

ЯНОШ ВЕГ ЯН ВАН ЕЙК, МЕМЛИНГ, БОШ

Част 0 от „Моят музей“

Превод от унгарски: Гизела Шоршич, 1975

chitanka.info

ПРЕДГОВОР

Тази книжка ще ви запознае с разцвета или с т.нар. „златен век“ на нидерландската живопис през късното Средновековие в лицето на трима нейни изтъкнати представители. Процъфтяването на живописата е красив съпровод към общия подем на земите, които приблизително отговарят на днешна Белгия и Холандия (по онова време известни под името Нидерландия). Това е една от най-богатите области на тогавашна Европа, издигнала се преди всичко благодарение на тъкачната промишленост и на търговията, които носят големи доходи на градското население. Естествена последица от това е било тук — като изключим някои италиански области — да израсне най-силното и най-развитото бюргерско съсловие. След големите средиземноморски градове Брюге е най-важното пристанище, а Гент, Иперн, Брюксел и Антверпен също се смятат за значителни промишлени и търговски центрове.

Вътре в градските стени кипи и оживена художествена дейност, на която дължим доста точната си днес представа за някогашните жилища и църкви. Въпреки че оттогава е изминало половин хилядолетие, ние познаваме твърде добре предметите на бита, модата, оръжията и изобщо всекидневието в земите на тогавашна Нидерландия.

Несравнимата повествователна охота на нидерландските художници ни изпълва с възторг; ние просто не проумяваме как те са могли да изобразят толкова много неща в картините си: уютни интериори на стаи с мебели, съдове и книги, просторни, гористи речни брегове и кипящи от живот градове. Колко затрогващи са религиозните изображения — нека не забравяме, че по онова време мнозинството от картините са имали религиозно предназначение, — като например ведрият покой в таблата, изобразяващи раждането на Христос, или съзливият патос на Разпятието.

В библейските сцени, разиграли се в далечна страна хилядолетие и половина преди тяхната епоха, нидерландските художници

изобразяват с изглеждаща ни днес наивна, странна самоувереност собствения си живот. Това е плод на неукротимата им любов към правдата, по този начин те най-лесно могат да се занимават с любимите си проблеми на перспективата, с изображението на хора и предмети. Пренасяйки епизодите от живота на Христос в съвременна обстановка, те се стремят да подчертаят достоверността на описаните в Новия завет събития, приканват набожните зрители на олтарните картини да живеят така, като че ли и в техния живот всеки миг би могъл да се появи Спасителят.

Тогавашното изкуство се стреми преди всичко да помогне на зрителя да се добере до божествения рай. Характерно е, че художниците прилагат предимно усвоената неотдавна от тях живописна техника, за да могат по нов, по-силно въздействащ начин да внушат на зрителя големите истини на вярата. Дребни, незабележими за повърхностния наблюдател детайли, като например поставени на прозоречния перваз или на полицата в задния план предмети получават поразително обяснения, ако ги разгледаме в светлината на употребяваните в тогавашната богословска литература символи. Заслужава си да се замислим дали следва да дирим и в картините подобно скрито съдържание. Във всеки случай ние ще получим по-голяма наслада от картината, ако сме запознати с тези неща.

Творбите на *Ян ван Ейк* са най-много наситени с дълбоко смислово съдържание. Той е първият, у когото новият стил се избистря напълно. В композициите му цари священата тишина на блаженството, но ние ясно долавяме и насладата, с която той изобразява новата действителност.

Развитието започва от него, но пътят се разклонява на две. *Ханс Мемлинг* работи над задълбочаване на емоционалното съдържание. Трябва да отбележим, че и двамата приемници на Ван Ейк искат да останат верни на големия си предшественик. *Йеронимус Бош* обаче се отдалечава до крайния възможен предел. Като разгледаме фантастичните му фигури, ние идваме до заключението, че за него е било по-важно да проникне в дебрите на човешката душа, отколкото да се придържа към ведрото спокойствие.

ЯН ВАН ЕЙК (ОКОЛО 1386–1441)

Името на Ян ван Ейк се откроява най-ярко в редицата на ранните нидерландски живописци, но и в цялата история на изкуството има малко имена, които биха могли да се наредят до него. От 15 век неговото творчество се радва на всеобщо признание, много данни говорят и за личността му, във всеки голям град на фламандското му отечество има негови картини, нещо повече, много от големите музеи на света притежават негови творби — и все пак колко неясноти има около него! Ние например не знаем със сигурност дали всички свързани с името му картини са работени лично от него или в сътрудничество, евентуално под ръководството на по-големия му брат Хуберт.

Най-значителното произведение на Ян ван Ейк (може би създадено съвместно с брат му Хуберт) е прочутият олтар в Гент. В отворено състояние този триптих показва на вярващите едни, а в затворено — други изображения. Той запълва почти цяла стена и съдържа отвътре и отвън 14 табла. Разглеждайки ансамбъла от картини, ние можем да разчетем тук сложни богословски теми: агнецът господен е прослава на Исус Христос, принесен в жертва за спасение на човечеството. Горе, в средата на небесната сфера, седи на престол бог, а в долната част е изобразено поклонението пред агнеца, към когото прииждат в безкрайни редици вярващите от всички страни на света. Може би тук не е уместно да се употреби думата „свят“. Пищните растения, блясъкът, който може да бъде изтълкуван като символ на божие то милосърдие, изглеждащите по-скоро приказни, отколкото действителни замъци оставят у нас впечатлението, че сме надникнали в самия рай. Когато някои изкуствоведи, познавачи и на ботаниката, се заели да изследват изобилието на наистина райската растителност, те установили, че Ван Ейк е изписал 32 различни растителни вида. Внушителна цифра, която говори ясно колко добросъвестно се е отнесъл художникът към изобразяването на

действителността. За да може човек да се справи с тази задача, той трябва да обладава способността основно, така да се каже, страстно да наблюдава околния свят. Нидерландската живопис от ранния период се характеризира между другото и с това, че разрешава всички свои проблеми с помощта на този метод. Италианците от същата епоха прибегват до научни изчисления и геометрични построения; за да накарат зрителя да почувствува дълбочината, художниците на Север подхождат съвсем различно. Те рисуват многократно едно и също нещо, като все по-ясно и по-ясно отбелязват колко по-малка следва да бъде изобразена задната част в сравнение с лицевата, която се намира по-близо до зрителя, как трябва да се приближават една към друга покривните плочи по отношение на разделящите ги и определящите дълбочината на картината линии — така в крайна сметка те разгадават всички тайни на перспективата поне също толкова добре, колкото и техните колеги на юг от Алпите.

Тази изтънчена наблюдателност на Ян ван Ейк става причина един от най-могъщите владетели на епохата, херцогът на Бургундия, да го привлече като придворен портретист. Въпреки че до наши дни не е стигнала нито една картина, изобразяваща херцога, ние можем днес да се любуваме на немалко портрети на видни личности от неговия двор. И тук начинът на изобразяване е подробен, прецизен, но всички портретувани са хора с достойнство, независимо от това, дали са дворцови особи или членове на обикновени бюргерски семейства. Като пример в това отношение ще посочим поръчаната от канцлера Ролен „Мадона“. В нея са съчетани хармонично трите големи завоевания на нидерландската живопис — изображението на пространството, светлината и колоритът. Представеният в средата пейзаж ни навежда на мисълта, че ако трябва да търсим предтеча на стоящата пред голямо бъдеще пейзажна живопис, то това е Ян ван Ейк. Най-хубавият от „бюргерските портрети“ е онзи, в който майсторът е изобразил работещия в Брюге banker Арнолфини и младата му съпруга; застаналите в полумрачен интериор фигури и изобщо портретът на двама души получава широко разпространение век и половина по-късно, така че и в този случай трябва да гледаме на художника като на пионер.

Тогавашните художници много често рисуват Богородица, но творбите на Ван Ейк се открояват от останалите още от пръв поглед

поради разточителния прилив на светлина и защото редом с тържествеността те създават особено благоговейно настроение около централната фигура. Предметите от прозрачно стъкло и блестящ метал намират място в картините отчасти и за това, за да се вижда по-добре потокът от светлина. Характерното свойство на стъклото като твърдо тяло да пропуска светлината се смятало през Средновековието за нещо необяснимо, също както и неопетнената девственост на Богородица — с това се обяснява и защо това чудо се е оказало тъй пригодно да бъде изобразявано.

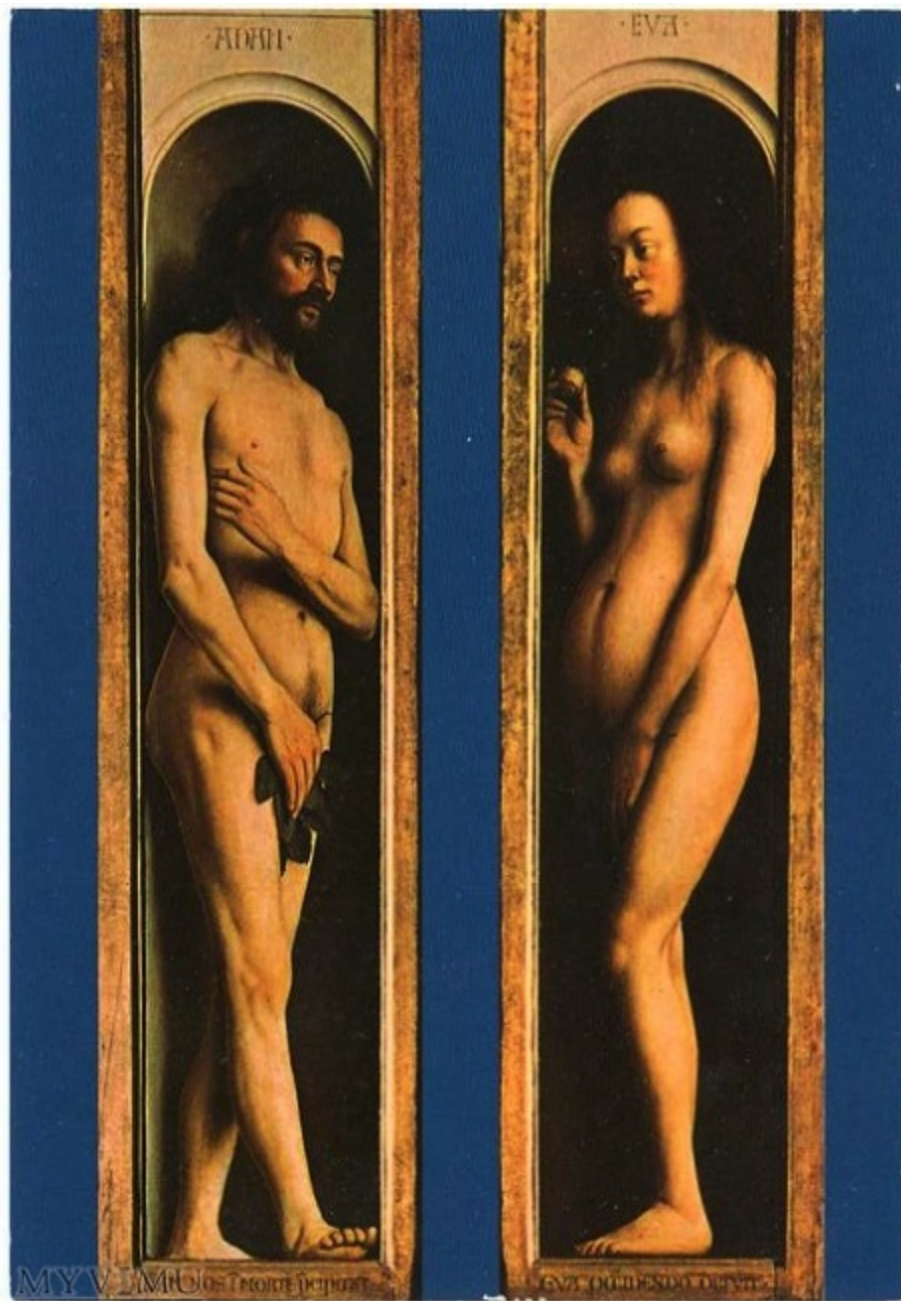
Багреният свят на Ван Ейк заслужава да бъде споменат специално. Той обича топлите цветове на предметите, онези, които се пробуждат от лъчите на слънцето, но има смелостта да ни покаже и потъмните им отсенки, защото иска да ни накара да видим помрачаващото въздействие на въздуха. Когато живописва светлината, олицетворяваща бога, той предпочита наситените, плътни тонове. Тези три, на пръв поглед несъвместими съставки на колорита той съчетава прекрасно, подчинява ги в картините си на една изключителна хармония, която в прекия смисъл на думата можем да наречем незабравима. И наистина, пред която и да е картина на Ван Ейк да застане човек — и, разбира се, я разгледа подробно, а не само бегло, — тя оставя в паметта му спомен за цял живот.



Мистичният Агнец (детайл). Преди 1432 г. Дърво, размери на цялото табло 136,5 x 242 см. Гент, катедралата.

Олтарът на Агнеца се намира в центъра на картината. На поклонение пред него се стичат представители на цялото човечество. В показания тук детайл се виждат коленичилите апостоли, зад тях патриарсите, а сред храстите — групите на мъчениците. Картината е

съобразена с това, да бъде гледана отблизо, огромният олтар се намира в долната част, която е по-достъпна за погледа на зрителя. Различните типове хора, богатата растителност, издигащите се на хоризонта фантастични замъци приканват към задълбочено съзерцание. Въпреки многобройния персонаж няма никакво натрупване, нито пък безредие. Художникът е създал в картината си подобаващо на свещеното действие сериозно настроение.



Адам и Ева. Преди 1432 г. Дърво, размери на цялата картина 215 x 38 см. Гент, катедралата.

Прародителите са попаднали като представители на греховното човечество в горния пояс на олтара, където са изобразени обитателите на рая. Те чувствуват своето недостойнство, своята вина и произтичащото от това смущение е видно дори от положението на ръцете им. Тяхната голота напомня сътворението, райското състояние. Фигурите им са безупречни от анатомична гледна точка. Струва си да обърнем внимание на една характерна подробност — белотата на тялото на Адам и същевременно загарът на лицето и ръцете му свидетелствуват колко строго се е придържал майсторът към видимата действителност, т.е. към модела. В рая слънцето очевидно е огрявало равномерно нашия прародител, но моделът на Ван Ейк е носел дрехи и само откритите части на тялото са обгорели от слънцето.



Богородица с канцлера Ролен. Около 1433 г. Дърво, 66 х 62 см. Париж, Лувър.

Един от най-властните мъже в обкръжението на бургундския херцог, издигналият се от низините до наистина ключова позиция канцлер е обърнал внушителната си глава и затворено лице с настойчива решителност към малкия Исус. Той е коленичил, защото чака благословия, но въпреки това погледът му е по-скоро проучващ, отколкото смирен или затрогнат. Облечен е в богати дрехи, дори малкото му столче за молитва е облицовано в кадифе, но най-скъп от

всичко е молитвеникът, който той разсеяно прелиства. Наистина и Богородица е не по-малко величествена; въпреки че дрехите ѝ са обикновени, блестящата от скъпоценни камъни корона представлява изящно ювелирно произведение.



Богородица с канцлера Ролен (детайл).

Особено привлекателна част на картината е пейзажът, който заслужено е обрaмчен с тройни аркади. Той е покoрил и персонажа, поне двете фигури, които го съзерцават от перилата на терасата. Големият град, обграден от зелени хълмове и едва виждащи се заснежени планини, е пресечен от река. Мяркащите се на моста и в лодките фигури са толкова мънички, че са изписани с едно-две мацвания на четката, но въпреки това са безупречни. Този ескизен начин на живописване говори за смелостта на художника, известен преди всичко с педантичното изписване на детайлите.



Портрет на семейство Арнолфини. 1434 г. Дърво, 82 x 60 см. Лондон, Национална галерия.

Различните степени на светлината, които се виждат в стаята — от добре осветените лица до тъмните сенки в ъглите — създават особена задушеvnост в тази поразително статична картина. Цари тишина, прекрасните отвесни линии на фигурите, движенията, мебелите в задния план — всичко сякаш се старае да не я наруши, защото минутата е свята: сега свързват живота си млада жена и мъж, сега заслужава да бъде изписан общ портрет в знак на това, че те си принадлежат един на друг. Кученцето при нозете им е изобразено като символ на верността.



Мадона Лука. Около 1430 г. Дърво, 66 x 50 см. Франкфурт, Институт за изобразителни изкуства „Щедел“.

Облечената в аристократична пурпурна мантия Богородица, която е получила странното си име от предишната собственица на картината, някаква херцогиня на име Лука, е седнала на престол, позата и е тържествена, симетрична. Сиво-зелената стена е прорязана от два подобни един на друг отвора — единият е прозорецът, другият

— една ниша; първият е източник на светлина, вторият дава възможност да се предадат красиви отблясъци, тъй като в нишата са наредени съдове. Лъвските фигурки на облегалото на трона не само създават илюзия за дълбочина, но имат и символично значение: цар Соломон от Стария завет е седял на трон с лъвове, а напомнянето за него възвеличава Богородица.

ХАНС МЕМЛИНГ (ОКОЛО 1433–1494)

През десетилетието след смъртта на Ян ван Ейк нидерландските художници се ръководят от стремежа да засилят изразителността на изображението. В картините намират отражение все по-силни чувства, долавяме как скръбта става все по-болезнена, радостта — все по-ликуваща. През петдесетте години на века композициите на Ван Ейк със своя по-сдържан тон излизат от мода, изместени от благородния патос и характерната за късната готика пламенна раздвиженост на Рогир ван дер Вейден или от покъртителния, наистина драматичен монументализъм на Хуго ван дер Хус. Тези майстори и техните съвременници правят голяма крачка към по-пълното отразяване на действителността, като засилват изразителността на живописния език. Те подробно изучават и сполучливо използват езика на чертите на лицето и на движенията, и така съумяват да изобразят различните душевни състояния много по-ярко от своите предшественици.

През тези години Брюге — най-важният град в този район — се бори с големи трудности. Източникът на неговото богатство — оживеното търговско пристанище, започва все повече и повече да запада, защото каналът, който води към него, се затлачва съдове. Само за няколко десетилетия корабният трафик се прехвърля изцяло в пристанището на близкия Антверпен.

Икономическият упадък обаче още дълго време не означава и западане на културата. Художествената школа на града е в разцвета си, нещо повече, именно тогава се появява Ханс Мемлинг, един от най-самобитните ѝ таланти. Мемлинг е роден в Германия и малко преди да бъде провъзгласен за майстор, попада в Нидерландия, където отива — както е общоприето тогава, — за да проучи тамошния опит. Името му се появява в градските регистри на Брюге още в 1465 г. Неговият стил, особено в ранните му картини, толкова очевийно напомня Рогир ван дер Вейден, че според всеобщото предположение той трябва да е бил негов пряк ученик.

Все пак и в най-ранните му произведения можем безпогрешно да разпознаем индивидуалния му почерк — онзи стил, който той запазва до края на живота си. Зрителят може да се любува до насита на пъстроцветните дрехи, на донесените от Италия брокати, на изработените от арабски и турски майстори и внесени от приказния Изток килими, на изисканите колонни зали, на по-скромните интериори, на оживените улици и на тихите летни паркове. Всичко това — колкото и привлекателно да е — са само мотиви в задния план към изображенията на главните персонажи, на изписания обикновено като мило момченце Исус, на държащата го в скута си Богородица, на свирещите ангели. За картините си Мемлинг избира предимно сюжети, излъчващи спокойно очарование и празнична ведрина. Мадоните му мило се усмихват в обкръжението на почтителни светци, а и от библейските и легендарните събития художникът рядко избира трагичните; ако все пак изпише такава картина, той не отстъпва от принципите си, в нея няма ни следа от насилие и жестокост.

Той е наистина в стихията си при онези изображения, характерен пример, за които е лондонският олтар на Богородица. Това е най-ранната известна негова творба, защото се знае, че сър Джон Дона — е пътувал по тези места през 1468 г. Във всеки случай картината не говори за неуверения рисунък на начеващ художник, търсец свой собствен почерк, а и дошлият от далечна страна знатен чужденец без друго би се обърнал само към някой от изтъкнатите майстори на града. Тук непоклатимостта на симетричната композиция — както в много други картини на тази тема — е послужила на Мемлинг, за да внуши представата за вечността на райското щастие. Смирената молитвена поза на коленичилите в десния и левия долен ъгъл дарители свидетелствува, че и те искат да заслужат някога да имат дял в тези радости.

Понякога и привърженикът на ведрите сюжети Мемлинг получавал поръчки да изобрази страданията на Христос. Чувството му за стил и в такива случаи не го изоставя, той умее да предаде страданието по свой, индивидуален начин. Избягва страшните мигове, предпочита да даде превес на смирените чувства. Тези картини също предразполагат набожния зрител към размисъл, но по-скоро към мечтателно съзерцание, отколкото към бурна развълнуваност на мислите. Подобно на другите творби и тези картини високо се ценят:

една от тях се намира в кралската гробница в Гранада, друга — в катедралата на богатия търговски град Любек. Вариант от последната — а може би и по-ранно брюгенско „Разпятие“? — се пази в будапещенския Музей за изящни изкуства. Много от тези картини са работени в ателието на Мемлинг, но във всяка една от тях личи ръката на майстора.

Когато Мемлинг умира, вписват в книгата за покойниците на енорийската църква „Св. Донациан“, че в негово лице се е преселил на оня свят „най-големият живописец на християнския мир“. Тези думи днес в най-добрия случай можем да приемем като проява на местен патриотизъм, тъй като най-големите нидерландски художници, които са на равнището на Ян ван Ейк, заслужават да бъдат споменати преди него. Но въпреки че Мемлинг, за разлика от Ван Ейк и Бош, не е бил новатор, той има свое неоспоримо място в сърцата на многобройните почитатели на изкуството.



Олтар на Богородица 1468–1470 г. Дърво, 71 x 68 см. Лондон, Национална галерия.

В средното табло главна роля играят човешките фигури, друго почти не се вижда. Въпреки сравнително многобройния персонаж композицията не е претоварена, правите или коленичили ангелски фигури с различната форма на крилата си внасят разнообразие в нея. Минималните различия в движенията им са подчинени на същата цел. Действащите лица, а също и колоните и облицовката на трона

придават особено значение на отвесните линии; подчертано хоризонталната структура на очарователния пейзаж обаче уравнива общото впечатление.



Снемане от кръста. Около 1475 г. Дърво, 50 x 35 см. Гранада, Капиля Реал.

Мъртвият Христос и оплакващата сина си Богородица — тема на няколко изображения от нашето табло — е рядък мотив в творчеството на рисуващия ведри, тържествени мадони художник. Очевидно не тук е неговата сила: женските сълзи, капките кръв по тялото на Христос, странният израз на полуотворените му очи не трогват (нещо, което би се удало на не един негов съвременник), колкото и натуралистична да изглежда картината. Вместо да се задълбочим в изобразената скръб, ние се възхищаваме от красотата на голото Исусово тяло, от разнообразния персонаж. Фигурата вдясно по всяка вероятност е таен портрет на човека, който е поръчал картината.



Животът на Богородица 1480 г. Дърво, 81 x 189 см. Мюнхен, Старата пинакотейка.

Прилагайки средновековни мащаби, живописецът превръща Ерусалим в голям град, свързва го с Витлеем и тук изписва поредица от епизоди, като се започне с Благовещение и се стигне до възнасянето на Богородица в рая. Композицията на някои от епизодите е изградена така, че се създава впечатление, като че ли фигурите се движат на истинска малка сцена; тук е очевидно влиянието на популярните по онова време религиозни пиеси, т.нар. „мистерии“. Това се отнася най-вече за средното табло, изобразяващо Поклонението на влъхвите, което поради своето разположение на преден план е най-важната част от цялата картина. Конният кортеж на тримата царе, който се

приближава и съответно се отдалечава от центъра, обединява пръснатите сцени.



*Мощехранителница на св. Урсула. 1489 г. Дърво, височина 86 см.
Брюге, болница „Св. Йоан“.*

По форма мощехранителницата напомня готическа постройка; подобно на подвижен параклис тя е предназначена да съхранява костите на мъченици. В двата и края виждаме Богородица и самата Урсула, а околоръст, върху шест табла — главните епизоди от легендата: отиването на светицата на поклонение в Рим, завръщането и

заедно с папата и накрая мъченическата и смърт пред стените на Кьолн от ръцете на хуните. Поставените на покрива медальони изобразяват спечелилата райска слава Урсула — първо, когато я коронясват сред дружките и, след това — сред свирещите ангели.



Св. Урсула пристига в Кьолн 1489 г. Дърво, 42 x 25,5 см. Брюге, болница „Св. Йоан“.

Майсторът толкова подробно е изобразил рейнския бряг по повод пристигането на светите девойки, щото някои изследователи предполагат, че той е пребивавал години наред в Кьолн; от картината му прекрасно могат да се проучат употребяваните към края на 15 век типове платноходи. Главното ударение обаче пада върху многобройните девойки в пъстри дрехи, които с бавна крачка минават през отворените градски порти. Виждаме владетелката веднъж на преден план в момента, когато стъпва на брега, втори път на заден план, където можем да я зърнем през липсващата стена на една къща; тук ангелът я известява за мъченията, които ѝ предстоят.



Христос на кръста. Около 1480 г. Дърво, 56 x 63 см. Будапеща, Музей за изящни изкуства.

В картината на вече възрастния майстор отново се появява геометрично построената композиция. Той е разположил доста симетрично тълпата около вертикалната структура на трите кръста. Тя се уравнива от подчертано водоравната линия на хоризонта, която вляво се подсилва от очертанията на града, а вдясно — от гористата, осяяна с езера местност. Голяма част от присъстващите гледат с благоговение Христос, някои оживено говорят за станалото. Само две групи са се уединили — вляво хората, които прикрепят прималялата от болка Богородица, вдясно войниците, които се карат за мантията на Христос.

ЙЕРОНИМУС БОШ (ОКОЛО 1450–1516)

Йеронимус Бош (по-точно: Бос) е роден в Схертогенбос, сравнително далеч от споменатите досега центрове, в южната част на днешна Холандия. За родното му място бихме могли да употребим и думата „затънтено“, тъй като по онова време този край е още изостанала, затворена в себе си област, където населението се препитава от лов, риболов и земеделие. Тук нравите са много по-патриархални, отколкото в големите фламандски градове, които благодарение на търговията поддържат оживени връзки с целия свят. Живописиста също започва да се развива по-късно, отколкото във Фландрия, и дълго време не може да се нарече истински самостоятелна — художниците или се учат в споменатите вече центрове, или дори остават там, защото могат да разчитат на по-щедри поръчки от страна на живеещото при по-добри условия бюргерство.

Той е странна личност с много богато и живо въображение. Картините му гъмжат от невиждани дотогава фигури и комбинации от фигури. Може би за разгръщането на тази своеобразна живопис допринася и това, че в града няма ярка живописна школа, защото тя очевидно не би му позволила да тръгне по толкова индивидуален път.

Трябва особено да се наблегне на самобитността, на новаторството в неговото творчество. Защото колкото и вярно да е, че в средновековното изкуство фантастичните фигури играят голяма роля — като се започне от преплетените един в друг дракони по времето на преселението на народите и се мине през предпазващите от зло чудовища на църквата, за да се стигне до често изписваните във вид на илюстрации животни по белите полета на ръкописите — разнообразието на фигурите у Бош не може да се обясни задоволително само с това. Въпреки че е почитан в своя град бюргер и дори понякога търсен в далечни страни художник, Бош е сам със своя стил в собствената си епоха. Изкуството му е твърде много индивидуално, за да може да прерасне в школа.

Бош е съумял да създаде цяла галерия от забележителни фигури, между които и множество такива, които въплъщават най-елементарните, най-древните страхове на човека по начин, който ни кара да настръхнем. Може би на това той дължи — след многовековна забрава — внезапната си популярност през 20 век. Вярно е, че това възхищение в много случаи се подхранва от чужди на изкуството съображения. Едни го смятат за предтеча на сюрреализма, дори за най-големия сюрреалист, други пък изтъкват, че тези картини съдържат суров материал за много дълбоки психологически анализи. И двете становища не отдават заслуженото на Бош, който е, достатъчно голям живописец, за да могат картините му сами по себе си да будят възторг у зрителя.

Докато преди него са си служили предимно с по-едри, непречупени цветни петна, Бош въвежда тънки, необикновено нежни нюанси в багрите. Той вдъхва особен живот на този изтънчен колорит и създава светли, потопени в светлина картини. Те не приличат на таблата на Ван Ейк и на другите големи нидерландци след него, при които и зрителят усеща потока от светлина; у Бош като че ли самите предмети са осветени отпред. Характерно за него е, че фигурите му общо взето нямат сенки, поради което изглеждат по-малко действителни, по-малко осезаеми. Той често пренебрегва пространствената дълбочина и затова фигурите ни се виждат по-скоро разположени една над друга, отколкото една зад друга, както е например в картината „Градината на наслажденията“.

Дали тук нямаме работа с консервативен художник, отричащ постиженията на предшествениците си? Съвсем не. Просто Бош открива съвсем различни сфери.

Краят на 15 век носи много сътресения за вярващите и мислещите хора. Географските открития изменят вкоренената в съзнанието на хората представа за света, все повече нарастващата роля на парите ускорява разслояването на обществото, а дошлият от Италия хуманизъм поставя под въпрос цяла редица утвърдени научни и нравствени ценности. Религиозният живот става твърде интензивен, много хора са убедени, че скоро ще удари часът на Страшния съд. Затова и няма нищо чудно, че в картините на един съвременник прозвучават страховете на тогавашното време, нещо повече, че чувството за несигурност е доведено до терзание, до демоничност.

Ние бихме могли да открием в изкуството на онова време най-различни прояви на тези кризисни настроения, но всички те бледнеят в сравнение с Бош. Затова с основание смятаме, че той се е издигнал над другите преди всичко благодарение на полета на обаятелната си фантазия и на въведения от него нов колорит. Като че ли Дюрер е най-сполучливият паралел. В своя цикъл гравюри на дърво „Апокалипсис“ големият немски майстор също представя ужасите на един свят, който смята, че мечтите му са рухнали, но в по-сетнешното си творчество той става челният представител на ведрото и уравновесено Възраждане на север от Алпите. Бош е много повече свързан със Средновековието — той е с две десетилетия по-възрастен от Дюрер — но що се отнася до развитието на стила, все пак наблюдаваме някои съществени сходства: холандският художник, който рисува предимно картини, облъхнати от демоничното, стига в зрелите си години до идеала за ренесансовия човек.

Бош живее в преломна епоха и изразява в картините си противоречията на тази епоха, обърнатия към миналото и към настоящето неин поглед и произтичащото от тази раздвоеност напрежение. Може би затова той е и толкова привлекателен за днешния зрител.



Кола сено. Около 1490 г. Дърво, 135 x 100 см. Мадрид, Прадо.

Темата е почерпена от фламандската поговорка „Светът е кола сено и всеки гледа да вземе от него колкото може“. Върху лявото крило са изобразени „Грехопадението“ и „Неуспелият бунт на ангелите“, върху дясното — „Адът“: пътят на човека води от несполучливо начало до сигурно унищожение и изобразеният персонаж напълно заслужава това. С какво настървение се блъскат те, за да се доберат до олицетворяващата земните наслади купа сено, като се тикат един друг под колелата на каруцата, дори се убиват. Първенците на света безразлично яздят в колона. Появилият се сред златисти облаци Христос е разперил тъжно ръце в знак на безсилие.



*Йоан Кръстител в пустинята. Около 1490 г. Дърво, 48,5 x 40 см.
Мадрид, музей „Ласаро Галдиано“.*

Светецът, притворил очи, е потънал в размисъл. Избуялото в нозете му растение е символ на плътските наслади. Неговата пищност, необикновените му размери, разрушителната му агресивност (да

погледнем как корените му разпукват земята) свидетелствуват за това средновековно схващане. Агнето срещу Йоан е символ на чистотата; несъзнателният жест на пръста показва на чия страна е отшелникът.



Градината на наслажденията (детайл от изготвено в ателието на майстора копие по картината на Бош). Началото на 16 век. Платно, размери на цялата картина 166 x 158 см. Будапеща, Музей за изящни изкуства.

Платното е изцяло покрито с дребни фигури, седефеният тон, на чиито голи тела доминира над цялата повърхност. Жени и мъже — между които и негри — се движат с несигурността и несъзнателността на сомнамбули, в унес се наслаждават един на друг. Разнообразно изградените групи засилват въздействието на тънката, лека живопис и на нежния и свеж колорит.



Адът (детайл от дясното крило на триптиха „Градината на наслажденията“) 1495–1500 г. Дърво, размери на цялото табло 220 x 97 см. Мадрид, Прадо.

Цялата земя се е превърнала в ад, всички грешници от средното крило са подложени на наказания. Призрачни пръски светлина, бликащи от фантастични дворци, преминават през целия потънал в мрак свят, където малки зли същества са подкарвали като стада нещастниците към избраните от тях мъчения. Ние не виждаме самите мъчения (с изключение на изобразеното вляво обесване), трудно е да се досетим и каква е функцията на търкалящия се в ухоподобното колело нож, но при все това едва ли ужасите на ада биха могли да бъдат представени по-нагледно и по-осезателно.



Поклонение на влъхвите. Около 1510 г. Дърво, 138 x 72 см. Мадрид, Прадо.

Пред нас е излъчващ празнично настроение, просторен пейзаж, сред който ясно е изписан витлеемският обор. Тук Богородица със седналия в скута и Исус приема тримата влъхви, които са дошли да се поклонят. Върху малката ивица небе доминира витлеемската звезда, довела влъхвите тук. Няма и следа от по-ранните картини на майстора, гъмжащи от демонични фигури, само облечените в странни дрехи любопитни зяпачи ни напомнят за тях.



Носене на кръста. 1515–1516 г. Дърво, 76 x 83,5 см. Гент, Музей за изящни изкуства.

Пръстен от зли, безмилостни глави е притиснал като в менгеме призрачното лице на Христос. Добрият разбойник в горния десен ъгъл и Вероника долу вляво просто се губят сред тях. Претрупаността ни позволява да почувствуваме шумната многолюдност на шествието. Мълчанието на човека, който носи кръста, изразява не само безпомощността на осъдения на смърт, но и добротата на Спасителя. Рисуването на такива образи трябва да е било приятен отдих за Бош и те ни дават възможност да го видим в светлина, различна от обичайната.

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.