

Вяра Попова

ОБЛАЧЕН АРХИВ

София, 2021

На корицата е използван фрагмент от картината на Якоб ван Ройсдал „Пшенични полета“ (1670)

© Издателство „Изток-Запад“, 2021

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на автора и на издателство „Изток-Запад“.

© Вяра Попова, автор, 2021

ISBN 978-619-01-0745-3

ВЯРА ПОПОВА

ОБЛАЧЕН АРХИВ



*Книгата се посвещава на о. Йоаким за усърдие в духовния живот
при постигане на небесата*

- Така. Какво обичаш, страннико?
– Аз обичам облаците... плуващите облаци... ето там... чудесните облаци!

*Фрагмент от стихотворението „Странник“
от сборника „Парижки сплин“
от Шарл Бодлер (1821–1867)*

...книгата за облаците е... облачна книга. Тя е книга на облаците и книга от облаци. Книга в облаци. Книга, забулена в облаци и книга, изтъкана от облаци. Тя е сгъстяване и разпростиране на облака. Тя е книга, която се кълби, сгъстява и разрежда, вплътнява се и се разпростира, която се разпръсква и ускорява, която се тъче през форми, преминава през форми, ефирна и плътна материя.

Книгата за облаците е и книга на облаците. Книга облак.

Книгата за облаците – един устояващ, трансформиращ се облачен масив, масив от потенциия и интензивност.

Облачният масив на книгата.

Книгата за облаците е книга, експериментираща, тоест изпитваща потенциалността на едно понятие / фигура: в множество жанрове, аспекти и форми на мисълта.

(Манчев, 2017: 13)

СЪДЪРЖАНИЕ

Рецензия (Иванка Стъпова, проф. дфн)	9
Отзив (Татяна Батулева, проф. дфн)	11
В-стъп-ление	13

ПЪРВА ГЛАВА

Периферия: небе / 15

1.1 Небето от „Звездна нощ“ на Винсент ван Гог като тематична и житейска рамка	15
1.2. Марк Шагал по небето (Библейска археология на небето по Марк Шагал)	33
1.3. Ив Клайн: за синьото като „материализация“ на космическата енергия от небето	40
1.4. Небето като „разтичаща се течност“: „Еквивалентите“ на Алфред Стиглиц	67

ВТОРА ГЛАВА

Облакът и перспективният модел / 95

2.1. Юбер Дамиш: анахронизма на облака	95
2.2. За триединството живопис, калиграфия и поезия в Китай	118

ТРЕТА ГЛАВА

Облакът в теориите и в културно-историческите традиции.

Облакът като резонираща културна метафора / 129

3.1. „Облачен атлас“ – „гирлянда от идеи“	129
3.2. Историко-теоретичен колаж от облаци. Облаците във визуалните и вербалните изкуства	150
Заклучение	245
Библиография	251

РЕЦЕНЗИЯ

След чудесната монография на Вяра Попова „Фотографията като път(уване) към...“ (Изток-Запад, 2018), авторката предлага нов ръкопис, който потвърждава впечатлението на читателя, че пред нас е автор с много творчески идеи и изключителна работоспособност. Във фокуса на представения за рецензиране ръкопис на Вяра Попова са облаците, техните „удивителни трансформации и постоянни поразителни метаморфози“. Привидно познатата им същност крие неподозирани смисли и интерпретации, обект на много произведения на изкуството, на още повече тълкувания и на концептуализиране в стилистиката на различни теории (естетически, философски, психологически, частнонаучни и пр.).

Вяра Попова предлага текст „без претенции и без амбиции“, както пише тя, но съдържанието говори за друго – за едно мотивирано и амбициозно изследване, в търсене на вариантите и игрите на облаците като културен феномен.

Изследването тръгва от едно субективно усещане „провокирано от простото възхищение и удивление от постоянните метаморфози и мълниеносните трансформации на облаците; постепенно преминава в интуитивното предусещане, че зад облаците се крие сериозен културно-исторически и естетически проблем“. Същност става дума за богат ерудитски материал, в който зад представянето на една картина, например при Ван Гог, се търсят значения и съдържателни нюанси с доста разклонения и обогатяване, за да се извлекат дискретните послания на втория план. Попова подхвърля идеята, представя позиции и опозиции, за да изведе в окончателното тълкуване метафоричният характер на облаците. Те са фон и рамка, среда, акумулираща въображението, знак, и мотив, похват и инструмент, те фокусират авторовата гледна точка и я разпръскват в блясъка на метафорите... Облаците като символ инспирират авторовите намерения и са възможност да се трансформират чувства и транслират към потенциалния възприемател.

Ръкописът на монографията е разгърнат във: *В-стъп-ление, три глави, заключение и библиография*. Теоретичните анализи и разглеждането на статуса на облака в различните видове изкуства, както в западната, така и в източната естетико-културни традиции, са убедително подкрепени от разнообразява-

щи текста илюстрации. Така облакът като привлекателна при-видност води авторката до сериозни културософски и изкуствоведски дълбочини, в които история и изкуство, философия и антропология се вплитат в многоцветен килим, в който фрагментите изграждат целостта – без видими възли, без спънки и без съмнения. Просто привидно очевидният образ на облаците, отвъд който блестят в нови багри и светлини нови и нови смислови валенции.

Първа глава. Периферия: небе очертава контурите на територията на облаците. Небето е разгледано като фон и рамка на облаците. Чрез акценти и понятия от произведения на Ван Гог, Марк Шагал, Ив Клайн, Алфред Стиглиц, облаците са представени и като тематичен субект, и като детайл. В диплите на небето обитават облаци, звезди и луна. Те рамкират безкрайния космос и уютния дом...

Втора глава. Облакът и перспективният модел дискутира статуса на облаците в координатите на съвременното изкуство, както и позицията му в китайското изкуство. *Трета глава. Облакът в теориите и в културно-историческите традиции.* Облакът като резонираща културна метафора не само представя, но и интерпретира в по-глобален план различни теории за облаци – значим персонаж в различните видове изкуства от векове. *Заключението* предлага богата информация за различни художествени произведения, в които облаците са представени в активна и определяща роля.

Изключително четивна и информативна, монографията на Вяра Попова несъмнено ще привлече читатели. Ако чрез фотографията Попова ни показва живота тук, на земята, чрез новата си книга тя ни вдига погледа към небето – при облаците и техните обещания, разочарования и тайни.

Ръкописът на монографията заслужава да бъде обективиран в книга и несъмнено ще намери своята публика.

Иванка Стъпова, проф. дфн

ОТЗИВ

Вдъхновена от непрестанно променящите се картини, които в своите небесни пътувания облаците рисуват пред нас, книгата на Вяра Попова „Облачен архив“ е предизвикващ въображението разказ за техните неизброими превъплъщения. Именно те – облачните превъплъщения, – задаващи историко-културните идеи за облаците и описани с проникновение от авторката, определят структурата на книгата. Първа глава маркира небето като физическа среда и тематична рамка на облаците: води ни на пътешествие през „Мечтания за въздух“ от Гастон Башляр и „Звездна нощ“ от Ван Гог към Библейския генезис на идеи и персонажи в картините на Марк Шагал; в нея Попова търси символиката на небето (чрез небесния цвят – синьото) в европейската и китайската живопис. Още тук „Облачният атлас“ се превръща в гирлянда от идеи за безкрайността и необичайни, но майсторски аргументирани паралели като тези между теософията на Блаватска и художествените търсения на Василий Кандински, Андрей Бели и Гьоте, Дейвид Мичъл и Владимир Маяковски.

Втора глава – „Облакът и перспективният модел“ – търси проекциите на облачното битие в западната и източната традиция, а трета разглежда облака като универсална и „резонираща културна метафора“. Извор на съзерцания и мечтания, облачните метаморфози минават през алтернативните духовни учения, изобразителното и словесното изкуство, съвременния информационен облак като ресурс на данни, поезията и вдъхновението от непостижимото и въздушното у човека.

Оригинална както по своя замисъл, така и по своята практическа реализация, книгата на Вяра Попова може да се разглежда като една професионално написана теория на облаците и тяхното многолико битие в различните културно-исторически традиции: в западната и източната парадигма; в живописа и в литературата; в наукознанието и кинематографията. Със своето едновременно научно и художествено звучене книгата определено има своето място в богатата палитра от издания на изд. „Изток-Запад“, защото в нея намират продължение и оригинален прочит редица идеи, заложили във вече публикувани елитни и нужни на българската култура произведения.

Татяна Батулева, проф. дфн

В-СТЪП-ЛЕНИЕ

Тази книга е лишена от интелектуални претенции. Това е изразено и в заглавието ѝ – „архив“ като колекция от писмени паметници (ръкописи, писма и други), отнасящи се до дейността на някакво учреждение или лице. Така тя просто представлява културно-исторически сбор на различни идеи и концепции в културните традиции, придружен от собствени рефлексии и коментари. Идеята за архив бе провокирана от емоционално-окачествяващата натовареност в начина, по който Жил Делёз (1925–1995) в едноименната си книга нарочва Мишел Фуко (1926–1984) за архивар (по история на идеите) и картограф (на безплътната мисъл). Друг много вдъхновяващ архивариус на забележителни мисли е аржентинският писател, есеист, поет и преводач, от 1955 г. директор на аржентинската Националната библиотека и професор по литература в Буенос-Айреския университет Хорхе Луис Борхес (1899–1986). Така че архивирането е само привидно рутинно занимание. То изразява възхищението и удивлението пред мислите и идеите (в случая за облаците), което следва да бъде запазено, за да бъде предадено и споделено.

Така настоящето изложение бе провокирано от простото възхищение и удивление от постоянните метаморфози и мълниеносните трансформации на облаците; постепенно премина в интуитивното предусещане, че зад облаците се крие сериозен културно-исторически и естетически проблем: интерпретиран от Юбер Дамиш в „Теория на облака. Скици по история на живописата“ като неучастието, невключването на облака в играта на нормиращия персептивен модел, доминиращ в Европа след Средновековието, през целия възхитителен в живописата Ренесанс, през Класицизма до първото десетилетие на XX в. Поразително подобно изпадане на облака от мрежата на перспективата се наблюдава и в китайската живопис, разглеждана от Дамиш като анахронизъм, означаван именно от облака като знак (граф). Най-изумяващи се оказаха паралелите на Олга Матич в „История на облаците при Кандински, Бели и други“, където тя бавно, методично и последователно доказва провокативните си идеи, така рискуващи да се провалят в немислимата си неоснователност, но успява да изведе значимото изследователско положение, че облакът през филтъра на антропософията в живописата се явява под формата на абстракции, а метаморфозизиращата му функция намира аналог в поетичното слово

под формата на облаци като метафори за Така получаваме значимото като постижение интелектуално уравнение: живопис: метаморфози (=) абстракции – облаци – метафори: художествено слово.

Така облакът като привлекателна при-видност ни отведе до сериозни културософски и изкуствоведски дълбочини, но да не разказваме предварително историята на пътешествието, а да я извървим заедно – то започва СЕГА...



Винсент ван Гог. Звездна нощ. 1889 г. Размери: 74 x 92 см. Материал: Маслени бои.
Местоположение: Музей на модерното изкуство (Museum of Modern Art, MoMA),
Мидтаун, Манхатън в Ню Йорк, САЩ

Първа глава

ПЕРИФЕРИЯ: НЕБЕ

1.1. НЕБЕТО ОТ „ЗВЕЗДНА НОЩ“ НА ВИНСЕНТ ВАН ГОГ КАТО ТЕМАТИЧНА И ЖИТЕЙСКА РАМКА

Изхождайки от изградената класификация в „Мечтания за въздуха. Опит за въображение на движението“¹ (1943) [1999] от Гастон Башлар, **очертаваме тематичната рамка – небето**, за да можем, след като сме я обособили, да преминем към **основния тематичен персонаж на изложението – облаците**.

В случая тръгваме от диаметралната противоположност на дневното синьо небе с всичките му конотации и асоциации и се отправяме от другостта му – от нощното небе, откривайки го най-експресивно изразено в „Звездна нощ“ (1889) на Винсент ван Гог² (1853–1890), разпознавайки я в един от класа поети, конструиран от Гастон Башлар: „тези, които преживяват синьото небе като пламъците на гигантско огнище – като „горяща синева“³ и откриваме, че тя парадоксално и удивително-възхитително приляга, пасва за картината на Ван Гог.

Разбира се, има други картини, чийто главен персонаж е нощта и нощното небе – „Нощна тераса на кафе“ (1888), както и „Нощно небе над Ронда“ (1888). Но нощта в случая не ни занимава, а и тя не е пуста – осветеното кафе символизира динамичния, интересен нощен живот, къде по-интригуващ от забързаната проза на деня.

¹ На бълг. ез. заглавието на книгата е преведено „Въздухът и сънищата. Опит върху въображението за движение“. 2007. София: Рива (превод Поля Търколева).

² Във фамилията Ван Гог има четирима души с името „Винсент“. Художникът е кръстен на мъртвородения си брат, носещ името на дядо им. Брат му Теодор и жена му Йоана кръщават сина си също така в чест на твореца. Ако Йоана не била проявила настойчивост, то днес името на художника щеше да гъне в забвение. Именно тя след смъртта на Винсент и Тео, онаследявайки стотици платна, ги предлага последователно на множество галерии. Публикува цялата кореспонденция, осветяваща житейския и творчески път на художника, съхранявайки го в паметта на идните поколения. Винсент – синът на Тео и Йоана през 1973 г. открива музея на Винсент ван Гог в Амстердам.

³ В случая Гастон Башлар привежда израза на графиня Де Ноайл (Les forces eternelles, (1934) 1999: 119).

Но да се върнем на „Звездна нощ“. Картината е създадена в клиниката за душевноболни „Сент Пол дьо Мазол“ край Сен Реми дьо Прованс, където Ван Гог се лекува след кризисната ситуация на бурния скандал⁴ с приятеля Гоген (1848–1903) и плашещото отрязване на ухото, изпратено на проститутка⁵. На пациентите им било забранено да напускат стаите си в болничното заведение нощем. Така че тя е рисувана от източното прозорче⁶ на стаята на Ван Гог както и по памет, също и по въображение⁷ – застиналото селце не съществува и в неговите черти познавачите разпознават по-скоро поселище от северните страни. След рисуването на „Звездната нощ“ по памет колоритът, емоционалната натовареност, динамиката и експресията при Винсент забележимо нарастват.

Главните елементи на „Звездна нощ“ са звездите и луната. Именно те са изразени най-отчетливо, което ги превръща в тематични акценти. Спрямо тях при изобразяването им Ван Гог прилага специална техника, правеща ги да изглеждат по-динамични, сякаш постоянно се движат, излъчващи омагьосващата си светлина, озарявайки безграничното нощно небе в опозиция със застиналото поселище. Така Ван Гог преобръща очакванията на опита и спира да представя природата като мъртва; оживява и динамизира космоса; като застива човешката реалност, която от грандиозния динамизъм на космоса изглежда заспала, замряла в забвение, дори мъртва в ненужната си незначителност. Изобразените на преден план кипариси* сякаш се протягат, устремени към небето и звездите, свързвайки земния ред с небесния. Неслучайно кипарисите символизират задгробния живот, в помощ на мъртвите души да се изкачат към небето. Вдясно от тях се покои незабележимото,

⁴ Ван Гог мечтаел да създаде школа за единомишленици, в която главен да бъде Гоген. Двамата майстори започнали да работят под един покрив, но не успели да се изтърпят. Твърде емоционалният Ван Гог постоянно спорел – това силно дразнело самоуверения Гоген. Небидейки в състояние да понесе ежедневните скандали, Гоген си заминал. Обезумелият Ван Гог си отрязал ухото.

⁵ Отрязаното ухо на Ван Гог като жест може да се интерпретира и така: в Арл, където по това време живеели художниците, по време на корида биковете не били убивани, за разлика от Испания, а отрязаното ухо на бика връчвали на тореадора като трофей. През тази тореадорска „оптика“ може да бъде прочетен и жеста на Ван Гог в смисъла на „аз загубих“. А ухото било занесено на проститутката, тъй като тя нарочила Гоген за „победител“. След нервния си срив Ван Гог нарисова „Автопортрет с отрязано ухо“ (1889), продаден в края на 90-те години на XX в. за скромната сума от 80–90 млн. долара

⁶ Ван Гог в писмо от май 1889 г. до брат си Тео пише: „През желязната решетка виждам огромно поле пшеница, над което по утрините във всичките си блясъци слънцето изгрява“ Letter 777: To Theo van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, between about Friday, 31 May and about Thursday, 6 June 1889. Vincent van Gogh: The Letters. Van Gogh Museum.

⁷ Рисуването по въображение е техника, която Ван Гог усвоява под влиянието на Гоген, наричана от него „абстракции“ – картини, съществуващи във въображението.

застинало в неподвижността си селце в контраст с природния и космически динамизъм на кипарисите и звездите, движещи се във завихрени вътрешни спирали, сякаш потъващи във въртопа на космическото нощно небе. Картината излъчва завладяващите чарове на виртуозната работа с цвета от Ван Гог. Експресивното изкривяване е постигнато с уникалната техника на мазките и поразяващото съчетание на цветовете.



* Влагал ли е Ван Гог особен символен смисъл при изобразяването на кипарисите, остава предмет на дискусии (поради което не им е отделено централно място в текста, а просто влизат като бележки под линия). Седмица след приключването на работата върху „Звездна нощ“ той пише на Тео: „Кипарисите винаги са занимавали мислите ми. Иска ми се да направя нещо с тях, както със слънчогледите [слънчогледите като соларен символ] и се удивлявам защо това до този момент не се получава“ (Van Gogh Letters Project, no. 783). В същото писмо споменава два етюда с кипариси в зелни оттенъци (пак там), от което може да се предположи, че Ван Гог са го занимавали по-скоро външните свойства на дървета, а не символните им конотации (предположение, което настоящото изложение споделя, въздържайки се от проекциите на интерпретаторите в картината и от съображението, че нещата не бива да се усложняват излишно и допълнително). Освен символиката, свързана със смъртта, изкуствоведите трактуват кипариса от „Звездна нощ“ като неявен символ на човешките стремления (Schapiro 1950: 100), или като собствения стремеж на художника към безкрайния неортодоксален път (Boime. 1984: 96), или като естествен природен обелиск, осигуряващ връзката между небето и земята (Jirat-Wasiutynski. 1983: 657), което поради функционално-композиционната си полезност е къде по-правдиво в сравнение с предходните изкуствоведски превзетости, а и нещата следва да се мислят през очите на художника, а не през оптиката на изкуствоведа и „вдъхновението“ му.



Специфичен почерк на Ван Гог е нанасянето на гъсти мазки*. Появата им бива разчетена от М. Бейли като резултат от дълбокото впечатление, което японската гравюра предизвиква у Ван Гог, което позволява на критика основателно да смята, че „Звездна нощ“ е повлияна от „Голямата вълна край Канагава“ на Хокусай като формата на вълната съответства на небесното спирално завихряне.



* „В моите мазки няма никаква система – пише Ван Гог на Тео. – Нанасям ги върху платното с неравномерни удари на четката и ги оставям както са. Тук-там се получава пастьозност, тук-там платното не е оцветено, има незавършени места, следи от поправки, грубост, но в резултат според мен се създава достатъчно вълнуващо впечатление, за да предизвика досада у хората с превзети представи за техника. Сенките на картината отсъстват, а цветът е наложен плоскостно, както на японските гравюри“ (<http://>

vangoghletters.org/vg/letter_writer_1.html). В Париж Ван Гог се запознава с японската гравюра, която оставя дълбока следа в техниката му. Под влиянието ѝ той започва да очертава обектите с тъмни контури, запълвайки ги с твърде много цвят. Именно този биографичен факт дава основание на критика М. Бейли да твърди, че Ван Гог е бил силно впечатлен от „Голямата вълна край Канагава“ (ок. 1831, най-известната картина, част от поредицата „Тридесет и шест изгледа към Фуджи“) на Кацушика Хокусай (1760–1849; японски художник, гравьор и автор на укийо-е – жанр на отпечатъци върху дървено клише и живопис, възникнали около XVII и XIX в. в Япония; сред популярните теми са изображенията на красиви жени, кабуки актьори и сумо борци, сцени от историята и фолклора, пейзажи, флора и фауна, еротика) от периода Едо (дн. Токио – седалище на правителството на военната диктатура през ранния XVII в.); творчеството му е повлияно от Сесшу Тойо, както и от китайското изобразително изкуство и е пренесъл структурата ѝ във въздуха на „Звездна нощ“.



*„Голямата вълна край Канагава“ (ок. 1831) от Кацушика Хокусай
и „Звездна нощ“ (1889) на Винсент ван Гог*

Тази техника се нарича **импасто** – нанасянето на тлъст, а не просто гъст, слой боя, при което мазките стават по-забележими и експресивни, което добавя дори на картината особена не просто релефност, а направо

фрактурност. Ван Гог обича да нанася гъст слой боя, без да го разнася с четка или нож за палитра. Понякога Винсент изписва цветовете си спирално, размазвайки с пръст поставената върху платното боя. Така работите му придобиват релефност, ставайки почти триизмерни. Богатството на фрактурата от „Звездна нощ“ е създадено благодарение на тлъстите слоеве бои, наложени, направо захвърлени като дръзки призови върху платното със смели, енергични и предизвикателни в решението си съчетания на цветовете от четката на художника. Така самата фрактура на картината става не по-малко значим елемент от композицията или „сюжета“ на картината. Платната на Ван Гог са резки, невъздържани, дори груби, както посочва самият той, коментирайки липсата на система при нанасянето на мазките, но техниката му и общата импресия на платната му са живописни изблици на характера му – сприхав, неуравновесен, твърде емоционален до крайности. Кое то *обяснява защо живописиста му е плашела и отблъсквала хората, подобно на поведението му*. Днес е известно, че Ван Гог е страдал от заболяване, което наричаме „епилепсия на темпоралния лоб“*. То го е довело до халюцинации, както и до маниякални чувства на вдъхновение и прозрение. Неговата психоза според историците може да го е вдъхновила да сътвори своята „Звездна нощ“.



* Много съвременни психиатри се опитват да поставят диагноза на твореца, базирайки се на описаните от него симптоми – депресията и припадъците му. Хипотезите биват най-различни: шизофрения; сифилис (от него е страдал и брат му Тео, като взаимно са се утешавали и подкрепяли в честите си писма и поради обстоятелството, правещо ги „брата и по страдание“, което още веднъж затвърждава връзката на Тео и Винсент, тъй като Тео е единственият човек, който го е поддържал и се грижил за финансовото му обезпечаване през последното десетилетие от живота на Винсент); маниякална депресия; хиперграфия (болезнено чувство за ранимост, подтикващо страдащия от заболяването да пише, а в случая на Ван Гог – да рисува маниякално и неотклонно); посочената по-горе епилепсия, предизвикана от депресия на темпоралния лоб (увреждане на слепоочния дял на мозъка). Ако се изхожда от семейните истории, вероятно Винсент е близък до аутизма. Сестра му Елизабет го описва като мрачен и необщителен, ходещ замаян с наведена глава. Но това е нейната перцепция. Тя просто отбелязва отчуждението и неразбирането на Винсент от близките му. А наведената му глава може да се тълкува като затваряне, изолиране в собствения свят, при което скриването на погледа при сведена глава може да се привижда като бягство от обкръжението и неподържане на зрителен контакт с околната среда, дори до отрицанието ѝ като форма на слепота – отхвърляне. Биографът Чарлс Мофат развива спекулативното внушение, че Винсент не бил в състояние да разбере адекватно намеренията и чувствата на хората около него. Неразбирането произтича от несебеотъждествяването с другите, което е естествено, ако си така различен от тях, друг и не споделяш интересите и ценностите им. Така че неразбирането, ако е имало такова, е просто едно от проявленията на алиенацията.

А известно, че Винсент не се е разбирал добре със семейството, от което дори е бил натирен след многократните му, многогодишни опити да подхване и да се закрепил в практикуването на някакво занятие и професия. От което следва, че единственият човек, който е разбирал и подкрепял Винсент през целия му живот е брат му Тео. А самото му семейство просто е проектирало собственото си неразбиране към Винсент върху самия него.



Но да се върнем отново на мазките – гъстата им драматичност ярко изразяват емоциите на хиперчувствителния Винсент и придават на картината усещане за движение. Често той нанася боята направо от тубата върху платното; като през последните 70 дни от живота си рисува по картина на ден. Работи в такъв изнурителен ритъм, за да използва най-пълноценно даденото му време. Твори в истерично придыхание до последен дъх, тъй като е самоук, опитва много професии и накрая намира призиванието си в живописа, започвайки на 28-годишна възраст, а и да не забравяме, че животът му приключва на 37. При все превишената емоционалност и погрешното му предрасъдъчно възприемане от другите като „луд“, всъщност Ван Гог е методичен и сериозен художник, демонстриращ прекрасно познаване на материали и инструменти за живопис, познания за ползването им, промисляне композициите на изпълнение при платната, изразяващ се като ексцентричен на пръв поглед в решенията си живописец-новатор и като необичайно целеустремена личност.

Като цяло при разглеждането и анализа на картината не може да не се отчете **виртуозната игра с цвета от Ван Гог**. В писмата си до Тео Винсент коментира много за цвета. В частност, обяснява необичайните си цветови решения: „Вместо това в точност да предавам видяното, аз **дос-та произволно ползвам цвета, за да предам по-мощно собствените си усещания**.“⁸ В протежение на живота му палитрата му се променя радикално – тъмните и землисти цветове биват заменени с ярки, витални, избухващи под влиянието на импресионистите по време на престоя на Ван Гог в Париж. Като поразителната, провокативна и противоречаща на правилата на класическата живопис, любима за Ван Гог комбинация жълто-синьо*, при изображението на разпнатия Христос⁹ например, както изтъква

⁸ http://vangoghletters.org/vg/letter_writer_1.html

⁹ Очевидно Ван Гог е споделял възхищението си от разпнатия Христос на Йожен Дьолак-роа с приятеля си Гоген, който създава своя „Жълт Исус“ (1889, галерия „Албърт Нокс“, Бъфало, Ню Йорк), а Ван Гог своята „Пиета“ (1889; Музей на Винсент ван Гог в Амстердам). Може би, артистите са се проектирали и отъждествявали с Христос, а разпятието като символ на хуещото и убиващото ги, вместо да ги прославя, общество.

изкуствоведа Лорен Сот, се дължи на възхищението на Ван Гог към живописца на Йожен Дьолакроа (картините му „Христос на кръста“, 1835 и директно „Разпятие“, 1845).



* Комбинацията жълто-синьо, базираща се на контраста и дисхармонията, неприемлив и избягван от класическата живопис, при Ван Гог е предшествана от страстното му увлечение по жълтото. Естествено първото, възникващо в паметта са „Слънчогледите“. 4-те картини на слънчогледи във вази, рисувани от Ван Гог в периода 1888–1889 г. са били предназначени за една от стаите на приятеля му Гоген в т.нар. Жълта къща в Арл, Южна Франция. След тях той рисува и още една серия картини, с които развива истинска obsesia по жълтия цвят в различните му нюанси. Биографът му Чарлс Мофат приписва това на биполярното му разстройство. Според д-р Пол Вульф това се дължало на пристрастеността на художника към абсента. Тази обвита в мистерии напитка изкривявала перцепцията на цветовете и целият свят се възприемал в жълто. Допълвайки го, д-р Анри Гасо поставя макар и посмъртно диагноза на художника, стигайки до извода, че през последните години от живота си Ван Гог е страдал от епилепсия на темпоралния дял (вж. каре на с. 19), ускорена от пиенето на абсент. Художникът е един от най-ярките представители на т.нар. абсентисти – художници и писатели от френската бохема. Официално се смята, че съзателят на загадъчната зелена напитка е д-р Пиер Ординер, изобретил я през 1792 г.; като първоначално билковата настойка в 80-градусов спирт се използвала във френската колониална армия като средство против малария. В историята на абсента влиза името и на мадам Хенриот от Швейцария, от която всъщност д-р Ординер взел рецептата за напитката, към която прибавил букет от 15 билки, сред които анасон, резене, маточина, лайка, кориандър и най-важното – пелин. Дори названието на абсента произлиза от латинското име на пелина – *Artemisia Absinthium*, с епистемологичен генезис от името на древногръцката богиня на лова и плодородието Артемида, чието свещено растение е билката, и гръцкото *arsinthion* означава „не е за пиене“. Пелинът в древността бил използван като лечебно средство и още тогава знахарите открили, че той може да предизвика и странични ефекти като еуфория, смях, бодрост, но и отключва агресия, халюцинации, зрителни нарушения. Всичко това се дължало на съдържащото се в билката вещество туйон, което въздейства на главния мозък. Абсентът, съчетан туйон с висок градус алкохол, разкрил пред парижкия елит и творческата бохема един нов свят от непознати усещания и невиджани образи – колкото страшни, толкова и пленителни. Наричали напитката „Зелената фея“, имала пристрастяващо въздействие и се превърнала в муза на художници като: Ван Гог, Тулуз-Лотрек (1864–1901), Модилиани (1884–1920), Пикасо (1881–1973), Моне (1840–1926), Дега (1834–1917), поети и писатели като Рембо (1854–1891), Бодлер (1821–1867), Верлен (1844–1896), Мопасан (1850–1893), Оскар Уайлд (1854–1900), Едгар Алън По (1809–1849), Джеймс Джойс (1882–1941), Хемингуей (1899–1961). Като проява на абсентоманията времето между 5 и 7 следобед било наречено *l'heure verte* (зеленото време). „Зелената фея“ размишлявала, туширала границите между реалното и фантазменото, развивайки зависимост, равностепенна на наркотичната през 90-те години на XIX в. Тогава във Франция възниква и декадентството, чиито най-ярки представители – Мопасан, Бодлер, Рембо, Уайлд – давали скуката от живота в зелената напитка. Това е и фурорът на

абсента – времето, когато всичко зелено се смятало за изискано. Пиенето на абсент се превърнало в цял ритуал: в чаша наливали абсент, върху нея слагали специална сребърна лъжичка с прорези, която била истинско произведение на изкуството, на нея поставяли бучка захар и върху нея на тънка струйка наливали студена вода, която се процеждала бавно през захарта и в чашата капела сладка вода. На този ритуал били посветени плакати, картички, дори пощенски марки.



Същевременно в картината има баланс, хармония, равновесие между светлите и тъмните тонове: вляво долу тъмните силуети на дърветата компенсират и балансират интензивната яркост на странната жълта луна-слънце*, разположена в противоположния ъгъл. И, разбира се, основният динамичен елемент акцент е спиралата в средата на платното. Тя придава динамика на всеки елемент от композицията, поглъщайки, всмуквайки в ритъма си всичко и карайки го да се движи вихрообразно. Целият този динамизъм, трептене и движение в случването на нещата е превъзходно и неподражаемо уловен в блестящия анимационен филм „Ван Гог. С любов, Винсент“ (Loving Vincent) (2017)¹⁰.



* „... Слънцето [като витален и творчески тотем на Ван Гог] ме кара да рисувам. Не мога да си губя времето в разговори с вас“ – отрязва Винсент от „Сънищата на Акира Куросава“ (1990; режисьор: Акира Куросава; композитор: Shin'ichirō Ikebe; оператор: Такао Сайто, Уеда, Съодзи; награди: Премия на Японската академия в номинации за „Най-добра музика към филм“; в ролите: Мартин Скорсезе (Винсент Ван Гог), Акира Терао, Миеко Харада (The Snow Fairy), Баисьо, Мицуко (Mother of 'I') и изчезва в перспективата на картината си от филма на Акира Куросава. Други филми, посветени на Ван Гог: **1) „Жажда за живот“ (Lust for Life, 1956)** – американски кинофилм от 1956 г. на режисьора Винсент Минели. Филмът е заснет по едноименния роман (1934) на Ървинг Стоун. Филмът е номиниран 4 пъти за Оскар и го получава веднъж. Картината точно възпроизвежда сюжетните линии на романа, отразяващ биографи-

¹⁰ „Ван Гог. С любов, Винсент“ (англ. **Loving Vincent, 2017**) е първият в света анимационен пълнометражен филм, изцяло изпълнен с маслени бои, разказващ историята на живота на Винсент ван Гог. Авторите на сценария и режисьорите Дорота Кобела и Хю Уелшман, производство на BreakThru Films и Trademark Films, създаден от Дейвид Парфит. Разработката е финансирана от полския Институт по киноизкуство, частично дофинансирана чрез краудфандинговата платформа Kickstarter, а подготовката е направена от професионални живописци и художници-аниматори. Екип от 125 художници създават всеки от 62 450-те кадъра с маслени бои на платно в същата техника, с която работи самият Ван Гог. За първи път филмът е показан на Международния фестивал по анимационно кино в Анси през 2017 г. И със сигурност изнурителната му направа демонстрира, че е направен от и с любов към Ван Гог и живописиста му, за да могат зрителите също да я преживеят с вдъхновение.

ята на Винсент ван Гог: тежкия път на художника и безумието му, подтикнало го към самоубийство. Количеството им определено показва, че Ван Гог е един от любимите и предпочитани за изображение художници, тъй като животът му се явява възплъщение на идеята за „чисто изкуство“, неслужещо на комерсализма и клиентелизма, успявайки да продаде през живота си незначителен брой картини за нищожни суми с оглед на цените им днес на пазара за изкуство. 2) „Сънищата на Акира Куросава“ (1990). 3) „Винсент и Тео“ (Vincent & Theo, 1990) – биографична драма на американски кинорежисьор Робърт Олтмън, фокусирана върху взаимоотношенията на Винсент с брат му Теодор, който помагал и поддържал художника през целия му тежък живот. Актьорът Тим Рот изпълнява ролята на Винсент ван Гог. 4) „Ван Гог“ (Van Gogh, 1991) е френска биографична кино драма на режисьора Морис Пиала по собствен сценарий, разказваща за последните дни от живота на световноизвестния холандски художник. Филмът участвал в основната конкурсна програма на 44-ия кинофестивал в Кан (1991), а също бил издигнат сред 12-те номинации за премията „Сезар“, обаче само изпълнителят на главния персонаж Жак Дютрон получил награда за най-добра мъжка роля. Като основа за сюжета на филма лежи разказа за последните 67 дни от живота на Винсент ван Гог, след пристигането му в края на пролетта през 1890 г. в градчето Овер-сюр-Уаз, близо до Париж. В него време той рисува последните си картини, за чието създаване е вдъхновяван от дъщерята на доктор Гаше (с едноименния портрет от 1890 г. – https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Dr._Gachet#/media/File:Portrait_of_Dr._Gachet.jpg), в която се влюбва. 5) Филмът „Жълта къща“ (The Yellow House, 2007, Великобритания; режисьор: Крис Дурлахер; в ролите: Кевин Елдън, Саймън Фаринби, Дебора Файндлей) се фокусира върху приятелските и творческите взаимоотношения на Ван Гог с постимпресиониста Пол Гоген (1848–1903). Дватама художници два месеца – ноември и декември на 1888 г. – живеят в „жълтата къща“ в Арл на юг във Франция, посвещавайки се на изкуството живопис. По това време и двамата рисуват множество картини, по-късно признати за шедевори. За „жълтата къща“ творците имали грандиозни планове – да създадат под покрива ѝ обител, където биха могли да живеят и да творят свободно всички желаещи художници единомишленици. Гоген и Ван Гог не само работили заедно, но споделяли всичко – пиели, спорели и посещавали бордеите, при все че всъщност не живеели добре. Гоген постоянно се опасявал от невротичността на Ван Гог, а на Ван Гог не му харесвало готвенето на Гоген и се дразнел от прекаленото му самомнение. 6) „Ван Гог: Портрет, нарисуван с думи“ (Van Gogh: Painted with Words, 2010) – телевизионен филм-биография, създаден от кинематографите на канала BBC One. Актьорът Бенедикт Къмбърбатч изпълнява ролята на Винсент Ван Гог. Документалната драма разказва за знаменития холандски художник и за жизнения му път: сюжетната линия на филма проследява живота му, преминавайки през бедстващата му младост, мятанията от една професия на друга – от учител до опитите му да стане свещеник и до превратния момент, когато взема молив в ръце и отново бедност, болест, разстройство на психиката и ранна (на 37 години) смърт. Филмът „Ван Гог: портрет, нарисуван с думи“ разказва същинската история на живота и трагедията на един от най-великите художници импресионисти. Ван Гог започнал кариерата си в търговска фирма, но бил уволнен. Тогава решил, че иска да стане учител, но не можел да намери постоянна работа. После учил и се подготвял, за да стане свещеник, но се провалил на изпитите. Не му се отдавало нищо от подхванатото, докато не започнал да рисува ескизи. Филмът притежава правдив биографизъм, основаващ се на писмата на Винсент към по-младия му брат Тео (доп). <https://www.imdb.com/title/tt1632679/>.

7) „Винсент и Доктор“ (2010, Великобритания) Сезон 5, серия 10 от сериала „Доктор Кой“: сюжетна развръзка: златистите пшенични класове безметежно се развяват от лекия вятър и изведнъж по полето се понася стремително движение – над него врани с кръсъци излитат в небето. В кадъра се появява картината на Ван Гог „Пшенично поле с врани“ и четка, изрисуваша черната чавка на птицата, съпроводени от моркосини очи под сламена шапка. Следващият кадър ни пренася в музея „Д’Орсе“, където галеристът разказва на посетителите за картината. Доктор Кой и спътницата му бродят в залата с картини на Ван Гог и изведнъж на платното „Църква в Овер“ забелязват странно същество в един от прозорците. За ролята на Ван Гог е избран шотландският актьор Тони Кьоран, при което създателите на сериала много внимателно се отнесли към избора на изпълнител за ролята на Винсента по думите на сценариста Ричард Къртис. Рижобрадият по природа Кьоран с орлов профил в действителност много наподобява на някои автопортрети на Винсент (конкретно: Винсент ван Гог. Автопортрет в сламена шапка, 1887. Детройтски институт по изкуства). Недостатъци на сериала са огромното количество исторически и географски неточности. 8) „Ван Гог. С любов, Винсент“ (англ. *Loving Vincent*, 2017). 9) „Ван Гог. На прага на вечността“ (*At Eternity’s Gate*, 2018) с режисьор на филма номинантът за премията „Оскар“ Джулиан Шнабел. Върху написването на сценария работил с лауреата на премията Жан-Клод Карьер. В главните роли: Уилем Дефо, Оскар Айзек, Руперт Френд, Мадс Микелсен, Матию Амарик и Еманюел Сение. За изпълнението на ролята на Винсент ван Гог актьорът Уилем Дефо получава премията на Венецианския кинофестивал (https://www.imdb.com/title/tt6938828/awards?ref=tt_awd), а също и номинациите на „Златен глобус“ (<https://variety.com/2018/film/news/golden-globe-nominations-2019-1203082075/>) и „Оскар“.



Не на последно място „Звездна нощ“ притежава разтърсваща дълбочина на на миметичното пространство, постигната чрез грамотно използване на мазки с различни размери и насоченост, а също и общата цветова композиция. Още един фактор, допринасящ създаването на дълбочина в картината е изрисувването на обекти с различна величина: градчето се намира в далечина, поради което е изобразено малко, а дърветата са гиганти в сравнение с нищожното градче, като са разположени на картината в близък план, заемайки твърде много място. Тъмният преден план и светлата луна на заден, освен динамичния контраст, служат като инструменти за създаване на дълбочина посредством цвета. Елементите на платното са създадени с помощта на мазки и цветове. При изписването на поселището и хълмовете Ван Гог използва контурни линии. Същите линейни елементи биват приложени, за да подчертаят по-добре разликата между предметите от земния и небесния порядък. И така небето е изобразено необичайно и поразително живописно в динамизма си, докато поселището и хълмовете са спокойни, линейни и размерни. Динамиката се подсилва и от контраста между спокойни и динамично-напрегнати „топоси“ в картината.

Ван Гог сравнявал звездите с точките на картата, прокарвайки аналогия между пътешествие с влак по земята и това през смъртта към звездите, което заговаря, че Ван Гог, при все разочарованието си от религията, съхранява убеждението си в съществуването на задгробен живот, за който неотклонно мъчаливо свидетелстват кипарисите като възклицателни знаци върху картината. Когато рисува „Звездна нощ над Ронда“ (1888), Винсент пише на Тео: „Изпитвам непреодолима потребност от религия, затова излизам нощем на улицата, за да рисувам звезди“ (Smith 2011: 651). Ван Гог е страстно убеден в съществуването на друго измерение след смъртта и го асоциира с нощното небе, до което най-сетне след цялото пространно обговаряне успяхме да се завърнем, за да продължим, представяйки различни негови интерпретации.

Известният американски историк, теоретик на изкуствата, художествен критик и автор на монография за Ван Гог, Майер Шапиро (1904–1996), възприема „Звездна нощ“ като визионерска картина, вдъхновена от религиозни търсения, подтикнали към нарисуването ѝ. Обвързването на съдържанието и внушението на картината с Новозаветното Откровение на Йоан Богослов, от страна на Майер Шапиро е доста спекулативно и пределно свободно-интерпретативно. Откровението на Йоан Богослов е символ на Апокалиптични видения, но това не дава явни основания и доказателства именно то да се привижда като пряко вдъхновение за картината по принципа на хипотезирането, изхождайки от предположението, че разстройството на личността при Ван Гог непременно и задължително е било изпълнено със страх и ужас от възможния бъдещ развой на събитията. Изкуствоведът Свен Льофгрен развива също религиозния мотив в картината, акцентирайки халюцинаторния ѝ характер, (но, всъщност, всяка една картина като преживяване за художника е визионерска – рисуването да виждаш нещата истински като откровения); при което отново се появява спекулативния индивидуално-личностен интерпретативен момент при сравняването на религиозния стремеж (относно чуждите религиозни преживявания и опит могат да се правят само предположения, но следва да остават само като твърдения и не бива да се представят като тези през призмата на авторитета на специалиста) на Ван Гог отвъд пределите на битието с поезията на Уолт Уитман. Известен резон може да се намери в паралела Ван Гог – Уолт Уитман по линията за доминиращото в поезията на Уитман чувство за безкрайна широта и многоликост на мирозданието, съчетани с едва ли не органичното усещане за вечна динамика, променливост, диалектична контрастност на битието. За Уитман истинският живот е никога-непрекъсващ-цикъл, постоянно движение във времето, безкрайни трансформации и метаморфози: „Всичко се върти около мен, концентрира се в мен, изхожда от самия мен“ („Стръкчета трева“, „Leaves of Grass“, 1855). Същото динамизиращо усещане непосредствено може да бъде доловено в картината на Ван Гог до главозамай-

ване – визуалното преживяване е така разтърсващо, че може да породи чисто физическо преживяване на световъртеж. А ако следва да анализираме преживяванията на Ван Гог за космическия динамизъм и кръговрат във Вселената, то те са по-скоро мистични, предрелигиозни, когато хората са обожествявали и почитали стихии, т.е. божественият принцип е природен, все още далеч от антропоморфността като принцип на подобията в представите. Така че усещанията на Ван Гог са по-скоро природно-стихийни, космогенни, а не религиозни в представата му за това, че е нищожна част от около-кръжащия-завихрен космос, който аха-аха да го погълне. И космосът, и стихии наистина го поглъщат година по-късно¹¹, така че тази му картина е предусещане за приближаващото разтваряне в безкрая, където личността изчезва и остава само безкрая. Подобно на гореизложената хипотеза, Свен Льофгрен (1910–1978) разглежда „Звездна нощ“ като безкрайно изразителна, символизираща окончателното поглъщане на художника от космоса и даваща разтърсващото преживяване за мигновено застиване на прага на вечността¹², преди сиването в бездната. Льофгрен разгръща собствена символна теория, препращайки към единадесетте звезди от съня на Йосиф¹³ от Битие. Възможно е, рисувайки точно 11-те звезди, Винсент ван Гог да препраща към Битие 37:9, където се разказва за мечтателния Йосиф, изгонен от 10-те си братя. Не е трудно да се предположи, че Ван Гог е можел да сравнява себе си с Йосиф, който е бил продаден в робство и лишен от свобода. Така и Ван Гог прави Арл в свое убежище в последните години от живота си както Йосиф независимо от това какво правел, не можел

¹¹ Ван Гог се самоубива (по официалната версия) през 1890 г., прострелвайки се и умирайки 2 дни по-късно. Последната му картина е „Пшенично небе с врани“ (1890). Така че стихии в небето с врани наистина го призовават, той чува това, отвръща им с картините си и накрая те го поглъщат.

¹² „Винсент ван Гог бил вманиачен в живописа и мечтаел да промени света. Живял и в Париж на Монмартър и поддържал приятелски отношения с Пол Гоген. Сред спиртните напитки предпочитал абсент, а се влюбвал страстно. По това време платната му почти не се продавали, а днес е един от най-скъпите художници в света. **Като истински гений, той винаги се намира на прага на вечността**“ (<https://www.kinoafisha.info/movies/8329804/>).

¹³ Йосиф е син на Библейския праотец Иаков от Рахил, персонаж от Петокнижието (ивр. יוֹסֵף בֶּן־יַעֲקֹב – хамиша хумшей Тора или ивр. חֲמִשָּׁה חֻמְשֵׁי – хумаш), така наречения Моисеев Закон (Торат Моше – תּוֹרַת מֹשֶׁה) – пет от първите книги на каноничната еврейска и християнска Библия: Битие, Изход, Левит, Числа и Второзаконие. Петокнижието образува първата част на еврейската Танах – Тората. Думата „Петокнижие“ представлява буквален превод от гръцкото – πεντάτευχος от πεντε – „пет“ (ивр. – „хамиша“ חֲמִשָּׁה) и τευχος – „том на книга“. Като любим син на баща си Иаков (Бит. 37:3) Йосиф е бил ненавистен за по-възрастните си десет братя, които дори поискали да го убият. В съня си Йосиф видял слънцето, луната и 11 звезди, които му се поклонили (Бит. 37:9). В друг подобен сън му се поклонили снопове.

заслужи уважението на 10-те по-възрастни братя, така и Ван Гог като художник и човек не успял да получи разположението на обществото и критиците на своето време. Да, но всичко това са само предположения, изтъкани в голяма степен от начина на мислене и характера на самия предполагащ. Да, на картината наистина са изобразени 11 звезди. Да, Ван Гог е сменил много професии, включително известно време е бил проповедник, така че със сигурност е бил запознат с тази история. Остава обаче открит въпросът дали именно такъв символизъм е влагал в 11-те звезди. В този смисъл е вярно твърдението на Свен Льофгрен, че елементи от „Звездна нощ“ носят изключително символен характер, но до тук, тъй като няма потвърждения за точно този влаган от Ван Гог в тях смисъл, както културно вярно е твърдението му, че кипарисът е символ на смъртта в средиземноморските страни, поради което се сади на гробища. Изкуствоведът Лорен Сот предлага своя символна интерпретация на скрития подтекст в „Звездна нощ“, изхождайки от знанието за изпитваното възхищение от Ван Гог пред живописца на Йожен Дьолакроа (1778–1863) с картината му „Христос на кръста“¹⁴ (1845), който в ранния си период използва сини и жълти цветове при изображението на Христос; като доразвива тази мисъл, Сот предполага, че така символно чрез звездите и нощното небе Ван Гог е изобразил на картината си всъщност Спасителя – една също твърде свободна интерпретация, тръгваща от сигурно знание, но продължаваща в чист произвол, все пак намираща и известни основания – вж. бележка 8. Сот критикува библейските интерпретации на Шапиро и Льофгрен относно полумесеца на картината, включващ елементи от слънцето, смятайки че то има символното значение за Ван Гог като „утешение“ (Soth, L. 1986: 309). Изкуствоведът Албърт Бойме доразвива направения от Сот коментар относно слънцето, предполагайки, че първоначално Ван Гог възнамерявал да изобрази растяща изпъкнала Луна, но после се върнал обратно към традиционния полумесец, ореолът около който е остатък от първоначалната версия (Boime. 1984: 89). **Бойме открива Венера и съзвездieto Овен**¹⁵ на картината (Boime. 1984: 80). В писмо до брат си

¹⁴ Вж. жълтия Христос на синьото небе от Йожен Дьолакроа: <http://ru.artsvviewer.com/delacroix-159.html> и сравни с „Жълтия Христос“ (1889) на Гоген: https://bg.wikipedia.org/wiki/Клоазонизъм#/media/File:Gauguin_Il_Cristo_giallo.jpg и „Пиета“ (1889) на Ван Гог: <https://www.vangoghmuseum.nl/nl>.

¹⁵ Може би, има известен резон, тъй като самият Ван Гог е роден (30 март) под знака на овена, на което се дължи страстния му, сприхав, избухлив характер, проектиращ се и в обесивно-маниакалната му завладяност като художник от определени идеи. Овенът като първи зодиакален знак се смята за точка на пролетното равноденствие (21 март – Овен трае от 21 март до 20 април). Освен това планетата в екзалтация при Овен е Слънцето и именно него най-силно стихиялно е чувствал Ван Гог, не просто като източник на светлина, нужна за всеки художника, за да вижда ясно и да рисува. За него Слънцето не е само утешение, а екзалтация и той подобно на Икар е омагьосан от

Тео, Винсент описва сюжета на бъдещата картина като звездна нощ с кипариси и, вероятно, над поле с пшеница¹⁶. В началото на юни през 18889 г. той пише на брат си, че „видял пейзажа през прозореца доста преди изгрев и нямало нищо освен **зорницата, която изглежда много голяма**“¹⁷. Изследователите установяват, че по това време в Прованс действително Венера* се виждала в най-ярката си светлина. И ако изхождаме от наблюденията на Вавилонските астрономи, оприличаващи Венера на сърп, то това дава основания всъщност странната Луна-Слънце от „Звездна нощ“ на Ван Гог да се привиди именно като образуваната от Слънцето, Луната и Венера триада – сдвоените в едно странно цяло Слънце и Луна. А ако следваме в интерпретацията си древните гърци, то странната Луна-Слънце обозначава Венера едновременно като Утринна зора – Фосфор и Вечерница – Еосфор.



* В прасемитско време с термина „астар“ се обозначава планетата Венера в един от двата аспекта, предавани съответно като „Астар“ – утринна звезда, мъжки персонаж и „Астарт“ – вечерна звезда, женски персонаж. От този термин произлиза името на академската богиня Иштар (Афанасьева В. К., Дьяконов И. М. 1991. Т. 1 (А-К): 595). В текстовете от късния период Венера заедно с Луната и Слънцето образуват триада. Според някои хипотези, Вавилонските астрономи са знаели, че в периода на най-силната си яркост – след или до нижното съединение – Венера прилича на сърп (Паннекук, А. 1966: 35). Съгласно тази версия Вавилонските астрономи отделяли такова голямо внимание на Венера именно заради тази ѝ особеност, доколкото именно тази ѝ специфика я правела сестра на Луната. Така ръководени от интересите на древните култове, Вавилонските астрономи внимателно наблюдавали за Венера, а в късния период (1500–1000 г. пр.Хр.) даже се опитали да използват величината при периодите ѝ на изчезване и появяване за астрологични предсказания (Паннекук, А. 1966: 36). В потвърждение на това древните гърци различавали изгряваща Утринна зора, която наричали Фосфор (дргрц. Φωσφόρος – „носещ светлина“), когато възхождала пред Слънцето и Еосфор (дргрц. Ἑωσφόρος – „зареносец“), когато възхождала зад него (Цицерон. О природе богов II 53: „звездата Венера, която на гръцки се нарича Φωσφόρος; (а на латински Lucifer), когато възхожда пред Слънцето и Ἑωσтерос, кога възхожда след него) и от там – залязваща Вечерница. В древността ги смятали за различни планети. Когато било

него, то го изпепелява, след като преди това го е вдъхновявало. Самият Ван Гог почита култа на безумното слънце. Соларен символ са слънчогледите и те са тотема на Ван Гог в най-известната му и любима картина „Слънчогледи“ (1888). Вж. и каре на с. 17 от настоящето изложение.

¹⁶ Като впоследствие от първоначалната версия на „Звездна нощ“ полето с пшеница се оттегля, за да се появи в последната картина от живота на Ван Гог.

¹⁷ Letter 777: To Theo van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, between about Friday, 31 May and about Thursday, 6 June 1889 // Vincent van Gogh: The Letters. Van Gogh Museum. This morning I saw the countryside from my window a long time before sunrise with nothing but the morning star, which looked very big. <http://vangoghletters.org/vg/letters/let777/letter.html>.

установено, че Вечерната и Утринната звезди са едно и също светило (според Плиний като един от източниците, това откритие принадлежало на Питагор, а според други – на Парменид. Съответно Фосфор бил отъждествяван с Хеспер (дргрц. Ἑσπερος; Вечер) (Куликов. Вадим. 2017. Астрономическият нейминг: планети. Боги без отцов и две Венеры) – **Венера, наблюдавана като Вечерница**. В античния трактат „Астрономия“, чието авторство се приписва на Юлий Гигин [ком. 5: За автора е известно само името, което може и да не било истинското. Отъждествяването на автора на „Астрономия“ с Гай Юлий Гигин, Гигин Граматик (землемера) или едноименния автор на античния сборник „Басни“ (лат. Fabulae) е съмнително (Гигин, 1997: 5–6)], **звездата Юнона е наречена „Венера“, а също „Люцифер“ и „Геспер“**, при което особено се подчертава, че **и двете имена касаят една и съща планета** (Гигин. 1997. Книга 1, 42.4: 84–85).



Също така Албърт Бойме предполага, че е възможно Ван Гог да е бил познат с популярните илюстрирани публикации на Фламарион* с рисунки на спиралните мъглявини, както тогава са наричали спиралните галактики**. Бойме интерпретира вихрообразно-завъртяната и кръжаща фигура в центъра като спирална галактика*** или като комета¹⁸. След задълбочен анализ ученият установява, че Ван Гог несъзнателно е усвоил идеята за турбулентността в механика на флуидите като една от най-трудните за разбиране концепции във физиката. Още по-интересно е, че единственият път, когато в неговата работа се забелязва феноменът турбулентност, е, когато той е бил в психозно състояние, психотичния период от живота му – престоя в болницата Сен Реми. Това е умение, което нормалният мозък не притежава.



* Камий Никола Фламарион (фр. Camille Nicolas Flammarion, 1842–1925) е френски астроном и писател; известен популяризатор на астрономията, чийто книги претърпяват десетки издания и са преведени на всички европейски езици. Най-важното научно постижение на Фламарион е свързано с наблюдението на двойните и кратни звезди, той открил собствено движението на ред двойни звезди, доказвайки гравитационната връзка между тях.



** Винсент ван Гог изобразява спиралните галактики и с характерната за тях турбулентност на вихровите потоци, недостъпни за възприятие с невъоръжено човешко око. Подобна поразителна визия, близка до прозрението, демонстрира в изображението 4 века преди Ван Гог гениялният Леонардо да Винчи, който за трети път проблясва като комета в текста: 1-во в частта за Ив Клайн относно птиците, раздиращи най-красивото

¹⁸ Комета (от древногръцкия κομήτης, komētēs е „космат“, „рошав“) е малко небесно тяло, което обикаля около Слънцето в много удължена орбита под формата на конична секция. Когато се приближава към Слънцето, кометата образува кома, а понякога и опашка от газ и прах.

му произведение – небето и интерпретативния паралел от Фройд за инициацията на гения; 2-ри път пак там с факта, че първи Леонардо посочва синия цвят на небето и 3-то спиралната турбулентност при Леонардо и Ван Гог. По въпроса вж.: Майкл Берд. 2017. Звездная ночь Ван Гога и другие истории о том, как рождается искусство. М.: Манн, Иванов и Фербер.



*** Галактиките са наречени спирални, понеже вътре в диска имат ярки звезди, които са почти логаритмично удължени от издатината. При все че понякога е трудно да се разграничат, тези ръкави са основната характеристика, по която спиралните галактики се различават от лещовидните галактики, характеризиращи се с дискова структура и отсъствието на ясно изразена спирала. Спиралните ръкави са зони на активно образуване на звезди и се състоят предимно от млади горещи звезди; затова ръкавите се открояват добре във видимата част на спектъра. Абсолютното мнозинство от наблюдаваните спирални галактики се въртят по посока на извиващи се спирални клони. Дискът на спиралната галактика обикновено е заобиколен от голям сфероиден ореол, състоящ се от стари звезди „Популация II“, повечето от които са концентрирани в кълбовидни купове, обикалящи около галактическия център. По този начин спиралната галактика се състои от плосък диск със спирални рамена, елипсовидна издатина и сферичен ореол, диаметърът на който е близък до диаметъра на диска. Много от спиралните галактики имат джампер („бар“) в центъра, от краищата на който вървят спиралните рамена. Ръкавите съдържат значителна част от прах и газ, както и много звездни купове. Материята в тях се върти около центъра на галактиката под влиянието на гравитацията. Вчитайки се внимателно в научната експликация на спиралната галактика, може ясно да се проследи как до последен детайл то приляга на изображенията от Ван Гог звезди в „Звездна нощ“.



**** Галактика M51 е в съзвездие Ловджийски кучета. Заради лесно наблюдаемите ѝ ръкави спиралната галактика е наричана понякога „Водовъртеж, въртоп“ (от английското Whirlpool, като то не е официално възприето в Астрономическия календар на БАН). Спиралната галактика в M51 е била открита от Шарл Месие през 1773 г., а нейната спътничка, неправилната галактика NGC 5195 – малко по-късно, през 1781 г. от Пиер Мешен. Астрономът Лорд Рос открива спиралната структура на голямата галактика през 1845 г. с телескоп от 182 мм диаметър и за първи път прави скица, така, както я виждаме днес със съвременните уреди. През 1994, 2005 и 2011 г., в M51 са били наблюдавани избухванията на три свръхнови звезди (звезда, рязко увеличаваща яркостта си с 4–8 порядъка (с 10–20 звездни величини), последвано от относително бавно затихване на светкавицата). През 2001 г. след наблюдаването на NGC 5194 от телескопа Хъбъл, учените преразглеждат модела на образуване на спиралните галактики с два ръкава.

В центъра на галактиката е позиционирана свръхмасивна черна дупка, около която през 1992 г. с орбиталния телескоп „Хъбъл“ е открит прахов пръстен. Нагрятият йонизиран газ се движи около черната дупка със скорост 3 милиона километра в час. При наблюдения в радиодиапазона в ядрото на галактиката са открити две структури под формата на гигантски мехури. От надвишаващата няколко пъти яркост нашата Галактика в оптическите и в радиодиапазоните учените правят извод, че в центъра на M51 произтичат по-мощни процеси отколкото в ядрото на Млечния път. Високоскоростен

джет (струи плазма, взривяващи се от центровете (ядрата) на такива астрономически обекти като активни галактики, квазари и радиогалактики), намиращ се в плоскостта на M51, отразява газ и прах по диска на галактиката. Той също така надува балона с нагрят газ от двете страни на черната дупка. През 2015 г. с помощта на орбиталните телескопи „Хъбъл“ и „Спитцер“ в галактиката е открит кандидат от звездите типа η Кил (Форамен (лат. Foramen), до XVIII в. се наричала Ета на Кораба Арго, (η Arg, η Argus Navis) – двойна звезда-хипергигант в съзвездие Кил). Обектът представлява крупна неустойчива звезда с маса 100 пъти повече от масата на Слънцето. В галактиката са регистрирани три флаша (светкавици) на свръхнови: SN 1994I, SN 2005cs и SN 2011dh.



За Бойме единствените нереалистични елементи на картината са поселището и останалите завихрения в небето, изразяващи и придаващи усещането за жив динамизиран космос (Boime 1984: 92). Вероятно в интерпретацията на Бойме има голяма доза истина, поне от научна гледна точка. Харвардският астроном Чарлс Уитни демонстрира сходството между спиралата в центъра на картината със зарисовка на галактиката Уиърпул****, направена от Уилям Парсънс* през 1845 г. (Whitney 1986: 351), смята завихренията в небето изобразение на северния вятър мистрал¹⁹ (крайно негативно повлиял върху здравето на Ван Гог за 27-те прекарани в Прованс месеци) (Whitney 1986: 358), а светлата ивица над линията планини – **Утринната зора** (Boime 1984: 86). Ние ще се върнем на изведеното сходство от харвардския астроном Чарлс Уитни между спиралата в центъра на картината със зарисовка на галактиката Уиърпул и веднага ще скочим в класификацията на Гастон Башлар от „Мечтания за въздуха“ за 4-те вида поети, изобразяващи небето, и веднага ще разпознаем и отнесем Ван Гог към класа, изобразяващ небето като „гигантско огнище“ като „горяща синева“ със „Звездна нощ“.



* Уилям Парсънс, третият граф на Рос (англ. William Parsons, 3rd Earl of Rosse; 1800–1867) е британско-ирландски астроном и общественик Ърл Рос, известен като създател на редица мощни телескопи-отражатели, най-големият от които е Дюйм Левиатан, построен през 1845 г. (остава най-големият телескоп в света до началото на XX в.). От 1807 до 1841 г. носи титлата „Барон Оксменаун“.



¹⁹ Мистралът е силен студен северозападен вятър, предимно през зимата и пролетта, наблюдаван по югоизточното крайбрежие на Франция, главно между Марсилия и Тулон, по долината на р. Рона. Когато натрупването на студен въздух на върха на планината добие критична маса, натежава и се спуска под формата на студен и силен вятър, наричан мистрал. Така характерният за Прованс мистрал изчиства небето, придавайки особен контрастен колорит на пейзажите там.

Небесният купол, навярно, като знак за неговата гениалност, увенчава живота на Ван Гог в последната му картина „Пшенично поле с врани“ (предполагаемо завършена ок. 10 юни 1890 г., 19 дни преди смъртта му) и той се разтваря в безкрая му, понесен от враните като психопомп²⁰.



*Винсент ван Гог, „Пшенично поле с врани“ (1890),
Музей на Винсент ван Гог, Амстердам*

²⁰ Психопомп (гр. от *psyche* – душа и *rempreïn* – съпровождам) е прозвище на бог Хермес, доставящ душите на починалите в царството на мъртвите Аид. Функцията на проводник, по транс-фер им осигурява безопасен преход, преминаване отвъд, а не представлява съдене. Те често били изобразявани на погребалните принадлежности и в различни исторически периоди и култури са били свързвани с конете, козодоите (нощна ляс-товица или мраченик), **враните**, кучетата, совите, врабчетата и елените.