

ТИНТОРЕТО И НАТУРФИЛОСОФИЯТА НА ФРАНЧЕСКО ПАТРИЦИ

ТАТЯНА ВУЧЕВА

Рецензент *ст. н.с. Владимир Несторов*

Редактор *гл. ас. к.ф.н. Димитър Гинев*

Татяна Вучева. Тинторетто и натурфилософия Франческо Патрици

Исторические процессы в Италии развиваются так, что на протяжении всего XVI в. Венеция является одним из ведущих культурных центров. Духовная атмосфера способствует распространению новейших открытий и идей. Развитие астрономии, новые космические идеи приносят с собой неведомые до тех пор моменты в понимании пространства, движения, материи, вселенной. Перед живописью второй половины XVI в. встают новые идейно-художественные проблемы. Пространство картины становится все более динамичным.

В статье проводится параллель между космологией Франческо Патрици (1529—1597) и живописью Якопо Робусти, называемый Тинторетто (1518—1594) — одним из выдающихся представителей Венецианского Чинквеченто. Намечены также вопросы о свете, о времени, о движении, о непрерывности и бесконечности мира, о всеединстве, об одушевленности всех вещей и т. н., характерные для позднеренессансового мышления.

Сродство двух представителей столь разных сфер культуры обосновывается общими духовными проблемами времени.

Tatjana Vučeva. Tintoretto and the natural philosophy of Frančesko Patrici.

The historical processes in Italy made Venice one of the leading cultural centres in the XVIth c. The intellectual climate contributed to the rapid spreading of the newest discoveries and ideas. The development of astronomy and the new cosmological ideas gave rise to hitherto unknown aspects in the understanding of space, motion, matter, and the universe. In the second half of the XVIth c. the art of painting had to face new artistic problems. Pictorial space becomes more dynamic. The study draws parallel between the cosmology of Frančesko Patrici (1529—1597) and the paintings of Jacopo Robusti, named Tintoretto (1518—1594), who is one of the outstanding figures of the Venetian Cinquecento. It discusses some of the problems of the Late Renaissance thought: the problems of light and time, of motion and change, of the continuity and infinity of the world, of the unity and the animate nature of all things, etc. The affinity between those two representatives of different spheres of culture is motivated by the general spiritual climate of the epoch.

Всички изследователи на Ренесанса обръщат внимание на връзката между философията, науката и изкуството като генетична особеност на тази епоха. Тази връзка се обяснява с антропоцентризма, с гордото самочувствие на човека, обитател на земята — център на света, и има своето потвърждение в такива личности-титани като Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонароти и Джордано Бруно.

Характерно за времето е единството на културата, чийто външен израз са изявите на нейните представители едновременно в различни области — философия и естествознание, теология и математика, изобразително изкуство и литература. Духовната атмосфера в италианските градове подпомага за бързото разпространение на най-новите открития и идеи. Словото, беседата заменят оскъдното и бавно книгопечатане. Публичното оповестяване на новите хипотези, доказателствата чрез убеждаване на опонентите в дискусии пред публика са обичайна практика. Неслучайно диалогът е разпространена форма в художествената, философската и научната литература. Едва сътворени, картини и скулптури се излагат на показ за обсъждане по площади и улици. Всичко това допринася за широката информираност на тогавашния човек и за преливането на познанието от една съседна област в друга.

Известно е до каква степен и в каква насока ренесансовата живопис се повлиява от математическите знания и по-специално от геометрията. Същинска революция в изобразителния език и в цялостната художествена система на живописата се извършва още в самата зора на Ренесанса с възприемането на правата перспектива, с камера обскура и третирането на изображението като прорез през оптическа пирамида.

През втората половина на XVI в. живописата се изправя пред нова художествена проблематика, станала актуална след Високия ренесанс в Италия. Еволюцията на астрономията, новите космологически идеи откриват непознати дотогава моменти в разбирането за пространството, движението, материята и вселената. Заедно с търкуванията на натурфилософите, живописците започват да разглеждат картинното пространство динамично, с все по-нарастваща кривина. Ако преди това фигуралната композиция неотменно е следвала естетическия принцип за хармонията и симетрията и се е позовавала на птоломеевата теория и земното притегляне, постепенно тази неотменност се разколебава. Ренесансовата стабилност и трайното равновесие се заменят с пресичащи се диагонали и противопоставящи се мащаби и движения на фигурите. Статичният принцип е изместен от динамичния. Тази промяна е резултат от новите представи за устройството на вселената и космическото пространство.

Еволюцията в образните принципи на изкуството се осъществява успоредно с еволюцията в идейно-художественото съдържание, по-непосредствено свързано с философията. Ренесансовата естетика, и по-точно художествената система на изкуството от XV и началото на XVI в., се гради върху пиетета към човека и стихийното човешко жизнеутвърждаване, неотделими от схващането, че земята е център на вселената. „За движението на небесните тела“ (1543 г.) от Коперник коренно изменя мисленето и светоусещането на хората от онова време. Неоплатоникът и пантеист Джордано Бруно, един от най-великите философи от втората половина на XVI в., подема и утвърждава хелиоцентризма и хипотезата за неограниченото космическо пространство, населено с безчет небесни тела („Диалог за безкрайното, вселената и световите“, 1584 г.).

Идеята за строежа на космоса, за пространството, движението, времето и светлината, пантеистичното учение за всеобщата одушевеност и за божество-

то-вселена, занимаващи умовете на философите, намират възплъщение в живописиста от късноренесансовия период в Италия. По свой самостоятелен път науката, философията и изкуството решават общите, актуални за духовната атмосфера на епохата проблеми¹.

Историческите процеси в страната се развиват така, че през целия XVI в. Венеция е един от водещите културни центрове. Останала извън властта на Испания, град-държава със своя самостоятелна политика и икономика, тук — за разлика от Средна Италия и останалите области — по-дълго се съхранява хуманизмът, а светският живот е богат и пищен. Докато по площадите на Рим и Флоренция изгарят трудовете на Бокачо, Ариосто и Еразъм Ротердамски, републиката Сан Марко приютава свободомислещите учени и философи от цяла Италия. В същото време, когато изкуството на Рим, Тоскана и Емилия изживява остра криза, Венеция се радва на живописиста на Тициан, Веронезе и Тинторето, на архитектурата на Андреа Паладио и Якопо Сансовино и на музиката на Джозефо Царлино. Тук работят Томас Мор и Томазо Кампанела, Лодовико Долче и Франческо Марколини. С Венеция е свързано и името на Франческо Патрици (1529—1597), който, макар и роден в Далмация, е неин поданик и ѝ принадлежи по образование и творчество. Като имаме предвид изключително активния духовен живот на града, естествено е да потърсим паралели на авангардните научни и философски идеи, родени тук в изкуството на водещите венециански художници.

Всички съвременни изследователи на Якопо Робусти, наречен Тинторето (1518—1594) — Алпатов, Випер, Прокофиев, Л. Вентури, Дворжак и др., отбелязват в творчеството му общите черти с философията на Джордано Бруно, но до този момент встрани от вниманието бе сродството му с натурфилософията на Франческо Патрици. Причина за това е може би обстоятелството, че до неотдавна учението на Патрици не бе докрай анализирано и изтъкувано, а също и фактът, че личността му, така популярна в своето време, впоследствие е затъмнена от по-ярките фигури на Томазо Кампанела и особено на Джордано Бруно. Най-новите публикации² до голяма степен реабилитират приноса на Патрици и изясняват въпроса за мястото и значението му, за близостта му с Бернардино Телезио и за влиянието му върху него и философите от по-младото поколение.

Известни са изявеният обществен темперамент на Тинторето, неговата любознателност, връзките му с едни от най-видните представители на тогавашната венецианска култура — Даниеле Барбаро, братя Вениер, Лодовико Долче, Джузепе Парлино и др. Ето защо не може да не се предполага, че Тинторето е проявявал най-жив интерес към злободневните идеи и открития на науката и философията. Космологическите хипотези, астрономическите открития, така силно занимавали мисленето и представите на тогавашния човек, не биха могли да оставят незасегната отзивчивата впечатлителност, творческата фантазия на този ярък представител на венецианското чинкуесенто. Биографичната справка не дава сведения за лична връзка между Патрици и Тинторето, но това едва ли има някакво значение. Известно е, че „Нова философия на вселената“ от Патрици навремето си е била обект на особен интерес и е била преследвана със забрана от католическата църква като книгите на Телезио, Де ла

¹ Вж. Бенен, О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973.

² Горфункель, А. Х. „Новая философия вселенной“ Френческо Патрици. — В: Проблемы культуры Итальянского Возрождения. Л., 1979, 41—57; Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978; Ргемес, V. Franciscus Patricius. Beograd, 1968.

Порта и Кампанела, и почти изключено е постановките, заложиени в нея, да са били неизвестни на стария Тинторето.

Основните положения в учението на Патрици са развити в посоченото съчинение, обнародвано във Ферара през 1591 г., но отделни въпроси от него са застъпени и в по-ранните му трактати „Философия на природата и нещата“ (1580 г.) и „Нова геометрия“, както и в обемистите „Перипатетически дискусии“, чийто първи том е публикуван във Венеция през 1572 г., а всичките четири — в Базел през 1581 г. В тях освен че подлага на критика аристотелизма, който за Патрици не е нито единствената, нито далеч не най-съвършената измежду съществуващите философски традиции, той разглежда и въпросите за материята и формата. Утвърждавайки материята, той защитава становището, че освен реалното ѝ съществуване тя обладава изначално всички форми на нещата.

В произведението си Патрици подчертава необходимостта философията да се опира на опита, „на сетивните познания за самите неща“. Той пише: „В истинската философия не трябва да се допускат доводи, несъгласувани със сетивния опит.“³

Важни за нас са и изказаните съждения върху характера и същността на времето. Доказвайки в полемика с Аристотел независимостта му от движението, той определя времето като „продължителност, обща за движението и покой“. Тази постановка отбелязваме, защото, както ще видим по-късно, има отношение към живописата на Тинторето.

Тук ще се спрем малко повече на възгледите и постановките, застъпени в „Нова философия на вселената“. Тя е разделена на четири части по думите на самия автор, наложени от съображението „да се потвърдят божествените предсказания, геометричната необходимост, философските доводи и очевидните данни на опита“. Част първа — Панаугия — разглежда учението за светлината като основа на битието; част втора — Панархия — съдържа изложение на учението за всеединството; третата част — Пампсихия — третира идеята за всеобщата одушевеност на света, а четвъртата — Панкосмия — е посветена на проблема за устройството на света.

Въпросите, които конкретно се отнасят до идейното съдържание и образната структура в живописата на Тинторето, освен за времето са и за светлината, всеединството, потока, безкрайността, световната душа (одушевеността), движението на телата в космоса.

Всяко познание според Патрици води началото си от разума и произхожда от сетивата. „Сред сетивата — пише той — и по благородство на природата, и по достойнство на действието първо място се пада на зрението. Първото, което зрението възприема, са светлината и сиянието. Благодарение на тяхната сила и действие се разкрива своеобразието на нещата. Светлината и сиянието, едва зародили се, биват открити от зрението.“⁴ Тази всеобхващаща и всепроникваща светлина, образ на самия бог, пронизва целия свят, възплъщавайки самото битие — от безкрайната безтелесна светлина и безконецното зад пределно пространство до физическия, сетивно възприеман, зрим свят. Така в лицето на светлината („самия бог и неговата благодат“) се преодолява дуализмът на бога и света. У Патрици — по израза на Лосев — „по-високо от каквото

³ Patrizi, F. Nova de Universis philosophia. Цит. по Горфункель, А.Х. Цит. съч., 45—46.

⁴ Антология мировой философии, Т. 2. М., 1970, с. 148.

и да било се поставя първосветлината, а цялото мироздание, включително и човекът, и отделните материални неща, са само еманация на тази първосветлина⁵. Фактор за одушевяването на нещата и света, тя утвърждава обожествяването на природата, издигайки един „безличен пантеизъм“, чиито корени водят към чисто възрожденската радост на сетивата.

Тъй като бог е светлината, която „придава живот на всичко и във всичко“, Патрици го идентифицира с Вселената: „Вселената е самият бог.“ Това заключение е свързано с една от основните идеи в неговата натурфилософска система — тази за всеединството. Като отхвърля схоластичния томистки перипатетизъм, отнасящ бога зад пределите на крайния свят, Патрици определя: „Следователно трябва по най-точен начин да заключим, че бог и цялата божественост, като нематериални и безтелесни, не срещат съпротивление от материята и телата. И затова те действително, по самото си битие, по самата си мощ, по самото си действие пребивават навсякъде, могат да правят всичко и да стават всичко, което го има на земята, всички елементи — на небето и под небето, видимо и невидимо. И придават живот на всичко и във всичко.“⁶ Бог е вездесъщ, защото е навсякъде и никъде няма определен облик. Така Патрици го отъждествява с вселената и му отнема ролята на demiург, защото „от нищо нищо не произтича“. „Единното се намира в много неща, но в нито едно не се съдържа, но в себе си го всичко съдържа. . . И Единно е всичко, съединено в едно. И Единното, ако може така да се каже, е Всеединно.“⁷

Патрици въвежда в обръщение понятието поток като равностойно на останалите начала на битието. Според неговите представи за вселената тя е някакъв безкраен поток в безпределното пространство и светът, съставен от „четирите безкрайни начала — пространство, светлина, движение и поток, не може да не бъде също така безкраен“⁸.

Безкрайността е друго понятие, тълкувано от Патрици. Безкрайността на божественото всемогъщество по необходимост влече след себе си безкрайността на цялата вселена: „... Най-голямото могъщество, най-голямото благо, най-голямата воля за увеличаване на славата божия като свидетелство за най-великото му битие създадоха света безкраен.“⁹ Но безпределността на вселената не се изчерпва с материалния свят, а включва и безтелесното пространство на безтелесната божествена светлина, превръщаща се в потока от еманации в телесна светлина на физическия свят.

В непосредствена връзка с тази идея е и схващането за еднородността на космоса. Макар в своята космология да не се позовава на учението за хелиоцентризма, Патрици приема денонощното завъртане на земята, формулирано от Коперник, когото смята за най-великия астроном на своето време. Утвърждавайки цикличността, той твърди, че в света няма нито запад, нито изток. Идеите му водят към относителността на космическото пространство, а движението на Земята и на небесните тела се обяснява с тяхната одушевеност. Както и другите философи от XVI в., Патрици обяснява движението с всеобщата одушевеност: „Всичко, което се движи, се движи, защото е причастно към живота. Животът не е друго освен движението на същността в самата себе си.

⁵ Лосев, А. Ф. Цит. съч., с. 465.

⁶ Patrizi, F. Nova de Universis philosophia. Цит. по Горфункель, А. Х. Цит. съч., с. 50.

⁷ Пак там, с. 50.

⁸ Пак там, с. 51.

⁹ Пак там.

Следователно, ако същностите действително се движат, те се движат благодарение на вътрешно присъщия им живот.“ Животът по определението на „Нова философия на вселената“ е „вътрешно движение или по-точно вътрешно присъщо на нещата самодвижение“¹⁰.

Учението за световната душа се свързва с това за движението и за самия живот. Благодарение на нея „светът е прекрасен и заслужава наименованието Космос“. Представата за природата у Патрици е неотделима от учението за световната душа. Всички тела са причастни към природата, „защото от нея те получават своето състояние, движение, живот“. Ако си послужим със сполучливото определение на Горфункел, картината за света, която Патрици рисува в основното си съчинение, е „одушевен космос, в безкрайното пространство на който, пронизано от топлина и светлина, в безкраен поток възникват и умират и вечно пребивават телата; безкраен космос, неразривно свързан с бога и в крайна сметка — тъждествен с него“¹¹.

В много отношения философията на Патрици се сродява с идеите на Бруно и преди всичко с учението за тъждеството на бога и света във всеединното, с мисълта за безкрайността на вселената, с представите за световната душа и за всеобщата одушевеност. Пантеизмът на Бруно обаче е далеч по-последователен и радикален. Неговото световъзприятие се свежда до неумолимо логично провеждан неоплатонизъм, лишен от каквото и да било монотеизъм. Това е безличностен, антихристиянски и антицърковен неоплатонизъм и по думите на Лосев „за твореца и света Бруно говори само в преносен смисъл“¹², което заплаща с живота си. В същото време Патрици като хуманист, внасяйки нови моменти в понятието за божеството и за човека — някъде съответни на тогавашното свободомислие, другаде много по-аскетични, — не отрича съществуването на божеството. Само в най-смелите постановки неговият неоплатонизъм отхвърля личностно-материалното битие на бога и издига и утвърждава безличната одухотворена материя. С подобна непосредственост и компромисност се отличава и възгледите на Тинторето. Както всички хуманисти от неговото време и той не отрича съществуването на бога, но разбирането му за божеството се преплита с пантеизма и космополитичните идеи. Ортодоксалното му благочестие е неотделимо от филантропията и алтруизма. Израз на това е настойчивостта, с която художникът се стреми да бъде приет в състава на братството на Сан Роко във Венеция¹³. В идейното съдържание на изкуството му рационалното и ирационалното съжителствуват, а приоритетът на човешкото начало — ренесансовият антропоцентризм — ту се утвърждава, ту се опровергава. Грандиозните светове на неговите картини, наситени с динамика и напрежение, с разнородни по естество персонажи и предметен реквизит, сякаш са визуално възбуждение на неоплатонизма на самия Патрици, с присъщите му отражения от емпиризма и с математическа насоченост.

И у Тинторето, както у Патрици, неоплатонизмът се смесва със самочувствието на човешката личност, свободата на сетивните възприятия и хуманистичните тенденции. И двамата по своему утвърждават своеобразен вариант с натуралистично-пантеистична окраска. Тази именно идейно-философска първо-

¹⁰ Пак там, с. 52.

¹¹ Горфункелъ, А. Х. Цит. съч., с. 53.

¹² Лосев, А. Ф. Цит. съч., с. 471.

¹³ Тинторето бива приет в затвореното общество на братството през 1564 г., пет години след като е поставил кандидатурата си и след дълго обсъждане. Сред многобройните братства във Венеция поклонниците на Свети Роко са известни с благотворителната си дейност, с грижата за бедни и болни хора, за сиропиталища, болници и приюти.

основа на зрялото и късното творчество на Тинторето го разделя от маниеризма. Известно е, че в младостта си художникът създава произведения, близки по живописен метод на средноиталианския маниеризъм (Я. Понтормо, Ф. Пармиджанино, Дж. Романо, А. Бронзино и др.), в който субективното преживяване, екзалтацията и изтънчеността в изпълнението и алегорията и символиката в съдържанието в една или друга степен са основни характеристики. Породен от дълбока разколебаност в ренесансовите първооснови, отразяващ кризата на личността в едно време на трагични сътресения в политико-икономическата и идеологическата област, маниеризмът по същество се стреми да разреши въпроса за отношението на личността към материалния свят за „реализация на идеята в материя“, но стига до причудливо, болезнено-субективно възприемане на действителността, до произволно деформирани от фантазията на художника образи, до някакъв езотеричен, условен свят, който се противопоставя на реалността. За ранния Тинторето ориентирането към това направление е по-скоро модно увлечение, отколкото художествен принцип с дълбока мотивировка. Социално-психологическият и художественият климат на Венеция от първата половина на XVI столетие не съдържа предпоставки за подобна мотивировка. Запазила автономията си, единствената неподчинена от испанците град-държава на Апенинския полуостров — републиката на Сан Марко, не изживява резките и катастрофални промени, на които са подложени например Рим и Флоренция. Социално-икономическата структура на венецианското общество, частният живот на Гражданите тук не са сплетени от такива съкрушителни сътресения както в останалата част от страната. Отличаваща се с относителна демократичност в управлението и със свободомислие на възгледите, с богатство и блясък в светския живот, Венеция в XVI в. е благоприятна среда за развитието на научната и художествената дейност, убежище за най-прогресивните умове от цяла Италия. Ето защо тук до късно се съхраняват ренесансовите мирогледни и художествени принципи и постановки¹⁴.

Наистина след 50-те години на XVI в. в изкуството на водещите венециански живописци настъпват забележими стиловопластични и идейно-съдържателни промени като своеобразна реакция на настъпилата криза в естетическите категории на Високото възраждане, но тези промени са несъотнесими към маниеризма. Насочено към търсенето на нови методи за интерпретиране на света в неговата сложност, конфликтност и драматизъм, изкуството им става по-динамично, наситено с вътрешно напрежение, което струи от извитите линии, избухванията на цветовете, противопоставянията на светли и тъмни петна. Всичко това не намалява, а напротив — увеличава интензивността на неговата жизненост, виталност, пространствената среда става активна, пулсираща, населена с движение и светлина. Венецианската живопис до 80-те години на века се отличава със стремеж към осмислянето на света в неговата пълнокръвност, многообразие от явления и емоционална наситеност при съхраняване на ренесансовите основи на възгледите за света и човека. На нея са й чужди както отричането на естетиката на Високия ренесанс и на хуманистичното начало, така и мрачното безверие, потиснатостта и песимизмът, основна емоционална тъкан на маниеристичните произведения. За венецианските живописци и конкретно за зрелия и късен Тинторето светът е неизмеримо богат, многопланов; чо-

¹⁴ Вж. Смирнова, И. А. К вопросу о периодизации венецианского искусства середины и второй половины XVI века. — В: Византия, южные славяне и древняя Русь, Западная Европа. М., 1973, 528—536.

вешките преживявания са по-сложни и нюансирани, човекът по прежнему е значителен, макар не всякога център на битието; отношението към вселената — пречупено през призмата на новите физически и астрономически открития; природата, конкретният пейзаж — поетически трансформирани, одухотворени.

Най-плътно и ярко идейно-философските основи, миросгледните позиции на Тинторето се очертават в зрялото и в късното му творчество. Тук трябва да отбележим, че те не се изявяват в естеството на темите и в иконографията, които са регламентирани от традицията и от инвеститорската поръчка¹⁵, а в художествения изказ, в трактовката на сюжета и в самата система от изразни средства.

Началото на зрелия творчески период на Тинторето се свързва с първите картини, изпълнени в Скуола ди Сан Роко, за която с прекъсвания той работи три десетилетия — до самата си смърт¹⁶. През 1565 г. той изпълнява за зала Алберго три композиции на тема „Страстите Христови“, между които огромното „Разпятие“ (с размери 5,35×12,35 м). Това платно е образец на значението, което той придава на светлината в живописа. Тук тя е едновременно композиционно-организиращо начало, формообразуващ елемент и средство за въздействие. Онова, което веднага привлича и задържа погледа на зрителя, е средната, осветена част с форма на клин, разтварящ се в дълбочина. Това е теренът, отреден за лобното място — смислов и емоционален център на композицията. Кръстът с разпнатия Христос, оплакващите го жени са разположени в центъра, а двете крила на светлинното петно отвеждат навътре и встрани, внушавайки представата за необятност на картинното пространство. Персонажите и действията, изобразени в тази осветена територия, са ясно отчетливи, докато всичко наоколо тъне в полумрак и едва просветват отделни фигури и детайли. Картината е населена с човешко множество — жени, мъже, деца, войници и конници се тълпят към голгота, пейзажът е подробно описан, виждат се градските крепостни врати, бойна кула, околните горички и хълмове. Пространството е слято, единно, композиционните планове преливат един в друг и създават впечатление за непрекъснатост на пространството и движението.

Постепенно в живописа си Тинторето до такава степен издига ролята на светлината, че тя се превръща в основно изразно средство по израза на Випер „за онова динамично обединяване на човека и пространството, каквото не е познато преди него и което го прави предвестник на великите живописци от XVII в.“¹⁷

Активната, емоционално наситена стихия на светлината пълноценно се използва и в друга картина от същата зала — „Носене на кръста“. Ритъмът на тежко крачещите мъже се подчертава от редуването на тъмно и светло в различните части на картината. Тази своеобразна пулсация е синхронизирана с приближаването и отдалечаването им от зрителя при вървежа по серпентинообразния път. Тук пътят към голгота се представя не само като мъчителен из-

¹⁵ Известно е, че за разлика от Тициан, който изпълнява най-вече поръчки на крале, папи, аристократи, Тинторето работи почти изключително за църкви, манастири, религиозно-филантропически братства и за средната класа.

¹⁶ Голяма част от платната в Скуола ди Сан Роко са изпълнени безвъзмездно. През 1547 г. Тинторето сам се задължава да предава ежегодно по три работи срещу символично възнаграждение — обстоятелство, което още веднъж потвърждава мнението на всички равни биографи за пословичната му безкористност и благочестивост.

¹⁷ В и п е р, Б. Р. Тинторетто, М., 1948, с. 65.

качване по стръмнината, но и като път, започнал от душевния мрак и водещ към яснота и просветление. С други думи, художникът отрежда на светлината смислово-символна роля. Долната част на платното е решена в тъмен колорит, който постепенно изсветлява във височина.

В диптиха от другата страна на вратата — „Христос пред Пилат“ противопоставянето на светло и тъмно е в услуга на дидактиката: негативният персонаж Пилат е в сянка, а Христос — позитивният — е силно осветен, нещо повече — той просто излъчва сияние. Загърнатата му в бял плащ фигура се обезпътнява до призрачна лекота и се налага усещането, че престава да бъде подвластна на земните закони. Освен другото светлината тук е основен фактор в постигането на идиейно емоционална изразителност.

Четирите картини „поезии“ от цикъла, прославящ Венеция в Двореца на Дожите, които Тинторето сътворява през 1578 г., са пример за майсторското му умение да включва естественото осветление в условия живописен свят. „Годежът на Бакхус и Ариадна“, „Ковачницата на Вулкан“, „Минерва отстранява Марс от Мира и Изобилието“, „Меркурий и трите Грации“ украсяват горните ъгли под тавана на залата, наречена Антиколежио. Следобедното слънце прониква през високите прозорци откъм площада Сан Марко и изящните, обладаващи юношеска прелест тела сякаш трептят. Изразителните им движения са така синхронизирани едно спрямо друго, та се налага впечатлението, че кръжат около тавана. Към това се добавят и завъртанятия им около собствената им ос (илюзорно, разбира се) — плавни като в безтегловност. Формите са изградени извънредно внимателно и нежно чрез съзвучни и преливащи се пастелни тонове — розово, охра, синьо, сребристо, зелено. Декоративният усет на Тинторето тук се разгръща в пълна хармония с алегорията и иносказателния смисъл на сюжетите.

В композициите от горния етаж на Скуола ди Сан Роко, както и в поразяващото с размерите си платно „Раят“ (с дължина 25 и площ почти 150 м²) в Двореца на Дожите можем да видим паралели, своеобразни художествени интерпретации на Патрициевата идея за непрекъснатостта на материята и пространството. Тук няма горе и долу, леко и тежко, заличават се маркировъчните аксесоари за земно и небесно, хоризонтът изчезва, ракурсите са неочаквани, съкращенията — резки, движенията — разнопосочни. Самите образи не са персонафицирани, действията им не са волеви, а свободни възплъщения на някакви отвлечени духовни движения.

Идеята за механизма на вселената, господстваща през XVI в. във физиката, във философията и в мисленето (Телезио, Кампанела, Бруно), у Тинторето намира художествено възплъщение в естеството на движенията, в тяхната повторемост и „автоматичност“ не само в „поезиите“ от Двореца на Дожите и в таблата от горната зала на Скуола ди Сан Роко, но и на много други места. Картиното пространство в таблата от плафона в горната зала на Скуола ди Сан Роко е характеризирано като сферично, а опорната точка е някъде в центъра на сферата. Подобен подход неимоверно увеличава възможностите за композиционно-структурно решение. Картините имат големи размери, отличават се с големи обобщения, с разгърнат вътрешен обем.

В най-съкровения произведение на Тинторето от 80-те години отприщаната му образна фантазия създава светове-вселени, наситени с напрежение, динамични, грандиозни по идеи и емоционална зареденост.

Цикълът от плафона, тематично свързан с житието на Мойсей, по същество представлява философско-поетични утопии, мечтания, чийто покоряващ дра-

матизъм не се дължи на логиката на сюжета, а на своята самостоятелна, чувствено-пластична логика.

Тук правдиви са само емоциите, страстите. Необятните пространства и фигурите, обладаващи стихийна енергия — абстрактни и езотерични, отразяват метежния дух на човека от епохата. Трябва да отбележим, че в избора и подхода към сюжетите в ансамбъла („Мойсей извлича вода от скалата“, „Медната змия“, „Събирането на манната“, „Слъббата на Яков“, „Видението на Йезекил“, „Жертвоприношението на Исак“ и др.) определяща дума са имали филантропичните идеи — божественото милосърдие закриля прегрешаващото и страдащо човечество.

Изключителна по експресията си е „Медната змия“ в центъра на плафона. Според легендата Мойсей по божа заповед изковал змия от мед и я окачил на висок прът, за да избави израилтяните от отровните змии, които бог им изпратил като възмездие за тяхното неверие във всемогъществото му. От отровата оцелявал онзи, който с вяра погледнел медното изображение. Подтекстът за възмездието и милосърдието, за победата над смъртта, заложен в християнската притча, подклажда визионарната сила на живописеца. Съображението, че платното ще се гледа отдолу, го ръководи в решаването на композицията като отрязък от сфера с огромна дълбочина на вътрешното пространство. На фона на лазурна светлина се проектира женска фигура, сочеща Мойсей. Самият той е изнесен вляво и сочи с ръка медната змия, която ще избави народа от страданията и смъртта. Светлите петна притеглят погледа на зрителя и го насочват към смисловия център на картината. В „земната територия“ се виждат сплетени тела в сложни ракурси. Светлината се плъзга по тях, откроявайки нечий гръб, крак, ръка или цяла фигура. Мощни странични затъмнявания оформят светлинен сноп, населен с човешки тела, който се връзва в дълбочина. В „небесната сфера“ цари същото оживление. Божеството, изобразено с разтворени ръце, е включено в общия динамичен поток на съпровождащите го ангели. Затъмнените части на кълбовидните облаци подсказват за стремителна тяга към оптическия център на композицията. Движението тук е извънредно сложно, едновременно насочено към центъра и диагонално на платното, при това — еднакво активно и в посока отгоре надолу, и отдолу нагоре. Зрителят отнася впечатлението за пулсиращ, необятен, обитаван от земни жители и библейски герои свят.

Значителна част от картините на Тинторето говорят за споделяне на Коперниковите представи за вселената като нещо безукорно сферично по форма, за неограничено пространство, изпълнено с безчет небесни тела: наред с „Раят“ старозаветните сцени и Мойсеевия цикъл от плафона в Скуола ди Сан Роко и още много други платна, между които „Възкресението“, „Възнесението“, „Събирането на манната“.

Що се отнася до заложеното в картините на Тинторето отношение към пространството и времето, те (картините) постоянно ни връщат към формулите на Патрици в неговата „Нова философия на вселената“. Трябва да подчертаем, че между живописците на венецианското чинкуеченто Тинторето няма сперник по отношение остротата и категоричността, с които тези въпроси са поставени и разрешени. Той е изключителен в разработката на динамично, наситено с енергия пространство, в изобразяването на най-сложни ракурси и положения на фигурите, в избора на най-неочаквани гледни точки и представяне на скоростта на движението. Пространството в картините му практически се превръща в необятно, необозримо и все повече се отдалечава от илюзионистично

възпроизведено реално пространство. Освен това то се психологизира. Таблата, изпълнени след 70-те години на XVI в., са сякаш красноречива илюстрация на модерния автоматизъм, духовен смисъл на който е механизъмът на вселената. Фигурите в картината извършват сложни движения веднъж около собствената си ос, втори път една спрямо друга, заемайки при това непривични (но възможни) положения. Често те не са мотивирани от личната воля, а са внушени от някаква външна сила, властваща както на небето, така и на земята. Отново се натъкваме на характерното за епохата преплитане на рационалното и имагинерното, математическата точност и ирационалната фантазия. Изразителността на Тинторетовата живопис от 70-те и 80-те години на века се основава на полифоничността на движенията в пространството, по характер неизчерпващи се, вечни. Времето тук получава непознат дотогава нюанс. То е третирано като протяжност и като обем (пространство — време!), като стихия, в която паралелно съществуват различните явления. С това Тинторето изпреварва дори най-смелите свои съвременни улове. В картините художественото време е своеобразно повторение на реалното, физическото време или по-точно на представата за него, тъй като живописецът се позовава на непосредствените си наблюдения. Изобразявайки с художествени средства тази своя представа за характера на външното време, живописецът прави обективни, убедителни иначе измислените светове на библейските и митологичните притчи. Постановката на Патрици за независимостта на времето от движението („протяжност, обща за движението и покой“) сякаш образно се доказва от Тинторето чрез паралелното представяне на активни действия и на дълбок покой. Илюстрира се и идеята за психологическото време чрез насищането на пейзажа с човешки настроения, чрез духовно осмисляне на природната картина.

Между 1578 и 1591 г. живописецът изпълнява десет картини за стените от горния етаж на Скуола ди Сан Роко. Докато в овалните пана на тавана, за да покаже борбата на човека със страстите и стихияте, той се позовава на диалога между ограничен брой персонажи и на заключената в тях сила на енергията, в стенните композиции социално-етичната насоченост на съдържанието се изразява чрез многолюдни сцени. Основната идея се защитава многофигурално, хорово, сякаш през очите на народа. Ето защо художникът се изразява чрез разгърнато действие с участието на множество персонажи.

Във „Възкресението“ с голяма убедителност са постигнати епично звучене, внушителност, вселенско излъчване. Избрана е гледна точка от позицията на летящите ангели, понесли на мощните си крила Спасителя. Движението е така правдиво и сетивно убедително, че просто сами долавяме съпротивлението на въздуха. Плътността на въздушната среда заличава противоречието между материално и нематериално, между небесното и земното. И тук чрез светлината се решава проблемът за всеединството. В един дързък експеримент Тинторето прибегва до деструкция на телата. Във втория план на „Кръщението“ (в Скуола ди Сан Роко, в „Тайната вечеря“ от Сан Джорджо Маджоре и на някои други места) се появяват подобни на привидения, ескизно маркирани фигури, загърнати в плащеници. Силно осветени, тези силуети имат паяжиновидни очертания. Може би тук трябва да видим своеобразен изказ на идеята за сливането на човека с околната среда, със самия космос, която все по-често занимава стария живописец. В чисто зрителен разрез те подсилват ефекта на въздушната перспектива и способствуват за убедителното изграждане на единно картинно пространство.

„Тайната вечеря“ от горния етаж на Скуолата е пример за начина, по който Тинторето изразява сливането на ирационално и реално, мистично и обикновено, възвишено и низко. В нея той си поставя и друга задача — да „изобрази“ протяжността на времето чрез развитието на действието, задача, която присъствува в цялата му късна живопис. В конкретния случай става дума за „преливането“ на два последователни момента: пророчеството на Исус за предателството („Един от вас ще ме предаде“) и тайнството на причастието („Това е моето тяло“). Докато в близкия до зрителя край на трапезата апостолите отговарят с жестове на току-що изреченото пророчество, във вътрешността на картинното пространство Исус с изразителен жест подава късче хляб на близкостоящия ученик. Сътрапезниците се разделят на две групи според насочеността на вниманието ни. Сцената е извънредно раздвижена с разнородните физически проявления — ответни емоционални реакции. Създава се усещането за протяжност, за редуване във времето, за процесуалност. Това е нов аспект в осмислянето на картинното време, третирано дори от най-изтъкнатите майстори на Високия ренесанс като едномоментно — функция от изискването за единство по място, действие и време. Нещо повече — времето у Тинторето придобива обем, вместимост. Картината е наситена с епизоди от ежедневието, паралелни, но непричастни на мистичния акт. Жени, мъже, животни окръжават островчето с божественото действие, животът кипи наоколо със своите проявления не като нещо противоположно, отстранено и чуждо, а като съседно измерение от множествеността на света.

Картината разкрива демократичността на възгледите на художника, вярата му във възможността за прерастване на низкото във възвишено, на греховното — в свято, на обикновеното — в изключително. Идеята за всеединство то получава в трактовката на Тинторето оригинално художествено осмисляне.

В последното творческо десетилетие на живописеца схващането за световната душа, за всемирната одушевеност става основа за няколко изключително проникновени творби. Между 1587 и 1593 г. за долната зала на Скуола ди Сан Роко той рисува „Мария Египтянка“, „Мария Магдалена“ и „Бягството в Египет“, в които състоянието на омиротвореност и хармония на човека с природата са основно духовно съдържание. В тях няма летящи, устремени в различни посоки фигури, титанична енергия, кръстосвания на диагонали, противопоставяния на ракурси, развихрено множество. Всичко това бе необходимо, за да се постигне зрим образ на представата за вселенната разгърнатост и космическата общност на всички неща. Сега лийтмотив е съзерцателното настрояние, омиротвореността, себеусещането като част от всемира. Пейзажът тук има изключително място. Той е носител на човешко състояние, изразител на чувства и усещания. Ако в композициите от рода на „Събирането на манната“ той е равноправен партньор на човешкото присъствие, сега и в чисто изобразително отношение природата надделява — тя е първоопределящо начало, на което човекът е органична част, един от многото елементи. Акцентира се епическата разгърнатост на природната среда, в която нищо не предвещава раздвижване, промяна. Състоянието на ненарушима неподвижност и покой е в синхрон с характера на самата природна картина. Тя няма реален прототип, всичко в нея е измислено, съчинено — дърветата, тревата, храстите, рекичките и езерата, хълмовете и планините. Тя е мечта, блян, роден от въображението, прототип на земния рай, който всички свързваме със състоянието на безметежност и покой. Вероятно за стария художник това видение е съкровеният образ на вечния живот.

Както в идейното съдържание, така и по отношение на пластичния език живописца на Тинторето бележи края на ренесансовата класика и началото на нов етап в изкуствата. В най-добрите му произведения хуманизмът и пълнокръвието на майсторите от Ренесанса се вплитат с широтата на въодушевлението и патоса, присъщ на барокото мислене. У него подобно на съвременниците му естествоизпитатели и философи въображаемото, утопията се съединяват с трезвата наблюдателност и интереса към емпиричния свят. И той е обзет от онова страстно влечение към космичното, вселенското, така свойствено на Коперник, Бруно и Патрици. Всичко в живописца му придобива космически мащаби, широта и всеобхватност. Притежавайки огромна визионерна сила, той насища образите с изключителна експресия. Светът в картините му поразява зрителя и често е така убедителен, както световете на Микеланджело и Рафаел. И днес не преставаме да откриваме нови и нови нюанси, изненадващи предчувствия, които обясняват по-силното му влияние върху художниците от следващите поколения — от Веласкес до Дега, отколкото върху съвременните му художници.

Но въпреки всички авангардни решения и постановки изкуството на Тинторето е здраво свързано с късноренесансовата култура, с нейната философия, наука и светоглед. То е също така противоречиво и сложно, каквито са духовната атмосфера, мисленето и чувствата на тогавашния човек.

TINTORETTO AND THE NATURE PHILOSOPHY OF FRANČESKO PATRICI

TATJANA VUČEVA

(Summary)

All contemporary studies of Jacopo Robusti, called Tintoretto (1518—1594), note those features of his painting which have much in common with the philosophy of Giordano Bruno. His kinship with the basic principles of the cosmology of Francesco Patrizzi (1529—1597), set forth in his treatises 'The Philosophy of Nature and Things', 'A New Geometry' and chiefly in 'Peripatetic Discussions', is left outside our attention.

The questions which definitely refer to the ideological content and pictorial structure of Tintoretto's paintings concern the character of time and light, the stream and universal unity, infinity, the world spirit (the animation of all things), the movement of bodies in the cosmos.

The imposing worlds in Tintoretto's pictures — he was one of the outstanding representatives of the Venetian Cinquecento — seem to be a visual embodiment of the neo-Platonism of Patrizzi with its inherent reflections of empiricism and mathematical thinking. In Tintoretto, as in Patrizzi, neo-Platonism blends with the exaltation of man, the freedom of sensory perceptions and a humanistic trend. Both, in their own way, assert their own original variant with a naturalistic and pantheistic tinge. This ideological and philosophical initial foundation of Tintoretto's mature and late work drew him away from mannerism.

Just as for Patrizzi light, 'the Lord God himself and his lovingkindness' was a factor in the animation of things and the world, and for the deification of nature, so in the mature work of Tintoretto it has an exceptional place: it is simultaneously a compositionally organizing principle, a form-shaping element and a means of achieving an expressive impact. Through it the artist solves the problem of universal unity, of the merging of man with the milieu of nature and with the cosmos itself, effacing the contradiction between the material and the non-material, between the heavenly and the earthly.

The way in which the painter treats space and time constantly takes us back to Patrizzi's 'New Philosophy of the Universe'. Time receives a quality previously unknown — its extension is considered as space-time in which different phenomena have a parallel existence. Movements are complex, polyphonic, inexhaustible and eternal, moreover, they are somehow 'automatic', suggested by an outer force. With unsuspected visionary power Tintoretto built colossal worlds — universes, outstripping even the most daring minds of his day.

Patrizzi's formulation on the independence of time from movement was visually defended by the painting of his contemporary in the cycles in the Scuola di San Rocco. The view of the universal spirit, of universal animation is an artistic principle and an ideological and sculptural formulation in several exceptionally penetrating works in the last creative years of Tintoretto.

The kinship of Patrizzi and Tintoretto is an example of a similar problematics in science and art, motivated by the common spiritual atmosphere of the epoch.