

# „Модната по това време оптика“: раждането на перспективата от духа на Шартърската школа или Художествената перспектива и схоластиката

Автор: Манол Глишев

Това есе е може би хиперинтерпретативен опит (извинявам се за тавтологията) върху влиянието на средновековната философия над изобразителното изкуство – и то над ренесансовото изобразително изкуство. Такива неща звучат може би новаторски или дори пресилени у нас, но са мейнстрийм поне от тридесетте години насам в добрите (и по-старомодни) университети из Германия и Франция. Откакто Аби Варбург припомня, че средновековните и ренесансовите изображения зависят в детайлите си от високата литературна традиция на своето време, естетиката се сдобива с шанса да намира отговори на въпросите си (и изцяло нови въпроси) в полето на филологията и богословието. Великолепен пример за това е *„Готическата архитектура и схоластиката“*, където Ервин Панофски разглежда влиянието на ясения и подреден схоластически метод на натрупване на аргументи и контрааргументи до високия им идеен връх като пряко вдъхновение за аналогичната структура на готическия храм. Това, разбира се, показва

защо самият термин „готика“ и „готически“, особено във Волтеров смисъл, е дълбоко некоректен спрямо изкуството и особено спрямо мисълта на високото Средновековие, които нямат нищо общо с варварството, предполагаемо у историческите готи, принадлежащи на друго време и на много по-различен свят. Отделна тема би било преразглеждането и на самото това варварство, но този въпрос е разгледан в *„Римските варвари“* на Ицхак Хен - и с тази препратка изоставям тази самостоятелна нишка на търсене.



Ервин Панофски

„Готическият човек“, смело формулиран от Ворингер, е наистина естетическа фикция, но може би показва една вярна интуиция за обрасването на суеверията и екземплумите като бръщлян около ствола на схоластиката и за аналогичната поява на привлекателен орнаментален хаос около инак стройната композиция на архитектурния и теологически свръхрационализъм в готическата катедрала и вдъхновяващата я схоластика.

Ако схоластиката като молитвено рационален метод за постигане на Бога е вдъхновила именно молитвено рационалната архитектура, която по навик наричаме „готическа“, то можем ли да допуснем други, частни ефекти от околосхоластичните културни феномени върху изобразителното изкуство? Ще си позволя предварителната забележка, че самата видимост на нервюрите, „шевовете“, на ребрата на готическия свод, пряко се отнася към очертаването на по-късните мислени линии на ренесансовата визуална перспектива. Това, което за един италианец от XV в. е учебник по рисуване на градския пейзаж, за един французин от XIII-XIV столетие е видимост на литургичното всекидневие. Централната теза на това есе идва от една фраза на Цочо

Бояджиев. Говорейки за латинския превод на арабската „Книга за мрака“ (Liber de crepusculis, какво звучно заглавие, преведена от Джерардо да Кремона, с автор Алхазен, може би прототип на Лъвкрафтовия Алхазред), Бояджиев споменава „**модната по това време оптика**“ („*Нощта през Средновековието*“, I. Absentia lucis, Субстанцията на нощта). И наистина, оптиката е интелектуална мода в Шартърската школа, а и не само там. Отново Бояджиев говори подробно за това в „*Ренесансът на XII век. Природата и човекът*“. Светлината отначало е просто най-красивата изява на Божията творческа воля. Но при общия „естественически“ дух на Шартър, дух, търсец закономерността, подредеността на съзидателното намерение, за магистрите става невъзможно да обясняват света само с почти вълшебното „Deus vult“ (то бездруго е политически и военен призив, така че ще се извиня и за дързостта изобщо да го употребя в контекста на настоящата тема, която, все пак е за науката да се рисува, а не за изкуството да се водят въоръжени поклонници към Светите земи). Който казва „воля Божия“, всъщност нищо не казва, защото тази воля се изразява чрез поредици от естестве-



*ЩЕ СИ ПОЗВОЛЯ ПРЕДВАРИТЕЛНАТА ЗАБЕЛЕЖКА, ЧЕ САМАТА ВИДИМОСТ НА НЕРВЮРИТЕ, „ШЕВОВЕТЕ“, НА РЕБРАТА НА ГОТИЧЕСКИЯ СВОД, ПРЯКО СЕ ОТНАСЯ КЪМ ОЧЕРТАВАНЕТО НА ПО-КЪСНИТЕ МИСЛЕНИ ЛИНИИ НА РЕНЕСАНСОВАТА ВИЗУАЛНА ПЕРСПЕКТИВА. ТОВА, КОЕТО ЗА ЕДИН ИТАЛИАНЕЦ ОТ XV В. Е УЧЕБНИК ПО РИСУВАНЕ НА ГРАДСКИЯ ПЕЙЗАЖ, ЗА ЕДИН ФРАНЦУЗИН ОТ XIII-XIV СТОЛЕТИЕ Е ВИДИМОСТ НА ЛИТУРГИЧНОТО ВСЕКИДНЕВИЕ.*

ни причини и следствия, тоест Вселената не просто се подчинява на правила, а действа по такива закони, които един Бог-механик е подредил така, както от XIV в. нататък майсторите-часовникари създават, подреждат и привеждат в движение сложните механизми на градските часовници. Шартърската интуиция за първи път след края на Класическата епоха създава възможността на Вселената да се гледа едновременно с удивление, но и с желание за разбиране.

Ето защо мракът на Алхазен и Джерардо да Кремона не е субстантивният, страшният, съществуващият самостоятелно в опозиция на светлината фолклорен мрак на абат Фредегизий, на богомилилите, криптоезичниците и нигромантите. Той е само мярата на присъствие и отсъствие на светлина. Мракът и сянката стават инструмент за открояване на светлината. Самата светлина ще се пречупи на хиляди лъчи в готическата розета и в светлосенките на излизащите от стените пластични фигури на крале и светци (така, както Божието слово се разлива в хиляди хваления от хоровете на различните видими и невидими твари върху тимпана над портите на не една катедрала). Светилниците във все по-високите храмове (и „Светилниците“ на монашеските съчинения) ще открият нервюрите и шеметните сводове на възходящата каменна молитва, едновременно химн и модел на Мирозданието, какъвто представлява вътрешното пространство на готическата

църковна сграда. Тук е интересно да се отбележи, че докато за арабския автор въпросите на мрака и светлината са чисто математическа (и може би само донякъде архитектурна) задача, то изобразителна стойност те ще добият именно в католическия свят. Осветлението е въпрос, решен сякаш веднъж завинаги в константинополската „Света София“ и след нея източното християнство се задоволява с по-скоро духовното съзерцание на самата идея за светлина (доведено до най-висока степен в исихастското движение) или с простичкото „невечерно пладнe“ на горящите църковни свещи, докато за готическите и по-късно за ренесансовите автори и майстори духовният мир трябва да стане и физически изразим – а това става не само чрез трактати и химни, но и чрез строежи и витражи, докато се стигне до картини (които, естествено, могат да бъдат разглеждани и като антипод на източните икони, макар че връзката между византийското и западното изкуство в Италия е доста сложна и далеч не представлява само конфликт, а и синтез на идеи и воли). Именно тази последователност от „модна“ шартърска оптика към ренесансова перспектива с посредничеството на схоластиката и готиката коментирам тук.

Видимостта на готическите нервюри кореспондира съвсем осезаемо с по-късните перспективни линии на идеалния градски пейзаж (например в необитаемия град на Пиеро де Ла Франческа), което донякъде става и

чрез влиянието на елегантно очертаните извивки на флорентинската „Санта Мария дел Фиоре“, все още носещи далечен отглас от готическото извисяване. Преценката за двата центъра на осветяващото и осветяваното тяло, която не може да бъде художествено реализирана в арабския свят поради забраната върху изображенията, минава през превода на Джерардо и след над два века коментари се превръща в практически бележки на Леонардо да Винчи. Изглежда, че гласът на кремонската виола никак не е глух и отеква от Франция обратно в Италия – както антифонът отеква в стените на катедралата, изпълнена с кореспондиращи си светлини и сенки.

Било е може би невъзможно влиятелната идея на модната за времето си оптика да не окаже влияние на шартърските магистри и на схоластическия свят. Изобщо, както схоластиката и готическата архитектура трябва да бъдат схващани просто като две

лица или дори като едно двойствено лице на една и съща култура, съвместяваща мистицизъм с рационалност, така и схоластиката и естественонаучният, включително оптическият патос на монасите от XIII-XIV в. (тези монаси, експериментиращи не само с възможностите на езика и мисълта, но и с барут и лещи, два източника на рушителна и съзидателна светлина) взаимно се допълват. И не бива да забравяме, че първите ренесансови художници, излизащи от романското, от византийското наследство, за да експериментират с илюзивни ефекти, са именно монаси и хора, преминали през обучение, близко до монашеските среди (най-малкото работят главно за духовни лица). Богословската и философската подготовка личи силно в сонетите дори на Микеланджело. В крайна сметка, щастливо обстоятелство е, че Франция и Италия заедно четат арабски трактати, увлечени в модата на своето високо Средновековие.

