



РИХАРДЪ МУТЕРЪ



ИСТОРИЯ НА
ЖИВОПИСТЪТА



□ ○ □ □

ПРЪВЕДЕ ОТЪ НѢМСКИ

ЕЛИСАВЕТА КОНСУЛОВА — ВАЗОВА



○ СОФИЯ ○

ПРЕМИЯ НА СП. „ХУДОЖНИКЪ“

1906—1907



РИХАРДЪ МУТЕРЪ

ИСТОРИЯ НА
ЖИВОПИСТЪТА



ПРЪВЕДЕ ОТЪ НѢМСКИ

ЕЛИСАВЕТА КОНСУЛОВА — ВАЗОВА.



○ СОФИЯ ○

ПРЕМИЯ НА СП. „ХУДОЖНИКЪ“

1906—1907

Печатница „Вечерна Поща“, София.

I. Срѣднитѣ вѣкове.

1. Мозаичниятѣ стилѣ.

Не знамъ дали исторiята на християнската живопись не би могла да се схване като едно генерално скжсване връзкитѣ съ античността. Когато античниятѣ свѣтъ се срути, свѣрши се най-изтънчената цивилизация, която нѣкога свѣтътъ е видѣлъ. Съ своята отвлѣчена тенденция, съ своето отричане на земното, християнството постави непрѣодолими прѣчки на искусството. Великиятѣ Панъ бѣ умрѣлъ. У гърцитѣ — единѣ веселѣ духовенѣ култѣ, който учеше хората да се изживѣятѣ тукъ долу. Сега — една религия за оня свѣтъ, която гледаше на земното съществувание само като на мрачна подготовка за единѣ свѣрх-земенѣ животѣ. Все пакъ идваше още пролѣтъ. Хората обичаха и цвѣтията цѣфтѣха, птичкитѣ пѣеха и моравитѣ зеленѣеха. Обаче всичко това бѣха примамки на ада, назначени да заблудятѣ вѣруещия, да пълнятѣ душата му съ грѣшни мисли. На оня свѣтъ бѣ неговиятѣ домъ; цѣлиятѣ свѣтъ — само една Голгота, лобното мѣсто, гдѣто виси разпнатиятѣ. Съ това аскетическо течение, което афоресваше чувственостѣта, което осждаше радостното отдаване на природата, насладата отъ тоя свѣтъ, християнството прѣкъсна една главна артерия на художествената творба. Само къмъ друга една страна остави то пята отворенѣ. „То бѣ вдълбочило психическото, откри съкровища отъ доброта и обичъ, смирение и самоотрѣчение, които античниятѣ свѣтъ още не бѣше изтъкналѣ. Въ това направление трѣбваше да се развива искусството, ако само можеше да се роди. Ако грѣцкото искусство бѣ чувствено - тѣлесно, християнското трѣбваше да бжде психическо - духовно. Ако онова бѣ търсило цѣльта си въ идеалното изпълнение на формитѣ, на тѣлесното, християнското трѣбваше да намѣри своята въ апотеозата на душата“.

Живописъта се приближаваше, макаръ и по околни пжтища, къмъ тая цѣль.

Първата реакция противъ Елинизма бѣ това, че въобще се забраняваше искуството. „Проклети да сж всички, които правятъ образи“, е казано въ писанията на църковнитѣ отци. Само когато християнството влѣзе въ съприкосновение съ други култури, когато дойде въ Римъ, изгуби своя характеръ на врагъ на искуството. Но понеже тие художници бѣха римляни, веднага става ясно, защо въ първитѣ творения има повече антични, отколкото християнски елементи. На теолозитѣ се пада да описватъ, какъ живописъта почна като езикъ съ знакове, като символъ, какъ се обясняватъ всичкитѣ оние емблеми, — кръстътъ, рибата, агнето, гължбътъ, фениксътъ, — които, като иероглифно писмо, отварятъ историята на християнското искуство. На археолога пкъкъ прѣдстои да обясни, какъ въ образитѣ въ катакомбитѣ, макаръ тѣ и да сж изразъ на новъ духъ, безъ стѣснение сж употрѣбени формитѣ на античността.

Мили и свѣтли сж тѣ, тие стѣнни картини, които придаватъ на Хермеса, носящъ овена, на свиреция на лира Орфей, или на други, заети отъ езичеството формули, християнско значение. Цѣлиятъ начинъ на работа е игриво-декоративенъ, както въ стѣнната живопись въ Помпей. Впрочемъ, това съвпадение показва още, че искуството въ катакомбитѣ води въ миналото, а не въ бждещето, означава единъ край, а не начало.

Само когато, съ покрѣстването на Константина, се появиха първитѣ църкви, когато християнството не бѣше вече нѣкаква секта, а трѣбваше да прѣдставлява господствуещата официална религия, се разви едно християнско искуство. Символичното, заетото отъ античността, отстъпва назадъ и християнскитѣ типове получаватъ свой собственъ отпечатъкъ. Това развитие се отразява въ *мозаикитѣ*. И тѣ водятъ началото си технически отъ единъ начинъ на работа, който още старитѣ римляни познаваха. Но духътъ, който владѣе въ тѣхъ, е новъ. Цѣлата грамадна сила на църквата въ първото врѣме на нейното признаване добива своя изразъ въ тие работи. „Както нѣкога въ храмоветѣ на Елинизма блѣстѣха натруфенитѣ съ злато статуи на Зевса и на Паллада, така сега отъ сводоветѣ на базиликитѣ гледаха въ могъщо величие образитѣ на Христа и неговитѣ окржжаещи“. Тържествено спокойствие е свойствено на всичкитѣ образи. Неподвижни като статуи сж набодени тѣ, въ проста

симетрия седящи единъ до другъ. Изчезнаха игривитѣ върволици, палавостъта, античната лекостъ, която владѣеше въ катакомбеното искусство. Всичко е пълно съ достоинство, важно, внушително, потънало въ блѣсъкъ на величие, само отъ златни небесни лъчи озарено. Мозаичната живопись е сложила героитѣ на християнската вѣра мощно, като за вѣчни врѣмена въ една тържественостъ и тежестъ, които не би могла никоя друга техника да постигне. Гигантскитѣ размѣри на образитѣ, тѣхната неподвижностъ, заплашителниятъ погледъ на широкоотворенитѣ имъ очи, прави свѣрхчовѣшко вдѣхваще страхъ впечатлѣние. Цѣлиятъ духъ на срѣднитѣ вѣкове, тѣхната мрачна вѣра въ догмитѣ и фанатична строгостъ, непоколебимото съзнание на собствената сила у старата църква — сж получили образъ въ тие възвишени творения.

„Само едно не се чувствува: че християнството въ основата си е религия на любовта. Все по-догматическо се оформяваше християнското учение съ течението на вѣковетѣ. Отъ любвеобилния основателъ на новата вѣра, отъ простия Исусъ Назарянинъ бѣше станалъ по рѣшението на съборитѣ Богъ, а отъ самия Богъ, любящия отецъ, единъ деспотъ, който на казва. Това вѣстятъ образитѣ. За силата и строгостъта на Божеството говорятъ тѣ — не за неговата доброта; страхъ Божи проповѣдватъ, не небесна любов“. Даже туй, че сж отъ камъкъ, вече има значение. Защото каменно, студено, ледно е сърдцето на вселенната. Всеведущо, пронцаеще всѣкого съ своето око, непристъпно, като нѣкоя вездѣсща мѣстителка Немезида или вкаменяеща Горгона, гледа Божеството върху свѣта.

Тая дървеностъ, мрачна неподвижностъ на мозаичния стиль имаше своето значение, докато византийската живопись оставаше ограничена въ Византия. Защото тукъ тя отговаряше на развитието на християнската вѣра. Тя подходеше на формалния битъ на държавата, на тържествения церемониалъ на нравитѣ, на студената важностъ на двора, на мрачно неподвижния ориенталски духъ, който владѣеше въ цѣлия животъ. Но младитѣ, неотживѣли народи на запада, които слѣдъ първата хилядогодишна влѣзоха като нови фактори въ историята, се нуждаеха отъ други идеали. Гдѣ да ги намѣрятъ?

Наистина, и западъ отдавна вече оглозгваше великото наслѣдство на античностъта. Но нахлуването на сѣвернитѣ варварски племена турна край на тая стара цивилизация. Слѣдъ съби-

тията въ прѣселението на народитѣ и послѣдвалитѣ борби, съ вѣкове нѣмаше никакво мѣсто за искусство, което може да вирѣе само върху почвата на една избистрена култура. Наистина, новитѣ племена почнаха да се уреждатъ и да ставатъ истински народи. Но тѣ бѣха далечъ още — съ своята военна сила, енергия и грубостъ — отъ оня естетически уровеньъ, който е първото условие за разцвѣта на какво и да е искусство. Хората ядатъ, пиятъ, оратъ, разработватъ, множатъ се. Бѣ врѣме само за armī, но не и за magī. Само когато материалнитѣ грижи бѣха прѣмахнати, дойдоха прѣдприемчиви византийци да украсятъ новитѣ църкви съ своитѣ художествени произведения. Западъ получи чрѣзъ тѣхъ първото художествено лустро. И, разбира се, схематизмътъ на онова сухо искусство се прѣнесе върху новата почва. Стиснати между цивилизацията на остарѣлия изтокъ и варварството на отечеството си, художниците се колебаятъ постоянно между слѣпото подражание на византийскитѣ образци и безсистемното, грубо, безпомощно черпене въ собственото тѣхно чувство. Въ единия случай владѣе вдървената схема, въ другия — варварската дивота.

Миниатюрната живопись на ирландскитѣ, галскитѣ и нѣмскитѣ калугери бѣше повече краснописание, отколкото живопись. Отъ спирали, отъ кривулици съчетаваха тѣ чисто краснописни човѣшки фигури. Картинната живопись се опитва по нѣкога да наруши византийската дървеностъ; рисуватъ грамадни разпятия, опитватъ се въ композиции, съ повече движение въ сцени отъ мжченичествата и страститѣ Христови. Но всѣки опитъ пропада поради недостатъци въ рисунъка. Членовѣтѣ сж неподѣлани, движенията тежки, образитѣ чудовищни, сурови, грозни. Въ всичко останало бѣха подражавани чуждитѣ образци — само че по-твърдо и грубо. Сѣкашъ художниците нарочно имитираха тъкмо старческото въ византийскитѣ модели. Намръщени, разкривени фигури, изсъхнали като мумии, съ хлътнали страни и вкопани очи, остарѣли въ изтезания и покаяние лица, сж прѣдставени върху по-кжснитѣ произведения на мозаичната живопись. И не е само тя, която вмѣсто да добие повече животъ, стана все по-схваната и мрачна. Понеже мозаичната живопись главно даваше тонъ въ художествения животъ, сжщиятъ аскетически, камененъ стилъ прѣмина и въ стѣнната и стѣклената живопись. Нито едно око не трепва въ фигуритѣ. Нищо въ тѣхъ не издава, че тѣ слушатъ молитвитѣ на хората, че могатъ благосклонно да утѣшаватъ и

милостиво да прощаватъ. Сждейски строги, безмилостно величествени, като заплашителнитѣ таблици на закона, гледатъ тѣ на хората. Подчинение изискватъ тѣ, страхъ и послушание; не даватъ знакъ за никаква милость, нѣма утѣха, ни спасение.

А хората копнѣеха за обичъ и утѣха. Когато официалнитѣ форми на култа се вкочениха въ бездушна неподвижностъ, хората поискаха пакъ да влѣзнатъ въ лични сношения съ Бога, искаха да го почитатъ не както слуга господаря си, а както дѣтето баща си. Искаха да иматъ светци, които да не каратъ безсърдечно грѣшниците да треперятъ, но мило и меко да се съжаляватъ надъ тѣхъ. Тоя копнежъ намѣри своя изразъ въ великото църковно движение, което стана въ дванадесетия вѣкъ. Заради великитѣ въпроси на католицизма, които движеха свѣта, бѣха забравени грижитѣ на отдѣлния човѣкъ. Смѣтното врѣме на кръстоноснитѣ походи бѣше потупило вжтрѣшната пустота, но когато заглѣхна тържеството на побѣдата, тая пустота се почувствува още по-силно. Народътъ искаше духовници, които да взематъ участие въ неговитѣ мъжки и радости, да не говорятъ вече латински, а тѣхния роденъ езикъ, да не имъ обясняватъ евангелието съ схоластически педантизмъ, а съ оная патриархална простота, съ която го е проповѣдвалъ Христосъ на планината. Бѣше се явилъ вече Петръ Валдусъ, но църквата го бѣ осъдила, като еретикъ. Само Франциско д' Асизи имà по-добра сждба.

Когато той почна своитѣ проповѣди, нѣкакво пролѣтно настроение обзе свѣта. На хората се стори, като да бѣ дошълъ новъ Месия. Франциско прѣоснова, тѣй да се каже, християнството, като на мѣстото на една смръзнала вѣра на голитѣ слова постави пакъ религията на чувството. Любовта хвърли мостъ върху бездната, която до тогава зѣеше така дълбоко между Бога и хората. Мистицизмътъ отнѣ на божеството неговата заплашителна студенина, даде му една чувствителна човѣшка душа. Богородица, особено младата Божа майка, стана централна точка на култа. Въ тоя култъ на Богородица е изразено до нѣкждѣ рицарското почитание на жената у кръстоносцитѣ и пѣвцитѣ, отъ друга страна тя съ своята нѣжна, безпомощна женственостъ бѣ по-подходяща на духа на врѣмето, отколкото трагичниятъ образъ на Божия Синъ и строгото величие на Бога Отца. Франциско ѝ посвещава смирено любовни пѣсни, така, както пѣвцитѣ се обръщаха къмъ своята владѣтелка, своята мила Фруве. Въ нейна

честъ се разнасяше всѣка вечеръ отъ кулитѣ на Францисканскитѣ църкви камбанниятъ звънъ на Ave Maria.

Но не само къмъ Бога приближи Франциско човѣка; той го одобри и съ животнитѣ и съ природата. Единъ пантеистически духъ облада пакъ свѣта, както въ днитѣ на Елинизма. До като срѣднитѣ вѣкове виждаха въ животнитѣ само противни Богу сжщества, създания на сатаната, магьосани демони, Франциско ги нарича свои „братя и сестри“. И животнитѣ му благодарятъ за неговата обичъ. Червеношийкитѣ ядатъ на неговата маса. Полскитѣ птици слушатъ неговата проповѣдь. И отъ природата снѣ той проклятието, което калугерската теология бѣше произнесла върху ѝ. Той призовава моравитѣ и лозята, полята и горитѣ, рѣкитѣ и планинитѣ да възхваляватъ Бога. Цѣлата вселенна е за него едно създание на любовта Божия. Той иска да гледа хората щасливи, и праща пролѣтътата и тихия вѣтрецъ, само за да могатъ дѣцата му на земята да се радватъ на тѣхъ.

Тие измѣнени възгледи не останаха безъ влияние и върху изкуството. Чрѣзъ Франциско природата е изкупена, тя може да стане прѣдметъ на художествено чествуване. Затова и вмѣсто златния фонъ, който до тогава служеше, за да отдѣли образитѣ на светцитѣ отъ всичко зелено, появи се лека-полека пейзажътъ: розови храсти и райски градини, гдѣто птички пѣятъ и животни мирно живѣятъ наредъ съ светиитѣ. Обаче тоя прѣвратъ е особено явенъ въ психическо отношение. Както срѣдъ религиозното вдъхновение се появиха задушевнитѣ черковни пѣсни на Францисканцитѣ, така и въ картинитѣ душевна яснота замѣсти студеното досгоинство. Светцитѣ, така мрачни и строги по-рано, станаха добри и меки, както е билъ самиятъ „Poverello“. Въ Богородица особено и въ милитѣ дѣвици отъ нейната свита, изкуството научи онова, което най-много му липсваше: израза на психичното.

2. Каринната живопись въ зодията на мистицизма.

Самото обстоятелство, че иконопистството, което до сега е играло много скромна роля, стана мѣродавенъ факторъ въ художественото творчество, има значение за прѣврата въ душевния животъ. Въ мозаичната живопись художествениятъ успѣхъ и одухотворението на образитѣ бѣха невъзможни поради самото естество на работата. Живописецътъ не можеше да се изкаже непосредствено, защото той изработваше само картона, споредъ

който послѣ работници изпълняха мозаиката. Сега на мѣстото на тоя безличенъ начинъ на работа, въ чийто студенъ материалъ се вкаменяваше всѣко чувство, появи се една нова техника, която позволяваше на майстора да напише своитѣ мисли безъ чуждо посрѣдничество, да изрази, въ леки замахи на четката и най-тънkitѣ нюанси на чувството.

Въпрѣки това, промѣната ни най-малко не стана бърже. Колкото и да се мжчеше искуството да слѣди новия духъ на врѣмето, то все още стоеше полъ тежестта на една хилядогодишна традиция. Византийскитѣ образецъ все още наддѣлява. Много бавно художникитѣ се освобождаватъ отъ него. Новото чувство разбива установенитѣ форми.

Въ старото искуство Богородица бѣше обикновено прѣдставена сама съ умоляеще вдигнати ржцѣ. По-рѣдкѣ бѣше сюжетътъ Богородица съ малкия Христа, макаръ споредъ легендата, още евангелистътъ Лука да бѣше нарисувалъ една такава картина. Но и тамъ тя запазва своята царствена неподвижностъ. Въ дървено положение, съ лицето направо обърнато седи тя — неволната и безчувствена носителка на Божия синъ, който — приличенъ по-скоро на единъ мѣничкѣ мжжъ, на единъ миниатюренъ герой, отколкото на дѣте — седи важно въ нейния скутъ, съ написанъ свиткѣ въ едната ржка, като знакъ на неговата учителска длѣжностъ, а съ другата тържествено раздаващъ благословения.

Най-старитѣ икони въ нищо не се различаватъ отъ тие мозаики. Отъ една страна, за да се напомня металниятъ блѣсъкъ на напрѣжнитѣ олтарни украшения — бѣше обичай до дванадесетия вѣкъ да се украшаватъ олтаритѣ само съ скжпоцѣнни, изработени отъ металъ, светини —, а отъ друга — и поради съсѣдството на мозаикитѣ или стѣкленитѣ картини, иконитѣ трѣбваше да правятъ по възможностъ по-блѣскаво впечатлѣние. Затова и тамъ фигуритѣ се отдѣлятъ, както и въ мозаикитѣ, върху единъ златенъ фонъ. Червено, синьо, златно — сж прѣобладаещитѣ ноти. Даже самитѣ лица иматъ сериозната тържественостъ на византийскитѣ типове. Главата на Богородица съ голѣми изрѣзани очи и дългъ остъръ носъ, равнодушниятъ видъ, съ който тя държи дѣтето съ своитѣ дълги, костеливи ржцѣ, сж и въ еднитѣ и въ другитѣ еднакви. Дѣтето сжщо има старческитѣ чърти на византийския Христосъ-дѣте. За нѣщо ново, нѣкакво по-силно чувство, и дума не става.

Едва въ края на XIII вѣкъ, въ произведенията на Флорентинския живописецъ Чимабуе се забѣлѣзва едно измѣнение. Дѣтето Христосъ става по-наивно, по-мило. Едно леко навеждане на главата на Богородица показва, че тя чува молитвигѣ на хората, че може да имъ издѣйствива помощъ и милостива прошка. Грация и мекостъ, нѣкакво човѣшко вълнение почва да одушевява намръщенитѣ корави чѣрти. Въ тоя смисълъ пишеше и Вазари: съ Чимабуе влѣзна „повече любовъ“ въ искуството.

Още по-нѣжно отъ Тоскана — тихиятъ планински градъ Сиена въплѣти идеала на мистицитѣ за Богородица. Сиенцитѣ сж първитѣ лирици на новото искуство. Когато отъ една страна тѣ прѣдаватъ на своитѣ картини нѣщо грациозно, чисто, едно великолѣпие отъ бои и позлата, което напомня Византия, — отъ друга — въ тѣхнитѣ произведения се отражава всичкото онова душевно спокойствие, което настѣпи въ свѣта съ Франциска. До като византийското искуство наблѣгаше на старческото, тукъ господствува младенческото, милото, грациозното. До като тамъ всичко бѣше вцѣпенено и неподвижно, тукъ владѣе стройна, гѣвкава грация. Сѣкашъ каменнитѣ сводове на църквитѣ бѣха станали изведнѣжъ прозрачни, и човѣкъ виждаше горѣ сѣщинското небе, гдѣто съ вѣчна младостъ живѣягѣ нѣжни, ефирни сщества, които пѣятъ и славятъ всевишния и гледатъ благосклонно на човѣцитѣ.

Дуччио даде първия потикъ съ голѣмата Богородица въ катедралата. Тая Мария не е вече строга и съзнаваща своето достоинство; тя е благосклонна и кротка. Сѣкашъ и тя страда съ копнѣщата душа на вѣруещия, защото нѣкаква тиха, мечгателна тѣга озарява гърдитѣ ѝ. И отношението ѝ къмъ дѣтето става друго; не вече като равнодушна носителка на Бога се чувствува тя, а като нѣжна майка. *Амброджио Лоренцети*, нѣжниятъ поетъ, я е прѣдставилъ какъ сърдечно притиска страната си до тая на дѣтето, какъ му подава да сучи: майчински и все пакъ служителски, гордо и все пакъ смирено.

Подобенъ напрѣдъкъ отъ неподвижностъ къмъ изразъ на душата може да се прослѣди въ всичко. И не само у главнитѣ фигури. Защото, за да усилятъ психичния ефектъ художницитѣ прибавятъ често ангели и светци, съ чиято радостъ или скръбъ хармонира настроението въ главното дѣйствие. По-рано Богородица се издигаше въ възнесението си съ смръзнала неподвижностъ. Сега блѣсти благодарностъ и небесенъ копнежъ въ ней-

нитѣ очи. Ангели пѣятъ и свирятъ. Ликуеща празнична радостъ прониква картинитѣ. Коронясването на Богородица не се прѣдставляваше по-рано другояче, освѣнъ съ Христа, който, седналъ неподвижно, слага една корона върху главата на сжщо тѣй неподвижната Мария. Сега тя кръстосва смирено екзалтирано ржцѣ и Спасителтъ я благославя. Светци и свирещи ангели, радостно зачудени, съпровождатъ дѣйствието. Ако ли пѣкъ се прѣдставлява Благовѣщението, мжчатъ се да изразятъ срамежливата неловкостъ на Богородица, дѣтското усърдие на Божия пратеникъ. Даже самото разпятие, по-рано плашило съ своитѣ груби, черни контури и недодѣлано, зеленикаво боядисано тѣло, получава едно свето изражение на тиха тжга. Нѣмо самопожъртуване се чете въ очитѣ на Спасителя. Плачуци или печално замислени стоятъ тамъ оглашенитѣ. Единъ притиска ржцѣтъ на гждитѣ си, другъ ги издига въ нѣмо обожание. Трети покрива лицето си и плаче съ горещи сълзи.

Сжщото развитие послѣдва въ 14 вѣкъ въ Германия. Даже като че ли идеалитѣ на мистицитѣ намѣриха тукъ най-чистото въплочение, защото способността за мечтателни чувства лежи по-силно въ германския духъ, отколкото въ характера на италианцитѣ.

И въ Германия — именно въ Вестфалия — до тогава бѣха работени само олтарни работи въ стила на мозаикитѣ. Положението е дървено, изражението безжизнено. Строго стилизиранъ рисунъкъ ограничава формитѣ. Очитѣ, носовѣтъ, брадитѣ, гнѣкитѣ на дрехитѣ, крилѣтъ на ангелитѣ — всичко прави впечатлѣние, макаръ и съ четка рисувано, като да е сглобено отъ каменни кжсчета.

Въ това отношение, даже Пражката и Нюрнбергска школа не отидоха по-далече. Въ Прага, която при Карла IV бѣше станала единъ художественъ центъръ, работѣше единъ майсторъ, *Теодорихъ*, който придаваше на своитѣ работи особения срѣдновековенъ стилъ, въ най-точното му изпълнение. Всичкитѣ му фигури се отличаватъ съ мрачна величественостъ и сериозно достоинство; главитѣ можщи, очитѣ заплашващи, облѣклата тържествени, наредени по начина на мозаичния стилъ. Нюрнбергци сѣкашъ сж искали да слѣдватъ новия духъ на врѣмето. Тѣхнитѣ работи сж по-нѣжни отъ тие на Пражчани, но пакъ домашна работа и несмѣли. Мрачната тържественостъ на срѣдновековния стилъ бѣше вече прѣминала, но отъ друга страна работливиятъ

търговски градъ не можеше още напълно да се отдаде на идеята за една всепрощаеща Божя милостъ, както проповѣдваше Франциско.

Кьолнъ, светиятъ, забулениятъ въ поезията на старата история Кьолнъ, гдѣто въ течение на срѣднитѣ вѣкове бѣ построена най-голѣмата отъ всичкитѣ катедрали, стана и за живописъта германски Асизи. Тукъ живѣха въ 14 вѣктъ великитѣ мистици Апбертъ Магнусъ, Майсторъ Екардъ, Таулеръ Фонъ Сразбургъ и Сузо, апостолъ на сжщата вѣра, която Франциско проповѣдваше въ Италия. Въ Сузо именно небесниятъ светецъ намѣри единъ сроденъ по духъ послѣдователъ. Цѣлиятъ му животъ бѣ една любовна борба; неговото обожание къмъ Богородица — пълно съ почти чувствена любовна жарь. Любовно я зове той, моли я да му стане покровителка, защото неговото младо, нѣжно сърдце не може да сжществува безъ любовь. За нея копнѣе той ношѣ и поздравлява я сутринь. Прѣзъ май, когато момцитѣ пѣятъ пѣсни на своитѣ избранници, и той поднася на Благодатната своята пѣсень. Той мисли, че я вижда плътна прѣдъ себе си, въ дълга бѣла дреха, съ розовъ вѣнецъ въ златнитѣ коси; слуша пѣсни, като отъ Еолови арфи. Картинитѣ сж — прѣведени въ живопись — мистически видѣния, нѣжни като цвѣтя, въздушни блѣнове на набожни отрѣчени отъ свѣта мечтатели. Когато до сега Богородица бѣше важна, пълна съ достоинство царица, сега се явява като очарователна дѣва въ плѣнителна младостъ, като принцеса, окржжена съ цѣла свита отъ обичайнитѣ почетни госпожици. Малки идилии, пълни съ твърдѣ много нѣжностъ, заематъ мѣстото на величествения мокументаленъ по-прѣдишенъ стилъ.

Като основателъ на това ново направление се считаше до скоро художникътъ Вилхелмъ. Но отъ датирани документи се вижда, че въ врѣмето отъ 1358 до 1372, когато работѣше Вилхелмъ фонъ Херле, Кьолнската живопись се движеше още въ съвсѣмъ срѣдневѣковни пжтища. Твърдо нарисуванитѣ фигури съ жгловати движения и тежки ржцѣ въ нищо не приличатъ на стройнитѣ създания съ легко уравновѣсено положение, които сж така типични, въ Кьолнската школа. Създателтъ на тоя новъ стилъ бѣше едва Херманъ Винрихъ отъ Везелъ, който слѣдъ смъртъта на Вилхелма Херле зае неговото ателие, а послѣ отъ 1390—1413 г. направлява Кьолнския художественъ животъ. Отъ него, а не отъ майсторъ Вилхелма, е знаменитиятъ олтаръ на Бо-

городица, който особено ясно показва пробуждането на новия мирогледъ.

Картинитѣ не сж всички отъ една рѣка. Грубитѣ сцени изъ страститѣ Господни въ горнитѣ редове изглеждатъ да сж работа на нѣкой чиракъ, който е работилъ по стария начинъ. Винрихъ е нарисувалъ шестѣтъ срѣдни икони, въ които се разказва съ прѣлестна свѣжестъ дѣтинството на Христа. И той даже, когато по-късно се впусна въ пълни съ движения и страсти композиции, имà малкъ успѣхъ. Само когато се касае за спокойни Богородици, мека женственостъ, неговото женско, нѣжно, лирическо искусство е на мѣстото си. Тѣнкото крѣхко тѣло на неговитѣ дѣвици, потънало въ вълнуещи се дрехи, остава съвсѣмъ на втори планъ прѣдъ впечатлѣнието отъ кроткитѣ кафени очи, отъ които свѣти копнежътъ за она свѣтъ, копнежътъ за небесния сгоденикъ. Замислено е отпустната главата на страна. Тѣсни сж раменѣтъ, плоски гърдитѣ. Съ тѣнки, въздушни бѣли рѣцѣ свършватъ слабитѣ сухи мишници. Даже мжетѣ, макаръ и да носятъ бради, нѣматъ нищо отъ силната мжжественостъ. Тѣ гледатъ на свѣта срамежливо и смирено, мечтателни като дѣца. Човѣкъ си спомня учението на мистицитѣ, които виждаха въ здравето тѣло най-гольмата прѣчка въ пѣтя къмъ блаженството. Но както се вижда — отъ това подчинение на тѣлесното прѣдъ духовното произхожда всичкото прѣимущество на това искусство. Само като накара всичко тѣлесно да отстѣпи назадъ, успѣ Винрихъ да прѣдаде тѣй чисто и невъзмутимо чувството, къмъ което се стрѣмѣше: „Типичната прилика на лицата, чистиятъ овалъ на главитѣ, крѣхката стройностъ на тѣлата — всичко това ни кара да се прѣнесемъ въ единъ далеченъ миръ, гдѣто всичко е грациозно и хубаво, чувствата — нѣжни и чисти; въ единъ рай, гдѣто никаква грубостъ, никакъвъ фалшивъ тонъ не нарушава великата хармония, музиката на небеснитѣ сфери“.

„Че даже пейзажътъ понѣкога се употрѣбвява, за да повиши райското настроение на картинитѣ, сѣщо се дължи на учението на мистицитѣ. Както Франциско въ Италия, така Сузо въ Германия освободи природата отъ проклятието на калугерската теология. Цвѣтя, особено рози, райски градини, въ които се разхожда Богородица, се явяватъ често въ неговитѣ видѣния“. Той описва рая, като хубава долина, гдѣто благоухаятъ кремове и рози, теменуги и момински сълзи, гдѣто денонощно скворци и славеи пѣятъ възхитителни пѣсни. Затова и Винрихъ обича да

прѣдставлява Богородица на открито, върху цѣфнали трѣви, окржжена отъ нѣжни дѣвици. По нѣкога колѣнничи до нея св. Катерина, която се сгодява съ Христа-дѣте, по нѣкога ангелъ си играе съ агънцето. Други четатъ на гласъ отъ разкошни книги, свирятъ, бератъ цвѣтя, учатъ малкия Христа да свири на цитра. И рицари, стройни като момичета, се присѣдиняватъ къмъ тѣхъ и завеждатъ скромни разговори. Наоколо се разпуква и зеленѣе, благоухае и цѣпти. Въ творения отъ тоя родъ срѣднитѣ вѣкове намѣриха своя край въ нѣмското искусство. Това е послѣдниятъ звукъ отъ оня миръ на чиститѣ хармонии, който Франциско и Сузо бѣха открили.

3. Основанието на епичния стилъ отъ Джото.

Много по-голѣми послѣдствия има въ друго отношение появяването на Франциска. Не само се вдълбочи той съ своитѣ проповѣди въ мира на чувствата и така създаде почвата за оная лирико-чувствителна живопись, която цѣфна въ Кьолнъ и Сиена. Като постави на мѣстото на догматичния Христосъ личността Христосъ, такъвъ, какъвто неговата жизнена дѣятелность го показва, — човѣкъ между другитѣ човѣци, — той изкара отъ легендата за Христа единъ новъ сюжетъ за искусството. Бѣше откритъ единъ епосъ, който можеше да бжде разказанъ и отъ единъ живописецъ. А именно: особениятъ животъ на светцитѣ съ всичкитѣ негови лишения и чудесни произшествия блазнѣше художницитѣ да го прѣдставляватъ. Въ епическа ширина, въ голѣми монументални образи трѣбваше да се опише това, което Францъ бѣше прѣживѣлъ и направилъ.

Стѣнни плоскости не липсваха, защото готиката въ Италия не бѣше като тая на сѣверъ. Принципътъ бѣше — широки вжтрѣшни пространства да се стѣгнатъ съ малко подпорки и голѣми арки. И понеже тие неразчленени плоскости сами изискаваха стѣнни картини, фресковата живопись изпъкна като даваща тона на италианското творчество въ искусството.

За легендата на Франциска нѣмаше нѣкоя стара осветена традиция. Слѣдъ като съ вѣкове художницитѣ единъ слѣдъ други се бѣха ограничили да създаватъ само свещенитѣ образи на Христа и Богородица, у които съ църковни догми бѣше опрѣдѣлено всѣко движение, всѣка гънка въ дрехитѣ, тѣ изведнѣжъ получиха свобода при тая нова тема. Всичкитѣ сцени — споредъ разказитѣ на калугеритѣ или описанието на живота му отъ Бо-

навехтура — трѣбваше да се изобразятъ по съвършенно новъ начинъ. Въмѣсто спокойнитѣ изображения на Божията милость, трѣбваше да се прѣдставятъ случки, дѣйствия, събития, пълни съ движение. За да се изкаратъ такива работи, не стигаше само единъ сантименталенъ екстазъ, мистическо съзерцание. Бѣше нужна голѣма творческа сила, свободно владѣние на срѣдствата за това, единъ извѣстенъ реализмъ. Обстоятелството, че на мѣстото на вѣчно невъзмутимитѣ небесни образи, за пръвъ пжтъ се появи единъ реаленъ — почти съврѣмененъ — сюжетъ въ кръга на прѣдставленията, означава едно пълно скъсване съ срѣдневѣковната традиция. Така погледнато, не е вече проста случайность, гдѣто за разрѣшението на разни задачи бѣше призванъ единъ градъ, който нѣмаше никакви традиции за разбиване, защото прѣзъ срѣднитѣ вѣкове бѣше стоялъ нѣмъ на страна: не вѣчниятъ Римъ, гордата Венеция или могщата Пиза, а младата Флоренция, която тогава бѣше нова и свѣжа съ неотживѣла сила, изпъкна въ културата и искуството на Италия. Когато Сиена, спокойниятъ планински градъ, и Кьолнъ, светиятъ Кьолнъ, дадоха най-нѣжния изразъ на мистическитѣ идеали на Траченко*), великиятъ Джотто изпъкна наредъ съ тие лирици като епикъ, прѣдъ мистицитѣ — като реалистъ на 14 вѣкъ.

Въ параклиса Санъ Франческо въ Асизи е направилъ той своитѣ първи успѣхи. Джовани Чилобуе, който бѣше натоваренъ съ неговото украсяване, бѣше го взелъ, него — напрѣжното овчарче — заедно съ други помощници, и му бѣ прѣдоставилъ за самостоятелно изпълнение картинитѣ изъ легендата на Св. Франциска, които покриватъ стѣнитѣ въ горната часть на църквата. Джото ги нарисува. И слѣдъ като упражни силитѣ си върху новата тема, слѣдъ като се освободи посрѣдствомъ съврѣмения сюжетъ отъ връзкитѣ на византизма, той почна да гледа и старото съ модерни очи. Слѣдъ легендата на Св. Франциска дойде изображението на Христовия животъ, който той разказва въ църквата на Арената въ Падуа. Слѣдъ като нарисува послѣ въ долната часть на църквата въ Асизи тритѣ обѣти на францисканския орденъ: нищета, покорность и непорочность, както и апотеозата на Франциска, слѣдъ като изработи въ разни градища — Римъ, Равена, Римини и Неаполъ — обширни (сега развалени) картини, той се завърна въ 1334 г. въ Флоренция, гдѣто бѣше

*) Тринадесетия вѣкъ.

назначенъ ржководителъ на постройката на катедралата и камбана-рията. Сжщо и като живописецъ — въ тогава построената Францисканска църква Санта Кроче — той разви широка дѣятелность. Три години слѣдъ неговото завръщане, на 8 януари 1337 г., послѣдва неговата смъртъ. Бокачио пише за него въ Декамерона. „Джото бѣше такъвъ гений, че нищо нѣмаше въ природата, което той да не е нарисувалъ така, че не само да прилича на прѣдмета, а да изглежда като да е самиятъ прѣдметъ“. А Полицианъ го кара да казва въ своя надгробенъ надписъ : *Ille ego sum, per quem natura extineta revixit* *).

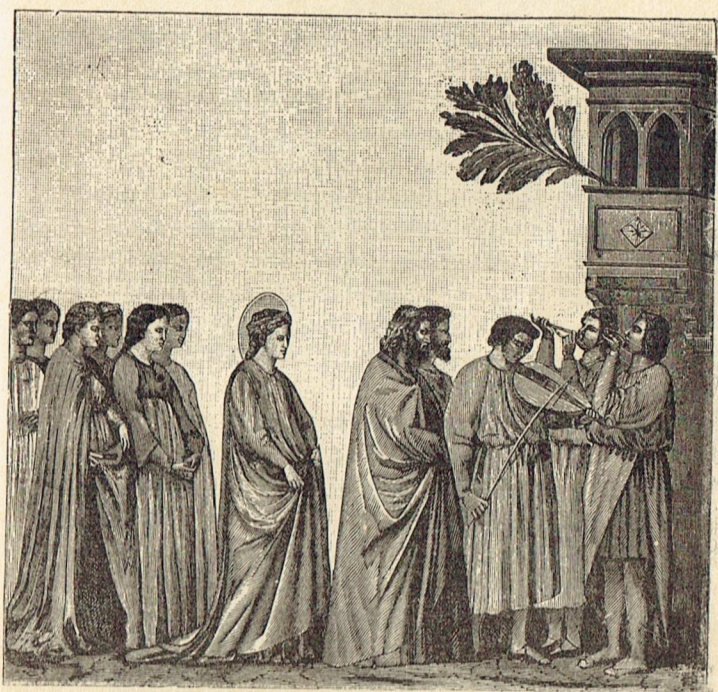
Такава една похвала, исипана върху натуралиста Джото, изглежда — за едно модерно око — много прѣувеличена. Който излиза срѣщу Джотовитѣ работи съ оная реалистичность, която бѣ мѣрка, заета отъ стила на по-късни епохи, не може да намѣри достъпъ въ създателската областъ на неговия духъ.

Дѣйствително, той поразява по нѣкога — когато се касае да се прѣдстави нѣщо необикновено, чуждесгранно, — съ съвсѣмъ модеренъ натурализъмъ. Въ шествието на тримата свети царе въ църквата въ Асизи има чудни екземпляри отъ монголска раса : съ смачканъ носъ, жълта кожа и абаносовочерни коси. Сжщо нубийскитѣ глави въ църквата Санта Кроче очудватъ съ етнографическата си вѣрность. Обаче, това, че тѣ се забѣлѣзватъ, показва, колко такива нѣща сж рѣдки при Джотто. И той, както всички негови прѣдшетственици, има единъ прѣобладаещъ типъ : твърдо, като отъ дърво изрѣзано безлично лице съ изпъкнали ябълчни кости, съ бадемовидни очи и праволинеенъ, тѣй нарѣченъ, гръцски носъ.

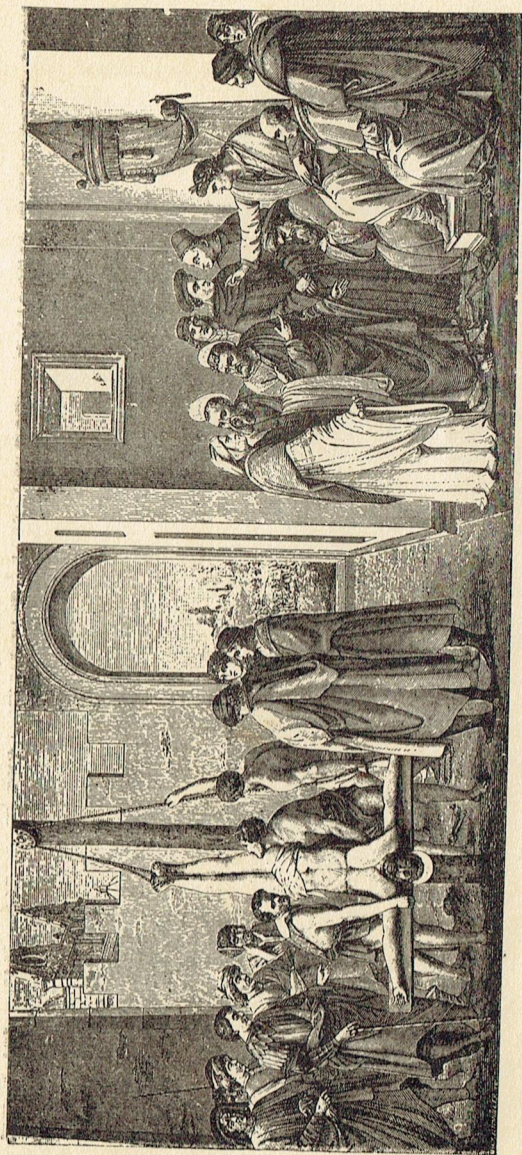
Да се изучава голото тѣло не бѣше още помислено. Затова и тамъ, гдѣто се прѣдставятъ голи фигури, както въ кръщението на Христа, или въ разпятието, рисункътъ е съвсѣмъ грубъ.

Колкото се касае до облѣклото, въ отдѣлни случаи, както е въ картината „Поклонението на Вѣлхвитѣ“, то носи чѣрти на съврѣменната мода. Но това е само при фигури, които той иска да противопостави на образитѣ отъ сжщинския християнски кржгъ на вѣрата. За светиитѣ задържа тържествената въображаема носия, която срѣднитѣ вѣкове бѣха заели отъ античността. Тѣ носятъ тога, туника и сандали. Главата остава непокрита.

*) Азъ съмъ тоя, чрѣзъ когото угасналата природа възкрѣсна.



Джотто — Бракосъчетанието на Богородица.



Филиппино Липпи — Мъченията на Св. Петръ.

Както въ прѣдставянето на човѣка, така и като живописецъ на животни, той е далечъ отъ природната вѣрность. Хрътката, която се хвърля върху Св. Иоакима въ една отъ Падуанскитѣ фрески, магарето, тоже тамъ, върху което ѣзди Св. Иосифъ, и тритѣ камили въ картината „Поклонението на Вѣлхвитѣ“ въ Асизи сж, въ отношение на натуралистично прѣдставяне, най-забѣлѣжителното нѣщо, което Джотто е направилъ въ областъта на живописъта на животни. Овцетѣ, които бившето овчарче е трѣбвало добрѣ да познава, сж недостатъчно вѣрно нарисувани. Коньтъ остава за него единъ неразбранъ механизъмъ,

Още по-странно впечатлѣние правятъ неговитѣ фонове. Всичкитѣ тие сгради съ тѣхната единична вѣрность, не образуватъ заедно никакъвъ реалистиченъ фонъ. Много дребни, тѣ нито сж перспективно вѣрно нарисувани, нито стоятъ въ правилно съотношение съ хората. Тие послѣднитѣ често сж по-голъми отъ кжщитѣ, въ които живѣятъ. Сжщо и като пейзажистъ, той се движи изъ примитивни пжтища. Природата се състои обикновено отъ чудно назжбени голи скали, върху които тукъ-тамъ е израсло нѣкакво стѣбло, а то като единствено облѣкло има най-много нѣколко отъ тенекия сѣкашъ направени листа; за живописнитѣ елементи на пейзажа: рѣки, долини, могили и гори, тѣхната мрачна или весела растителность, той се толкова малко интересуваше, колкото и другитѣ майстори на Треченто. „Когато искашъ добрѣ да нарисувашъ планини, които да изглеждатъ естествени, избери голѣми камъни, груби, неполировани и ги рисувай по натура“. Това прѣдписание на Сенини е единъ характеренъ документъ за разбирането на природата въ една епоха, когато още дървото означаваше гора, камъкътъ — планина.

Даже колоритътъ на Джотто, колкото и да отстѣпва съ своя свѣтълъ тонъ отъ яркитѣ варварски бои на византийцитѣ, е далечъ отъ дѣйствителността. Както рисува той по нѣкога конетѣ червени, дърветата сини, не е нито постигнато, нито опитано нѣкакво означение на материята, отъ която сж направени нѣщата нѣкаква разлика въ третирането на архитектура, облѣкло или месо.

Обаче, за да се изтъкне значението на единъ художникъ, не трѣбва да се сравнява той съ по-сетнѣшнитѣ, а само съ по-прѣдишнитѣ. Тогава вече се вижда разширението въ областъта на сюжета, което настѣпва съ Джотто. Византийското искусство бѣше прѣдставило само установеното, на вѣчни врѣмена заздравено спокойствие на Божеството, показало го бѣше въ неговата

иератическа неподвижностъ, господствуеще надъ врѣмето и пространство. Да се прѣдставятъ сцени съ движение бѣше само свѣнливо мимоходомъ опитвано. Джотто прѣвъ дава на искуството движение, описва не спокойното, а движущото се, не това, що не е било никога, а станалото. Като постави на мѣстото на театралнитѣ картини, на обожание цѣли епопеи, цѣли драми, той стана първия историкъ на християнското искусство.

И, като се стареае човѣкъ да мисли винаги за по-прѣдишното, а не за сетнѣшното, веднага забѣлѣзва колко много технически сръдства трѣбваше Джотто да създаде, за да основе тоя новъ стилъ. Фигуритѣ не сж естествено изобразени, но той прѣвъ съумѣ да прѣдстави човѣшки образи въ пълно движение. Животнитѣ не сж добрѣ нарисувани, но той прѣвъ откри въ своитѣ фрески достъпъ на животното царство, — отъ четвероногитѣ до птицитѣ, — които слушатъ проповѣдта на Франсиска. Неговитѣ пейзажи сж още символически, обаче, труденъ прѣвратъ направи той, като прѣнесе фигуритѣ отъ Византийското праздно пространство въ една опрѣдѣлена обстановка, като ги постави на земята въ откритата природа, по улицитѣ и площадитѣ на градоветѣ, въ нова, пълна съ животь дѣятелность.

Най-послѣ много нѣщо отъ онова, което изглежда да прѣчи на природната вѣрность, се обяснява не съ липса на умѣние, а съ стилистичнитѣ изисквания на тоя великъ стилъ. Въ мощната сигурность, съ която той спазва законитѣ на монументалния стилъ, е неговото особено безсмъртно величие. Джотто знаеше вече това, което по-къснитѣ живописци забравиха, че съвсѣмъ не е задача на стѣнната живопись да се стрѣми да дава натуралистични впечатлѣния съ форми и бои, но че тя постига цѣльта си, когато се държи въ границитѣ на чисто декоративното искусство. Отъ това гледище той е станалъ дори и въ наше врѣме — и за Пювись де Шавана — изходна точка. Слѣдъ като насоченото въ течение на вѣкове къмъ реализма развитие намѣри сега своето заключение, още по-силно се изтъкна, че Джотто прѣди шестъ вѣка е притежавалъ това, къмъ което ние се стрѣмимъ. Цѣлата негова дѣятелность бѣше нагласена не отъ натуралистично, а отъ декоративно гледище. Тъкмо съ това, че заради монументалното впечатлѣние той пожъртвува много отъ природната вѣрность, която и той би можалъ да постигне, той схвана задачата на декоративното искусство въ нейната основа.

Неговата тайна е въ широкия замахъ на линиитѣ, въ спрѣтнатото поставяне на групитѣ, въ строгото подчинение на отдѣлнитѣ части. За да не бърка нито най-малката подробностъ на вървежа на линиитѣ, той подбира типове, които по лице и фигура да бждатъ прости и обемисти. За да не страда ясността на разказа, той избѣгва всѣкакви живописни фигури за попълняне, ограничава се съ туй—да прѣдстави художествено съ лаконична краткостъ духовното съдържание на темата. Понеже за величествеността на монументалния стилъ не подходдаха бързи обръщения и колебливи жестове, той си нареди единъ установенъ езикъ на движенията, който както писменния езикъ, употрѣбява за едни и сжщи нѣща винаги едни и сжщи думи; и така веднага показва на зрителя, какво прѣдставляватъ фигуритѣ. Единъ значителенъ погледъ, едно леко движение на ржката и на тѣлото, които увличатъ подирѣ си и свободно спуснатитѣ дрѣхи, сж достатѣчни за да се прѣдстави значението на личността, да се изразятъ вълненията на нейния душевенъ миръ. Понеже той схваща стѣнната живопись като чиста декорация, избѣгва всѣко впечатлѣние на пластичностъ, което би дало илюзията на релефни тѣла, работи въ сжщия стилъ като японцитѣ, при които сжщо тѣй тѣлата нито се закръгляватъ, нито сѣнки хвърлятъ. Сжщо и боята е трѣбвало да се подчини на декоративната цѣль. Затова той никакъ не се колебае умишлено да остѣпи отъ дѣйствителността, когато една естествена боя би можала да развали свѣтлата хармония на цѣлото, блѣдия гобелиновъ тонъ на картинитѣ. Стилизирането на пейзажа послѣдва по-късно. Той не трѣбваше да се яви самостоятелно, а да образува само едно допълнение на широкитѣ главни линии на фигуритѣ, затова и Джото го държи въ най-простата му форма. И той знаеше, че въ такива малки кжщици не могатъ да живѣятъ хора, че растенията и дърветата не растатъ така симетрично, че скалитѣ не сж така наредени като стълби, нито изострени като игли. Но рисува ги така, защото всѣко натуралистично изображение би го отдалечило отъ неговата цѣль. Защото, ако бѣше направилъ кжщитѣ по-голѣми, неговитѣ картини щѣха да станатъ вмѣсто монументална живопись, архитектурни откжследи и исторически жанрови картини въ стила на Джентиле Белини. Да не бѣше наредилъ така скалитѣ, да не бѣше ги нарисувалъ така остро, праволинейно, той не би билъ въ състояние да обозначи така рѣзко плановетѣ, да отдѣли тѣй ясно различнитѣ събития. Да бѣше

изпълнилъ дърветата натуралистично, не само, че щъше да се получи единъ дисонансъ съ крупнитѣ праволинейни фигури, ами щъше още да се изгуби впечатлението на тържественостъ, което тѣ тъкмо въ своето стилизиране правятъ. Само като избѣгна всѣка дреболия, всѣка натуралистична подробностъ и опрости природата, за да я накара да говори още по-елементарно, можа той да придаде на своитѣ творения силната самонадѣяностъ и онова свято достоинство, които отговарятъ както на темата, така и на стила на декоративното искусство.

И основателтъ на този стилъ можеше да бжде само единъ така ясенъ, енергиченъ умъ, какъвто бѣ Джотто. Чудо на сждбата или по-скоро психологическо чудо е, гдѣто всрѣдъ това сентиментално поколѣние живѣеше единъ човѣкъ, който нѣмаше нищо мистично въ себе си. За да се признае тази чърта на неговия характеръ, достатъчно е да се видятъ неговитѣ образи на Богородица. Тѣзи творения стоятъ много далечъ отъ нѣжността и мистическата задушевностъ на Сиенцитѣ и Кьолницитѣ. Нѣкаква срамежливостъ, неграциозна твърдостъ и лишена отъ поезия материалностъ ги освѣнява. Вмѣсто да се стрѣми, като другитѣ къмъ ефирна миловидностъ, той внася реалистични чърти въ темата, която третира. Дѣтето завира прѣстчето си въ устата, играе съ нѣкаква птичка, мжчи се да се покатери по политѣ на майка си. И това, което се знае за неговия животъ, показва неговото двойко положение. Той величае Францисканския обѣтъ, обаче изрично заявява, че за него самия бѣдността не съставлява цѣль на сжществуването. Той е живописецъ, но съ еднакъвъ успѣхъ борави съ най-материалното отъ всичкитѣ искусства, това, което не изразява никакво чувство, а само сръчно умѣние и математическо изчисление: архитектурата. Той рисува мистически работи, но между другаритѣ си минава за много уменъ човѣкъ, чиито модерни възгледи и сатирическа духовитостъ чудно контрастиратъ съ сжществото на светостъта, възвеличителъ на която го счита историята на искусствата. И искусството му е сжщо такова, Въ него се вижда, както и въ творенията на Сиенцитѣ, каква дълбочина на чувството бѣше достигната чрѣзъ Франциска. Всички вълнения на човѣшкото сърдце: ядъ и смирение, обичъ и омраза, бодростъ и самоотрѣчение — той е майсторски прѣдалъ. Неговото искусство е ясно и прозрачно, говори съ кратки завършени фрази, като съ математически формули. Не екзалтиранъ, а

положителенъ, опрѣдѣленъ умъ, не мечтателъ, а силенъ творецъ съ здрава — съ широкъ погледъ върху нѣщата — енергия, той установи за цѣль единъ вѣкъ пжтищата въ италианското искусство.

4. Фресковата живопись въ кжсния треченто.

Слѣдъ като Джотто развърза езика на живописъта, въ цѣла Италия започна извънредна дѣятелность. Въ Флоренция църквата Санта Кроче, въ която Джотто е рисувалъ своитѣ послѣдни картини прѣдставляваше и за по-младитѣ богато поле за работа. Въ сжщото врѣме се уреждаше и църквата Санта Мария Новелла. Сиена, лирико-мистичната Сиена, послѣдва сжщо настаналия епископски духъ на врѣмето и поржча да се украси съ фрески нейния Палаццо Публико. Въ Пиза, заспалия, мъртвия градъ, гробищата (Campo Santo) притежаватъ редица отъ най-силнитѣ картини въ срѣдновековното искусство. Въ Падуа, гдѣто Джоттовитѣ работи въ Арената, възбудиха чувството за монументално искусство, тамошни художници опитватъ силитѣ си въ църквата Сантъ Антонио и въ капеллата Санъ Джорджио.

Най-главнитѣ имена сж: за Флоренция: *Таддео Гадди, Джоттино, Мазо ди Банко, Джованни да Милано, Андреа Орканья, Аньоло Гадди, Антонио Венециано, Франчвеско да Волтерра и Спинелло Аретино* — за Сиена: *Симоне Мартино, Липпо Мемми, Пиетро и Амброджио Лоренцетти* — за Падуа: *Алтикиеро да Дзевио и Джакомо д'Аванцо*. Пиза, която бѣше единъ главенъ центъръ на пластиката, нѣмаше никакви тамошни живописци, освѣнъ Франческо Траини, и за извършване на голѣми прѣдприятия викаше художници отъ другитѣ градища.

Скоро слѣдъ като Джотто бѣше далъ примѣръ съ „Живота на Христа“, Легендата за Франциска и Иоана, цѣлата библия всичкитѣ легенди за свѣтйитѣ почнаха да се разработватъ. Събитията отъ стария и новия завѣтъ и разказитѣ на *Legenda aurea* се описваха въ сжщия спически наблюдателенъ стилъ, въ който бѣха издържани прѣповѣдитѣ на Франциска.

Въ това врѣме Доминиканския орденъ се яви като най-мощенъ факторъ въ развитието на изкуствата. Къмъ калугеритѣ просеци, проститѣ хора отъ народа, се присъединяватъ ученитѣ адвокати на църквата, застжпницитѣ на оня орденъ, който виждаше своята главна задача въ научното формулиране и строгото поддържане на чистото църковно учение. На този смрзналъ —

учено строгъ — схоластиченъ духъ отговаря искусството, което се развиваше подъ закрилата на Доминиканцитѣ. Докато въ Францисканскитѣ изображения само въ изключителенъ случай се срѣщатъ алегии, и е запазенъ обикновенно простия тонъ на легендата, тукъ се изискваше да се прослави чрѣзъ поучителни алегорични изображения системата и морала на св. Тома Аквински, схоластичния Доминикански главатаръ. И за очудване е, съ каква набожна важностъ живописцитѣ се мжчатъ и съвсѣмъ отвлечени, едвамъ уловими за чувствата нѣща, да прѣведатъ въ езика на изкуството. Въ знаменитата апотеоза на св. Тома отъ Франческо Траини трѣбваше да бжде прѣдставено символистически духовното въздѣйствие, което свѣтецътъ е получилъ отъ разни страни, както и това, което той е упражнилъ върху вѣрующитѣ. Траини го постигна съ една сложна система лжи, които падатъ върху Тома и изхождатъ отъ него. Въ серията отъ фрески въ Испанската капелла въ Санта Мариа Новелла трѣбваше да се изобрази културноисторическото значение на Доминиканския орденъ, неговата научна система и строга служба въ охрана на истината. И ето: виждаме около трона на Христовия замѣстникъ разположени кучета (*Domini canes*), които очакватъ да имъ се извика, за да се нахвърлятъ върху вълцитѣ (еретицитѣ); по-нататкъ монаси, какъ проповѣдватъ, и грѣшни души, които, прѣвърнати отъ духовницитѣ, отиватъ въ небето, Както тукъ практическата, така въ другата картина е прѣдставена научната дѣйностъ на ордена. Свети Тома седи върху божественъ тронъ, въ чието подножие сж се свили надвититѣ еретици Ариусъ, Авероесъ и Кабелиусъ. Послѣ идатъ, олицетворени въ женски фигури, свѣтскитѣ и духовни науки. Една отъ тѣхъ, съ земното кжлбо и мечъ, означава владичеството, друга съ стрѣла и лжкъ — ужаситѣ на войната, трета съ органа — музиката. Прибавени сж и мжски фигури като прѣдставители на алегорически идеи.

Подобни политически алегии, каквито се употребяватъ за украсяване на сждебни и съвѣщателни зали, водятъ началото си отъ най великия поетически гений на врѣмето — Данте. Слѣдъ като той опрѣдѣли идеала на държавния животъ, Амброджио Лоренцети можа да нарисува въ Палаццо Публико своитѣ стѣнни картини, които — полу-жанрови, полу-алегорични — изобразаватъ благодатъта на доброто и ужаситѣ на лошото управление.

Отчасти отъ Данте, отчасти отъ учението на двата монашески ордена произхождатъ символистично-фантастичнитѣ елементи, които се появиха наредъ съ алегоритѣ. Защото въ напomniaнето на страшния сждъ, на рая и ада, тѣзи проповѣдници виждаха най-мощното срдъство за да раздвигатъ духоветѣ. Единъ калугеръ Джакомино да Верона описва рая като небесенъ царски дворецъ. Патриарситѣ и пророцитѣ, облѣчени въ зелени, бѣли и сини облекла, Апостолитѣ върху златни и сребърни тронове, мжченицитѣ съ червени рози въ коситѣ се тълпятъ около Вѣчния, като прѣкарватъ врѣмето въ никога непомрачена радостъ. До Христа седи на тронъ богородица, хубава като цвѣте, въспѣвана отъ ангелитѣ съ арфи и ликующи химни. Адътъ се прѣдставлява като единъ градъ на прѣизподнята. Едно метално небе го похлюпва. Съ голѣми прѣтѣ дяволитѣ се нахвърлятъ върху своитѣ жертви. Огнь изхвърча изъ устата имъ: като вълци виятъ, като кучета лаятъ тѣ. Тогава Данте даде въ своята *Divina commedia* класическата форма на тѣзи идеи. Не само раздѣлението на онзи свѣтъ въ адъ, чистилице и рай, но и начинътъ на разпрѣдѣлението и прѣцѣнката на наказанията получава чрѣзъ него догматически смисълъ.

Художниците продължаваха наредъ съ типичнитѣ изображения на страшния сждъ, каквито и отъ по-рано бѣха въ употребление, да поставятъ и обширни описания на рая и ада. Именно Орканья и великия Непознатъ отъ Пизанския *Campro Santo* се отличаватъ съ творения отъ този родъ. Докато въ византийскитѣ изображения на Страшния сждъ всичко се протака въ безжизнена неподвижностъ, тукъ владѣе душевно вълнение, Христосъ е страстно възбуденъ, Богородица — застѣпница за челоувѣчеството. Апостолитѣ слѣдятъ дѣйствието съ боязлива напргнатостъ. Ада сж си въображавали като една отрѣзка отъ нѣкаква подземна планина, чиито скалисти стѣни раздѣлятъ различнитѣ класи грѣшници. Ужасающиятъ ликъ на Сатана заема срдътата. Подъ него бушуватъ пламъци. Всѣкакви видове изтезания пълнятъ мѣстото на мжкитѣ. Отъ ликуване и блаженство е развълнуванъ раятъ. Тъкмо като избѣгва тукъ всѣкакво движение и рисува само младенчески глави и лжчезарни очи, които съ свѣтълъ блѣсъкъ гледатъ зрителя. Орканья постига неземненъ ефектъ: дори страшния актъ на сжда не може да смути блаженнитѣ въ небесния имъ покой.

Алегориитѣ на смъртта образуватъ прѣдисловие на това изображение на онзи свѣтъ. Гладъ и войни бѣха тогава нападнали народитѣ. Чумата бѣше направила своето триумфално шетствие изъ Европа. Хората се мислѣха прѣслѣдвани отъ Боже наказание, разбрали бѣха истината на старото учение, че човѣкъ трѣбва въ всѣко врѣме да бжде готовъ да застане прѣдъ сждийския прѣстолъ на Всевишния. И отъ тогава датира поезията за тримата мъртви, които прѣсрѣщатъ тримата живи съ зловѣщото прѣдупрѣждение: „Каквото сте вий, това ний бѣхме, каквото сме ний, това вий ще бждете“. Джотто пишеше пѣсни, въ които възпѣваше всеизравняющата смъртъ като страшна сила, която ненадѣйно и коварно граби въ цвѣта на живота. Панданъ на тѣзи стихове прѣдставлява *Trionfo della morte* въ *Camposanto*, най-значителното отъ всичкитѣ симболични изображения на XIV вѣкъ. Защото не само въ величественното развитие на идеята, но и въ наблюдението на природата, този майсторъ се издига надъ уровня на школата. Докато Джотто се бѣ ограничилъ като пейзажистъ само въ голи скали, тукъ за пръвъ пжтъ природата е прѣдадена въ наката на растителността. Прави впечатление сжщо смѣлостта, съ която той рисува изправенитѣ на заднитѣ си крака конѣ или — при групитѣ просеци — уродливостта и сакатостта.

Изобщо забѣлѣзватъ се и въ много други творения извѣстни стилистични успѣхи, които надминаха Джотто. Орканья и Сиенцитѣ вдълбочиха психологичния анализъ. Докато Джотто прѣдаваше силни усѣщания въ драматическа яснота, Орканья рисува пò-нѣжни, тихи чувства, които, скрити, прѣкарватъ единъ полумечтателенъ животъ. Сжщо Сиенцитѣ държатъ много — и въ фрескитѣ си — на своето особено чувство и съ това надминаватъ психически Джотто. Вмѣсто енергическия изразъ на стария майсторъ, при тѣхъ владѣе повече меката мечтателность, вмѣсто буйна възбуденость, лека миловидность, вмѣсто патетична драматичность лирична чувствителна нѣжность.

Силно впечатление прави съ своитѣ реалистични фондове майсторътъ, който е нарисувалъ фрескитѣ въ *Cappella Spagnuoli*. Той ту рисува нѣкаква градина съ овощни дървета и поставя въ нея млади хора, които бератъ плодове или се разхождатъ въ сѣнкитѣ; ту прѣдставлява Флорентинската катедрала тъкмо така, както тя бѣше планирана отъ съврѣменнитѣ тогава архитекти. Още по-далече въ реалистично отношение отиватъ Падуанцитѣ.

Докато Джотто бѣ изображавалъ фигуритѣ въ простъ релефѣ една до друга, Падуанцитѣ се опитватъ въ по-мжчни перспективни задачи. Зданията въ фонда сж по-точни въ пропорциитѣ си, пò-далечнитѣ фигури правилно умалени перспективно. Сжщо и характеритѣ сж пò-индивидуални, повече съблюдавани като портрети, животнитѣ изучавани сжщо както хората. Особенно прѣживнитѣ, — спокойния, бавенъ ходъ на воловетѣ — сж рисувани поразително. Дори и голото тѣло, тамъ гдѣто е трѣбвало то да бжде прѣдставено при мжченицитѣ, е прѣдадено съ извѣстно познание на природата.

За нѣкакво особено развитие, обаче на реалистичния духъ не може да се говори. Макарь и да се знае, че единъ отъ ученицитѣ на Джотто, нѣкой си Стефано, е билъ нареченъ заради своя натурализъмъ „маймуна на природата“, не би могла да се отдаде на тази бѣлѣжка голѣма важность, ако да не бѣше мнѣнието, което Бокачио дава за Джоттовия натурализъмъ. Още пò-добрѣ характеризира положението Дантевия критикъ *Benvenuto da Imola* като, въ 1376 г., значи 40 години слѣдъ смъртъта на Джотто, къмъ Дантевитѣ стихове, въ които се казва, че Джотто билъ ималъ първенство въ живописъта, прибавя забѣлѣжката: „И за забѣлѣзване е, че той все още го има, защото отъ тогава никой пò-великъ не се е явилъ“. Както въ срѣднитѣ вѣкове владѣеше византийскиятъ, така въ XIV вѣкъ господствуваше Джоттовиятъ стилъ. Въ разширението областъта на сюжета, а не въ увеличаването на натрупания отъ Джотто технически капиталъ състоеше развитието. Формитѣ, които стариятъ майсторъ създаде, служатъ на живописцитѣ за да прѣдставятъ въ картиненъ образъ цѣлата мисль на своето врѣме. Съ най-тъмни алегии, съ най-фантастични прѣдставления отъ онзи свѣтъ, съ обработката на най-научни църковни догми се залавятъ тѣ, искатъ съ азбуката на формата, тѣй както Джотто я установи, да изразятъ безкрайностьта на идеитѣ, що движатъ свѣта. За техническото осъвършенствуване на тѣзи форми малцина работятъ. Цѣлата живопись бѣ както въ нашия вѣкъ въ врѣмето на Корнелия — продуктъ на една прѣодоляюща литературна епоха, когато великитѣ мислители и поети, Данте и Петрарка, владаха духоветѣ и караха художницитѣ да се чувствуватъ не като художници, а като поети въ своитѣ произведения.

II. Остатки отъ срѣднѣвѣковния стилъ въ Кватроченто *)

5. Борбата на стария духъ на врѣмето съ новия.

Реакцията противъ замисловатата живопись на Джоттовитѣ ученици бѣше необходима, тя бѣ единъ жизненъ въпросъ. Вмѣсто да се облѣга на църковнитѣ учители, на поетитѣ, живописъта трѣбваше да се научи да бжде самостоятелна. Вмѣсто да илюстрира науката, тя трѣбваше да стане господарка въ собствената си областъ. Това е прѣвратътъ, който стана въ XV вѣкъ. Когато оня триумфъ на непорочността, на бѣдността, на *ecclesia militans*, онѣзи алегии на доброто и лошо управление, които вджхновяваха живописцитѣ на мисълта, прѣстанаха да бждатъ разработвани, на мѣстото на догматическо-дидактическото течение, на мѣстото на литературнитѣ композиции се появиа прости картини, които сами въ себе си носѣха своето право за сществуване. Не поетизираха вече, а наблюдаваха, не рисуваха вече мисли, а нѣща. И така съ XV вѣкъ се обозначи постепенното завладѣване на видимия свѣтъ и наредъ съ това — постепенното развитие на техниката.

И голѣмия културенъ прѣвратъ, който стана въ началото на кватроченто, отправи живописъта въ тоя пжтъ. Културата на срѣднитѣ вѣкове бѣше съвсѣмъ църковна. Църквата установяваше нравитѣ на народитѣ, упжтваше ги въ практическитѣ работи и учеше ги въ духовнитѣ дотолкова, до колкото тя намираще за добръ. Лека-полека чловѣчеството назрѣ и отхвърли настойничеството като насилие. Единството на срѣднѣвѣковното схващане се срути. Чувственостъта и мисълта влизатъ въ борба

*) Четиренадесетия вѣкъ.

съ аскетизма, съ слѣпата вѣра. Християнското смирение отстъпва при съзнанието на личната сила. Въмѣсто да се задоволяватъ съ отплатата на онзи свѣтъ, хората почватъ да се настаняватъ на земята, да използватъ силитѣ и тайнитѣ на вселенната. Нови части на земята бидоха открити, станаха изнамѣрвания, които направиха прѣвратъ въ всичкитѣ области на индустриалната дѣйностъ. Извѣстно е, че подъ натиска на тѣзи нови принципи, скоро се наложи великата задача на едно пълно прѣобразуване на науката. Не по-малко е извѣстно, какви грамадни послѣдствия върху външния строй на живота имà разрушението на сръднѣвѣковнитѣ идеали. Като че ли изведнажъ почвата бѣ се срутила подъ краката на хората. Всички традиции, които до тогава свързваха здраво хората, бѣха разколебани. Всичката дълбочина на човѣшкото сърдце се разкрива. До като по-рано хората схващаха земното сществуване, като подготовка за блаженството, сега искаха на земята да се изживѣятъ. До като по-рано се задоволяваха съ що и да е, сега обичаха празниците и турниритѣ, маскараднитѣ и баловетѣ, лука на трапезата, както и лука въ облѣклото. Къмъ възраждането на чувственостъта се присъединява възставането противъ държавата и сѣмейството. Явяватъ се писатели, които съ най-модеренъ скептицизмъ отдаватъ калугерско-теологическия моралъ на подигравки и присмѣхъ. Нови държави се образуватъ наврѣдъ. Тукъ монархически господарства, въ които владѣтель биваше този, който съ сила и ужаси умѣеше да се издигне, съ сила и ужаси — да се закрѣпи, тамъ градски републики, отдадени на най-диви партизански борби, и сщеврѣмено цвѣтѣщи въ свободно, дѣятелно гражданство.

Искусството винаги върви паралелно съ общитѣ възгледи, культурата, нравитѣ. То е огледалото, скратената хроника на своето врѣме. Затова и тогава въ него учението за онзи свѣтъ отстъпи на онова за този. Жизнерадостъта на епохата се отрази и въ картинитѣ. Когато XIV вѣкъ — врѣмето на мистикитѣ — откри дълбочинитѣ на душевния животъ, XV завладѣ външния миръ. Както търговията и мореплаването откриха нови свѣтове, така живописъта откри живота. Нѣма вече тя да възбужда съзерцание и набожни чувства, не, тя иска да даде образа на земния свѣтъ въ пълната негова хубостъ.

За това нѣщо не стигаха техническитѣ успѣхи на транадесетия вѣкъ. Съ разширението на съдържанието, което донесе XIV вѣкъ, трѣбваше да послѣдва подобрието на сръдствата за

прѣдставление. До като живописъта въ тринадесетия вѣкъ, от-
дадена на замисловати — дидактически стрѣмежи, не можа да на-
прави успѣхи въ стила. тази на четиринадесетия, много по-
скромна въ сюжетитѣ, е толкозъ по-богата съ чисто художест-
вени придобивки. Не само съ своята жизнерадостъ художниците
сж сжщински дѣца на своето врѣме. Сжщо и като технически из-
намѣрвачи, тѣ сж достойни другари на Колумба и Гутенберга.
Само върху основата, която четиренадесетия вѣкъ създаде, можа
да се въздигне модерната живопись.

Но не прѣждеврѣменно и ненадѣйно стана този прѣвратъ.
Много разнообразни течения се кръстосаха въ този великъ вѣкъ,
за да може той да се нарѣче *en bloc* вѣкъ на реализма. Мате-
риалистическото течение, което се направляваше къмъ завладѣ-
ването на земния свѣтъ, бѣше само единъ факторъ въ голѣмото
културно движение. Не може да се мисли, че наистина всичкитѣ
религии бѣха забравени, съ единъ ударъ, — всички духовни въ-
проси заглхнали. Не, учението за мизерността на земното, за
нищожеството на свѣта, за единственното спасение чрѣзъ вѣ-
рата имаше и тогава още своитѣ вдхновени апостоли. Тъкмо
въ началото на вѣка стои чудниятъ образъ на св. Катерина
Сиенска. По-късно идватъ Фра-Джованни, Доминичи и св. Анто-
ний, които съ своитѣ проповѣди и писания — особено въ жен-
ския свѣтъ — събудиха едно ново религиозно въодушевление.
Петнадесетий вѣкъ е една епоха, въ която се борѣха възгледитѣ
на двѣ ери; религиознитѣ идеи на отхождащитѣ срѣдни вѣкове
и жизнерадостъта на модерния духъ. Сжщото двояко значение
минава и въ живописъта. Срѣщу реалиститѣ, които съ жарки
усилия търсятъ истината, се поставятъ други, които се мжчатъ
да хвърлятъ мостъ между напрѣдъка на новаторитѣ и духа на
срѣднитѣ вѣкове. Тѣ не прѣзиратъ техническитѣ успѣхи на своитѣ
сврѣмници. Но и не искатъ да се откажатъ отъ завѣта на
срѣднитѣ векове. Тѣлото сѣ още значи сждъ на душата, земна
обвивка, която обгрѣща небесната пеперуда. Не къмъ окоето, —
като реалиститѣ, — а къмъ сърдцето и душата се обръщатъ тѣ.
Нѣкакъвъ архаически духъ поставя вече тѣхнитѣ картини въ
контрастъ съ тѣзи на другитѣ. Защото, докато XV вѣкъ бѣше
въобще изоставилъ златнитѣ фондове въ полза на естественната
обстановка, тѣзи майстори, като прѣработваха принципитѣ на
срѣднитѣ вѣкове, държаха особено на магичното дѣйствиe на
златото. Не имъ стига, гдѣто задържатъ златнитѣ фондове а и

навсѣкждѣ прѣсватъ златни орнаменти. Нѣкои нѣща, като ключоветѣ на св. Петра и скъпоцѣннитѣ камъни въ короната на Богородица, тѣ изпълнятъ въ релефѣ и съ това придаватъ на своитѣ картини единъ тържественъ, богатъ, архаиченъ изгледъ. Още около 1430 г. тѣзи напрѣдничави и консервативни елементи вървятъ съ еднакви права единъ до другъ.

6. Византизмъ и мистика.

Най-консервативниятъ градъ, не само въ Италия, но и въ Европа, бѣше Венеция. Венеция се чувствуваше като дъщеря на Византия. На изтокъ бѣше нейната сила. Източни бѣха нравитѣ ѝ. Харемскиятъ животъ на женитѣ, търговията съ роби и носящитѣ — всичко това бѣ късъ отъ истока прѣнесенъ върху западна земя. И управлението, макаръ на име републиканско, бѣше византийско. Зашото въ сжщностъ, силата бѣше въ рждѣтѣ на малцина стари аристократически родове. Тѣ бѣха, както въ останалитѣ си възгледи, така и въ изкуството, консервативни. Тържественото достойнство и строго благородство на византийския стилъ, неговата привързаностъ къмъ здравитѣ форми на традицията отговаряха на консервативното настроение много повече, отколкото едно изкуство, което се стрѣми къмъ нѣщо ново. Старото бѣше добро. *Quieta non movere.*

Но и великолѣпието на боитѣ, заслѣпителния блѣсъкъ на византийската живопись прилѣгна на вкуса. Очорователното положение на Венеция между морето и сушата, при това пѣстрилѣ блѣскави нѣща, които идваха отъ истока, — персийски килими, меко блѣстящи скъпи камъни, и искрѣщи златоковани работи — всичко това бѣ навикнало окоето на венецианеца къмъ най-силни ефекти на боитѣ. Съ пѣстри мрамори сж облѣчени стѣнитѣ на санъ Марко, съ блѣскави мозайки сж украсени всичкитѣ сводове. Този тържественъ златенъ блѣсъкъ, строгото вѣликолѣпие на мозайкитѣ въ Санъ Марко минаваше още въ XV вѣкъ за най-високъ идеалъ. Сжщото великолѣпие на боитѣ, което се постигаше въ мозаичната живопись, се изискваше и отъ картинитѣ. Изискваха силенъ колористиченъ ефектъ, златистъ, — като у скъпоцѣнни накити, — блѣсъкъ, важни, окръжени съ заплѣтени красиви орнаменти лица, които тържественно се откриватъ върху тайнственния златенъ фонъ. Такива ефекти можѣ да постигне само византийската живопись. Само тя, съ своя не-

подвиженъ церемониалъ, подхождаше на консервативния духъ на венецианцитѣ; само тя съ своето блѣстяще великолѣпие на бои прилѣгна на тѣхния художественъ вкусъ.

Джакото делъ Фиоре и Микеле Джамбонно бѣха още въ XV в. истински застѣпници на този стилъ. Отънали въ злато свѣтци, сухи, тежко очертани фигури се редатъ въ тѣхнитѣ картини всрѣдъ една варварска, пълна съ блѣскаво, заслѣпително великолѣпие, архитектура. Архимандрити и патриарси съ дълги бѣли бради — сѣдийски строги — издигатъ своитѣ обковани въ злато рѣцѣ, за да благословятъ набожно колѣничилото паство. Още въ 1430 година живѣеше въ единъ градъ на Италия студено надмѣнния духъ на Византизма, онова поразително и така могъщо искусство, което въ своята мрачна неподвижностъ отразява всичкото съзнание на собствената сила у старата велика сръдновѣковна църква. Още въ 1430 година се сръщатъ картини, които не даватъ да се подозира че два вѣка по-рано бѣ вече проповѣдалъ св. Францискъ отъ Асизи.

Но не само Византизмътъ, и мистицизмътъ има въ XV в. единъ обиленъ разцвѣтъ. Появиха се редица майстори, които имаха сжщитѣ мистически видения за нѣкакво небе тукъ на земята, както нѣкога Дучио, Лоренцети и Винрихъ. Само че тѣ ги рисуватъ още по-нѣжно и по-грациозно отколкото старитѣ бѣха успѣли въ това съ тѣхната несъвършена техника. Въ извѣстно отношение тѣзи майстори слѣдватъ новия духъ на врѣмето. Въ противовѣсъ на треченто, — вѣкътъ на калугеритѣ просеци, — тѣ обичатъ заслѣпителния блѣсъкъ на този свѣтъ. Това, което радва земнитѣ царства, гиздавитѣ творения на златарското искусство, бисери и накити, се заема и за украшение на небесното. Особено „Поклонението на Вълхвитѣ“ става любима тема, защото тя прѣдставлява случай да се описва едноврѣмено библейски и земенъ раскошъ, почтително смирение и блѣсъка на дворцовия животъ. И въ пейзажа тѣ надминаватъ своитѣ прѣдшественици. Розови храсти, обрасли въ цвѣтя морави и пѣстри птици, които пѣятъ изъ листѣтъ се поставятъ, за да усилятъ райското настроение. Даже съ техническитѣ приеми на своитѣ съврѣменици тѣ лека полека се свикватъ. Но не заради самата ловкостъ, а само за да могатъ съ помощта на тия осъвършенствувани сръдства да изразятъ още по-точно това, което изобщо даваше право на сжществуване на искусството въ XIII вѣкъ, това което бѣше въ него вѣчно и непрѣходно. Мечтатели, не наблюда-

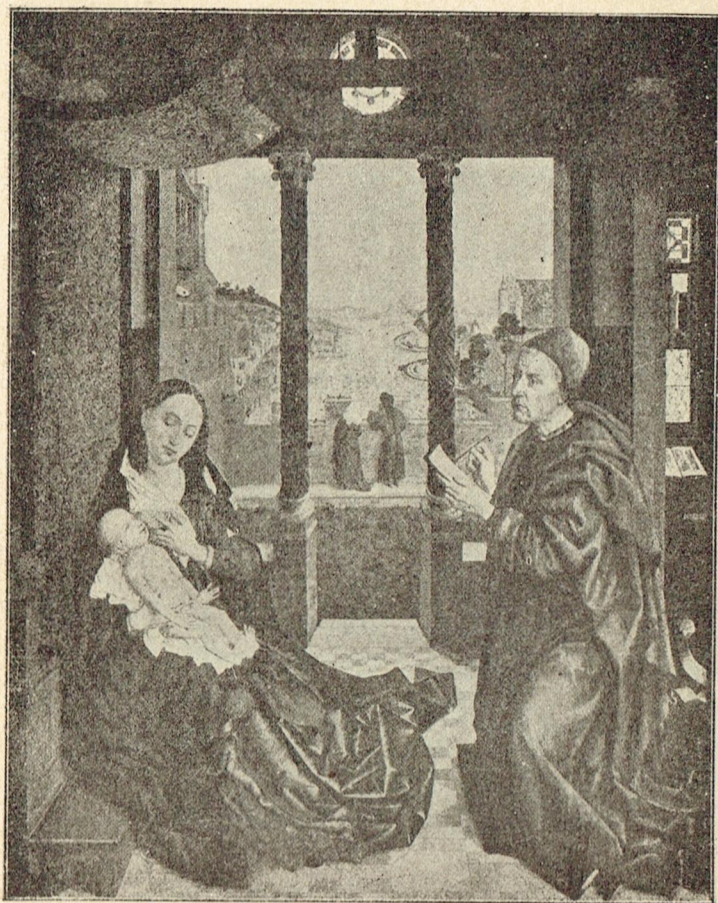
датели, надарени съ чувствителностъ, а не съ студенъ изпитателенъ разумъ, тѣ си служатъ съ новитѣ схващания въ искусството, за да повдигнатъ наново великитѣ основи на треченто, всичкитѣ ония съкровища отъ нѣжностъ, искреностъ, обичъ, които духътъ на мистицизма бѣ открилъ.

Святиятъ Кьолнъ, родното мѣсто на Сузо, въ 1450 г. още се придържа здраво въ стила, който нѣкога бѣ основалъ Херманъ Винрихъ. Обаче ако се разгледатъ картинитѣ на *Стефанъ Лохнера*, който отъ 1442—1451 господствуваше въ Кьолнския художественъ свѣтъ, особено прочутата картина въ катедралата, която минава за негово образцово творение, ще се забѣлѣжи лесно боязливото вмѣкване на свѣтски елементи. Ефирностъта, земното изтлѣние заради небесния спасителъ, не е вече единствена цѣль. „Тѣлата вече изгубватъ своята отпадналостъ, главитѣ сж по-закржглени, ржцѣтѣ и мишцитѣ не толкова сухи, както у старитѣ работи. Краката, които по-рано едва смѣха да се докоснатъ до земята, сега стѣпятъ широко и удобно. У женскитѣ глави сж подчертани не толкозъ смириенето и свѣнливостъта, колкото игривата грация. Носията, която до сега бѣше съвсѣмъ въображаема и обвиваше тѣлото съ своитѣ плътни гжнки, слѣдва повече костюмитѣ на деня“. Това издава единъ художникъ, който съ дѣтска радостъ събира всичко блѣскаво, заслѣпително, за да украси съ него своитѣ светци. Въпрѣки това нѣма нѣкаква принципиална разлика между неговитѣ работи и тия на Винриха. Невинностъта и гиздавата грация, неземната миловидностъ на старитѣ майстори е присжца и на тия фигури. Както Винрихъ, и Лохнеръ се чувствува въ елемента си не когато се касае за мъченичества и драматичностъ, а за набожностъ и смирение, тиха миловидностъ и идилична прѣлестъ.

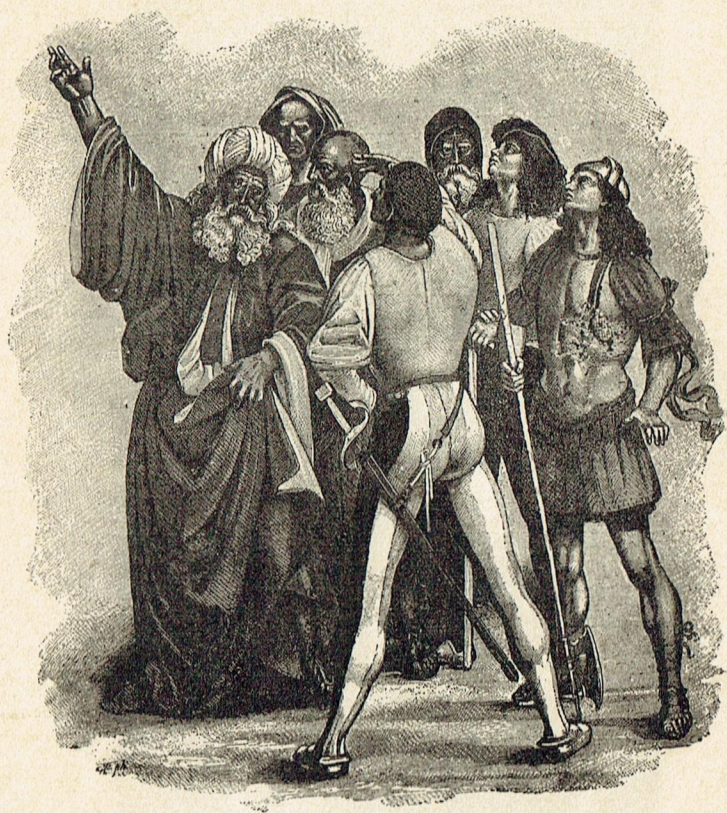
Хубавата Богородица въ архиепископския музей въ Кьолнъ е сигурно нарисувана прѣди картината въ катедралата. Въ фигурата на Богородица се чувствува крѣхката стройностъ на старата епоха. Тънкитѣ ржцѣ и сухи прѣсти, както и тѣснитѣ раменѣ, движението на главата и дѣвическата нѣжностъ на дѣтето, което се чувствува въ своята ризка полу-бебе, полу-спасителъ, отговарятъ на Херманъ Винриховия начинъ. Само главата на Богородица съ грижливо раздвоенитѣ и обиколени съ връвь маниста коси и голѣмата аграфъ, която украсява мантията ѝ, показватъ разликата въ епохитѣ на Винриха и Лохнера. Сжщо Богородица въ розитѣ е стара — отъ врѣмето на Винриха — лю-

бима тема. Два ангела отдръпватъ една завѣса и небето се открива въ лъчезаренъ блѣсъкъ. Като царь тронира малкия Христосъ въ политѣ на Богородица, която, увѣнчана съ царска корона, седи край една морава. Свирѣщи ангели я възхваляватъ, подаватъ плодове на малкия Христа, кжсатъ му цвѣтя отъ розовия храсталакъ, въ чиито клонѣ птички пѣятъ. Макарь че смѣла жизнерадостъ се съединява съ себеотрицаеще отбѣгване отъ свѣта, мечтателния копнежъ по небесния покой на треченто сѣ още лежи, като нѣженъ лжчъ, като звукъ отъ она свѣтъ, върху работитѣ на Лохнера.

И тонътъ, който той удари, не заглжхна слѣдъ неговата смъртъ а прозвуча като свещенъ камбаненъ звонъ въ страната. Това което Стефанъ Лохнеръ бѣше рисувалъ, — почтени Богородици въ райски градини, гдѣто ангели пѣятъ и птички чуруликать, — се прѣнесе отъ единъ Лохнеровъ ученикъ въ Венеция и въ слѣдующитѣ творения на града на лагунитѣ се съединяватъ строгото величие на Византизма съ Кьолнската нѣжностъ и мистична святостъ. И *Виваринитѣ* не биха изоставили пжтищата на Византизма, ако не бѣше се явилъ *Антонио отъ Мурано* (1440 г.) заедно съ *Иоханесъ де Алеманна*, единъ Кьолнецъ, който, както изглежда, прѣзъ своитѣ скитания бѣ попадналъ въ Венеция. Отъ задружната работа на тия двама произлѣзоха редица тържествени и сщеврѣмено пълни съ млада свѣжестъ картини. Отъ надутия златенъ блѣсъкъ и тукъ не бѣха се въздържали. Всичкитѣ фигури сж, като сказочни царѣе, покрити съ злато и скжпи камъни. Релефно поставени златни украшения и старинни рамки съ извити готически арки, съ цвѣтя и плѣтеници, допълватъ впечатлението на източно великолѣпие, което прониква картинитѣ като упоителенъ химнъ. Обаче и нѣщо друго е застжпено тукъ: единъ лжчъ отъ новъ психически и идиличенъ животъ. Мѣстото, гдѣто Богородица е поставила своя тронъ, прилича, както нѣмцитѣ сж си го прѣдставлявали, на тиха усамотена райска градина, въ която пѣстри птички виятъ своитѣ гнѣзда. Докато въ по-първитѣ картини фигуритѣ бѣха стари като мумии, за да отговарятъ на вкаменения мозаиченъ стилъ, сега въ тѣхнитѣ чърти се чувствува нѣщо отъ младенческата грация, спокойната чистота и тихо смирение на Стефана Лохнера. И слѣдъ като отначало живописцитѣ се задоволяваха само съ картини, които прѣдставляватъ светци, сега захващатъ да търсятъ повече разказвателни теми. Ореоли и корони, оржжия и нашивки на дрѣ-



Янъ Ванъ Ейкъ — Богородица съ поклонника.



Синьорели — Долната дясна група от картината „Падението на Антихриста“.



Хуго ванъ-деръ-Хусъ — Дѣсното крило
на триптика Портинари.

хитъ, украшения и сждове, дори и снарядитъ на конетъ и шпоритъ на ъздачитъ,—всичко това въ „Поклонението на Вълхвитъ“ отъ Антония е релефно налѣпено. Но нѣжно слабичкитъ младежки лица поразяватъ съ тихата си миловидность и грациозна красота. Една мека Кьолнска чърта се присъединява къмъ Византийската натруфеность.

Но дали не би трѣбвало вмѣсто за Кьолнска, да се говори за Умбрийска чърта? Забѣлжително е какъ се кръстосватъ тукъ влиянията. Когато се появиха работитъ на Муранцитъ, въ Венеция работѣше и единъ Умбрийски майсторъ, който въ цѣлия духъ на своето искусство много прилича на Лохнера. Слѣдъ като досега задачата на Венецианската живопись бѣше изключително украсяването на Божия домъ, въ 1419 г. правителството се замисли да придаде на Дожевиятъ палатъ достойната за него декорация. Въ обширни картини трѣбваше да се прѣдстави славното минало на Венеция: оная посрѣдническа роля, която малката, но силна държава, бѣ играла нѣкога между Фридриха Барбароса и папата Александра III. Това да изпълни—Византийската живопись не бѣ въ състояние. И повикаха *Джентиле да Фабриано*, защото той макаръ и модеренъ, не търсѣше нови пжтица, а имаше пълень респектъ къмъ старата традиция.

Планинцитъ държатъ повече на своитъ традиции, отколкото жителитъ на голѣмитъ градове. Както планинскиятъ градъ Сиена прѣзъ цѣлия вѣкъ здраво се държа въ принципитъ на Дучио, така и Умбрия, онзи тихъ кжтъ, въ чиито долини нѣкога Франциско бѣ проповѣдвалъ, затвори упорито вратитъ си срѣщу новия духъ на врѣмето. У *Алегрето Нуци* и *Отавино Нели*, първитъ Умбрийски майстори, се чувствува стила на Джотто съ още по нѣжна, свѣнлива миловидность, и Джентиле направи триумфъ като прѣнесе Умбрийскитъ художествени принципи изъ провинциялното усамотение на свята родина върху почвата на голѣмия градъ, отъ тихитъ църковни параклиси на отстраненитъ градчета въ празничнитъ зали на столичнитъ дворци.

Поклонението на Вълхвитъ, което той нарисова въ 1423 г. за Палла Строчи, е най-извѣстната отъ неговитъ картини, едно творение, което диша всичката младенческа прѣлестъ, всичкия легендаренъ духъ на Кватроченто. Джентиле е новаторъ. Епическата широта, въ която той прѣдава всичко, отговаря същеврѣменно както на принципитъ на реалиститъ, така и на идиличния начинъ, съ който той прѣска по земята всичкитъ тие пѣ-

стри цвѣтица. Но реализмътъ му не е убилъ поезията. Върху всичкитѣ тънки подробности, които той дава, е хвърлена една неописуема чаровностъ отъ младостъ и грация. Дори златнитѣ украшения и старинната рамка съ готическа арка усилватъ сказочниятъ духъ. Микелъ Анджело е казалъ за него: „*aveva la mano simile al nome*“;*) а тяа миловидностъ, тоя свѣтливо грациозенъ духъ продължава и слѣдъ вѣкове да налага своята прѣлестъ.

Даже въ една столица като Флоренция имаше единъ тихъ усамотенъ мѣнастиръ, върху чиито стѣни бушуваха всичкитѣ течения на новия духъ на врѣмето. Санъ Марко е той, Доминиканския мѣнастиръ, гдѣто бѣше работилъ блажения *Фра Джованни да Фиезоле*. Не е той нѣкоя дълбокъ художникъ, а само едно голѣмо дѣте, и все таки най-милиа ликъ между всичкитѣ послѣдователи на срѣднитѣ вѣкове. Обстоятелството, че той произхождаше не отъ столицата, а отъ провинцията, отъ малкото село Викио и че до петдесетата си година не бѣше живѣлъ въ столицата, а въ отстранени планински градчета — Кортоня и Фиезоле,—не е маловажно при анализа на неговия стилъ. Единъ човѣкъ, който едва петдесетъ годишенъ идва въ Флоренция, не може, даже и да би искалъ, да промѣни тамъ своята личностъ. Не живитѣ майстори, а творенията на миналитѣ епохи, тие на Орканя особено, бѣха неговата пжтеводна звѣзда. Тукъ—въ срѣднитѣ вѣкове—бѣха изворитѣ на неговата сила. Въ Санта Кроче и Санта Мария Новелла той така се вдълбочи въ изучването на Треченто, че за винаги вече остана на страна отъ реалистическото направление на своето врѣме.

Наистина и Фиезоле до нѣждѣ е напрѣдничавъ. Съ обичъ се спираше неговото око върху пейзажа. Грациозната форма на планинитѣ му служи по нѣкога за фонъ. Нѣма нищо противъ да рисува морави въ пролѣтна прѣмѣна, когато хиляди цвѣта ги запѣстрятъ. И съ перспективата се бѣ малко сдобрилъ, а по нѣкога въ картинитѣ му се срѣщатъ глави, които изхождатъ отъ живи модели. Но се пакъ тия нѣща не опрѣдѣлятъ характера на неговото искусство, което въ своята нѣжна духовностъ, напомня съвършено Треченто или още по-силно най-нѣжния отъ всичкитѣ нѣмци Стефана Лохнера. Както у Лохнера, така и у тоя калугеръ разнообразието въ чувствата не е голѣмо. Той

*) „Ржката му приличаше на името“.—Джентиле значимилвиденъ. Б. пр.

самъ бѣше толкова добъръ, че не бѣ въ състояние да повѣрва нѣщо лошо. Както Валтеръ фонъ деръ Фогелвайде става смѣшенъ, когато се опитва да ругае, така дяволчетата на Фра Анджелико сж много безопасни момченца, които се задоволяватъ съ невинни закачки и щипения и даже така добродушно правятъ това, като да се срамуватъ отъ своята работа. Неговитѣ картини на мъченичества правятъ впечатлѣние на прѣоблѣчени като мъченици или джелати момчета. Сжщо малко правдоподобни сж неговитѣ брадати мъже, които плачатъ като жени. Но когато той не излиза отъ своята сфера, когато се изисква само нѣжно, кротко чувство, тиха душевна радостъ, блаженно очарование, безшумна тжга, неговитѣ картини правятъ впечатлѣние на тиха дѣтска молитва. И за тоя миръ отъ ангели, неговиятъ собственъ миръ, той намира и подходящи леки-розови, свѣтли-спокойни бои: свѣтла синя, ликуеща червена, руса, която блѣсти като медъ, златна, която като лжчезаренъ блѣсъкъ обгръща небеснитѣ сжщества.

Нему дължи мѣнастирътъ Санъ-Марко, за гдѣто е станалъ най-свещения отъ всичкитѣ мѣнастири на свѣта. И дори срѣдъ шума въ картиннитѣ галерии човѣкъ забравя прѣдъ картинитѣ на Фиезоле свѣта, въ който живѣе : било, че тѣ прѣдставляватъ Богородица, какъ въ свѣнливо смущение слуша вѣстъта на ангела, или богатитѣ, чуждострани царѣе, които съ такова безгранично смирение колѣничатъ прѣдъ дѣтето, ученицитѣ, които на колѣнѣ, благодарни и блаженни, получаватъ причастието отъ Спасителя, или приближенитѣ на Господа, какъ тжжно замислени се трупатъ около кръста ; русокоси ангелчета, които съ арфи и пѣсни въ блажено упоение празнуватъ коронацията на Благодатната или избраницитѣ, които увѣнчани съ червени и бѣли рози, отиватъ въ рая съ весели хоръ. ая Ткартина — сега въ Берлинъ — е сѣкашъ най-хубавата отъ всичкитѣ негови картини. Хиляди, слѣдъ него, които сж били много по-силни въ техниката, сж рисували оня свѣтъ, но въ никой рай не би искалъ човѣкъ да живѣе тѣй, както въ тоя на Фиезоле, въ този невиненъ, милъ свѣтъ, гдѣто вѣчно е празникъ, гдѣто дѣтето намира пакъ своята играчка, приятельтъ — приятеля си, любещия — любимата си. Блаженнитѣ, които, очудени като дѣца, гледатъ празника на Христа въ небесно великолѣпие, тоя мистически танць върху обсипанитѣ съ цвѣта трѣви, тие движения на нѣжнитѣ главици, които сѣ по-мелодично, по-ефирно се из-

виватъ, колкото повече се приближаватъ къмъ своята небесна родина — всичко това заключава въ себе си едно съкровище отъ поезия.

Въ Римъ дори, гдѣто той въ края на живота си бѣше декориралъ съ фрески капеллата на Николая V, човѣкъ се спира въ набожно съзерцание прѣдъ работитѣ на Фиезоле слѣдъ като е прѣминалъ Рафаеловитѣ станци. Наистина, и той, слѣдвайки своитѣ ученици, се е облѣкълъ малко модерно. Избѣгнати сж всички архаизми, всѣкакъвъ златенъ блѣсъкъ. Здания, нарисувани вѣрно въ перспектива, пълнятъ фонда. Но вродената миловидностъ на майстора не е пострадала отъ отстъпкитѣ, които той е направилъ на новия духъ на врѣмето. Неговата стара задушевностъ и набожна сориозностъ, деликатността, на неговия вкусъ е останала. И когато въ Ватикана, даже наредъ съ Рафаела, искусството на Фиезоле поражавя, това показва нѣщо, което по-късно често се забравяше: само душа може да говори на душата. Само душата е безсмъртна, не тѣлото.

7. Края на монументалниятъ стилъ.

Вънъ отъ спокойния мѣнастиръ Санъ Марко, единъ градъ като Флоренция не прѣдставляваше никаква почва за мистицизмъ. Самото обстоятелство, че Фиезоле, който бѣше доминиканецъ, не рисува схоластически, а мистически работи, е една чѣрта на напрѣдъкъ, която се хвърля на очи. Флоренция бѣше почвата, изъ която въ XIV вѣкъ израстна здраво-вещественото искусство на Джотто. И яви се единъ художникъ, който се отнася къмъ Фиезоле така, както въ XIV вѣкъ монументално строгия Джотто — къмъ мечтателно нѣжнитѣ Сиенци. Джотто, възроденъ и поставенъ тамъ, гдѣто едно врѣме смъртта бѣше прѣкъснала неговото по-нататъшно развитие, — това е Мазачио. Мазолино и той внасятъ Джоттовата школа въ XV вѣкъ.

Мазолино и външно — съ своето ученичество у Старнина — принадлежи къмъ Джоттовата школа.

Едно по-събудено чувство за истиностъ, по-малко твърдостъ въ лицата и по-малко вцѣпеностъ въ движенията съставляватъ единствената разлика между неговитѣ фрески въ Санъ Клементе въ Римъ и работитѣ на другитѣ Джоттисти. Фигуритѣ иматъ нѣкаква невинна чистота; цѣлия начинъ на разказване поразява съ своята простота и естественостъ.

Въ 1423 г. той бѣ приетъ въ дружеството на художниците въ Флоренция и бѣ натоваренъ да украси съ фрески изъ легендата на Св. Петра осветената въ 1422 г. капелла на Бранкачи. Върху стѣната на дѣсно той е нарисувалъ една по-голяма картина, прѣдставляеща „Изцѣрението на сакатия“ и „Възкресението на Табеа“; върху пиластръ на дѣсно — „Грѣхопадането“; върху стѣната съ прозорцитѣ — „Проповѣдъта на св. Петра“. И въ тие творения говори единъ художникъ отъ школата на Джотто, чийто стилъ той се мжчи лека полека да измѣни и съживи. Въ главната картина наредъ съ идеалнооблѣченитѣ апостоли, вървятъ изъ пжтя двама флорентинци въ кокетни модни костюми. Отношението между фигуритѣ и зданията е перспективно по-вѣрно отколкото у Джотто. Голитѣ тѣла у Адамъ и Ева сж по-удачни отколкото въ по-първитѣ произведения.

Въ своитѣ по-сетнѣшни картини той още по-енергично се е старалъ да придаде живость въ изражението и свѣжо, пълно съ епизоди, описание. Особено фрескитѣ изъ историята на Иоана Кръстителя, които той е рисувалъ въ Баптистера на Кастильоне д'Олона отъ 1428—35 г. сж богати съ живи пикантни чѣрти. Главитѣ на мжжетѣ отчасти сж портрети. У женитѣ, които у Джоттовитѣ работи имаха нѣщо намръщено, твърдо, се забѣлѣзва едно нѣжно чувство на хубость, едно тънко схващане на свѣтската грация. Въ картината „Кръщението на Иоана“, той е нарисувалъ съ порозителна вѣрность въ разни мжчни положения голитѣ тѣла на кръщаещитѣ се. Като се присъединятъ къмъ това модернитѣ костюми, тие интересни калпаци и кжси намѣтала, тие шлейфове и великолѣпни платове, човѣкъ вижда прѣдъ себе си единъ художникъ, който е скжсалъ всичко съ вкуса на треченто. Само вцѣпенения пейзажъ, съставенъ отъ голи скали, остава въ стария стилъ.

Когато въ 1425 г. Мазолино, поради едно повикване въ Унгария, прѣкжсна работитѣ въ капеллата Бранкачи, Мазачио зае неговото мѣсто; той прибави върху лѣвия пиластръ „Изгонването изъ рая“, върху олтарната стѣна — „Раздаването на милостиня“ и „Посѣщението на болни отъ Св. Петра“, „Чудото съ драхмата“ и „Възкресението на царския синъ“. И тогава Мазачио бѣ чествуванъ като сжщински основател на новия стилъ. Дали съ право?

Дѣйствително, неговитѣ картини съдържатъ много нови елементи. Срѣщу тая отхождаща двойка, послѣдвана отъ ангела

съ изтегленъ мечъ, Мазолиновитѣ актове*) изглеждатъ недодѣлани опити. Въ „Чудото съ драхмата“ Св. Петъръ на брѣга, който е отхвърлилъ горната си дреха и се навежда къмъ рибата така, че кръвта му пада въ главата, е отбѣлѣзанъ още отъ Вазари за неговата естественостъ. Въ картината „Възкресението на царския синъ“ фигурата на колѣничилия младежъ; съ сигурността при изпълнението на голитѣ части въ нея стана скоро прѣдметъ на очудване и копиране. До като у Мазолино зданията изглеждатъ още трудно построени, у Мазачио е постигнато безъ принудителностъ хармоничното отношение между хора и обстановка. До като Мазолино, като послѣдователъ на Сенини, се придържаще още здраво о пирамидалната форма на скалитѣ, у Мазачио за пръвъ пжтъ се срѣщатъ спокойнитѣ хоризонти на долината на Арно. Сжщо и разликата въ боитѣ заслужава внимание. У Мазолино тѣ още иматъ веселия розовъ общъ тонъ, който обичаше Джотто. Мазачио имъ дава по-голѣма сила, съ която не правятъ вече впечатлѣние на избѣлѣли гоблени, а се приближаватъ къмъ естествениѣ. Даже единъ външенъ знакъ може да се счита като признакъ на неговия реализъмъ: употреблението на нимбата. Когато въ прѣдишния стилъ, и у Мазолино още, признакътъ на свѣтостъ бѣше прѣдаванъ чрѣзъ неподвиженъ кржгъ около главитѣ на фигуритѣ, реалистътъ Мазачио го счита сжщински дискъ, който, като се движи въ равновѣсие надъ главата, слѣдва всичкитѣ движения на фигуритѣ.

Въпросътъ е само, дали въ тия нѣща е величието на Мазачио и дали неговитѣ работи трѣбва да се взематъ като примѣри отъ стила на възраждането, Подробности въ описанието, съврѣмени моди и портретирани глави, които още при Мазолино се срѣщатъ толкова много, могатъ съ право да се отбѣлѣжатъ като нововъведения на кватроченто. У Мазачио нѣма нищо отъ всичко това. Употреблението на портрети у него е твърдѣ ограничено. Едва своя портретъ той помѣстя помежду апостолитѣ. . . Иначе той е далече отъ всѣко буквално прѣдаване на модела; той облагородява, идеализира, издига индивидуалността до величественостъ. И съврѣмения костюмъ се явява рѣдко, ограниченъ е само върху зрителитѣ, хората, когато светцитѣ у него както и по-рано носятъ античната тога, чиито драпировки той нарежда въ просто достоинство. Жанрови епизоди, очебиещи

*) Рисунки по голъ моделъ.

опитвания на силата въ перспективата не се срѣщатъ. Макаръ и да умѣе да рѣшава трудни задачи, той прѣдпочита да ги избѣгне, за да не се нарушава съ нищо спокойната велика хармония. Даже като пейзажистъ той се държи далечъ отъ всѣка натуралистична подробностъ, задоволява се само съ строги величествени линии

Силата на Мазачио не е въ неговия реализмъ. Тя лежи въ свѣтлия покой, грандиозната простота, въ тържествената издържана чѣрта на неговитѣ работи, това е, съединенъ съ повече могъщество въ рисунъка, все сщия героиченъ стилъ който сто години по-рано Джотто бѣ създалъ. И като него, сто години по-късно, наново се бѣ родилъ. Защото не е проста случайностъ, гдѣто майсторитѣ отъ Чинквеченто избраха тъкмо Мазачио за свой водителъ. Понеже тогава почна реакцията противъ жизнерадостния, съ дреболии боравящъ, реализмъ на Кватроченто, младитѣ живописци нахлуха въ капеллата Бранкачи, като въ нѣкакъвъ университетъ. Тукъ Микеланджело отъ Торенджиани получи извѣстниятъ юмрукъ, който му смаза носа. Тукъ Рафаелъ направи оние копия, които по-късно му послужиха за неговитѣ Римски картини. И тѣ се възхищаваха при Мазачио не отъ реалиста. Възхищаваха се тѣ отъ онова, което той бѣше прѣнесълъ отъ Джотто въ новото врѣме: голѣмата издържаностъ, тържествената монументалностъ на неговия стилъ.

Успоредно съ Мазачио върви въ това отношение единъ нѣмски майсторъ, който като строгъ патриархъ отъ единъ истекълъ периодъ, заживѣва въ една нова епоха: *Хубертъ ванъ Ейкъ*. Сщщото значение, което иматъ за италиянското искусство фрескитѣ въ Бранкачи, иматъ за сѣверното — монументалнитѣ фигури въ Гентския олтарь.

Както Мазачио, и Хубертъ ванъ Ейкъ застава като техникъ въ новото врѣме. Имено съ едно срдство, което новата епоха изискваше, си послужи той, за да постигне впечатлението на природна вѣрностъ: боята. Оние свѣтли, блѣди, нематериални бои, които бѣха употребявани отъ по-старитѣ, бѣха достатъчни, докато се изискваше просто впечатлѣние отъ привидѣния. Тѣ не стигаха вече, когато художницитѣ прѣминаха къмъ истинска илюзия, къмъ поразителна природна вѣрностъ. Затова и прѣзъ цѣлия вѣкъ се прокарватъ най-разнообразни колористически опити. Отъ една страна бѣха намѣрили срдство да направятъ старата техника съ темпера много по-удобна. Сочни, силни, блѣстящи,

не въ разстроена хармония, а въ блѣскава пѣстрога, сж поставени боитѣ една до друга, и тѣкмо съ своитѣ контрасти се повишаватѣ една друга до най-силни ефекти. А отъ друга — съ изнамѣрването на маслената живопись, тѣ си създадоха единъ инструментъ, който още по-добрѣ прилѣгаше за новитѣ стрѣмежи. Да се употрѣби тая техника въ картинната живопись най-напрѣдъ—това бѣше дѣло на великия майсторъ отъ Маасейкъ.

Ние не знаемъ отъ гдѣ е той дошълъ, не можемъ по никакви негови младежки работи да прослѣдимъ развитието му. Когато той започна дѣлото, съ което неговото име за винаги е свързано — Гентския олтарь — той бѣше почти седемдесетъ годишенъ старецъ и го остави на своя братъ да го довърши. Даже доколко олтарьтъ, който ние днесъ познаваме, отговаря на плана на първия майсторъ, това е въпросъ. Положително е само, че картинитѣ прѣдставляещи Бога Отца, Богородица, Иоана и свирѣщитѣ ангели, сж отъ Хуберта.

Поразителна е живописната сила, която е проявена въ тѣхъ. Тие сини, зелени и червени мантии, които въ пламтящъ жаръ обгрѣщатъ фигуритѣ, тая свѣтяща, обсипана съ диаманти, бисери и аметисти тиара, тоя, съ скжпи камъни украсенъ, скиптеръ, както и тежкитѣ брокатови облѣкла на ангелитѣ, лѣскавитѣ аграфи, блѣсъка на дѣбовото дърво, и искрециятъ се органъ — напразно би се опиталъ нѣкой отъ пѣ-прѣдишнитѣ художници да ги нарисува.

Сжщо и неговото знание на рисунька надминава урорена на миналото врѣме. Солидно материални стоятъ тѣлата тукъ; не сж ефирни духове, а тѣлесни сжщества съ кости и кръвъ. Даже на ангелитѣ той е отнелъ схематичното, прѣнася ги въ хора на църквата св. Иванъ, гдѣто гърми органа, гдѣто звучатъ цигулки и арфи.

Сравнението съ Мазачио е все таки върно. Натурализмьтъ, блѣсъкътъ на боитѣ въ новото врѣме отговаря на тържественостьта въ срѣдновѣковния стилъ. Макарь и тѣлесни да сж фигуритѣ, обаче тѣ се движатъ недосегаемо надъ земята. Макарь и да сж добрѣ нарисувани и живописани, тѣ пѣ-малко напомнятъ Кватроченто, отколкото оние строги светци, които, потънали въ лжчезаренъ мозаиченъ блѣсъкъ, царствуватъ въ абсидитѣ на старохристиянскитѣ църкви. Както въ Италия, така и въ Нидерландия имаше въ срѣднитѣ вѣкове единъ силенъ мону-

менталенъ стилъ и отблѣсъкъ отъ него лежи въ Хуберовитѣ работи. Могъще благородство, просто величие, свето достоинство сж думитѣ, които идватъ на ума на човѣка прѣдъ неговитѣ картини. И до колко сж тѣ сродни въ това съ работитѣ на Мазачио, това показва влиянието, което имаха върху послѣдуещитѣ поколѣния. Художницитѣ отъ Кватроченто не си спомняха вече Хуберта ванъ Ейкъ. Но когато се уталожи натуралистическата жажда, когато настана пакъ копнежа по монументалния стилъ, прѣдъ работитѣ въ Гентския олтарь застана замисленъ единъ великъ нѣмецъ. Прѣдъ Хуберовия Богъ Отецъ видѣ Дюреръ четиритѣ Апостоли.



Андрея Мантеня — Богородица съ Иванъ Прѣдтеча и Магдалина.



Мелоццо да-Форли — Ангель.



Андрея дель-Веррокио — Главата на Коллеони
(конна статуя въ Венеция.



Донателло — Св. Сицилия.

III. Природа и античностъ.

8. Първитѣ реалисти.

И тъй, до тукъ искусството въ XV вѣкъ не прѣдставлява нищо ново. То си е изработило една пò-сигурна ловкостъ въ рисуването, създало е едно ново сръдство въ живописъта. Но по отношение на стила, то здраво се държи о възгледоветѣ на миналото. Едва слѣдъ като се отдѣли отъ тѣхъ, слѣдъ като прѣмина още веднажъ развитието на сръдновѣковния стилъ отъ Византизма, прѣзъ мистицизма до Джоттовиятъ монументаленъ стилъ, то се отправя въ други пжтища. Явиха се художници, които безъ никаква зависимостъ отъ миналото, започнаха отъ самото начало, като че ли за тѣхъ едва сега бѣше изнамѣрено употреблението на четката и боята. И слѣдватъ ударъ слѣдъ ударъ. Настава единъ процесъ на прѣобразуване, какъвто едва ли ние сме прѣживѣли тъй бърже въ нашия нервозенъ вѣкъ.

Наистина, и сега кржгътъ на сюжетитѣ остана църковенъ. Защото все още църквата правѣше най-многого поржчки. Но по-неже не бѣше позволено на художницитѣ да рисуватъ земното безъ библейска маска, свѣтското чувство гледа да се задоволи по другъ начинъ: цѣлата религиозна живопись добива свѣтски оттѣнъкъ.

Джотто отбѣгваше всички портретни елементи, а Мазачио въ туй отношение се ограничи въ това — да прѣдстави себе си и Мазолино между зрителитѣ въ „Чудото съ драхмата“. Сега изведнажъ всички работи се изпълнятъ съ портрети. Художницитѣ не се задоволяватъ като вкарватъ своя собственъ портретъ въ библейски картини. И портретитѣ на тие, които сж поржчвали картината, — по-рано несществуещи, или рисувани съвсѣмъ малки, порасватъ до фигури въ естествена величина. Човѣкътъ не се чувствува вече като пигмей при светцитѣ, а като равенъ между равни. Тогава отиватъ и още по-далече. Покровители или прия-

тели на живописцитѣ се поставятъ въ библейски сцени — въ видѣ на патриарси, апостоли или мченици. Най-послѣ и светцитѣ отхвърлятъ отъ себе си своя свърхземенъ характеръ. Всички сжщества, които до сега живѣха въ царството на идеализма, се прѣврѣщатъ въ човѣци отъ плѣтъ и кръвъ, които се различатъ отъ земнитѣ само по светото сияние.

И тая портретна прилика не се ограничава въ главата само, а се простира и върху костюмитѣ. Кватроченто бѣше една епоха, въ която най-много обичаха блѣсъка въ сравнение съ всичкитѣ епохи въ културната история; единъ вѣкъ, който бѣше неизчерпаемъ въ изнамѣрването на нови моди, който не остави да му се отнеме, чрѣзъ никакви забрани на лукса, удоволствието отъ блѣсъка въ тоалетитѣ. Всички тие странни нѣща се проявяватъ и въ изкуството. И Мазачио, дори слѣдвайки принципитѣ на Джотто, загрѣщаше повечето отъ фигуритѣ си въ оние драпирани мантии, каквито носѣха античнитѣ статуи на оратори. При тоя идеаленъ стилъ, послѣдвалото искусство прави впечатлѣние на единъ голѣмъ моденъ журналъ. Художницитѣ се впуцатъ въ всичкитѣ дреболии на костюма. Най-пикантни тоалети, най-кокетни, украсени съ пера, мантии, авантюристични шапки бѣха поставени на светцитѣ. Едно рафинирано франтофство съ кашъ бѣше прѣминало отъ хората у жителитѣ на оня свѣтъ. Ако се касаеше за картина съ Богородица, даваше се въ дѣйствителностъ една сѣмейна сцена. Богородица, съ кокетно причесани коси, се е отказала отъ иерархическия костюмъ, облѣкла е една тѣсна дрѣшка съ богати нашивки и тънка вѣзба. Дѣтето държи нѣкаква птичка или цвѣте, слуша думитѣ на майка си, лежи на гждитѣ ѝ. Малкия Св. Иванъ често е поставенъ тамъ да му бжде другаръ. Чисто жанрови сцени се появяватъ на мѣстото на набожнитѣ картини. Сжщо и „Поклонението на вълхвитѣ“ се прѣврѣща въ пълна жанрова картина. Не рисуватъ библейскитѣ царѣ и Витлеемъ, а князѣе отъ Кватроченто, които съ богата свита, съ войници и източни роби се явяватъ като гости въ нѣкой чуждестраненъ дворецъ.

И понеже всички тия исторически теми се прѣнасятъ въ настоящето, — защото само настоящето изглежда вѣрно, само настоящето е хубаво, — вмѣкватъ се обикновено най-разнообразни нѣща, които безъ да иматъ нѣщо общо съ главното дѣйствие, дължатъ своето сжществуване въ картината само на любовта на художника къмъ свѣтската хубостъ: тукъ единъ забавителенъ

епизодъ, тамъ нѣкакво хубавичко животно, нѣкаква птичка, нѣкакъвъ заякъ, маймуна, куче, тамъ цвѣтя и плодове. Веселостъ, блѣсъкъ, богатство, — само не набожностъ, — характеризиратъ картината. Всичко хубаво, което животътъ прѣдлага, изтѣкватъ въ блѣстящъ, пѣстъръ букетъ.

Даже техническото изпълнение издава колко много жизнерадостъта наддѣлява религиозното чувство. Сжщата грижливостъ, която се полага за главната личностъ, се простира и върху най-малкитѣ подробности. Докато въ картинитѣ на Треченто у Фиезоле и Мазачио още дреболиитѣ не играеха никаква роля и биваха едва обозначени, когато бѣха нуждни за обяснение на дѣйствието, сега сждове и килими, оржгия и цвѣтя сж изработени съ такава грижливостъ, като да се касае за самостоятелна *partie morte*. Отъ това излѣзе, че въ искуството прѣзъ Кватроченто, макаръ неговитѣ сюжети да сж библейски, се заключава вече цѣлата безвѣрна живопись на по-къснитѣ вѣкове; че въ произведенията на искуството, макаръ и да се прѣдставляваха само светци, все пакъ цѣлата епоха съ нейнитѣ хора и носии, нейнитѣ оржгия и инструменти, нейната мебелировка на стаитѣ и зданията живѣятъ като въ една голѣма илюстрирана културно-историческа книга.

И самиятъ фондъ на картинитѣ показва едно можще нововъведение. Слѣдъ като Джотто обозначаваеше обстановката съ здания и скали, слѣдъ като Лохнеръ съставяше своитѣ райски градини отъ храсти и цвѣтица, за светцитѣ на Кватроченто, станали вече човѣци, цѣлата земя стана естествено мѣстожителство. Стаитѣ, въ които тѣ прѣбиваватъ, сж сжщитѣ, които и сега човѣкъ може да срѣщне въ стариннитѣ градове, съ тѣжки дървени покриви, разграфирани стѣни, майоликови плочки и рѣзана покжщнина. Пейзажитѣ, въ които тѣ се движатъ, сж сжщитѣ, върху които днесъ слънцето грѣе. Докато Мазачио, Лохнеръ и Фиезоле се ограничаваха въ широки линии или несмѣли намеквания, слѣдуещитѣ не могатъ да се задоволятъ и съ най-подробното описание на всѣка дреболия. Здания, градски видове, кули и замъци пълнятъ фонда, ту вѣнчаещи гребенитѣ на нѣкаква планина, ту прѣснати въ нѣкоя плодovита долина. Даже при сцени, които ставатъ въ затворени мѣста, обикновено прѣзъ нѣкакъвъ прозорецъ се съзиратъ гори и поляни, рѣки и планини. Прѣдадено е даже повече, отколкото окото може да разпознае. Нѣщо въздушно, леко топяще се — не сжществува за острото око на тие живописци. Не само

въ прѣдния планъ сж нарисувани трѣвитѣ и цвѣтята стрѣкъ по стрѣкъ, листъ по листъ. Съ мили надалечъ, нѣщата запазватъ сжщитѣ рѣзки контури, сжщитѣ силни бои. Това често изглежда за модернитѣ очи неестествено. Но лесно се разбира отъ какви чувства сж изхождали художницитѣ. Слѣдъ като така дълго природата бѣше непозната и фигуритѣ можеха да се откриватъ само върху златни фондове, послѣдва като естествена реакция тоя пълненъ съ подробности пейзажъ, който съ страхопочтителенъ пантеизмъ счита и най-малкия листъ, и блѣскавата росна капка толкова важна, колкото най-гордата палма; пѣсъкътъ — равносиленъ съ грамаднитѣ скали. Въ него не се допуща смжтната атмосфера да помрачи блѣсъка на прѣдметитѣ; като че ли биха желали да възпѣятъ цѣлото богатство на форми и бои въ вселенната въ едно единствено творение. Даже църквата бѣше на страната на новитѣ възгледи. Когато Реймундусъ отъ Сабундъ учеше въ своята *Theologia naturalis*, че природата е една книга написана отъ Божя ржка, той даде благословията си върху жизнерадостъта на епохата и старанията на художницитѣ.

Гентския олтарь, като прѣдставлява послѣдния отзвукъ на срѣднѣвѣковния вкусъ, е сжщеврѣмено и първия класически документъ на новия свѣтски стилъ. Едва 20 години Янъ ванъ Ейкъ може да е билъ по-младъ отъ Хуберта, и въпрѣки това, сѣкашъ цѣлъ единъ миръ го дѣли отъ брата му. Тържественниятъ идеалистъ Хубертъ напомня още срѣднитѣ вѣкове. Янъ стжпва всецѣло върху почвата на новото врѣме. Дали е той довършилъ Гентския олтарь тѣй както Хубертъ го е проектиралъ? Имаме основание силно да се съмняваме. Даже въ картинитѣ, въ които той по неволя е слѣдвалъ брата си, говори единъ другъ духъ. Както никога не би създавалъ той тритѣ можщи срѣдни фигури, така и не можа да се задържи на висотата на брата си въ картината на пѣщитѣ ангели, която той нарисова като панданъ на Хубертовитѣ „Свирещи ангели“. У Хуберта не само лицата, а и ржцѣтѣ сж вджхновени отъ нервозенъ животъ. Прѣзъ тие подвижни прѣсти се лѣе душата на музиката. Въ картината на пѣщитѣ ангели, колкото и да я хвали Ванъ Мандеръ, лицата сж бездушни, ржцѣтѣ схематични и злѣ нарисувани. Янъ не притежава нито духовната висота и пълната съ мисль serioзность на своя братъ, нито неговото чувство за органически строй на тѣлото. Дори въ картинитѣ, които — споредъ размѣритѣ на слтаря — трѣбваше да изработи въ голѣмъ форматъ,

говори единъ миниатюристъ, чието око схваща пъстрата външна страна на нѣщата. Съ образитѣ на двамата съпрузи, които сж поржчали работата, той дава първитѣ портретни фигури въ новото искусство, вѣрни типове на оная здрава буржуазия, която правѣше тогава Фландрия най-благодатната страна на земята: той — охолниятъ, съ малко нѣщо затжпена чувствителность гулякъ, който слѣдъ пълна съ сполуки работа се е оттеглилъ на покой; тя — господарката на кжщата съ строги почтени чърти на заповѣдница. Въ благовѣстята той дава първенство на *nature morte*. Прѣдставена е една стая съ единъ омивалникъ и всѣкакви кжщни принадлежности; прѣзъ единъ прозорець се гледа на улицата. При фигуритѣ на Адамъ и Ева той не търси като Мазачио широки линии и духовно съдържание; той се ограничава въ това — да прѣдаде съ фотографическа вѣрность увисналитѣ гърди и коремъ на Ева, космитѣ върху Адамовитѣ крака, блѣдата боя на тѣлата и пò-тъмнитѣ оттѣнки на загорѣлитѣ ржцѣ.

Въ елемента си той се намѣри само, когато нарисува долнитѣ картини съ многото малки фигури: обожанието на агнето, справедливитѣ сждии и защитницитѣ Христови, светитѣ отшелници и пустинници. Това сж именно надписитѣ, които стоятъ по картинитѣ. Само по фигуритѣ, мжчно е да се отгатне тѣхното библейско значение. Това сж хора отъ плътъ и кръвъ, които въ нищо вече не приличатъ на идеално драпиранитѣ, небесно лекитѣ сжщества на пò-старата епоха. На едната страна той рисува Бургундскитѣ князе, какъ отиватъ заедно съ свитата си на ловъ, на другата — калугери и просеци, — сбирщина отъ пжтищата, — които съ затвърдѣли пети, съ опалено отъ слънцето лице, съ набраздено отъ грижи чело, вървятъ върху каменистиятъ пжтъ.

Още по-силно впечатление отъ хората прави пейзажътъ. Синьо, не вече златно, е небето. Далечъ се простира обраслата въ трѣви земя. Парички и анемони, теменуги и тучница, ягоди и градински теменуги цѣфтятъ изъ тѣхъ. Въ хрусталацитѣ блѣстятъ рози. Кипарши, портокали и пинши се извиватъ нагорѣ. Синьо грозде свѣти изъ тъмнитѣ гирлянди.

Тоя юженъ характеръ на природата показва, защо именно Янъ бѣ призованъ да стане родоначалникъ на пейзажната живопись. Първия потикъ той навѣрно е получилъ отъ миниатюрни произведения, защото това, което той внесе като ново въ олтар-

нитѣ картини, отдавна вече бѣше въ употребленіе въ книжовната живопись, която, като аристократически луксъ, можеше да си позволи по-голѣма тънкость и свѣтски духъ отколкото олтарнитѣ картини. Въ своето положение на *valet de chambre* той е можалъ да види доста *livres d'heures*, които сж били скрити отъ погледитѣ на проститѣ смъртни, и, каквито научи като придворенъ живописецъ, дължи го на добрия Иодикусъ Фудъ. Но потикътъ бѣ даденъ отъ едно друго събитие въ неговия животъ. Дългитѣ пѣтешествия обръщатъ обязательно вниманието върху чуждостраното, което човѣкъ вижда въ новата обстановка. Въздухътъ изглежда по-синъ, хоризонтитѣ съ повече настроение, земята по-хубава. Всичко, край което човѣкъ въ родината си отминава невнимателно, добива ненадѣйно значение. Както въ XIX в. нѣмскитѣ живописци странствуваха по Италия, Норвегия и Истокъ, прѣди да рисуватъ отечеството си, така и за Яна Португалското пѣтуване, което той направи въ 1428 г. съ свя херцогъ, бѣше едно откровение. Тамъ на югъ му се откри хубостъта на природата и върналъ се у дома си, той, пѣленъ още съ спомени, разказа съ живо въодушевление за всичко, което бѣше видѣлъ въ чужбина.

Въ своитѣ самостоятелни работи той още повече върви по личнитѣ си наклоности. Докато Хубертъ, като потомѣкъ на монументалната живопись, вървѣше все на голѣмо и запазваше винаги нѣкакъвъ тържественъ тонъ, Янъ като че ли произхожда отъ миниатюриститѣ, отъ изтънченитѣ *par excellence* живописци, и е недостижимия прадѣдъ на всички Фортуниевци и Месониевци. Въ малки кабинетни картинки той създаваше чудеса отъ кокетни форми и колористична нѣжность. Той е далечъ отъ мисълта да възбужда набожни настроения съ своитѣ малки Богородици. Докато старитѣ майстори гледаха да се издигнатъ къмъ небето, Янъ тегли къмъ земята. Докато оние се губѣха въ мечти изъ оня свѣтъ, Янъ рисува отрѣзки изъ живота. У Кьолницитѣ фигуритѣ трѣбваше да бждатъ дълги и сухи — подобно на готическата архитектура, която прѣдаваше лекость на всичко масивно и бѣше задържала само устрѣменитѣ въ небето стѣлпове. Янъ ванъ Ейковитѣ фигури не сж стройни, а набити и, за да имъ създадеподходящъ фондъ, той никога не е употребявалъ леко източения готически, а масивния романски стилъ. У Кьолнскитѣ работи въ очитѣ на Богородица блѣстѣше небесенъ копнежъ. Янъ я прѣдставлява здрава Фламандска майка. Тамъ фигуритѣ живѣеха въ рая, тукъ

тѣ сж поставени срѣдъ веселата дѣйствителностъ. Или поставя Богородица въ нѣкоя църковна капелла, гдѣто се открива архитектурическа перспектива съ силно освѣтление, което нахлува прѣзъ пѣстри прозорци. Или фондътъ се образува отъ нѣкаква стая за живѣне, при което случаятъ дава възможностъ да се построи цѣлъ натюр мортъ отъ блѣстящи месинчови посжди, лампи и кани, лъскави шишета за вода и килими. Или пѣкъ Богородица стои на открито. Тогава се виждатъ църкви и замъци, градини и рѣки, пазарища и улици. Чудно е какъ той може върху една такава малка плоскостъ да прѣдаде впечатлѣнието отъ дълбоки перспективи; поразително е, какъ рисува блѣска на металитѣ, трѣвичкитѣ въ единъ пейзажъ и върху тѣхъ всѣка капка роса, какъ прѣдава свѣтлината, която играе и трѣпти върху блѣскавитѣ снаряди, върху едно кристално кълбо, върху едно позлатено издѣлие.

Може да се каже, че въ картинкитѣ отъ тоя видъ е достигнато до върха на занаятчийската сръчностъ въ срѣднитѣ вѣкове. Защото туй, което прави впечатлѣние въ готическитѣ сгради въ XIV вѣкъ въ всичкитѣ оние табернакли, катедри, кръщалници и кивоти, които се срѣщатъ въ сѣвернитѣ църкви, не е нито хармонията на пропорцитѣ, нито чистотата на линитѣ, нито нѣжността на украшенията. Туй, което поразява, е невѣроятната сръчностъ, съ която всичката тая масивна работа, всичкитѣ тие розети сж изрѣзани и поставени една въ друга, като да не сж отъ твърдъ камъкъ, а отъ мекъ материалъ, който може да се мачка съ ржка. Въ XV вѣкъ това постоянно упражнение способствува и въ живописъта. Слѣдъ като веднѣжъ очитѣ сж се отворили за формитѣ на дѣйствителността, ржката е способна да владѣе живата природа съ сжщата фокусническа сигурностъ, както готическитѣ архитекти — камъка.

Впрочемъ единъ погледъ върху Италия показва, че не би било правилно да се счита тая миниатюрна живопись като особено достояние на сѣвера. Тя бѣше естествената реакция слѣдъ монументалния стилъ на старата епоха и за това и въ Италия намѣри сжщо тѣй вдѣхновени апостоли, както въ Нидерландия. Тоя, койко тукъ се казва Янъ ванъ Ейкъ, на югъ се зове *Пизанело*. Не може да се не допуска че сж сжществували сношения между двѣтѣ страни, тѣй като въ Верона — споредъ указанията на Фациуса — сж работѣли нидерландски художници. Въ всѣки случай, Пизанело стои толкова близко до нидерландеца Янъ, колкото се различава отъ своя съотечественикъ Ма-

зачио. Тамъ гдѣто тоя послѣдниятъ е давалъ още въображаеми типове, Пизанело рисува свои съврѣменици. Тамъ гдѣто Маза-чио употребява идеалния костюмъ на Джотто, на Пизанело не достигатъ кокетни мантийки и трика, грамадни шапки и гиздави островърхи обуца. Цѣлото богатство на костюмитѣ въ Ква-троченто се е вмжкнало и въ италиянската религиозна живо-писъ. Засмѣни пейзажи се разкриватъ. Животни, както и при Янъ ванъ Ейкъ, се явяватъ наредъ съ библейскитѣ фигури.

Фрескитѣ, които той нарисува въ Вероне, се различаватъ отъ оние въ капеллата Бранкачи толкова, колкото долнитѣ кар-тини въ Гентския олтарь — отъ монументалнитѣ фигури въ гор-нитѣ редове. Тѣ сж дѣло на единъ кокетенъ очарователъ, който не изразява нито духовна, нито формална мисль, а вижда нѣ-щата съ изтънченъ, благороденъ, свѣжъ погледъ. Вмѣсто биб-лейски истории, разправятъ се рицарски нашествия и ловове. Пѣдпадъци и дракони, кучета и коне се примѣсватъ въ почте-ното събрание на светцитѣ, които съ своитѣ елегантни прилѣп-нали костюми сж заети сѣкашъ пѣ-скоро отъ Бокачио, откол-кото отъ библията. Неговитѣ трима царе, за да посѣтятъ ново-родения Христа, водятъ всичкитѣ си пажове, началници на ко-нюшни, ловджийски кучета и соколи. Единъ пейзажъ отъ езерото на Гарда съ вили и лозя, съ стада и птици се простира нао-коло. Неговия св. Георги, съ ризницата и грамадната плѣстена шапка прилича, на нѣкой Кондотиеръ отъ Кватроченто. И Ним-рода на Хуберта той нарисува само защото му се прѣдставля-ваше случай да изпълни една гжста гора съ кучета и зайци, съ бѣли зайчета и мечки. Самитѣ негови рисунки показватъ, че той се е чувствувалъ въ дълбочинитѣ на душата си повече жи-вописецъ на животни, отколкото пѣвецъ на библейската епоха.

Най-послѣ той прилича на Янъ ванъ Ейка и по това, че е създалъ първитѣ нерелигиозни художествени произведения. Портретната живопись върви наредъ съ библейската, като осо-бенъ отдѣлъ въ искуството.

Прѣди XV вѣкъ нѣмаше никакви портрети. Само на господа-ритѣ се даваше правото да се увѣковѣчаватъ въ статуи и мо-заики, когато иначе портретитѣ бѣха разрѣшени само като пла-стично украшение на гробници. Въ XV вѣкъ се пробуди духътъ на новото врѣме. Хората искатъ да оставятъ слѣди отъ своя зе-менъ животъ, да оставятъ името си, портрета си на бждещитѣ поколѣния, да добиятъ безсмъртие върху земята. Джотто нари-

сува пѣвеца на Божествената Комедия между блаженитѣ въ рай върху една стѣна на Барджело. За Симоне де Мартино се разказва, че той нарочно ходилъ въ Авиньонъ, за да портретира Петрарка. Но Джоттовиятъ образъ на Данте е повече силуетъ, отколкото портретъ. Едно понятие за портретното искусство на Симоне Мартино дава неговата фреска на Гвидоричи Фолиани да Риччи, чиято прилика сигурно не е голѣма. Искусството бѣше още много силно господствувано отъ типичността, за да може да го засѣгне индивидуалната характеристика.

Въ XV вѣкъ реализмътъ не само съ това е нарасълъ, че всѣки богатъ гражданинъ чувствува вече нуждата да остави своитѣ чѣрти на потомството. И искусството е вече способно да прѣдаде, съ рѣзка природна вѣрност, това, което окото вижда. Въ италиянскитѣ частни кжщи се заведе обичай да се украсяватъ каминитѣ и корнизитѣ съ цвѣтни портретни бюстове. Други поржчатъ да имъ се постави образа поне върху единъ бронзовъ медаль.

Пизанело се слави съ това, че като изхождалъ отъ античнитѣ въспоменателни монети, е подновилъ медалитѣ, и тоя медалловъ стилъ е прѣнесълъ върху своитѣ живописни портрети. Понеже въ медалитѣ липсва дълбочина, той и на рисуванитѣ си портрети дава изключително положение въ профилъ. Въ рѣзкъ видъ отъ страна, строго пластично сж нарисувани главитѣ. Както въ медалитѣ релефниятъ фондъ покрива пластинката, така и тукъ е изработенъ единъ килимообразенъ орнаментъ или една проста боядисана равнина, върху която се очертава добръ профилътъ.

Въ Нидерландия нѣмаше тая връзка съ медаллното искусство. Затова и портретитѣ на Янъ Ванъ Ейка се отличаватъ отъ тие на Пизанело по това, че тѣ не прѣдаватъ главитѣ въ профилъ, а въ три четвърти. Докато италиянецътъ рисува характеристичнитѣ линии, нидерландецътъ боядисва цвѣтнитѣ плоскости. И у двамата обаче е общо усилието да прѣдадатъ съ неумолима вѣрностъ човѣшкото лице, безграничната точностъ на фотографическия апаратъ. Както пейзажиститѣ, слѣдъ като по-рано можеха да даватъ само златни фондове, рисуваха вече всѣка пѣсчинка и всѣко листче, всѣка капка роса и всѣки стрѣкъ трѣва, така портретнитѣ живописци, слѣдъ като до сега познаваха само общи типове, впуснаха се съ истинска страсть въ най-разнообразни подробности, въ бръчки и грубоватости, въ фризирани бради и

гжнки. Даже при избора на моделитѣ си тѣ изхождатъ отъ това гледище. Защото не се срѣща нито една глава на младо момиче, нито единъ юношески портретъ. Главно старчески и бабешки глави съ стара грапава кожа сж любими теми на това реластично искусство. Веднага си спомня човѣкъ костеливия старецъ въ Берлинската галерия, който съ комична сериозностъ държи единъ каранфилъ — модното цвѣте, което тъкмо тогава бѣше донесено въ Европа и правѣше ефектъ, както въ наши дни — орхидеята. Спомня си сжщо и авантюристическата глава на Арнолфини и годежния портретъ на сжщия покупателъ, портретъ, който съ изобилнитѣ си чърти изъ тогавашнитѣ обичаи крие въ себе си зачатъка на бждещата жанрова живопись.

Въ това направление развитието отиде по-далечъ. Една живопись, която е открила веднажъ поезията на земното, не можеше да остане върху почвата, която Янъ Ванъ Ейкъ и Пизанело бѣха ѝ приготвили. Нѣжното, палаво, дребно искусство на тие двамата трѣбваше да се прѣвърне въ едно сериозно искусство, което да не се спира само върху пѣстрата вѣнকাশностъ, но да проникне въ сжщността на нѣщата. да обоснове научно своя реалистиченъ стилъ.

Въ тая работа на издирване нидерландцитѣ вече не взематъ участие. Слѣдъ като тѣ дадоха единъ силенъ тласкъ въ усъвършенствуването на маслената живопись, тѣхнитѣ послѣдователи се ограничиха въ туй, да работятъ въ текстилната индустрия.

Работитѣ на *Петъръ Крисуусъ* не донасятъ нищо, което тие на Яна да не бѣха съдържали. Той взема моделитѣ на майсторе и декоритѣ на Ейковото ателие, прѣнася цѣли фигури отъ Яновитѣ картини въ своитѣ. Както въ своята „Франкфуртска мадона“ той е нарисувалъ турски килими, които се срѣщатъ въ картинитѣ на Яна, и Адамъ и Ева отъ Гентския олтаръ, така и въ „Мадоната на Бърлейхаузъ“ копира фигурата на картезианеца, който е колѣничилъ прѣдъ Родшилдовата Ванъ Ейкова мадона. Интересенъ е, защото не се срѣща нито въ една отъ подобнитѣ работи на Яна, неговия св. Елигиусъ въ Кьолнъ, картина, която показва още веднѣжъ, какви свѣтски, чисто художествени гледища опрѣдѣляха избора на сюжетитѣ. Лѣскави работи, златни кани и чаши, вратовръзки, аграфи и прѣстени искаха да рисуватъ художницитѣ. Понеже всичко това не можеше още да се направи въ видъ на

чиста мъртва природа, спомнятъ си славния Елигиусъ и го поставятъ рго форма въ прѣдния планъ.

Навѣрно Янъ ще да е далъ рѣшителния гласъкъ на съврѣменниците си холандци, въ врѣме на своето прѣбиване въ Хага. Поне капиталното творение на *Албертъ Уватеръ*, едно „Възкресение на Лазаря“, се отнася напълно къмъ школата на Ейка. Понеже Янъ прѣдставлява своитѣ Богородици, най-често въ нѣкаква църква — нѣкаква Романска църква — и Уватеръ поставя дѣйствието въ една Романска катедрала. Сжщо така Ейковска като фонда е и фигуралната частъ, нѣжността и спокойствието на фигуритѣ, които ни най-малко не сж изненадани отъ чудото.

Диркъ Бутсъ се слави, че като пейзажистъ билъ надминавалъ Яна. Обаче картинитѣ отъ двѣтѣ страни на олтаря въ Льовенъ не показватъ нѣкакъвъ напрѣдъкъ отъ разкошь къмъ интимность. Напротивъ, Бутсъ натрупва още повече, събира едно връзъ друго най-произволни нѣща. Чудно е, какъ духътъ на реализма тукъ тика къмъ въображаеми пейзажи. Бутсъ разбра, че не могатъ библейски сцени да се разиграватъ въ Нидерландия. Както, ^о а да характеризира фигуритѣ като ориенталци, той ги снабдява съ чалми, кърпи за глава и чудновати оржжия, така се старае да придаде и на пейзажа нѣкакъвъ екзотиченъ отпечатъкъ. За Янъ ванъ Ейка, който бѣше правилъ дълги пѣтувания, това бѣше лесно. Той даваше Португалия за Ориентъ. Бутсъ, който никога не бѣше излизалъ отъ отечеството си, трѣбваше да измислюва. И понеже Холандия е така плоска, равна, той си въобрази Ориента скалистъ. Като рисуваше противното на онова, което виждаше въ родината си, той мислѣшѣ, че налучква най-добрѣ характера на библейскитѣ обстановки. Ново е още и това, че той прѣвъ се опита да прѣдаде извѣстно освѣтление. Докато Янъ ванъ Ейкъ виждаше всичко въ еднакво остро освѣтление, въ картината св. Христофоръ отъ Диркъ Бутсъ задниятъ планъ е потопенъ въ червеникавата свѣтлина на изгрѣващето слънце, когато скалистиятъ проломъ въ първия планъ е потъналъ още въ нощенъ мракъ. Въ „Улавянето на Христа“, той се е заелъ даже съ една задача, която отпослѣ наново прѣдприе Елзхаймеръ. Въ това врѣме, когато върху нощното небе се носи лунниятъ дискъ, фигуритѣ сж освѣтлени отъ сиянието на факлитѣ.

Но даже и въ това се забѣлѣзва само една стѣпка напрѣдъ по стария пѣтъ. Никакво измѣнение въ направлението. Янъ ванъ Ейкъ бѣше взелъ толкова много пѣтъ, така непосредственъ бѣше:

неговия напръдъкъ, че художниците слѣдъ него имаха доста работа само съ това — да утвърдятъ поста, който той бѣше поставилъ. Наистина, въ Нидерландия се явяватъ все още велики личности, които даже иматъ значение въ всеобщото течение на *европейско* искусство. Но тѣ вървятъ раздѣлени единъ отъ другъ; общата работа, логичното развитие липсва. История на живописъта въ XV вѣкъ има само въ Италия.

9. Буря и натискъ въ Флоренция.

Въ Флоренция тъкмо съществуваха всички условия за едно логично по-нататъшно развитие. Тукъ, гдѣто Козимо ди Медичи стоеше на чело на управлението, гдѣто Барди, Ручелай, Торнабуони, Питти и Пацци позлатиха своитѣ млади гербове, бѣха прѣдоставени на искусството такива задачи, каквито нийдѣ другадѣ въ свѣта то не е имало. Но Флоренция бѣше станала и научния центъръ на Италия. Всички велики учени, анатоми и математици, които бѣха повикани отъ Медичитѣ, работѣха ржка за ржка съ художниците. Единъ наученъ духъ витае навсѣкждѣ. И само тоя духъ бѣше въ състояние да разрѣши всички чисто технически задачи, които вѣкътъ бѣ поставилъ. Само защото въ Флоренция работѣха художници, които — повече учени почти отколкото живописци — се бѣха посвѣтили съ фанатическа ревностъ на разрѣшението на особената задача, бѣха поставили всичката си жизнена сила, за да проникнатъ въ тайнитѣ на природата, можа живописъта въ Кватроченто да направи своитѣ бързи успѣхи. Само върху основитѣ, които главно тие Флорентински издирвачи поставиха, можа да се издигне сградата на модерната живопись. Първата най-важна задача бѣше перспективата. Тъкмо съ тие нѣща въ първитѣ врѣмена бѣха работили най-безпомощно. Джотто пропадеше всѣки пжтъ, когато се касаеше да се раздѣлятъ лицата въ нѣколко плана, да се установи вѣрното отношение между фигуритѣ и зданията. И Мазачио, колкото и гениално да сж разрѣшени у него тие задачи, слѣдваше само — и то по опитъ — своето чувство. На мѣстото на тие лутания трѣбваше да застане ясно научно познание. Вѣрното съотношение на фигуритѣ въ пространството, както и по-нататъшното формиране на пейзажа бѣше възможно само тогава, когато бѣха установени правилата на перспективата. Затова и най-великитѣ умове се посветиха почти изключително на тие въпроси.

Брунелеско, великият архитектъ, създаде основата. Подкрѣпенъ отъ математика Тосканели, той постави най-напрѣдъ принципа, че прѣдметитѣ се виждатъ толкова по-малки, колкото се отдалечаватъ отъ око̀то и прѣдстави доказателство въ една рисунка, изображаеща площа̀да на Баптистера. Съ това се откри пжтя; и трѣгнаха по него. Лео Батиста Алберти, който посвещава първата частъ на своето съчинение върху живописѣта, главно на перспективата, излага писмено всичко, което до тогава се е съобщавало само устно, и изнамира квадратната мрѣжа, която прави възможно рѣшението съ математическа точностъ на най-заплѣтенитѣ задачи. Обстоятелството, че се появи едно особено звание—това на перспективиститѣ; че за пѣстритѣ дървени инкрустации на мебелитѣ дълго врѣме бѣха прѣдпочитани изображения, които не сж нищо друго освѣнъ перспективни образци, че Гиберти поставяше даже въ релефитѣ си перспективенъ фондъ като на картини, показва още, каква важностъ отдаваше Кватроченто на новата наука.

Като живописецъ въ това врѣме е извѣстенъ Паоло Учело. Вазари разказва, че Учело за това получилъ тоя прѣкоръ*), защото, въпрѣки своята бѣдностъ, държалъ цѣла менажерия, въ която ималъ и рѣдки птици. Въ това изучване на животнитѣ, което е така характерно за Кватроченто, той прилича на Пизанело. Впрочемъ, неговата най-важна заслуга бѣ, че заедно съ приятеля си, математика Манети, събра правилата на перспективата въ едно солидно ржководство. Има нѣщо покъртително въ това, да гледашъ такъвъ единъ работникъ, който е станалъ маниакъ надъ своитѣ задачи, забравилъ цѣлия свѣтъ, какъ прѣкарва цѣли ноци въ размишления надъ своитѣ издирвания. Що го е грижа него за свѣта! Що го е грижа за живописѣта! Кждѣто е възможно, той издържа картинитѣ си въ една боя. А ако трѣбва да ги направи съ бои, все му е едно, дали конетѣ му сж червени или зелени. Защото задачата, която сждбата му е прѣдоставила е само разрѣшението въпроситѣ на перспективата.

Така, когато рисува потопа въ мѣнастиря Санта Мария Новела, той не описва ужаситѣ на едно всемирно наводнение, както би направилъ всѣки Джотистъ. Той си поставя задачата — измислена само за мжчнотиитѣ, които прѣдставлява, — да изложи всичко като въ една илюстрация въ нѣкакъвъ учебникъ по пер-

*) *Ucello* значи шичка.

спектива. Въ пандана на тая картина — жъртвата на Ноя — той пуца едно сщество, което ще изобразява Бога Отца, да пада прѣзъ-глава изъ облацитѣ, само за да покаже, какъ би изглеждалъ човѣкъ, който пада отъ нѣкоя височина, ако би смръзналъ изведнажъ въ въздуха. Сжщо и военнитѣ му картини се виждатъ странни за едно модерно око. Повече на коне отъ панаирски люлки, отколкото на истински приличатъ тие чудно нашарени дебелошии коне, които се исправятъ на заднитѣ си крака или лежатъ неподвижно на земята.

Обаче самото име „Военни картини“ напомня какъвъ грамаденъ процесъ на прѣобразуване е прѣживѣнъ тогава. Само това, че такива нерелигиозни работи сж били рисувани, показва вече магическия напрѣдъкъ на врѣмето. И като си спомни човѣкъ, че Учело стоеше върху една почва, върху която той изобщо не е ималъ никакви прѣдшественици, че това, което той гонѣше, едва въ XVI вѣкъ бѣ прѣдприето отъ Рафаела, Тициана, и въ XVII отъ Салваторъ Роза и Черковоци, разбира историческото значение на тоя смѣлъ фанатиченъ умъ. Никакво завоевание не става съ единъ ударъ. Да поставишъ нови задачи е по-голъма заслуга, отколкото да повтаряшъ нѣщо старо и вече завършено. Само благодарение на такива умове като Учело, Флорентинската живопись не се спрѣ като Нидерландската, а продължаваше да се издига все на по-голъма висота. И какъ чудно сж схванати движенията на тие ѣздачи! А колко чисти сж отъ друга страна плановетѣ! Съ каква ботаническа точностъ сж нарисувани всичкитѣ тие листа и портокали! Какъ се стареа той съ остротата на едно японско око да прѣдаде вѣрно перспективно всички тие клончета и листца! Когато човѣкъ чете биографията му и гледа работитѣ му, изпитва дълбока почить къмъ тоя мжченикъ, който е изучавалъ перспективата, листата и клонетѣ съ такава ревностъ, като да е извършвалъ нѣкое свещенодѣйствие.

И неговиятъ портретъ на ѣздачъ въ естествена величина на Кондотиера Джонъ Хоуквудъ съставлява епоха въ историята на живописъта. Духътъ на възраженето и тоя портретъ на ѣздачъ — това е почти едно и сжщо понятие. Както въ античността така и сега конни статуи трѣбваше да красятъ публичнитѣ площади. Понеже пластиката не бѣше още въ състояние да разрѣши задачата, прѣдпчетоха нарисувани конни статуи. Всичко въ Учеловата картина е характеристично, монументално, издържано. Донатело

се учи отъ него, когато — 17 години по-късно — направи статуята на Гатамелата. Даже Тициановиятъ портретъ на Карла V на конь, има за образецъ Учеловия Хоуквудъ.

Втората задача бѣ: — да се даде на това ново врѣме и ново тѣло, нова душа. Въ срѣднитѣ вѣкове хората се чувствуваха като стадо, което слѣдва своя пастиръ. Споредъ това и въ изкуството не можеше да има единичностъ, особеностъ. Господствува единъ безличенъ, обикновенъ типъ на хубостъ. Дълги, сухи сж фигуритѣ тамъ, строятъ на тѣлото безъ сигуренъ рисункъ, всичкитѣ линии еднакво закръглени. И държането е тоже безлично: онова грациозно, стройно, опнато положение, леко пристѣпване на краката, които едва смѣятъ да засѣгнатъ земята. Защото земята не е домъ за човѣка, неговиятъ животъ е само единъ пжтъ къмъ вѣчността.

XV вѣкъ означава тържеството на индивидуализма, безогледното изпъкване на личносттата. Едно голѣмо количество силно нарисувани характери изникватъ веднага; костеливи, отъ цѣло дърво изрѣзани лица, силни натури, отъ които едни биха могли да се поставятъ въ галерията на великитѣ хора, а други — въ тая на прѣстѣпницитѣ. Характеръ, особеностъ, сила, енергия сж точнитѣ опрѣдѣления на епохата. Това ново човѣчество, всичкитѣ тие грапави, очертани мжжски лица, които бѣше създавало врѣмето, трѣбваше да се прѣнесатъ въ картинитѣ. Докато по-рано обичаха меката хубостъ, това, което е женствено, нѣжно и миловидно, кротко и гжвкаво, сега искаха да създаватъ енергични, силни мжже. Въ картинитѣ на старитѣ майстори мжжетѣ, макаръ да бѣха съ бради, бѣха прѣдставени женствени. Сега трѣбваше на мѣстото на гжвкавото, мекото, да поставятъ жгловатото, грубото, мжжски-рѣшителното, напрѣгнатото и първобитното, гигантски мощното. Лицата, които до сега се носѣха като безтѣлесни сжщества върху земята, трѣбваше здраво да стѣпятъ на собственитѣ си крака, да се срастнатъ съ своето земно отечество.

Но не само външността, а и вжтрѣшния миръ на хората се бѣ измѣнилъ. Докато по-рано се четѣше смирение и себепожъртуване въ свѣнливо наведенитѣ очи и леко озарени чърти, сега се появиха упорити лица съ намръщени вѣжди. Цѣлата менажерия на страститѣ бѣ развързана. Както всички оние тирани на Кватроченто бѣха се отдали неудържимо на своя демонъ, билъ той сласть или пламтящъ ядъ, така и въ искуст-

вото се изискваше на изображението много по-силни ефекти, отколкото прѣжната живопись бѣше давала. Трѣбваше да се схване мимоходното движение, разнообразнитѣ жестове, да се прѣдстави страстѣта, какъ конвулсивно сътрѣсва цѣлото човѣшко тѣло.

Тие задачи не бѣха още зачекнати отъ Янъ ванъ Ейка и Пизанело. Тѣ рисуваха новитѣ костюми на своето врѣме, но съ нѣжния начинъ, въ който прѣдставляваха хората, останаха готици. Тѣхнитѣ работи не разказватъ още нищо за суровия духъ на новата епоха и за неговитѣ широки, непринудени жестове, нищо за душевнитѣ дълбочини, които изведнѣжъ се откриха съ такава първобитна сила. Едва Донатело внесе въ пластиката новия идалъ. И за забѣлѣзване е, че една крайностъ се послѣдва отъ друга. Колкото по-груба и неподвижна се показва индивидуалността, толкова по-хубави имъ се виждаха фигуритѣ. Така се обясняватъ всички оригинални физиономии, които нахлуха изведнѣжъ въ искуството: груби пролетарии съ неодѣлани, изтощени форми, селени съ мѣдни кости и сухи опалени лица, изгладнѣли стари просеци съ отпуснати мускули и треперяще тѣло, улични момчета съ голи глави, чорлави бради и дълги мускулести рѣцѣ. До като по-рано фигуритѣ стоеха кротко, сега всѣка линия е нервъ. Въ тѣхния широкъ, енергиченъ видъ се отразява всичкия духъ на суровия вѣкъ на кондотиеритѣ. И особено, когато се намира подъ силата на нѣкаква страсть, цѣлото тѣло е като пронизано отъ трѣпки. Въ своето търсене на драматични изражения Донатело достига по нѣкога до гримаси. Не е случайно, гдѣто той така обича да прѣдставлява Магдалина и Йоана. Защото въ тѣхъ се съсредоточаватъ и двѣтѣ нѣща, които изискваше онова врѣме: едно тѣло, върху което гладътъ и лишенията сж наложили съ сурова правдивостъ отпечатъка на своята грозота и сжщеврѣменно тоя изтощенъ скелетъ, стѣгнатъ въ неговата изсжхнала кожа, поразява съ дълбока тжга, съ горѣщия патосъ на видѣнията.

Както Донатело въ пластиката, въ живописѣта стои *Андреа дель Кастано*—смѣлъ, непоколебимъ умъ, който не трѣпва прѣдъ никаква грубостъ, прѣдъ никакво прѣувеличение, когато се касае да се прѣдаде повече характерностъ на фигуритѣ. Каго Донатело и той обича отвратителни физиономии, диви пустинници и гладуещи аскети, чиито можщи чѣрти, разкривени отъ ужасно интензивенъ животъ, се врѣзватъ неотразимо въ паметѣта на човѣка. Както у Донатело, така и у него, къмъ острата на-

блюдателностъ се присъединява и поразителна пластическа мощь. Неговото Разпятие въ Санта Мария Нуова е едно чудесно парче, пълно съ патосъ и изразъ, особено Богородица, тая строга натжжена матрона, чието тѣло се цѣло гърчи въ болки. Въ неговата „Тайна Вечеря“ въ Санта Аполониа всѣки образъ е единъ характеръ съ непоколебима мощна твърдостъ, съ оная концентрирана пълнота на живота, която притежаватъ Донателовитѣ статуи въ кампанилата. Прѣдъ неговата Пиета въ Берлинъ човѣкъ се спира поразенъ отъ нейната чудно-грандиозна героическа грозота. Неговата Магдалина, неговитѣ двама Иоановци въ Санта Кроче иматъ равни на себе си само въ аскетическитѣ фигури на великия скулпторъ.

Понѣкога съ своя реализмъ той постига високъ царственъ стилъ. Така неговиятъ портретъ на ѳздачъ, прѣдставляещъ Николо де Толентино, който той направи като панданъ на творението на Учело, се отличава съ силна монументалностъ. Портретитѣ на Данте, Петрарка и Бокачио, тие на Ачиайuolo, Уберти и Пипо Спано, които нарисува за вила Пандолфини налагатъ своята мощна героическа сила. Пипо Спано, особено, който стои съ разтворени крака и мечъ въ ржка прави впечатление на въплътенъ духъ на Кватроченто, на въплотение на това стихийно — еднакво велико въ искусство и страсти — врѣме. *Terribile*, — тая често употрѣбявана дума — прилѣга най-добрѣ на Кастано. Той е царьтъ на оная мощна епоха, която натрупа грамадитѣ на Палацо Пити.

Третото условие, което изискваше изучването, бѣше боята. Навикнали да се движатъ около фрескитѣ, художницитѣ бѣха обърнали малко внимание върху техниката на картинната живопись, и затова тя бѣше още далечъ отъ постигането на оная сила въ освѣтлението, която се виждаше въ попадналитѣ въ Италия нидерландски картини. Да се залови съ това — бѣше призванъ единъ художникъ, който произхождаше отъ оная градъ, гдѣто по-късно италианския колоризмъ празднуваше своя най-великъ триумфъ — Венеция. *Доменико Венециано*, който бѣше присъствувалъ при изпълнението на Пизанеловитѣ фрески въ Дожевия палатъ, бѣше послѣдвалъ слѣдъ това майстора въ Римъ и най-послѣ се установилъ въ Флоренция. Той ще да е билъ първия, който — независимъ отъ Нидерландцитѣ — се опита въ смѣшението на боитѣ. Макаръ неговитѣ картини да бѣха рисувани съ темпера, той успѣ да постигне единъ особенъ блѣсъкъ и

свѣтлина, едни меки емайлни прѣливи. Стоимъ прѣдъ интересния фактъ, че единъ венециянецъ, който е донесълъ съ себе си отъ своята родина чувството за боитѣ, се мжчеше още въ началото на вѣка — всрѣдъ строгата въ рисунъка, прѣдадена на пластика, Флоренция — да постигне сжщото нѣщо, което по-късно, въ врѣмето на Белини занимаваше венецианскитѣ живописци.

Даже и въ чувството на неговитѣ работи личи Венециянеца. И смѣлитѣ линии, които понѣкога се явяватъ въ олтарнитѣ картини на Доменика, не трѣбва да ни измамватъ да го смѣтаме за такъвъ необузданъ натуралистъ, като Кастаньо напимѣръ. Отношението помежду имъ е едно взаимно вземане и даване. Какво влияние е получилъ Кастано отъ Доменика може да се прослѣди въ колористичнитѣ опити, които той прави понѣкога, особено въ Разпятието. Говори се даже, че той го е убилъ, защото е завиждалъ на неговитѣ успѣхи въ колорита. Доменико отъ своя страна е заелъ качествата на Кастано, когато е рисувалъ въ Санта Кроче своитѣ светци Иоана и Франциска. Впрочемъ, тая груба селацина много малко отговаряше на неговото естество. Слѣдъ Пизаноело, той е първиятъ, който рисува портрети, онѣзи глави въ профилъ, въ които така ясно може да се прослѣди произхождението на портрета отъ медала. И всичкитѣ негови портрети сж млади момичета. Съ нѣжна обичъ е нарисувалъ той въ портрета на малката Барди очарователнитѣ линии на тоя палавъ профилъ, тая нѣжна шия, окото съ откровения дѣвически погледъ, руситѣ съ бисери украсени коси. Всичката пролѣтна прѣснота на женската младостъ е прѣдадена съ нѣжна грация въ това чудно творение въ музея Полди Пецоли въ една епоха, когато другитѣ портретни живописци бѣха така твърди и се чувствуваха добрѣ, само когато трѣбваше да се прѣдадатъ набърчени лица, характеристична грозота. Сжщата млада дама, — само нѣколко години по-възрастна — срѣщаме въ профилния портретъ въ Берлинската галерия. Тамъ момиче, сгоденица, още дѣтски свѣнлива, тукъ по-сериозна, малко по-пълничка млада жена. Като се има прѣдъ видъ, че още много портрети на момичета, прѣснати изъ музеитѣ като работи на други автори, произхождатъ отъ Доменика, той се явява всрѣдъ мжжественото Флорентинско искусство като *feminin*, като прѣвъ, който е почувствувалъ грацията на младостъта, чаровностъта на нѣжната женственостъ. Венеция, чието цѣло искусство се изрази по-късно

въ единъ химнъ на жената, даде още въ началото на вѣка първия женски портретистъ.

Разбира се, тие така воюещи, заети съ задачи умове, не бѣха въ състояние да обгърнатъ всичкитѣ художественни нужди на своето врѣме. И наредъ съ просвѣтителитѣ изпъкватъ и използватели, наредъ съ издирвачитѣ — популяризатори. Първитѣ не знаеха що е раздвоение, що е дѣятелностъ въ разни области едноврѣменно. Тѣ прилагатъ въ малко произведения, отъ което всѣко едно означава една стѣпка напредъ, резултата отъ своитѣ издирвания. Използувателитѣ вървятъ вмѣсто на дълбоко — на широко. Съ помощта на техническитѣ инструменти — изковани отъ другитѣ — тѣ изпъкватъ при завоеванието на свѣта. Всичкиятъ приливъ на живота нахлува въ изкуството. Художниците написаха цѣлата култура на своето врѣме.

Фра Филипо именно и Годзоли станаха хронисти на своята епоха. Безгрижни, леко творящи духове, тѣ безъ да се спиратъ върху научни въпроси, загазиха съ радостни трѣпки въ новото свѣтско течение на врѣмето. И двамата биха били призвани съ своето положение и направление да държатъ знамето на старата религиозна живопись. Защото единтъ бѣше калугеръ, другиятъ любимъ ученикъ на блаженочившия монахъ отъ Санъ Марко. Но колко малко църковно настроение е останало въ тѣхнитѣ работи!

Фра Филипо и като човѣкъ само е вече единъ интересенъ типъ на врѣмето; само осѣмъ години е по-младъ той отъ Фиезоле, но така се отличава отъ него, както единъ галантенъ абатъ отъ нѣкой светъ отшелникъ. Фра Джовани не познаваше въ своята тиха килия изкушенията на живота, не познаваше страстта по жената. Фра Филипо е „такава влюбчива натура, че би далъ всичкото си имане за женитѣ.“ Съ цѣли дни изоставя той ателие и работа, за да гони нѣкой авантюра. Въ мѣнастиря си осуква вѣже отъ покривкитѣ на леглото, за да избѣга прѣзъ прозореца и да се присѣдини къмъ нощнитѣ шествия. Той открадна Лукреция Бути,¹ хубавата калугерка отъ Прато. — Спинета, нейната по-малка сестра, тоже избѣга въ дома на веселата двойка. И когато Козимо де Медичи се научилъ за всичкитѣ тие лудории, „изсмѣлъ се само отъ сърдце.“

Тие работи, така обикновени като анекдоти, хвърлятъ свѣтлина върху веселото свѣтско тѣчение, което владѣеше въ тая епоха, обясняватъ, защо картинитѣ на Фра Филипо иматъ тол-

кова малко общо съ тие на Фиезоле. Само въ нѣкои работи отъ неговата младостъ, като нѣжното „Обожание на дѣтето“ въ Берлинъ, има още единъ лжхъ отъ оная Божа милостъ, която Фра Анджелико рисуваше. Сюжетътъ въ „поклонението“, както и свѣтлитѣ розовати бои и мекитѣ гжнки на дрѣхитѣ, издаватъ извѣстно сродство съ пò-старото искусство. Но отпослѣ той става забавителенъ разказвачъ, който гледа на живота съ чувственъ погледъ и въ картинитѣ си събира бодри момичета, жени, които нѣматъ нищо свето въ себе си. „Коронацията на Богородица“ е цѣлъ сарай. Миловидни дѣвици колѣничатъ тамъ, розови вѣнци красятъ коситѣ имъ, цѣфнали лилии и дълги стрѣкове държатъ тѣ въ ржцѣ. Въ неговитѣ картини, прѣдставляещи Богородица, е прѣмахнато всичко тържествено, внушително. Отъ смирената Дѣва е станала спрѣтната Флорентинка, която обръща голѣмо внимание на своя тоалетъ. Въ златошити дрехи я облича той, съ ленти и скжпоцѣнни накити я кичи, натъкмява ѝ дантелени шапчици съ отбрания вкусъ на човѣкъ, който разбира отъ такива работи. Естествено, заедно съ централната фигура измѣнява се и обстановката. Богородица не стои вече върху прѣстолъ, не е вече окржжена отъ светци. Тя си седи у дома си, въ градината. Даже въ фрескитѣ въ Прато, които прѣдставляватъ живота на Кръстителя и на св. Стефана, той остава почитателъ на жената. Понѣкога се залавя и той за нѣкакъвъ сериозенъ тържественъ стилъ. Обаче сигурно е билъ най-много доволенъ, когато е нарисувалъ картината, въ която описва праздненството на Ирода и танца на Саломе. „Вечеръ у Медичитѣ“ би било по-подходяще название на тая картина. „Филипо дружеше постоянно съ весели хора, винаги бѣше доволенъ и добрѣ разположенъ“. Така го характеризира Вазари. Като човѣка е и художника. Дълбочина или величие не трѣбва да се търсятъ у него. Синъ на касапинъ, той е прѣкаралъ живота си въ много прости усѣщания. Но здравето и доброто разположение, незлобивото епикурейство и едно тънко чувство за женската грация правятъ отъ него сжщински синъ на тая жизнерадостна, весела епоха.

Беноцо Годзони бѣше миналъ прѣзъ сжщия пжтъ. Когато на младини той създаде за Палацо Медичи прѣлѣстната горска легенда съ шествието на царетѣ, той бѣше крѣхъкъ ученикъ на своя майсторъ, бѣше се влюбилъ вече въ пролѣтъта, безъ да забрави още небето. Защото не само единъ разказъ отъ Флорентинскитѣ животъ дава той. Групи ангели съ поразителна

хубостъ завършватъ свѣжото мило творение. Пò-късно изчезва вече тая мечтателна чърта. Не вече лирикътъ, а разказвачътъ е ималъ думата, когато той създаде въ Санъ Джиминяно и Пида оние прочути серии, които подъ библейски названия илюстриратъ живота на Кватроченто. Въ една отъ сериитъ, която ще да прѣдставлява живота на св. Августинъ, особено е прочута картината, която ни дава понятие отъ училищното обучение въ XV вѣкъ. Въ Пизанската серия, която третира стария завѣтъ, той дава една културна история на Флоренция. Легендата за Ноя е прѣвърната въ единъ Флорентински гроздоберъ. Вавилонското стълпотворение служи за прѣдлогъ да се прѣдстави оживлението върху едно мѣсто, гдѣто се гради, като при това Козимо ди Медичи съ своитѣ приятели наглеждатъ постройката. Не за гръмотевици и пророци разказва той и не за кръвожадния гнѣвъ на Иехова, а за войни и основания на градища, за радоститѣ на селския животъ.

Особени художествени тѣнкости нѣма у него. Той толкова малко задачи си поставя, колкото и Джотиститѣ, които бѣха работили прѣди него въ Кампо Санто. Но поразителенъ е неговиятъ изобиленъ разказвателенъ талантъ, непринудената лекота на неговата работа. Минарета и обелиски, триумфални колони и дворци, градини и лозя, хора отъ всѣкаква възраст и положение, животни и цвѣтя — всичко той събира въ пѣстри букети. Желанието да поправя и увѣщава, е далечъ отъ него. Той иска само да забавлява, да бесѣдва повърхностно, да пише хрониката на своето врѣме.

10. Пиеро дела Франческа.

Не се мина много и тоя духъ на реализмъ се прѣсади и вѣнъ отъ града на Арно. Защото дѣйността на флорентинскитѣ майстори не бѣ се ограничила само въ Флоренция, а се бѣ разпространила въ цѣла Тоскана. Прато, кокетниятъ малъкъ градъ въ 'долината на Арно, Емполи, Пистоя, викаха Флорентински художници за своитѣ работи. Въ Пиза, почтената стара люлка на срѣднѣковната живопись, всички нови работи бѣха направени отъ ржката на Годзоли. Въ Санъ Джиминяно, въ живописния малъкъ планински градъ Арцо, въ Борго Санъ Сеполкро и Кортонa — всѣкъждѣ флорентинци работятъ.

Така и въ най-отстраненитѣ мѣста се прѣнесе реалистичното искуство. И тамъ живописцитѣ не искаха вече да слушатъ

както Джентиле, заглжхналитѣ звукове на миналия вѣкъ. И забравятъ тѣ старитѣ църковни идеали и заедно съ своитѣ Флорентински другари се прѣдаватъ на сериозни издирвания. Слѣдъ мечтателитѣ, които живѣха въ такова миросъзерцание, дойдоха спокойни, чисти наблюдатели. И художникътъ, чрѣзъ когото Умбрия се замѣсва въ реалистичното движение — Пиеро дела Франческа — е сигурно най-великиятъ отъ всичкитѣ оние издирващи умове, които чрѣзъ своитѣ научни опити създадоха граматиката на модерната живопись, бѣше си поставилъ задачи, които дълго слѣдъ него — дори въ наше врѣме — занимаватъ свѣта.

Едва двадесетъ години бѣха се изменили, откакъ се започна рисуването на откритъ въздухъ въ живописъта. Исакаха да прѣдставятъ нѣщата въ тѣхната атмосферна обвивка, облѣни въ свѣтлина и въздухъ; не искаха вече да рисуватъ общитѣ бои, а силата на игривата свѣтлина, подъ която всѣко нѣщо мѣнява всѣки мигъ боята си. Дѣйността на Пиеро дела Франческа потвърждава старитѣ думи на Бенѣ Акиба. Още прѣди 400 години бѣ поставилъ той задачата на вѣрната живопись, и като прѣдшественикъ на най-модернитѣ, той бѣ се помжчилъ да установи по какъвъ начинъ атмосферата измѣнява колоритното впечатление на нѣщата.

Положението бѣще тогава подобно на това въ наши дни. Двамата братя ванъ Ейкъ и Пизанело бѣха рисували прѣдметитѣ съ остри контури, съ пѣстри блѣскави бои. Убѣдиха се, че има несходство между тие ярки палитрени тонове и това, което окото вижда. Прѣдметитѣ не блѣстятъ въ дѣйствителностъ така, както ги рисува Янъ въ Гентския олтаръ. При това и една нова задача се притури. Прѣдишнитѣ художници, чиито очи се спираха на подробноститѣ, не бѣха способни да прѣдадатъ дълбоки видове. Тѣхнитѣ перспективни познания имъ позволяваха само да обозначатъ съ планини и прѣградки постепеностъта на плановетѣ. Да нарисуватъ пространното небе, което лежи върху една равнина — тѣ не бѣха въ състояние. Затова и кждѣто бѣ възможно, тѣ го избѣгваха съвсѣмъ.

До двѣтѣ трети на картината, почти вертикално се издига пейзажътъ; често даже е прѣдадено само издигвацето се равнище безъ небето. Картината е изображение на плоскости, не може да прѣдаде впечатлѣнието на дълбочина.

Пиеро бѣше призванъ, съ самото си произхождение, да разрѣши тая задача. Градецътъ Борго санъ Сеполкро, гдѣто той

въ 1420 г. бѣше роденъ, лежи всрѣдъ Умбрийската равнина. Докато художниците, които работѣха въ гжстонаселенитѣ, гжстосъграденитѣ градове, бѣха навикнали да гледатъ съ остро око прѣдметитѣ отъ близо, Пиеро виждаше отъ височината на своя градецъ само свѣтлина и просторъ. Той виждаше слънцето, какъ — спрѣно върху долината — потопява прѣдметитѣ ту въ сутренъ блѣсъкъ, ту въ трѣптяща свѣтлина на пладнѣ, ту въ мека дрезгавина. Прѣзъ безбройни хълмове, неограниченъ отъ никаква прѣграда, неговиятъ погледъ проникваше въ безкрайността. Тие двѣ задачи — за простора и за свѣтлината — бѣха великитѣ въпроси въ неговия животъ.

И Флорентинцитѣ бѣха тоже зачекнали и едното и другото. Учело се бѣ помжчилъ съ перспективни линии да възбуди впечатлѣнието за размѣра на дълбочината. Кастано обичаше да поставя фигуритѣ си въ вгълблениа, за да постигне впечатлѣние на пластичностъ и дълбочина. Доменико Венецияно бѣ се опиталъ да прѣдаде свѣтливиятъ блѣсъкъ на нѣщата. Пиеро, когато въ 1438 г. дойде въ града на Арно заедно съ Доменико, който бѣше работилъ въ Перуджия, видѣ работитѣ на всички тие майстори. Това, което той бѣше почувствувалъ въ родината си, бѣ прѣдметъ на научни изслѣдвания. Единъ Умбриецъ улавя нишкитѣ въ своята ржка, рѣшава въпроситѣ, за чието изслѣдане се мжчеха Флорентинцитѣ. Сжщата страна, гдѣто едно врѣме Францискъ бѣше пѣлъ своитѣ химни на слънцето, подари на свѣта първия живописецъ на свѣтлината.

Още въ най-старитѣ му работи, въ олтаря на милосърдието, който още се съхранява въ болницата въ Борго, се проявяватъ неговитѣ двѣ задачи. Колкото сръдновековенъ е сюжетътъ, толкова новъ е стилътъ. Докато пò-прѣдишнитѣ художници работѣха повече въ барелефния стилъ, Пиеро, за да прѣдаде впечатлѣние на дълбочина, поставя мантията на Богородица да образува едно кубическо праздно пространство, въ което колѣничатъ, наредени въ кржгъ, фигуритѣ. Докато първитѣ виждаха само равни общи бои, у Пиера въ вжтрѣшната страна на мантията, която Богородица простира върху вѣруещитѣ, играятъ всевъзможни отражения, споредъ свѣтлината, която се лѣе върху ѳ. Въ слѣдуещата картина, фреската въ Санъ Франческо въ Римини, която прѣдставлява кондотиера на тоя градъ — Сигизмунда Малатеста — въ обожание прѣдъ своя светецъ покровителъ, той прѣнася тѣзи принципи върху пейзажа: бутва прѣгра-

дата, поставя херцога да колѣнчи прѣдъ открития въздухъ, който трѣптящъ въ мека свѣтлина, се простира въ безкрайностъ. За да усили още повече впечатлѣнието отъ безкрайността на пространството, той поставя отпрѣдъ като мощна кулиса една колонада въ стила на възраждането; значи: за да привлѣче погледа въ дълбочината, той си служи съ сжщитѣ приеми, които пѣксно Клодъ Лоренъ употреѣби. Сжщо така двата портрета на Урбинскитѣ херцогъ и херцогиня сж заблѣжителни съ своята тенденция. Както Пизанело, така и Доменико Вонециано запазваха въ своитѣ портрети стария стилъ на медайлитѣ. Главата е сложена както у римскитѣ цезарови монети върху твърдъ фонъ. Пиеро, въ своя стрѣмежъ да ни прѣдстави дълбочината въ картинитѣ си, се отцѣпва отъ тоя начинъ на схващане. Дълбокъ пейзажъ съ добрѣ разположени ниви, съ хълмове и долини, които отражаватъ благодатъта на едно добро управление, се простира надалечъ. Синевата задъ главитѣ не е вече фонъ, а небето, което — цѣло блѣснало — покрива нивята. Вмѣсто да правятъ впечатлѣние на рисувани барелефи, фигуритѣ изглеждатъ като тѣла въ пространството. Разбира се, Пиеро делла Франческа не е разрѣшилъ задачата напълно. Понеже той се придържа се още въ неподвижното положение въ профилъ, явява се едно несътвѣствие между широкия стилъ въ фонда и свързания плоскъ маниеръ у главитѣ. Но поставено е вече едно начало — да се поставятъ сжщински нарисувани портрети на мѣстото на медайлитѣ.

Тъй като въ тие си работи се приближава къмъ своитѣ Флорентински другари, той прѣнася стария завѣтъ на Умбрия, чувството за женска хубостъ, въ новото врѣме. И едва ли има пѣнѣжна картина отъ оная Богородица въ Оксфордъ, която — слабичка и блѣдна, съ неправилни, но особено благородни чърти — така кротко се навежда къмъ дѣтето. У неговото „Рождество Христово“ въ Лондонъ на първо мѣсто стои, както винаги, научната задача. За да прѣдаде впечатлѣнието на дълбочина въ пространството, той е нарисувалъ покрива на колибата въ перспективно съкращение, така че изглежда като че ли фигуритѣ стоятъ дѣйствително въ пространството, а отъ двѣтѣ страни се открива единъ пейзажъ, който, благодарение на това, че прѣдметитѣ въ първия планъ сж изкарани много напрѣдъ, изглежда още пѣдълбокъ, още пѣ-безкраенъ. Сжщо той си поставя и задачата за едно опрѣдѣлено освѣтление, мжчи се да прѣдаде сребърния

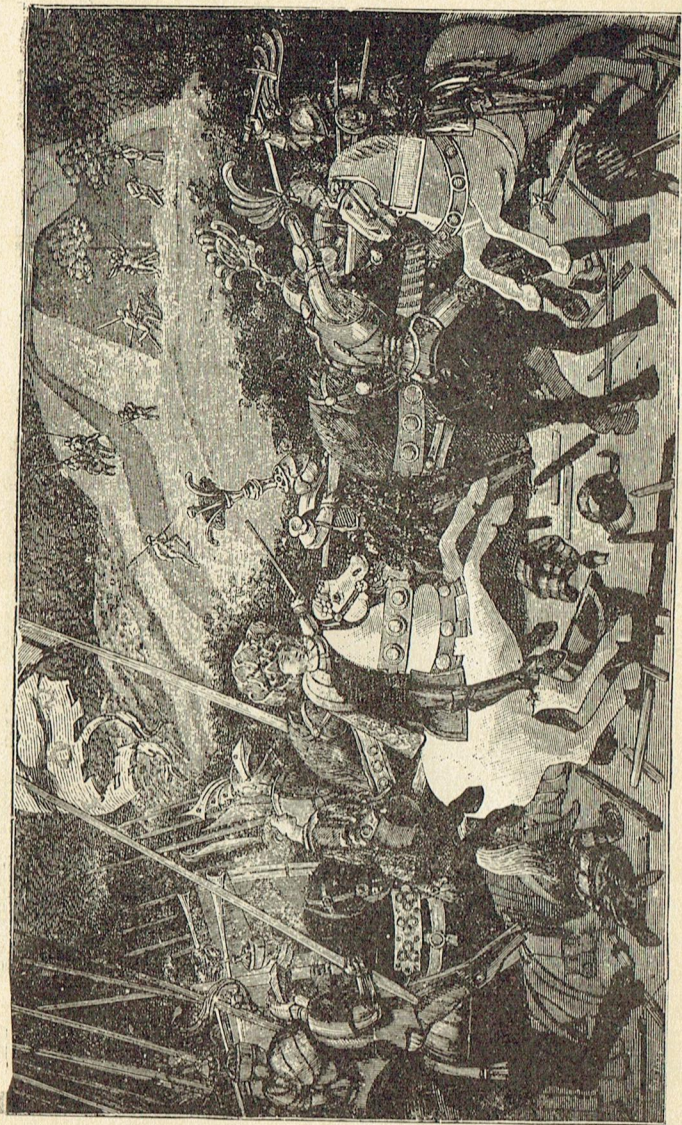
блѣсъкъ на лунното освѣтление. Свѣтло синя свѣтлина изпълня мѣстността, пронизва съ блѣлосиви лъчи колибата, потопява пейзажа на фонда въ синкавъ полумракъ. И съ очарование окото се спира върху милитѣ ангели, които сж слѣзли съ пѣсни, мандолини и цигулки да възхваляватъ непорочната Дѣва. Чудни, поразително модерни, напомнящи Росети, сж всичкитѣ тие момичета въ тѣхната пролѣтна свѣжестъ, въ игривитѣ си оперетни костюми, вълнуещи се кждри и блѣскави бисерни украшения.

Фрескитѣ, които той до 1466 г. рисува въ църквата Санъ Франческо — сюжети изъ историята на светия кръстъ — го прѣдставятъ на висотата на неговото искусство. Всичкитѣ задачи, които той бѣше възприелъ отъ Флорентинцитѣ, тукъ сж разрѣшени съ класически замахъ. Учено бѣше рисувалъ военни картини, безъ да се отърве отъ автоматическата дървеностъ. Картинитѣ на Пиеро сж свършени произведения на модерната военна живопись. Кастаньо се бѣше опиталъ да постигне третото измѣрение. У Пиера плоскостъта, която му прѣдстои за рисуване, веднага се прѣвръща въ дълбоко пространство. Доменико Венециано прѣвъ прослѣди дѣйствието на свѣтлината. За Пиера цѣлата природа се обръща въ единъ миръ отъ бои, чиято стойностъ се опрѣдѣля отъ всемогъщата сила на свѣтлината. Мазачио прѣвъ въ своята „Адамъ и Ева“ зачекна задачата за голото тѣло. Пиеро дава голи тѣла — именно голи мжжѣ гледани отъ къмъ гърба — които сж сѣкашъ извадени отъ сбирката на Клингера.

Не по-малко забѣлѣжителна отъ техническата е и психологическата страна на работата. Трѣбва да се прѣдстави историята на светия кръстъ. Но въ сжщностъ, Пиеро изобразява историята на дървото на живота, което Сетъ, синътъ на Адама, бѣше посадилъ: историята на единъ дѣнеръ, чието дърво служи ту за мостъ, ту за прагъ на храма, ту лежи въ дъното на морето, ту въ нѣдрата на земята и, макаръ Назарянинътъ да бѣ прикаченъ на него, той прѣзъ цѣли вѣкове сѣ още запазва своята неразрушима сила. Въ първата картина още, гдѣто умираещиятъ Адамъ поржчва да се посади дървото, се вижда философията на майстора. Старъ и уморенъ седи Адамъ. Силата на първия човѣкъ е изчезнала отъ неговитѣ болнави членове. До него стои Ева, опрѣна на тоягата, съ сбърчено лице, съ увѣхнали гърди. Обаче въ противовѣсъ на тая група стои на другата страна единъ силенъ момъкъ, якъ като атлетъ, и до него една здрава мома,



Ванъ Ейкъ — Поклонението на вълхвить,



Паоло Учелло — Боять при Санъ-Еджидио.



Андрея дель Костаньо - Портретъ на Пипо Спано.

великия скулпторъ въ Падуа и рисуваше въ Палаццо Виталиани, бѣ неговъ учитель. Отъ него е получилъ потика, да се заеме съ науката перспектива, която той обогати съ важни разкрития. Че сжщо рано още той се е запозналъ съ работитѣ на Пиеро делла Франческа, това се вижда въ приликата на неговата картина „Въскресението“ въ Туръ съ Пиеровата фреска въ Сеполкро, въ стрѣмлението къмъ *pleinair*, което прониква неговитѣ изображения изъ Христофоровата легенда, както и изобщо въ задачитѣ за пространството, които той си поставя.

Още въ прочутитѣ картини, които той рисува въ църквата на Еремитанитѣ въ Падуа въ 1454—59 г., значи отъ 23 до 28-та си годишна възраст, звучатъ тие елементи. Като дава фигуритѣ въ изгледъ отъ долу, т. е. така скжсени, както би ги видѣлъ въ дѣйствителностъ човѣкъ, който ги гледа отъ долу на горѣ, той се старае чрѣзъ начина, по който ги поставя въ пространството, да възбуди впечатлѣнието за размѣритѣ на дълбочината. По-късно въ Мантуа, когато въ Кастело ди Корте той рисува картинитѣ по тавана на Камера делъи Споза, перспективнитѣ изучаваня го доведоха до нови сполуки. Като приложи Учеловитѣ принципи въ таванната живопись, отвори покривитѣ и нарисува дѣчицата така, като да бѣха живи сжщества, които, гледани отдолу, трѣпкатъ въ пространството, той стана изнамѣрвачъ на персективната сводова живопись, родоначалникъ на Кореджио, Веронезе и Тиеполо.

Сжщо и въ портретнитѣ групи, които той нарисува върху стѣнитѣ на тая зала, два вѣка си подаватъ ржка. Слѣдъ като първоначално бѣха се ограничили да изкарватъ само портретитѣ на поржчалитѣ картината въ нѣкакво набожно положение; слѣдъ като послѣ Кастаньо направи първитѣ отдѣлни портрети въ естествена величина, въ тие сцени изъ живота на Гонцага сж дадени първитѣ самостояни портретни групи. Откритъ е пжтьтъ, който води къмъ Тинторето, а отъ тамъ къмъ холандскитѣ „Регентски събрания“ въ XVII вѣкъ.

Обаче за Кватроченто най-важни послѣдствия има неговото отношение къмъ античността. Знаменателно е, че майсторѣтъ който е създадалъ бюста на Мантеня, го е прѣдставилъ като нѣкакъвъ герой отъ стария свѣтъ съ дълги коси, украсени отъ лавровъ вѣнецъ. Защото като потомѣкъ на едно изчезнало героическо врѣме, като нѣкой прѣроденъ Елинъ, се втурва той въ своята епоха. Сѣкашъ провидението си бѣше послужило съ Сквар-

чионе само за да даде възможност да се яви Мантеня. Едва чръзъ духа на Мантеня се прояви това, което Скварчионе бѣше търсилъ и подготвялъ: животъ и душа. Въ общение съ Падуанскитѣ хуманисти той се проникна отъ изучването на античността, както Менцеля — отъ епохата на Фридриха Велики. Съ усърдието на антиктваръ и научната строгостъ на археологъ той събираше най-незначителнитѣ откъслечи, които можеха да послужатъ да се възстанови образътъ на оная изчезнала епоха: релефи, монети, надписи, мраморни издѣлия и бронзове. До най-незначителни дреболии се мъчеше той да опознае костюмитѣ, сѹружението на старитѣ, не се успокояваше, до като не разбере какъ е изглеждала у Римлянитѣ нѣкоя юзда или нѣкакво облѣкло; познаваше архитектурнитѣ форми у старитѣ така добрѣ, както тѣхнитѣ дрехи, сждове и обичаи. Отпослѣ едно прѣбивание въ Римъ му даде наново случай да освѣжи своитѣ изучвания на античността. Той стоеше поразенъ прѣдъ тоя свѣтъ отъ сгради и статуи, забравяше се съ своя скиценбухъ прѣдъ Траяновата колона и Титовата арка.

Вече Падуанскитѣ фрески, макаръ и да третиратъ легенди за светци, правятъ тържествено класическо впечатлѣние. Строгийтъ елински характеръ на тие обстановки можеше да бжде постигнатъ само отъ единъ майсторъ, който е израсълъ срѣдъ антични образци. Римското снаряжение на всичкитѣ тие войници можеше да сполучи да прѣдаде само единъ живописецъ, чиято глава е била цѣла енциклопедия на античността. Като рисува въ Камера дельи Спозии оная прочута картина, която съ класически латински езикъ и класически сждо букви — както Штукъ сега обича да прави — разправя за поржчвача и изпълнението на работата; като привързва Св. Себастиана не за нѣкое дърво, а до една развалина на храмъ и прибавя името му съ гръцки букви, той дава да се разбере, колко силно античността е обладала неговия умъ. И по-късно, когато Изабела де Есте стъпи на трона на Мантуа, прѣдстави му се случай да създаде това творение, въ което и той самиятъ виждаше най-високия прѣдѣлъ на своето творчество: „Триумфа на Цезаря“. Докато по-рано той можеше да употребява художественитѣ паметници на античността само като аксесуари въ религиознитѣ картини, тукъ му се даваше възможностъ да се занимае съ една дѣйствително антична тема. И, осланяйки се на всичкия материалъ, който отъ десетки години бѣше събиралъ, той създаде най-вѣщото възстановление, което

нѣкога античността е намѣрила, единъ образъ на минълото, ко-
муто слѣдущитѣ вѣкове не можаха нищо да прибавятъ — нито
въ точността на археологическитѣ подробности, нито въ схва-
щането на античния мирогледъ.

Но не само това е ново, че наредъ съ християнскитѣ сю-
жети, които до сега владѣха изключително репертуара на иску-
ството, се появиха лека-полека антични. Боравенето съ антич-
ността искара на явѣ голѣмо число нови задачи. Скоро антич-
нитѣ статуи дадоха идеята да се обосноватъ още по-точно, от-
колкото е било до сега, законитѣ за движението у голото тѣло.
Защото, макаръ и Пиеро делла Франческо да бѣше направилъ
рѣшаещата стѣпка въ прѣдставлението на голотата, неговото
искуство не бѣше още въ състояние да прѣдава движението.
Всичкитѣ негови фигури сж поставени като за вѣчни врѣмена
въ неговитѣ картини — въ неподвижно, невъзмутимо спокойствие.
Тѣ така тежко стѣпятъ, както селянина, който върви изъ нѣкоя
нива и при всѣка стѣпка затѣва въ лѣпката прѣстъ. Мантеня,
чиито хора не живѣятъ върху земята, а върху скали, го допълни,
като нарисова за пръвъ пѣтъ не само покоя, а и подвижността.
Само у него бѣха прѣдставени като специаленъ прѣдметъ на
изучване движенията на голото тѣло и произлизащитѣ отъ тѣхъ
свивания и обтѣгания на мускулитѣ. Особено неговата гравюра
„Херкулесъ, който одушва Антеуса“ трѣбва да е била откровение
за художницитѣ въ оние години.

Не по-малко очевидно е влиянието на античността върху
наредбата на костюмитѣ. Докато до сега чудатоститѣ на модата
бѣха единъ неизчерпаемъ източникъ отъ новости у миналитѣ
художници, Мантеня отбѣгва съврѣмения костюмъ. Всичкия рас-
кошъ на костюмитѣ, всичката прѣтрупаностъ, която по-първитѣ
обичаха, е изоставена и замѣстена съ просто антично облѣкло,
върху художествената обработка на което той обрѣща особено
внимание. Къмъ подобни работи и Пиеро делла Франческо се
стремѣше, но за Мантеня търсенето на хубави мотиви въ дра-
пировкитѣ особено е единъ опрѣдѣленъ факторъ въ неговото
творчество. Той не се задоволява само съ голѣмата ловкостъ, съ
която поставя платоветѣ върху тѣлото, а се заема съ оная задача
на хармония и елегантностъ, която скулпторитѣ на античността
бѣха разрѣшили съ такова неподражаемо съврѣшенство. Още
въ една отъ неговитѣ първи работи — „Св. Ефемия“ въ Брера —
въ играта на драпериитѣ има такава прѣлестъ, както у най-доб-

ритъ антични облѣчени фигури. „Парнасъ“ въ Лувръ, който бѣ рисуванъ за работната стая на Изабела д' Есте, би могаль да бжде отъ Пусена — така строго античенъ е ритмътъ на движенията, така антични сж драпериитѣ на ту леко прилѣпналитѣ, ту вѣящитѣ се отъ вѣтъра тънки облѣкла. Една съвсѣмъ нова хубость, която нѣма нищо общо съ гонещия дѣйствителността реализмъ, съ безразборното писане по природа въ ранния Кватроченто, настѣпва въ искуството. И като се вземе всичко прѣдъ видъ: че Мантеня пръвъ даде на своитѣ фигури пълна пластична кржг-лость, че той създаде първитѣ перспективни сводови картини и първитѣ портретни групи, че пръвъ издигна прѣдставлението на движущото се голо тѣло и изучването на драпериитѣ до художествена задача — той трѣбва да бжде признатъ за гений, който слѣдъ Пиеро делла Франческо най-вече е опрѣдѣлилъ направлението на по-сетнѣшнитѣ поколѣния.

13. Послѣдователи на Мантеня.

Мелоцо да Форли безъ Мантеня е немислимъ. Само че въ него нѣма нищо отъ мощното величие на Падуанеца. Той е толкова мекъ, колкото послѣдниятъ е твърдъ, толкова нѣженъ, колкото другиятъ е упоритъ и суровъ. Неговиятъ съотечественикъ Пиеро делла Франческо тоже му е повлиялъ и му е прѣдалъ нѣщо отъ своята тънка грация.

Още въ първитѣ му работи, — олицетворенията на „Свободнитѣ искусства“, които той рисува въ 1474 г. за Урбинския херцогъ, — въ начина, по който той компонира фигуритѣ въ пространството, личатъ неговитѣ връзки съ великия декоративенъ живописецъ Пиеро. Вмѣсто да нареди сценитѣ подобно на релефи — образа на науката налѣво, нейнитѣ почитатели надѣсно — той поставя трона посрѣдъ фонда, нарежда лицата да колѣничатъ отпрѣдъ и съ стѣпалата на трона обозначава размѣритѣ на дълбочината. Вънъ отъ това него главно го занимаватъ драпировкитѣ. Установенъ вече формаленъ талантъ, той обръща на гжнкитѣ такова внимание, на което би завидѣлъ и Фра Бартоломео, изобрѣтателя на манекена.

Въ слѣдущата си работа, картинитѣ върху куполата на катедралата въ Лорето, той се залавя за пръвъ пжть съ поставената отъ Мантеня задача — живописята отъ долу на горѣ. Но не успѣва още да я разрѣши. Липсва му лекостята. Фигуритѣ

се задушаватъ въ своитѣ тежки драперии. Едва въ куполнитѣ картини на църквата Санти Апостоли въ Римъ той прѣдолѣ мжчнотиитѣ. Христосъ така свободно се носи въ ефира, пише Вазари, че сѣкашъ пробива свода. Сжщо и като гледа ангелитѣ, човѣкъ мисли, че тѣ се движатъ въ свободното небесно пространство. Днесъ не може да се сжди, до колко тая перспективна илюзия е била постигната, защото куполата е разрушена. Но по откжслецитѣ, които сж попаднали въ сакристията на Ватикана, може да се заключи какво нѣжно чувство за хубость се присѣдинява къмъ перспективнитѣ тенденции у Мелоцо. Тие ангели съ разпилѣни руси кждри, които — съ музыка и пѣсни — отлитатъ, когато единъ неземеиъ лжхъ развѣва облѣклата имъ, така плѣниха хората въ наше врѣме, че почнаха да наподобяватъ въ дѣйствителность това, което нѣкога единъ художникъ бѣ измислилъ. Сестритѣ Барисонъ сж твърдѣ свѣтски дѣщери на ангелитѣ на Мелоцо да Форли.

Въ неговото послѣдно творение — фреската въ Ватиканската Библиотека, прѣдставляеща Сикста IV, какъ назначава Платина за директоръ на библиотеката —, пакъ Мантеня и Пиеро делла Франческо си подаватъ ржка. Подобно на портретитѣ на Гонцага отъ Мантеня, той създаде една портретна група, пълна съ величествено благородство. Перспективната задача — инкрустирания покривъ, прѣдставенъ въ силно съкращение, начинътъ, по който стълбоветѣ отиватъ назадъ и въ дъното се открива Лоджията — напомня Миланската Санта Конверзационе отъ Пиеро делла Франческо и сочи сжщеврѣмено напрѣдъ въ бждещето: Рафаелъ е ималъ тая картина прѣдъ очи, когато е замислялъ Атинската школа.

Въ Флоренция, гдѣто Мантеня бѣ прѣкаралъ 1466 год., той намѣри у Антония Палайуоло, великиятъ лѣяръ, свой послѣдователъ. И на Палайуоло, както и на Мелоцо, бѣ въздѣйствувала могщата статуарна пластика на падуанския майсторъ, класическото спокойствие на неговитѣ драперии. И той създаде съ фигуритѣ на „Петѣтѣ добродѣтели“, които направи за търговския сждъ въ Флоренция, панданъ на „Олицетворенията на наукитѣ“ което Мелоцо бѣ нарисувалъ за Урбинската библиотека. Но въ друга една областъ Мантеня се оказа по-силенъ неговъ учителъ. Палайуоло, подтикнатъ най-напрѣдъ отъ Мантеня, се обърна къмъ техниката на гравюрата и между тие листове единъ особено „Бой на голи“ е знаменателенъ съ своето направление. Никога още

не бѣха прѣдавани съ такава ловкостъ дивосражаващи се лица, животъ и движение. Всичкитѣ тие натѣгнати мускули, всичкитѣ тие сложни мотиви въ движенията сж прѣдадени съ нечувано искусство. Тая гравюра характеризира и тенденцитѣ, които господствуваха у него като живописецъ. По примѣра на Мантеня и той избра анатомията за поле на своитѣ изучвания. Той разбираше голото тѣло, разказва Вазари, по-добрѣ отъ всѣки свой прѣдшественикъ. Понеже изучваше анатомията върху масата за дисекиране на трупове, той бѣ първия, който дѣйствително прѣдстави играта на мускулитѣ.“ Отъ това гледище той избираше своитѣ сюжети, и само отъ него трѣбва да се гледатъ неговитѣ картини. Човѣшки тѣла, които се мѣрятъ въ борбата, напрѣгнати членове въ най-разнообразни положения, борящитѣ се за и противъ една друга сили — това е неговата областъ. И техникътъ на метала се чувствува въ прѣдаването на формитѣ. Той обича стѣгнати, рѣзко очертани, блѣстящи форми. Всичко получава една стилизация съ металически твърдъ характеръ. Отъ християнскитѣ сюжети, които прѣдставляваха случай да се рѣшаватъ подобни задачи, пръвъ бѣ св. Себастианъ. Картината съ тоя сюжетъ въ галерията Питти е една гола фигура въ естествена величина съ можщи като отъ металъ излѣни форми: главата скжсена, мускулитѣ надути, поясътъ като че ли отъ бронзъ излѣнъ. Въ другата, която се намира въ Лондонъ, той усложнява задачата, като прибавя наоколо стрѣлцитѣ. Шестима души натѣгатъ тетиватѣ и стрѣлятъ върху единъ голъ човѣкъ. Това дава случай да се рисуватъ разнovidни положения и богата игра на мускулитѣ. Нѣкои отъ джелатитѣ, които се навеждатъ, за да натѣгнатъ лжковетѣ си, вършатъ това съ такова усърдие, че се вижда какъ се надуватъ жилитѣ имъ. Като цизелирани отъ бронзъ сж тѣхнитѣ сухожилия, коситѣ и брѣчкитѣ на тѣхнитѣ лица. По сжщитѣ побуждения той вмѣкна въ своя репертоаръ образа на Херкулеса. Той нарисува неговитѣ подвизи въ редъ декоративни картини въ Палацо ди Венеция. Нарисува двойната картинка въ Уфици „Херкулесъ одушва Антеуса и Хидрата“. Както въ тая картина Херкулесовитѣ пети сж се забили здраво въ земята, както сж се подули прасцитѣ му, както е отмѣтналь гърди назадъ, съ каквато задушваща сила той е счепкаль своя противникъ — всичко това е единъ новъ триумфъ на движанието и голотата. Даже въ малката картина въ Лондонската „Национална галерия“ „Аполонъ и Дафна“ темата е избрана по тие съобра-

жения. Една еластична юношеска снага, едно сухо дѣвическо тѣло — едното гони, другото бѣга — единъ сборъ отъ мжчни мотиви въ движението и анатомически изучвания. Наредъ съ човѣшката анатомия, занимаваше го и тая на коня. За доказателство служи Мюнхенската скица на нѣкакъвъ паметникъ съ ѣздачъ, която дълго врѣме е минавала за работа на Леонардо. Естествено, художниците сж стояли поразени прѣдъ подобни работи. Защото нито единъ флорентинецъ прѣди Палайуоло не бѣше така проникналъ въ конструкцията на човѣшкото и конското тѣло.

Това, което у Палайуоло е още опитъ, у Синьорелли се издига до съвършенство. Слѣдъ като Мантеня и Палайуоло бѣха установили здраво законитѣ на движението у голото тѣло, Синьорелли можа да направи още една стѣпка напредъ: да изрази движението на душата чрѣзъ движението на тѣлото. И това е съединителната брѣнка между Мантеня и Микеланджело.

Полето на дѣйностъ у Синьорелли обгрѣщаше всичко. Той рисува за всички градища въ Тоскана и Умбрия олтарни картини и въ тѣхъ вече личи като сериозенъ, съ мжжски духъ майсторъ. Като Мантеня и той не знае що е мекъ лиризмъ. Неговитѣ картини сж рѣзки и сурови, почти навѣсени и буйни. Той обича груби лица, профили остри като брѣсначъ. Но най-вече обича той голото тѣло, не толкова нѣжността на женското тѣло, колкото жилавата сухота на младежа. Не че го привличаше легендата, а само за да възпѣе хубостъта на голото нервно човѣшко тѣло, нарисува той отгледването на Пана. Въ всевъзможни движения сж прѣдставени фигуритѣ. Виждатъ се отпредъ, въ профилъ, откъмъ гърба. Подобно гледище се проявява у него и при избора на библейскитѣ му сюжети. Кръщението Христово е любима негова тема, защото му дава възможностъ да прѣдаде въ образа на кръщаеция се едно голо тѣло въ най-различни положения. Сжщо така той обича распятието, защото темата позволява да се нарисува единъ трупъ съ всичкитѣ опнати жили и разкривени форми. Отъ светцитѣ, които окржжаватъ прѣстола на Богородица, той прѣдпочита стареца Иеронима, защото му дава случай да прѣдстави едно старо тѣло съ набрѣчкана кожа и изнурени мишци. Ако ли пъкъ такава една фигура е невъзможна въ прѣдния планъ, той, — макаръ тя да не стои въ никаква връзка съ сюжета — я поставя поне въ фонда. Сѣкашъ това е марката на Синьорелли — въ всѣка негова картина, даже и въ портретитѣ, да стоятъ, седятъ или лежатъ голи младежи.

Изгледа отзадъ — здрави кълки и яки плъщи — му се особено харесва. Ако ли пъкъ такива фигури не могат да бждатъ прѣдставени голи, той гледа да ги нарисува поне въ трико или тѣсни прилѣпнали ризници. Затова и облѣченитѣ въ металъ ангели сж негови любимци, особено Арахангелъ Михаилъ съ неговата блѣскава стоманена ризница и момчета изъ народа съ напръгнати стоманени сухожилия. Имено тие енергични опалени отъ врѣмето фигури, които стоятъ съ раздвоени крака въ едно положение, което прави всичкитѣ мускули да участвуватъ прѣдизвикателно нѣкакъ, като да ги заплашва нѣкаква опасностъ, придаватъ на неговитѣ картини нѣкаква героична войнствена осанка. У женскитѣ лица и светцитѣ облѣклото е просто и тържествено, безъ сложни гжнки и кокетни буфани. Той нарежда всичко въ тежки маси, въ широки прости линии. И на тоя мощенъ езикъ на формитѣ отговаря боята. Както и у Мантеня, въ нея има нѣкаква металическа рѣзкостъ, нѣкакъвъ меденъ или бронзовъ тонъ, не твърдъ и сухъ, а сивъ и мраченъ. Макарь и въ картината на Пана да го занимаваше — като ученикъ на Пиеро делла Франческо — изучаването на отраженията, той е все пакъ твърдѣ много рисувачъ и анатомъ, твърдѣ много сериозенъ и сухъ, за да търси колористична хубостъ.

Когато не се ограничава въ размѣра на шевалетна картина,^{*)} а стои прѣдъ обширни стѣни, въ него се проявява драматикътъ. Между картинитѣ въ Сикстинската капелла тие на Синьорелли се отличаватъ съ тѣхната подвижностъ и нѣкаква груба хубостъ. Въ втората негова серия — картинитѣ изъ живота на св. Бенедикта, които той нарисува въ 1497 г. за мѣнастиря Монте Оливето при Сиена, заблѣжителенъ е начина, по който той прѣдставя своята тема. Той изоставя съвсѣмъ историята на младинитѣ на своя герой, захваща *ex abrupto* съ една картина, която му дава случай да прѣдстави буйно движение — „Наказанието на Флорентия“. И нататкъ той избира все такива сцени, въ които може да изкара фигури на селски момци съ войнствена осанка, въоржжени войници съ халебарди, шапки съ пера и пѣстри униформи. Когато — шестдесетъ годишенъ — той създаде своето най-знаменито творение — цикла въ Орвието — той нѣмаше нужда да избира. Самата тема му бѣше като че ли

^{*)} Картина, която се работи върху стативъ (*chevalet*) — картина, която може да се мѣсти отъ едно мѣсто на друго.

прѣдопрѣдѣлена. Страшниятъ сждъ трѣбваше да прѣдстави той, неговото приближаване, небето и ада. Тукъ, гдѣто бѣха нуждни само голи тѣла, гдѣто не го стѣсняваше никакъвъ форматъ, неговата сила порастна до грамадность. Ако Фиезоле, който бѣ почналъ тая работа, я бѣ завършилъ, щѣхме да бждемъ въведени въ едно царство на вѣченъ покой и озарена отъ Бога хубость. За Синьорелли небето и ада се прѣвърнаха въ анатомическа зала. Не трѣбва да се търсятъ у него тънкость и нѣжность на душевния животъ. Но въ начина, по който той отъ голото човѣшко тѣло прави носителъ на душевни вълнения, отъ психически развива физически дѣйствия, лежи нѣкаква свърхчовѣшка сила. И напушатъ умрѣлитѣ бавно и тържествено своитѣ гробове: едни още се мжчатъ да изкочатъ изъ земята, други, излѣзли вече, си разпушатъ и обтѣгатъ членоветѣ, като слѣдъ дълъгъ сънъ. Тукъ владѣе ликувание и блаженство. Колѣнѣ се прѣгъватъ, ржцѣ се слагатъ върху сърдцето, други се протѣгатъ съ благодарность къмъ небето. Въ послѣдната картина, ада — едно атлетическо зрѣлище! Ужасни образи лѣтятъ въ въздуха. Бѣсни демони истезаватъ своитѣ жъртви и ги душатъ като съ мѣдни клѣщи. Голи тѣла се извиватъ въ трѣпки и гърчения по земята, привдигатъ се отъ ужасни мжки. У Синьорелли стрѣмитѣ, които започнаха съ Мантеня и обгърнаха цѣлата жизнена дѣйность на Палайуоло, намѣриха своя тържествуещъ край.

14. Хуго ванъ деръ Гоесъ.

Между това, въ Флоренция бѣ станало една рѣзка промѣна на обстановката. Около това врѣме, когато Мантеня живѣеше тамъ, пристигна отъ Нидерландия една картина, прѣдъ която и днесъ още зрителитѣ се спиратъ очудено въ болницата Санта Мария Нуова. Живописецътъ на тая картина, Хуго ванъ деръ Гоесъ, е познатъ съ нѣкои дребни работи, които висятъ въ нѣмскитѣ и нидерландски галерии. Въ една негова картина въ Брюксель единъ младъ Францисканецъ колѣнички посрѣдъ жълтозеленъ есененъ пейзажъ въ тихо обожание прѣдъ Богородица. Въ едно благовѣщение въ Мюнхенъ той си е поставилъ твърдѣ модерната задача да постигне една хармония въ бѣло. Вмѣсто топла и блѣстяща, той е искалъ картината му да бжде свѣтла, срѣбриста. Но излѣзнала е твърда, студена, тебеширена.

Въ портретитѣ си той често изненадва съ съвсѣмъ феноменална грозота. Сѣкашъ съ нѣкакво наслаждение той е подчърталъ характеристиката, когато е рисувалъ кардинала Бурбонъ, който изглежда като стара баба. Има нѣщо мжчително, изнурено, неспокойно въ работитѣ на тоя художникъ. Той изглежда като *esprit tourmenté*, който се залавя постоянно за нови задачи, но посрѣдъ работата изгубва вѣрата въ самия себе, вдхновението.

Това, което четемъ въ неговитѣ картини, се потвърждава отъ биографията му. Въ младинитѣ си той е билъ едно жизнерадостно дѣте на свѣта. И градскиятъ съвѣтъ въ Бругъ е викалъ него, когато е било нужно да се устройватъ богати шествия, да се издигатъ триумфални арки, да се рисуватъ знамена съ образитѣ на антични герои и богини. Вино, жени и пѣсни господствуватъ въ неговия животъ. И изведнѣжъ се оттѣгля той въ Августинския мѣнастиръ въ гората Соаньи, за да живѣе само за спасението на душата си. И сега още се борятъ въ него двѣтѣ сили—духътъ на свѣтския животъ съ духа на самоотрѣчението. Драго му е да взима участие въ веселитѣ пиршества на всички оние високопоставени господа, които идватъ въ мѣнастиря да позиратъ за портретитѣ си. Обаче слѣдъ такива часове, прѣкарани въ разпуснатъ гуляй, наставатъ часове на дълбока мрачностъ, въ които той се счита пропадналъ за винаги. Въ своитѣ гризения на съвѣстята той рисува картини, които посвещава на послѣдния край, на горчивитѣ страдания на спасителя. Въ една картина въ Франкфуртъ е прѣдставена Богородица съ воала на матрона, мѣтнатъ върху главата, какъ дълбоко замислена гледа младенца. Въ друга картина въ Венеция, бездушното тѣло на Спасителя виси срѣдъ единъ мраченъ пейзажъ. Въ картината въ Брюгъ, Богородица лежи на смъртно легло и прѣдъ замгленитѣ ѝ очи се явява въ небесенъ блѣсъкъ Спасителя. Въ тая въ Виена, почитателитѣ на Господа тжно спускатъ въ земята неговото вкоченено тѣло. Стара тема, която Роже така често бѣ рисувалъ. Само че при Гоесъ нѣма никакъвъ патосъ, никакви вопли. Всичко е въздушно; една тиха скрита тжга, на която даже и сълзи не идватъ на помощъ. Блѣдно момиче, тжно и изоставено — неговата Магдалена сплита рѣцѣ и гледа тжно на прѣдѣ си. Врани се виятъ около кръста, който като призракъ нѣкакъвъ се издига въ облачното вечерно небе. Обаче и такива картини не изказватъ това, което Гоесъ би желалъ да каже. Най-чудновати планове се зараждатъ въ неговата глава. Той има

видѣния за картини, за изпълнението на които цѣлъ единъ животъ му се струва много кжсь. А послѣ въ врѣме на работа, той изгубва охота, отчайва се, че не може да изрази това, което вълнува неговото сърдце. Съ виктъ: азъ съмъ осжденъ—падна той единъ день въ несвѣсть. Всичкитѣ гризения на съвѣстѣта, които отъ години сж измжчвали душата му, завършиха въ религиозна лудостъ. Само гръмливитѣ звукове на органа и набожнитѣ пѣсни на мѣнастирскитѣ братя му доставятъ облекчение на мжкитѣ.

Неговитѣ произведения показватъ какъвъ великолѣпенъ духъ бѣ сломенъ. Особено страничниятъ олтаръ съ „Поклонението на пастиритѣ“, който той бѣше нарисувалъ за Санта Мария Нуова по поржчка на медицейския агентъ, Томазо Портинари, прави едно отъ най-силнитѣ художествени впечатлѣния, които човѣкъ би могълъ да намѣри въ Флоренция. Самата мисль, вложена въ нея, е нова, а сжщо така и задачата въ освѣтлението, която си е той поставилъ. Младенецътъ лежи на земята върху купъ слама, озаренъ отъ свѣтли лжчи, които освѣтляватъ колѣничилата Богородица. Нѣжни ангели колѣничатъ наоколо или пърхатъ въ въздуха. Единъ отъ тѣхъ особено, който ликуещъ се издига къмъ небето върху своитѣ блѣстящи крилѣ, още засега отъ божествената свѣтлина, която озарява долната частъ на облѣклото му, би можалъ да стои въ една Рембрантова картина. Но не само спомена за Рембранта, а тоя за Бюклина се пробужда когато човѣкъ гледа тая картина. Свѣтло зеленитѣ клончѣта, откροени върху тъмносинето небе, огнено-червената линия, поставена като рѣзко пятно въ прѣдния планъ, — това сж колористични замисли, които много по-слабо напомнятъ Кватроченто отколкото края на XIX вѣкъ. Тъмносини, виолетови, зелени и матови черни тонове се съчетаватъ върху дрѣхитѣ въ нечувани никога до тогава акорди. Една неуписуема прѣлѣсть обвива фигурата на Богородица. Не е тя момиче, а жена, която познава мжкитѣ на раждането. До нея Иосифъ, старъ и мълчаливъ съ закоравѣли работнически ржцѣ и все пакъ тържественъ, като нѣкой дожъ отъ Тинторето. Отъ другата страна пастиритѣ, сурови, калени лица, загорѣли отъ слънцето, жглести, груби и истински; единъ прѣгъналъ колѣно, другъ надзрѣща любопитно надъ другитѣ, трети се приближава заджанъ отъ бързина. Като си спомни човѣкъ какви мжчнотии трѣбваше да прѣодоляватъ живописцитѣ даже въ XVII вѣкъ, за да не изпаднатъ

при портретитѣ на селени въ карикатурность, — какви безобразни дебелаци и пияни смѣшници искарваха за селени Брюгелъ и Остадъ, чувствува се силния непринуденъ реализъмъ на тоя майсторѣ, който достига Миле, Бастиенъ Лепажъ.

Като че ли още по-хубави отъ централната картина сж крилата. Отъ една страна светци — чудни еврейски типове въ патриархаленъ Кьолнски стилъ. Въ тѣхнитѣ нозѣ колѣнчи Томазо Портинари, правнукъ на сжщата оная Беатриче, която Данте възспѣва въ своята Vita nuova, една деликатна глава съ сериозно-стѣгнатитѣ чърти на благороденъ търговецъ. До него свѣнливитѣ блѣдни личица на двѣтѣ негови момчета, които сѣкашъ не разбиратъ добрѣ какво е всичко това, и страховито смутени полумеханически сплитатъ за молитва своитѣ нѣжни прѣстчета. Отъ другата страна дами, изпълнени съ тиха почтена сдържаност и нѣжно благородство. Слаба и нѣжна — жената на Портинари, дѣвствено свѣжа — неговата руса малка дъщеря. Отзадъ — тѣхнитѣ светици — покровителки, Св. Маргарита и Мария Магдалена, облѣчени като княгини въ златошити дрѣхи и лѣскавъ бѣлъ дамаскъ; коситѣ причесани назадъ и покрити съ кокетни високи шапчици. Отъ старитѣ писатели Гоесъ бѣ възхваляванъ като най-великъ живописецъ на жени въ своята епоха. Ванъ Мандеръ, като описва женитѣ, рисувани отъ тоя майсторъ, говори за тѣхната непорочна нравственост, тѣхната срамежлива кротостъ. Като че ли Купидонъ и грациитѣ сж управлявали четката на живописеца. Олтаря на Портинари доказва думитѣ на писателя. Колкото буенъ, силенъ характеристикъ е Гоесъ въ мжжкитѣ лица, толкова гѣвкавъ, лекъ е той тукъ. Изящно благородни, почти повече отколкото трѣбва нѣжни сж движенията съ тѣхната дѣвическа благопристойность. Грация на цвѣтя, смѣсена съ тиха сдържана тѣга, лежи върху тие аристократически блѣдни, меланхолно наведени глави съ тъмно очертани очи, засѣнени отъ тънки вѣжди и нѣжни, нервно трептящи устни. Рѣцѣтѣ, сбърчени, навикнали на работа у мжжетѣ, тукъ сж тънки и бѣли, изразителни, сѣкашъ романи биха могли да се прочетатъ по тѣхъ. Къмъ тая чиста грация се присѣдинява нѣкаква спокойна евритмия, нѣкаква широта въ линитѣ, която дава да се разбере, че най-висшия идеалъ на Гоесъ бѣ фресковата живопись. Въ всичко има такава монументална тържественостъ, каквато отъ врѣмето на Хуберта ванъ Ейкъ у нито единъ нидерландски художникъ не бѣ срѣщана.

Ржка за ржка съ тая висота въ говора на линиитѣ върви една небивала до тогава интимностъ въ пейзажа. Янъ ванъ Ейкъ, първиятъ пейзажистъ на Нидерландия, бѣ се заловилъ за прѣдставлението на природата отъ интересъ къмъ екзотичното, отъ туристически вкусъ. На своитѣ прости съотечественици, които никога не бѣха излѣзли вѣнъ отъ Брюгъ и Гентъ, той, като много пжтувалъ художникъ, разправя за пѣстрото великолѣпие на Юга. Даже когато понѣкога прѣдава нидерландски мотиви, пейзажътъ у него има нѣщо изискано, прѣтрупано. Сжщото старание, съ което той прѣдставлява фигуритѣ въ богати облѣкла, протѣкава дрѣхитѣ имъ съ цвѣтя и ги краси съ златни обшивки, го кара да изобразява пейзажитѣ си много по-богати, отколкото тѣ сж въ дѣйствителностъ. Най-разнообразни нѣща, палми, ясени и борове нарежда той само за украшение да растатъ едно до друго, безъ да съобразява годишно врѣме и климатъ. На мѣсто това тържествено настроение у Янъ ванъ Ейка, у Гоесъ се явява охотата къмъ интимното, всѣкидневното. Той прѣвъ разбра, че единъ пейзажъ нѣма нужда да бжде екзотиченъ, накитенъ. Той обичаше родната, съвсѣмъ проста природа, поля и морави, блата и гори. Въ дѣсната картина съ високостволитѣ дървета, въ чиито безлистни клонѣ гарвани сж накацали, се вижда единъ безцвѣтенъ зименъ пейзажъ, проснатъ мрачно подъ заоблаченото небе. Сжщеврѣмено той проникна много повече отъ своитѣ прѣдшественици въ организма на пейзажа. Янъ туряше грижливо цвѣтя и дървета въ своитѣ пейзажи, тѣй както правятъ дѣцата съ своитѣ играчки. Гоесъ прѣвъ търси коренитѣ и листата. Особено начинътъ, по който той рисува дърветата е извѣнреденъ. Всѣко си има своята физиономия и все пакъ всичкитѣ линии сж опрѣдѣлени при тѣнко прѣсмѣтване на главнитѣ линии у фигуритѣ.

Едно съвсѣмъ ново схващане на природата трѣбваше да си пробие пжтъ подъ впечатлѣнието отъ това чудно творение. И почти символично е обстоятелството, че то не остана въ Нидерландия, а дойде въ Италия. Тамъ, на сѣверъ, едва ли би било то разбрано, на югъ художницитѣ се стекоха поразени прѣдъ него. Вече Пиеро делла Франческо го е ималъ за образецъ, когато е рисувалъ своята Оксфордска Мадона, „Рождението Христово“ и „Санта Конверзационе“ въ Брера. Въ първата картина това се вижда въ типа на Богородица, въ втората — въ групата на пастиритѣ, въ третата — въ фигурата на светеца на лѣво, който е заетъ направо отъ нидерландския олтаръ. И *Жанъ Фуке*

французинътъ, трѣбва да е видѣлъ работи отъ Гоесъ, защото приликата между неговия Estienne Chevalier, когото, въ една картина въ Берлинъ, св. Стефанъ прѣдставлява на Богородица, и св. Викторъ на Гоеса е много голѣма за да може да бжде случайна. Други заимствования се забѣлѣзватъ у Балдовинети, Пиеро ди Козимо, Гирландайо, Лоренцо ди Креди и Пиеро Палайуоло. Урбинскиятъ Херцогъ, подъ прѣсното впечатлѣние отъ тая картина, повика единъ нидерландецъ *Юстусъ отъ Гентъ* при своя дворъ. Обаче погрѣшно би било да се споменуватъ само такива отдѣлни случаи. Цѣлото пѣ-нататъшно развитие на Флорентинското искусство показва, че слѣдъ посѣщението на Мантеня, появата на нидерландския олтарь бѣ считано за най-голѣмото събитие въ искусството прѣзъ шестдесетата година.

Влиянието му се проявява скоро въ новитѣ колористични тенденции на живописцитѣ. Докато до тогава — като се почне съ Доменико Венециано — художницитѣ бѣха се застояли върху уровня на единъ примитивенъ колоритъ, сега се стараятъ да развиятъ повече живописния елементъ. Украшения, архитектура и пейзажи се употрѣбаватъ още повече отъ напрѣдъ, за да се усили блѣстящето великолѣпие на боитѣ. Фигуритѣ на селени въ Гоесовия олтарь и чудесно нарисуванитѣ животни породиха при това любовта къмъ селския животъ. Но и другъ единъ елементъ още, който е новъ за Флорентинското искусство, съвпада съ появата на тоя олтарь: грацията. Въ пѣ-старитѣ работи отъ XV вѣкъ, тие на Филипо Липи и Годзоли владаше една лишена отъ мисълъ, малко вулгарна хубость. Съ Кастаньо взе думата духа на Кондотиеритѣ отъ Кватроченто. Всичко е енергия, надута мжжественостъ, прѣдизвикателна сила. Слѣдъ това направление къмъ могщето, настава сега едно направление къмъ нѣжното. Явява се въ картинитѣ нѣкаква мека, женствена, кавалерски аристократическа чѣрта, оная особена деликатность и тиха тжга, която блѣсти въ очитѣ на Гоесовитѣ женски фигури. Въ здравето италианско искусство се появява привлѣкателната прѣлестъ на болнавостъта. Всички художници изведнѣжъ почватъ, като да имъ е поржчано, да рисуватъ Тобиасъ, легендата за слѣпия, който проглежда; би можело да се съзре въ това една хвала на великия нидерландецъ, който имъ отвори очитѣ, откри имъ една нова хубость.

Алесо Балдовинети още съ самото си произхождение — той бѣше ученикъ на Доменико Венециано — бѣ призванъ да трѣгне

въ колоростичния пжтъ на Нидерландцитѣ. Вазари го описва като нидерландски миниатюристъ. „Рѣки и мостове, камъни и трѣви, плодове, пжтища, поля, селски кжщи, замъци и всѣкакви подобни работи той рисуваше по природа. Въ неговото „Рождество Христово“ би можалъ човѣкъ да прѣброи стрѣковетѣ въ сламата и коренчетата въ брѣшляна, чиито листѣ при това сж съвсѣмъ вѣрни по природа — по-тъмни отъ едната страна отколкото тоѣ другата. Вижда се една полусрутена кжща, чиито камъни сж изровени отъ дѣжда и студа и обрасли въ мжхъ. Върху една стѣна пълзи една змия.“ Дѣйствително групата на пастиритѣ въ тая картина, която той нарисува въ прѣддверието на Санта Анунциата, не остава никакво съмнѣние, че той е познавалъ олтаря на Гоеса. Но не само съ своя блѣстящъ колоритъ е той послѣдователъ на нѣжния Нидерландецъ. Негови картини, като Благовѣщението и Бодородица въ сбирката Duchatel, която по-рано бѣше отдавана на Пиеро делла Франческо, го херактеризиратъ като единъ отъ най-нѣжнитѣ живописци на жени, който заедно съ Хуго ванъ деръ Гоесъ, прѣобразува женственното течение, което се забѣлѣзваше още въ работитѣ на Доменико Венециано, въ една почти прѣфинена грация. Въ послѣдната картина при това, пейзажътъ придава една чудна бидермайерска романтична прѣлестъ.

Верокио, великия майсторъ на бронзови статуи, не би трѣбвало сѣкашъ да числимъ въ тая група. Защото той е познатъ като човѣкъ, който съ Колеони е създалъ най-силната конна статуя въ Кватроченто, като авторъ на „Кръщението Христово“, на оная сурова аскетическа картина съ двѣтѣ голи жилести тѣла, която обикновено взематъ за примѣръ, когато искатъ да искаратъ контраста между „сухия реализмъ“ на Верокио и небесната нѣжностъ на новия ученикъ Леонардо. Но въ основата си Верокио не бѣ грубъ, а нѣженъ майсторъ. Наистина, той създаде Колеони. Но не като човѣкъ, който — като Донатело — живѣеше съ врѣмето на кондотиеритѣ, а като потомкъ, за когото тоя Колеони означаваше вече „послѣдния рицаръ“ — символъ на едно звѣнтяще отъ шпори, героически велико минало, на което настоящето гледаше съ тжжно очудване. Това замислено, мечтателно настояще живѣе въ миловидната глава на неговия Давидъ, живѣе въ нѣжнитѣ — кокетни почти — картини на майстора, който въ своя портретъ гледа така замислено на свѣта като нѣкакъвъ флорентински Джам-

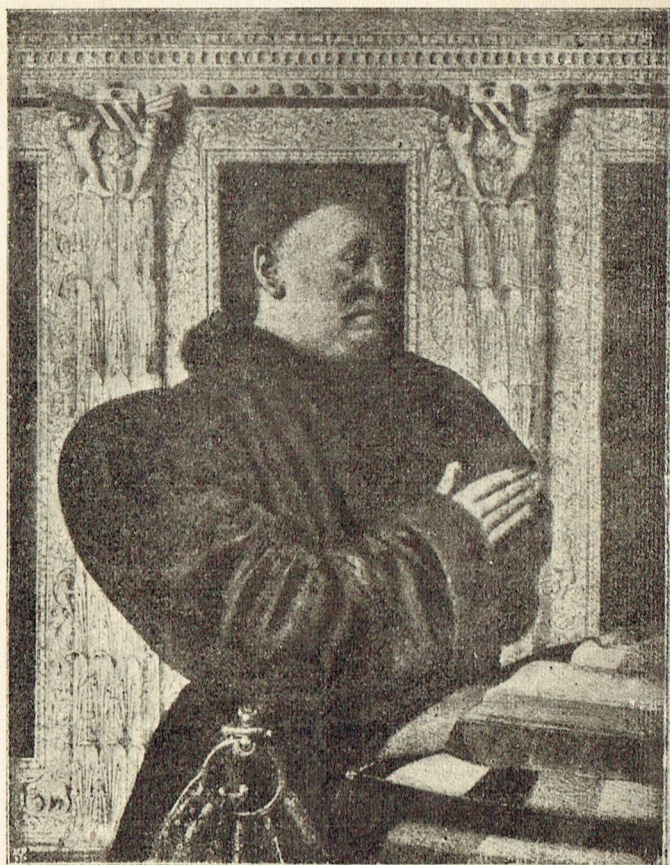
белини и въ нищо не прилича на упорито буйния родъ, къмъ когото се числятъ Донатело и Кастаньо. Кастаньовия Пипо Спано прави страшно впечатлѣние, тъкмо съ това, че той носи своята ризница съ сжщата охолностъ, съ която ние носимъ сукнени дрѣхи. Верокио вече може да постигне това впечатлѣние само искусствено, като кичи ризницата на своитѣ герои съ змии и горгони.

Навѣрно отъ Мантеня ще е получилъ той своитѣ първи впечатлѣния. Съ него се схожда въ пластичната обработка на формитѣ. Закржгленостъ на тѣлата, строги линии, чистота и опрѣдѣленостъ на контуритѣ, най-голѣма гладкостъ и лъскавина на повърхноститѣ, всичко, което трѣбва да притежава едно хубаво бронзово произведение, той гледа да прѣдаде на своитѣ картини. Къмъ това се присъединява и златарската тънкость въ изпълнението на второстепенитѣ работи. Всѣко украшение, златнитѣ нашивки на дрѣхитѣ, както и тънкия воалъ, който краси главата на Богородица, сж нарисувани съ уморителна акуратность. Гоесъ го подкрѣпи въ тие колористични тенденции. Ателието на Верокио бѣ първото ателие на учителъ въ Флоренция, гдѣто систематически се усъвършенствувахе маслената живопись. И Флорентинската пейзажна живопись той, подтикнатъ отъ Гоеса, направляваше въ новъ пѣтъ. Докато по-прѣжнитѣ флорентинци се впускаха въ точни подробности, и правѣха най-далѣчнитѣ нѣща да блѣстятъ и свѣтятъ въ неуталожени бои, Верокио обичаше прости равнини, като присъедини извѣстни стрѣмления къмъ *plein air*. Вечерното настроение, когато дърветата се открояватъ черни върху свѣтлосивото небе или студена влага просмуква изсжхналитѣ прашни равнини, бѣха неговитѣ любими часове.

Но още повече опрѣдѣля характера на неговитѣ картини нѣжната грация, която той търси въ израза на лицата и движенията. Докато Донателовитѣ и Кастаньови лица слагатъ широко ржцѣтѣ си и разперватъ втория прѣстъ, тие у Верокио сгжаватъ малкия. Тая дреболия е вече характеристична за промѣната на вкуса. Тамъ енергия, тукъ глезена тънкость. „*Noli me tangere*“ е написано върху неговия портретъ на момиче въ Берлинъ. Това би можало да се постави и върху Кастаньовия портретъ на Пипо Спано, само че въ другъ смисълъ. Самъ Верокио съзнаваше какъвъ нѣженъ, крѣхъкъ идеалъ той противопоставяше на пълнитѣ съ сила, могжщи образи на старитѣ майстори. Той прѣвъ постави на мѣстото на бодритѣ здрави дѣца, каквито пишеха по-



Антонио дель Полайоло — Херкулесь и Антей.



Жеганъ Фуке — Портретъ на Ювеланъ-
дезъ-Урсенъ.



Фра Беато Анджелико да-Фиезоле —
Трѣбѣщиятъ ангелъ отъ „Мадоната на трона“.



Доменико Венециани — Женски портретъ.

първитѣ художници, нѣжния „putto“. Той прѣвъ прѣдаде на чъртитѣ на Богородица нѣкакъв лжхъ отъ оная чудна усмивка, съ която е свързано името на Леонарда. Картината Тобиасъ съдържа сигурно резюмето на неговата дѣйность. Тие гжвкави, дѣвически нѣжни Ефеби съ вълнуещи се кждри, които пристжпятъ въ пейзажа съ стжпки на менуетъ, обвѣяни и прѣпасани съ ленти и връзки, и движатъ съ маниерна грация своитѣ аристократически тънки ржцѣ, показватъ ясно, че идеала на хубостъта у това ново поколѣние бѣше съвсѣмъ противенъ на она, когото почитаха миналитѣ поколѣния.

Докато Верокио, поне въ нѣкои отъ своитѣ творения, напомня силното минало, *Пиеро Палайоло* е сжщинска издѣнка на тоя новъ, повече отъ коякото трѣбва нѣженъ вѣкъ: сжщо така нѣжночувствителенъ и слабъ, блѣденъ и мечтателенъ. Нилсъ Лине на Кватроченто, който неудържимо залитва между единъ образъ и другъ, не може да стои безъ да се прилѣпи съ женска прѣданость къмъ нѣкой по-силенъ. Въ най-първата си работа, „Коронацията на Богородица“, рисувана въ 1483 год. той е още въ пжтя на своя учитель Кастаньо, безогледно се опитва да бжде грубъ, селски силенъ. Но не му прилѣга тоя грапавъ начинъ. Хуго ванъ деръ Гоесъ му достави единъ идеалъ, който много повече отговаряше на неговия темпераментъ. Братиятъ мжжъ въ картината на тримата царѣе е буквално заетъ отъ нидерландския олтарь. Като Балдовинети и той се хвърля въ колористиката и създава онова благовѣщение въ Берлинската галерия, което съ своя дълбокъ блѣстящъ тонъ е по живописность едно отъ най-великитѣ произведения на Флорентинското искусство. Но още повече е той сжщинския той въ оние работи, гдѣто докарва нѣжността на Верокио, грацията на Гоеса до болѣзнена мекость. Небрѣжно халтави обуца обича да рисува той особено — единъ символъ сжщеврѣмено на собствената негова личность. Сѣкашъ върху неговитѣ тѣсни плѣщи тежеше цѣлата умора на единъ угасващъ вѣкъ. Чудно декадентско настроение се лѣе изъ тие нѣжни слабички лица, които сж така кокетно облѣчени, така нѣжно движатъ ржцѣтъ си, така свѣнливо поставятъ краката си. Това свидѣтелствува Давидъ отъ Берлинската галерия, който би можалъ да бжде отъ нѣкой модеренъ Розенкройцеръ сжща така, както и отъ нѣкой синъ на ранния Кватроченто. Свидѣтелствува го картината Тобиасъ въ Лондонския музей съ нервното бѣло кученце и афектиранитѣ танцуещи сжщества, които сж толкова боязливи и

слабички, толкова много нѣжни, че при всѣко шумоление трѣпватъ. Би могло да се каже, че тоя Тобиасъ, който поставя тукъ своята малка ржчица въ ржката на единъ по-силенъ, е самия Пиеро Полайuolo, който веднага се чувствува безпомощенъ, щомъ не го води нѣкой по-силенъ. Четирнадесетъ години бѣ той помладъ отъ брата си Антонио и би можалъ човѣкъ да отдаде неговия характеръ на нѣкаква разглезена мекошавость на кжснороденитѣ дѣца, ако тази мека отмалѣла чърта не бѣше присжца на цѣлата епоха. Слѣдъ силнитѣ идватъ слабитѣ, слѣдъ здравитѣ — нервознитѣ, слѣдъ завоевателитѣ — уморенитѣ аристократи, които вече не искатъ да работятъ, а само да се наслаждаватъ.

15. Епохата на Лоренцо Великолѣпни.

Лоренцо Великолѣпни олицетворява съ своята личность епохата, въ която е живѣлъ. Слѣдъ стариятъ Козима, мѣдриятъ, дѣятеленъ банкеръ, който бѣше натрупалъ богатствата на медицинския домъ, идва внукътъ, който ги използува. За Козима на първо мѣсто стоеше работата; искуството бѣше за него едно сръдство да прави впечатлѣние на народа. Лоренцо, който чрѣзъ женидбата си съ Клариса Орсини прѣдаде староблагороденъ блѣсъкъ на младия гербъ на Медичитѣ, е твърдъ много grand Seigneur, за да цапа ржцѣтѣ си съ парични сдѣлки. Покровителствуването на искуствата е у него „*prédilection d'artiste*“.

Израсълъ между художественитѣ творения, които цѣли три поколѣния бѣха натрупали, неговото око бѣ свикнало на най-изтънчени естетически наслади. То не може да търпи вече нищо некрасиво, нищо плебейско. Всѣки прѣдметъ — билъ той покжщнина или украшение, гобленъ или приборъ за маса — трѣбва да бжде нѣкакво художественно произведение, нѣкаква особна скжпоцѣнность. Устройватъ се костюмирани праздненства, разкошни турнири и тържествени шествия, защото тѣ обличатъ съ пѣстъръ блѣсъкъ безцвѣтния животъ. И не само на окото гледатъ тѣ да прѣдставятъ най-разкошни хубости. На всичкитѣ чувства е посветенъ подобенъ култъ. Защото епохата на Великолѣпни е епоха и на музиката и на любовта, на вкуса къмъ цвѣтията и гастрономическо отбиране.

Едно опрѣдѣлено аристократическо тѣчение, едно чувство на *Odi profanum vulgus et arceo* характеризира епохата. Докато

Козимо гледаше да спечели популярност, Лоренцо страни отъ тълпата. Както въ романа на Баре „*Sous l'oeil des barbares*“, човѣчеството се раздѣля на двѣ съсловия: варвари и интелигентни. Варвари сж всички, които сж длѣжни да работятъ, да стоятъ въ баналния всѣкидневенъ животъ. Интелигентни сж избраницитѣ, които сж си устроили единъ художественъ рай срѣдъ плебейския свѣтъ и прѣкарватъ въ него само съ художествени произведения и книги, които радватъ тѣхния изтънченъ вкусъ. Полския животъ „*Beatus ille qui procul negotiis*“ е като въ врѣмето на Хорация идеала на тие хора. Рѣдко само Лоренцо прѣкарва въ града. Въ своитѣ вили — било въ Кареджи, въ Кафюоло или въ Поджио а-Каяно—той води животъ на селски земевладѣлецъ, окржженъ отъ изтънчени умове, които се чувствуватъ като него способни да вкусятъ само чистата хубостъ. Особено платоническата академия, основана отъ Козима Медичи, добива въ врѣмето на Лоренца съвсѣмъ нове значение. Докато по-рано тя бѣше посветена на научни изслѣдвания, сега става свободенъ кржжокъ на приятели, които, като „Братя во Платонѣ“, изповѣдватъ култа на чувствата, на вѣрата въ боговетѣ на Гърция. Защото християнството, като всесвѣтска религия, не можеше да достави нищо на такива естетици. Тѣ бѣха толкова разглезени въ вкуса си за формата, че библията ги отблъсваше само съ това, че „стильтъ на старитѣ писания нищо не струвалъ“. Въ Лоренцовата вила вѣнъ отъ Кареджи се събираха тѣ, въ оная игриво-красива сграда, изъ чиито развалини още днесъ джха всичката прѣлестъ на ранния ренесансъ. Обширни сѣнчести колонади заграждатъ единъ спокоенъ дворъ, въ когото мечтателно плиска единъ фонтанъ. Отъ прозорцитѣ на високитѣ грациозни мраморни зали се виждатъ цвѣтиститѣ долини на града на Арно и обкиченитѣ съ вили хѣлмове на Фиезоле, гдѣто пинии и кипариси се откриватъ върху маслиненосивитѣ, блѣснали на слънцето лаври. При звѣна на чашитѣ и игра на цитри тѣ водѣха платонически разговори или четѣха нови поезии. Прѣзъ усилената жега бѣгаха горѣ въ богатитѣ гористи планини. Споредъ както го описва Ландини, то е било едно мѣсто, което чудно напомняло новелитѣ на Бокачио. Тѣ се разполагатъ въ тихата горска хладина, подъ високитѣ платани, горски потокъ рѣмоли наблизко, — далечъ, чакъ до лжчистото море, прониква погледа. Въ това откъснато отъ свѣта уединение, въ което не достига никакъвъ църковенъ звѣнъ, тѣ забравятъ, че сж християни, чув-

ствуватъ се гърци и философствуватъ върху разбирането на човѣшкото щастие.

Поезиитѣ на Полициана и на Лоренца сж най-главнитѣ лирературни документи отъ това врѣме. Не е то поезия пълна съ дълбоки мисли, а съ грация, поезия на жѣдни за хубость, аркадийски настроени души, които сж избѣгали отъ Голгота на Олимпъ, отъ настоящето въ единъ далеченъ Елисей. Полицианъ пише своята „Джиостра“, митологически изтжкано славословие на турнира, който Джулиано ди Медичи, елегантния рицарски водител на *jeunesse dorée* бѣше устроилъ въ честь на своята Симонета; Лоренцо отправя сонети, пълни съ неженъ екстазъ, на любимата си Лукреция Донати, сонети, които даватъ да се разбере идеала за хубостъта въ тая прѣфинена епоха. Защото това, което той цѣни у жената, не е здравата силна хубость, а нѣкаква хубость болезнена, блѣдна като духъ, съ дълбоко очарование въ умираещитѣ очи; хубостъта на охтиката, отъ която и умрѣ Симонета.

Виргилиевски еклогно настроение прониква „Nencia“; пикантно — весела карнавална забавностъ — игривитѣ *Canti da Ballo*. „Corinto“, „Любовнитѣ тжгувания на пастиря“ биха могли да бждатъ съчинени отъ нѣкой грѣцски идеалистъ и илюстрирани отъ Бьоклина. Постояно се повтаря учението на Хорация: да се наслаждаваме, докато можемъ да се наслаждаваме, съвѣта: безъ ядове и грижи да увѣнчаемъ чашата и съ пѣсни и танци да се радваме на живота. Защото — тѣй звучи тжжния припѣвъ — човѣкъ не може да знае, що носи утрѣшния день.

Въ тие произведения сж вложени мисли, на които живописцитѣ прѣдаватъ пластиченъ образъ. Нито поменъ за страждущия Назарянинъ и кървавитѣ мжченици не трѣбваше да внася дисхармония въ аркадийското блаженство. Само идилични, чувствено игриви, елински сказочни картини подхождаха за домоветѣ извънъ града, които тие естетици си бѣха устроили, като оазиси всрѣдъ пустинята на дѣлничния животъ. Единъ съвсѣмъ новъ видъ аркадийско-буколична живопись се създаде. Защото всичкитѣ тие картини, които Лоренцо поржча за своитѣ вили, като Синьореливия Панъ, тока и Ботичеливата „Пролѣтъ“, и „Рождението на Венера“ нѣматъ нищо общо съ оная античностъ, която занимаваше Мантеня. Мантеня бѣше единъ великъ ученъ, който се вдълбочаваше въ античностъта по пжтя на науката и чрѣзъ грижливо изучване на костюма и оржжията се ста-

раеше да възстанови архологично епохата. Това биха могли да сторят и живописцитѣ, които се тълпѣха около Лоренца. Защото въ обширнитѣ градини на Санъ Марко имаше поставени въ алеитѣ цѣли редици антични статуи. Стотини гръцки подножия и антични камеи се пазѣха въ сбиркитѣ на Лоренца. Обаче това, което тѣ искаха да прѣдадатъ, съвсѣмъ не бѣше античността. То бѣ образа на една чувствено-весела прѣдисторическа епоха, когато човѣкътъ въ блаженно единосжщие съ природата е прѣкарвалъ едно ненарушимо весело сжществуване. Мантеня гледаше мира на античността съ очитѣ на Менцеля, тие художници гледаха на нея съ тие на Бюклина и Пювисъ де Шавана. Страната на гърцитѣ, която Падуанецътъ бѣ търсилъ съ разума, тѣ търсятъ съ душата и навѣрно ще сж казвали за Мантеня сжщото, което Бюклинъ каза за Менцеля: „той е единъ великъ ученъ“. Тамъ — ясна като день, разбрана класичность, тукъ — една романтичность, която се прѣнася отъ дѣйствителността въ една мечтателна Елада, като върху щастливъ брѣгъ, за да може тамъ, въ страната на поезията, да си отджхне и да си отнесе назадъ сладки настроения и мили образи

Както тие творения отразяватъ духа на епохата, така картинитѣ на Гирландайо отражаватъ външния ѝ изгледъ. Макаръ да описватъ библейски сюжети, въ сжщность тѣ сж само славословие на великото врѣме, когато, както казва надписа: „нашиятъ хубавъ надъ хубавитѣ градъ Флоренция, въздигнатъ чрѣзъ богатства, искусства и постройки, живѣеше въ благополучие, здраве и миръ“. Сѣкашъ, когато Гирландайо е рисувалъ по поржчка на Лоренцовия братовчедъ Джовани Торнабуони серията фрески въ хора на Санта Мария Новела, съвсѣмъ не му е и идвало на ума, че рисува библейски картини. Той рисува само свѣта, който вижда прѣдъ себе си, рисува го въ блѣстящата празнична прѣмѣна на радостта. Флоренция отъ оние дни въ нейното достоинство, нейния благороденъ блѣсъкъ и благородството на нейната култура е увѣковѣчена въ тие картини. Човѣкъ живѣе съ разкошния развой на черковния празниченъ блѣсъкъ, гледа какъ се празнуватъ свадби, влиза въ родилнитѣ стаи на флорентинскитѣ патрицианки. Дами съ великосвѣтски физиономии, цвѣтътъ на флорентинската аристокрация, правятъ посвѣщения, твърдѣ пикантни съ своитѣ неправилни, тънки лица и хрустящи, пълни съ достоинство брокатови дрѣхи. Мраморни фризи, каквито

дватамата братя дела Робиа правѣха, красятъ стѣнитѣ на стаитѣ. Трѣбва да е било цѣло събитие, когато Флоренция се стече да се удивлява прѣдъ портретитѣ на всички тие познати въ града хубавици, всички тие дами отъ дома на Торнабуони, Торнавинчи, Касети, и Медичи.

И на Гирландайо трѣбва да се благодари за неговата културно-историческа вѣрностъ. Негова е заслугата, гдѣто цѣлата епоха стои прѣдъ очитѣ ни така поразително жива. Ние гледаме на неговитѣ картини съ сжщия интересъ, както бихме чели единъ трактатъ върху културата отъ епохата на Великолѣпни. Но и художественитѣ качества правятъ впечатлѣние. До като Годзоли, който едно поколѣние по-рано бѣ работилъ въ подобенъ смисълъ, не се издигна надъ уровня на лекъ илюстраторъ, въ картинитѣ на Гирландайо се забѣлѣзва едно силно историческо теченне. Тамъ охолно нехайство, тукъ сериозна, ясна композиция и монументално достойнство. Докато Годзоли въ своитѣ стѣнни картини натрупва въ релефна широта толкова много дреболии, че едната прѣчи на другата, у Гирландайо владѣе едно просто, ясно опрѣдѣлено чувство за разпрѣдѣление на пространството. Веселата бесѣда на Годзоли се изяснява въ завършена по форма рѣчь, неговото наивно нареждане на отдѣлни епизоди — въ класически широкъ стилъ.

Отъ друга страна въ всичко това нѣма никаква лична заслуга на Гирландайо. Сжщността на неговото надмощие лежи въ това, че, докато Годзоли обгрѣщаше успѣхитѣ на Мазачио, Учело и Кастаньо, Гирландайо обземаше тие на едно обширно поколѣние. Той е по-великъ декоративенъ художникъ, защото Пиеро делла Франческо бѣше вече установилъ законитѣ на тая живопись. Той е по-благороденъ, по-простъ отъ Годзоли, защото чрѣзъ Палайуоло бѣше вече школуванъ вкуса за монументална простота. Всичкитѣ негови фигури иматъ пластиченъ, а не планиметрически плоскъ изгледъ, като у Годзоли, защото Верокио бѣ проучилъ пластичната обработка на формитѣ. Драпировкитѣ въ неговитѣ облѣкла, както и античнитѣ паметници и антични орнаменти, които той употрѣбляваше било въ фонда, било като декоративни мотиви, притежаватъ класическа чистота на стила, защото той бѣше видѣлъ Римъ и откакъ бѣха станали извѣстни гравюритѣ на Мантеня, и въ Флоренция систематично се водѣше изучаването на драпировкитѣ. Понѣкога той изненадва даже съ интимни подробности, съ цвѣтя и животни — защото чрѣзъ Хуго

ванъ деръ Гоесъ бѣше събуденъ вкуса къмъ тие нѣща. Гирландайо притѣжава цѣлия художественъ капиталъ, който врѣмето бѣ натрупало, използува, послужва си съ всичко, което великитѣ издирвачи бѣха основали. Това го въздига надъ Годзоли, но сжщеврѣмено показва, че и той, съвсѣмъ като Годзоли, означава единъ край; защото щомъ една епоха въ искуството се запжти къмъ своя край, явяватъ се уяснителитѣ, използувалитѣ, които, вмѣсто да се стрѣмятъ къмъ нѣщо ново, събиратъ постигнатото.

Но пѣкъ тогава и не бѣ възможна вече нито една стѣпка по-далечъ въ пѣтя на Гирландайо. Колкото и да му се благодарятъ, че той документално е оставилъ образа на она епоха, все пакъ, въпросъ е дали, ако е било нужно да се прѣдадатъ съврѣменни образи на модата, е трѣбвало да се послужи съ легендата за Св. Ивана и Богородица. Не може вече да се намѣри църковно настроение въ неговитѣ картини. Послѣднитѣ останки отъ светостъ, които Кватроченто бѣ още за пазилъ, сж зачеркнати. Даже легендата на Св. Франциска, която Джотто бѣ рисувалъ съ такава тържествена важностъ, у Гирландайо се обрѣща въ описание на църковни церемонии и архитектурически обстановки. Веронезе на Кватроченто — той е прѣдалъ на библейскитѣ сюжети още по-силенъ свѣтски характеръ, отколкото кой-да-е отъ неговитѣ прѣдшественици. Даже въ работитѣ на Годзоли има още нѣкакво сказочно настроение, нѣкакъвъ селски патриархаленъ лѣхъ, който подхожда на библейскитѣ теми. У Гирландайо тѣ сж станали чисти салонни сцени, свѣтски обществени сюжети. Съ своитѣ извѣстни думи: „че съжелява, гдѣто, като е постигналъ да владѣе до такава стѣпень тоя видъ искусство, не може да обрисува цѣлитѣ градски стѣни на Флоренция“, той се издава колко чисто външно е схващалъ своето призвание.

Неговитѣ олтарни картини, макаръ и да прѣдаватъ фигуритѣ въ по-малко модеренъ видъ, даватъ логичното обяснение на това. Тѣ сж солидни, но прозаични, несмѣли, груби. Като опитенъ спекулантъ, той изпълняваше олтарнитѣ работи чисто фабрично; не отказваше никаква поржчка, но я оставяше да я изпълнятъ въ неговото ателие. Така се обяснява, защо неговитѣ работи нѣматъ нито психически качества, нито колористична хубостъ. Крѣсливи червени и сини бои сж поставени рѣзко една до друга, тѣй както сж излѣзли отъ тюбата. Картини, които за Фиезоле бѣха проникване въ душата, за Гирландайо сж срѣдства за експлоатация, които той съ помощта на своитѣ работници криво-лѣво изкарва въ своя дюкянъ.

И лесно се разбира, че въ една епоха, която нѣмаше вече никакъвъ религиозенъ идеалъ, чиито просвѣтени умове бѣха отишли на поклонеие въ страната на Елинизма, религиозната живопись трѣбваше да добие или тоя свѣтски или чисто фабриченъ характеръ. Има нѣщо внушително въ това, какъ единъ ми-рогледъ, който не признаваше вече никакво християнско небе, се е изказалъ съ такава прямота. Но и веднага става ясно, че при запаса отъ религиозность, който все още сществуваше, тъкмо слѣдъ едно искусство, като това на Гирландайо, трѣбваше да на-стане най-острата реакция.



Списъкъ на художниците.

	стр.
Авандо, Джакопа, около 1376 г.	38
Алеманусъ, Иоханесъ, отъ 1440 г.	58
Алтикиеро да Цевино, около 1376 г.	37
Балдовинети, Алесо, отъ 1427 до 1499 г.	167
Банко ди Мазо, около 1350 г.	37
Бутсъ Диркъ, отъ 1400 — 1475 г..	91
Вайдентъ, Роже ванъ деръ, отъ 1369 — 1464 г.	124
Венециано, Антонио, около 1390 г.	37
Венециано, Доменико, отъ 1402 — 1461 г.	103
Верокио, Андреа, отъ 1435 до 1488 г.	168
Виварини, Антонио, около 1435 — 1470 г.	58
Вилхелмъ фонъ Херле, отъ 1358 до 1372 г.	20
Винрихъ, Херманъ, около 1400 г.	20
Волтерра, Франческо да, около 1390 г.	37
Гадди, Анъоло, † 1896 г.	37
Гадди, Тадео, † 1366 г.	37
Гирландайо, Доменико, отъ 1449 — 1494 г.	179
Гоесъ, Хуго ванъ деръ, † 1482 г.	158
Годзоли, Беноцо, отъ 1420 — 1497 г.	109
Джамбуоно, Микеле, около 1430 — 1460 г.	53
Джотино, около 1350 г.	37
Джото ди Бондоне, отъ 1264 — 1337 г.	24
Дучио ди Буонинсеня, отъ 1260 — 1320 г.	16
Ейкъ, Хубертъ ванъ, отъ 1380 — 1440 г.	70
Ейкъ, Янъ ванъ, отъ 1380 — 1440 г.	80
Кастаная, Андреа дель, отъ 1390 — 1457 г.	101
Косса, Франческо, около 1456 — 1474 г.	130
Кристусъ, Петрусъ, около 1444 — 1472 г.	91
Липпи, фра Филипо, отъ 1406 — 1469 г.	107
Лоренцети, Алеброджио, около 1324 — 1345 г.	16
Лоренцети, Пиетро, около 1305 — 1348 г.	37
Лохнеръ, Стефанъ, † 1452 г.	55
Мантеня, Андреа, отъ 1430 до 1506 г.	136
Мазачио, отъ 1401—1428 г.	67
Мазолино, отъ 1383—1440 г.	66
Мартино, Симоне, отъ 1285—1344 г.	37
Меми, Липо, отъ 1290—1357 г.	37
Милано, Джовани да, около 1350 г.	37
Нелли, Оттавино, † 1444 г.	60
Нуци, Алегрето, около 1370 г.	60
Орканя, Андреа, отъ 1308—1368 г.	37
Оуватеръ, Албертъ, около 1430—1460 г.	91

Пизанело, Витторе, отъ 1380—1456 г.	86
Палайуоло, Антонио, отъ 1429—1498 г.	151
Полайуоло, Пиеро, отъ 1443—1496 г.	172
Роберти, Ерколе дель, отъ 1450—1496 г.	132
Синьорели, Лука, отъ 1441—1523 г.	154
Скварчионе, Франческо, отъ 1394—1474 г.	136
Скиавоне, Грегорио, отъ 1441 г.	128
Спинело, Аретино, отъ 1318—1410 г.	37
Старнина, Герардо, около 1400 г.	66
Теодорихъ отъ Прага, около 1367 г.	18
Траини, Франческо, около 1350 г.	38
Тура, Козимо, отъ 1432—1495 г.	132
Учелло, Паоло, отъ 1397—1475 г.	95
Фабриано, Джентиле да, отъ 1370—1427 г.	60
Фиезоле, фра Джовани да, отъ 1370—1427 г.	61
Фиоре, Якобелло дель, отъ 1400—1439 г.	53
Фолли, Мелоцо да, отъ 1438—1494 г.	149
Франческо, Пиеро делла, отъ 1420—1492 г.	113
Фуке, Жанъ, отъ 1415—1480 г.	167
Цопо, Марко, около 1468—1498 г.	128
Чимабуе, Джовани, отъ 1240—1302 г.	14
Юстусъ отъ Гентъ, около 1468—1475 г.	166

