

**АТАНАС СТОЙКОВ
КЕНЕТ КЛАРК
ИСТОРИК И
ПОПУЛЯРИЗАТОР НА
ИЗКУСТВОТО**

chitanka.info

Както в родината му Англия и в много страни на света, така и у нас, в България, телевизионните предавания на Кенет Кларк „Цивилизацията“ се радваха на небивал успех. Милиони телевизионни зрители заобикнаха благородната осанка и приветливото умно лице на този, завършващ тогава седмото си десетилетие (роден 1903 — починал 1983), толкова сладкодумен и увлекателен събеседник и очакваха с нетърпение и духовна радост следващата поредна среща с него. Защото те чувстваха как всяка негова беседа не само че ги приобщава по-плътено към света на изкуството, към действително голямото изкуство, създадено през вековете от човечеството. И не само как разширява културните им хоризонти, но — и това е не по-малко съществено — преизпълва ги с уважение към творческата мощ на човека, към възвишените и непреходни ценности на хуманизма. Дори и когато нашия телевизионен зрител, израсъл и възпитан в една социалистическа страна, не би могъл да се съгласи с едни или други мнения, изказани от Кенет Кларк, той се е отнасял с разбиране към него и винаги е съумявал по достойнство да оцени и рядката му разностранна ерудиция, и това майсторство изключително живо, достъпно и същевременно задълбочено да разяснява и най-трудните теми и въпроси, и не на последно място — неговия ярко изявен патос на убеден учен и гражданин, хуманист и демократ.

Но нашите телевизионни зрители, пък и читателите на първата му книга, излязла на български език, „Цивилизацията“, представляваща всъщност обработена от автора стенограма на телевизионните му беседи под същото название, биха искали да узнаят нещо повече за самия него.

Животописните бележки, които неизменно придружават едва ли не всяка негова книга (впрочем това е общоприета и широко разпространена практика в Англия, пък и в други страни, всяка книга, каквато и да е тя, да съдържа кратки сведения за нейния автор), са твърде оскъдни. От тях нашият читател би могъл да узнае, че Кенет Кларк е получил образованието си в Уинчестър и Оксфорд, че след това е работил две години при Бернард Беренсон във Флоренция, че едва тридесетгодишен (т.е. в 1933 г.) е назначен за директор на Националната галерия в Лондон — пост, който заема неизменно до 1945 година, че е бил професор по история на изкуството в Оксфордския университет (1946–1961), че е бил председател на Съвета

по изкуствата (1953–1960), че е изпълнявал висока длъжност в телевизията. Дори и тези, бих ги нарекъл, най-сухи, протоколни и лаконични сведения обрисуват облика на един високоуважаван в своята страна интелектуалец и познавач на изкуството. Това наше убеждение нараства още повече, когато се запознаем по-отблизо със самата същност на всички тези факти.

Отличаващ се с изключителни способности, Кенет Кларк същевременно получава възможността да добие солидна и всестранна подготовка по история на изкуството и въобще по хуманитарните науки още на студентската скамейка в такъв авторитетен и прочут университет, какъвто е (наред с Кеймбриджкия) Оксфордският. Едва двадесет и две годишен, току-що завършващ университетското си образование, той пише първия си изкуствоведски труд „Готическото съживяване“ (The Gothic Revival). Публикувано в 1928 година, това младежко съчинение поради ерудицията, която блика от всяка негова страница, и преди всичко поради смелите и оригинални концепции, убедително развити и аргументирани в него по повод това толкова характерно и разпространено за дълъг период в английската архитектура явление, каквото представлява стремежът да се възобнови и съживи наново готическият стил, възникнал и развил се в редица европейски страни през средните векове, — безспорно налага съвсем младия автор. Неслучайно „Готическото съживяване“ се преиздава доста пъти вече и се е превърнало в своего рода образцово изкуствоведско произведение. Самото то дори, както отбелязва и Кенет Кларк в едно свое писмо до Майкъл Садлър от юли 1949 година, отразява бързата еволюция в изкуствоведските възгледи на автора. Защото докато първоначално, когато пристъпва да пише това свое съчинение, той се намира изцяло под въздействието на теориите за чистата форма на Роджър Фрай и на чистите архитектурни ценности на Джофри Скот, то постепенно, колкото повече овладява самия материал и се сблъсква с реалните факти, той несъзнателно тогава и за самия себе си стига до противоположни изводи. И, както сам изтъква, вече в епилога обяснява залеза на това Готическо съживяване с „етически и социални причини, без да осъзнава, че съм направо изоставил моята напълно съгласна със Скот позиция“^[1].

Кларк има щастливата участ още в началото на научната си кариера да прекара цели две години във Флоренция — този наистина

главен и най-важен център на Италианския ренесанс. Още повече че той работи там при Бернард Беренсон — вече световноизвестен учен и познавач на италианското ренесансово изкуство. Беренсон запалва у него интереса и любовта към културата и изкуството на Италианския ренесанс. Във всекидневните си беседи и общуване с него той получава извънредно много — не само разностранни знания и ерудиция, но и уменията живо и непосредствено да се отнася към творбите на изкуството, да разпознава техния стил и авторство.

В духовното формиране и израстване на младия учен Кенет Кларк особено място заема Роджър Фрай. Той слуша не само неговите лекции и беседи върху изкуството и го оценява след смъртта му, че е „дори по-убедителен като лектор, отколкото като писател“^[2], не само чете неговите многобройни есета върху съвременното изкуство, както и историко-изкуствоведските му публикации, но и особено се възхищава от качествата му на художествен критик — може би най-яркия и до днес в историята на Англия. Същевременно той лично се сближава с него, става му дори приятел. Самият Р. Фрай високо цени младия К. Кларк.

Да бъде цели дванадесет години непрекъснато директор на такъв огромен и сложен институт, какъвто е Националната галерия в Лондон — една измежду най-богатите картинни сбирки в света, оспорваща си първенството само с парижкия Лувър, ленинградския Ермитаж, мадридския Прадо и вашингтонската Национална галерия — това несъмнено означава за учен от мащаба на Кларк да загуби доста време в неизбежни административни и други грижи и разпавии. Но това е работа, която е имала и много плюсове тъкмо за човек като К. Кларк, който има всестранни интереси като историк на изкуството и който при това е бил в своето най-творческо и жизнено десетилетие. Та той дори по служба е заставен всекидневно да има работа, да изучава и общува с най-високи образци на изкуството от различни страни на Европа и същевременно да обменя опит и изложби с други именити музеи и галерии в света. Или казано съвсем накратко, тези дванадесет години му дават възможност — особено като се има предвид неговата наистина силна и неутолима духовна жажда — да се сроди съвсем отблизо със самото развитие на изкуството в света в лицето на най-ярките му творения, и то не само тези, които са в музеите или в частни сбирки, но също и с архитектурата и монументалната скулптура, с

непосредствено израсналия синтез на изкуствата в неговите живи и най-внушителни изяви през вековете.

Едва ли си струва да напомним онова, което е могъл да придобие в качеството си на дългогодишен професор по история на изкуството, и то в университет като Оксфордския — не само разностранни знания върху цялостното развитие на изкуството в света, но и преподавателски, лекторски и педагогически опит и умение — качества, които блестящо ще се изявят по-сетне в неговите многобройни телевизионни и радиобеседи за изкуството.

Ала Кенет Кларк още от своите двадесет и две години, когато пише първия си труд „Готическото съживяване“, до края на своя жизнен път се изявява преди всичко като учен изследовател, един от най-видните историци на изкуството на нашето време.

Кенет Кларк е органически чужд на заниманията на историците на изкуството, които бихме могли да наречем по-скоро архивари или учени педанти, готови с години да се ровят из архивите, за да установят абсолютно точната рождена дата или някакъв друг факт из живота на един или друг художник, като преувеличават и дори абсолютизират значението на подобни данни, но същевременно са по същество безчувствени и неотзивчиви към самото изкуство. Кенет Кларк не би могъл да поеме съдбата на ония историци на изкуството, които посвещават целия си живот на изследването на творчеството само на една епоха и дори само на един художник. Това би било непоносимо и мъчително самоограничение за неговия волен и ненаситен дух. Неговият диапазон като историк на изкуството се отличава с голяма широта. Тя е тематическа — автор е на две солидни монографии за двама измежду колосите на Италианския ренесанс, каквито са Леонардо да Винчи и Пиеро дела Франческа, но същевременно и на такива за Рембранд (или по-точно за италианската традиция в неговото творчество), както и на изследване за романтизма в европейското изобразително изкуство, негови са получилите широка популярност обобщаващи трудове върху „Пейзажът в изкуството“ и „Голото тяло“; занимавал го е и проблемът за художника в старческа възраст — и то не въобще, а конкретно исторически; публикува много студии и статии, засягащи различни периоди и явления от историята на изкуството. Ала тази широта се проявява преди всичко в самия начин на неговото изследване и изложение на всеки въпрос, до който се

докосва. В тази насока в него щастливо се сливат историкът (взет и в широкия смисъл, т.е. предполагащ пълно познаване на разглежданата епоха и на достатъчно подробности, които биха могли да характеризират едни или други неясни страни, но и в по-ограничения и тесен смисъл на историк на културата и изкуството), естетикът и художникът, който живо и дълбоко чувства изкуството, и то не само архитектурата и изобразителното, но също и поезията, и музиката и същевременно умее да вижда и отбелязва връзките и взаимодействията между тях. Струва ми се, не бих сбъркал, ако добавя, че Кенет Кларк се изявява като художник и чрез своя ярък и цветист език и стил, който същевременно съхранява научната точност.

В една своя реч от 12 април 1971 година, като има предвид и своя собствен опит като историк на изкуството, Кенет Кларк заявява, че две са основните цели и задачи, които има и трябва да изпълнява историята на изкуството: първо, „да увеличава нашето разбиране, а по такъв начин и нашата любов към изкуството“^[3] и второ, „да изследва произведенията на изкуството като свидетели за природата на човека“^[4]. Или, с други думи казано, както изяснява това и самият К. Кларк, историкът на изкуството трябва да се справя постоянно с две взаимно обусловени, тясно свързани помежду си задачи: да оценява, да интерпретира развитието на изкуството, на самото изкуство. От тази гледна точка за него най-големи историци на изкуството са били Винкелман и Ръскин, защото и двамата са схващали историята на изкуството „като форма за оценяване, и двамата са гледали на творенията на изкуството като разкриващи една духовна обстановка“^[5].

Ала възгледите на Кенет Кларк върху същността и задачите на историята на изкуството, разгледани по-отблизо, разкриват и известни взаимно изключващи се, противоречиви черти. Така, от една страна, той отрича — и с пълно основание — стария анекдотичен метод, заложен още от животоописанията на Плутарх (впрочем изиграл известна положителна роля, защото е спомогнал да се съберат и съхранят много фактологически данни за живота и творчеството на видни художници от миналото), защото тук всичко се свежда до отделната велика личност, до нейните редки способности, своеобразен характер, чудатости дори и т.н. Връзката, взаимоотношенията, зависимостите дори на тази личност от обществото и традицията и т.н.

— всичко това или съвсем се пренебрегва, или само между другото се споменава. Но той, по всичко личи, има предвид абсолютизирането на детерминизма, неговото твърде общо и по съществува си вулгарно разбиране. И в такъв случай той има, струва ми се, основание да твърди, че „в много най-нови книги по история на изкуството индивидуалното почти изчезва и измененията в изкуството се разглеждат само като отражения на измененията в обществото, или пък, в най-прогресивните книги, в резултат на измененията на икономическата структура“^[6]. Явно е, че този възглед той приравнява напълно с марксисткия, защото добавя: „За марксисткия историк, колкото е по-голям художникът, толкова по-затруднителен става, защото той постепенно избягва от структурата на обществената и икономическата необходимост“^[7]. Трябва много наистина да се съжالياва, че все още дори учени със замаха и ерудицията на Кенет Кларк не са могли да се освободят от плена на предубежденията, натрупани от вулгарния социологизъм спрямо действителния марксизъм, и не са успели още да прозрат и осъзнаят, че това са две съвършено различни неща, че марксистическият възглед върху историята на изкуството няма и не може да има нищо общо с каквито и да било вулгарно социологични негови заместители. И това толкова повече, че вулгарният социологизъм отдавна е осъзнат, убедително разкритикуван и преодолян и в Съветския съюз, и в други социалистически страни, пък и от редица историци на литературата и изкуството в западните капиталистически страни, в това число и в Англия. Пък и самите Маркс, Енгелс и Ленин нееднократно са подчертавали, че духовните явления и изменения в обществото, в това число и творчеството на великите художници, имат сложен и опосредствен характер, че има постоянно взаимодействие между различните духовни сфери и съставки на надстройката на всяко общество, че има относителна самостоятелност, традиция и приемственост във всяка духовна сфера, т.е. във всеки вид и жанр изкуство, че тук „обществената и икономическа необходимост“, ако ще трябва да употребим терминологията на Кенет Кларк (защото марксистите употребяват обикновено една много по-точна и научно обоснована терминология, крайъгълен камък, на която е „обществено-икономическата формация“), се изявява не пряко и направо, а съвсем опосредовано и във всеки отделен случай разкрива своеобразия и особености, които именно марксизмът-ленинизмът

изисква да се разкриват и изследват не общо и стереотипно, а винаги конкретно исторически.

А що се отнася до истински големия художествен талант и гений, то именно Маркс, Енгелс и особено Ленин не само че са били органично чужди на всяко стеснено негово разбиране като порождение само и единствено на дадената конкретна обществено-историческа среда, но са ни оставили поредица най-ценни в методологическо отношение положения за последователното научно разглеждане и решаване на този изключително важен проблем. Достатъчно е да напомним само дълбоката Ленинова постановка, че „ако пред нас е действително велик художник, то някои, макар и от съществените страни на революцията, той е длъжен да отрази в своите произведения“^[8]. Именно това схващане позволи на В. И. Ленин да разкрие както никой друг своеобразието и величието на великия руски писател Л. Н. Толстой и да определи неговото творчество като крачка напред в художественото развитие на човечеството.

Бихме могли да разберем напълно съображенията, поради които вероятно Кенет Кларк сочи Винкелман като пример и образец на историк на изкуството. Защото, както е известно, именно Винкелман пръв окончателно преодолява господстващия дотогава анекдотичен метод и пръв поставя историята на изкуството върху последователни научни основи, като обосновава понятието стил и стилови изменения в изкуството, разглежда развитието на изкуството не само самостоятелно, но и в тесните му връзки и взаимодействия с обществото и т.н. Разбира се, във възгледите на Винкелман има още доста наивни положения, но за времето си, за тогавашното до голяма степен още зародишно състояние на историята на изкуството като самостоятелна научна дисциплина те са съставлявали истински научен подвиг, разкривали са нови плодотворни хоризонти и то едновременно пред три новооформящи се науки — естетиката, археологията и историята на изкуството. Буди не по-малко възхищение и високо хуманистичният и дълбоко демократичен патос в цялостната дейност и творчество на Винкелман.

Но друг е според мен случаят с Джон Ръскин, когото Кенет Кларк също сочи като образец на историк на изкуството. Заслугите на Ръскин, особено и по-специално за духовното развитие на Англия, са несъмнени. Той оставя огромно творчество, което обхваща цели

тридесет и девет тома съчинения. Писал е по различни въпроси и предимно върху изкуството. Цели петдесет години той владее умовете в Англия, и както изтъква К. Кларк, „да се чете Ръскин беше приемано като доказателство, че имаш дух“^[9]. С рядко увлечение и ентузиазъм пише за майсторите на Ранния италиански ренесанс, за английските прерафаелити и най-вече за големия пейзажист Търнър, когото едва ли не боготвори. И все пак, струва ми се, че няма основания именно Ръскин да се сочи за пример като историк на изкуството и то наравно с Винкелман. И това толкова по-странно ми се вижда, че се изтъква тъкмо от К. Кларк, който може би по-добре от всички други е съумял да разкрие както силните, така и слабите страни и ограничеността на Ръскин като изкуствовед. Аз напълно възприемам писаното от К. Кларк за Ръскин, плод на дълбоки проучвания. И се питам: щом като Ръскин, както установява с основание К. Кларк, „през целия си живот се чувстваше задължен да разглежда всеки предмет, от архитектурата до минералогията, като клон от морала“^[10], щом като той „през целия си живот беше дълбоко зает с религията“^[11] и щом като самият К. Кларк признава, че: „Аз не съм в състояние да възприема този клон от мисълта му“^[12]..., щом като той не обича системността и нерядко е личен и пристрастен в съчиненията си; щом като всичко това е вярно, то би ли могъл Ръскин да се сочи за пример на историк на изкуството? Заслужават при това внимание и съображенията, изказани също от К. Кларк, че произведенията на Ръскин днес, дори в родината му Англия, си стоят по рафтовете на библиотеките и книжарниците, че те не се търсят и не се четат. Причините за това, посочени сполучливо от К. Кларк, са главно три: първо, неговото непрекъснато и дори натрапчиво проповедничество и морализаторство; второ, неговата разпиляност и разхвърляност, неспособността му да се съсредоточава върху изследвания от него въпрос; трето, красноречието му, прекаленото му увлечение в красивата и цветиста фраза. Но нима биха могли всички тези значителни слабости и недостатъци да се подминат или пък да се смята, че биха могли да се надделят от срещащите се в произведенията на Ръскин дълбоки прозрения, блестящи характеристики на творчеството на отделни художници и дори на цели епохи? Струва ми се, че не, и в тази насока аз съм много повече склонен да се съглася с К. Кларк, когато специално изследва

Ръскин^[13], отколкото когато по-късно без особено да се обосновава, го поставя наравно с Винкелман.

Не е възможно, нито пък е необходимо в предговор като настоящия да се направи цялостен преглед на огромното творчество на К. Кларк. Все пак бих искал да изтъкна, че никой изследовател на творчеството на Пиеро дела Франческа и Леонардо да Винчи не би могъл да отмине неговите монографии, посветени на тези двама велики италиански майстори. И то е само защото те са написани с една поразяваща ерудиция и познаване на творчеството им в най-малките, на пръв поглед незначителни подробности, но и защото в тях има поредица тънки наблюдения, дълбоки характеристики, изключително сполучливи съпоставки: например разглеждането на творческия процес у Леонардо от първоначалните рисунки и етюди до завършената картина или сравнението на Леонардовия с китайския пейзаж, или разкриването на тайната за обаянието на Леонардовата „Тайна вечеря“ и др., или, що се отнася до Пиеро дела Франческа — изтъкването на духовната му връзка с Мазачо, съпоставянето му със Сезан, анализа на създаденото от него идеализирано човечество, намирането на Моцартово начало в някои негови творби и определението на неговите особености и др.

Върху пейзажа като жанр в живописата са публикувани вече доста книги, но трудът на К. Кларк забележимо се отделя между тях. Преди всичко с начина, по който се проследява развитието на жанра през вековете — от неговите наченки в средновековните илюстрирани книги до нашия двадесети век: без излишни подробности, в главните му линии, обобщено и синтетично, като същевременно винаги се чувства дълбокото познаване на конкретно историческите факти. Специално заслужава, струва ми се, да се отбележи развитото в този труд схващане за пейзажната живопис като израз на отношението и дори мирогледа на човека спрямо природата, а също и аргументираната критика спрямо абстракционизма, който унищожава пейзажа като жанр.

Най-ценно качество на големия му труд върху голото тяло в изобразителното изкуство се състои в това, че развитието на този жанр се разглежда не само по себе си, а в тесните му взаимодействия с измененията в различните области на духовната култура и религията, на самото общество. В тази насока особено бих искал да изтъкна

изказаните от него извънредно интересни и убедителни съображения за откритието, което правят гърците при пресъздаване образа на атлета и героя или на какво се дължи разцветът на голото тяло през Ренесанса и др.

Кенет Кларк бе не само учен изследовател. Той се изявяваше и като великолепен популяризатор на историята на изкуството. В Англия и в много страни по света са широко известни неговите телевизионни беседи-цикли по изкуството. Той излизаше понякога със статии върху изкуството и в пресата. Така неговата книга „Когато гледаме картини“, Looking at pictures (за първи път излиза през 1960 г.), представлява всъщност събрани в едно и публикувани неговите статии, отпечатани преди това в „Сънди таймс“. Това са шестнадесет есета за шестнадесет шедьоври на западноевропейската живопис, такива например като „Полагането в гроба“ на Тициан, „Менините“ на Веласкес, „Художникът в своето ателие“ на Вермер, „Трети май, 1808“ на Гоя, „Ателието на художника“ на Курбе, „Автопортрет“ (от 1663 г.) на Рембранд и други. И всяко есе разкрива не само достойнствата и значението на разглежданите творби, но заедно с това и особеностите на нейния създател като живописец, нейното място в цялостното му творчество, а понякога и в общата художествена тъкан на епохата. Така те приучват зрителя как да гледа живописиста, как да вниква в нея, как да оценява нейните и общокултурни, иконографско-икономически, и специално художествени и живописни страни и качества.

Голям интерес представлява също и книгата му „Романтичният бунт“^[14], която се основава изцяло върху предавани по телевизията серии от беседи. Още в предговора ѝ К. Кларк изразява своето, станало сетне твърдо убеждение, че „телевизията е идеално средство да се издига интересът на народа към изкуството“^[15]. Тази книга запознава читателя с творчеството на художници, които според К. Кларк се явяват представители на романтичния бунт в изкуството, а именно: Давид, Пиранези, Фюсли, Гоя, Енгър, Блейк, Жерико, Търнър, Констабъл, Миле, Дега и Роден. Както се вижда от самото изреждане на имената на тези художници, К. Кларк е привърженик на едно доста разширено тълкуване на романтизма в изкуството, което не бихме могли да възприемем. Защото то губи своите сравнително ограничени, конкретно исторически определени граници и прояви в европейската, предимно във френската живопис, в първата половина на 19 век с

главни представители Жерико и Дьолакроа. Едва ли би могло да се обоснове тогава защо трябва да се включат в това движение дори художници като Давид, Енгър и особено Миле, Дега, Роден и трябва да се оставят настрана други майстори, чието творчество разкрива много общи черти с тяхното. Що се отнася до творческите портрети, които дава К. Кларк на разглежданите от него художници, то трябва да кажем, че макар и доста кратки, понякога дори схематични, те са ярки, точни, увлекателно написани.

Измежду публикациите на Кенет Кларк, чиято основна задача е популяризацията на изкуството и неговото развитие, най-широко разпространение получи „Цивилизацията“^[16]. Създадена върху основата на известната и на нашите читатели серия негови телевизионни беседи под същото заглавие, тя изпъква и се налага на нашето внимание с редица свои достойнства. Преди всичко, защото тя дава сбита, но същевременно доста пълна синтетична представа за развитието на западноевропейското изкуство от Средновековието до наши дни. И то, още повече че това развитие се проследява не само по себе си, а в неговите взаимодействия и в общата тъкан на историята на западноевропейските народи и по-специално на тяхната духовна, а нерядко и на материалната им култура. Тази книга би могла донякъде да се разглежда също и като очерк за развитието на културата и цивилизацията на народите на Западна Европа. Един очерк, който е написан изключително живо и увлекателно. Читателят непрекъснато се възхищава от всестранната ерудиция на автора, от уменията му тъй проникновено и тънко да разкрива своеобразието както на отделни художници, така и на цели художествени епохи, от многобройните му много сполучливи, понякога дори неочаквани сравнения и съпоставки.

Но четейки книгата на К. Кларк, у нас възникват и редица възражения и дори несъгласия по повод на едни или други негови твърдения и схващания. Пък и би било странно, ако един труд, който обхваща такъв огромен кръг от проблеми, не предизвиква мисълта ни и дори не ни навежда понякога на спор, на мислен диалог с автора му.

Като приемаме изричната уговорка на К. Кларк, че той по необходимост е трябвало да се ограничи само в рамките на Западна Европа, че поради това той е оставил без внимание античните цивилизации на Египет, Сирия, Гърция и Рим, а също и тези на Китай, Персия, Индия и ислямския свят, все пак на мен ми се струва, че той

би могъл да изтъкне малко повече тук-таме техния принос и взаимодействията им с културата и цивилизацията на западния свят, особено приноса на Византия, Русия, славянските и балканските страни, още повече че те непосредствено са свързани с Европа, самите участват най-активно в създаването на европейската култура, включително и на оная, която редица автори, в това число и К. Кларк, определят като западноевропейска. Това според моето мнение би дало възможност да се проследи и види много по-убедително единството и взаимодействието на културите в света и по-специално тези на народите в Европа. Нещо повече, това би позволило на автора още по-ярко и впечатляващо да изяви своите високо хуманистични и демократични възгледи, които извикват нашето уважение.

В своите беседи К. Кларк понякога е доста противоречив. Понякога изразява вяра в бъдещето като се уповава на богатия опит на историята с нейните зигзаги, с нейните периоди на падения и упадък, но и на подеми и разцвет. Ние не можем да не се съгласим с неговото осъждане на войната като средство за решаване на възникващите между народите проблеми, с повика му за мирно съревнование и културно сътрудничество между народите, с нееднократно изразеното от него уважение към великите умове и гении на човечеството — не само към тяхното творчество, но и към примера, който дават, към възвишената им хуманистична мисия. Ала същевременно ние, които изграждаме едно ново общество — социалистическото — и откриваме заедно с това реална перспектива за цялото човечество, за бъдещето на света, сме преизпълнени с оптимизъм, при това с един оптимизъм свободен от илюзии, напълно земен и оправдан. И именно поради това не бихме могли да споделим настроенията на скептицизъм, дори на безнадеждност, а понякога и на безизходност и мрачен песимизъм, които обхващат К. Кларк. И нам ни става болно, че човек като него може дори да заяви, че няма представа и идея накъде вървим, накъде върви светът. Ние бихме могли само да съжаляваме, че той стига накрая до обезверяване, до отричане на марксизма. А тъкмо в нашия двадесети век марксизмът, или по-точно казано марксизмът-ленинизмът, получава могъщо потвърждение, става жива реалност, продължава да се развива и обогатява като най-плодотворното, най-жизненото и най-перспективното учение, миросглед и система от обществени науки на нашата съвременност.

Споделям напълно омразата на К. Кларк към нацизма, остро му осъждане. Но недоумявам как е могъл той да намеква, че едва ли не корените му трябва да се търсят в самата национална психология на немците и дори в благородния портрет на Освалд Крел от Дюрер да се вижда въплъщение на някакви разрушителни сили, дори и истерия, които тогава още не били се развързали. Творчеството на Дюрер, идеалите, които са го вдъхновявали, са наистина обърнати към бъдещето и те, както особено убедително и подробно са разкрили това такива немски изкуствоведи, каквито са Вьолфлин, Ветцолд и Панофски, са дълбоко хуманистични. И поради това няма никакви основания да се смята, че „Дюреровото пророческо виждане“ е „един път повече“ за разрушаването на цивилизацията отвътре.

Въобщо трябва да се съжاليا, че К. Кларк, който се отличава с широко виждане и разбиране спрямо приноса на различните народи в съкровищницата на световната култура, не е могъл да преодолее някои свои предубеждения спрямо немския народ и немската култура.

Силата на К. Кларк е в конкретно историческото проследяване на развитието на изкуството и въобще на духовната култура. Самата логика на фактите го навежда на интересни наблюдения, дълбоки съпоставки, точни оценки. Именно това и ще оцени нашият читател по достойнство в неговата книга. Но същевременно той едва ли би могъл да се съгласи с едни или други негови съвсем сумарни обобщения от рода например на тези, че най-големият враг на цивилизацията, на всяка цивилизация въобще, е страхът — страхът от война, от нахлуване, от глад, който страх водел до сковавване, до бездейност. Че в историята са се появили, израснали и после са загинали редица големи цивилизации — това е всеизвестно. Но причините за техния залез или пропадане съвсем не би могло да се търсят и намират в какъвто и да било страх. За всеки отделен случай те би трябвало грижливо да се изследват и определят.

Не бих искал да се спирам отделно върху някои твърде едностранчиви, доста субективни оценки и характеристики на видни дейци на изкуството. Така у Шекспир биха могли да се открият и песимистични нотки, но неговото творчество е дотолкова разностранно и всеобхватно и същевременно в последна сметка е дотолкова жизнено, че в никакъв случай не ни дава основание да го определяме като „голям песимист“. Не е обосновано например да се

твърди, че Леонардо да Винчи трябвало да се разглежда едва ли не извън своята епоха, че той не се поддавал на никаква категория, че било грешка да се смята за типичен ренесансов човек. Толкова повече, че самият Кларк в своята монография за Леонардо много добре го обрисова не само върху фона на Италианския ренесанс, но и като негово особено ярко порождение.

Ала едва ли е необходимо да правя тук всички критични бележки, които поражда у мене четенето на „Цивилизацията“. Още повече че нашият културен читател отдавна е свикнал да има будно критично отношение към книгите, които проучва. И съм сигурен, че и той, като спори понякога мислено с Кенет Кларк, същевременно ще му бъде благодарен и заради знанията, които му дава, и заради насладата, която получава от четенето на един толкова компетентно и увлекателно написан труд.

Атанас Стойков

[1] Във вече цитираното писмо до М. Садлър: К. Clark. *The Gothic Revival*. London, Penguin Books, 1964, p. XIV. ↑

[2] Предговор към Roger Fry. *Last lectures*. Boston, Beacon Press, 1962, p. XXIV. Предговорът е писан в 1936 г., т.е. само две години след смъртта на Р. Фрай. ↑

[3] К. Clark. *An art historian's apology*, в: Cosmos Club. *The Fight Cosmos Club award*. Kenneth MacKenzie Clark. Washington, 1971, p. 7. ↑

[4] *Ibidem*, p. 13. ↑

[5] К. Clark. *An art historian's apology*. ↑

[6] *Ibidem*. p. 8. — Б.пр. ↑

[7] К. Clark. *An art historian's apology*. p. 8. — Б.пр. ↑

[8] В. И. Ленин о литературе и искусстве, Москва, изд. „Художественная литература“, стр. 215. ↑

[9] К. Clark. *Ruskin today*. London, Penguin books, 1964, p. XI. ↑

[10] К. Clark. *Ruskin today*, p. XII. ↑

[11] *Ibidem*, p. VII. ↑

[12] *Ibidem*, p. VII. ↑

[13] Имам предвид цитираното вече съчинение „*Ruskin today*“, което представлява грижливо подбрана и стъкмена антология на Ръскин от самия К. Кларк. ↑

[14] К. Clark. *The romantic rebellion*. London, John Murray, 1973. ↑

[15] Ibidem, p. 7. ↑

[16] K. Clark. *Civilisation. A personal view.* London. Broadcasting and John Murray, 1969. ↑

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.