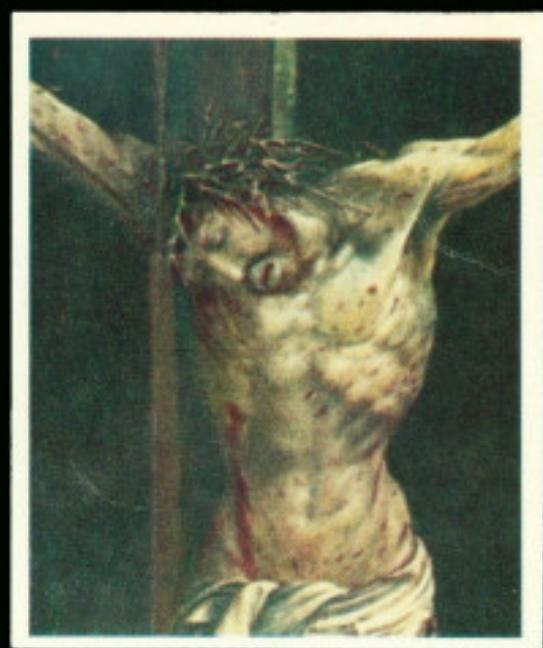
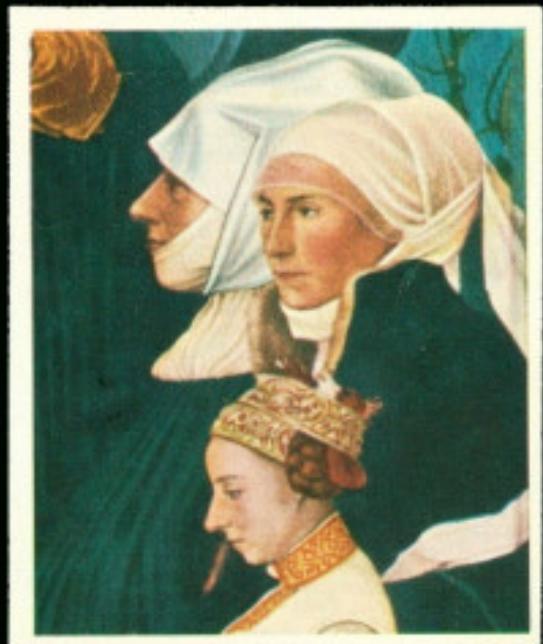


МОЯТ МУЗЕЙ



ГРЮНЕВАЛД
ДЮРЕР
ХОЛБАЙН



ИЗДАТЕЛСТВО
БЪЛГАРСКИ ХУДОЖНИК

**ИЛДИКО НАГИ
ГРЮНЕВАЛД, ДЮРЕР,
ХОЛБАЙН**

Превод: Лазар Џветков

chitanka.info

Драги читателю,

Книжките от поредицата „Моят музей“ ще ви запознаят с един нов метод за изучаване на изкуството.

Ние сме съставили поредицата така, че всяка книжка да обхваща творчеството на трима класически или съвременни майстори. Подбраните шест цветни репродукции от творбите на всеки един автор улесняват запознанството със самите творци.

Цветните репродукции са приложени отделно в края на всяка книжка, тъй като бихме искали читателят да участвува в окончателното й оформяне, като залепя картините (с четирите им ъгъла) към съответните обяснения. Вместо да прелизвате повърхностно страниците, вие ще трябва да разучите подробно текста, за да можете да поставите репродукциите на определеното за целта място. Ние се надяваме, че по този начин по-добре ще разберете онова, което четете, и ще имате възможност да се задълбочите в съдържанието.^[1]

Молим да следите с внимание издаваните в поредицата „Моят музей“ книжки, тъй като по този начин ще можете да се запознаете с историята на изкуството и с неговата изключителна красота, а събирането на отделните книжки ще ви направи притежател на колекция, която съдържа най-хубавото в областта на живописта — притежател на истински малък музей.

Издателството

ПРЕДГОВОР

Трите най-ярки фигури на старата немска живопис и графика, Грюневалд, Дюрер и Холбайн Младия, са едва ли не съвременници. Грюневалд, когото според сегашните ни сведения смятаме за най-възрастния между тях, е роден между 1455 и 1460 г., а през 1543 г. е умрял най-младият — Холбайн Младия. Тези 80–90 години, разделящи двете дати, са една от най-бурните епохи в немската история и въобще в историята на цялото човечество.

През 14 и 15 век настъпва общ разцвет и на немска земя. Възникват богати градове с цветуща търговия и занаяти. Особено развито е рударството, но не изостава и тъкачеството. От търговията се натрупват огромни богатства. Въпреки че големите географски открития намаляват значението на градовете, обединени в Ханзейския съюз, стоките от Индия и Изтока се отправят на север пак чрез посредничеството на германците. Растващото богатство и разкош се отразяват благоприятно и върху художествената промишленост. Двата най-големи немски града — Нюрнберг и Аугсбург — са едновременно и средища на изкуството. (Първият е роден град на Дюрер, а вторият — на Холбайн!) Сериозни традиции има златарското изкуство и образци на отделни негови изделия стигат до далечни страни. Освен развитата мебелна промишленост и керамика много известни са и немските бронзолеяри. От тази занаятчийска традиция и благодарение на талантливите членове на семейството Фишер израства и най-изтъкнатото поколение скулптори на немското Възраждане. Графиката си остава винаги актуално изкуство и нейното значение нараства с разпространението на книгопечатането и издаването на илюстровани книги. Живописта също може да се опре на резултатите от едно вековно развитие. Кавалетната живопис, произлязла от миниатюрата, намира своето място и значение в изкуството на епохата чрез олтарните табла. Работите на Грюневалд, Дюрер и Холбайн са апотеозът на този дълъг път.

Развитието на градското съсловие води със себе си и разпространението на светската култура. С образуването на градовете и оформянето на бургсрството побеждава и светската култура, а през 15 век се развива и немският хуманизъм. Неговите представители са всестранно образовани хора, познавачи и почитатели на античната литература и изкуство, които имат голяма заслуга за опознаването на съвременното италианско изкуство.

Между другото техните творби са насочени против верските доктрини и църквата и затова можем да ги смятаме за подготвители на Реформацията.

Към края на 15 век обаче става ясно, че раздробената на много държавици Германия все пак не може да върви в крак с другите европейски държави. Освен няколкото развити, богати градове по-голямата част от страната, провинциите, намиращи се далеч от търговските пътища, са изостанали. Причината за това се крие в разпокъсаността на страната и липсата на единно управление. С възхода на градското съсловие и упадъка на феодализма се разпада и самата държава. Няма общ интерес, който да обедини княжествата, да възпре самовластието на херцозите. От всичко това най-много страда селячеството. Започналите през 1476 г. и непрекъснато подновявящи се селски въстания свидетелствват за подготовката и съзряването на обществото. Тези събития оказват влияние и върху изкуството. Дюреровите гравюри на дърво, изобразяващи Страшния съд, и Холбайновата поредица „Танц на смъртта“ отразяват по потресаващ начин изпълнената с напрежение и трепет атмосфера на тези неспокойни години. Верските борби в периода на селските войни не благоприятстват за развитието на изкуството. Бъдещето вече е хвърлило своята сянка върху съдбата на емигриралия в Англия Холбайн. Немското Възраждане не може да продължи развитието си, тъй като след тримата големи майстори не се явяват достойни техни приемници. Богатството от готически форми, които живеят дълго и навлизат дълбоко в Барока, определя облика на немското изкуство през следващите епохи.

[1] Поради естеството на електронните книги, и невъзможност да се спази замисълът на съставителите на поредицата, репродукциите са поставени на местата им. — Бел.ел.кор. ↑

ГРЮНЕВАЛД

(1455/60-1528)

Личността на Грюневалд е една от най-големите тайни в историята на изкуството. Приживе той бил признат художник, но след неговата смърт било забравено дори името му. Само така може да се обясни, че 150 години по-късно Йоахим фон Зандрарт, първият животописец на немските художници, нарича майстор Матис (Mathis) погрешно Грюневалд. Днес изследователите вече са установили, че макар и по това време в същия град, където е живял художникът, да е съществувало семейство художници със същото име, този майстор не произхожда от тях. По всяка вероятност истинското име на художника е било Матис Найтхарт (Mathis Neithart), което по-късно той е променил на Готхарт (Gothart). Въпреки това както в съзнанието на поколенията, така и в специалната литература той е известен под името Грюневалд.

Той е роден през 1455–1460 г. във Вюрцбург. Баща му бил майстор строител. Според някои документи около 1480 г. той живее и работи в Ашафенбург, но от 1490 г. за цяло десетилетие източниците не споменават нищо за него. Може да се предполага, че през тези години Грюневалд е пътувал. Може би е бил и в Базел, където навярно е работил илюстрации с дърворези. Следващите сведения го споменават в 1501 г. като жител на Зелигенщат, където имал къща, преуспяващо ателие и работил с помощници. В най-ранната позната ни негова работа, създаденото през 1503 г. „Поругание на Христос“, вече се виждат всички характерни особености на неговото изкуство: наситеност и затвореност на композицията, необикновена изразителна сила, великолепна оркестрация на цветовете. По-късно го виждаме като художник на служба при архиепископството в Майнц, където той ръководи и преустроиството на замъка. Грюневалд се занимава с различни технически дейности, проектира кладенци, поправя уредбата за текуща вода в замъка, а някои писмени източници го споменават като скулптор. През 1515 г. той завършва най-голямата си творба — Изенхаймския олтар. В 1520 г. заедно с тогавашния архиепископ на

Майнц и Албрехт фон Бранденбург той присъствува в Аахен на коронацията на Карл V и там се среща с Дюрер. По неизвестни причини в 1526 г. художникът напушта службата си при архиепископа. От отделни сведения можем да заключим, че по всяка вероятност той е бил във връзка с въстанилите селяни. Известно време пребивава във Франкфурт, след това в Магдебург и накрая се установява в Хале, където в 1528 г. градската община го приема на работа като водостроител. През същата година, на 31 август, Грюневалд умира.

В наследството, което е оставил, освен инженерните инструменти и рисувателните пособия, както и недовършените картини, са намерили и едно издание на Лютеровата Библия.

От работите на Грюневалд са запазени само двадесет и три картини и малко повече от тридесет рисунки, които поставят пред изследователите не по-малко проблеми, отколкото неговата личност. Изкуството му е съвсем индивидуално. Той си служи с изразни средства, непознати през неговата епоха. В продължение на цели столетия той бил забравен, за да могат в началото на 20 век някои течения в изкуството да го приветствуват като свой духовен предтеча. Той не търси като Дюрер правилата на художественото изобразяване, а, напротив, понякога отхвърля познатите вече правила именно в интереса на художественото изобразяване. Той не поставя като Холбайн критерия на разума и размисъла между себе си и предмета. Нещо повече, главният му стремеж е да отъждестви себе си с това, което изобразява, и да го представи така, че и зрителят да се отъждестви с него. „Найдобрият изразител на вътрешното изживяване“ — казват за него почитателите на изкуството му. Истинският предмет на неговите картини е разиграващата се в душата драма. Заради нея той се отказва от обичайното изобразяване на библейските събития, поставя едно до друго събитие и символ, отклонява се от законите на анатомията и перспективата. Гамата на неговите чувства е необикновено широка. Тя обхваща всички дълбочини на човешката душа — от топлите съкровени чувства през различните степени на болката до възвищения порив. Грюневалд пресъздава с потресаващ реализъм страданията на тялото, животинската жестокост и отблъскващите изопачавания, родени от една свръхвъзбудена фантазия. Главно изобразително средство на неговия творчески замисъл са цветовете и светлината.

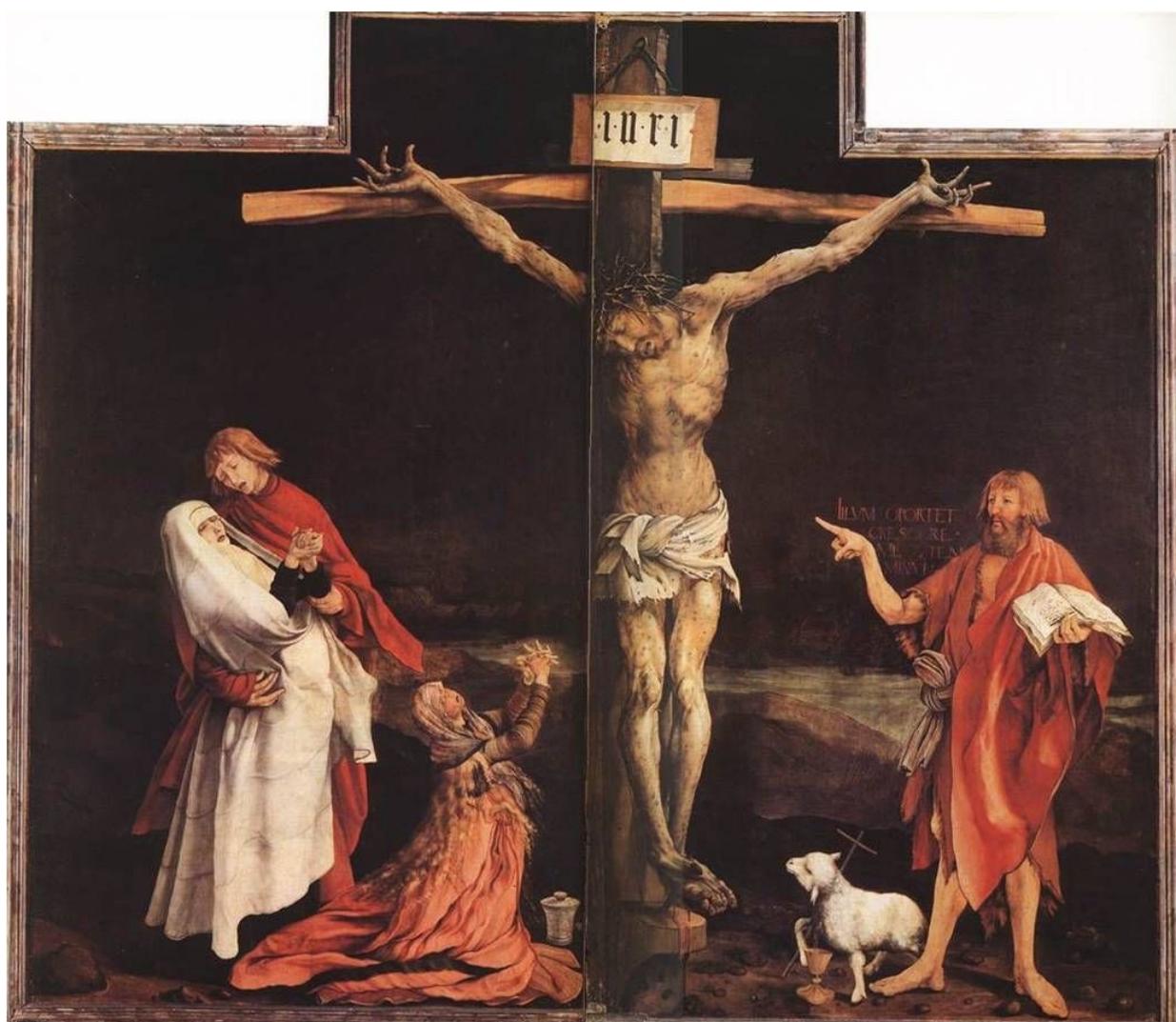
Неговата най-значителна творба е Изенхаймският олтар — шедьовърът на този тип олтарни крила. Към украсения със статуи олтарник (статуите не са работа на Грюневалд) са прикрепени от двете страни по две подвижни и едно неподвижно крило, като по този начин олтарът придобива три различни профила. Към Изенхаймския манастир на антонитите имало болница за различни заразни болести. От този орден произхождали и папските лекари. Образът на патрона на ордена, отшелника св. Антоний, който между другото бил светецът-закрилник от чума, както и подборът на изобразените други светци-закрилници от различни епидемии и болести подчертават основната тема на творбата — идеята за избавлението, която е свързана със задачите на ордена. Композирането на фигураните, както и настроението на творбата може би са били повлияни от литературни произведения, като например бързо разпространяващите се „видения“ към края на Средновековието. Но всъщност и това не ни дава ключ, с който да обясним всеки детайл. Изенхаймският олтар е най-самобитната творба на Грюневалд, последното лумване на немската Готика и като всичко, което бележи края на една епоха, той е и начало на нещо ново.



Поругание на Христос 1503 г. Темпера на дъска, 109 x 73 см. Мюнхен,
Старата пинакотека.

Грюневалд умее прекрасно да изразява възбудените страсти. В тази картина с особена сила са предадени жестокостта и бруталността. В сгъстена вертикална композиция художникът изобразява поруганието на Христос. Напрежението, липсата на пространство засилват още

повече потискащото ни чувство. Измъчената фигура на Христос се губи в този прилив на човешка жестокост, където само един съчувствен жест се опитва да възпре тълстия, със затъпяло лице пазач. Десният преден план на картината е запълнен от фигурата на палача. Неговата стойка, изразът на лицето му свидетелствуват за обмислена жестокост. На тъмния фон се откроява ярко един юмрук, готов да нанесе удар. Оттук през главата, раменете и вързаните ръце на Христос, през фигурата на палача до възела на въжето минава един динамичен диагонал, който обединява трите фигури и цялата плоскост на изображението.



Голгота (детайл от Изенхаймския олтар) 1512–1515 г. Темпера на дъска, 269 x 307 см. Колмар, Галерията.

Според Библията при смъртта на Христос слънцето залязло и над света настъпил пълен мрак. На фона на „Голгота“ от Изенхаймския олтар са черно-зеленото потъмняло небе и смътните очертания на пейзажа. В средата се издига огромният кръст, а на него фигурата на Христос, по-голяма от човешки ръст, изобразена с натурализма на късната Готика. Картината е разделена на две части — света на живите и света на мъртвите. Грюневалд избира за предмет на изображението не кръстната смърт, а идеята за избавлението. Затова той е поставил тук и Йоан Кръстител, който по това време не е бил вече жив. Йоан сочи значението на избавлението. До него е агнето — символ на Христовата жертва. Групата от лявата страна е най-драматичният елемент на картината. Мария, която олицетворява болката, стигаща до несвяст, припада в ръцете на евангелист Йоан. До тях е коленичила Магдалена, чиито разпилени коси и силно нагъната дреха са израз на изгарящата я болка. На нейните умолително издигнати ръце отговарят вцепенените от смъртта пръсти на Христос.



*Богородица с младенеца (детайл от Изенхаймския олтар) 1512–1515 г.
Темпера на дъска, 265 x 304 см. Колмар, Галерията.*

Тази творба е детайл от средната картина на втората композиция на Изенхаймския олтар. Неземна светлина озарява рождествената нощ. От небето долитат ангели в светлината — сами превърнали се в светлина — за да известят на пастирите за раждането на Спасителя. Отляво подплашени агнета тичат надолу по планината. На преден план е седнала Мария в червена дреха и синьо наметало. Цъфтящата до нея роза, затворената градина, синьото море на фона са все нейни символи.

Тя държи нежно в ръцете си Младенеца, чиято дрипава пелена свидетелствува за земните условия, при които се е родил. Иисус гледа майка си, но нейният поглед се плъзга над него с печална усмивка, сякаш тя предварително вижда съдбата на своето дете. Отляво като символ на Христос е провиснало клони смокиново дърво.



*Възкресение Христово (детайл от Изенхаймския олтар) 1512–1515 г.
Темпера на дъска, 269 x 143 см. Колмар, Галерията.*

Според легендата Христос възкръснал на третия ден след ужасната си смърт на кръста. В това изображение намира пълен израз идеята за избавлението, която обединява отделните табла на Изенхаймския олтар.

Разчупват се обковите на гроба, пада капакът на ковчега, яркото сияние на Христовото възкресение озарява тъмната нощ. Саванът следва пътя на издигащото се нагоре тяло. Отначало на бели вълни, а после осветен от сиянието, той се увива около тялото, на което само петте пламтящи рани говорят за изтърпяната мъченическа смърт. Войниците, зашеметени от небесното сияние, падат на земята. Изобразените в ракурс фигури показват, че Грюневалд подобно на италианците е бил голям майстор на перспективата.



Среща на отшелника Свети Антоний със Свети Павел (детайл от Изенхаймския олтар) 1512–1515 г. Темпера на дъска, 265 x 141 см.
Колмар, Галерията.

На картина е изобразен див планински пейзаж. От сухите дървета висят гнили мъхове. Мрачни скали и извисяващи се в небесата снежни планини обкръжават двамата светци. Тази неспокойна и вибрираща природа заобикаля символа на мира и покоя и изпълва картина с необикновено напрежение. Палмата зад гърба на св. Павел му дава не само храна и облекло, но и олицетворява мира, в който живее оттеглилият се от света отшелник. Питомната сърна пред него символизира радостта на духа, а на фона пристъпва елен, за да пие от изворите на истината. От висините долита гарванът, който всеки ден носи хляб на св. Павел. В загърнатата със синьо наметало фигура на свети Антоний — както личи от герба на земята до него — Грюневалд е изобразил Гуидо Гуерзит, който поръчал олтара.



Срещата на Еразъм и Мавриций. Около 1520 г. Темпера на дъска, 226 x 176 см. Мюнхен, Старата пинакотека.

Свети Мавриций, единият от военачалниците на таванския легион, често бива изобразяван като негър поради произхода и името му. По всяка вероятност Грюневалд е използувал като модел за светеца статуята на главния олтар на църквата в Хале. Облечен в немски рицарски доспехи, пристъпвайки с убеждаващ жест, Мавриций се обръща към събеседника си. Зад него стои въоръжен войник, а на фона заплашително стърчат копия. Войниците едва се виждат. Прекрасно е предадено блестящото сребро на ризницата и ослепителният блясък на скъпоценните камъни върху екзотичната тиара.

АЛБРЕХТ ДЮРЕР (1471–1528)

Изкуството на Дюрер стои на границата на две епохи, Готиката и Възраждането, и разкрива всички проблеми и вълнения на преходното време. Неговите автопортрети, дневникът, теоретичните трудове и писмата му ни говорят за една творческа личност, овладяла себе си и съзнателно развиваща се. Той е прям духовен родственик на своите италиански съвременници. Главната област на неговата дейност е графиката. Със своите постижения той открива нова епоха в историята на това изкуство. Творчеството му е непрекъснат възход, увенчан от творбата „Четиримата апостоли“.

Дюрер е роден през 1471 г. в Нюрнберг, един от тогавашните центрове на немската търговия и култура. Баща му е златар от унгарски произход, живеещ в Германия. Той смятал да направи сина си също златар. Скоро проличава обаче, че детето има по-голяма склонност към изкуството. Дори и детските му творби са вече на високо равнище. През 1486 г. Дюрер попада в ателието на известния тогава местен художник Михаел Волгемут, а след чиракуването тръгва по света. Не ни са известни отделните спирки по неговия път, но знаем, че той е бил в Колмар, където изучава и копира творбите на големия майстор от по-старото поколение Шонгауер. След това прекарва известно време в Basel и работи илюстрации с дърворези. След четири години се завръща в Нюрнберг, но няколко месеца по-късно тръгва отново да пътешествува. Този път се озовава във Венеция.

Това пътуване е преломно не само за Дюрер, но и за цялото немско изобразително изкуство; защото до този момент това изкуство е черпало стимули само от земите на север от Алпите, а сега ще претопи в себе си и италианските влияния. Тази епоха отговаря на изискванията на прогресивното развитие. Дюрер, който вече е имал възможност чрез нюрнбергските си приятели хуманисти, а и по-късно, по време на базелските си години, да се запознае с отделните постижения на италианския Ренесанс, се чувствува призван за тази отговорна задача.

Първото му пътуване в Италия е по-скоро запознаване с италианското изкуство и с живота във Венеция. Портретите на дами в празнични дрехи и на интересни източни типове, както и великолепните му пейзажи показват неговата изключителна способност да наблюдава. След завръщането си в Нюрнберг той работи само гравюри на дърво. Гравюрите на Дюрер са прекрасни творения на късно готическото изкуство. Те са изпълнени с мистичните видения и неспокойния дух на последните години на 15 век. С богат повествователен дар, с много епизодични фигури той рисува събитието, композицията му е стегната и ясна, а в рисунъка на обстановката намират приложение резултатите от неговите етюди на пространството. В началото на столетието той започва да се занимава с научните и теоретичните въпроси на изобразителното изкуство. Наблюденията му върху природата са отразени в прекрасните етюди на водни повърхности, зайци, рогати бръмбари, глави на сърни и пр. В изкуството на Дюрер съжителствуват действителността и средновековната символистика, ренесансовото изображение на тялото и рисунъкът на готическите дипли на дрехите, влиянието на италианските майстори и немската традиция. Второто му пътуване до Италия е през 1505 г. По поръчка на живеещите във Венеция немски търговци той рисува известната си картина „Празникът на розовия венец“. За тамошния му живот и за средата, в която се движи, научаваме от писмата му до неговия приятел Пиркхаймер. Славата му все повече расте. Италианците и преди това са ценели много неговите гравюри, но сега той извоюва признание и за своята живопис. Посещават го художници, музиканти, ценители на изкуството, разглеждат творбите, над които работи. Посещава и Болоня, където учи перспектива. Навсякъде чествуван, той би могъл да получава и поръчки, но се готви да се завърне в родината си. Точно по това време Дюрер пише в едно писмо често цитираните думи: „Ах, как да не тъгувам за слънцето, тук съм господар, а у дома никому ненужен.“ Но въпреки това той не приема предложения му от дожите пост във Венеция и се завръща в Нюрнберг. Дори и в подписите си Дюрер гордо подчертава своя немски произход.

След завръщането си той получава много поръчки за олтарни табла, между които и най-прочутото — „Възвала на Света Троица“. Сред огромна панорама, обхващаща небето и земята, светци,

старозаветни представители, императори, свещеници и селяни отдават почит на Светата Троица. Известно време след това Дюрер не работи такива огромни композиции. У него зреет натрупаният в Италия опит. След 1511 г. той се занимава предимно с графика и опитва нови техники на работа.

През юли 1520 г. той заминава за Холандия и това пътуване продължава цяла година. От пътния му дневник научаваме в колко много градове е бил и с каква страсть се е вживявал във видяното. Той се среща с изтъкнати художници и учени и рисува някои от тях, като например Еразъм.

След пътуването му из Холандия много негови рисунки ни показват, че у него са зреели грандиозни планове, но те са останали неосъществени. От последните години на живота му, покрай прекрасните портрети, се отклонява картината „Четиримата апостоли“ като най-забележителна творба на майстора и на цялото немско Възраждане. Дюрер умира в Нюрнберг на 6 април 1528 г.



Автопортрет 1498 г. Темпера на дъска, 52 x 41 см. Мадрид, Прадо.

В запазените до наше време автопортрети на Дюрер можем да проследим живота на художника. Можем да видим оформянето и развитието на неговата творческа личност, като се почне от рисунките на тринадесетгодишното дете и през юношеските му портрети с техния търсещ взор се стигне до късните портрети, от които ни гледа измъчено

от работа и болести лице. Този си автопортрет той е създал на 27-годишна възраст. Сериозното му мъжествено лице е обградено с буйни руси къдрици. От енергичния му поглед се излъчва твърдост и съзнание за дълг. В композицията на картина се чувствува влиянието на италианския портрет. Тъмният фон с ниши е открит вдясно, а през прозореца се вижда гол планински пейзаж, който с настроението си подчертава строгата внушителност на картина и стройната ѝ композиция.



*Поклонение на влъхвите 1504 г. Темпера на дъска, 98 x 112 см.
Флоренция, Уфици.*

Художникът разполага цялата сцена сред просторен, слънчев пейзаж. Отляво разрушените сгради водят погледа към планините и към

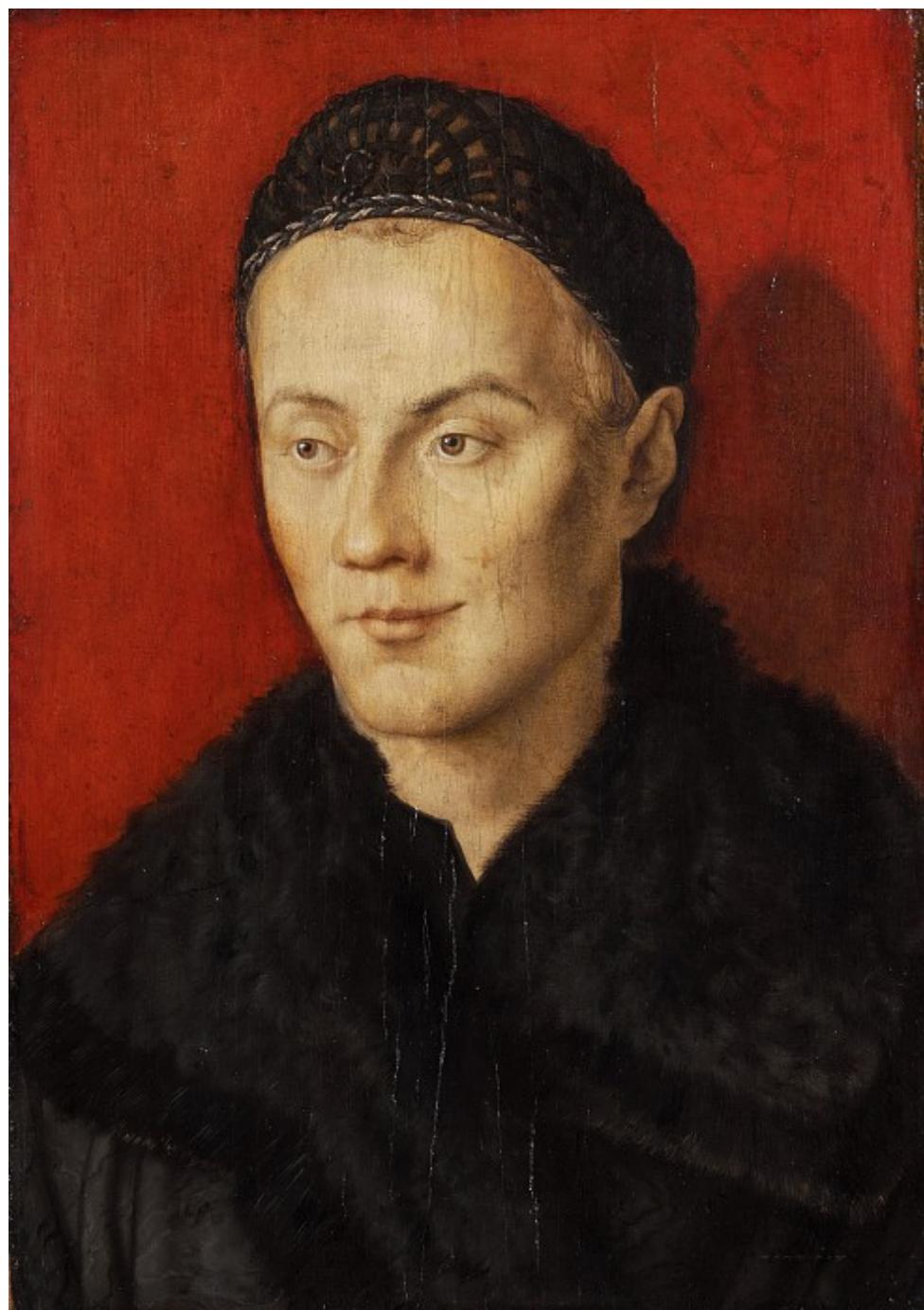
морето на фона. Картината излъчва ведрост и светлина, цветовете блестят като скъпоценни камъни. Всяка фигура е характеризирана по различен начин. Най-скромен е образът на Мария. Голямото синьо петно на нейната дреха хармонира със синьото наметало на сарацинския цар. Падащата на широки дипли червена мантия на коленичилия мъдрец изпъква на фона на разкошната, обсипана със скъпоценности одежда зад нея. Дюрер грижливо изписва дребните детайли. Златните бокали са изящни произведения на късно готическото златарство и говорят за златарските традиции в Дюреровото семейство. Поникналите между камъните растения и бръмбарът в десния ъгъл разкриват умението, което художникът е придобил от натюрните си етюди.



Празникът на розовия венец. 1506 г. Темпера на дъска, 162 x 194,5 см.

Прага, Национална галерия.

Вследствие на многобройните перипетии и прерисувания, които е претърпяла тази прочута творба на Дюрер, първоначалната ѝ красота може да се долови само в някои детайли. Въпреки религиозната тематика съдържанието ѝ е с подчертан политически характер. Представено е братското единство, което свързва представителите на църковната и светската власт, италианци и немци. Заедно те се покланят на Богородица и Иисус, resp. на св. Доминик, на когото се приписва основаването на култа към венеца от рози. Сред характерен алпийски пейзаж, обкръжена от брези и ели, Мария седи на своя трон; на фона се виждат високи планини, а в подножието им — град. Главните фигури са обединени в триъгълна композиция. Мария поставя розовия венец на главата на императора Макс, а малкият Иисус е протегнал ръка с друг венец към папа Григорий II. Другите фигури са също портрети: коленичилият зад папата кардинал, немските и италианските търговци, а встрани до едно дърво — и самият Дюрер. Двата диагонала на картината подчертават връзката между църква и миряни. Единият започва от одеждите на императора, минава през малкия Иисус и завършва със св. Доминик, а другият — от плаща на папата през свирещия ангел, ризата и главата на императора стига до образа на Дюрер. Строежът на композицията, отделните глави, но преди всичко ярките сини, червени и виолетови багри показват влиянието на венецианская живопис.



*Портрет на мъж. Около 1510 г. Темпера на дъска, 43 x 29 см.
Будапеща, Музей на изящните изкуства.*

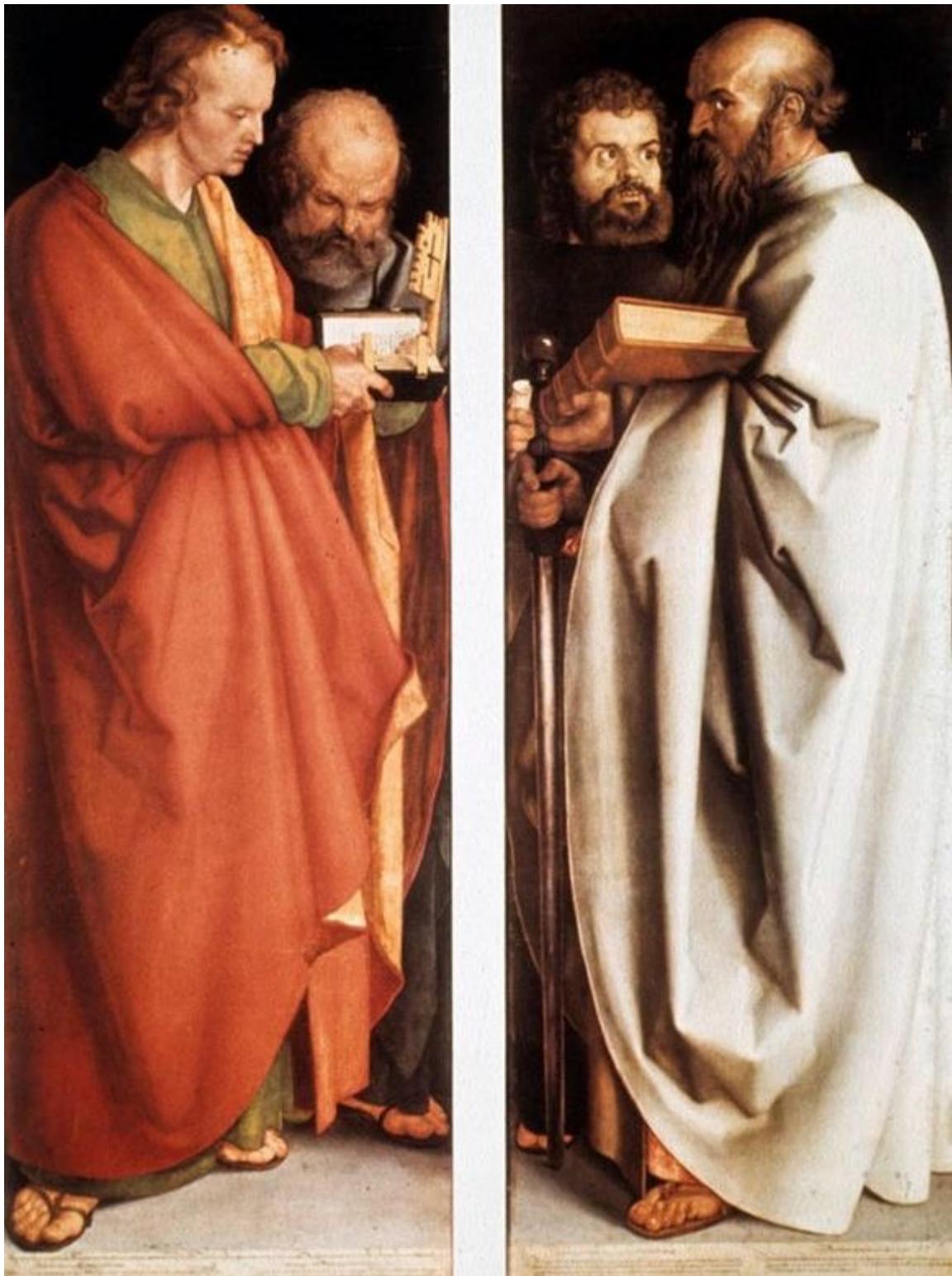
Известната картина в будапещенския Музей на изящните изкуства по всяка вероятност изобразява по-малкия брат на художника — Андреас Дюрер. Не знаем годината на създаването ѝ, но според изследователите тя датира от около 1512 г. Тази дата представлява

интерес, защото след 1511 г. Дюрер се посвещава на графиката и от този период ни е известно само това живописно платно. Бие на очи необикновената простота на портрета, привлекателният характер на главата, която изпъква благодарение на контраста между червения фон и тъмната дреха. Леко извитите вежди, зарянията в далечината поглед придават на лицето замислен израз, а леката усмивка около устните ни напомня отдалеч тайнствените усмивки на Леонардо.



Свети Йероним в килията 1514 г. Гравюра на мед, 24,7 x 18,8 см.

Свети Йероним, светецът-покровител на писатели и учени, се нарежда между изтъкнатите писатели на ранната християнска църква. Живял е между 342 и 419 г. и главният му труд е латинският превод на Библията. Гравюрата на Дюрер изобразява светеца задълбочен в работа. На преден план почива опитоменото животно на св. Йероним — лъвът. По стените и мебелите са наредени предметите на всекидневния живот. Между тях е непременно и пясъчният часовник. Дори черепът на перваза на прозореца не смущава. В тази гравюра може да се види цялата красота на Дюреровото графично изкуство. Всеки елемент е подреден според законите на перспективата. Сънчевите лъчи, минаващи през прозорците, проектират върху стената оловните рамки, галят наредените предмети. Резултат от майсторското приложение на светлосянката е интимното настроение на творческия труд.



Четириимата апостоли 1526 г. Темпера на дъска, 204 x 74 см. Мюнхен,
Старата пинакотека.

Продълговатата форма на картините показва, че първоначалният замисъл на художника е бил те да бъдат вместени в олтарни крила. Средната картина изобщо не е създадена — по всяка вероятност и поради все повече разпространяващото се протестантство в Нюрнберг. Това се потвърждава и от изображенията на апостолите, които заемат централно място. Йоан бил любимият апостол на Лютер, Павел се смята също така за духовен отец на протестантизма. Дю rer поставя фигурите пред неутрален тъмен фон и напълно се отказва от детайлното изписване на околната среда. Движенията, стойките на телата, падащите на огромни дипли наметала придават на картината благороден патос. В чертите на апостолите са изобразени четирите основни типа на човешкия характер, които Дю rer великолепно претворява със своето умение да наблюдава и изобразява хората.

ХАНС ХОЛБАЙН МЛАДИЯ (1497–1543)

Ханс Холбайн Младия е известен като един от най-големите портретисти. Въпреки че това мнение е правилно, то стеснява представата ни за неговото изкуство. Холбайн е необикновено многостранен творец и това се дължи не само на неговата личност, но и на общественото положение, което е заемал. Той рисува не само портрети, но като придворен художник на английския крал изработва и декорации за празненствата, нещо, което било основна задача на тогавашните художници. Той украсява със стенописи частните домове на гражданите, изписва олтари, проектира стъклописи за църквите и табели за цеховите търговци. Покрай графичното си творчество, с което е прочут, той се занимава с проектиране на оръжия, предмети на приложните изкуства, накити, кани, та дори на часовници и златарски инструменти. Много от творбите му са загубени. В запазените до днес картини — повечето от които са портрети — се открява една артистична личност с остро самокритично чувство и решителен характер.

Той е роден през 1497 г. в Аугсбург, един от члените тогавашни немски търговски градове, който бил същевременно и важен център на изкуствата. Баща му Ханс Холбайн Стария, сам прекрасен художник, дава отлична основа на своя син. Това влияние изиграва решаваща роля в творческото оформяне на младия Холбайн. Още в рисунките на бащината му глава и в другите негови етюди на глави проличава определен интерес към физиономията и обективността, който е най-характерна черта на изкуството на младежа. Наследената от бащата склонност към психологическия анализ става основа на Холбайновото портретно творчество.

През 1515 г. Холбайн заминава заедно с по-големия си брат за Basel, където скоро му възлагат много поръчки. Basel е богат търговски град. Със своя университет, със своите книгоиздатели и живеещите там учени и художници той е същевременно и център на хуманизма. Там

живее и Еразъм, големият хуманист на тази епоха, един от най-големите мислители на новото време. Личността и трудовете на Еразъм, оказват второто решително влияние, след бащиното, върху Холбайн. Главният труд на Еразъм е „Критика на Библията“. Връщайки се към древните извори на християнството, Еразъм иска да се върне и към оригиналния текст на Библията. С това той проправя пътя за Лютер и Реформацията, но в крайна сметка влиза в противоречие с Лютер. В най-известното си съчинение „Възхвала на глупостта“ той разобличава лъжливостта на късното феодално общество.

В Базел Холбайн се запознава с това произведение и илюстрациите, които изработва към него, поставят основата на неговата известност. Преди всичко те му спечелват приятелството на Еразъм. Редицата негови портрети показват колко дълбоко Холбайн е разбрал хуманиста и мислителя, който наблюдава явленията в света с критиката на разума. През годините, прекарани в Базел, са създадени по-голямата част от илюстраторските творения на Холбайн. Неговите гравюри на дърво третират различни теми, главно митологически сцени и събития от римската история. Най-известната му графична творба е поредицата „Танц на смъртта“. В нея смъртта не е представена като ужасяваща фигура от оня свят, а е подигравателна, сурова присъда, която застига еднакво и богатия, и бедния. Холбайн работи не само за издателите. Освен портрети на свои приятели, граждани и знатни личности той рисува олтари и стенописи. Поканват го в Люцерн, пътува във Франция и Италия. Един от главните му клиенти е кметът на Базел, Якоб Майер. Реформацията прекъсва тези мирни години. Холбайн не получава вече никакви поръчки и през 1526 г. заминава за Англия. По-късно се опитва да се върне в Базел, но тъй като е загубил старите си доверители и клиенти, той се установява окончателно в Англия. Отначало прави портрети на живеещите там немски търговци, но не след дълго си създава връзки с кралския двор. До смъртта си в 1543 г. той е придворен художник на Хенри VIII.

Характерните черти на неговото изкуство се оформят по време на базелските му години. Това е стилът на немското Възраждане, израснал от Готиката и включил в себе си италианските влияния. Най-същественият и удивителен елемент, който творчеството на Холбайн е наследило от Готиката, е господството на линията, на рисунъка. Портретите му са в една плоскост, формата, пластиката на тялото са

предадени чрез рисунъка. За това спомага неговото обективно, освободено от идеализация виждане, ясният, лек и спокоен облик на картините му. Движенията са ограничени и въпреки че цветовете са богати, изящни, те са далеч от онзи жар, който е характерен за Грюневалд. Стремежът му към чистота на формите, както и неговото критическо чувство и реализъм са родствени на възгледите на Еразъм. С тези вече оформени черти като художник той заминава за Англия. В създадените там платна той рисува героите от кървавата епоха на английската история. Тук художникът се скрива напълно зад кулисите. В тези картини едва долавяме чувствата му. Дюрер развива своя стил в трудна и сурова борба. При Холбайн постиженията на Възраждането са вече налице и затова именно той може да наблюдава своя предмет критично, с изпитателен скептицизъм. Неговото творчество можело да открие една епоха на разцвет в немското изкуство, но историческото развитие взело друга насока. Столетия след Грюневалд, Дюрер и Холбайн германците, не могат да дадат на изобразителното изкуство майстори с такъв универсален характер.



Бонифаций Амербах 1519 г. Масло и темпера на дърво, 28,6 x 27,6 см.
Базел, Художествената галерия.

Картината изобразява сина на книгоиздателя на Холбайн, Бонифаций Амербах, учен и хуманист, който бил и добър приятел на художника. С това се обяснява и онази топла атмосфера в творбата, която по начало не е характерна за Холбайновите портрети. Художникът поставя своя модел сред пейзаж — зад него се виждат сиво-синьото небе и едва очертани планини, до него — стебло на дърво,

а над лявото му рамо е провиснал разлистен клон. Големите черни петна на шапката и дрехата обграждат едно решително и умно лице, чиито очи, устремени в далечината, му придават донякъде романтичен израз. Този портрет с изящен рисунък и настроение е една от най-хубавите творби на Холбайн от младежките му години.



*Полагане на Христос в гроба. Около 1520 г. Масло и темпера на дърво.
Базел, Художествената галерия.*

Картина е детайл от съхранявания в Базелския музей голям олтар, на който са изобразени страданията на Христос. Вляво, съкрущена от скръб, е групата на оплакващите, но те не правят никакво рязко движение, не проявяват никакъв изблиг на чувства. На предния план на картина трима души носят тялото на Христос към гроба в скалата. Мускулите им са напрегнати, вижда се колко трудно носят вцепененото тяло, което художникът е живописвал не с натурализма на късната готика, а според ренесансовите схващания. Съдбата на Христос на тази картина не е драма, а история. За Холбайн религиозният сюжет не значи нищо повече от изобразителен проблем.



*Еразъм Ротердамски 1523 г. Масло и темпера на дърво, 43 x 33 см.
Париж, Лувър.*

Холбайн е рисувал десетина пъти Еразъм. Най-често го изобразява в профил или в три четвърти, в широки, меки, обикновени дрехи, пишейки или държейки ръцете си над отворена книга. Един от тези портрети е и прочутата творба в Лувъра. Ученият седи пред работната си маса, профилът му е остро очертан върху изящно изписан фон. Тъмните петна на дрехата и баретата открояват костеливо, набраздено от бръчки, аскетично лице, от притворените очи, на което се излъчва задълбочен размисъл и съсредоточеност. Около тесните му устни играе усмивка, опасната подигравателна усмивка на Еразъм. В спокойното умно лице се чете надменна увереност и внедреното съмнение във всички ценности на този свят.



*Мадоната на кмета Майер 1528–1530 г. Масло и темпера на дърво,
144 x 101 см. Дармщат, Княжеският дворец.*

Картина е изработена за домашния параклис на базелския кмет. Интимното ѝ предназначение намира израз и в начина на изписването. Богородица е поставена пред ниша, увенчана с мидена черупка. В ръцете си тя държи Младенеца. От двете страни на Мадоната са коленичили членовете на семейството. Отдясно е първата съпруга на кмета с наполовина забрадено лице — по време на създаването на картина тя не е била вече жива. До нея са неговата втора жена и дъщеря му. Отдясно е главата на семейството, Якоб Майер, върху който закрилнически пада плащът на Богородица. Пред кмета са двамата му сина: по-малкият, подобно на Иисус, с прелестните си движения и голота напомня италианските „бамбини“. Холбайн прекрасно е обединил фигурите в триъгълна композиция, която придава на картина състеност и единство.



Съпругата и децата на художника 1528–1529 г. Масло и темпера на дърво, 79,5 x 65,5 см. Базел, Художествената галерия.

За Холбайн е все едно кои са моделите на неговите картини. Еднакво обективно той вижда себе си, своите близки или чуждите хора. Така, без да разкрасява, той рисува и своето семейство. Дълбока тъга лъха от портрета на тази рано състарила се, уморена жена с изплакани очи. Дори да не знаехме, че само няколко години след създаването на творбата Холбайн я е напуснал окончателно, то и от самата картина бихме почувствуvalи изоставеността, безперспективното бъдеще на трите угнетени човешки същества. Композиционният строеж на картината е съвършен. Затворената в класическия триъгълник група ни напомня композициите на италианските „Мадони с Младенеца“, но тази форма е приложена в случая за изразяване на едно твърде светско, лично по характер съдържание.



Хенри VIII 1539–1540 г. Масло и темпера на платно, 88,5 x 75 см. Рим,
Национална галерия.

Характерно за по-късните портрети на Холбайн е поставянето на фигурата пред опростен гладък фон. Този фон никога не е прекалено тъмен и въпреки това на него ясно изпъкват контурите. Контрастът между простотата на изобразяването и пищността на облеклото изтъква личността и характера на портретувания.

Холбайн е рисувал няколко портрета на владетеля и с необикновена правдивост е разкрил неговата деспотична и жестока същност. Този портрет, както се вижда от надписа му, представя Хенри VIII на 49 години. Едрата, приковаваща погледа фигура на тираничния и вдъхващ страх монарх изпълва цялото пространство на картина. Изяществото на кралските одежди, движението на ръката му характеризират още по-ярко личността на този високомерен, непознаващ пречки и отдален на сладострастия човек.

Издание:

Автор: Илдико Наги

Заглавие: Грюневалд, Дюрер, Холбайн

Преводач: Лазар Цветков

Година на превод: 1966

Език, от който е преведено: унгарски

Издание: първо

Издател: Издателство „Български художник“

Град на издавателя: София

Година на издаване: 1966

Тип: биография

Националност: унгарска

Печатница: Печатница „Атенеум“, Будапеща

Главен редактор: Магда Н. Уйвари

Отговорен редактор: Маргит Пастои

Редактор: Анна Задор

Технически редактор: Карой Сеглет

Адрес в Библиоман: <https://biblioman.chitanka.info/books/11123>

ЗАСЛУГИ

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



<http://chitanka.info>

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