

Вяра Попова¹

ПРЪСТЕТЕ И ДЛАНТА В ЖИВОПИСТА

Viara Popova

THE FINGERS AND THE PALM IN PAINTING

Abstract: Observing the fingers and palm in the paintings of Leonardo da Vinci and Albrecht Dürer, we come to inspiring discoveries that express the innermost human soul.

Keywords: fingers, palm, Leonardo da Vinci, philosopher's hand, Sabazius, hand of Fatima, Albrecht Dürer

Статията няма да отсъжда дали двопръстието или трипръстието² е автентичен кръстен знак, както няма да се занимава с теологична проблематика, а ще стои единствено в полето история и теория на живописата. Просто поради смислово удобство и съответствие приема трипръстието, опитвайки се да го открие в определени картини.



¹ vyarapopova01@gmail.com

² През 1656 г. патриарх Никон с еднолично решение отменил двупръстното кръстно знамение и го заменил с трипръстно: всички кръстещи се двупръстно били провозгласени за еретици и анатемосани, т. е. отлъчени от Църквата и подложени на най-жестоки гонения. Съборът от 1667 г. догматизирал: „знамението на честния и животворящ кръст се извършва върху себе си с трите първи пръста на дясната ръка; палец, наричан велик и близък до наричаните показалец и среден пръст се слагат вкупом в името на Отца и Сина и Светия Дух, останалите два, наричан безимен и кутре са свити и празни“ [Мельников, Ф. Е. 1999. Краткая история древлеправославной (старообрядческой) Церкви].

Започваме с „Мадона Бенуа“ или „Мадона с цвете“ (ок. 1478—1480) като най-ранната картина на Леонардо да Винчи, където вече започва да се проявява като самостоятелен³ автор.



1. Леонардо да Винчи. Мадона Бенуа (ок. 1478—1480)

Друг много впечатляващ факт е, че в „Мадона Бенуа“ Леонардо използвал техниката маслена живопис, която до него време във Флоренция практически никой не познавал. И макар че за пет столетия боите неизбежно са се изменили, ставайки по-бледи, все пак, отчетливо е забележимо, че младият Леонардо се отказал от традиционната за Флоренция пъстрога на боите. Вместо това, той щедро използвал възможностите на маслените бои, за да предаде по-правдиво фактурата на материалите и нюансите на светлосянката⁴. Светлосиньо-зелената гама е изтласкала от картината червената светлина, в която обичайно обличали Мадоната. В същото време за ръкавите и наметалото е бил избран охрист цвят, хармонизиращ съотношението на студени и топли оттенъци. „Мадоната“ на Леонардо била широко известна на художниците от него време⁵. И не само италианските майстори използвали в работите си похватите на младия Да Винчи, но и живописците от Нидерландиите.

Следващата, втора в тематичния ред: кръстен жест е отново на **Леонардо да Винчи, ок. 1481, Поклонението на влъхвите**⁶. Композицията в картината е необичайна и, както изглежда,

³ По него време Леонардо е бил само на 26 години и били изминали едва шест години откакто младият художник напуснал майсторското ателие на учителя си Андреа Верокио. Леонардо вече имал собствен стил, но, разбира се, в голяма степен се основавал на опита на флорентинците от XV век. Също така на Леонардо му била позната картината „Мадона с младенца“, изпълнена от учителя му през 1466–1470 г. Като следствие, за двете картини общи черти са тричетвъртното положение на тялото и подобие на образите: младата възраст и на двете Мадони и големите глави на Младенците.

⁴ Маслената техника е представителна за фламандската живопис (XV–XVII вв.) още от времето на Ян ван Ейк. Тя предоставя изграждането на дълбочината като работа с цвета, докато за Флорентинската школа след Алберти третото измерение се конструира чрез работа с перспективата.

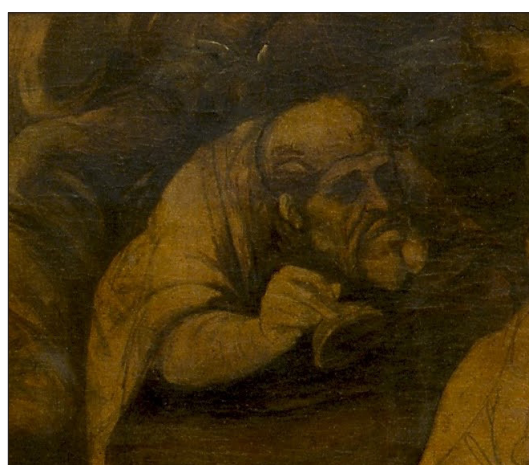
⁵ Счита се, че не по-малко от десетки работи били изпълнени под негово влияние, вероятно, именно заради техниката масло, така им присъща и представителна за тях. Сред тях е картината на Лоренцо ди Креди „Мадоната с Младенеца и Йоан Кръстител“ от Дрезденската картинна галерия, а също и работата на Рафаел „Мадоната с карамфилите“.

⁶ Поръчана от монаси-августинци от манастира Сан Донато в Скопето през 1481 г., тя така и останала незавършена, доколкото след година художникът заминал за Милано и поръчителите притеснени от това,

почти няма аналози в италианската живопис. На заден план са видни развалините на някакъв дворец (по някои версии — езически храм), конници, едва са набелязани върху скалата в далечината; в центъра на картината е изобразена Мария с новородения Иисус, обкръжена от дошлите да се поклонят на Сина Божий поклонници⁷. Свободното място на преден план било „предназначено“ за зрителя. Младият човек отдясно, предполагаемо, е самият Леонардо на 29 годишна възраст.



2. Леонардо да Винчи.
Поклонението на влъхвите
(ок. 1481г.)



3. Леонардо да Винчи.
Поклонението на влъхвите. Детайл
(ок. 1481г.)

Трета по ред в тематиката кръстен знак е картината на Леонардо да Винчи (1452–1519) „Тайната вечеря на Христа с учениците“ (1495–1498).

че отсъствието му се проточило, се обърнали към Филипино Липи, чието „Поклонение на влъхвите“ понастоящем също се намира в музея Уфици. Самият манастир бил разрушен през 1529 г. Картината само веднъж упомената в първоначалния сценарий на филма „Жертвоприношение“ от Андрей Тарковски, станала ключов образ, средство за създаване и поддържане на драматичното напрежение, инструмент за въвеждане на различни теми и символи [Лёвгрен, Хакан. 1992. О роли картины Леонардо да Винчи „Поклонение волхвов“ в фильме Андрея Тарковского „Жертвоприношение“].

⁷ Поклонник или хаджия е християнин, посетил Божи гроб при олтара на църква „Възкресение Христово“ в Йерусалим и на Светите земи. (При мюсюлманите еквивалент е поклонението на свети места в Мека и Медина). Извършвайки подобен акт, той става хаджия (Хаджилък // РЕЧНИК НА БЪЛГАРСКИЯ ЕЗИК).



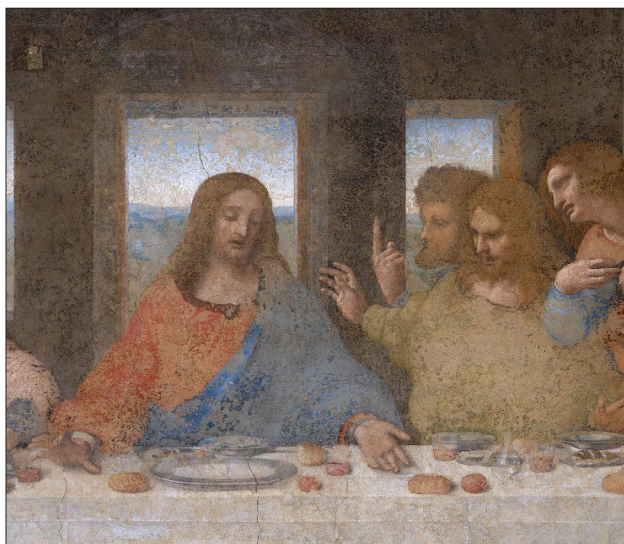
4. Леонардо да Винчи. Тайната вечеря на Христа с учениците. (1495–1498).

Леонардо в духа на хуманистичното мировъзрение и естетика от епохата на италианския Ренесанс се опитал с изобразителни средства да представи невероятно труден психологически проблем: да покаже правдиво реакцията на всеки от апостолите спрямо пророческите думи на Христа. При това той се основавал различните характерови психотипове, представяйки ги в съответствие с Евангелския наратив и научните знания от него време. Въпреки историческата правда, Леонардо пренесъл мястото на действието в измислен от него интериор⁸, конструиращ зрителната илюзия по продължаване на действителното пространство от трапезата на доминиканския манастир. Леонардо също драматично акцентирал психологическата мотивация на композицията, едновременно, подчинявайки я на абстрактни геометрични построения. Той изобразил персонажите, седящи зад голяма маса с лица, насочени към зрителя като на театрална сцена и поместил фигурата на Христа в геометричния център на композицията, съвпадащ с централната „събирателна точка“ на перспективните линии на фона на светъл прозорец. Обаче се наложило да разположи по-високо от предполагаемото ниво на хоризонта седящите зад масата монаси. Затова пълната илюзия за реалността на случващото се на картината не се получила напълно правдоподобно. За постигане на убедителен контраст на разликите в психологическите реакции на апостолите спрямо случващото се, художникът обособил⁹ фигурите им в четири групи по трима (отляво надясно): 1) Вартоломей, Яков Алфеев и Андрей Първозвани; 2) **Иуда Искариотски (в дреха с зелен цвят – по зеления ръкав е разпознаваема като жест разтворената му ръка, но, изглежда, на Петър, облечен в светлосиньо, принадлежи сочещия нагоре показалец¹⁰ и Йоан**; 3) Тома, Яков Зеведеев и Филип; 4) Матей, Юда Яковов (Тадей) и Симон Зилот [Симон Хананеец (Матей 10:4, Марк 3:18)].

⁸ Две години преди заминаването си в Милано Леонардо да Винчи видял фреската (1480) на Доменико Гирландайо в трапезарията на църквата Онисанти във Флоренция. Сходни композиции на „Тайната вечеря“ създали Андреа дел Кастаньо в трапезарията на църквата Сант-Аполония (1447) и Андреа дел Сарто в трапезарията на манастира Сан-Салви (също във Флоренция, ок. 1520) [Tuscany. 1999: 192–193]. Леонардо заимствал новаторската композиция, измислена от Гирландайо, където действащите лица не са полегнали покрай трапезата, а чинно са седнали на една маса, обаче фигурата на Иуда той, за разлика от Гирландайо, поместил не отделно, а заедно с всички. На подготовителните рисунки е видна схемата на Гирландайо, която впоследствие Леонардо променил [Дворжак, М. 1978, Том 1: 153].

⁹ С увереност обикновено идентифицират само Иуда, Петър, Йоан и Христа. Някои изследователи считат, че последователността от имената на апостолите в бележника на Леонардо съответства не на окончателния вариант, а на ескиза от 1495–1497 г., доколкото, първо, надписите над изображенията на апостолите от ескиза съвпадат със записите, второ, в записите детайли от поведението и жестовете на апостолите се съгласуват с изображенията на ескиза. В окончателния вариант са се случили някои изменения в положенията на фигурите.

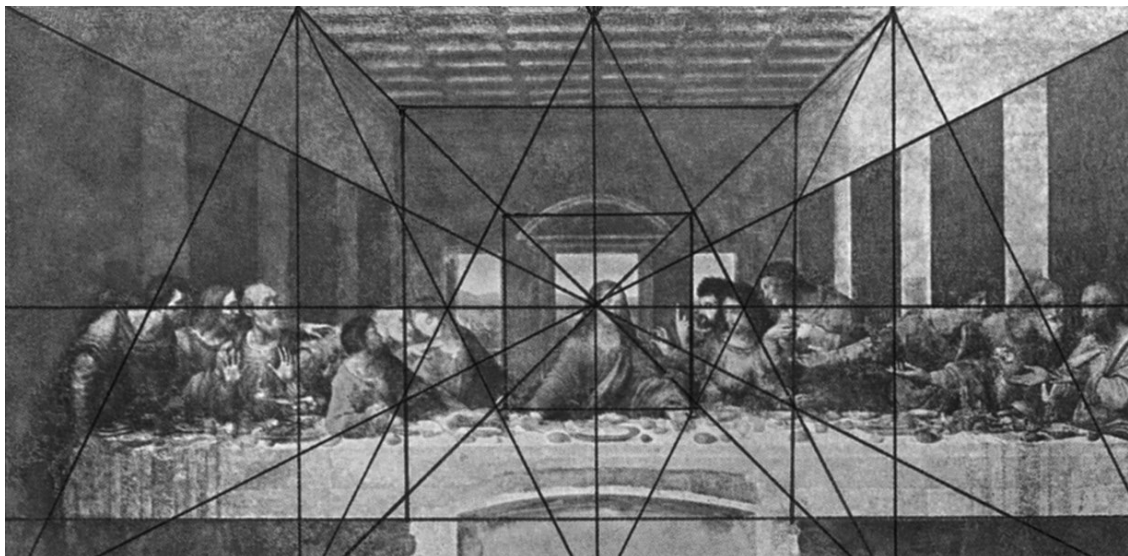
¹⁰ Още от древността показалецът бил символ на оръжие (стрели или копие), насочено към противника. Следователно, ако някой използвал този жест, то означавало, че той заплашва опонента, че ще трябва да отговаря за действията си. По подобие тикането с палеца напомняло за кръвопроливането.



5. Леонардо да Винчи.
Тайната вечеря
на Христа с учениците. Детайл
(1495–1498)

Ученици по различно реагират на думите на Христа за предателството. Иуда се познава по това как стиска в ръка кесията с тридесетте сребърника – разплата за предателството. Жестикулацията и движението на фигурите се развива вълнообразно като отекващо и възвръщащо се напрежение от центъра към перифериите и обратно. При което интензитетът в експресия „затихва“, намалява при крайните фигури, но се усилва в центъра на композицията [Лазарев, В. Н. 1952: 51]. Светлината, осветяваща изобразената сцена, идва не от нарисованите на стената в дълбочина прозорци, а от въображаем източник отляво (спрямо наблюдателя отдясно) и поразително съвпада с действителното осветяване на трапезното помещение, което преднамерено усилва ефекта по съ-при-частност на действието. Леонардо, верен на творческите си убеждения, конструирал илюзорно, едновременно натуралистично и фантазмено пространство, в дълбочината на което са осветени с трептяща светлина фигурите. М. Дворжак проникателно отбелязал, че ако до Леонардо художниците отдавали предпочитание или на фигурите, или на пространството, заради което оставали на нивото на построяване на отделни рационалистични и натуралистични елементи“, то на Леонардо му се отдало да преодолее този разминаване с това, че „при него **самата фигурна композиция се превърнала в пространствена структура**“ [Дворжак, М. 1978, Т. 1: 149]. Тук се визира така нар. Леонардова пирамида, която, за разлика от схемата на оформление – планиметричен триъгълник, – позволява да се свържат в едно двумерните и тримерните отношения на изображението, симетрията, ритъма, пропорциите, обема, светлината и сянката [Даниелъ, С. М. 1990: 79–87].

Френският живописец и теоретик на изкуството, изследовател на „геометрията на картините“ Шарл Було (1906–1987) направил ред опити да пресъздаде метода триангулация (пространствени построения на основата на триъгълник), към който често прибегвал Леонардо да Винчи, и, конкретно, в композицията „Тайната вечеря“ [Bouleau, Ch. 1963. The Painter's Secret Geometry. A Study of Composition in Art. New-York]. В дадения случай Леонардо съчетал средновековния принцип с ренесансовата централна проекция [Власов В. Г. Пространство изобразителное, пространственные системы изображения // Власов, В. Г. 2007, Т. VII: 821–822].



6. Тайната вечеря. Конструктивна схема на композицията по Ш. Було.
Реконструкция от В. Г. Власов, 2008.

В този смисъл, композицията, конструирана от Леонардо да Винчи, представлява единствен по рода си **изумителен пример** за пространствено решение, абсолютно сливащо се с реалното пространство на архитектурния интериор. Оптичката илюзия се оказва така изострена, че, независимо от съзнателното нарушаване от художника на мащабите – преувеличените фигури спрямо помещението, резултатът се оказал неочакван. Зрително продължавайки архитектурното пространство, Леонардо фактически създал стативна картина – нейната затворена и идеално претеглена композиция къса с архитектурната среда. Картината сякаш се намира зад прозрачно стъкло, отделена от зрителя, по определението на самия художник, „*parete di vetro*“ (подобно на стъкло).

Руският философ и свещеник П. А. Флоренски, имайки в предвид изкуствеността, театралността на подобна композиция, писал, че Леонардо да Винчи в духа на епохата Ренесанс създал изобразително пространство с „особена ценност“, но не и с „особена реалност“ и затова не успял да предаде духовното величие на Евангелското съ-**битие**, (към което и ние – грешните зрители да се при-част-им). А, може би, е точно обратното точно тази идеалност като неповторимост и търсено съвършенство, така характерно за Ренесанса, напълно подобава, приляга на Евангеличната сцена. Леонардовата композиция, по думите на Флоренски, представлява „художествен фермент на по-късните богословски „Животи на Иисуса““. Сценичната постановка, осъществена от живописеца, „е не повече от продължение на пространството на стаята Ние виждаме не реалност, а виждаме зрителен феномен, и ние подглеждаме, сякаш в пролука, хладно и любопитно, нямайки нито благоговение, нито жалост, и още по-малко, патоса на разстоянието“. По-нататък Флоренски в книгата „Обратната перспектива“ пояснявал, че Леонардо да Винчи постигнал ефекта на мащабност, монументалност, „естетическа убедителност“, но композицията така и не излязла зад пределите на живописен експеримент“ [Флоренский, П. А. 1993. 220–221].

Продължавайки по хронологико-тематичния ред, стигаме до „**Мадона в скалите**“, „**Мадона в пещера**“ (итал. *La Vergine delle Rocce*, итал. *La Vergine della Grotta*) от **Леонардо да Винчи: едната картина (1483–1486)** се съхранява в музея Лувър в Париж, **втората**, нарисувана по-късно, **1499–1506 гг.**, в – Лондонската национална галерия.



7. Леонардо да Винчи. *Мадона в пещера*. (1483—1486) Лувър, Париж, (1499—1506) Лондонската национална галерия

През 1482 г. Леонардо от Флоренция се преместил в Милано, към двора на херцог Лудовико Сфорца. Местното „Братство на Непорочното Зачатие“ (L’Immacolata concezione) през 1483 г. подписало с младия художник договор за създаване на олтар на параклиса на Братството в църквата Сан-Франческо-Гранде (понастоящем разрушена). Съгласно контракта олтарът трябвало да представлява триптих с изображение на Мадоната, Бог Отец, младенеца Иисус и ангели по страните. Обаче, Леонардо, по неизвестни причини променил замисъла, изобразявайки младенците Иисус и Йоан Кръстител. Предполагаемо, една от причините за промяна в условията, било това, че Свети Франциск заедно с Йоан Кръстител¹¹, бил небесен покровител на Братството „Непорочно Зачатие“. Изобразяването му, преклонил се на колене пред Иисус и благославян от Него под защитата на Дева Мария, напълно отговаряло на духа на Братството [Zöllner, F. 2005 [2006]: 231–256]. Достоверно е известно, че поръчителите и художникът не разбрали за цената. Братството отказвало да приеме картина и, вероятно, по тази причина и бил създаден вторият вариант¹².

Обичайно в творчеството си Леонардо бил разкъсван между призиването на учен и художник: „Композицията и сюжетът станали повод за естествено-научни изследвания. Леонардо изучавал ботаника, **физика на светлината**, геология, за да предаде правилно загадъчния „скален пейзаж“. На преден план в картината с голяма точност са изобразени ириса, анемонии, теменужки и папрат. Леонардо се устремил към страстно изучаване на метеорологичните и геологични явления. Пещерата за Леонардо, както Платоновата, така и природната, – „алегория на „Божествения ум“, творчество на природата“ [Баткин, Л. М. 1990: 327].

¹¹ Картината се споменава в книгата на Дан Браун „Кодът на да Винчи“, където авторът твърди, че сякаш на версията, изложена в Лувъра, не Иисус благословя Йоан Кръстител, а обратното – ангел придържа Йоан, а Мария прегръща Иисус, покланящ се на Йоан Кръстител. Представители на Лувъра определили версията като „твърде пресилената“, а литературният ефект, предизвикан от „Кодът на да Винчи“ – пародия на история на изкуствата“ [The Da Vinci Code: A Visit to the Louvre Mixing Fiction and Fact. 2007].

¹² Съгласно друга версия, вторият вариант на картината бил завършен от Леонардо по време на следващия му престой в Милано през 1506 г. Двата варианта на картината, възможно, били създадени за две различни места и различни поръчители, но в един и същи град – Милано: първият за параклиса на църквата Сан-Готардо, а вторият – за параклиса на Непорочното зачатие в църквата Сан-Франческо-Гранде. Още едно предположение се свежда до това, че получила известност картина му се приискала да придобие френският крал Франциск I и вторият вариант бил създаден по негова поръчка. Класическите атрибути на традиционната иконография, както ореоли и жезъл с кръст, били добавени много години по-късно, вероятно, в първите десетилетия на XVII век [Battaglia, R. 2007: 51–55].

Композицията от три фигури образува правилна пирамида или „Леонардовия триъгълник“. Геометрия за Леонардо била символ на Божествената хармония¹³. Цялата композиция, независимо от очевидната геометрична схема, изпълнена с нежност и състрадание, молитвена съзерцателност, предчувствие за Страстния път. Йоан молитвено е положил ръце: „Ето Агнеца Божий“ (лат. *Ecce Agnus Dei*; Ин. 1: 36). Мадона с ръката си осенява и сякаш прикрива младенеца Христос. Използвайки любимия си похват сфумато, Леонардо не само създава дълбочина на пейзажа в далечен плана, но и усещане за безкрайност времето и пространството [Власов, В. Г. Т. V, 2006: 224–225].

Изтъкнатият историк на изкуствата Макс Дворжак, отбелязвайки „пълното сливане“ на образните персонажи в някакво „душевно единство“, писал, че всички предшестваци произведения на тази тема в сравнение с картината на Леонардо ни се струват „пусти, безжизнени“. И по-нататък аналитично наблюдава: „подобен обективен душевен субективизъм художникът свързва отсега нататък с формалната норма благодарение на това, че той вписва фигурите в пирамидална композиция... Дисциплиниращият дух твори самата природа, самия живот“. Леонардо съумял да преодолее съществуващия до него раздор, разминаване между изобразени фигури и обкръжаващо пространство, „при него **самата фигурна композиция се е превърнала в пространствена структура**“. Леонардо добавя към това светлосянка, която от физическо явление се превръща в композиционно средство: светлината се появява „само там, където иска художника... Следователно, става дума не за наблюдение на природата, а за абстрактен композиционен принцип“ [Дворжак, М. 1978, Т. 1: 148–149].



8. Леонардо да Винчи.
Света Анна с
Мадоната и младенеца Христос

¹³ „Божествена пропорция“ математиците наричат златното сечение. Принципът му е такъв: ако раздели отрязък на две неравни части, то по-малката трябва да се отнася към по-голямата, както по-голямата към целия отрязък. Изразеното отношение в цифра винаги ще бъде равно 1, 618. А „Божествената пропорция“ (лат. *Divina Proportione*, 1509) е трактат за идеалните пропорции в природата, науката и изкуството, създаден от изтъкнатия италиански математик и монах-францисканец Лука Пачоли, чиято предистория по възникване е следната. През 1496 г. поканен на херцог Лудовико Сфорца Лука Пачоли пристигнал в Милано, за да оглави отскоро създадената катедра по математика в Миланския университет. В Милано Лука се запознал с художника Леонардо да Винчи, също така страстно интересувал се от геометричната хармония. В Милано Лука Пачоли заедно с Леонардо работил над трактата за „Божествената пропорция“. При съчиняването му Пачоли частично използвал и преработил трактат Пиеро де ла Франческа „За петте правилни тела“ (*De quinque corporibus regularibus*, 1487). През 1550 г. Джорджо Вазари написал биография на Пиеро де ла Франческа за своите „Жизнеописания“, където обвинил Пачоли в плагиатство и заявил, че той е откраднал работите на Пиеро (Вазари, Дж. 2004: 141). Сътрудничеството на Лука Пачоли и Леонардо било предшествано от съвместната им работа върху книгата от Пачоли „За играта на шахмат“ (лат. *De Ludo Schacorum*, наричана още „Прогонващ суката“ (итал. *Schifanoia*), чиито илюстрации атрибутират на гениалната лява ръка – Леонардо да Винчи, както и ме се приписват част от представените там шахматни задачи (Фрейзер, Кристиан. 2008. Да Винчи проиллюстрировал шахматный учебник).

Последователно следвайки хронологико-тематичната (трипръстния кръстен знак, който в случая преминава в сочене с показалец) последователност стигаме до „Света Анна с Мадоната и младенеца Христос“, „Божията майка с Младенеца и света Анна“ (итал. Anna Metterza), незавършена картина на Леонардо да Винчи. Той използвал малко разпространена в Италия иконография, известна под названието „Анна-в тройка“, където Мария се изобразява седяща на коленете на майка си Анна и държи на ръце младенеца Иисус. Така се създава ефект *mise en abyme*: Мария на лоното на родилата я Анна, а Иисус на лоното на родилата го Мария. Леонардо направил множество скици на тази тема, но така и не завършил работата.

Фигурите, вписани в композиционна пирамида¹⁴, характерна за творчеството на Леонардо, в която се съчетават окръглени обеми, меки извивки на линиите, похвати на тоналната живопис и изпълнени в техниката *sfumato* усмихващи се лица, придаващи на изображението едновременно атмосфера на нежност и неразгадана тайна. Христос прегръща агънце, рефериращо към Него Самия като жертвен агнец, символизирайки бъдещите Му страдания, а Мария се опитва да удържи Младенеца. Подобен изразителен жест на **кръстния знак**, направен от Младенеца, може да се открие и в други работи на Леонардо (напр. „Мадона в скалите“, „Тайната Вечеря“) – в известен смисъл, той се явява „фирмен знак“ на художника. Вместо религиозна тържественост и иератичност¹⁵ на картината е свойствена почти семейна интимност.

Лондонският картон с изображението на трите фигури и Йоан Кръстител (без агънцето, присъстващо в описанието на Вазари) от 1962 г. се съхранява в Лондонската Национална галерия. В края на XVII в. знаменитият историограф и антиквар Джовани Пиетро Белори решил да направи справки за произведенията на Леонардо да Винчи. В отговор на неговото искане Миланският ценител на изкуствата Себастиано Реста съобщил, че Лувърската картина с изображението на св. Анна била нарисувана от Леонардо в Милано през 1500 г. по поръчка на Луи XI (Fagnart, Laure. 2020: 64). В края на 30-те гг. на XVI в. леонардескът Бернардино Ланино нарисувал картина, повтаряща композицията от произведението на Леонардо. Близки версии създали фламандският живописец Квентин Масейс, ученик на Леонардо Чезаре да Сесто и много други художници.

Загадъчната личност на Леонардо да Винчи и някои странности в творчеството му се занимавали не само историци на изкуството, но и психолози. Съзателят и класикът на психоанализата Зигмунд Фройд посветил на творчеството му малка работа „Един ранен спомен на Леонардо да Винчи“ (нем. Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, 1910). Съгласно интерпретацията на Фройд, картината „Света Анна с Мадоната и младенеца Христос“ отразява детските спомени на Леонардо за майка му, селянката Катерина, с която бил разделен, както счита изследователят, между три и пет години. В този период Леонардо бил възпитаван в семейството на баща му Пиеро да Винчи, който се оженил за богатата и знатна донна Албиера, убедила се, че съпругата не може да има деца, решила да вземе сина за себе си. По мнението на Фройд, Дева Мария и майка ѝ Анна в тази картина отразяват „двете майки“ на художника — родната и мащехата, при което Анна, явяваща се „проекция“ на Катерина, се усмихва със същата загадъчна усмивка, както и Джокондата, Йоан Кръстител и персонажите от други платна на Леонардо (Фройд вижда в това характерно изражение на лицето, съхранил се в паметта на Леонардо спомен за майчината усмивка. В гънки на дрехите на света Анна Фройд вижда очертания на ястреб, фигуриращо в детски спомен на Леонардо, който той описал в дневника си: „Когато още съм лежал в люлката, до мен долетял ястреб, отворил ми устата с опашката си и няколко пъти с нея ме ударил по устните“. Този спомен Фройд свързва с подсъзнателните спомени за смучене от майчината гърд [Фрейд, Зигмунд. 1912: 34]. В един от текстовете на Горополон Фройд намерил упоменаване на това, че ястребите, бидейки еднополови същества, „зачеват от вятъра“. Ако Леонардо също е бил запознат с този източник, то той е можел подсъзнателно да свърже тези думи с факта на своето незаконно рождение. Фройд развива тази концепция като част от своите изследвания по проблема за сублимацията на

¹⁴ Подобна пирамидална композиция също така многократно използвали Рафаел и Андреа де'л Сарто, вероятно, почерпвайки я от Леонардо да Винчи.

¹⁵ Иератически и хиератически (от гр. hieratikos) (книжн. устар.) – свещен, жречески. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/819090>.

половите инстинкти, в частност, продуктивност на Леонардо като учен и художник, а така също и предполагаемата му хомосексуална ориентация. Фройд виждал верига от асоциации в съня на момчето: от майчината гърд до птичата опашка и пениса. Изследването на женската природа и анатомия на майката, считано за забранено, се сублимираше в жаждата за изследване на явленията от природата, анатомията на човека и изобретяването на различни механизми. По отношение на картината със Света Анна Фройд издигнал тезиса за това, че картината съдържа историята на детството на Леонардо. Фигурата на бащата отсъства. Леонардо бил възпитан от две майки, биологичната му жена и младата жена на дядо му, в чийто дом бил приет, когато бил на шест години. С това се обяснява и сходството в чертите на двете изобразени жени, почти неразличаващи се по възраст. Двете загадъчни усмивки пробуждат в живописеца паметта за майката от ранните му детски години [Euent, U. 2017: 1–2].

Шестото произведение в хронологико-тематичния ред е „Вахх“ (итал. Вассо, 1510–1516), по-рано известна като „Свети Йоан Кръстител“ (итал. San Giovanni Battista), била нарисувана от Леонардо да Винчи между 1513 и 1516 г., в период, когато Високият Ренесанс постепенно се трансформирал в маниеризъм; прието е да се счита за последна. В работата Леонардо отстъпва от традициите не само на Ренесанса, но и от своята собствена, лишавайки картината от фонове (пейзажни) декори, което като търсен ефект концентрира вниманието на зрителя върху фигурата на Йоан Кръстител, обгърната от разтапящото се сфумато, доведено до съвършенство. Нежността в чертите на лицето на Св. Йоан, граничеща с женоподобие, меката усмивка, погледа, виещите се букли на косите свидетелстват за дегенерация на принципите на класическия стил в творчеството на майстора, инициращ маниеризма с най-типичен представител Ел Греко. Изображението на светия е изпълнено с традиционните атрибути: тънък тръстиков кръст¹⁶, дълги коси, дрехи от вълна. Пресичането на диагоналите на тялото и дясната ръка подсилва мотива на кръста, едва забележимо очертан от художника. Традиционен за иконографията на Йоан Кръстител е жестът на дясната ръка, сочеща небето, така специфичен и представителен, символизиращ спасението на душата чрез кръщение.

Същият многозначителен жест може да бъде открит като запазена марка на Леонардо в ред завършени произведения: „Тайната вечеря“, „Мадоната в скалите“, „Мадоната с Младенеца“ (1510), а също и в скици. Продължавайки линията на генерализациите следва да се посочи интерпретацията на указващия жест, предложена от Дан Браун в книгата му „Изгубеният символ“: Сочещият жест с изпънат показалец е широко разпространен символ на Древните тайни и се среща в древното изкуство по целия свят. Можем да го открием в три от най-прочутите шедеври на Леонардо да Винчи, „Тайната вечеря“, „Поклонението на влъхвите“, „Св. Йоан Кръстител“. Това е символ на мистичната човешка връзка с Бог“ (Браун, Дан. 2009: 109-110). Но веднага след това Браун прави теоретична грешка, вероятно, съобразно целите на романа, позовавайки се на древното окултно правило: „Каквото е горе, такова е и долу“. Но това е без значение. Той чисто спекулативно, неоснователно, но обяснимо с оглед на схващанията си (произхода на християнството и копирането на Древно-египетските символи) въвежда **ръката на Тайните**. Не става ясно как сочещият жест с трите пръста се превръща в цяла длан, но ние ще поемем този силно натегнат път, за да видим дали би могъл да ни отведе до нещо.



9. Микеланджело, 1508–1512, Сътворението на Адам (фрагмент от тавана на Сикстинската капела)

¹⁶ Тънкия тръстиков кръст векове по-късно е така любим за изобразяване от Салвадор Дали в религиозните му картини.

Ръката на Тайните (от англ. The Hand of the Mysteries) е древен алхимичен символ на апотеоза на трансформацията на човека в бог, (което като буквално приравняване от християнска гл. т. е кощунство; винаги става дума за богоподобие), традиционно се изобразява като ръка със следните символи: череп, корона, звезди, риба, ключ, фенер, астрологични символи и всевиждащо око. Ръката на Тайните има вариации от названия: **Ръка на Мистериите**, Ръка на Философа, Ръка на Тайните зад Седем Печата, Ръка на Сакралностите, Ръка на Майстора на Майсторите. В преданията се излага, че ръката държи ключовете към света на божественото, използват я като символ на посвещение във „великите тайни“. Ръката на философите е пряка референция към философите на огъня и нощта – тайната титла на алхимиците. Палецът символизира обикновената стипца¹⁷, вечност, движение, мъжки принцип, въздух, Дух. Показалецът – завършване на Великото правене, Великият Пентакъл на Соломон, инволюция и еволюция, сливане на мъжкия и женския Божествен Андрогин, така също Бог и Вселена, в масонството е знак на ордена. Средният палец символизира златото и Слънцето, солите по-силни от селитрата и витриол¹⁸. Баща на живота. Безименият – меден витриол, зеленина, елементи в космоса. Малкият пръст символизира планета Меркурий и метала, азота на алхимиците, дух на познание на алхимията и природата. Дланта – сярата, духа на Юпитер, обърнат кръст нагоре – знак за Велика работа, Обесения от арканите в Таро. Риба – Майстор на Майсторите, Меркурий на философите – духовен интелект, умножаване на събирателството на духа. Дланта е символ *temenos* на мястото на Алхимичната сватба. Купел на кръщение в дух и огън.

Като усредняваща вариация на християнския трипръстен кръстен знак и цялата длан от ръката на Тайните следва да се посочи ръката на Сабазий.



10. Ръката на Сабазий - ритуален предмет, изработен от бронз, датиран I-II век. Съхранява се в Британския музей

Сабазий (др.-гр. Σαβάσιος, Σεβάδιος, възможно също Саватий, Сабаций) е върховен рогат [Сицилийски, Диодор. Кн. IV, 4, 1] бог на тракийците и фригийците [Мифы народов мира. 1991–92, Т. 2: 394], съгласно Страбон, „по някакъв начин той е дете“ на Майката на боговете [Страбон. X, 3, 15: 470]. Изобразяването на Сабазий може да бъде класифицирано в две групи – в трако-фригийски или в гръко-римски стил. В първия вариант богът е представян винаги като възрастен мъж с брада, с фригийско облекло и с фригийска шапка, който в едната си ръка държи жезъл, обикно-

¹⁷ Стипца – двойна сулфатна сол от алуминий, хром, желязо и др. алкален метал или амоний под формата на използвани кристали. В технологиите се използва и като дезинфектант.

¹⁸ Витриол – водна сернокисела сол на някои метали.

вено завършващ с жест на благословия (*benedictio latina*). В другата си ръка държи пиниева шишарка. Заобиколен е от змия, овен, орел, гущер и др. Във втория случай Сабазий е отъждествяван със Зевс или Юпитер, поради което от фригийските белези се запазва орелът. На територията на България, предимно в Тракия, са открити над 20 паметника и посвещения на Сабазий, включително надписи върху плочи от мрамор и камък.

Ритуалите на траките, наречените орфически мистерии, ставали в затворени общества и скрити скални местности, като кулминация в тях била символичната смърт на царя – жрец, отъждествявана с разкъсването на Сабазий от титаните и символичното зачатие на богинята Майка, даващо начало на новия живот. По време на тайнствата жреците надавали вакхическия вик „сабазеин“ и наричали „сабои“ местата, посветени на него, тоест неговите светилища.



11. Апостол Йоан Богослов, проповядващ на остров Патмос по време на вакханалии

Привеждаме тази картина като илюстрация на отношението на християните и продължавайки тематичната нишка за Йоан Предтеча/ Йоан Кръстител, подхваната чрез Леонардо, за да продемонстрираме отношението им към вакханалическите мистерии.

Култът към Сабазий представлява ярък пример за това как религиозните вярвания на различни народи, съседни и родствени, се преплитат помежду си, как под влияние на вярванията на един народ се променя изконната представа за божеството у друг, докато религия остава дело на самия народ, не се вкаменява в догма, охранявана от особен клас свещенослужители или лица, на-товарени с държавна власт. С течение на времето, когато на стража на родната религия става правителствената власт или когато ръководещата част на населението намира определени вярвания за несъгласувани с нейното разбиране на божеството и с господстващите изисквания за нравственост, чуждоземните вярвания, запечатали чертите на по-първобитна религия, се усвояват само от низшите слоеве на населението, изповядват се тайно и, излизайки на светлина, се подлагат на строго осъждане, като оскърбителни за народната нравственост. Така било и с култа към Сабазий в исторически Гърция и в Рим; не по-малко, сред народните маси той доживял до сравнително късните етапи на християнството.

Аналогична на ръката на Тайните, само че в друг културен и религиозен регион е Хамса (араб. *خمسة*, ивр. *חמשה* – „петица“) – блискоизточен защитен амулет под формата на отворена длан с пет пръста. Мюсюлманите също така наричат този символ „ръката на Фатима“ [Hamsa Meaning

Documentary], а юдеите — „ръката на Мириам“ [Рука Мириам: значение]. При което значението на талисмана остава за всяка конфесия неизменно – защита от уроки и магии.



12. „Ръката на Фатима“. XX век / Иудейска хамса с благословия;
3/ Индия. XVIII / XIX век. Сбирка Халили

Думата „хамса“ е със семитски произход, буквално се превежда като „пет“, „петица“. Археологическите разкопки потвърждават, че образът на отворена длан широко се използвал в древния свят дълго до основаването на Исляма. Подобни символи могат да се намерят в Месопотамия (ръката на Ищар), Древен Египет (Mano Pantea), античния свят (ръката на Венера, ръката на Афродита), Финикия (ръката на Танит) и сред последователите на будизма. Често на дланта се нанасят магически символи и свещени текстове за придаване на амулет по-голяма ефективност: око – за допълнителна защита от уроки; звездата на Давид – като защитен амулет от тъмните сили; рибка – за укрепване на семейното благополучие; полумесец – за привличане на късмет; молитвени текстове – за усиляване на защитните качества на талисмана. За Хамса винаги се избират оттенъци на синьото, тъй като именно този цвят защитава от черна магия и всяко отрицателно въздействие.

В юдаизма талисманът получил названието „ръката на Мириам“ по името на сестрата на Аарон и Моисей, която наричали спасителка на Израил и считали за пророчица. Една от арабските легенди свързва талисмана с Фатима – дъщеря на пророк Мухамед. Един ден Али – мъжът на Фатима се прибрал у дома с новината, че се събира да доведе в дома втора жена. По това време жената готвила храна на огъня. От потрес тя изпуснала лъжицата от ръка и продължила да размесва кипящата храна с ръка, незабелязвайки физическата болка заради душевните страдания. От него време ръката на Фатима се счита за символ на смирението, вярата и силата на духа.

Взимайки цялата длан и петопръстието като религиозен символ, се връщаме отново към живописца и най-добрия рисувач на човешки ръце – Албрехт Дюрер.



13. Изображения на ръце на рисунките на Дюрер; Албрехт Дюрер, 1508,
рисунок „Ръцете на моления се“

Тази дълбоко затрогваща работа „Ръцете на молещия се“ от Албрехт Дюрер (1471-1528) достигнала до нас като подготвителна рисунка за бъдещ олтар¹⁹ на синьо-сива хартия. Популярността ѝ е напълно заслужена, тъй като изображението силно разчувства с вложения в него религиозен подтекст и поразителната до съвършенство художествена красота. С магнетичната си притегателност рисунката афектира и множества спорове и спекулации за художествената интенция, криещи се зад ръцете на изображения персонаж, чиято есенция те така прочувствано изразяват.

Знаменитият шедьовър, брилянтен резултат от вдъхновяващи пътешествия²⁰, е знаков за изкуствоведите, убедено определящи го като началото на Северния Ренесанс, положено чрез тях от Дюрер. Завръщайки се в родния си Нюрнберг, художникът два пъти се отправял на творческо-обучаващо пътуване в Италия – „лоното на Ренесанса“ „по културен обмен“, както бихме се изразили днес. Там, според слуховете, Якопо де Барбари се е срещал с Дюрер два пъти. Албрехт Дюрер в съобщение за първото си пътуване във Венеция през 1494–1495 г., посочва, че Якопо де Барбари²¹ му разказал за това, че владее тайната за правилното построяване на пропорциите на човешката фигура, обаче не пожелал да я разкрие на събеседника си, описвайки само в най-общи черти (подобен разказ се подлага на съмнение като измислен). През 1500 г. Якопо де Барбари, с когото Дюрер се запознал по време на първото си пътешествие в Италия в периода: 1494–1495 г., посетил Нюрнберг и Дюрер казал, че много научил от него в областта на перспективата, анатомията и пропорцията. По думите на Дюрер, Якопо де Барбари му показал фигури, нарисувани с помощта на измерения, обаче, не пожелал да му обясни похвата за създаването им. (Много години по-късно, по време на пътешествието си в Нидерландия, Дюрер безуспешно се опитал да получи съхраняващия се у Маргарита Австрийска препис на Барбари, вероятно, надявайки се да узнае метода му на построяване на човешката фигура. Поради тази недостъпна скритост Дюрер започнал собствени изследвания, които продължил до края на живота си. Серия от многочислени рисунки показва опитите му по построяване на човешката фигура, занимавал се също така с изучаване на пропорциите на конете. В началото Дюрер използвал указанията на Барбари и Витрувий в комплекс с приетото в средновековието построяване на човешкото тяло на основата на геометрични фигури (по-късно се отказал от съчетаването на тези методи). А натрупаният опит на Дюрер в Италия дълбоко повлиял върху изкуството му. Той съумял да синтезира немския и

¹⁹ Етюдът за бъдещия триптих-олтар бил поръчан на Дюрер от покровителя му Якоб Хелер за доминиканска църква във Франкфурт. По-късно паното било придобито от баварски монарх и било преместено в Мюнхен, където впоследствие било унищожено от пожара.

²⁰ През 1494 г., два месеца след женитбата си, Дюрер предприел първото си пътуване в Италия (1494–1495). Авторът на монография за Дюрер, 1876 М. Таузинг отнася тази визита в Италия към 1492–1494 г., т. е. счита, че художникът пребивавал там в хода на ученическото си пътуване (след завършване на обучението си по общоприетия немски обичай бъдещият художник правел *Wanderjahre* – първите години се обучавал в навиците на майстор от други области). Обаче, голяма част от изследователите предполагат, че е бил в Италия в периода 1494–1495 г. (Матвиевская. 1987: 50). Потвърждение за това, че Дюрер пътешествал в Италия в периода: 1494–1495 г., може да се открие в писмото му от Венеция до Вилибалд Пиркхеймер от 7 февруари 1506 г., където художникът говори за тези работи на италианците, които му се харесали „преди единадесет години“, но сега „повече не ми се харесват. Привържениците на версията за първото пътешествие в Италия обръщат също внимание на спомените на нюрнбергския юрист Кристоф Шейрл, който в своята „Книжка в похвала на Германия“ (1508) нарича визита на Дюрер в Италия през 1506 г. „втора“ (Матвиевская. 1987: 50). Всички недатирани пейзажни скици на Дюрер, станали първи в изобразителното изкуство на Западна Европа с акварели в този жанър, се отнасят от поддръжници на версията именно към италианското пътешествие от 1494–1495 г. (Бенуа, А. 2002: 307). По-късно Дюрер използва тези мотиви, също и в етюдите си на околностите на Нюрнберг в гравюрите си.

²¹ Якопо де Барбари (1460–1516) е италиански живописец и гравьор от Ренесанса, работещ в Германия. Живописните му произведения издават влиянието върху му на Джовани Белини. През 1500 г. се мести от Венеция в Германия, (и ако Джовани Белини е първият италиански живописец, обучил се на фламандски маниер на живописване, обогатявайки венецианската живопис с връщането си обратно у дома), то той става и първият известен италиански ренесансов художник, работещ в Северна Европа, където произведенията му придобиват значителна популярност.

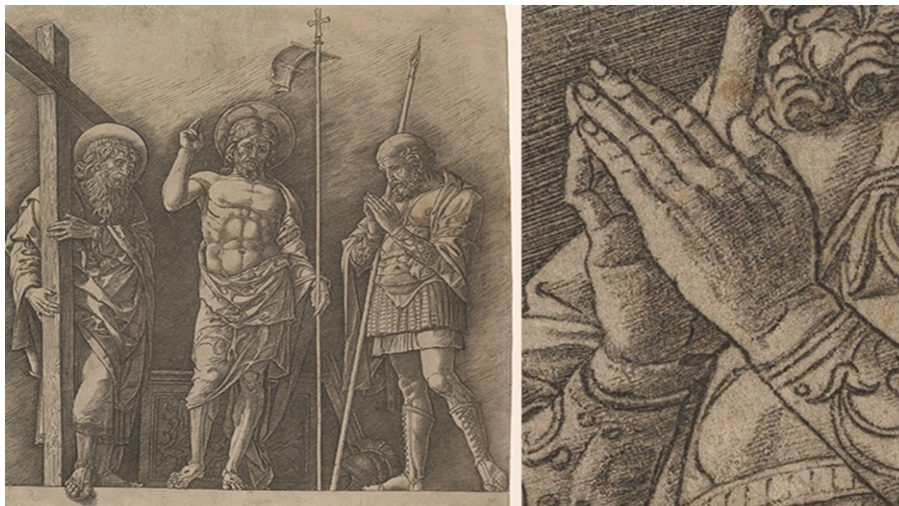
италианския живописни стилове и пренесъл в Германия непознатата до тогава концепция на италианския Ренесанс, полагайки началото на Северния²² Ренесанс.

„Ръцете на молещия се“, датирани с 1508 г., станали най-известната рисунка на гения от немския Ренесанс. Копия на шедьовъра били така широко разпространени в немските семейства, че някои изкуствоведи неоправдано ги осъждат като възплъщение на престорената, лицемерна религиозност до кич. Подобно обвинение е неоснователно, тъй като Албрехт Дюрер е бил страстно вярващ, а как и с каква цел се прилагат „Ръцете на молещия се“ е интенция за одобрение на дребно-буржоазния ум.

По-продуктивно с оглед на изследователския интерес е да се разгледат някои от анатомичните им особености и да се изложат предположения за възможните хора, на които биха могли да принадлежат, което би позволило да се реставрират предполагаемите автори интенции. Ръцете на рисунката от Дюрер са слаби, неразвити от физически труд, с удължени пръсти и нокти, сочещи, че собственикът им се грижил за тях, нямат мазоли. Майсторските предадени сухожилия и текстурата на кожата като първи признаци на старост позволяват да се предполага, че са принадлежали на възрастен човек. Ясно забележимо е, че малкият пръст на дясната ръка леко е свит на нивото на малката става. На лявата ръка големият пръст е изпънат и извит. Левият леко сгънат безименен пръст „заговаря“ за деформации и проблеми със ставите. Панкадж Шарма, лекар, за-

²² Терминът „Северен Ренесанс“ първи употребили френските историци Л. Куражо и С. Рейнак, последвани от класика на виенската школа по изкуствознание М. Дворжак. През 1944 г. австрийският историк на изкуството Ото Бенеш на една от лекциите си в САЩ го обозначил номинално „Изкуството на Ренесанса в Северна Европа“, а на следващата година публикувал книга със същото название (*The Art of the Renaissance in Northern Europe: Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*. Cambridge, Massachusetts 1945. Reprinted Hamden, Conn. 1964). Северният Ренесанс е преломна епоха в развитието на културата на страните от Северна Европа: Нидерландиите, Германия или като географска конкретика: Европа зад пределите на Италия, на „север от Алпите“. Северният Ренесанс не е изолиран културен феномен – той преди всичко е свързан с италианския, Южен Ренесанс, но има редица характерни отлики. Основната разлика се изразява в това, че ако в Италия идейните основания на новия тип мислене: борба за свобода на творческата личност, хуманизъм и антропоцентризъм, своеобразна реставрация на Античността и аксиологията ѝ, при непосредствено участие на католическата църква, то в северните страни условия били напълно различни: разпространение на идеите на пантеизма и незрима подготовка на Реформации. Подобно различие може да се редуцира до простата, но изчерпателна формула: в Италия в център на света бил човек, а в Германия – природата. Точно на това се дължи появата на нови жанрове в изкуството: вместо олтарни картини и статуи, предназначени за католическите храмове – светски портрет, битов жанр, натюрморт и пейзаж, селски, градски, архитектурен; например, в живописата на малките холандци [Тарасов, Ю. А. 1983: Изобразителное искусство] или пейзажи на художниците от Дунавската школа [Либман, М. Я. 1972: Искусство]. Северният Ренесанс не бил еднороден: във всяка страна имал специфични черти. В историята на културата и, конкретно, в история на изкуството отделят немски, нидерландски, френски, испански, английски Ренесанс или Тюдор-Ренесанс, полски и други историко-регионални разновидности на ренесансовата култура. Духовното пробуждане на Европа започнало в края на XII в. като следствие от подема на средновековната градска култура на Север от континента: в Брабант, Фландрия, Валония и Бургундия. По определението на О. Бенеш, то се изразявало в „новия емпиризъм“ на схоластичната наука, усилване на личностното самосъзнание в религиозната и светската сфера, което довело до идеологията и естетиката на „новото обещание“ (лат. *Devotio moderna*). Обаче въпросното развитие на елементите от светското хуманистично мировъзрение и идеите за религиозно обновяване протичали на Север и на Юг нееднакво. Северният Ренесанс бил „раждане без античност“. Но, пък, и италианците се учили от северяните, а те, както например Албрехт Дюрер, преминавали пешком през Алпите, устремявайки се към Италия [Власов, В. Г. 2008, Т. VIII: 638–639]. Ервин Панофски, прилагайки термина „*ars nova*“, заимстван от история на нидерландската музика, имал дързостта да утвърждава, че епохата Ренесанс започнала не само в Италия, а и в Нидерландиите. В. Н. Гращенков също напълно категорично писал по отношение на живописата като изкуство: „В нидерландските градове още в първата третина на това столетие се извършил художествен преврат с огромно историческо значение. Там, в обкръжението на феодална и придворно-рицарска култура, се родило ново европейско изкуство — изкуството на реалистичната маслена живопис. Не Дюрер, а Ян ван Ейк стои в източника на Северното Възраждане“ [Гращенков, В. Н. 1973: 16].

нимаващ се с клинични изследвания, изготвил обстоятелен коментар за възможните патологии на персонажа от рисунката на Дюрер. Той посочва, че двете длани не се припокриват плътно. За доктор Шарма подобно разположение на ръцете би могло да бъде следствие от мускулна загуба и невропатия, свързани със захарен диабет. Сгънатият малък пръст на дясната ръка, диагностициран от него кат възможен случай на контрактура на Дюпюитрен²³, също може да се разглежда като индикатор за захарен диабет.



14. Андреа Мантеня. Възкръсналият Христос между Св. Андрей и Св. Лонгин, 1472

Алтернативната диагноза, допускана от Шарма, е ревматоиден артрит, основавайки се на деформираната форма на някои пръсти и на положението на големия от лявата ръка. Вероятно, тези медицински предположения биха могли да ни помогнат да си отговорим на въпроса: чии са те, опирайки се на биографични данни: 1/ Първата версия допуска, че те са ръцете на по-малкия брат на Дюрер. В детството си братя Дюрер били много надарени художници, но, за съжаление, не разполагали с достатъчно средства, така че да могат заедно да учат в школата за изкуства. Поради което били принудени да теглят жребий, подхвърляйки монета, определяща победителя, който ще постъпи в школата за изкуства, а губещият ще остане да работи в шахтата на баща им. Албрехт спечелил облога, а по-малкият му брат бил обречен да работи в мината. Когато Албрехт завършил школата и се завърнал у дома, съвестно, с чувство за вина и състрадание казал на брат си, че сега е негов ред да се обучава. Но той се отказал поради съсипаните си от работата до немощ ръце. Опечаленият и гузен Дюрер решил да изобрази в бъдещия олтар измъчените ръце на брат си в признак на признателност и милосърдие. Тази история, най-вероятно, е просто красива, разчувстваща легенда. 2/ Според втората версия на други изкуствоведи, по-вероятно, е Дюрер да моделирал ръцете, ползвайки собствените си като образец, основавайки се на факта, че те като модел могат да бъдат открити и в други негови работи. 3/ Привържениците на третата версия

²³ „Контрактурата на Дюпюитрен е открита за първи път през 1831 г. и е доброкачествено генетично заболяване с висока честота на разпространение. Това заболяване засяга ръката и е често срещано в северна Европа. Характерна за заболяването е фиброзата на повърхностната апоневроза на дланта, която представлява фина мембрана, намираща се между кожата и по-дълбоко разположените структури – сухожилията, артериите и нервите. При напредване на заболяването апоневрозата изтънява, с което тя губи еластичността си и ограничава движенията на пръстите, пояснява д-р Шарл Шлур, хирург-ортопед във Френския институт по хирургия на ръката в Париж. Изтъняването на апоневрозата се дължи на размножаването на специфични клетки – миофиброобласти, които участват в синтеза на колаген. Първите белези на заболяването се проявяват между 40- и 60-годишна възраст и обикновено се наблюдава семейна предразположеност. Много фактори като алкохол, тютюнопушене, професионални травми, епилепсия и диабет могат да бъдат свързани с появата на заболяването, но в основата си, това е генетично заболяване“ (Нинова, Гергана. 2021. Контрактура на Дюпюитрен – често заболяване с генетичен произход | Puls.bg).

считат, че Дюрер се вдъхновявал от работата на **Андреа Мантениа (1431-1506)**, често изобразявал мъже с молитвено-събрани ръце: работата му „**Възкръсналият Христос между свети Андрей и свети Лонгин**“, 1472.

На дясната страна в картината свети Лонгин се моли (ръцете му са допсени в молитвен жест, но при немския живописец те са значително по-изискани и изразителни). Рисунката на Дюрер точно преповтаря работата на Мантениа като образец: удължените пръсти, големият ляв пръст е изпънат, свитият на нивото на проксималната става малък пръст на дясната ръка. При все сходството, именно поради факта, че Дюрер е редуцирал целия човек до есенцията на молещите се ръце, то произведението му излъчва дълбоко-съкровено духовно измерение, трогващо и изразяващо самата същност на християнската човечност – милосърдието и състраданието. Прецизно детайлизираните сухожилия и пръсти въздигат работата на Дюрер в готически шпил²⁴, възвисяващ погледа на зрителя нагоре към Бог. А използваният бял цвят в рисунката сякаш запалва ръцете да лъчеструят светлина и живот. Така в една скица е изразено експлицитно цялата горко-окаяна история на безпомощност на простите смъртни и молба за пощада, за милосърдието на Бог, визуален израз на Иисусовата молитвата: “Господи, Иисусе Христе, Сине Божий, помилуй мене грешния”.



15. 1) А. Дюрер, 1481, Автопортрет, Албертина; 2) А. Дюрер, 1493, Автопортрет, Лувър; 3) А. Дюрер, Автопортрет, 1498, Прадо; 4) А. Дюрер. 1500, Автопортрет, Старата пинакотейка

И финално, стигайки фигурата на Иисус Христос у Алберт Дюрер, ще построим следния обърнат паралел: изхождайки от мъченичеството си, изглежда Дюрер се отъждествявал с Него, наблюдавайки автопортретите му

Първият (отляво) е автопортрет на 13-годишния Дюрер. В горния десен ъгъл има надпис: „Аз сам се нарисовах от огледалото през 1484 г., когато бях още дете. Албрехт Дюрер“. Вторият е „Автопортрет с бодил“. Третата репродукция е знаменитият „Автопортрет на 28-годишна възраст“ или „Автопортрет в шуба“, 1500.

И ако за В. Н. Гращенков Ян ван Ейк чрез маслената техника оглавява Северния Ренесанс, то Дюрер е първият в него, който въвежда новаторството на автопортрета. Тъй като до тогава в средновековната менталност личността на художника не се възприемала за толкова значима и достойна за изображение, макар че и преди Дюрер някои художници се рисували като визуален автограф скрито на платната, основно на вратите на олтарите. От втората половина на XV в. настъпват незабележими промени в себеизнаването на художниците вече не като обикновени занаятчии, а творци. Живописните майстори постепенно се устремяват към формиране на собствен стил, започват да се появяват подписни работи – така художниците се застраховали срещу кописти. Началото на този процес било поставено в Италия [Дзуффи, Стефано. 2008: 56]. Автопорт-

²⁴ Заострен край на кула или камбанария подобен на острие. <https://www.talkoven.com/%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B8/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F/%D1%88%D0%BF%D0%B8%D0%BB>

ретът на Дюрер в Лувъра е едно от най-ранните изображения от подобен характер, достигнали до нас. Преди него Дюрер вече няколко пъти рисува себе си със сребърна игла, вероятно, защото не е разполагал с друг модел, за да се учи, и перо. А ние стигнахме до автопортрета, следвайки изображенията на кръстния знак и, конкретно, образа на Иисус Христос. И ако „Автопортрет“, 1481 със сребърна игла въвежда указателния жест с палец, то в „Автопортрет“, 1493 Дюрер държи в дясната си ръка син бодил – символ на Страстите Христови²⁵ – шиповете и острите му листа предвещават бъдещите страдания и изкупление, съда над Христос, за печал и оплакването, за самотата пред лицето на смъртта. По отношение на тях си позволяваме да приведем картината **„Поругаване и увенчаване с трънен венец“, 1474–1516 на Бош** като един от представителите на късния Северен Ренесанс.

Връщайки се към Автопортрета на Дюрер от 1493 надписът в горната част на картината вдясно от посочената година е: „*My sach die gat als es oben shtat*“, който на съвременен немски звучи така: „*Meine Sachen werden von oben bestimmt*“ и се превежда: „моите дела се определят свише“. С тях Дюрер изразява предаността си към Бог, подчертана от синия бодил в ръката му. Под сивата наметка минават розово-виолетови шнурове, опасващи ризата на гърдите на художника, придавайки на платното допълнителен цветови оттенък. Портретът е израз на верността му към Бог и е пресилено трудно да се разглежда като подарък за бъдещата му съпруга Агнес Фрей²⁶. По-вероятно, Дюрер да е създал този автопортрет, както и другите, за себе си. Именно надписът, заявяващ предаността му към Бог опровергава хипотезата за предбрачния портрет, основаваща се на простонародното название на синия бодил в Германия „мъжка вярност“ (нем. *Mannestreu*). Британският историк на изкуството Лоуренс Гоуинг определя автопортрета като „най-френския от всички картини на Дюрер“. „Автопортрет със син бодил“ силно се отделя сред работите на Дюрер, тъй като „мазката е по-свободна, цветът е по-нюансиран, в сравнение с по-късни произведения. Студените полутонове, така осезаемо моделиращи формата, сякаш подържат чувствената пълнота на самосъзнанието на автора“ [Гоуинг, Лоренс. 1991. Живопись Лувъра. Введ. М. Лаклотта. Ню-Йорк: Стюарт, Тэборн&Чанг]. В потвърждение маркирането на „Автопортрет със син бодил“ от Лоуренс Гоуинг като най-френската картина може да се приведе чисто ботанически факт: синият трън или *echinops ritro* [*ekhinops* (гр.) – таралеж] + *opsis* (гр.) – „изглежда като“], тъй като бодливите му капитули напомнят таралеж, свит на топка и расте спонтанно в необработваните земи на юг във Франция. Синият бодил се прилага в магията за очистване на помещенията от негатив и създаване на мощни защитни талисмани. Растението има защитна, светла енергетика и не причинява вреда на притежателя му. Магическото растение се покровителства от планетата Венера и могъществена водна стихия, зареждаща цветето с целебни и защитни свойства. Най-ефективен синият бодил е против дяволи и бесове – затова говори названието му на руски „чертополох“ – черт – дявол и полох – „плаша, устращавам“ и от там „плаша, прогонвам дяволи-те“. От цветовете се прави букет, за да очисти помещението от натрупалия се негатив. Практиците препоръчват да се използва син бодил в следните обреди: 1) защитен талисман от уроки; 2) защита от агресивни същности и бесове; 3) еликсир за спокоен сън, избавящ от лошите съновидения, особено полезен за практикуващите астрални пътешествия; 4) прочистване от негативните

²⁵ Съгласно Евангелията, Страстите Христови, са поредицата събития, донесли на Иисус Христос до физически и духовни страдания в последните дни, часове и минути от земния Му живот. Църквата ги възпоменава в последните дни преди Пасха, в Страстната седмица, в течение на която вярващите постепенно се приготвят за празника. Особено място сред Страстите Христови заемат събитията, произтекли след Тайната вечеря: арест, съд, бичуване и екзекуция. Разпятieto е кулминационният момент на Страстите Христови. Християните вярват, че много от тях са били предсказани от пророци от Вехтия Завет и от самия Иисус Христос.

²⁶ В момента на нарисуването на Автопортрета Дюрер е бил на 22 години. Сътворил го в Страсбург по време на пътуването, по традиция завършващо обучението в занаята, преди да се е завърнал в Нюрнберг и да се е оженил за Агнес Фрей – дъщеря на многоуважаван гражданин, избрана от баща му. Йохан Волфганг фон Гьоте, видял копие на картината през 1805 г. в Хелмшедт, е основният виновник за погрешното разглеждане на платното като сватбен подарък за Агнес Фрей.

енергии; 5) хармонизация на отношенията, усилване на взаиморазбирането, предотвратяване на конфликти и изглаждане на острите ъгли (Магическите свойства синеголовника). Точно същата интерпретация на увлечението на Албрехт Дюрер по защитните талисмани срещу меланхолията в едноименната му гравюра от 1415, интригуващо изразени от Кен Перлоу в „Образът на Меланхолията и развитието на идиома през барока“. В гравюрата „Меланхолия“ Дюрер конструира магически квадрат, прилаган в окултната традиция като талисман, който защитава от меланхолия и въздейства на света чрез числата и комбинациите им. Магическият квадрат има за цел да предпази бъдещия ѝ притежател. Произведението било предназначено за ерцгерцог Максимилиан I, в двора на който служил Дюрер. Максимилиан, по свидетелствата на съвременниците си, много силно се страхувал от пристъпите си на меланхолична апатия и предназначението на гравюрата било да послужи като отклоняващо я средство²⁷. Образът на замислен, потънал в дълбоко съзерцание ангел, обкръжен със символната смислова мрежа от разхвърляни инструменти и магически символи, увенчан с не от типичните растения: лавър, маслина или дъб, а от водни: водно лютиче и кресон. Тъй като тези растения са се използвали като средство против гибелното влияние на Сатурн, т. е. защита от униние, безпокойство, депресия. Образът на потъналия в съзерцание Гений е бил важен, изглежда, и за Дюрер, който самият също бил меланхолик. (Писма, автопортрети, спомени на съвременници и изводи на биографи свидетелстват за високата му чувствителност, самовглъбеност – явни признаци на меланхолика). И в този смисъл „Melancholia I“ може да се разглежда като още един от неговите рефлексивни автопортрети: по същия начин, по който в „Джокондата“ разпознаваме самия Леонардо, така естествено е и да привидим в замисления ангел самия Дюрер. А в случая онова, което остава важно е, че още в „Автопортрет“, 1493 загатва предразположението си към употребата ба определени образи като окултни символи, вече напълно афиширана в „Меланхолия“, 1514.

Направлявани от тематичната нишка: пръстите и дланта, стигане до „Автопортрет“, 1498 на Дюрер. На платното има надпис от художника: „Аз нарисувах себе си/Аз съм на двадесет и шест годшна възраст/Албрехт Дюрер (нем. Das malt ich nach meiner gestalt/Ich war sex und zwenzig Jor alt/Albrecht Dürer)“. 1498 била важна за него, тъй като нея година той публикувал серия от 15 гравюри „Апокалипсис“, а също тогава се завърнал от пътешествието си из Италия, отразено в стила на платното му, отразяващо силното влияние на венецианската²⁸ и ломбардийската школи, конкретно, на Джовани Белини²⁹.

²⁷ Основания за това дават изображенията в гравюрата множество предмети-алегории и образи на познанието на висши тайни: тигел (огнеупорен съд за сплавяне на метали) на алхимика, ключове, затворена книга (скрито знание, достъпно само за посветени), стълбата (на Якоб) към небето – трансцендиране чрез овладяване на тайното познание.

²⁸ Показателна станала продължителната творческа еволюция на Джовани Белини – от замръзналите образи от ранния период до първите образци на Високия Ренесанс, настъпил във Венеция със закъснение в сравнение с Флоренция или Рим. Мейнстримът на венецианската живописна школа бил последван вече от учениците на Джовани Белини – Джорджоне и ръководителя на майсторското му ателие след преждевременната му смърт – Себастиано де ла Пьомбо, а така и надареният Тициан. Произведенията на Виторе Карпачо и Винченцо Катена, работещи едновременно с младите Якопо Басано, Джорджоне и Тициан, вече се възприемали като анахронизъм и изтласквали в провинцията Венето, в малките градове на венецианската Тераферма [Киле, Петр. 2016. Венецианская школа], [Венецианская школа живописи]. Джон Онианс във фрагмента „Флорентинска линия vs. Венециански цвят“ от книгата си „Невроартистория: От Аристотел и Плиний до Баксанда и Зеки“ (2008), където противопоставя ренесансовите Венеция и Флоренция.

²⁹ Джовани Белини, бил силно повлиян от и се придържал към фламандската техника, наричана „manieraropentina“ – „способ/похват на обитателите на западните региони“. Но този фламандски метод получил в Италия значително изменение при Джорджоне (1477–1510) и Тициан (1485/1490–1576), (обучавали се в майсторската работилница на Джовани Белини, за първи път приложил в живописата пастьозното рисуване), съвършено изменил фламандския маниер и създал самостоятелен италиански – „manieramoderna“ (Попова, В. 2022: 129). А за „най-добър в живописата“ (pest in gemell) Албрехт Дюрер считал Джовани Белини (1430–1516, основател на венецианската школа, обучавал се във Фландрия в техниката масло), картините на когото му направили впечатление с невероятната си сила и дълбочина на

Във Венеция Дюрер придобил гланц³⁰, който сардинично иронизира в писмо до приятеля си Вилибалд Пиркгаймер: „Станал съм венециански Zentilam“ (итал. gentiloumo — „джентлмен“) [Seitz, Erwin. 2011: 470; 824] (от англ. gentle – благороден, любезен + men – мъж; благородник; като глагол: „опитомявам“ – като културно опитомяване на естествената дивост). И ако говорим за о-култур-яване като своеобразно облагородяване на природната даденост, заглавието на Ервин Зайц „усъвършенстване“ (нем. Die Verfeinerung) е особено подходящо за Албрехт Дюрер, така усъвършенствал венецианската школа, придавайки ѝ изчистената простота на немския стил. Доказателство за подобна разточителна изисканост откриваме в облеклото³¹ му, несвойствено на финансови статус на един обикновен художник. В Германия по това време художникът все още се счита за работник, което е абсолютно несъотносимо към скъпо-облечения Дюрер, изобразен в автопортрета аристократ, предизвикателен и денди млад мъж. „Ех, как ще мръзна в родината си след тукашното слънце. Тук аз съм господар, у дома съм паразит“ (Oh, wie wird mich nach der Sonne frieren. Hier bin ich ein Herr, daheim bin ich ein Schmarotzer), пише тогава той на своя приятел [Seitz, Erwin. 2011: 470; 824]. От гл. т. на история на изкуството важен остава вдясно разположението в прозореца изящен пейзаж с зелени полета, спускащи в далечината до езеро, заобиколено от дървета, с видни отзад покрити със сняг планини. Именно те са визуалния знак-паметка, напомнящ за три години по-ранното му през Алпите пътуване, с което се гордее и иска да се идентифицира. Модерният му и скъп костюм, както и планинската верига далеч отвъд прозореца (далечния хоризонт), зримо изтъкват, че той вече не се смята за тесногръд провинциалист.

В „Автопортрет в дрехи, гарнирани с кожа“ [Наши шедеври Старая Пинакотейка // Die Pinakotheken.] („Автопортрет на двадесет и осем години“, 1500 на Дюрер откриваме същата тази аристократична изисканост. Основателно я разпознаваме като такава, изхождайки от положението, че законът срещу разкоша от 1337 г. бил непълен: всички видове кожи се обявявали за привилегия на благородното съсловие и имали право да ги носят: кралят, лордовете, духовенството, рицарите и чиновниците, с дохода не по-нисък от 100 фунта годишно и никой друг. Законът за разкоша от 1363 г. коригирал въпросната грешка и вместо тоталната забрана въвеждал строго разделение по ниво на знатност и доходи (Мишаненкова, Екатерина. 2019. Меха в Англия XIV-XV вв.). Като цяло немският костюм бил по-ярък от френския и английския костюм, който имал по-меки и светли тонове. Церемониалното мъжко облекло на немските феодали и едрите бюргери било „шаубе“. Имало няколко разновидности, но най-известният chaube на Лутер се носел до 20-те гг. на XVI век. Представлявала дълга широка дреха от плат с правоъгълна кокетка отпред и отзад, под която платът бил нагънат на гънки с дълги и много широки ръкави. (Такива дрехи са носели от учени, а през XIX век неговата кройка станала основа за докторската роба). От 20-те гг. се появила шаубе с **кожена яка**, която била свързана с кожените ревери на рафтовете, а в дългите ръкави били направени прорези за ръцете. Законите определяли цвета и качеството на тъканта шаубе за различни класове. И така: само принцовете имали право на червени или лилави

колерита и с които, за разлика от другите венециански майстори, помежду им се установили приятелски отношения. Възможно е, че „Мадоната с елшовата скатия“ (картината, където редом с Мария и младенца е представен Йоан Кръстител е нехарактерна за германското изобразително изкуство), била изпълнена от Дюрер по молба на Белини. Има вероятност, че и още една венецианска работа на Дюрер - „Христос сред учителите“ също е била предназначена за Белини. Творчеството на Дюрер било високо оценено във Венеция, а съветът ѝ предлагал на художника годишна издръжка в размер на 200 дуката с това да се задържи при тях.

³⁰ Т. нар. „гланц“ се потвърждава от спокойната и уверената му поза, така нетипична за предходните му автопортрети. Тя се допълва от скъпото му и изискано облекло, по-скоро достойно за финансовите възможности на един аристократ.

³¹ Елегантното му сако, обшито в черно, покрива бялата му риза, бродирана на яката. На главата му небрежно аристократично е благопристойно е „кацнала“ шапка на райета в тон със сакото. През рамото е праметнато светлокафяво наметало, поддържащо се от шнур, увит около врата му. На ръцете му има фино изработени кожени ръкавици. И заключените му ръце, обвити в ръкавици демонстрират неговата затвореност към зрителя, зрителното му изключване от картината, която остава само показна.

ша'уби, изработени от кадифе или сатен, **подплатени с кожа от самур**, хермелин или куница [Одежда Германия в епоху Възрождения (период Реформации)]. Дрехата на Дюрер е подплатена със самур, а той не е принц, което си е предизвикателно дръзновение и говори за нарасналото му самочувствие и високата му самооценка като творец – принц сред художниците.

Автопортретът привлича вниманието със сходството си с приетите по него време в изкуството изображения на Христос – симетрията на композицията, цветовете на тъмните тонове, анфасът и положената в средата на гърдите ръка сякаш в жест на благославяне. Надписите на черен фон от двете страни на Дюрер сякаш плуват в пространството, подчертавайки символиката на портрета. Леките тонове на предишните автопортрети са сменени с приглушена гама [Brion, Marcel. 1960: 170]. В произведението си Дюрер спряга т. нар. от историка на изкуството Марсел Брион „класицизъм по Енгър“. Лицето с непреклонност и безлично достойнство на маската, скриваща безпокойството на дълбокия смут, болка и страст отвътре“ [Brion, Marcel. 1960: 170]. Привидната симетрия на картината леко е нарушена: главата е разположена леко по-надясно от центъра, кичури коса падат на една страна, погледът е насочен наляво [Bailey, Martin. 1947: 68].

В края на XV – началото на XVI вв. изгледът в строг фас е бил изключение при светския портрет (един от малобройните примери по прилагане на такъв ракурс е серията портрети на крал Хенрих VIII и жените му, изпълнен от Ханс Холбейн, на когото, възможно, било дадено специално указание да използва точно тази поза [Campbell, 1990: 81–86]). В Италия профилните изображения се сменили с в три-четвърти. В Северна Европа обръщането в три четвърти се появило в портретите приблизително от 1420 г., използвал го Дюрер в своите по-ранни автопортрети. Художниците от късното Средновековие и ранния Ренесанс разработвали този по-труден изглед и се гордеели с уменията си да изобразяват модела в три-четвърти. За зрителя от началото на XVI в. изгледът в анфас бил свързан не със светския портрет, а с религиозния и, преди всичко, с изображението на Христос.

Високото художествено майсторство и религиозните послания на „Автопортрета“ от 1500 г. са безспорни. Работата като религиозни референции при първоначалното излизане на портрета била напълно приемлива за обществения вкус. Парадоксалното е, че Албрехт и портретът му били заклеени като не просто неблагочестиви, а направо богохулни триста години по-късно. Изглежда, че през това време са се променили значително рецепцията и интерпретацията им. Естествено, те идват от (само)отризираните специалисти по история на изкуството и изкуствознанието. Тези дисциплини са възникнали във втората половина на XVIII в. и се налагали в обществения дискурс като академични области в продължение на два века – XIX и XX вв. Респективно, първият изследователски метод на всеки историк на изкуството или критик, независимо от неговия исторически контекст, е наблюдението.

Въпросите: защо Албрехт съзнателно изобразил себе си в маниер, характерен предимно за религиозната живопис и защо използва лика си за образа на Иисус Христос остават нерешени. Навярно, зрителите биха възприели такава стъпка като проява на откровено високомерие, дори самовлюбеност. Удивителното е, че по време на излизането си пред публика портретът не предизвикал шум и възмущения. По-логично е да се предполага, че Дюрер нарисувал портрета си, тъй като му било трудно да намери модел и най-лесно е да използва образа си, което отвън изглежда като художествена иновация за времето си. За съвременниците му работата на Албрехт изглеждала като живописна конфирмация на вярата на благочестив човек, конструиращ образа си в широко разпространената традиция „Подражания на Христа“: религиозната практика на следване по стъпките на Христа. А следването, подражаването на Христа води до уподобяване – какво по-достойно дело за един християнин? А Иисус Христос е бил и човек (трето Лице е с 2 природи: Божествена и човешка), така че всеки човек може да се проектира в образа Му от гл. т. на човечността.

Обаче, когато изкуствоведите от началото на XIX век, като Мориц Таузинг, например, анализирали произведението, открили, че вместо това Дюрер да е имитирал образа на Христос, то всяко изображение на Христа след Дюрер било копирано от собственото му изображение, което означава, че той е въвел тренд за подражание. А това може да се разтълкува така: „Автопортре-

тът“ на Албрехт бил толкова уважаван и влиятелен по това време, че станал фундамент за всякакви последвали изображения на религиозни дейци и светии.



16. 1) Леонардо да Винчи, ок. 1500, Спасителят на света (лат. *Salvator Mundi*).
2) Христос Пантократор, ок. Ср. на VI в., от манастира Света Екатерина на планината Синай

Тази иновация е безспорен успех. Изненадващо, обаче, в края на XIX и началото на XX в. зрителите, принадлежащи към движението за християнско възраждане, ревизирали изображението, преосмисляйки липсата му на проводимост на Божествената сила и енергия, излъчвани от Христа. Известният историк на изкуството Ервин Панофски дори определил автопортрета на Албрехт като „богохулен“ (Panofsky, Erwin. 1955: 198). За съжаление, едва ли можем да се уверим доколко точни са били изказванията и заключенията на историците на изкуствата от XIX и XX вв., доколкото работите им остават в значителна степен спекулативни и въпрос на персонални наблюдения. По-евристично правдиво би било да се позоваваме на някои известни факти за живота на Албрехт Дюрер и композиционни елементи на картината, за да се изкажат обосновани предположения. Единственото сигурно, което може да се изкаже за „Автопортрет“, 1500 е, че това картина уверен в себе си майстор.

А ние, проследявайки пръстите и дланта в живописта на два гения от Южния – Леонардо да Винчи и Северния Ренесанс – Албрехт Дюрер, преживяхме интригуващо визуално пътешествие.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Баткин, Л. М. 1990. Леонардо да Винчи и особености ренесансного творческогo мышления. М.: Искусство. [Batkin, L. M. 1990. Leonardo da Vinci i osobennosti renessansnogo tvorcheskogo myshleniya. M.: Iskusstvo.]

https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_vozrozhdenie/leonardo_da_vinchi_i_osobennosti_renessansnogo_tvorcheskogo_myshlenija_batkin_l_m_1990/9-1-0-2336

Бенеш, О. 1973. Искусство северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.: Искусство. [Benesh, O. 1973. Iskustvo severnogo Vozrozhdeniya. YEgo svyaz' s sovremennymi dukhovnymi i intellektual'nymi dvizheniyami. M.: Iskustvo.] https://psv4.userapi.com/c539303/u08157/docs/aa48bb96b9cf/Benesh_Otto_iskustvo_Severnogo_Vozrozhdenia.pdf?extra=LlAT_wETBasQ0nsbeN4Wrc6jmmT7G-NeWpko7dqBSyvTHEFSplJ0IocwSRRRoDLJvKe4-tHPWDr20OQhO4y-C_TvERIZNzupYEUa39GhX25njH5904CNQeTVBGNnJ1kbMV31Ojk&dl=1

Бенуа, А. 2002. История живописи всех времён и народов. СПб.: Издательский Дом «Нева», 2002. Т. 1. [Венуа, А. 2002. Istoriya zhivopisi vseh vremyon i narodov. SPb.: Izdatel'skiy Dom «Neva», 2002. T. 1] <https://www.twirpx.com/file/2694074/?msckid=56733821d11a11ec95d0b14e9ee14c76>

Библия 2007: Библия. Книга на Священного Писание на Ветхия и Новия Завет. София: Издание на Св. Синод на Българска. [Bibliya 2007: Bibliya. Kniga na Sveshtenoto Pisanie na Vethiya i Noviya Zavet. Sofiya: Izdanie na Sv. Sinod na Balgarska]

Браун, Дан. 2009. Изгубеният символ. С.: Бард. [Braun, Dan. 2009. Izgubeniyaat simvol. S.: Bard.]

Браун, Дан. 2008. Кодът да Винчи. С.: Прес. [Braun, Dan. 2008. Kodat da Vinchi. S.: Pres.]

Вазари, Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Искусство. 1956: т. 1; 1963: т. 2. [Vazari, Dzhordzho. Zhizneopisaniya naibolee znamenitayh zhivopistsev, vayateley i zodchih. M.: Iskustvo. 1956: t. 1; 1963: t. 2.] https://royallib.com/book/dgordgo_vazari/gizneopisaniya_naibolee_znamenitih_givopistsev_vayateley_i_zodchih.html

Венецианская школа живописи. 2016. [Venetsianskaya shkola zhivopisi. 2016.]

<https://web.archive.org/web/20161010052509/http://www.chernorukov.ru/articles/?article=714>

Власов, В. Г. 2006. «Мадонна в гроте», «Мадонна в скалах» // Власов, В. Г. 2006. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. СПб.: Азбука-Классика. [Vlasov, V. G. 2006. «Madonna v grote», «Madonna v skalakh» // Vlasov, V. G. 2006. Novyyu entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva. V 10 t. SPb.: Azbuka-Klassika.]

<http://www.encyclopedia.ru/cat/online/detail/43563/>

Власов, В. Г. 2007. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. СПб.: Азбука-Классика. Т. VII, 2007. [Vlasov, V. G. 2007. Novyyu entsiklopedicheskiy slovary izobrazitel'nogo iskusstva. V 10 t. SPb.: Azbuka-Klassika. T. VII, 2007].

<http://www.tnu.in.ua/study/books/owner/113467/>

Власов, В. Г. 2008. Северное Возрождение // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. СПб.: Азбука-Классика. Т. VIII, 2008. [Vlasov, V. G. 2008. Severnoye Vozrozhdeniye // Novyyu entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva. V 10 t. SPb.: Azbuka-Klassika. T. VIII, 2008].

<http://www.encyclopedia.ru/cat/books/book/11436/>

Высокий Ренессанс в Венеции. [Vysokiy Rennessans v Venetsii.]

<https://studfile.net/preview/9346696/page:5/>

Гоинг, Лоренс. 1991. Живопись Лувра. Введ. М. Лаклотта. Нью-Йорк: Стюарт, Тэборн&Чанг. [Going, Lorens. 1991. Zhivopis' Luvra. Vved. M. Laklotta. N'yu-York: Styuart, Teborn&Chang.] <https://search.rsl.ru/record/01009497052>

Гращенко, В. Н. 1973. Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения // Бенеш, О. 1973. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М.: Искусство. [Grashchenkov, V. N. 1973. Kniga O. Benesha i problemy Severnogo Vozrozhdeniya // Benesh, O. 1973. Iskustvo Severnogo Vozrozhdeniya. YEgo svyaz' s sovremennymi dukhovnymi i intellektual'nymi dvizheniyami. M.: Iskustvo.]

https://psv4.userapi.com/c539303/u08157/docs/aa48bb96b9cf/Benesh_Otto_iskustvo_Severnogo_Vozrozhdenia.pdf?extra=LlAT_wETBasQ0nsbeN4Wrc6jmmT7G-NeWpko7dqBSyvTHEFSplJ0IocwSRRRoDLJvKe4-tHPWDr20OQhO4y-C_TvERIZNzupYEUa39GhX25njH5904CNQeTVBGNnJ1kbMV31Ojk&dl=1

Даниэль, С. М. 1990. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство. [Daniel', S. M. 1990. Iskustvo videt'. O tvorcheskikh sposobnostyakh vospriyatiya, o yazyke liniy i krasok i o vospitanii zritelya. L.: Iskustvo.] https://psv4.userapi.com/c834600/u16364949/docs/d10/db4bad1df485/S_Daniel_Iskustvo_videt.pdf?extra=EvlM45oo6nP6-ngQ6RLJVMV7Nd2IgercwWyfZeNFsm10hC_ecl1_u55bAFS3ZK_FYZ_ct0cH11vEV8QQYNO6-7HVvyN7oguw4qDfIH2IiatgyfvgMvSNYg5d4IXFmm0wCz5oViTcoHt&dl=1

Дворжак, М. 1978. История итальянского искусства в эпоху Возрождения: в 2-х т. М.: Искусство, 1978: Том 1. [Dvorzhak, M. 1978. Istoriya ital'yanskogo iskusstva v epokhu Vozrozhdeniya: v 2-kh t. M.: Iskustvo, 1978: Tom 1.]

<https://obuchalka.org/2016120492001/istoriya-italyanskogo-iskusstva-v-epohu-vozhrojeniya-tom-2-dvorjak-m-1978.html>

Дзуффи, Стефано. 2008. Возрождение. XV век. Кватроченто. М.: Омега-пресс. [Dzuffi, Stefano. 2008. Vozrozhdeniye. XV vek. Kvatrocento. M.: Omega-press.]

Зотов, Сергей. 2020. Рука философа // История алхимии. Путешествие философского камня из бронзового века в атомный. Издательство: Издательство АСТ, 2020: 68. [Zotov, Sergey. 2020. Ruka filosofa // Istoriya alhimii. Puteshestvie filosofskogo kamnya iz bronzovogo veka v atomnauy. Izdatelystvo: Izdatelystvo AST, 2020: 68.] http://loveread.ec/read_book.php?id=93170&p=68

Киле, Петр. 2016. Венецианская школа. [Kile, Petr. 2016. Venetsianskaya shkola.] <http://lib.rus.ec/a/73074>

Колачёв, Дмитрий. 2016. Голландский пейзаж XVII века. Юрий Тарасов 1983 г. [Kolachyov, Dmitriy. 2016. Gollandskiy peyzazh XVII veka. Yuriy Tarasov 1983 g.]

Лазарев, В. Н. 1952. Леонардо да Винчи. М.: Изд-во АН СССР. [Lazarev, V. N. 1952. Leonardo da Vinci. M.: Izd-vo AN SSSR.] http://www.lib.udsu.ru/index.php?mdl=show_iias&id=5688323

Либман, Михаил Яковлевич. 1972. Дюрер и его эпоха: Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века: К 500-летию со дня рождения Альбрехта Дюрера 1471–1971. Москва: Искусство. [Libman, Mikhail Yakovlevich. 1972. Dyurer i yego epokha: Zhivopis' i grafika Germanii kontsa XV i pervoy poloviny XVI veka: K 500-letiyu so dnya rozhdeniya Al'brekhta Dyurera 1471–1971. Moskva: Iskusstvo.] <https://search.rsl.ru/ru/record/01007155391>

Лёвгрэн, Хакан. 1992. О роли картины Леонардо да Винчи «Поклонение волхвов» в фильме Андрея Тарковского «Жертвоприношение» // «Искусство кино» (июнь 1992, № 6). [Lyovgren, Khakan. 1992. O roli kartiny Leonardo da Vinchi «Pokloneniye volkhvov» v fil'me Andrey Tarkovskogo «Zhertvoprinosheniye» // «Iskusstvo kino» (iyun' 1992, № 6).] <https://kinoart.ru/texts/o-rol-i-kartiny-leonardo-da-vinchi-poklonenie-volhvov-v-poslednem-filme-andrey-tarkovskogo-zhertvoprinoshenie>

Магические свойства синеголовника. 2023. [Magicheskiye svoystva sinegolovnika. 2023.] <https://protalismany.ru/apotropey/rastenia/magicheskie-svoystva-sinegolovnika.html>

Манева, Ани. 2022. Благословията на Сабазий. [Maneva, Ani. 2022. Blagosloviyata na Sabaziy.] <https://www.nationalgeographic.bg/a/blagosloviyata-na-sabazii>

Матвиевская, Г. 1987. Альбрехт Дюрер – учёный. 1471–1528 / Отв. ред. канд. физ.-мат. наук Ю. А. Белый; Рецензенты: акад. АН УзССР В. П. Щеглов, д-р физ.-мат. наук Б. А. Розенфельд; Академия наук СССР. М.: Наука. [Matviyevskaya, G. 1987. Al'brekht Dyurer – uchyonyy. 1471–1528 / Otv. red. kand. fiz.-mat. nauk Yu. A. Belyy; Retsenzenty: akad. AN UzSSR V. P. Shcheglov, d-r fiz.-mat. nauk B. A. Rozenfel'd; Akademiya nauk SSSR. M.: Nauka.] <http://www.pyrkov-professor.ru/default.aspx?tabid=187>

Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х томах. Гл. ред. С. А. Токарев. Второе издание. М.: Советская энциклопедия, 1991. [Mify narodov mira. Entsiklopediya: V 2-kh tomakh. Gl. red. S. A. Tokarev. Vtoroye izdaniye. M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1991.]

<https://prussia.online/books/mifi-narodov-mira>

Мишаненкова, Екатерина. 2019. Меха в Англии XIV–XV вв. Часть 1. Всё о мехе. [Mishanenkova, Yekaterina. 2019. Mekha v Anglii XIV-XV vv. Chast' 1. Vsyo o mekhe.] <https://vk.com/@1699220-meha-v-anglii-xiv-xv-vv-chast-1-vse-o-mehe>

Мельников, Ф. Е. 1999. Краткая история древлеправославной (старообрядческой) Церкви. Барнаул. [Mel'nikov, F. YE. 1999. Kratkaya istoriya drevlepravoslavnoy (staroobryadcheskoy) Tserkvi. Barnaul.] https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/64747/1/978-5-88687-249-1_2018-38.pdf

Наши шедевры Старая Пинакотекa // Die Pinakotheken. [Nashi shedevry Staraya Pinakoteka // Die Pinakotheken.] <https://www.pinakothek.de/ru>

Нинова, Гегана. 2021. Контрактура на Дюпюитрен – често заболяване с генетичен произход. [Ninova, Gergana. 2021. Kontraktura na Dyupuyuitren – chesto zabolyavane s genetichen proizkhod.] <https://www.puls.bg/liubopitno-c-70/kontraktura-na-diupuyuitren-chesto-zaboliavane-s-genetichen-proizkhod-n-42652>

Одежда Германии в эпоху Возрождения (период Реформации). 2009. [Odezhdа Germanii v epokhu Vozrozhdeniya (period Reformatsii). 2009.] <http://www.ms77.ru/articles/fashionhistory/renaissance/germa/14950/>

Онианс, Джон. 2016. Флорентийская линия vs. венецианский цвет. //(фрагмент) «Европейское искусство: нейроартистория». // журнал «Искусство» No 3(598)/2016. [Onians, Dzhon. 2016. Florentiyskaya liniya vs. venetsianskiy tsvet. //(fragment) «Evropeyskoye iskusstvo: neyroartistoriya».// zhurnal «Is-kusstvo» No 3(598)/2016.] <https://iskusstvo-info.ru/florentijskaya-liniya-vs-venetsianskij-tsvet/>

Перлоу, К. (2006)2016. Образ Меланхолии и развитие идиомы барокко/ Пер. В. Н. [Perlou, K. (2006)2016. Obraz Melankholii i razvitiye idiomu barokko/ Per. V. N.]

Проскурякова. 2006. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [Proskuryakova. 2006. [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa:] <http://archive.li/zбуYu>

Пироговская, Мария. Чертополох. [Pirogovskaya, Mariya. Chertopolokh] <https://arzamas.academy/micro/rastenie/7>

Попова, В. 2022. Цветът в културата. (монография) София: „Фабер„. С. 2022 [Popova, V. 2022. Tsvetat v kulturata. (monografiya) Sofiya: “Faber”. S. 2022.]

Рука Фатимы (Хамса) – значение амулета и как его носить. 2021. [Ruka Fatimy (Khamsa) – znacheniyе amuleta i kak yego nosit’. 2021.] <https://amorem.ru/blog/symbols/ruka-fatimy-hamsa/>

Садов, Максим. 2010. РУКА ФИЛОСОФОВ.[Sadov, Maksim. 2010. RUKA FILOSOFOV.] https://www.maap.pro/biblioteka/stati/sadov_ruka_filosofov.html

Сицилийский, Диодор. Историческая библиотека. IV. [Sitsiliyskiy, Diodor. Istoricheskaya biblioteka. IV.] <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1454004000>

Страбон. География. [Strabon. Geografiya] <https://royallib.com/book/strabon/geografiya.html>

Тарасов, Ю. А. 1983. Голландский пейзаж XVII века. М.: Изобразительное искусство. [Tarasov, Yu. A. 1983. Gollandskiy peyzazh XVII veka. M.: Izobrazitel’noye iskusstvo.] <https://opac.flib.sci.am/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=242747>

Уникальная история человеческого познания себя, природы и Бога: 13 автопортретов Альбрехта Дюрера (часть 1). [Unikal’naya istoriya chelovecheskogo poznaniya sebya, prirody i Boga: 13 avtoportretov Al’brekhta Dyurera (chast’ 1).] <https://radiovan.fm/station/article/30727>

Фрейзер, Кристиан. 2008. Да Винчи проиллюстрировал шахматный учебник. [Freizer, Kristian. 2008. Da Vinchi proillyustriroval shakhmatnyu uchebnik.] http://news.bbc.co.uk/hi/russian/life/newsid_7265000/7265550.stm

Хаджилък // Институт за български език „Професор Любомир Андрейчин“. 2019. РЕЧНИК НА БЪЛГАРСКИЯ ЕЗИК. [Hadzhilak // Institut za balgarski ezik „Profesor Lyubomir Andreychin“. 2019. RECHNIK NA BALGARSKIYA EZIK.] <https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg>

Флоренский, П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил-Русская книга. [Florenskiy, P. A. Ikonostas. Izbrannyye trudy po iskusstvu. SPb.: Mifril-Russkaya kniga.] https://imwerden.de/pdf/florensky_ikonostas_1993.pdf

Фрейд, Зигмунд. 1912. Леонардо да Винчи. М.: Мысль, 1912. Репринт 1991 г. Правообладатель: ЮРАЙТ. [Freyd’, Zigmund. 1912 Leonardo da Vinchi. M.: Mysl’, 1912. Reprint 1991 g. Pravoobladatel’: YURAYT.]

<https://www.litres.ru/book/zigmund-freyd/leonardo-da-vinchi-48452226/>

Bailey, Martin. 1947. Dürer. L.: Phaidon Press.

<https://archive.org/details/durer0000bail>

Battaglia, R. 2007. Leonardo e i leonardeschi. Il Sole 24. Ore, 2007: 51—55

https://biblio.toscana.it/catalogo/record/a_leonardo_e_i_leonardeschi_battaglia_roberta_2007_education_it_i_grandi_maestri_dell_arte-mugello_E200700299869

Bouveau, Ch. 1963. The Painter’s Secret Geometry. A Study of Composition in Art. New-York. <https://archive.org/details/painterssecretge0000boul>

Brion, Marcel. 1960. Dürer. L.: Thames and Hudson.

https://books.google.bg/books/about/Albrecht_D%C3%BCrer_His_Life_and_Work.html?id=LNMYAAAAYAAJ&redir_esc=y

Campbell, Lorne. 1990. Renaissance Portraits: European Portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries. Yale University Press. ISBN 0-300-04675-8. https://books.google.bg/books/about/Renaissance_Portraits.html?id=32pQnQAACAAJ&redir_esc=y

Euent, U. 2017. Anna Selbdritt und Heilige Sippe. Ein rätselhaftes Bild aus der Zeit des Vorabends der Reformation // Männer vom Morgenstern. Heimatbund an Elb- und Wesermündung e. V. (Hrsg.): Niederdeutsches Heimatblatt. Nr. 815. Nordsee-Zeitung GmbH. Bremerhaven November 2017. https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Anna_selbdritt

Fagnart, Laure. Léonard de Vinci en France.

<https://journals.openedition.org/studifrancesi/22451?lang=en>

Hamsa Meaning Documentary.

<https://web.archive.org/web/20160816100430/http://www.hamsameaning.com/>

Seitz, Erwin. 2011. Die selbständigen Städte: Utopie der Menschlichkeit // Die Verfeinerung der Deutschen: Eine andere Kulturgeschichte. Berlin: Insel Verlag.

<https://www.perlentaucher.de/buch/erwin-seitz/die-verfeinerung-der-deutschen.html>

Zöllner, F. 2005. Il paesaggio di Leonardo da Vinci fra scienza e simbolismo religioso. Raccolta Vinciana, 31, 2005 [2006], S. 231–256.

https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/167/1/Zoellner_RV_05.pdf

Panofsky, Erwin. 1955. The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton University Press. https://www.pdfFiller.com/jsfiller-desk17/?requestHash=dde202df5ae81b07444074ed12c7df345761d56d0a0cb22a58633e3edc06ed02&projectId=1328274546&loader=tips&MEDIUM_PDFJS=true&PAGE_REARRANGE_V2_MVP=true&isPageRearrangeV2MVP=true&jsf-page-rearrange-v2=true&jsf-new-header=false&utm_source=PDFfiller_Edit_Fill_Sign_any_PDF_document&utm_medium=extension&utm_campaign=chrome#f795289c0fb64f60923821fe8ba49af7

The Da Vinci Code: A Visit to the Louvre Mixing Fiction and Fact. 2007. https://www.louvre.fr/llv/activite/detail_parcours.jsp?CURRENT_LLV_PARCOURS%3C%3Ecnt_id=10134198673458526&CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673458570&CURRENT_LLV_CHEMINEMENT%3C%3Ecnt_id=10134198673458570&bmUID=1175887949986&bmLocale=en

Tuscany, 1999. Paris: Michelin et Cie. <https://archive.org/details/paris00watf>

Venetian Painting: Legacy. Effect of Venice Painters on European Art. MAIN A-Z INDEX - A-Z of ART MOVEMENTS. 2016. <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/venetian-painting-legacy.htm#introduction>