от слугите му носеха тялото на раменете си, може да са били и повече, тъй като то беше доста тежко. Кралят беше положен върху легло, с открито лице, с корона. В едната си ръка държеше кралския жезъл, в другата – „справедливата ръка“, благославяща с двата златни пръста, толкова дълги, че стигаха до короната. Отпред вървяха просяшките ордени и хората от Университета, свещениците от парижките църкви, следвани от тези в *Нотр Дам*, и накрая людето от Двореца. Първите пееха, но другите – не. И целият народ по улиците или прозорците плачеше и викаше, сякаш всеки виждаше мъртъв най-скъпия си човек. Имаше седем епископи, абатите на Сен Дени и Сен-Жермен-де-Пре, на Сен Маглоар, Сен-Крепен-е-Крепиниен. Свещениците и клириците бяха всички в един ред, а сеньорите от Двореца – управителят, канцлерът и другите – в друг.

¹ Тоест правистите – „Големият замък“ (Льо Гран Шатле) и „Малкият замък“ (Льо Пти Шатле) в Париж са построени през IX век за защита срещу норманите. По-късно в тях са настанени органите на правораздаването – бел. ред.

Пред тях вървяха клетите слуги – облечени в черно, плачещи силно, носещи двеста и петдесет факли. Още по-напред бяха осемнадесетте оплаквачи. Имаше също тъй двадесет и четирима носачи на кръстовете, предхождани от биячите на камбанки. Зад ковчега вървеше сам херцог Дьо Бедфор, не го придружаваше никой от френските принцове от фамилията. Така починалият крал беше отнесен в понеделник в *Нотр Дам*, където бяха запалени двеста и петдесет факли. Бяха казани молитвите за бдение, а рано на другия ден се отслужи месата. След това същият кортеж се оформи отново и кралят беше отнесен в Сен Дени, където след службата беше погребан до родителите му. Стекоха се повече от осемнадесет хиляди души – бедни и знатни, и всеки получи по осем дубли от по два динара от Тур¹. Дадоха и вечеря на всеки дошъл“.

Разбира се, тук става дума за погребението на много голям суверен, но всички хора от онова време мечтаят за подобна бляскава церемония. Разказът е ценен най-вече с това, че описва не само церемонията, но и художествената украса, която постепенно става нещо обичайно за гробовете на владетелите. Защото погребалното изкуство от XIV век има за основна цел да покаже един „спектакъл“ и да увековечи свещеното представление, „изиграно“ около трупа. Прилепен към стената или изправен в центъра на параклиса, саркофагът е загубил голотата си. Превърнал се е в параден одър. По време на погребението върху него се излагат тленните останки на починалия. Върху саркофага е представено изображение на мъртвеца в естествени размери, а всичко това е покрито с шествения балдахин, който заслонява дарохранителницата по време на празника на Светото причастие². За да издържи на продължителното излагане на показ по време на дните за оплакване, трупът се балсамира и изпразва от вътрешностите, които често се разпръсват, за да бъдат погребани в различни светилища. Или пък тленните останки се заменят от маскирана кожена кукла, а понякога

¹ През Средновековието във френския град Тур са сечени монети, обозначавани с името на града – бел. ред.

² Празник, датиращ от 1264 г., в прослава на възплъщението на Христос в Светите дарове. Празнува се в четвъртък след Петдесетница – бел. ред.

дори от жив човек. Затова каменната фигура върху гроба изглежда като мумия. Окичена с всички символи на могъществото, тя представя едно безчувствено лице. По стените на саркофага или върху стената на погребалната ниша, чиято аркада символизира църква, е представена картината на кортежа – свещенослужителите, близките в траурни одежди, бедните, носещи свещи в знак на пламенна молитва в очакване да получат като последна милостиня пари и храна. Починалият действително трябва да се покаже в цялото си великолепие пред народа, събран за последно празненство. Той е и обект на литургия, отслужвана, за да се спечели Божието благоразположение. Погребалните изображения целят да удължат въздействие то на тази литургия. Мъртвият най-сетне се отъждествява с Христос, който при пришествието си ще го отведе към вечния живот. Иконографията на гроба завършва със символиката на спасението, понякога – чрез изображение на Великденския гроб, а по-често – с изображения на възкресението.

Малцина християни могат да подготвят за тленните си останки подобни паметници на надеждата. Повечето свършват хвърлени накуп в гробищата. По-заможните поръчват на майсторите на надгробия, чийто занаят процъфтява, обикновени плочи с гравирани силует на покойника и няколко изписани ритуални формули вместо литургия. Но гробът на принца и организацията на погребението му напълно изразяват това, към което всички се стремят. Гробът показва какви са общите схващания относно погребалния блясък. Същевременно той ги конкретизира. Чрез разположението и украсата си той придава ясна форма на идеята за смъртта, чието развитие погребалното изкуство следва.

Когато върху някогашния неукрасен гроб отново се появяват погребални изображения, когато най-напред в Англия и Испания през XIII век започва тяхното развитие, те дълго време са повлияни от голямото църковно изкуство. Духовниците допускат поставянето на образи на мъртъвци върху гробовете, но настояват те да са величествени и спокойни. Лицата на френските крале, които са изваяни в Сен Дени по инициатива на Луи Свети, излъчват покой, влиян им от погребалната литургия. С отворени очи, освободени от всички земни неща, претворе-

ни в непреходната красота на тела, чакащи възкресение, те са потънали във вечен, спокоен и ободрителен сън. Прекосили са смъртта, за да достигнат в покой до бреговете на вечността. Обгърнати от псалмодията на свещениците, те са влезли в концептуалния свят на една мисъл, която по пътищата на Аристотеловата абстракция открива рационалния ред в свръхприродата. С приближаването на XIV век се слага край на тази безметежност. Светската чувствителност прониква в нея и я унищожава. Тя изтръгва мъртвите от покоя им. Невъзмутими, те обръщат гръб на презрения живот. Тази чувствителност ги възвръща към конкретното и към грижите на живите. Разбира се, в „готическите“ страни образите на мъртъвците запазват още дълго време изражението си на дълбок покой. Ако върху образа на краля на Франция Филип III, чийто гроб е издигнат между 1298 и 1307 г., вече се различават индивидуалните черти на конкретна физиономия, нюансът на величественост и отзвукът от литургиите пренасят тялото на починалия далеч отвъд времето. Но в Италия, където до този момент извайването на образи върху гробовете не е познато, първият от категорично фигуралните погребални паметници, който Арнолфо ди Камбио издига за кардинал Гийом дьо Бре след 1282 г. в доминиканската църква в Орвието, разкрива нов път. Този път изразява величието – божественото, но също човешкото и земното. Занапред всички италиански скулптори ще го следват. Изкуството на Рим и Етрурия, което те постепенно възкресяват с творбите си, действително е насочило в голяма степен развитието си към изображения на мъртвите. Към мъртвите, които обаче не почиват в блажен сън и в очакване на възкресението си. Към мъртвите, които желаят да надживеят този свят във великолепието на земната си слава. В Тоскана и Лациум, в Неапол, Верона, Милано, сетне и по земите отвъд Алпите гробовете на църковните прелати и на светските владетели се превръщат в комплексни мавзолеи. Към централната литургична фигура на покойника, положен върху параден погребален одър, възраждането на римската представа за смъртта и безпокойството на светското християнство пред смъртта прибавят други фигури – на вцепенения човек, на молящия се на колене, на героя рицар. Включването на тези фигури, на тези три изобра-

жения на починалия, е свидетелство за навлизането на светския дух в погребалното изкуство.

Косматият и прогнил труп на кардинала Дьо Лагранж, скелетът – вярно предаден резултат от една прецизна дисекция, – който Мазачо изобразява в *Санта Мария Новела*, просто показват вътрешността на саркофага, скрита под богато облечената мумия върху капака. *Memento mori* [Помни смъртта], това изображение целенасочено отговаря на постановките на църковната мисъл. Също както изображението с Тримата мъртви, то показва безполезността на материалния свят, обречен да се превърне в прах. Меценатите, поръчали създаването му, искат да изразят пред прага на смъртта презрението към собствената си плът. Желаят да се откъснат напълно от нея и да превърнат своя гроб във възпитателен пример за смирение, в проповед на покаянието. Появата на изображения на разлагаща се плът върху надгробията е просто отзвук от старото поучение на Църквата за отказ от земната суета. Тази картина може да внуши на съзерцаващите я живи хора обсебващата мисъл за тържествуващата смърт. По този начин изображението на преминалия в отвъдното се присъединява към изображенията на Мъртвешкия танц и на Триумфа на смъртта – към ужасяващия кортеж на новата злокобност.

Водени от земни чувства, дарителите поръчват на твореца да ги изобрази не вече като потънали в блажен покой и в анонимността на богоизбраните, а във вид, в който по-ясно да личат признаците на живот и чертите на собствената им индивидуалност. Поради това често те не са положени в ковчег, а са представени в активна поза на молитва или дори седнали – както император Хенрих VII* на гроба си в Пиза, който е заобиколен от статуите на все още живите съветници от своя двор. Основното желание на дарителите е да се увековечат. Това е не просто нечий гроб, а техният. Важно е всеки да го знае. Защото изграждането приживе на хубав гроб свидетелства за преуспялост в обществото, а всяко изкуство на парадирването е оправдано само ако посочва ясно своя инициатор. Най-вече защото гробът е зов към живите. Покойникът изисква молитви

от страна на минаващите. Той ги изисква за себе си, за личното си спасение. Егоистичният характер на набожността се изразява в грижата гробът да се отбележи с някакъв индивидуален знак. Върху по-голямата част от частните надгробия, върху купените от занаятчиите готови плочи – серийно производство, някакъв хералдически символ или изписано име са достатъчни, за да посочат самоличността на покойника. Но големите меценати желаят изображенията върху техните гробове да се превърнат в правдиви портрети. Използването на отлятата маска, слагана понякога по време на погребалното шествие, улеснява задачата на скулптора, когато даден гроб не е подготвен при живе от собственика. Портретът на мъртвците се превръща в привилегировано поле, където творците от XIV век упражняват своите наблюдателни способности.

Но загрижеността да се остави собствен белег върху това основно произведение на изкуството, каквото е надгробният паметник, се свързва с друго, вероятно по-неосъзнато желание, което обаче също така противоречи на духа на отказ. Извайването на собствените черти в камъка ги прави неподвластни на разрухата на смъртта. Това означава победа над разрушителните сили, това е обезсмъртяване. Нереалните образи на надгробните фигури от XIII век се стремят към същата победа, но я пренасят в отвъдното. Човеците пожелават да бъдат увековечени на земята, с истинските им лица. Случва се по време на погребални церемонии образът на покойника да бъде пресъздаван, все едно е жив, чрез нещо като живи картини. Когато Бертран дю Гесклен* е погребан в Сен Дени, „четирима мъже в пълно бойно снаряжение, възседнали четири оседлани и нагиздени боеви коня представят мъртвия, все едно че е жив“. Във всеки случай надгробният портрет на християните от XIV век изпълнява до известна степен магичната роля на изображенията от Древния Рим. Фигурата на покойника, представен на колене или възкачен величествено на трон върху многоетажно надгробие, всъщност означава „реванш“ и отхвърляне на мъртвешкия образ. Такива са надгробията на Фердинанд Кастилски в Севиля, създадено в края на XIII век, или по-късното надгробие на неаполския крал Роберт в Санта Киара, който е изобразен в поза на жив човек и с индивидуалните му черти.

Подобни портрети стават все по-многобройни. Скоро те напускат гробовете и се нареждат до изображенията на светците и на Бога върху олтарните пана. Портретите на дарителите изглеждат по-живи и по-материални в сравнение с образите на светците. Постепенно те навлизат в пространствата, пазени до този момент от литургичното изкуство за свещените персонажи. Император Карл IV пожелава да открие собствения си образ върху стените на долната капела в Карлщайн. Изображението на графа на Еврьо изпълва един от най-красивите витражи в катедралата на този град, и то на място, където някога са господствали единствено недосегаемите образи на пророците. По стените на църквите се поставят статуи на хора. За да достави удоволствие на суверена си, самият кардинал Дьо Лагранж поръчва за катедралата в Амьен изображения на краля – Шарл V, на съветника му Бюро дьо ла Ривиер, на престолонаследника, на втория кралски син, както и своето собствено. Върху фасадата на катедралата в Бордо са поставени вече не статуите на Христос и на апостолите, а на папата и кардиналите му. Три века по-рано клюнийските монаси, треперейки от страх, че вършат светотатство, се осмеляват да изобразят върху порталите на светилищата разтърсващото явление на Всевечния. Ето че на същото място, на прага на светилището – при целестинците, в колежа в Навара, в манастира Шанмол, – оттук насетне се показват бащинските образи на принцовете, приветливите ликове на принцесите, ликовете на краля на Франция Шарл V, на херцога на Бургундия Филип Храбри, на съпругите им. Човешката фигура, фигурата на земния човек, единичните фигури на особи, които са пожелали да се увековечат, завладяват запазеното до този момент за ангелите пространство в църквите. За тези нови хора, които са открили трагичното в смъртта, започва ерата на портрета.

Един героизиран рицар, възкачен върху погребалния балдахин, увенчава мавзолея на „тиранина“ Кангранде делла Скала* във Верона. Лицето му не търси прилика с оригинала. Този рицар по-скоро възвестява тържеството и величието на човека. Конната фигура се появява като резултат от съчетаването на две тенденции за светско възвеличаване. Едната безспорно идва от Рим. В Болоня университетските преподаватели, кои-

то коментират римското право и първи пробуждат в средновековната душа носталгията по Античността, вече са поръчвали саркофазите им да бъдат публично издигани извън църквите, като стели. По страните на тези надгробия те искат да са представени в цялото си могъщество – как господстват от своята катедра над многобройните ученици. Фигурата на конника от мавзолея на Кангранде, продължаващите тази традиция надгробия на другите Скалиджери* и по-късно – когато херцозите на Милано завладяват Верона – надгробията на Бернабо Висконти преоткриват нюанса на императорските триумфи. Изкуството на политическото великолепие, чиито основи полага в Капуа император Фридрих II, възобновявайки връзките с древното изкуство на Цезарите, намира тук израз в първите паметници на светско величие, каквито са обществените надгробия на сензорите в подчинените на тиранията градове. То дарява починалите принцове с безсмъртието на историята. Но тези величествени фигури, изправени върху стремената на седлото, възхваляват и едно друго величие, което също е земно – величието на героите от куртоазното приключение. Действително по алпийските пътища към ломбардските земи се стига „пълноводна река“ от рицарски митове. Долината на Адиджо отвежда към Бамберг, към една друга империя – християнска и германска, рицарска, но феодална, завладяна от духа на подвизите от френските епични песни за Роланд, Оливие и Персевал. Кангранде и Бернабо искат да са рицари герои дори повече, отколкото тържествуващите Цезари. Победата, в която ги увековечават статуите им, е победа в турнир. Те са обезсмъртени в салоните на дамите чрез спомена за рицарското им благородство, за доблестта и бойните им умения. Всеки от тях е също така един свети Георги. Копията им са пронизали смъртта, сякаш е дракон. Изкуството на новите надгробни паметници изправя победоносния рицар срещу заупокойните литургии и срещу проповедта за съдбата на мъртвите.

10

Притежание на света

Облечен в броня и изпитващ гордост от победите си, конникът от ломбардските надгробия се включва сред героите. Той се присъединява към групата на Деветимата храбреци, които светското общество е избрало като символ на своите добродетели и любовта си към живота. Иисус Навин, Давид, Юда Макавей, Хектор, Александър и Цезар, Артур, Карл Велики и Готфрид Булонски – тези девет образцови персонажа, които още Джото е изрисувал в кралския дворец в Неапол, които се появяват върху толкова много гоблени, изтъкани за владетелите, и чиито статуи украсяват към 1400 г. обновените владетелски резиденции, са обезсмъртени от историята. Първите от тях – от „свещената история“ на Стария завет. Следващите – от една антична история, преоткрита постепено благодарение на нарастващия успех на преведените от латински съчинения. Последните трима са обезсмъртени чрез множество епизоди, втъкани в епични песни и романи „по френски“ или „по британски“ образец. Начинът, по който е съставен този кортеж от личности, показва от какво се е подхранвала рицарската култура. Тя извлича от книгите на свещениците голяма част от своите герои, но повечето от тях подбира от светските текстове. В центъра е Рим. На единия фланг е Йерусалим, а на другия – Аахен, „милата Франция“ и Уиндзор. Зад това се крият мечтите за империя, мечтите за Ориента и мечтите за кръстоносни походи. Сред тези личности няма светци, няма клирици. Това са хора на мечата – крале и воители, които са имали славни победи. Могъщество и храброст. И за да може този модел да приобщи другата половина от рицарската култура, скоро са прибавени и девет храбри жени – девет женски персонажа, които също про-