

## СТАТИИ

---

*Ангел Ангелов<sup>1</sup>*

**ИЗПИТАНИЕ И ПРИНАДЛЕЖНОСТ: БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
НА: РОБЕР КАМПЕН, МАЙСТОР НА „СВ. ВЕРОНИКА“, ДИРИК БАУТС,  
МАЙСТОР НА „ОЛТАР НА СВ. ВАРТОЛОМЕЙ“,  
РОХИЪР ВАН ДЕР ВАЙДЕН<sup>2</sup>, ХАНС МЕМЛИНГ<sup>3</sup>. ПЪРВА ЧАСТ**

*Angel Angelov*

**TRIAL AND AFFILIATION: NOTES ON THE WORKS  
OF ROBERT CAMPIN, MASTER OF ST. VERONICA,  
DIERIC BOUTS, MASTER OF ST. BARTHOLOMEW'S ALTAR,  
ROGIER VAN DER WEIDEN, AND HANS MEMLING. PART ONE**

**Abstract:** This paper is not a study, but just notes. Their purpose is to present a possible historical approach, for which mostly prayer images have been used. The text attempts to provide insight into how an image was perceived by a community or how that community might have perceived it. The author believes that the effort to understand the motives, desires, and values of a historical social environment is equivalent to recognizing its right to exist.

The questions which the paper seeks answers to are:

- Why did religious and secular communities need to stand face to face with images of Jesus at the end of the 14th century, and why did they need the test of his gaze?;
- What was the nature of the experience in the direct, unmediated interaction between the image and the believer;
- How did this new way of dealing with the divine affect behaviour?;
- How was what we may call the ‘inner world’ created, which was not only communal, but also personal?;
- What did the believer pray to: the image or the presence of the power of the holy person in the image?

Religious images create a desired belonging to a certain social environment. Believers recognize what they see as their own, regardless of the fact that they see a real and an imaginary world, a real and an imaginary self simultaneously.

---

<sup>1</sup> valentangel@abv.bg

<sup>2</sup> Нидерландските имена са изписани възможно най-близко до оригиналното произношение. Благодаря на г-жа Мария Енчева, преводачка от нидерландски.

<sup>3</sup> Не открих в електронните каталози „НАБИС“ и „КОБИС“ публикации от български автори по темата. Известните ми публикации за нидерландското изкуство се отнасят за други художници и друга епоха.

The author tries to substantiate the understanding of co-belonging to the two worlds – the sacred and the earthly one in the images. He also seeks to justify why the presence of the assignors in the images most often represents the visions of the assignors themselves.

**Keywords:** prayer images; community; historical social environment; trial; affiliation; Robert Campin; Dieric Bouts; Rogier van der Weiden; Hans Memling.

## I. Подтикът

Книгата на Богдана Паскалева „Обличане на голотата. Трансформации на образа в сюжета за Нарцис и Ехо“ ме подтикна да мисля (отново) за един тип късносредновековни изображения.

В „Улавяне на образа на Спасителя“ Богдана Паскалева резюмира разбирането на Хорст Бредекамп за образния акт: „ще се концентрираме върху един пример от втората част на книгата, в която Бредекамп изследва субститутивния образен акт. Този вид образен акт е свързан с представата за една заменимост между тяло и образ. Първият пример за подобен образен акт е средновековната легенда за истинния образ (*vera icon*) на Спасителя, отпечатан върху судариума, който му е поддала св. Вероника по време на изкачването към Голгота. В историята за св. Вероника обаче е налице един елемент, който именно превръща судариума в реликва от Христовото тяло – това е моментът на отпечатване, който придава особената аура на автентика, допускаща взаимозаменяемостта между тялото и неговия образ. Тук образът не е от порядък, различен от тялото, той е следа, оставена от самото тяло, истинно свидетелството за съществуването и присъстващото отсъствие на това тяло“ (Паскалева 2022: 66–72).

На с. 68–69 Паскалева цитира част от анализа на Бредекамп: „Картината на Робер Кампен „Света Вероника“ разкрива още измерения от същия [sc. субститутивен] процес. Вероника, застанала върху обсипана с цветя поляна и облечена в скъпа одежда, носи на главата си бяла кърпа, която на свой ред е обгърната от фино платно, завързано под брадичката. С двете си ръце светлицата държи прозрачен воал, върху който образът на Христа се откроява като тъмно очертание. Следите от гънките при гладенето достигат всеки път само до контура на Христовия лик, който се появява във воала и в същото време изглежда сякаш освободен от него. Ала това не изчерпва майсторството на картината. Вероника държи опънатата кърпа толкова далеч встрани от себе си, че лицето на Христос сякаш изплува от нейното тяло, като в същото време с връхчетата на косите си достига до подобната на тапет фонова стена с флорални мотиви, пред която попада опънатият външен сегмент от кърпата. По този начин кърпата се превръща в дифузен прозорец, препращащ към различни зони от пространството и от телата. Едновременно с това, тя напомня на известния *velum* на Алберти, онова фино изтъкано платно, разделено от по-плътни нишки на квадрати, с чиято помощ бива прерязвана зрителната пирамида, за да се проектират върху платното предметите, които предстои да бъдат рисувани. Така Кампен прехвърля мост между легендата за произхода и най-напредналите възможности на живописната и пространствената техника, с което формулира сякаш мото в полза на легитимацията на нови и нови изобразителни техники“ (Bredekamp 2010: 177). В същата подглава Паскалева обсъжда комуникативната ситуация, в която се намират зрителите и от която според нея зависи субститутивният образен акт. Заключение, до което достига е: „Образът е нещо от съвсем различен порядък спрямо полето, в което се явява. Дори когато е отпечатък от тяло, той не е тяло“ (Паскалева 2022: 72).

## II. За подхода

Бележките, които следват, не са проучване, а представяне в съкратен вид на възможен исторически подход, за което използвам най-вече молитвени изображения. Опитвам се да разбера как е възприемала изображението или как би могла да го е възприемала една общност, но и отделните вярващи. Смятам, че усилието да разбера мотивите, желанията на една историческа среда е равносложно на това да ѝ признаем правото да съществува; и също така, че усилието за разбиране е за предпочитане пред удоволствието, което се изпитва от нежеланието за разбиране.

Под изпитание имам предвид състоянията, към които мъже и жени се стремят, за да разберат истински ли са свързани с Христос; изпитанието е този стремеж към лична христоцентричност. Мъжете и жените, които се подлагат на изпитанието, са както принадлежащи към институцията на Католическата църква, така и светски лица. Изображенията, които обсъждам, представят състояния на свързаност.

Под принадлежност имам предвид личното присъствие в определена общност, както и в организираната по определен начин градска среда. Създаването и възприемането на молитвените табла е свързано с чувства, които въздействат върху общностните и личните ценности и – особено важно – върху поведението. „Св. Вероника“ от ателието на Робер Кампен е молитвено изображение. Проблемът с т. нар. „молитвени изображения“<sup>4</sup> (живопис, миниатюра, по-късно графика<sup>5</sup>) ме беше занимавал и преди<sup>6</sup>: кога и защо възниква вглъбяването в тези (преносими) образи, достигащо понякога до екстатично преживяване, как взаимодействието между образ и вярващ допринася за общуването без посредник с Бога; как този нов, тогава, начин на отношение с божественото въздейства върху поведението; как се създава това, което можем да наречем „вътрешен свят“, който е и общностен, и личен<sup>7</sup>?

Тези изображения, когато са нечия принадлежност, правят живописиста независима от литургията и от църковната институция; поради размерите си могат да бъдат носени със себе си. Свързани са и с появата на градския тип култура и с промените в отношението към Исус от средата на XII в. натам. Проучвах изображения преди всичко от края на XIV до края на XV в.; за този период се отнасят и бележките, които следват.

Молитвените изображения представят сцени от Евангелието, които повече от другите са могли да предизвикват силни и дори екстатични преживявания. „Разпнатият Спасител, Богородица с Младенеца и Пиета – Мария с тялото на Христос върху коленете ѝ – са трите най-важни типа молитвено изображение“ (Białostocki 1990: 37). Тези сцени биват отделени от събитийния разказ и превърнати в самостоятелни изображения или в скулптурни групи, към които се насочва преживяването<sup>8</sup>. Самостоятелност на изображението и физическа близост до него са предпоставки, които са могли да усилят преживяването и да му придадат почти личен характер. Скулптурната група или живописното изображение може да е със засилена експресивност, но това не се отнася за всички произведения. Молитвените изображения се срещат преди всичко в немскоезичната част на Райха и в херцогство Бургундия. Ако за модерността е обичайно личното общуване с религиозното изображение, то не е така преди средата/втората половина на XIV в., когато започва да се формира новото – без посредник – общуване с божественото. Немската и нидерландската мистика е основен деятел в това ново общуване и в приближаването на божественото и на човешкото. Тенденцията става опасна, когато тези, които са способни да я практикуват, чувстват, че нямат нужда от църковната институция, контролираща йерархичните степени на близост до Бога; разнообразни са общностните и лични форми на тази тенденция. Но и другата, която не поставя под съмнение принадлежността си към църквата, се проявява в различни форми. Една от тях е споделянето на мистичния опит, превръщането му в общностно преживяване, включително в литургията. Общностно е преживяването в манастирите, особено в женските; донякъде така е и при своеобразните светско-монашески форми, напр. при бегините, при братята на общия живот, при другарите на Бога в Страсбург.

<sup>4</sup> Немският термин е *Andachtsbilder*, чийто по-разгърнат превод би бил: ‘изображения за молитвено вглъбяване’. Терминът е бил оспорван, както е обичайно при едно критическо занимание.

<sup>5</sup> Дърворезбата, първият способ за възпроизвеждане, е създадена ок. 1400 в Средна Европа.

<sup>6</sup> Онова, което подредих за публикуване, се отнасяше за творчеството на Босх. Йеронимус Босх: нагласи в историческа среда – <http://litenet.bg/publish11/avangelov/jeronimus-bosh.htm>. Електронно списание LiterNet, 24.02.2014, № 2 (171)

<sup>7</sup> Личните молитвени изображения са с малки размери, за да могат да се носят и по време на пътуване.

<sup>8</sup> В литературата, която познавам, за първи път тази мисъл изказва Ханс Сварценски в 1935 г. (Swarzenski 1935: 142).



*№ 1. Олтар, изработен в ателието на Робер Кампен, дъбово дърво, м. б., 1428–1430, музей Städel, Франкфурт на Майн. В затворено положение олтарът е с размери 61 x 148.7 см*

Важно е – за всяко изображение или скулптурна група – да знае кой е бил възложителят или дарителят, какъв е мотивът – на личността или на институцията (църква, манастир, община) – да избере тази светица или този светец, каква е била обкръжаващата визуална среда и – особено важно – в какво отношение е било изображението към богослужението, към църковната празничност. В случая както за мястото и предназначението, така и около авторството съществува неяснота. „Св. Вероника“ е част от олтар, изработен в ателието на Робер Кампен; предположението е, че поради големината на олтара в изписването му са участвали повече художници, но това е обичайно при по-големи поръчки.

Изображенията на Вероника, както и това на кърмещата Богородица (*Maria lactans*), са от вътрешната страна на олтарните крила, което означава, че са показвани само в определени дни. На външната страна е изобразена Светата Троица: Бог Отец придържа тялото на сваления от кръста Христос, на Чистото рамо е кацнал Светият Дух. Изображението в сив и черен цвят (грисайл) наподобява скулптурна група в ниша, неговата монохромна строгост контрастира с богатството на цветовете в двете вътрешни изображения. Трите табла са частите от олтара, които са запазени. Предполагам, че таблото с Вероника е било отваряно и по време на Страстната седмица, макар изображението да не се отнася пряко към Страстите Христови.



№ 2. Олтар, изработен в ателието на Робер Кампен. Ляво крило: Св. Вероника, 61 x 151.8 см

Богатото като цветност и материи облекло на светицата представя обичайната за живописиста (миниатюра, олтарни и лични молитвени изображения) на Бургундия цветова култура. В изображенията на Богородица, на светиците и светците облеклото е елемент от тяхната извисеност, свидетелство за празничното съществуване на вярата. Ясно е, че с тези дрехи не може да се движиш лесно. Следвайки основната си идея, че изображенията са дейтели на общностна идентичност, се питам дали облеклото на Вероника не е тогавашното празнично облекло на заможните госпожи от градското съсловие, напр. съпругите на градските патриции? Понякога богатото облекло в изображенията е съчетание от елементи на актуалната модна линия (която не се променя бързо), от предишни модни кройки и от личната изобретателност на художника. Често в изображенията от XV в. – немски, бургундски, нидерландски, дрехата е съставена от различни части и завършва с бордюри. Бордюрът тук е с цвят на старо злато, сякаш е поръсен със скъпоценни камъни, всеки от които е в обков<sup>9</sup>. Леко повдигнатата дреха позволява да се види друга част от облеклото, чийто цвят е близък до „естествените“ цветове на поляната. Подобни бордюри на външната дреха имат Саломе в „Рождество Христово“ от Кампен, 1420–1425, Бог-Отец, Богородица и Йоан Кръстител

<sup>9</sup> Модата като социално явление се появява в края на XIII и през първите десетилетия на XIV в. в италианските градове държави и по протежението на века се разпространява и извън тях. Вж. „Три теми от „Декамерон“ на Джовани Бокачо: мода, идеал за красота; религиозност“. <https://open.spotify.com/episode/7ksenbGhKNhrbjarz7NNbI>

в Гентския олтар, ок. 1432, Мадоната (на канцлера Ролен), ок. 1433, Мадоната (на каноника Ван дер Пале), 1436 г., от Ян ван Айк. Скъпоценните камъни или богатата бродерия са знак за скъпоценността на изображението персонаж; едновременно бродерията и бордюрът обособяват фигурата спрямо обкръжаващата среда. Този тип бордюрът при облеклото отговаря и на определена модна представа за скъпоценност – символна и реална<sup>10</sup>.

Изследователи посочват чувството за реализъм у художника – по лицето се виждат белези на състаряване. Реалистичността е обща характеристика на изображението: пръстите, както и цялата китка не са идеализирани, за разлика от образите на богородици и светици, чиито издължени китки са направени сякаш от слонова кост; но също така пръстите на Вероника не са задебелили или изкривени от работа. Вероника е социален портрет, в който се съчетават благочестие и богатство. Дали принадлежащите към заможния социален слой градски дами не са искали това да е образът, който те са имали за себе си? В позата на тялото се долавя отглас от елегантната извивка на т. нар. красиви мадони<sup>11</sup>, но декоративното тук е подчинено на същественото – срещата изпитание с лика на Исус. Вероника съзнава своето издигнато положение – тя притежава лика на Спасителя, държи спокойно воала, да, това, което показва на останалите, е лицето на Исус. Реалистичността обаче не е заради самата себе си, а е заради принадлежността – към вярата, към енорията, в чиято църква предполагаемо е бил поставен олтарът, и по-общо – към социалната градска среда. Чувството за взаимна принадлежност и за общи ценности се създава и чрез религиозните образи<sup>12</sup>. Вероника е застанала върху поляна или в градина, мястото е отделено от останалото чрез тъканна преграда, чиято цветност преобразува златистия условен фон от готическата епоха в материя с определен десен. Свещеното се е пренесло в реалния свят.

Към края на XIV в. образът на Вероника се свързва със страстите Христови; името ѝ бива включено сред имената на жените, които следват Исус по пътя към Голгота (Лука 23, 27). А около началото на XV в. Вероника с лика на Исус се обособява като самостоятелно молитвено изображение в два варианта. Единият е т. нар. судариум, покритото с кръв и пот лице, възпаление на страданията; другият вариант е лицето на проповядващия Христос. Именно втория вариант виждат вярващите в изображението на Кампен; върху главата му няма трънен венец. Когато Вероника се отправя към художника, който трябвало да изпише за нея лика на Исус, по пътя тя срещнала самия Исус. Исус, разбирайки къде отива Вероника, иска от нея кърпа, която ѝ връща с отпечатъка на своето лице. Това разказва Яков Варадзински в „Legenda aurea“, 1264. В гл. LIII (главата е част от разказа за Страстите Христови) Вероника казва на Валузиан, който е изпратен, за да търси лек за болестта на император Тиберий: „Ако твоят господар погледне с благочестие (si dominus tuus devote intuebitur) образа на моя, веднага ще получи милостта на изцелението“ (Iacopo da Varazze 2007: 398)<sup>13</sup>. Малко по-надолу Валузиан разказва на императора, че е срещнал възрастна жена, която носела със себе си образа на Исус и че ако императорът гледа към този образ с преданост (с

<sup>10</sup> Изпратих изображението на проф. Аделина Попнеделева с въпрос за бордюра или ивицата, с която завършва дрехата на Вероника. Ето част от отговора ѝ: „В дрехата подгъвите са имали важно символично значение, защото са граница с външния свят, който крие опасности, и затова има украса. Всичко блестящо отблъсква злите сили. Също червеният цвят има предпазващо значение и понякога подгъвът от вътрешната страна е с червен плат.“ Ад. Попнеделева в писмо до автора от 12.XII.22.

<sup>11</sup> В красивата и идеализирана възвишеност на тези мадони дворцови среди в Европа разпознават свой идеал.

<sup>12</sup> Наталия Гершензон подчертава наличието на „съсловна колегиалност“, на общи практически и нравствени интереси в творчеството на Алберт ван Ауваер, Дирик Баутс, Геертхен тот Синт Янс и на Герард Давид. Единството на интереси се проявява под формата на „групови портрети“ или на компактни групи от хора. Според нея във втората половина на XV в. чувството на лична гордост е заменено в нидерландската живопис с чувство на колективна гордост, а героичното и действено начало у човека не занимава въображението на художниците. (Гершензон 1972: 152–53, 165, 160–165) Предпочитанието на Гершензон е към героичния човек. Може би изследователката има предвид нравствени ценности, а не „нравствени интереси“ (с. 152).

<sup>13</sup> Карл Пиърсън е събрал свидетелствата за отпечатването на лика на Исус: Pearson 1887: 11–12.

благочестие), скоро ще получи милостта на изцелението. В откъса искам да подчертая идеята за благочестието, която е централна в мистиката. Ако общността е благочестива, ако се отличава с подобно поведение, ще получи благодатта. Благочестието е преданост към определени ценности.

Желанието на общността, на възложителя (или възложителите) не е била да виждат лицето на страдащия Исус (судариум), а на Исус, който е в силата си и разпространява своето учение<sup>14</sup>. Това трябва да е било от значение; източници, които биха допринесли да се разбере защо възложителите (или дарителите) са предпочели този вариант, едновременно биха допринесли да се възстанови елемент от колективната нагласа на микрообщността, за която е бил предназначен олтарът. Често именно гражданите са възложителите на големи олтари за свои семейни параклиси вътре в църквата, в които се извършват и служби само за тях. Грите запазени части от олтара могат да се разберат така: Исус като младенец – таблото с кърмещата Богородица; като въплътено слово на новата вяра – таблото с Вероника, като изкупващ прегрешенията на света – таблото със Светата Троица.

Благочестието, възприето като смирение и подражаване на Христа, е образцово положение. В молитвеното общуване с лика на Исус отношението към Него е в изпитание – дали то е истинска преданост, дали благочестието е истинско. Регулотивът обаче нямаше да е необходим, ако „естествено“ се проявяваше при всички членове на една общност. От исторически свидетелства може да се научи, че числото на вярващите, които присъстват на църковните служби през втората половина на XIV в., намалява. Това не е отслабване на вярата, а по-скоро се търсят други подстъпи, чрез които да се удовлетвори желанието за връзка с божественото; добавям този детайл, за да не изглежда, че желанието за благочестие е била безпроблемна всеобща нагласа и поведение.

Структурна характеристика и едновременно елемент на въздействието в произведенията на Кампен е светлината; в съпоставка с предишен тип изображения се вижда разликата. Богатата материалност не би била осезаема без предаването на светлината, естествена или свръхестествена. Тя е деятел в изображението, защото прави възможен почти нематериалния воал, върху който е ликът на Исус. Воалът, който обгръща кърпата върху главата на Вероника, е допълнителен знак за връзката ѝ със запечатилия се образ на Исус. Материалността на света и нематериалността на Христовия лик съществуват заедно, а Вероника би могла да се възприеме като връзка между тях.

Консервацията и реставрацията са съществени елементи от съхраняването на културните паметници. Наблюденията и изводите, които направих за цветовете и светлината предпоставят, че двете дейности не само не са променили, а са възстановили оригиналните цветове. И накрая: общото изместване на двете фигури надясно (спрямо нашия поглед) е, защото страничното крило насочва погледа към централното с изображението на Светата Троица.

#### IV. Пространство и принадлежност

Височината на таблото е почти 152 см. Средният ръст на жените между 1000 и 1500 г. е малко под 155 см; Вероника е изобразена почти в естествен ръст, което също е част от чувството за реалност и принадлежност. При достатъчно данни, една реконструкция би показала каква е била отдалечеността между олтара и вярващите, на каква височина е бил издигнат той, каква е била светлината и доколко е позволявала да се съзерцават молитвено образите<sup>15</sup>. А за магическото въздействие при светлината на свещите (единственото изкуствено осветление) можем да си представяме, обучавайки се в подобно съзерцаване.

Какво има извън поляната, на която стои Вероника, не се вижда; защото то не е съществено. Същественото е кръстната форма, която образуват ликът на Исус, лицето на Вероника и пръстите ѝ, държащи воала. В своята осезаемост отпечатаният лик е триизмерен, отделя се от воала; погледът е насочен напред, към вярващите; тъмният цвят допълнително обособява лицето, а размерите му са по-големи, макар и не много, от лицето на Вероника. В цвета и в размерите на отпечатания лик се долавя мощта на божественото<sup>16</sup>. Фронталният поглед в изображения и скулптури може да

<sup>14</sup> Последното не променя обаче основателността на твърдението, че отпечатването на тялото върху тъканта е присъствие на отсъстващото (Паскалева 2022: 67).

<sup>15</sup> Съществува предположение, че първото място, на което е бил поставен олтарът, е Льовен.

<sup>16</sup> Да се означава чрез размерите на лицето, на главата или на цялото тяло превъзходството на една свещена фигура над останалите, е отличителна черта, която се съхранява дълго и след като художници-

носи различни значения; често е въплъщение на власт<sup>17</sup>; важното тук е, че ако съм вярващ християнин, това е ликът на моя Бог и той ме гледа. Как стоя аз пред него; Исус очаква отговора ми. Дали при молитвеното вгълбяване може да се достигне до състояние, когато отпечатаното върху тъканта лице е присъствието на самия Исус, а не само на образа му? В състояние на екстатично взаимодействие принципната разлика между образ и тяло ще е без значение за този/тази, които са във взаимодействието. Ако не при всяко изображение на „истинния лик“ на Исус, то при реликвите и копията от тях (в „Св. Петър“, Рим, в „Св. Вит“, Прага) молещият се/молещата се преживява срещата със самия Исус, защото Исус се е въплътил в своя образ.

От друга страна обаче, мистичното съзерцаване е – по предписание – безобразно. „Искам да ти кажа в какво е разликата по отношение на познанието между чистата истина и съмнителните видения. Непосредственото съзерцаване на чистата божественост е вярна и чиста истина отвъд всяко съмнение; видението е толкова по-благородно, колкото е по-духовно и безобразно и колкото повече то е подобно на непосредственото съзерцаване. Макар че пророци като Йеремиа са имали богати на образи видения“ (Seuse 1986: 113–114)<sup>18</sup>. Разбирането на друг от големите мистици, Йоханес Таулер, е по-еластично и той не поставя подобна граница: „Добре е човек било денем или пък нощем да отдели време, през което да се потопи в същността си, всеки по своя начин. Благородните хора, които могат в чисто съзерцаване без образи и форми да се потопят в Бога, нека да го правят по своя начин. Останалите нека и те, всеки, както може, да се упражняват, като отделят време, тъй като не можем всички да се отдадем на съзерцаване“ (Tauler 1979: 364). Присъствие в Бога с или без образи е друг проблем; тук само задавам въпроса дали един вид преживяване, чийто подтик е молитвено изображение, може да преодолее разликата между образ и тяло?

Молитвените изображения са свидетелство за желанието на общности и на отделни вярващи Исус да присъства осезаемо в техния свят. Съществуването заедно – на свещения и на актуалния светове също е образцово положение, към което общността и личността могат да се стремят и дори в мигове на подем и откровеност да постигат. Реалността на тази заедност е рядкост. Постоянното изпитание е възможно само в житията на светци и светици<sup>19</sup>. Изобразяването на чудото, което „се втурва“ в света, в който живеем, изпълването на света със знаци за присъствието на божественото има своята идеология – представяме нашия свят като този, който бихме искали да е и себе си като тези, които бихме искали да сме.

Пространството в таблото със св. Вероника от ателието на Кампен е ограничено чрез декоративната тъкан, но то е потенциално отворено към пространството на църквата или на параклиса, в което са вярващите, към тези, които гледат към изображението и в мигове на съсредоточаване успяват да отговорят на погледа и на присъствието на Исус<sup>20</sup>. Както целта на изображението е да въздейства самостоятелно, а не да онагледява разказа от „Legenda aurea“, така и целта на възприемането е преживяване, което да въздейства върху поведението. Казано по друг начин – пространството на изображението, когато олтарът е отворен, и на вярващите, които присъстват на литургията, е общо, защото едното без другото е само възможност, но не и присъствие. Актуализирането на възможността се постига във взаимодействието, което ще е било несъмнена рядкост. Извисяването на делника е желано, но само понякога се превръща в действителност.

те започват да изобразяват един повече или по-малко реален свят. Един дълбоко религиозен художник като Александър Иванов рисува Йоан Кръстител с ръст, който е по-голям от този на останалите фигури в „Христос се явява на народа“, 1837–1857, с което той спазва средновековния начин да се означа нечие превъзходство.

<sup>17</sup> Фронтално е насочен и погледът в изображението с произход Силезия или Бохемия ок. 1400: Vera Icon, Museum Narodowe, Варшава, темпера върху дърво, 44,5 x 32.

<sup>18</sup> За познание без „всевъзможните форми и образи“ вж. Сузо 2016: 130.

<sup>19</sup> Свидетелства и тълкуване на формите на екстатично единение с Бога – Dinzlacher 2007: 432–442.

<sup>20</sup> По отношение на интериора в „Портрет на Едуард Граймстън“ от Петрус Кристус (1446, National Gallery, Лондон) Наталия Гершензон отбелязва, че той „сякаш непосредствено преминава в реалното пространство, намиращо се пред картината“. Същата характеристика тя открива и в „Портрет на мъж“ от Дирик Баутс (1462, National Gallery, Лондон). „Макар погледът на героя от портрета да не е насочен към зрителя, а встрани, пространството на изображения още по-отчетливо в сравнение с портретите на Кристус, влиза в контакт с реалното пространство пред картината“ (Гершензон 1972: 157; 159).



Художниците отговарят на желанието за емоционално общуване с божественото чрез тематиката, но и чрез собствено изобразителни средства, напр. поставяйки фигурите в близкия план, до границата на изобразителното поле. Скулптурната група (от дърво или от теракота) бива поставена в пространството така, че да бъде близо до равнището на очите на вярващите, за да бъде общуването непосредствено и въздействието по-силно. В нидерландски изображения самата обстановка, независимо дали е на интериор или екстериор, тъй като е позната, допринася за приближаването и дори за съществуването заедно на свещения и на актуалния свят<sup>21</sup>. Изглежда така сякаш целта е да се покаже, че условното пространство на изображението и реалното на вярващите съществуват заедно; те са разграничени, но не като два йерархично обособени свята, а като две пространства на общ свят. Обособяването е най-често по хоризонтала, а не според ценностната пространствената йерархия горе – свещения, долу – човешки свят. Виждаме го в благовещенията и в поклоненията на влъхвите. Понякога фигурата на Богородица е по-висока от останалите, но без да господства над тях<sup>22</sup>. В епохата преди края на XIV в. важноста на една фигура е означавана и чрез нейния ръст.

Пейзажът в „Мадона на канцлера Ролен“ е разделен на две – вляво е град, който съвременниците на художника са могли да разпознаят, да кажем, че те са живели в подобна градска среда; вдясно обаче е небесният Йерусалим. Небесният Йерусалим е от страната на Богородица, съвременният град – от страната на канцлера, двата града са свързани с мост, по който има движение; движение с лодки между двата бряга има и по реката<sup>23</sup>. Жизнената среда не съществува сама за себе си, а чрез своята свързаност със свещеното време на християнството; актуалният човешки свят и света на Исус, на апостолите, на светци и светици взаимно си принадлежат. Изображенията носят определена идеология.

Изявената склонност към реалистичност в изображенията има своето социално основание във властта, реална и символна, на гражданското съсловие в управлението на градовете в Ниските земи, в северните области на Бургундското херцогство или в немските държави. Но дали всяка реалистичност би интересувала тези граждани или ги интересува „реалистичното“ представяне на своя, на собствения свят? Дали изобразяването на интериори и на предмети в тях или на градски пространства не е заради чувството за присъствие и принадлежност – това е техният свят, който може и да е между реалността и въображението, но същественото е, че възложители и вярващи се разпознават в него. Дали градовете наистина са изглеждали, както са в дълбоките планове на нидерландските изображения от първата половина на XV в., или изобразеното все пак е оставяло достатъчно възможности и за въображението? По-скоро – второто. Дали вниманието към своя свят, желанието да го определят не е подтиквано и от разширяването на познанието за географията на света (кръстоносни походи, търговски пътувания)? Предметите, които идват отвън стават част от собственото пространство, но чрез тях то донякъде се променя. В „Мадона на каноника ван дер Пале“, 1436, Ян ван Айк напр. е изобразил ориенталски килим, върху който е тронът на Богородица с младенца. Геометризираният десен на килима, върху който също е тронът на Богородица, в „Олтар на Мария и на Йоан“, 1475–1479 от Мемлинг, се различава от орнаменталната и изглеждаща по-тежка украса на местния брокат; независимо от разликата, чуждият културен продукт е включен като елемент от собственото пространство, станал е свой<sup>24</sup>. Да допусна, че нидерландските художници включват килими в своите произведения, защото животът на Христос, на Богородица и на Йосиф е протекъл на Изток, би означавало да „преместя“ като психология художниците от XV в. в първата половина на XIX в.

Изобразените интериори и градски екстериори представят предмети и пространства, в чието изработване и уреждане възложителите на произведението са участвали или биха могли да участват. Ако това е така, изображението потвърждава взаимната принадлежност между пред-

<sup>21</sup> Подбор от дълбоките планове на нидерландски изображения от XIV и XV в.: Ирина Генова, Ангел Ангелов, Демократически преглед, кн. 39/40 (Пролет Лято 1999).

<sup>22</sup> Напр. в „Олтар на тримата царе (Олтар „Колумба“)“ от Рогир ван дер Вайден, 1455.

<sup>23</sup> Друг въпрос е, че канцлерът гледа Богородица така, сякаш тя му дължи отговор за нещо.

<sup>24</sup> Тъканта под възглавницата, на която седи Младенецът в „Мадона на Мартин ван Ниювенхоевен“, ако се съди по цвета и геометричната фигура, също е дошла от Изтока.

мети, пространства и възложители, отнася се изобщо за вярващите от общността, които ще разглеждат или ще се молят пред изображението, ако то е в публично пространство. Изобразяването и разпознаването на подробности потвърждава отново и отново присъствието в този свят. Едновременно символизирането<sup>25</sup> на предметността е обичайно, то е част от делника, защото всичко човешко е създадено с божията помощ, човешкият свят, както и природата са божие творение.

### V. За реализма в изображенията

В повечето от изследванията, написани през XX в., които познавам, се подчертава интересът и нарастващото умение да се представя реалността в нидерландската живопис от 1420-те натам. Интересът и представянето на реалността предполагат и нейното овладяване и по-късно – подчиняване. Съществуват изследвания и от началото на XXI век, които продължават да подчертават тези две характеристики. Струва ми се, че интересът към действителността през XV в., художествен или друг, не е съвсем еднозначен. В тези бележки предлагам като допълнение следното: интересът, особено към градските пространства, е подтикнат от желание да се представи пространство, към което, както стана дума, възложители, художници, дарители и вярващи принадлежат. Това не означава, че художниците създават реални топографии. Изображенията са свят, реален и въображаем едновременно, в който вярващите се разпознават, разпознават своето реално, но и идеализирано присъствие в този свят.



№ 3. Рохиър ван дер Вайден<sup>26</sup>, Олтар на тримата крале (Колумба); централно табло, ок. 1455, м. б. дъбово дърво, 138 x 153 см., Alte Pinakothek, Мюнхен

<sup>25</sup> За символизма в Западното средновековие вж. енциклопедичния тип монография на Мишел Пастуро, *Символна история на Западното средновековие*, 2004. На български: Мишел Пастуро, Превод Тони Николов, *Християнство и култура*, бр. 6 (63)/2011, 89–101.

<sup>26</sup> Изписването на имената е най-близкото до нидерландското произношение. Смятам, че един от начините да заявиш какво е отношението ти към другия човек, етнос, култура, др., е произнасянето на името му така, както го произнася той, тя, съответната езикова общност. Тенденцията от последните десетилетия

В централното табло на олтара „Колумба“, вдясно, коленичил и с броеница розарий в ръка, е възложителят<sup>27</sup>. Зад него ясно се вижда градски пейзаж с улица, която води нагоре. Градският пейзаж заема дълбокия план по цялото протежение на изобразителното поле. Не смятам, че художникът е възпроизвел части от град Кьолн, защото е бил предназначен олтарът. А че този заможен гражданин на Кьолн може да разпознае покланящите се крале като част от своя, ако не реален, то въображаем свят. Сценично представени са тримата крале, особено церемониалната поза на най-младия крал, поздравяващ с танцова стъпка и снемане на шапката светото семейство; в краката му е хрътката, от другата му страна е пажът, който му подава купата със смирна. Тримата крале са облечени по актуалната дворцова мода; това, че кралете идват да се поклонят пред Младенеца, който не притежава власт и богатство, подчертава изключителността на ставащото<sup>28</sup>. То е необикновено и от значение за етноси и култури, защото художникът показва сред дошлите, за да видят Младенеца, както мъже от Изтока, така и цветнокожи. При добра резолюция на изображението се вижда, че приближаващите образуват безкрайно шествие, което символизира човечеството.

Същевременно свещеното събитие се извършва и в света, в който възложителят присъства, в неговия свят. Присъствието му е свидетелство за социално самочувствие на възложителя, макар той да не вижда ставащото, защото е зад гърба на Йосиф, а и колоната би попречила на погледа му. Разликата в отношението свещен – съвременен свят е означена чрез по-ниското положение на възложителя в пространството; той също така е извън обора, в който се развива действието. Погледът му не е насочен напред, той не се опитва, както постъпват мъжете, които се тълпят и се надигат сякаш на пръсти, за да видят какво става. Ето защо и тук въпросът дали изобразеното не е видение на възложителя, ми се струва основателен. Има и още белези, чрез които е отбелязана разликата между свещеното събитие и съвременния свят: над обора е тъмно, но тъкмо над него засиява звездата, която ще превърне тъмнината в светлина; в светлина е облян целият пейзаж – градът и природата в средния и в дълбокия план; оборът се руши, знак за разрухата на стария свят, докато градът, особено ясно се вижда това зад възложителя и в средния план, е уредено жизнено пространство. В резюме – двата свята са разграничени, но не непроницаеми и затворени един спрямо друг.

Представянето на поклонението на тримата царе не е онагледяване на основно събитие от историята на човечеството, а ставането му сега. Лицата на двама от мъжете, които се опитват да влязат в обора и да видят Младенеца, Мария и кралете, носят портретни черти. Възрастният мъж с бялата коса и брада гледа към нас, към тези, които ще застанат пред олтарното изображение, той посочва към ставащото с ръка, погледът му е изпитателен. Олтарът е предназначен най-вероятно за капелата на възложителя в „Св. Колумба“ в Кьолн. Въпросът за значението на ставащото е личен, към всеки един или една от вярващите, които ще застанат пред олтара.

Изображенията, накратко, създават чувство за реална и за желана принадлежност. Новото за епохата организиране на изображението от позицията на наблюдаващия потвърждава, че това, което се вижда, би могъл да го види не само художникът, но и възложителите, както и всеки, който ще застане пред изображението. Разпознаваме в екстериора, в интериора, както и в част от фигурите своята социалност.

## VI. Въздействието на мистиката

Непосредственото и силно въздействие на молитвените изображения сред вярващите е станало възможно, защото е подготвяно дълго чрез мистическата тенденция<sup>29</sup>. На едно колектив-

да се изписват всички чужди имена така, както биха се произнесли на глобалистки американски, е съчетание от невежество и империализъм.

<sup>27</sup> Предполагането е, че възложителят е Годерт фон дем Васерфас, патриций от Кьолн.

<sup>28</sup> Има твърдения, че лицето на третия крал има прилика с бъдещия херцог Карл Смелия. Рогир ван дер Вейден рисува портрет на бъдещия херцог пет години по-късно, в 1460 (м. б. дъбово дърво, 49 x 32 см, Gemäldegalerie, Берлин.) И в създадената по същото време фреска, 1459–1461, на Беноцо Гоцолли в Палацо Медичи-Рикарди, изобразяваща тържественото шествие на тримата крале, има портретни изображения.

<sup>29</sup> Не е мястото тук да се разпростирам върху социалните причини, породили нейната поява. Ще отбележа само, че тя се променя вътрешно между XII и XV в., онова, което е важно за изображенията, които тълкувам тук, е присъствието ѝ извън монашеските ордени.

но и неясно желание за отношение, което не се основава на страха и на непостижимостта, а на близостта до Христос и до Богородица, пръв дава израз и форма през 1130–1140-те Бернар Клервоски. В следващия XIII в. личното състрадание (*compassio*) става ценност, проповядвана и засвидетелствана в поведението на св. Франциск и последователите му<sup>30</sup>. Желанието за пряка близост с Христос, с Богородица се проявява под различни форми у монахините мистички в немскоезичното пространство – в днешните Швейцария, Баден-Вюртенберг, Тюрингия<sup>31</sup>. Желанието за пряко, без посредник, отношение с Бога, в брачната мистика се превръща в копнеж по телесна близост – с Исус, с Младенеца. Преживяването, за което свидетелстват записаните откровения, се усилва до екстатичност; то е желано, защото свидетелства за истинността на отношението. Между текст и преживяване без друго има отстъп, та няма как да знаем дали записаното откровение е било по-силно от преживяването или обратно – самото преживяване е непредаваемо и само приблизително и с промяна е било преведено в слово.

Свидетелствата за преживяна близост към Бог в монашеските общности говорят в посоката на своеобразно колективно аз. И все пак от средата на XIII в. е налице тенденция да се създава вътрешен свят, който е и личен, и споделен в общността. В проповедите си Йоханес Таулер (1300–1361) се обръща към личната съвест, към присъствието на Бога в личното съзнание: „Той (човекът) трябва да остане при себе си, да въведе Бог в себе си и често да се вглежда в себе си с поглед, обърнат навътре към своята съкровеност и в молитвено съзерцание“ (Tauler 1979: 363). Както неговата теология, така и тази на Йоханес Рьосбрук (1293–1381) имат за цел да въздействат върху поведението. Поведението се проявява в дейността, която човек извършва; добре извършената работа свидетелства за отношението към Бога и едновременно към ближния<sup>32</sup>. Вътрешният свят се проявява както в преживявания, така и в дела: „Истинското блаженство не се състои в красиви думи, а – в добри дела. ... как те (тези, които наподобяват живота и страданията на Исус – б.м. А.А.) са се държали вътрешно и външно“ (Seuse 1986: 92); „не само като го споменаваме и му благодарим, а следва с добродетелен живот и с търпеливо страдание да му подражаваме“ (Tauler 1979: 504).

За темата, която обсъждам, е важно именно преминаването отвъд стените на манастирите – от религиозните ордени към градското население, което се осъществява към средата на следващия XIV в. Институционално това поведение бива организирано в светски и в смесени светско-монашески форми с различни имена<sup>33</sup>. През XIII и XIV в. желанието да се постъпи в манастир е масово, но също така масово е желанието на жените да организират самостоятелно своя живот в свободни общности извън семейството. През XV в. биват разпространявани на народен език проповеди, молитвени съчинения, стихове, които си служат с алегоричния и емоционален език на мистиката. Към края на XV в. един екстатичен учен като Дионисиус ван Райкел въвежда мистическия език в своите съчинения. Жан Жерсон настоява, че теологията трябва да се обръща не само към интелектуалните, а и към афективните сили на душата<sup>34</sup> (Mystik 1992: 988–989). Изображенията участват в обхватната промяна на нагласата към божественото, в промяната в общуването с Бога.

Молитвените изображения са израз на тази колективна нагласа да се общува с Бога без посредник, нагласа за извисяване на вътрешния свят, но и за непосредна връзка между формиращата се съкровеност и поведението.

<sup>30</sup> В т.нар. „Голям кръст на св. Франциск“, 1255–1260, в църквата „Св. Франциск“ Арело, Тоскана, светецът е допрял глава до раната в стъпалото на Исус, от която струи кръв; светецът възплащава в този момент състраданието.

<sup>31</sup> За връзката между мистика, поезия и познание при Маргьорит Порет (ок. 1255–1310) вж. Зьоле 1998: 156–163.

<sup>32</sup> Темата за труда като отношение към Бога и към ближния ще бъде разработена в теологията на Мартин Лутер (1483–1546).

<sup>33</sup> Първата подобна форма на живот се създава в 1383 в Утрехт, следват Сестрите на общия живот (бегините), чиито домове напр. в Кьолн през първата половина на XV в. са повече от сто.

<sup>34</sup> Тодор Петев представя, макар и кратко, традицията, в която се формира теологичното мислене на Жерсон, както и основни положения на неговата теология (Петев 2008). Може само да се съжالياва, че статията не е по-обстойна.

Страданията биват търсени, за да се наподобят тези на Исус, стремежът е към единение с Христос – в любовта и в страданието (*unio mystica*). „Подражание на Христа“ е основно понятие за новото благочестие (или новото смирение, *devotio moderna*). Образът на Исус от съдник се превръща в страдащ; скулптури въздействащо представят разпнатия Исус с изнурено тяло и с клоннала глава, представят човешките му страдания. Чрез тях вярващите могат да възприемат Исус като близък, да го приемат в своя живот именно като страдащо човешко същество. „Пиетà“ също става предпочитана тема на изображенията в немските и нидерландските територии. С една дума – страданието придобива социална и психологическа ценност. В кръглата рамка на конвексното огледало в „Сватбата на Дж. Арнолфини и на Дж. Ченами“, 1434, са вградени сцените от Страстите Христови. Осъзнаването на страданието и на нуждата от състрадание ще са сред ценностите на съпружеския живот. „Вратата съединява съпружеската двойка. Символът на вратата, Страстите Христови са в центъра на композицията; те обграждат отразяващия се в огледалото свят на човека“ (Białostocki 1990: 56).

Изображенията с Вероника стават част от колективно преживяване на страданието на Исус по пътя към Голгота<sup>35</sup>. Въпросът, на който търся отговор, е: защо в края на XIV в. религиозни и светски общности имат нужда да застанат лице в лице с Исус, защо имат нужда от изпитанието на неговия поглед? Формите на изпитанието са отричане от себе си, от собствената телесност, както и от всичко заобикалящо ги. Те са усилие за вглъбяване, в което да изчезне всяка сетивност. Или напротив – стремеж да засвидетелстват чрез отношението към другите, чрез своята делнична дейност, че Исус присъства сега и тук, сред тях, в мястото, в което живеят. Има примери за всяка от тези форми. Изображенията чрез символика и предметност удостоверяват, че Исус присъства сега и тук, сред тези, които вярват в него.



№ 4. Дирик Баутс, *Йоан посочва към Исус: Ето, Агнеца Божий (Ecce agnus Dei)*“, 53,8 x 41,2 см, м. б., дърво, Alte Pinakothek, Мюнхен

Възложителят е изобразен коленичил пред Йоан Кръстител, вгледан в посоката, в която върви Христос. Малкият размер предполага, че изображението е за лично молитвено общуване. Образите на възложители (или дарители) в олтарни табла, фрески или картини не са рядкост. Но

<sup>35</sup> Дали изображенията се отнасят повече към страданието на Исус или към възкресението, това е въпрос, по който нямам достатъчно компетентност.

изображението на Баутс ми предоставя, струва ми се, по-голяма възможност да се доближа до начина, по който тогавашните хора са установявали своята непосредна връзка с Христос. „Благочестивият възложител, съвременник на художника, преживява срещата с Исус и с Йоан Кръстител като видение във въображаем свят, чиято символика съпровожда и тълкува събитието“ (Eikemeier 1991: 77). Лицата и на тримата изразяват, по различен начин, състояние на вглъбеност, на присъствие в собствен вътрешен свят. Лицето на молещия се е сякаш озарено от това, което преживява: пред погледа му е самият Христос. Да се следва Христос е указанието на Йоан Кръстител (Йоан I, 29, 36) и то се е превърнало в желание и в съзерцание на вярващия.

Ще цитирам част от тълкуването на пастор Кшиштоф Валчик. С изображението Валчик допълва четенето на гл. 29–34 от Евангелие на Йоан в службата на 15 януари 2017. „Оставаме с впечатлението, че художникът се е стремил да улови мига, в който настъпва новата действителност, преобразена от божествената светлина, от присъствието на Христос. Картината на Баутс приканва към следване на Христос и към упование в близостта на Бога“ (Wałczyk 2017). Привеждам тази част от тълкуването, за да потвърдя, че и днес, както и тогава, религиозните изображения са елемент на общностната и религиозната идентичност, но че те също така се отнасят и за ежедневното поведение. Рубриката, в която е тълкуването, е озаглавена: „Делникът с Христос“<sup>36</sup>.

Смятам, че изображението на Баутс представя мистическо обновление – смирение и подражание, представя лично посвещаване в Христос. Възложителят се намира върху поляна с цветя, докато Христос върви бос по пустинна и камениста местност; голо и каменисто е и мястото, върху което е стъпил Йоан Кръстител. То също е отделено от мястото (което е нещо като островче), върху което е коленичил молещият се. Подражанието на Христос е и отказ от удобства. Трите фигури са в общ свят, но в отделни пространства. Светът на Христос не е далеч – отвъд реката; това, което свързва двата свята е водата на кръщението, новият живот. Видението-действие е разположено в природна среда, която е реалистична, колкото е реалистично едно видение. В дълбочина виждаме, че рядката растителност отстъпва място на зеленина, водата се избистря и на хоризонта се появява като обещание меко сияние. Не е единственото нидерландско и фламанско изображение, в което природната среда има характера на видение или поне – на въобразена действителност. Не мисля, че в случая трябва да търсим правдоподобност в изобразяването на природната среда.

Какво вижда благочестивият възложител – образа на Христос или самия Христос? Изразът на лицата на възложителите, изобразени в олтарни табла, създава впечатлението, че те виждат пред вътрешния си поглед Исус, Богородица или Йоан Кръстител. Сякаш художникът пресъздава техния разказ за състоянието им на молитвено вглъбяване; това състояние, което, както се разбира от изображението, е близко и на художника<sup>37</sup>.

„Неговият замислен поглед говори за вътрешно вглъбение – за него Божията майка и Младенецът не присъстват в действителност, те се явяват във видението му“ (Вег 1982: изобр. 38). Изводът на Вег се отнася за диптиха „Мадона на Мартен ван Ниуенхове“. Идеализацията на лицата съответства на тържественото, празнично видение. Възможно е интериорът в диптиха да възпроизвежда отчасти домашната обстановка на възложителя. Изображението обаче, освен да представи видението на мъжа, присъства и само по себе си: на стената зад Богородица има огледало, в което се отразяват двата интериора и фигурите в тях. Огледалото едва ли е било част от видението, но то също потвърждава свързаността между двата свята – на Богородица с младенеца и на молещия се Мартен ван Ниуенхове. То е нарисувано по-късно от Мемлинг, без присъствието на възложителя, който е служил като модел за портрета (Savarese; Stork 2008). Изображението има своя логика, която не би могла да следва напълно предполагаемия разказ на Ниуенхове за неговото видение или за неговото желание да бъде изобразен тъкмо по този начин.

<sup>36</sup> Въпросът за вярата в делника отдавна е тема в Католическата църква.

<sup>37</sup> „Вглъбяване, съсредоточаване в себе си“ (Einkehr) е основно понятие в мистиката на Йоханес Таулер (1300–1361). Неговото обърнато към делника учение на мистическа свързаност с Бога е с мощно въздействие и през XV в. И двете изображения, за които става дума, могат да се тълкуват като сцени на проявяващата се в света сила на Божията любов.



№ 5. Ханс Мемлинг, *Мадона на Мартен ван Нуенхове*, 33.5 x 44.7 см, 1487, Hospitaalmuseum, Sint-Janshospitaal, Брюж/Брюге

Но дори да не е било видение, а само желание, то също удостоверява ценността на непосредната, на личната свързаност с Богородица и с младенеца. Желанието ценност е споделено от възложителя и от художника, то е представително и за общността, в която живеят двамата. Смятам, че тези (като и други) изображения са свидетелство за присъствието на мистиката сред гражданското съсловие. Подобни видения-желания са се превърнали в социална ценност<sup>38</sup>.

**Изводите се намират в края на втората част.**

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Вег**, Янош 1982: Стара нидерландска живопис през XV век. София. [Veg, Yanosh 1982: Stara niderlandska zhivopis prez HV vek. Sofia.]
- Гершензон-Чегодаева**, Наталия 1972: Нидерландский портрет XV века. Его истоки и судьбы. Москва. [Gershenson-Chegodayeva, Nataliya 1972: Niderlandskiy portret KhV veka. YEgo istoki i sud'by. Moskva.]
- Зьоле**, Доротее 1998: Мистика и съпротива. Превод Георги Кайтазов. София. [Zyole, Dorotee 1998: Mistika i saprotiva. Prevod Georgi Kaytazov. Sofia.]
- Паскалева**, Богдана 2022: Обличане на голотата. Трансформации на образа в сюжета за Нарцис и Ехо. София. [Paskaleva, Bogdana 2022: Oblichane na golotata. Transformatsii na obraza v syuzheta za Nartsis i Eho. Sofia.]
- Петев**, Тодор 2008: Уводни бележки към „Любовната градина на душата“ от Жан Жерсон – LiterNet, 22.09.2008, № 9 (106). [Petev, Todor 2008: Uvodni belezhki kam „Lyubovnata gradina na dushata“ ot Zhan Zherson – LiterNet, 22.09.2008, № 9 (106).]
- Сузо**, Ханрих 2016: Книжица за вечната премъдрост. Превод Константин Димитров. София. [Suzo, Hanrih 2016: Knizhitsu za vechnata premadrost. Prevod Konstantin Dimitrov. Sofia.]
- Bialostocki**, Jan und a. 1990: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Propyläen Kunstgeschichte in 12 Bänden.

<sup>38</sup> Добавям в подкрепа още един пример. Ханс Мемлинг, Богородица в градината с рози; Св. Георги с дарителя, м. б. дърво, 31 x 43,3 (всяко от крилата), 1480–1490, Alte Pinakothek, Мюнхен. Дарителят (der Stifter), с броеница в ръка, е облечен с обшита от вътре с кожа дреха и с кожена яка.

- Eikemeier**, Peter 1991 – In: Alte Pinakothek. München. Ein Rundgang durch die Sammlung.
- Iacopo da Varazze** 2007: *Legenda Aurea. Testo critico riveduto e commento a c. di G. P. Maggioni*; traduzione italiana di G. Agosti, C. Bottiglieri, M. Fucecchi, E. Gelli, L. Graverini, G. P. Maggioni, A. Rodighiero, E. Secci, F. Sivo, F. Stella. Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo; Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2007; 2 voll.
- Mystik** 1992–1993: *Lexikon des Mittelalters*, B. 6, Metzler, 982–989.
- Savarese**, Silvio; Stork, David G. 2008: Reflections on praxis and facture in a devotional portrait diptych: A computer analysis of the mirror in Hans Memling's Virgin and Child and Maarten van Nieuwenhove – Proceedings of SPIE – The International Society for Optical Engineering, March 2008 – <https://www.researchgate.net/publication/237585809>.
- Seuse**, Heinrich 1986: *Mystische Texte aus dem Mittelalter. Von Bernard von Clairvaux bis Niklas von der Flüe*, Hrsg. Walter Muschg. Zürich.
- Swarzenski**, Hanns 1935: Quellen zum deutschen Andachtsbild – *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 4, H. 3 (1935), 141–144.
- Tauler**, Johannes 1979: *Predigten. B. II. Übertr. und herausg. von Georg Hofmann*. Einsiedeln.
- Walczyk**, Krzysztof 2017: *Der Alltag mit Christus. Gemeindeblatt 02/2017*.  
[https://www.gemeinde.jezuici.pl/wp-content/blogs.dir/133/files/2009/11/folder\\_feb\\_2017\\_PDF\\_corr1.pdf](https://www.gemeinde.jezuici.pl/wp-content/blogs.dir/133/files/2009/11/folder_feb_2017_PDF_corr1.pdf).