

Докторантски четения 2009

Департамент
История на културата

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ



© НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ



Докторантски четения 2009
Департамент История на културата

Съставителство:
доц. д-р Ирина Генова
доц. д-р Оксана Минаева

Редакционна колегия:
проф. Милена Беновска д.н.
доц. д-р Ирина Генова
доц. д-р Оксана Минаева

София 2010

ISSN 1313-4094

Съдържание

Въведение.....	7
Васил Марков	
Видео и нарцисизъм – една интерпретация на Розалинд Краус	11
Севина Иванова	
Изкуство и технологии в анимационното кино на XXI век	19
Владимир Димитров	
Нови сведения за зографите от рода Минови	35
Велислав Алтънов	
Съвременното звучене на богослужебната музика в петдесетните общности – една от причините за техния успех	45
Нона Петкова	
Обковът на Етрополското евангелие (НБКМ 76) в контекста на златарската традиция от района на Бачковския манастир и Пловдив през XVII–XVIII век	69
Александра Антонова	
Чавдар Мутафов и естетическото влияние на немския модернизъм....	83
Резюмета на английски език	89

Contents

Introduction	9
Vasil Markov	
Video and narcissism – an interpretation of Rosalind Krauss' views	11
Sevina Ivanova	
Art and technologies in animation cinema of the XXI century	19
Vladimir Dimitrov	
New facts about the zographs' family of Minov	35
Velislav Altanov	
The modern sound of liturgical songs of Pentecostal evangelical communions – the reason of their success	45
Nona Petkova	
The metal book cover of Etropole gospel (CMNL 76) in the context of the goldsmith tradition from the region of Bachkovo monastery and Plovdiv in 17th – 18th century	69
Alexandra Antonova	
Chavdar Mutafov and the aesthetic influence of German modernism	83
Summaries.....	89

Въведение

Този сборник е трето издание на доклади, изнесени на ежегодния семинар „Докторантски четения“ към докторската програма „Изкуствознание и визуални изследвания“ в Нов български университет. Сборникът представя статии предимно на докторанти от департамент „История на културата“, но същевременно семинарът започва да се утвърждава и като форум за дискусия и научен обмен на по-широк кръг от млади изследователи, чийто теми имат отношение към проблемите на визуалното.

Публикуването на разработките на докторантите в този вече трети поред сборник допринася за утвърждаването на един диалогичен подход в научната работа с докторантите, за съпоставянето на техните реализации с научните достижения в разискваните области, дава възможност дисертантите сами да преценят нивото на осмисляне на проблематиката, с която се занимават. Статиите представлят идеи, художествени произведения и явления, които са в центъра на внимание на научното проучване в докторските тези. В процеса на подготовката им се осмисля етапът на разработеност на дадената идея и дори на част от дисертацията.

В сравнение с предходните издания на форума „Докторантски четения“ и с двета излезли вече от печат сборника със същото заглавие „Докторантски четения 2007“, и „Докторантски четения 2008“ (София, Издателство на НБУ, 2008 и 2009) могат да се направят следните наблюдения: Форумът и публикуваните разработки показват определено развитие на докторантите, които участват последователно в изданията. Мнозина от авторите в предишните сборници вече успешно приключиха тезите си с публична защита и са доктори на НБУ. Това е категоричен аргумент за полезнотта и необходимостта от такъв род научен форум и научно издание. Друго наблюдение е, че съставът на учащищите във форума докторанти се увеличава не само с обучаващи се в департамент „История на културата“, но и с докторанти от други програми. Въпреки неравномерността на броя на привлечените докторанти и разностраниността на интересите и научните области, в които работят, може да се каже, че „Докторантски четения“ получиха своеобразен облик на „опитно поле“ за младите изследователи, на възможност за натрупване на умения за презентиране на идеи и научноизследователски резултати в контек-

кста на развиващото се образование и общество.

В този смисъл сборникът се явява резултат на един създаден периодичен форум в НБУ. Неговата перспектива, която определя и трайността на интереса към този вид изява, е ежегодните „Докторантски четения“ да се превърнат в траен мотивационен импулс и креативен стимул сред студенти, докторанти и преподаватели, със своя конкретна задача и цел – развитието на докторанти и млади преподаватели.

От съставителките

Introduction

This collection is the third edition of reports already presented at the annual seminar „Doctoral Readings” within the Doctoral program “Art History and Visual Studies” at the New Bulgarian University. It gathers papers predominantly given by graduate students from the Department of History of Culture, but currently the seminar has begun to assert itself as a forum for discussion and scientific exchange for a wider circle of young researchers, whose themes are involved with problems of the visual.

.....
9

Publication of papers by PhD students in this already third version of the seminar contributes to establishment of a discursive approach in methodology of working with doctoral students, of comparison of their achievements with the scientific achievements in the areas discussed, and of opportunity for the doctorants to assess themselves and their own level of understanding of the issues with which they deal. The articles consider related ideas, artworks and events which are the object of scientific research in their dissertations, thus allowing approbation of the stage of elaboration of a certain idea and even part of the thesis.

Compared to past editions of the forum “Doctoral readings” and the two already published collections of papers with the same title “Doctoral Readings 2007 „, Sofia, NBU Publishing House, 2008 and “Doctoral Readings 2008” Sofia, NBU Publishing House, 2009, the following observations can be made. The 2009 Forum and published works show a definite development of the doctoral students, being involved in these successive editions.

Most of the authors included in previous books have already successfully completed doctoral theses with public defense acquiring the degree of Doctors of NBU. This is an explicit argument for the usefulness and necessity of such kind of scientific conferences and scientific books with publications as a product of readings of parts of Ph.D. dissertations in progress. Secondly, the scope of participating in the forum doctorants increases not only with those trained in the Department of History of Culture, but also in other departments of NBU.

Despite the unequal number of included doctoral students and the versatility of their interests and research areas that are subject of their development it could be assumed that the seminar “Doctoral readings”

and the resulting out of this collections with papers has already received a peculiar aspect of „experimental field”, or rather an opportunity for accumulation of research skills, and yet one other „intellectual game” in the context of developing education and society.

-
- 10 In this sense, “Doctoral Readings 2009” is the result of regular forum gatherings in the NBU. The perspective that determines the durability of interest in this type of scientific discourse (an idea-project-report-development of the text of the thesis, discussed at an interdisciplinary level) is the annual “Doctoral readings” to ellaboration a permanent incentive impulse and creative stimulus among students, doctorants and teachers with a particular task and target – development of doctoral students and young teachers.

The Editors

Тема на докторската теза:

Трансформации на времето в съвременните видео и дигитални изкуства

Работи от художествени форуми в Югоизточна Европа след 1996.

Научен ръководител: доц. д-р Ирина Генова



11

Видео и нарцисизъм – една интерпретация на Розалинд Краус

Васил Марков

За много от българските видеоартисти е обичайна следната ситуация, която може още да се нарече и ситуация на самоописание: те насочват камерата към себе си и по този начин поставят в основата на видеото собственото си тяло. Донякъде е изкушаващо да се мисли, че всяка творба носи със себе си и онова физическо действие, което я е причинило, повече или по-малко забележимо, като налагаша се очевидност или дори като неуловимо вложен знак. Видеото прави много повече. Видеото е винаги движение, продължителност, уловена без да застива, образ, който не е фрагмент от вкаменено време, не е следа или приглушен белег за отсъствие. Когато художникът застане пред камера, произведеното и този, който произвежда, престават да са отделими.

Като се обвързва с електронната среда (и визия, и звук), образът ще съвпадне с колебанията на едно тяло, което говори, без да означава. Например в „Дрога“ Расим диша лепило в продължение на час и по този начин излага най-интимната си уязвимост, извежда я докрай, до точката, където насоченият навътре взор граничи с безсъзнателност. Разбира се, не всички български видеоработи от този тип – а те могат да се нарекат също и автопортрети¹ – имат за цел да изследват патологията на тялото в преход, опит, чиито корени са

¹ За тези произведения като автопортрети вж. Вяра Млечевска – “Български видеопортрети”, сп. Изкуство, бр. 96–100, 2003, с. 44–57.

несъмнено в наследството на американския и европейски бодиарт. Те могат да вземат за обект поетичното или карнавалното, да се на- сочат към безмълвната статика на лицето, прорязана от неочакван край („Главата ми е пълна с леопарди“ на Михаил Димов) или да проиграят детска фантазия („Напред-назад“ на Боряна Драгоева). Но обръщането към себе си и опитът за вглеждане остават.

12

Ако работи като тези налагат пълното сливане на образа с тялото на артиста, без да сочат към друг референт, те все пак препращат към първата вълна от перформативно видео на 70-те години на миналия век. Как да приемем подобен факт? Едва ли като присъда над стойността на творбите. Вероятно става дума за сходство в начина, по който жестът се мисли. В изследване на видеоизкуството четем: „Когато видеото става достъпно, артисти, привлечени от пърформанса и концептуалното изкуство, откриват в камерата интимно средство за изучаване и излагане на ролята на жеста... Точно както тялото бе материал за изкуството на 60-те, пърформансът стана материал за видеоарта в наши дни“². Връзката между видео и пърформанс е безспорна. Можем да се запитаме обаче дали наистина става въпрос за априориация на едната медия от страна на другата и не сме ли по-скоро тласкани да мислим за тях синхронно, в смисъла на пресичане или застъпване в един контекст с обща стратегия (дематериализиране на обекта, отношение към фактора време, незавършеност и приоритет на процеса над готовия продукт). Понататък става видим и един друг парадокс: защо, като се изправя пред камера, артистът всъщност е предпочел да се отдели, да замени зрителя, за чието присъствие би настоявал един пърформанс, с херметизма на себичния поглед? За американската изкуствоведка Розалинд Краус самозатваряне като това е белязано от нарцисизъм, така всепогълъщащ, че спокойно би могъл да се припише на цялата медия видео³.

Статията на Краус излиза през 1976 г. в списание „Октоубър“ (сред сътрудниците на списанието се открояват именити изкуствоведи като Хол Фостър, Бенджамин Бухлох и Ив-Ален Боа). Това е времето, когато видеоарта утвърждава своята новост. Изследователите му – както теоретици, така и артисти – се опитват да посочат всички особености, отличаващи видеото от досегашните медии и най-вече

² Michael Rush – *Video Art*, London: Thames & Hudson, 2007, p. 63.

³ Rosalind Krauss – “Video: the aesthetics of narcissism”, October vol.1, 1976, pp.50–64.

киното⁴. Ако киното, поради неизбежната фотохимична обработка, внася закъснение в производството на образа, видеото предлага не забавен плейбек; за разлика от киното, чийто апарат е често сравняван с пещерата на Платон, видеомониторът е малък, гледа се отблизо и адресира зрителя лично; вместо с монтаж видеото работи с времевия континуум. „Мигновеност“, „интимност“, „реално време“ – това са опорните точки на рания видеодискурс, саркастично определен от Дейвид Антин като „формалистичен брътвеж“⁵.

Тъкмо в този контекст следва да се разгледа и есето на Краус. Въпросът, който то поставя, е коя е онази характерна черта, специфична само за видеото и разграничаваща го от техниките на модерното изкуство. Днес сме свикнали да говорим за изкуството видео с термини като хибриденост и смесване на кодове (культурни, не непременно визуални). Така се убеждаваме, че разгръщането на общ теоретичен модел се е оказало ненужна задача. Обратно, подходът на Краус ясно цели да обоснове това изкуство, като му наложи модел, който, разбира се, е не визуален, а психологически: „истинската среда на видеото е една психологическа ситуация, чието условие е оттегляне на вниманието от външен обект и влагането му в аза“. Психологизъмът, в очите на Краус, следва да се разграничи много настойчиво от този в живописта и литературата. Той е, така да се каже, заложен имплицитно. Ако една картина е успяла да бъде регистър на състояния на душата, това едва ли говори нещо за самата медия живопис, докато видеото е по природа нарцистично, защото възпроизвежда една фундаментална структура на субекта – същата, която Жак Лакан нарича „стадия на огледалото“⁶.

За Лакан стадият на огледалото е онази фаза от психичния живот, когато детето застава за пръв път пред огледало и получава усещане за цялост, която реално му липсва. За да разреши напрежението, породено при вида на огледалния образ, детето приема, че е образът и се оттъждествява с него. Така се изгражда един въображаем (идеален) аз, основан на недоразумение и илюзия, и следователно

⁴За спецификата на видеото като медия, различна от киното, вж. Wulf Herzogenrath – “Notes on video as an artistic medium”, in Douglas Davis, Allison Simmons (eds.) – *The New Television*. Cambridge: MIT Press, 1977, pp. 88–93.

⁵ David Antin – “Video: the distinctive features of the medium”, in John G. Hanhardt (ed) – *Video culture*, Layton: Peregrine Smith, 1986, p. 147.

⁶ Вж. Лапланш и Понталис – *Речник на психоанализата*, София: Колибри, 2009, с. 434-435.

стадият е изначално отчуждаващ: азът е продукт на самоизмама, въ-
ображаема конструкция, той е образ и всъщност обект. Като топос
на Въображаемото, огледалото никога не се преодолява като тако-
ва. То по-скоро остава активно, а стадият многократно се повтаря.
Повтаря се според Краус и в целия видеоарт⁷. Видеото, за разлика
от всички други изкуства, е способно едновременно да записва и
възпроизвежда (т. нар. обратна връзка), така мигновено, както по-
върхност, която отразява. Или то действа с неотменимата логика на
едно огледало. Като насочва към себе си камера, артистът попада в
(де)формирация плен на огледалния двойник, въвлечен в диалек-
тиката на очакване, разкъсван между тялото си и невъзможната
близост на образа: „Следователно тялото е сякаш поставено между
две машини, които са като отваряща и затваряща скоба. Първата
от тях е камерата, втората е мониторът, който препредава образа
на артиста с бързината на огледало“⁸. Да отбележим най-напред, че
в интерпретацията си Краус взема за опорна точка една особеност,
която е техническа и не непременно уникална. Времевото съвпада-
не на двата процеса, при които образът се поражда и визуализира,
е неделима част от езика на телевизията и последната полага много
грижи, за да го превърне в своя стратегия дори когато не изльчва
на живо. Джон Елис например, в книгата си „Видими фикции“, раз-
глежда това свойство като отличително за телевизионния образ и
белег за скъсване с фотографските ефекти на киното⁹. Видеото дъл-
жи много на „ужасния си родител“¹⁰, но тук по-важно е нещо дру-
го. В годините, когато видеоартистите мъчително се отгласват от
телевизията, а за критиците не е ясно доколко е преодоляно тегне-
щото наследство, Краус дава еднозначен отговор на тяхната дилема:
видеото е автономна медия, която преобръща технологията и па-
рadoxално я отрича (като я поставя в служба на описания психологи-
чески модел). Телевизията не е нарцистична, видеото обаче е.

⁷ Трябва да се спомене, че есето на Розалинд Краус не е единственото, което описва феномена видеоизкуство с езика на лаканианската психоанализа. В статия, излязла през същата 1976 г. в “Студио Интернешънъл”, Стюърт Маршъл заявява, че виде-
оартът е в състояние на “въображаема регресия”, а “психотехническите” стратегии на видеоартистите са израз на ритуална вторична идентификация (Stuart Marshall – “Video art, the imaginary and the parole vide”, Studio International, v. 191, n. 981, May / June 1976). Канонично обаче за ранната видеотеория си остава есето на Краус.

⁸ Rosalind Krauss – op. cit, p. 52.

⁹ John Ellis – *Visible Fictions*, London: Routledge, 1992, p. 132.

¹⁰ Така нарича телевизията Дейвид Антин (David Antin – op.cit., p. 149).



.....
15

Расим – *Дрога*. 1995. VHS. 90 min.

Richard Serra, Nancy Holt – *Boomerang*. 1974. Beta SP. 10 min



Краус би могла да бъде упрекната, че приписва на технологията безличната роля на „придатък“, на фиктивна рамка за едни нематериални (психични) процеси. Погледнато методологически, такъв дискредитиращ ход добива оправдано звучене: целта му е да осигури отговор на въпроса, доколко (и дали въобще) видеото се вписва в теоретичния дискурс на модернизма. При Клемънт Грийнбърг например модернизмът определя себе си, като разсъждава върху свойствата, присъщи на отделните медии: „Чистотата в изкуството се състои в приемането, доброволното приемане на ограниченията, които налага медията на съответното изкуство“¹¹. Така модерната живопис открива, че онова, което е уникално за нея самата, е двуизмерната плоскост и ако тя настоява за обективните условия, чрез които трябва да се обособи (от скулптурата и от литературната сюжетност), изглежда, че видеото като нарцистично е и изцяло нематериално. Това е така, защото огледалният образ не е обект в строгия смисъл на думата. Той е удвояване и въображаема проекция на аза. Розалинд Краус държи да наблегне на този важен момент: „вътрешната цел (на огледалното отражение) е сливане. Азът и отразеният образ са, разбира се, буквально отделени. Но отражението действа като един вид априориация, като илюзионистично изтряване на разликата между субект и обект“¹². Щом са снети физическите граници, видеото започва лесно да пропада в нарцистична безтегловност.

Видеото, естествено, не се отрича напълно от материалната основа, но образът му е флуиден и надскача картиинната рамка (както и аналога ѝ в киното – кадъра). От тази гледна точка Краус с право отбелязва неговата „виртуалност“, макар че опитът за подвеждането му под една нюансирана версия на модернистката критика дава двояк резултат: от една страна, видеото е заклеймено като немодернистично, от друга обаче е ясно, че то все пак е медия, която е автономна и със своя специфика (нарцисизъм) в смисъла на „чистотата“ на Грийнбърг.

Така Краус тласка модернисткия подход в съвсем друга посока. Въведената от нея дихотомия „рефлексивен–рефлексивен“ цели да покаже, че ако при модерното изкуство медията се схваща като фи-

¹¹ Clement Greenberg – “Towards a newer Laocoon”, in: *Art in theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Charles Harrison and Paul Wood (ed.). Oxford: Blackwell Publishing House, 1992, p. 558.

¹² Rosalind Krauss – op. cit, p. 56-57.

зическа, свързана с обективните материални фактори, специфични за съответната форма, и артистът изразява себе си чрез откриване на тези условия, то при видеото, където обектът е „заскобен“, самата материалност се оказва проблематична. Това, естествено, се отнася не само до видеоарта, но и до бодиарта, лендарта, концептуалното изкуство и т.н. Всички те, както показва американската критичка Люси Липард, работят с нетрайното, ефимерното (а то е често пъти невизуално) и вместо да очертават самостоятелни форми, съмъкват акцента от обекта към „директния опит“¹³.

17

Ако видеоизкуството гарантира дематериализацията на художествения обект, то най-важният му „материал“ е времето. Връщайки се към психоанализата, ще припомним, че когато Фройд говори за нарцистичните неврози, той не пропуска да подчертава, че съпротивата при тях е непреодолима: „При тях положението е такова, че след кратко придвижване напред се изправяме пред стена, којто ни принуждава да спрем... Най-многото, което ни е позволено, е да хвърлим любопитен поглед отвъд стената, за да зърнем какво става там“¹⁴. Нарцисизмът е белязан от стазис и вечна фрустрация – нещо, което Розалинд Краус нарича „застинало его“. А за Лакан огледалният образ при стадия на огледалото е с хипнотичен, заробващ ефект. Егото се самозаваря в низ от „статични фиксации“¹⁵ и се опитва да остане такова. Въображаемото, защото е преди езика (и онзи регистър, който Лакан нарича Символичното), е в сърцевината си атепорално, извънисторично; то поставя инерция на мястото на промяната. С други думи нарцистичният опит е откъснат от миналото и се преживява като „вечно настояще“. Симптоматичен за Краус пример е видеото „Бумеранг“, в което Нанси Холт говори и в същото време слуша гласа си (на аудиослушалки), но електронно забавен, като ехо или огледално отражение. Поради забавянето артистката споделя, че се чувства в „словесна бездна“, „удвоена“, „отстранена от себе си“. Мисълта ѝ се разпада, а фразата, веднъж изречена, се връща в примката на едно застинало „сега“. Статичното, репродуциращо се настояще е в основата на всички работи

¹³ Lucy Lippard – *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973, p. 5.

¹⁴ Зигмунд Фройд – *Въведение в психоанализата*. София: Наука и изкуство, 1990, с. 400.

¹⁵ Dylan Evans – *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. London: Routledge, 1996, p. 84.

от този тип. В „Тъпчейки на едно място в студиото“ Брус Науман се е снимал как крачи напред и назад в продължение на час. В „Да викаш до изтощение“ Йохен Герц прави точно това: крещи пред камерата. Тези произведения не могат да се гледат докрай и едва ли е случайно, че критиците често са ги обявявали за скучни.

За да обобщим казаното дотук, текстът на Краус осъжда видеото като механизъм на двойна репресия – от една страна, сливането на субект и обект, от друга, потискане на времето, което сякаш се сгъва и връща върху себе си. Но отношението към времето в изкуството видео допуска и друга интерпретация, именно като съзнателна стратегия да се подкопаят установени модели на възприятие. Розалинд Краус неведнъж е критикувана от коментаторите си за това, че пренебрегва присъствието на зрителя и дори риторичния аспект на творбите. Ан Уогнър например отбелязва, че „технологията на монитора се разтваря и навън, не само навътре... тя подканя към гледане“¹⁶. В същия смисъл Хал Фостър допуска, че всъщност естетиката на нарцизизма би могла да бъде „другата страна на естетиката на интерактивност“¹⁷. Не без резерви е приемана и тезата, че цялото видео е нарцистично, когато перформативният аспект е само едно от лицата на изкуство, което прескача между визуални и невизуални форми и чийто смисъл е да бъде място не толкова за ситуиране на образи, колкото за техния обмен.

¹⁶ Anne M. Wagner – “Performance, Video and the rhetoric of presence”, October, vol. 91, 2000, p. 68.

¹⁷ Hal Foster et al. – *Art since 1900*. London: Thames and Hudson, 2004, p. 564.

Тема на докторската теза:

Класическа и 3D анимация и моделиране в теоретико-практическа обу~~б~~
ловеност

Научни ръководители: проф. Иван Веселинов и
проф. София Шишманова

19



Изкуство и технологии в анимационното кино на XXI век

Севина Иванова

Независимо от противоречивите мнения относно нейното използване, днес триизмерната компютърна анимация е една от най-динамично развиващите се креативни технологии в света. Дигиталните образи и светове (CGI) доминират в пълнометражните анимационни филми, гейм индустрията, специалните ефекти, интерактивните и комерсиални продукции, променяйки изцяло облика на визуалните изкуства и съвременното кино в частност. Изграждането на все по-богата и детайлна визия, създаването на все по-динамичните и сложни движения са неразрывно свързани с развитието на технологията. Чисто технологичният и трудоемкият процес на ръчната анимация в някакъв смисъл ограничава свободата на изразяване както във визуално, така и в пластично отношение.

Като че ли всичко в анимационната технология в нейната до-компютърна епоха е изследвано, проучено, изобразено, формулирано, анимирано, филмирано и описано. С навлизането на дигиталните помощници в работата на кинотворците се оказва, че това не е така. За традиционните изразни средства в анимационното кино настъпва нов етап. Следвайки традициите на обемното триково кино, триизмерната компютърна анимация е естествен процес на усъвършенстване на изразните средства. Улеснянията и свободата, които тя предлага, отварят нови възможности за развитие на вече утвърдените принципи. Тя като че ли успява да обедини всички

особености на предшестващите я класически анимационни техники. Пластиката на движение, характерна за рисувания фильм, богатството на изображението в изрезката, фактурата и обема на кукления фильм се комбинират в едно цяло, за да оформят нов етап от еволюцията на анимационния образ. Както отбелязва доц. д-р. Н. Маринчевска, „3D анимацията има потенциалната пластичност и свобода на класическата рисувана анимация, но притежава и триизмерност. За разлика от традиционната кукла, предмет или човек триизмерният анимационен образ е (или поне може да бъде) гъвкав, подвижен и пластичен...“¹

Разглеждайки взаимовръзката между традиционната и компютърната анимация не може да не обърнем внимание на два аспекта – методите за създаване на движение и изграждане на визуален образ.

Най-общо в компютърната анимация могат да се разграничат два подхода за създаване на движение. Първият се основава на използването на методите, разработени в класическата анимация², а вторият на методи, симулиращи законите на физиката и поведението на живите същества в реалния свят.³

Един бърз поглед върху статистиката на произведени пълнометражни филми по света показва нарастване на тяхното количеството и броя на държавите, които ги произвеждат, след широкото разпространение на компютърните технологии.

Нека да тръгнем от „Играта на играчките“ (реж. Джон Ласитър, 1995), първия пълнометражен, изцяло компютърен 3D (CGI) филм.

От гледна точка на интеграцията на принципите, използвани в класическия рисуван филм, работата на Джон Ласитър е изключително интересна. Като аниматор с опит в класическата рисувана анимация и режисьор на първия пълнометражен, изцяло компютърен 3D (CGI) филм „Играта на играчките“ (1995) той е една от фигурите, изиграла ключова роля за развитието на потенциала на компютърната 3D анимация. Първите му филми „Приключенията на Андре и Уоли Би“ (реж. Алви Рей Смит, 1984) и „Луксо младши“ (реж. Джон

¹ Маринчевска, Н., „Квадрати на въображението“, ИК „Титра“, София, 2005, с. 254.

² ключово-кадрова (създадена от ръцете на аниматора) и ротоскопична (копиране на натури движения)

³ Thalmann, Nadia Magnenat, Thalmann, Daniel, “Computer Animation: Theory and Practice”. Springer-Verlag, Tokyo, 1985.

Ласитър, 1986) съвсем не са в „традицията“ на фестивалите за компютърна графика, с характерните за онова време произведения със стерилна и неизразителна анимация. В този смисъл Ласитър казва: „Терминът CGI или компютърно генериирани изображения се употребява погрешно – компютърът не създава сам изображенията. Това би било все едно да се определи традиционната анимация като моливно генерирана визия. Независимо какъв инструмент се използва, се изисква художник, за да създаде изкуство.“⁴ И въпреки че терминът (CGI) се е наложил в съвременния език, тези негови думи са още едно доказателство за тясната връзка между развитието на технологиите и творчеството.

След успеха на първите си филми Ласитър публикува „Принципи на традиционната анимация, приложени към 3D компютърната анимация“⁵ (1987). Текстът се оказва свързващото звено между спецификата на анимационния процес в дигитална среда и основните принципи, разработени в студио „Дисни“ през 20-те и 30-те години на ХХ век.⁶ Въпреки че тези принципи са разработени в компания с подчертано комерсиална насока, те остават базисни за анимационното изкуство.

Най-голямо влияние върху екранното изображение, създадено с помощта на компютър, оказва развитието на технологията за неговото създаване. Тази тясна взаимовръзка е сериозен предмет на изследване в теоретичните трудове на проф. д-р Божидар Манов. Разглеждайки подробно „технико-естетическия преход от новата технология към художествените възможности на създавания с нейна помощ продукт“, той посочва, че авторската воля на твореца е силно зависима „от възможностите на софтуерния инструмент“⁷.

Една от основните роли за усъвършенстването на компютърните технологии заемат предимно гигантите, произвеждащи пълнометражни филми. Те опитват да съчетаят инженерния напредък с традиционните методи за създаване на анимация.

⁴ Mitchell, David, „Impact of CGI on Animation“ (www.zenonic.deamon.co.uk/zenocgi.htm); 14.01.2010.

⁵ Lasseter, John, Principles of Traditional Animation Applied to 3D Computer Animation, Proceedings of the 14th annual conference on Computer graphics and interactive techniques, ACM, 1987, с. 35-44.

⁶ Thomas, Frank and Johnston, Ollie. „Disney Animation - The Illusion of Life“, Abbeville Press, New York. 1981 , с. 47-69.

⁷ Манов, Б., „Еволюция на екранното изображение“, АСКОНИ- ИЗДАТ, София, 2004, с. 163-168.



Приказка за Как –худ. Чери (Рий) Триуийк.



Ледена епоха - реж. Крис Уедж, 2002 г.



.....
23

Приказка за Как – худ. Чери (Рий) Триуийк.



Мадагаскар – реж. Ерик Дарнъл, Том Макграт, 2005 г.



Процесът - реж. Филип Граматикопулос, Ксавие Де Ламюрзие, 2000 г.

Наследените от практиката на кукления фильм прилики с изграждането на модели и скелетни конструкции, се използват и доразвиват с всяко ново заглавие. От пластмасовите герои в първия изцяло дигитално създаден пълнометражен анимационен филм „Играта на играчките“ (реж. Джон Ласитър, 1995) не е изминало много време, но „лицето“ на компютърната анимация е неузнаваемо. Театралната бутафорност на старите филми, трудностите с проследяването на движението и контрола върху куклата при покадровата снимка в традиционните методи вече са само блед спомен.

След успеха на „Пиксар“ (Pixar Animation Studios) с „Играта на играчките“ на анимационния небосклон се появява техният съперник „ПиДиАй/Дриймуъркс“ (Pasific Data Images/DreamWorks). Създаването на „Мравката Зет“ (реж. Ерик Дарнъл, Тим Джонсън, 1998) потвърждава нарастващия интерес на различни компании към новото изразно средство. Голямото техническо постижение в проекта, освен симулациите на тълпата мравки и системите за симулация на водни пространства⁸, са създадените инструменти за лицева анимация. Изграждането на лицеви мускули за персонажите създава съвсем реалистична деформация при анимирането на тяхната мимика. Сред населените с играчки и насекоми раздвижени компютърни графики най-изненадващо, само година по-късно, се появява първият фотореалистичен главен герой в игрален филм. Пухковият бял мишка Стюарт Литъл („Стюарт Литъл“, реж. Роб Минкоф, 1999) играе съвсем „естествено“ ролята на осиновено дете, борещо се за пълноправното си членство в истинско човешко семейство. Още по-зашеметяващо е присъствието на фотореалистичния герой в интервю за медиите по повод създаването на филма. Поставен в ролята на „истински“ актьор от аниматорите, мишка обяснява трудностите по „заснемането“ на филма и „удоволствието“ от „работата“ със страхотния екип, също както това би направил живият актьор.

Демонстрираният потенциал на технологиите предвещава коренна промяна в кинопроизводството. И наистина вече далечната за дигиталното летоброене 2001 година отбелязва истински бум в пълнометражните 3D кинопродукции със заглавия като „Шrek“ (реж. Андрю Адамсън, Вики Дженсън, 2001), „Реална фантазия“ (реж. Хиронобу Сакагучи, 2001) и „Чудовища ОД“ (реж. Пийт Док-

⁸ Kerlow, Isaak, “The art of 3D computer animation and effects”, 3rd edition, John Wiley & Sons, Inc., New Jersey, 2004, с. 27-31.

тър, 2001). Само за няколко години еcranно присъствие успехът на компютърните произведения принуди Филмовата академия в САЩ да утвърди нова категория „Най-добър пълнометражен анимационен филм“ за наградите „Оскар“. „Шrek“, който спечели първия Оскар в категорията, разтърси из основи анимационния свят със странната си естетика от смайващ реализъм и фактурна убедителност. Допълнителните средства за анимиране, като изграждането на мускули под лицевата тъкан и цялото тяло на героите, способстват за постигане на изключително експресивна мимика. Всичко това подсилва въздействието на виртуалния персонаж и го доближава до светоусещането на живия човек. Неубедително в тъканта на филмовото цяло все още стоят само опитите за пресъздаване на човешките персонажи. Дори използването на технологията motion capture⁹, за анимацията на принцеса Фиона не е достатъчно, за да се постигне убедително външение.

Това се отнася, дори в по-голяма степен, за първите фотореалистични натурни дигитални актьори в „Реална фантазия“¹⁰. Типични за анимацията светове, обикновено населени с насекоми, роботи или играчки, в този изцяло компютърно генериран филм се обитават от реалистични човешки персонажи. Целта на тази трансформация е да се постигне максимално въздействие върху публиката. Фотореалистичната визия и използването на натурно движение тук дават основание на някои да предричат формирането на изцяло нов жанр в киното, отварящ нови възможности пред анимацията. Персонажите са съвсем реалистични като изображение и движение, но липсва характерното емоционално присъствие на героя от игралното кино. Н. Маринчевска пише: „Чертите на Бен Афлек прозират в облика на синтезирания герой от „Реална фантазия“, но той винаги ще си остане неталантливият (и по-важно не живият) дубльор“¹¹. Липсата на интригуващ сценарий и все още несъвършената студена мимика не успяват да постигнат емоционално външение, което да докосне публиката. Решението на продуцентите да субсидират реализацията на

⁹ Furniss, Maureen, “Motion Capture” (<http://web.mit.edu/comm-forum/papers/furniss.html>); октомври 2009; „Технологията motion capture (улавяне на натурно движение) представлява измерване на позицията на обекта и ориентацията му във физическото пространство и записването на тази информация във форма, използваема от компютър.“

¹⁰ Kerlow, Isaak, “The art of 3D computer animation and effects”, с. 27-31.

¹¹ Маринчевска, Н., „Квадрати на въображението“, с. 254.

филма вероятно се основава на широката популярност на играта, по която е създаден и филмът. 26 милиона души по целия свят са закупили свое копие от тази игра. Оказва се обаче, че хиперреализмът и ротоскопичните движения (основаващи се на натурната реалност) на героите, създаващи пълна илюзия за действителност, съвсем не са достатъчни, за да спасят филма от провал. Въпреки финансовия провал филмът раздвижи въображението и умовете на специалистите, стимулирайки по-нататъшни изследвания в тази насока.

Странното създание Смийгъл, от втората и третата част на трилогията „Властелинът на пръстените“ - „Двете Кули“ (реж. Питър Джаксън, 2002) и „Завръщането на краля“ (реж. Питър Джаксън, 2003), е повратната точка в много разискваната напоследък тема за виртуалните актьори. Изграден отново с технологията за улавяне на движението (motion capture) почти изцяло върху играта на актьора Анди Съркис, виртуалният му заместник постига забележително емоционално въздействие върху публиката със своята достоверност и съвършена илюзия за физическо присъствие.¹² Усещането за „физическо присъствие“ на този герой разгаря бурна полемика относно бъдещето на актьорската професия.

След почти шестдесетгодишната хегемония на широкия екран от компанията „Дисни“ развитието на технологиите отвори пространство за реализация на нови киностудии. Силната конкуренция в сферата довежда до формирането на няколко компании, които просперират и налагат своето име във филмовото пространство. Наред с „Пиксар“ и „ПиДиАй/Дриймуъркс“ през 2002 „Блу Скай Студиос“ направи своята заявка да ангажира собствена публика.

„Ледена епоха“ (реж. Крис Уедж, 2002) се доближи, повече от всеки друг анимационен филм преди това, до концепцията и традициите на рисуваното кино. Въпреки епизодичната си роля праисторическата катерица, преследваща неустоимо своя лешник, изгражда най-забележителния образ в целия филм.

Следващото пътешествие около света на „Пиксар“ „Търсенето на Немо“ (реж. Андрю Стантън, 2003) пренесе цялото действие под водната повърхност. Винаги заклеймявана за своята бездиханна скована същност, компютърната графика доказва, че може да „удави“ всяко негативно изказване относно потенциала ѝ в симулирането на обкръжаващата ни среда. Успешното виртуално пресъздаване на

¹² Kerlow, Isaak, “The art of 3D computer animation and effects”, с. 41, 341, 382.

океанската флора и фауна, и най-вече проблясъците на слънчевата светлина по повърхността на подводните обитатели, е начинание с мащабите на океанографските изследвания на Жак-Ив Кусто. Дългогодишният проблем с изобразяването на течности в дигитална среда най-накрая бе овладян.

Някак естествено, през 2005, в следващата творбата на „Блу Скай“²⁸ Студиос - „Роботи“ (реж. Крис Уедж, 2005) се появи един изцяло метален свят, населен само с роботи. Тук всеки персонаж е интригувашо уникатно творение, слобено от метални части. Различни елементи от прахосмукачки и кухненски съдове оформят облика на всеки един робот и изразяват неговата индивидуалност по чисто анимационен начин. Така почти се постига усещането за естествено, „биологично“ развитие. Пресъздаването и рендерирането на металически 3D образи в този филм наистина е несравнимо. Невероятният реализъм на метала, постигнат тук, е плод на сериозни фотографски наблюдения над светлината, рефлексите и отраженията върху метални повърхности, изгражда изключителната живописност и красота на изображението. „Нежива“, „стерилна“ суховатост на дигиталното изображение може да важи като определение за някои от компютърно създадените филми. Парадоксално, но това не се отнася и в най-малка степен за механичните създания в творбата на Крис Уедж, преливащи от жизненост, емоции и проблеми с „храносмилането“.

Всички направени дотук експерименти преследват реалистичното пресъздаване на движенията и деформациите, ограничени в особеностите на физическия свят. Или по-скоро в способностите на софтуерните приложения. Познатите от класическия рисуван анимационен филм методи на сплескане и разтегляне (squash and stretch)¹³ - за постигане на по-изразително движение, са като ли против скованата природа на компютърното пространство; в него подобни „волности“ излизат от рамките на математическата подреденост. В условното пространство на рисуваната анимация пресъздаването на движение и деформация зависи само от сръчността и въображението на художника. От своя страна триизмерната компютърна анимация е виртуално пространство, основаващо се на физичните закони, управляващи реалния свят. Затова, подобно на ограниченията, срещани при обемните куклени филми, в тази среда

¹³ Thomas, Frank and Johnston, Ollie. “Disney Animation - The Illusion of Life”, c. 47- 69.

също не е възможно да се разтяга персонажът повече, отколкото неговата костна система позволява. Ето защо пресъздаването на този тип художествена деформация представлява особена трудност. Усъвършенстваната анимационната технология за нуждите на „Невероятните“ (реж. Брад Бърд, 2004) и „Мадагаскар“ (реж. Ерик Дарнъл, Том Макграт, 2005) успява да прекрачи бариерата на физиката, за да се завърне към пластика на рисувания фильм. Успешното прилагане на „сплескане и разтегляне“ в тези филми, въпреки тяхната дигитална природа, носят изживяване в духа на традиционната анимация.

Друго открояващо се заглавие е „Кунг фу панда“ (реж. Джон Уейн Стивънсън, Марк Осбърн, 2008). Тук сложните движения на бойните изкуства, които героите владеят до съвършенство, и хореографията на анимацията надхвърлят дори динамиката на съвременен игрален филм. Свободното използване на пространството и прелитащите в кадър персонажи на моменти дори създават усещане за безтеловност у зрителя. Героите са във визуалната стилистика на класическия анимационен филм, но същевременно са приятно пухкави, обемни и пластични.

В „Ледена епоха 3: Зората на динозаврите“ (реж. Карлос Салдана, 2009) можем да наблюдаваме още по-усъвършенствана интеграция на пластика, характерна за персонажите в рисувания филм. Тук лицевата анимация на героя Бък е изключително изразителна. Неговите емоционални състояния са забележимо по-пластични от всички създавани до този момент. Той е толкова пластичен, че дори „може“ да усуква тялото си като мокра кърпа, за да изцеди водата от себе си.

На другият полюс, при натуралистичната анимация, впечатляващото визуално зрелище „Аватар“ (реж. Джеймс Камерън, 2009) затвърждава сериозните намерения на триизмерните компютърно създадени изображения да заемат все по-значимо пространство и в игралното кино.

Малко драматургични размисли

Усъвършенстването на техническия диапазон от изразни средства, отваря нови пътеки за реализиране на филми с по-сложна драматургия, привличаща зрителска аудитория от различни възрасти. В това отношение особено забележителен е приносът на странно изкривената приказка с главен герой - оркът Шрек. Невероятната смесица на

познати герои от различни приказни текстове като че ли е съвсем в духа на анимационното кино. Тук обаче познатата формула на вълшебните приказки, използвана често в класическите филми на „Дисни“, е преобърната наопаки. Всички елементи и функции характерни за вълшебната приказка, които Владимир Проп структурира¹⁴, наистина присъстват, но в един силно изопачен и невиждан до този момент за анимационен филм вариант. Отблъскващо зелено чудовище е в ролята на положителния герой. Вместо приказния принц, той „спасява“ от „лошия“ дракон една изключително независима и борбена принцеса, владееща бойни изкуства. На втори план магарето (мечтаещо да бъде кон), спътник на героя, предизвиква неподозиран емоционален отклика в... дракона, оказал се от женски пол. Финалът е повече от потресаващ. Сватба има, но тя е между чудовището и принцесата, която се оказва омагьосана. Женитбата и първата целувка отключват магическия елемент – принцесата приема своя истински облик, а именно този на... зелено чудовище. Освен новаторския подход към визията и сюжета на филма, в него също така можем да открием загатване за някои други особености от нашето съвремие. Например странното средство за „забавление“ като мачовете по кеч или разглеждането на чисто психологическите проблеми на „човека аутсайдер“. Препратки, нехарактерни за класическия пълнометражен анимационен филм.

Спирал се малко по-подробно на този филм, тъй като той е показвателен за промените в анимационното кино, които новите технологии предизвикват. Достъпността на това средство е предпоставка за появя на повече студии, създаващи пълнометражни анимационни филми. Борейки се за вниманието на зрителите, те разчупват стандартите, наложени от „Дисни“, както във визуално отношение, така и в драматургично. Така в психодинамичната природа на филмите се преплитат все по-сложни междучовешки отношения, тласкащи анимационния филм все по-далеч от детски наивните поучения от времето на „Снежанка и седемте джуджета“ (реж. Дейвид Хенд, 1937) и „Бамби“ (реж. Дейвид Хенд, 1942).

Артистичните търсения

Всички разгледани дотук примери, разбира се, не изчерпват безкрайните възможности на новите технологии. В никакъв смисъл развитието на технологията и нейното широко разпространение

¹⁴ Проп, Владимир, „Морфология на приказката“, ИК „Христо Ботев“, София, 1995.

обуславя развитието на свободата на изразяване, на изкуството и естетическите търсения. Пример за това можем да открием в множество фильми, но тук ще разгледам само някои от тях. Дори в едно толкова комерсиално произведение като „Мадагаскар“ ценителите на изкуството могат да открият своеобразен реверанс към творчеството на френският художник Анри Русо. В изцяло триизмерната пищна джунгла на африканския остров откриваме опит да се пресъздаде неговият колоритен и уникален живописен почерк.

Особено интересен обект на внимание представляват търсенията на гръцкия художник Филип Граматикопулос, възпитаник на най-голямото училище за компютърна анимация Супинфоком във Франция. В своите фильми „Процесът“ (реж. Филип Граматикопулос, Ксавие де Ламюрзие, 2000) и „Регулатор“ (реж. Филип Граматикопулос 2004) той създава една много различна графична визия. Триизмерните обекти са третирани в характерна черно-бяла стилистика, напомняща за линогравюра. Съчетанието на обема с графичното визуално решение създава специфичен, някак двуизмерен облик на тези творби. Ако разгледаме един стоп-кадър, нищо не ни подсказва, че това е 3D анимация. В този случай усещането за обемност се създава благодарение на движението.

Може би най-ценното и интересното при дигиталните технологии е възможността да се съчетават различни средства за пресъздаване на авторовата идея. Един особено ярък пример за това можем да намерим в проекта на трима млади творци от Южна Африка, наричащи себе си „Бандата на черните сърца“ (*The Blackheart Gang*). Филмът носи заглавието „Приказка за Как“ (*The Tale of How*, реж. Бандата на черните сърца, 2006) и е само втората част от цяла трилогия. Сюжетът на филма се изгражда върху собствена уникална митология, вдъхновена от различните световни образци. Основата на визуалната концепция е илюстративният, декоративен стил на художничката Чери (Рий) Триуийк. Характерни елементи от традиционните изкуства на Китай и Индия се преплитат с влиянията от европейския сецесион в особена пъстрота и жизненост, за да създадат едно изумително, почти сюрреалистично внушение. За изграждането на картинаата в този филм са съчетани няколко различни техники – реално заснети видеокадри, двуизмерни графики и триизмерни обекти. Тяхната визуална обработка е подчинена на желанието анимацията да се доближи възможно най-близо до пър-

воначалната двуизмерна визия на художничката. Богатият изобразителен стил, който виждаме тук, налага във всеки един кадър от филма да се комбинират около 300 анимационни слоя.¹⁵ Резултатът е усещане за движеща се илюстрация, с изключително богата образност и ритмика. Сякаш светът ври и кипи в изначалното си митично сътворяване от хаоса.

32

Както можем да видим, всички тези технологии се превръщат едновременно в огромно предизвикателство и в нови, необозрими възможности за авторите.

Заключение

Ако се опитаме да погледнем само за миг през „очите“ на компютъра, достиженията от техническа гледна точка на всеки един филм биха ни изглеждали като научно изследване. Наблюдението и анализът на заобикалящата ни среда, в случая с цел нейното автентично възпроизвеждане във виртуалното пространство, неизменно прави асоциации с ерата на „великите географски открития“. Пресъздаването на водните пространства в „Търсенето на Немо“, металическите повърхности и рефлексите от светлината, падаща върху тях, в „Роботи“, симулациите на поведения в „Мравката Зет“, изграждането на анатомия в „Шрек“, реалистичното движение с motion capture във „Властиelinът на пръстените“ са само част от новите „велики електронни открития“. В ролята на изследователи тук са инженери с различни специалности, способни да „преведат“ на цифров език характерните особености на реалния свят. Принципите различия в структурирането на дигиталното пространство изискват от авторите и съответно по-друг вид познания и интереси. Никога досега в историята на изкуството инженерните постижения не са играли такава роля в създаването на инструменти за творческия акт на рисуване, скулптиране или анимиране. Универсалният пластичен език на анимацията - езикът на тялото, комбиниран с все по-изразителна и реалистична мимика, богатата образност, детайлната фактурност, динамиката, свободата и разнообразието оформят новия облик на анимационното кино.

Триизмерната изграденост на цялата заобикаляща среда и участващите герои във виртуалното пространство дори доближава компютърните анимационни филми до методиката и практиката

¹⁵ 3D World, бр. 79, юли 2006.

на заснемане в игралното и документално кино. Свободното движение на камерата и възможността за неговата промяна без нужда от преанимиране на героите характеризират основните предимства на виртуалната среда. Една сериозна и много интересна тенденция в последните години е възможността за детайлно пресъздаване на пластична човешка мимика и натурно поведение, позволяващи на виртуалните герои да говорят и „играят“ почти като живи актьори. Илюзията в съвременните анимационни филми е пълна. Освен всичко това организацията на работния процес в динамичната среда на компютъра позволява изграждането и модифицирането на богат набор от движения с анимация (така наречените библиотеки с анимация), подмяна на персонажи, прекомпозиране на множество слоеве, добавяне на ефекти и други дейности, твърде трудоемки до този момент в традиционната анимация. Всички нужни компоненти за цялостното изграждане на един филм, ситуирани в цифров формат дават възможност за бърза корекция в почти всеки един етап от производството.

Природата на анимационния филм по своето естество е близка до тази на въображаемия свят, независимо дали в неговата приказна същност или в стилизираното представяне на реалността като одухотворен и очовечен свят. Следвайки традициите на печелившия пазарен подход, големите компании успяват да осмислят новата формула в условията на триизмерната компютърна анимация. Пълната хегемония на медийния гигант „Дисни“, най-големия и успешен производител на рисувани филми за широкия екран, бе съсипана за съвсем кратко време с появата на новата технология. Придържането към изградения с годините имидж и използването на традиционната техника предопредели не съвсем успешното му приспособяване към модерните изисквания на пазара. Пълнометражни филми освен от САЩ, но и от други части на света заляха кинотеатрите и подкопаха устоите на доскорошния „тартор“ в жанра. „Приключението на Чихиро“ (реж. Хаяо Миязаки, 2001) от Япония, „Триото Белвил“ (реж. Силван Шоме, 2003, копродукция на Канада и Франция), „Ренесанс“ (реж. Кристиан Волкман, Франция, 2006), „Живата гора“ (реж. Анхел де ла Крус, Маноло Гомес, 2001, Испания) - заглавията звучат познато на българския зрител. Дори нашата съседка Сърбия – държава, преживяла кошмар на войната в края на миналия век, през 2007 официално представи своя първи

пълнометражен 3D филм със заглавие „Черен филм“ (реж. Д. Джъд Джоунс, Ристо Топаловски, 2007). Нещо, с което България съвсем не може да се похвали. Дали поради специфичните традиции, финансовата обстановка или инертността на творците, но около новата технология определено има творчески вакуум, който оставя своя дълбок отпечатък. Като че ли единствено студентската общност у нас е заинтригувана от възможностите на компютъра. Не е ли дошло времето и професионалистите да направят своята крачка към обширните възможности на новото изразно средство?

Тема на докторската дисертация:

Стенописното наследство на зографската фамилия Минови

Научен ръководител: чл.-кор. проф. Елка Бакалова, д. н.



Нови сведения за зографите от рода Минови

Владимир Димитров

Това изследване е резултат от няколкогодишно проучване върху родствените отношения на фамилията зографи с родовото име Бундовци, работили през втората половина на XIX век в Югозападна България¹. Тяхната дейност не е цялостно изследвана, но оставеното от тях наследство заслужава да бъде проучено по-задълбочено, макар че не може да съперничи по стойност с произведенията на майсторите от големите художествени центрове, работили през националното българско възраждане.

Провеждайки периодичните си теренни проучвания за рода Минови, установих, че в село Палатово, община Бобов дол, Софийска митрополия, има стенопис от представители на тази фамилия². Надписът, съпровождащ изображението, потвърждава стари и дава нови данни за представителите на този род.

* * *

Село Палатово се намира в на 10 км от гр. Дупница, разположено в полите на Мирчов рид, по поречието на две малки реки. Според преданието името на селото е получено от палатите на Самуиловия брат Аарон, които се намирали в местността Щаричина край селото. Според

¹ Изследването е част от дисертацията ми, посветена на зографите от рода Минови, която разработвам в департамент “История на културата” в Нов български университет.

² Изказвам специалната си благодарност на Елена Иванова и Пламен Дацов, които ми съдействаха при посещението в село Палатово.

устните сведения, които получих за село Палатово, то е било населено още в римската епоха, като за това свидетелстват археологически находки, които сега са в неизвестност. В района не са провеждани системни археологически проучвания. В непубликуваните сведения на учителя Серафим Васев се твърди, че в местността Тухлите е бил открит гроб на жена, на чиято ръка е имало кръгли стъклени и полукръгли медни гравни. Открита е медна плоча – грамота на римски пълководец, а също и монети от времето на различни римски владетели³.

Средновековната история на селото се свързва с лятната резиденция на братята Аарон и Самуил. В района има и други легенди, които свързват името на селата от региона с войските на цар Самуил. В близкото село Шатрово ми разказаха, че името на селото им произхожда от шатрите на Самуиловите войски, които са били разположени на мястото, където сега е селото.

Храмът „Св. Теодор Тирон“ е единственият, който носи това име в дупнишкия регион. Строежът е продължил от 1903 до 1907 г. Църквата е реновирана през 2008 и 2009 г.⁴.

В храма има едно-единствено стенописно изображение, разположено в протезисната ниша на олтара, което представя сцената „Христос в гроба пълтски“ – изображение, традиционно за тази част на православния храм. Протезисната ниша има важно лингвично значение, в нея се подготвят хлябът и виното за проскомидия, в нея също така се съхранява и сухото причастие. Това важно функционално значение дава основание на настоятелите да поръчват изписването ѝ преди основната част на храма. Подобен е случаят в църквите на селата Тополница⁵ и Червен брег⁶, като тук представям само примери от кръга произведения на зографите Минови. В село Палатово изображението е от 1908 г. – една година след приключване на строителството на храма.

³ Устните сведения получих от различни жители на село Палатово. В литературата и в краеведските изследвания не открих никакви сведения за селото. През 60-те и 70-те години на ХХ в. село Палатово е започнало бързо да се обезлюдява поради лошите екологични условия, предизвикани от близкия ТЕЦ „Бобов дол“.

⁴ Изказвам най-сърдечната си благодарност на клисаря на храма „Св. Теодор Тирон“ г-н Евгенко Стойнов Гиздев за оказаното пълно съдействие при посещението ми в палатовския храм.

⁵ Димитров, Вл., „Иконографски особености в храма „Св. Никола“ в село Тополница, Дупнишко“. – *Изкуствоведски четения 2006*. С., 2006, 366–381, ил. 428–429.

⁶ Димитров, Вл. „Стенописите в храма „Св. Никола“ в село Червен брег, Дупнишко“. – *Докторантски четения 2007*. С., 2007, с. 108.



Храм „Св. Теодор Тирон“ в с. Палатово,
Дупнишко – външен изглед

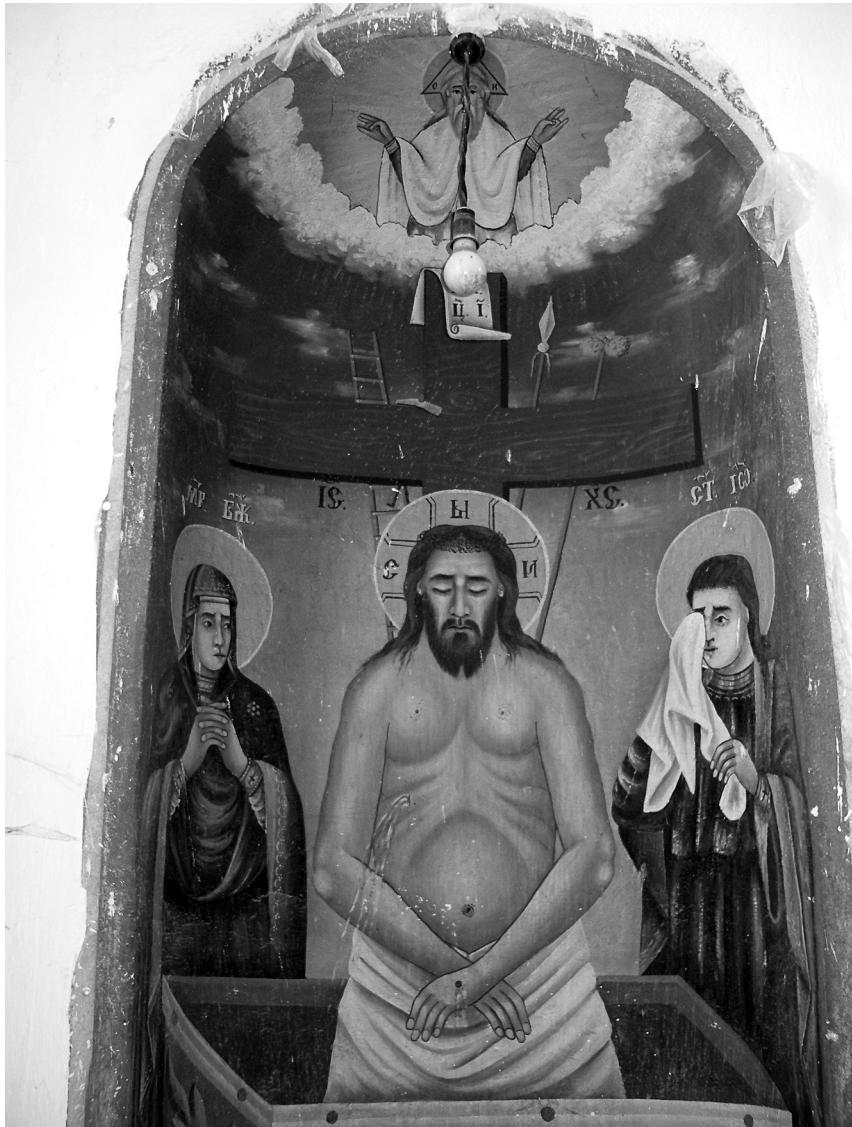
37



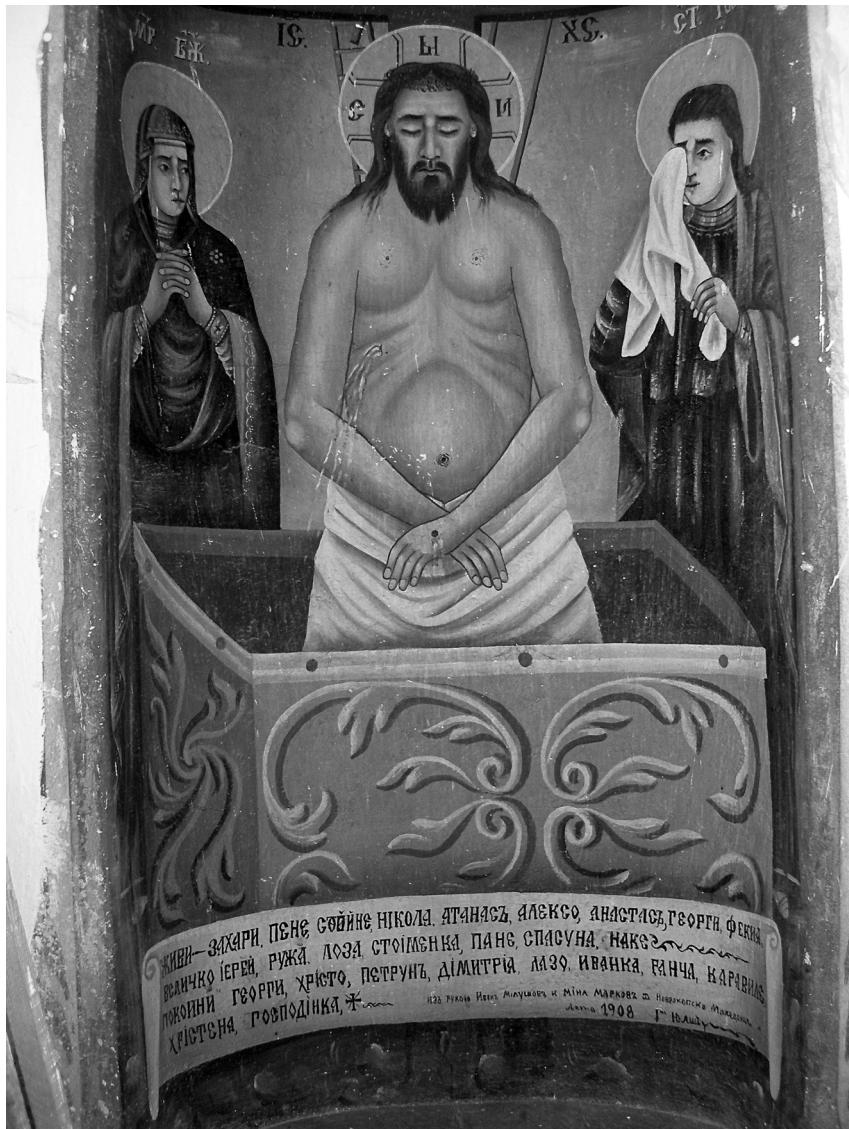
Храм „Св. Теодор Тирон“ в с. Палатово, Дупнишко –
протезисна ниша, подписът на зографите



Храм „Св. Теодор Тирон“ в с. Палатово, Дупнишко –
протезисна ниша, възпоменателния надпис (детайл)



Храм „Св. Теодор Тирон“ в с. Палатово, Дупнишко –
протезисна ниша „Хростос в гроба плътски“ (детайл)



39

Храм „Св. Теодор Тирон“ в с. Палатово, Дупнишко –
протезисна ниша „Хростос в гроба плътски“ с възпоменателен надпис (детайл)

фотографии Владимир Димитров

Изображението е добре запазено. На преден план е представен мъртвият Христос в гроба с кръстосани ръце, по които са видими раните от гвоздеите, с които е бил прикован на кръста, а от раната на гърдите му изтича вода. От двете страни на гроба са св. Богоодица със сключени молитвено ръце и младият св. Йоан Богослов, който с кърпа попива сълзите си. Имената са изписани над образите им. Зад изображението на Христос е кръстът, като на него са подпрени уредите на мъчението – копие, гъба напоена с оцет, чук и стълба, а над кръста е преметнат свитък с инициалите Ц I (Цар Иудейски – б. м., В. Д.). В конхата на нишата е изобразен Бог-Отец, благославящ и с двоен нимб. Цялата композиция е на син фон, пресъздаващ ясно небе. Саркофагът, в който е поставен Христос, има флорална украса.

Типичният за зографите Марко и Теофил Минови и Милош Яковлев наивистично-прimitивен стил се е запазил и при техните потомци. Образите на персонажите са тромави и грубовати. Зографите се опитват да компенсират неумението да пропорционират телата с използването на ярки цветове и с вниманието, отделено за изработването на флоралните елементи и на детайлите по дрехите на пресонажите.

Текстът, който съпровожда изображението, гласи:

Живи – Захари, Пене, Стойне, Атанасъ, Алексо, Анастасъ, Георги, Фекия, Величко йерей, Ружа, Лоза, Стоименка, Пане, Спасуна, Наке.

Покойни – Георги, Христо, Петрунъ, Димитрия, Лазо, Иванка, Ранча, Каравиле, Христена, Господинка.

Изъ рукою Иванъ Милушовъ и Мина Марковъ от Неврокопско Македония

Лето 1908, 1-ви юлий

Новите сведения за зографите Мина Марков и Иван Милушов, като напомням, че вторият е напълно непознат, ми дават основание да разширя съществуващите до момента сведения за загрофите и да допълня родословното им дърво.

Сведения за рода Бундовци намираме у Асен Василиев. Той дава следните кратки сведения за техния живот и творчество: „Образописците Мино със синовете си Марко и Теофил от Галичник, се

преселили в село Каракъой, Серско. Родът се наричал Бундовци⁷. Асен Василиев допуска, че най-вероятно Марко Минов е имал и син Мина Марков, който работи с чичо си Теофил Минов в манастирския храм в гр. Хаджидимово⁸, както и че Марко Минов е работил и в Добруджа⁹.

В хода на изследванията си попаднах на нови сведения за историята на зографската фамилия, които не само внасят редица уточнения и поправят грешки, но и в значителна степен обогатяват представата за съдбата на тези късновъзрожденски зографи¹⁰.

Проучвайки региона, който има интересна и до момента недостатъчно проучена история, имах шанса да попадна на един пътепис от Евгения Ковачева¹¹, от който научих, че тя е потомка на Теофил Минов. Свързвайки се с потомците на фамилията, получих достъп до родословното дърво и до някои нови, интересни и много ценни сведения за рода. Родословното дърво е съставено през 1992 г. от Лиляна Минева-Ковачева, правнучка на Теофил Минов. При съставянето му тя е използвала както сведения от книгата на Асен Василиев „Български възрожденски майстори“, така и разказите на баща си ставрофорен иконом Борис Минев (31. 08. 1907 г. – 11.10. 1986 г.) и дядо й свещеник Георги Минев (03. 1882 г. Каракъой – 26. 10. 1942 г. Карабунар, Пазарджишко). При по-ранни проучвания установих, че единият от братята – Марко Минов, е работил в екип със зографа Милош Яковлев, чиито корени, както става ясно от възпоменателния надпис, са от Галичник, Дебърско, откъдето произхожда и Марко Минов¹².

За Марко Минов и за неговите потомци не се знае много. Забравени са както рождената му дата, така и тази на смъртта му. В семейното предание се изтъква, че Марко Минов е с двадесет години по-голям от брат си Теофил Минов и че е починал вследствие на отравяне с бои. Неговата съпруга, чието име за съжаление не е

⁷ Василиев, Ас. Български възрожденски майстори. С., 1965, с. 292.

⁸ Стенописите са унищожени при пожар през 70-те години на XX век. До момента не съм попаднал на фотография на надписа и изображенията в храма.

⁹ Василиев, Ас., цит. съч., с. 292-293. Това твърдение на Асен Василев е спорно. Вж. Димитров, Вл., „Храмът „Св. Димитър“ в село Крушари, Добринско“. В: *Добруджа в изобразителното изкуство*. Добринско, 2007, с. 51-56, ил. 270.

¹⁰ Димитров, Вл., „Зографската фамилия Минови“. - *Изкуствоведски четения 2008*. С., 2008, с. 370-379, ил. 419.

¹¹ Ковачева, Е. <http://www.slovo.bg/form/> Електронен документ. - Проверен на 03. 07. 2009 г.

¹² Димитров, В., „Иконографски особености в храма „Св. Никола“ в село Тополница“, с. 366-381.

известно, произхожда от село Търлис (сега Ватитопос), Серско, е от известен и интересен род. Тя е сестра на Скопския митрополит Теодосий (Васил Гологанов) и на известния търлиски учител и фолклорист Иван Гологанов. В родословното дърво на фамилията Гологанови е отбелязано, че Иван и Васил Гологанови имат още един брат - архимандрит Никола, игумен на Бачковския манастир¹³, и три сестри – Мария, Магдалена и Анастасия¹⁴. За съжаление дирите на тези разклонения на рода са загубени и на този етап не бих могъл да определя коя от тях е станала съпруга на Марко Минов.

Според запазените сведения Марко Минов има син Мина Марков, който е роден в Каракьой и също е зограф. Той е работил стенописите в абсидата на храма „Св. Георги“ в манастира край Хаджидимово¹⁵. С тази кратка информация у Асен Василиев се изчерпват съдържанието за потомството на Марко Минов и неговия син Мина Марков. Изображението от село Палатово до момента е единственото изобразително съдържание за съществуването на зограф Мина Марков.

Както става ясно от родословното дърво, родоначалникът на фамилията Яков има и дъщеря Катерина. Единственото съдържание за нея е, че има пет деца: Леонтий, Иван, Катя, Цвята и Христо. Върху този клон на фамилията се спират по-подробно другаде¹⁶, като тук ще припомня, че според изложената там хипотеза Милош Яковлев е съпруг на Катерина и зет на Яков¹⁷. От съдържанието на Асен Василиев и от родословното дърво става ясно, че Милош Яковлев е обучил и сина си Леонтия¹⁸ (Левчо), преселил се след Балканската война в гр. Дупница¹⁹. От родословното дърво се разбира, че вторият син на Катерина се казва Иван, а подписът на зографите в с. Палатово посочва зограф Иван Милушов, който работи в екип с Мина Марков. Всички събрани до момента съдържания взаимно се допълват. Допускам, че Иван Милушов е синът на Милош и Катерина, споменат в

¹³ На този етап не е известен периодът, в който архимандрит Никола е бил игумен на Бачковския манастир.

¹⁴ Богданов, Ив., *Веда Словена и нашето време*. С., 1991, с. 45.

¹⁵ Василиев, А., цит. съч., с. 293-294.

¹⁶ Димитров, В., „Стенописите в храма „Св. Георги“ в Сапарева баня“. – *Изкуствоведески четения 2007*, С., 2007, с. 161-170, ил. 507.

¹⁷ Пак там, с. 168-169.

¹⁸ Името трябва да се чете „Леонтий“, но е изписано във винителен падеж (Леонтия). Вж.: Василиев, А., цит. съч., с. 230; Димитров, Вл., „Стенописите в храма „Св. Георги“ в Сапарева баня“, с. 161-170.

¹⁹ Василиев, А., цит. съч., с. 230.

родословното дърво, и е близък родственик на Мина Марков, с когото изпълнява стенописа в Палатово. За изписването на стенопис с подобни размери не е необходим екип от много зографи и помощници. Тук най-вероятно зографите, придържайки се към семейната традиция за работа в екип (тайфа), в каквато са работили техните бащи, изписват заедно тази ниша. Допускам също така, че е вероятно единият да е работил по иконите на иконостаса, а другият – по стенописа, но накрая продуктът от тяхната работа да е представен като общ.

И така, към известните сведения за зографите от рода на Яков от Галичник може да се добави още един представител Иван Милушов, а и да се потвърди със сигурност съществуването на Мина Марков и неговите творби. Това допълнение към родословното дърво на зографите потвърждава недвусмислено още веднъж изказаната по-рано хипотеза за родството между братята Минови и Милош Яковлев.

* * *

Подробното проучване на дейността и творчеството на образописците от този кръг ще допълни някои от празнотите в историята на църковното изкуството в този интересен, но слабо проучен регион.

Тема на дисертацията:

Религиозното раздвижване в България от края на XX век

Научен ръководител: проф. Милена Беновска, д.н.



Съвременното звучене на богослужебната музика в Петдесетните общности – една от причините за техния успех

Велислав Алтънов

Във времето на демократичните промени (1989-1992) протестанти¹ петдесетници организират по стадиони, площади и концертни зали едни от най-големите събрания – евангелизации² в най-новата история на България. Те съперничат по масовост на политически-те демонстрации, футболни мачове и поп-фолк концерти от оно-ва време. Забележителното е, че тези събития са организирани без подкрепа от властта (или БСФС, музикални продуцентски къщи), дори напротив, чрез медиите срещу тях се провежда периодична антиреклама. Въпреки това интересът към тях не спира, нито намалява посещаемостта им. Нещо повече, с тези масови събрания евангелистите печелят множество симпатизанти и нови членове в общ-

¹ Имената „протестанти“ и „евангелисти“ са идентични. Протестанти са наречени последователите на М. Лютер в Германия през XVI в., заради протеста им в Райхстага във Вормс, в подкрепа към своя водач. Затова, освен *Лютеранство*, това движение носи и името *Протестантизъм*. В Англия под тяхно влияние се създава *Англиканска църква*. За различните клонове – деноминации, произлезли от нея се е наложило популярното име “евангелски” – Евангелска методистка, баптистка, съборна и пр. църкви. Българското движение за реформирано християнство от XIX в. не е свързано с немското протестантство, а с английския и американския евангелизъм. Затова у нас те са наречени евангелска църква, -и и евангелисти, а също и “Евангелизъм” общността и движението им. Коментар автора.

² Евангелизацията е протестантско открито за гости богослужение, предназначено за спечелване на нови симпатизанти. Б.а.

ностите си. За отбелоязване е, че на всички въпросни събития звучи съвременна протестантска музика пред многобройна публика от всяка възраст, като половината от нея е между 14 и 35 години. Този обществен феномен все още не е анализиран задълбочено. С настоящото изследване целя да разкрия една от причините за този „неочекван“ и необяснен до момента от социолози и културологи феномен – масовостта и влиянието на евангелизациите, организирани от петдесетници през споменатия период. Основният въпрос, който ще си зададем, е, как функционира музиката в евангелските богослужения, сравнена с православната (и при католици) и какъв е резултатът от употребата ѝ. Ще проследим произхода на съвременната попмузика, връзката ѝ с протестантизма и с евангелските групи за богослужебна музика в България основно в средите на петдесетното движение „Божия църква“ от последното десетилетие до демократичните промени у нас (1980-1989 г.)³, поради числеността им и значителната автономия, която имат като ъндърграунд движение, което определя и представителността на техните характеристики. Данни черпим главно по литературен път, но и чрез интервюиране на участници в разглежданите събития (пастори, музиканти, миряни), от посещения с включено наблюдение на техни богослужения и от находки при авторски терени проучвания в общностите им. Получените данни анализираме със сравнителноисторически метод, с помощ от психология и културна антропология, като си служим също и с лингвистика, практическо богословие и християнска социология, с цел да разкрием някои допълнителни особености на тяхната субкултура, известна още и с прозвището тинчевисти⁴.

Музика. Чрез зрението си човек получава към 80 % от информацията и затова околната среда въздейства върху нас най-силно чрез очите и всичко, което виждаме. В много отношения обаче звуковият фон и музиката заемат по-ключово място на въздействие в човешката психика и мисъл⁵. Известни са случаи на благотворно музикално влияние дори върху растения и животни⁶. Днес съществуват

³ Милена Беновска-Събкова и Велислав Алтънов, Евангелската конверсия сред ромите в България: между капсулирането и глобализацията [Б.м.]. 2008. с. 5-6.

⁴ В. Алтънов, Една строго специфична протестантска общност в България – Тинчевистите. - Докторантски четения 2008. НБУ София. с. 117-136.

⁵ Elaine&Bernard Feder. The expressive arts therapies. Art, Music&Dance as Psychotherapy. A Spectrum book. Prentice-Hall Inc. New Jersey 1981. с. 113.

⁶ Пак там. с. 22.

направления в областта на психотерапията, чиято сфера на дейност е арт лечение с музика и танц⁷ за случаи, в които други форми и методика са бессилни пред дадено патологично състояние⁸. Защото, за разлика от изобразителното и сценичното *визуално изкуство*, музиката въздейства директно върху емоциите, чувствата и психиката на човека, често пъти независимо от мисъл и разсъдък⁹, без да е необходимо зрение. Освен това ритъм и звукови вълни се възприемат и въздействат върху човешкото тяло дори при глухота¹⁰.

Петдесетници. Това са християни евангелисти от едно направление на протестантизма, зародило се в САЩ в края на XIX в. и разпространило се и по целия свят¹¹. Наричат се „петдесетници“ заради идеята, че случилото се в деня на Петдесетница (I в. сл. Хр.), слизане на Св. Дух на земята и осеняване на хората от Него¹², трябва да се случва с всеки вярващ до днес¹³.

На българска земя мисионери евангелисти стъпват за първи път около 1850 г., когато още няма Трета българска държава, а българи те са един от народите в Османската империя. Евангелистите откриват

⁷ Пак там, с. 16-23, 117-123.

⁸ Пак там, с. 9-17.

⁹ Пак там, с. 115.

¹⁰ Това споделиха с автора С. А. 26 г., М. П. 38 г., със слухови увреждания през септември 1987 и декември 1988 г., когато му направи впечатление, че независимо от своята глухота те също, както и чуващите танцуваат в ритъм и съобразно мелодията и музиката на дансинга в дискотеката.

¹¹ Mark Wilson (editor). *Spirit and Renewal. Essays in Honor of J. Rodman Williams. - Journal of Pentecostal Theology Suplement series* (5). Sheffield Academic press. Sheffield, England, 1994. с. 69-72.

¹² Събитието е описано във II гл., стихове 1-5 от кн. Деяния на св. Апостоли от Новия завет на Библията. На този ден всички пристъстващи пред храма в Йерусалим последователи на Христос се „изпълнили със Св. Дух и започнали да говорят на непознати езици“. Този ден се приема за рожден ден на Църквата от всички християни по света (православни, католици и протестанти), поради което Петдесетница е един от големите християнски празници. Различите в разбиранията са в това, че според петдесетниците всички християни трябва да преживеят описаното – изпълване свише със Св. Дух и проговаряне на непознати езици (Steven J. Land. *Pentecostal Spirituality. A Passion for the Kingdom. Journal of Pentecostal Theology Suplement series* (1). Sheffield Academic press. Sheffield, England, 1993, с. 94-95), т. нар. „гласолалия“ (Mark Wilson. Пос. съч. с. 70) – необяснен и до днес психогенен феномен, докато всички останали – православни, римокатолици и протестанти-нехаризматици, смятат, че това се е отнасяло само за I в. сл. Хр., но за днес вече не е задължително.

¹³ Mark Wilson. Пос. съч., с. 69-72. Срв. също и Тони Лайн, *Християнската мисъл през вековете. Нов човек*. София 1999, с. 332-333.

ват българския народ за себе си, Европа и света¹⁴. Те основават тук Евангелска, Методистка, Съборна и Баптистка църква и изграждат училища, социални домове; съдействат за издаване на първия седмичен вестник „Зорница“, списание „Любословие“; популярните книги „Аритметика“, „Кратка Библейска история“, „Начална география“ и др.¹⁵ Публикуват дори *Българска граматика*, с което спомагат за оформяне правописа и правоговора на съвременния български език¹⁶. Евангелистите първи внасят и клавирни инструменти – орган-хармониум за съпровод при богослуженията си¹⁷. Така именно те въвеждат западното нотно и класическо хорово пеене¹⁸, каквото дотогава още няма по българските земи. За въздействието на хоровата и инструментална евангелска песен можем да съдим от факта, че композиторът Панайот Пипков, впечатлен от евангелска песен¹⁹, написва по нея музиката за химна на св. братя Кирил и Методий.

През 1920 г. в българските земи започват работа и първите петдесетни мисионери²⁰, поironия на съдбата руснаци (макар и американски граждани) – Дионисий Заплишний и Иван Воронаев²¹. Оттогава това движение се засилва и увеличава последователите си. През 1950 г. в петдесетничеството в света се оформя крило на обно-

¹⁴ Татяна Несторова. Американски мисионери сред Българите 1858-1912. УИ „Св. Климент Охридски“. София 1991, с. 10.

¹⁵ Джеймс Кларк. Библията и Българското възраждане. Книга за духовното пробуждане на българите от Паисий Хилендарски до Петко Р. Славейков, „МАК“. София, 2007, с. 195-197.

¹⁶ Книгата на И. Ригс „Записки по граматиката на Българския език“, вж Т. Несторова. Пос. съч. с. 81.

¹⁷ Пак там. с. 28.

¹⁸ Флойд Бляк. Американският колеж в София. УИ „Св. Климент Охридски“. София 1992, с. 34, 57.

¹⁹ Песен № 353 „Ще дойде скоро Спасът ни“ (*Духовни химни*, сборник от евангелски духовни песни. СЕПЦ, с. 365) с индекс Sp.S. (Spiritual songs), показващ къде се намират нотите на песента за улеснение на органистите. На с. 5-6 в същия има 29 броя такива, което показва и произхода на нотните сборници, и оригиналните им източници. Те са американски, английски, немски, руски и някои вероятно на скандинавски езици. Изданietо е нова препечатка на отдавна съществуващи в употреба песни. Очевидна е музикалната близост между двете песни, като българският композитор е взел от евангелската само куплетната форма, без припева и с леки изменения е създал химна на св. братя Кирил и Методий.

²⁰ Иван Зарев. История на Евангелските Петдесетни църкви в България – 1920-1989. „Благовестител“. София, 1993, с. 24. Срв. и Павел Игнатов. Проблеми на евангелизма. Ч. I. „ЛИК“. София, 2006, с. 132-133.

²¹ Пак там, с. 22-24.

вяване и активизиране на духовните, „харизматични“²² практики, което дава нов тласък в развитието му и започва да се нарича още „харизматично“²³. След края на Втора световна война то е и най-бързо растящото евангелско движение в света²⁴. Макар зад Желязна завеса, след 9.IX.1944 г. българското петдесетничество също навлиза във възход въпреки натиска от комунистическата власт²⁵. Днес евангелистите у нас са около 100 000 души, като петдесетни и харизматици съставляват към 80 % от тях²⁶.

Съвременната музика и нейната „консумация“. От 1945 г. светът навлиза в нова епоха от развитието си по отношение на музиката. Появява се масовата култура и по-специално попмузиката²⁷. Никога дотогава не е имало такова масово търсене, производство и разпространение на звукозаписни и възпроизвеждащи носители (плочи, касети, дискове и MP3 формат) в световен машаб, с цел създаване, слушане, обмен и съхранение на музика. Появяват се дискотеки и танцуvalни барове, където милиони младежи по света вечер (и до зори) прекарват часове, за да се потопят слухово и танцуvalно в усещане и преживяване на ритъма и мелодията. Този „бум“ на музиката през 70-те и 80-те години, съчетано със сценична драма, балет и видеозапис в рамките на една песен ражда популярното арт

49

²² Харіс, -ма, гр. – *харис*, *харизма* – дар, талант, надареност. Поначало е възникнало в смисъл на дар свише, духовна или Божествена дарба.

²³ Величко Велев. История на Божията църква в България. ББЦ. София, 2002, с. 27.

²⁴ Питър Бъргър. Десекуларизацията на света, изд. КХ. София, 2004, с. 58-60.

²⁵ Павел Игнатов. Безкръвното гонение на църквата. Тоталитарната държава срещу Божията църква в България 1960-1991 г. Лик. София, 2004. с. 294.

²⁶ Според оперативен работник от VI управление на МВР, години наред следил евангелските общности, „поради липса на сигурни данни за броя им, възможно е да са и 300 000“ (Бончо Асенов, Религията и сектите в България. София, 1998, с. 156 и 416). Но това е завишена цифра, под форма на предположение. Преброяването от 2001 г. определя всички евангелисти на 40 000 души. Което пък е твърде занижен брой, предвид, че по вътрешни данни само една от техните общности наброява почти толкова – Съюзът на евангелските петдесетни църкви (СЕПЦ), вж И. Зарев, пос. стъч. с. 153. Следват по брой (пак по собствени данни) Българска Божия църква (ББЦ) и Обединени Божии църкви (ОБЦ), и двете петдесетен тип движения – общо към 25-30 000 души (П. Игнатов. Безкръвното гонение на църквата, с. 260). Освен това съществуват и други харизматици, отделили се през 1989-1996 г. от петдесетните – т.нар. „нови“ или „надденоминационни църкви“, които общо са към 3000 души в цялата страна. Тези усреднени данни определят петдесетниците у нас на около 80 000 души.

²⁷ Don Campbell (сост. А. А. Рывкин). Эффект Моцарта. „Попурии“.

www.BrainMusic.ru (Don Campbell. The Mozart Effect: Avon Books. N.Y. 1997). 1999, с. 18.

явление „клип“. Така музикалното шоу и сценично видеозаписване се превръщат в печеливша индустрия, създала многобройни рок, поп и диско звезди, групи („банди“), превърнали се в „идоли“²⁸ на музикалната сцена („Бийтълс“, „Дийп Пърпъл“, „Пинк Флойд“, Майкъл Джексън и много други).

Функциониране на музиката при източното православие и римокатолицизма. С узаконяване на църквата през 313 г. богослужението се оформя като служба пред Всевишния, като постоянно „молитвено служение“²⁹. То изразява непрестанност на приношението и на приобщаване на хората към Бог и Царството му. Така денонаощието е разделено на часове и се нарича „денонощен богослужебен кръг, за да се освещават различните времеви отрязъци от деня“³⁰. Богослужението има за своя вътрешна посока и цел тайнството на Евхаристията – св. Литургия, при която, според св. Йоан Златоуст „се преплитат оживяване на спомена – миналото, със съвремието“; там се изпълнява *анамнезисът* – възвествяване, възпоменание на Христовата смърт³¹. Изпълнението на молитвите става в песенна форма, която е неотменна част на литургията. Молитвите са още *славословие, хвалебствие и благодарствени възгласи* към Бога в общия контекст на богослужението; те съпътстват и отговора от небето: слизане свише на благодатта Божия – Св. Дух, сред вярващите. Църковното пеене като част от богослужението е „свято“ и свещено „дихание“ на богослужението, действена връзка с небето. А певците са низшата степен на клира и са духовни лица, които *свещенодействат*, пеейки. Така песните са съставна част от литургическото свещенодействие и представляват ту съвместна молитва от свещенослужители и миряни към Бога, ту форма на сакрално послание свише, като дори самата проповед е в песенна форма или речитатив. В Църквата за молитви и песнопения се използват понятия като *благочестие, благоговейност, благопристойност*; тяхна цел е „да напътстват вярващите“, „да са приспособени към посвещение на сърцето“³². Всички тези духовни критерии обаче по-

²⁸ Пак там.

²⁹ Прот. П. Лебедев. (сост.) Руководство к пониманию Православного богослужения. [Б.м.] 1998, с. 13.

³⁰ Архим. Николай и Архим. д-р Серафим. Нашата вяра. Синодално издателство. София, 1951, с. 260-261.

³¹ Кристина Япова. Българско музикознание. Православна музика. 231-249. Списание, бр. 3-4/2007. БАН. Институт за изкуствознание. София, 2007, с. 236.

³² Пак там, с. 232.

ставят рязка граница между църковно и светско, между сакрално и профанно. Тази граница, деляща света на две – на „духовен“ и „грешен“, дистанцира сакрално в православната църква и богослужението й от светско, с превес на първото. Но това е в контраст с интересите на съвременната младеж, насочени в обратна посока. А поради тежката и сложна административно-духовна система на *каноничност и санкция* на богоугодността образците на мелодията в богослужението, разработени и поставени във Василиева, Златоустова или Григориева св. Литургия³³, веднъж установени, не търпят промени повече. Средновековните византийски невмени песнопения се предават от поколение на поколение и днес са почти същите, както при създаването си. С това, естествено, се подчертава тяхната древност и изначална апостолска приемственост – близостта с възникване на Църквата – по времето на Иисус Христос и апостолите³⁴. С незначителни разлики в традициите това се отнася и за Западната църква дори след Великата схизма през 1054 г. Така чак до Късното средновековие продължава традицията на акапелно пеене³⁵, когато на Запад, под влияние на протестантите, започват промени и в литургията се появява музикален съпровод – орган, а извън месата и други музикални инструменти (китара, флейта, пиано). На Изток обаче, Православието отстоява тезата, че човешкият глас, като съвършено Божие творение не бива да се смесва с несъвършени музикални инструменти и затова богослужението там е акапелно (a capella, лат., без инструментален съпровод).

Протестантизъм. С Реформацията през XVI в. Западната църква се разделя на северна, протестантска, и южна, римокатолическа. Първата извоюва независимостта си, побеждавайки в Тридцатогодишната война, а втората загубва претенциите си за непобедимост. Протестантите извършват множество промени и реформи в църковната администрация и традициите, както и в литургическата форма на богослужението. То се опростява, съкраща се по време³⁶, като дава акцент на проповедта или „литургия на Словото“³⁷. А

³³ Божествена литургия на св. Иоан Златоуст. Синодално издателство. София, 1993, с. 9.

³⁴ Пак там, с. 2-8.

³⁵ Elaine&Bernard Feder. *The expressive arts therapies. Art, Music&Dance as Psychotherapy*. с. 113–114.

³⁶ Е. В. Жудинова. Религии мира. Протестантизъм. „Мир книги“. Москва, 2006, с. 44.

³⁷ Пак там, с. 89.

с издигане на авторитета на отделния човек³⁸ и поставяне основите на равенство между хората се премахва свещеническата институция и посредническата ѝ функция³⁹, като се наблюга на свещенството на всеки отделен вървящ⁴⁰. Премахването на йерархията⁴¹ води до по-голям респект към всичко, което човек създава, в това число и към музикалните инструменти и техния съпровод. Поставят се основите на хорово инструментално изпълнение като съставна част на богослужението. Въпреки това преломът на облика от старо към ново не е толкова рязък, а постепенен и едва доловим в началото. Така лютераните в Германия и англиканите в Британия приличат на католиците – по църковен интериор – св. Престол, олтар, стъклописи, свещи, както и по облекло⁴². Затова и в споменатите храмове и богослужения дълго още се среща акапелно пеене. Чак Иохан Себастиан Бах – лютеранин – поставя силен акцент върху съпровода на орган в протестантските химни и богослужение⁴³. При последвато „роене“ на нови протестантски общности разликите с католицизма стават все по-осезаеми.

Новият свят. Със завладяването и колонизирането на Америка (XV в.), наред с авантюристите там се заселват и протестанти пуритани⁴⁴, квакери, презвитериани и англикани. Поради разстоянието – отвъд океана, контролът от метрополиите в Европа е затруднен и тук свободата е по-голяма, а хората разгръщат творческия и предприемаческия си потенциал⁴⁵ значително. Пуританите полагат основите на нов тип църковни и обществени отношения⁴⁶ – благотворителност, евангелизиране и мисионерска дейност сред индианци и роби; нараства активността и контролът на миряни над Църквата; създават се нови деноминации⁴⁷. Свободата, креативността, конструирането на държавността на републикански принципи от нов

³⁸ Ърл Кернс. Християнството през вековете. „Нов човек“. София, 1998, с. 290.

³⁹ Е. Жудинова. Пос. съч., с. 43.

⁴⁰ Сидни М. Хотън. Щрихи от църковната история. Мисия „Възможност“. София [Б.м.л.], с. 79.

⁴¹ Ъ. Кернс. Пос. съч., с. 295.

⁴² Е. Жудинова. Пос. съч., с. 88.

⁴³ Пак там.

⁴⁴ Ъ. Кернс. Пос. съч., с. 361.

⁴⁵ Пак там, с. 383.

⁴⁶ C. S. Lewis. Selected Literary Essays. Cambridge University Press. New York 1969, с. 116– 117.

⁴⁷ Така се наричат новите общности, образувани при роене на старите. Вж Ъ. Кернс. Пос. съч., с. 383-389.

тип⁴⁸ са провокирани от развитието на протестантството тук и вероятно са част от причините, бъдещите Съединени щати да се превърнат в уникален културен, социален и икономически феномен.

Функция на музиката в американските протестантски църкви. Историята и идейността определят мисленето и възпитанието; настройката и отношението на хората към тяхното битие и култура. Музиката и фолклорът са най-яркото отражение на този жизнен път на народа, който ги създава. Ранната църква възниква в Римската империя – велика, победна и... управляваща света. Такава е и църковната ѝ институция, затова и до днес тя се нарича „Вселенска“, тоест „световна“. Но появата ѝ в държавата като узаконена Църква и институция (313 г.) съвпада и с ерозията и разрушаването на империята на Запад през V в. от хуни и германи. На Изток Византия просъществува още 1000 години, донякъде също царствена, но постоянно разгромявана и губеща от българи, перси, араби, докато един ден турците окончателно я унищожават. Това се отразява на общото настроение, самочувствие и психология на поданиците ѝ; вплита се в културата, а оттам и във фолклора. Има го и в църковната ѝ музика, която звучи едновременно тържествено, сякаш имперски, но също и драматично, с тежка, задушаваща емоция, водеща към затваряне, самовгълъбяване и примирение с фаталността и неумолимата съдба.

Западната църква в лицето на папската институция има малко по-различна съдба. Тя успява да покръсти и да се наложи над германските племена, изграждащи нови европейски кралства и до известна степен съхранява триумфирация дух на някогашната империя в лицето на т.нар. „папска държава“. Но скоро и тя търпи поражения в своето господство над владетели и народи – първо през Италианския ренесанс, после от френските крале (XIII в. и насетне), след което Просвещението и Реформацията (XV-XVII в.) нанасят финален „удар“ над властта ѝ дори в религиозната сфера. Така протестантският мироглед, появил се най-късно в сравнение с православния и римокатолическия прогласява вече ново и различно отношение между човека и Бога – непосредствено, свободно⁴⁹ и донякъде... приятелско. За разлика от другите два мирогледа, в които императорът е почти неограничен властелин над поданиците

⁴⁸ O. Collins. Speeches That Changed the World. Westminster, GB 1999, с. 63-65.

⁴⁹ Т. Лайн. Пос. съч., с. 162-166.

си. Може би затова функцията на музикално-песенния съпровод при протестантското богослужение се характеризира със *свободна празничност, тържество и радост*. И е възможно това да е една от причините някои статистически проучвания да определят протестантските като едни от най-щастливите нации по света⁵⁰.

В ангlosаксонските страни изразът, който обозначава религиозно-песенното хваление на Бога е *to worship* – „поклонение“. Т.е., хвалейки Господа, протестантите му се покланят – удивляват, благодарят възторжено за успехите, които им дава; радват се и празнуват победния си ход в историята⁵¹. Текстовете на песните си създават по ключови пасажи и теми от Библията – псалми, притчи, евангелски четива, които съдържат идеи за победа, празничност и успех. С такива песни се обявява начало на богослужението; съпътстват настройката на психиката през време на службата, както и подготовката на аудиторията за проповед, причастие и други. За разлика от източното православие и римокатолицизма, които наблюгат на жертвата и страданията Христови – на болка, тежест и вина за човешката греховност, при протестантските химни емоционалната основа е съвсем друга. Те наблюгат повече на *възкресението, успеха и тържеството, праведността и победата* над греха и смъртта; подчертават се *опрощението и Спасението* на душите ни; настъпването на Епохата на Новия завет, която Спасителят възвестил на света с подвига си. Поначало органът като музикален инструмент по форма и звук наподобява *триумфални фанфари* и е създаден специално за музикален съпровод на протестантските богослужения. Скоро го възприемат и католиците. Затова европейските протестантски хорали, както и военните им маршове са особено тържествени, празнични и победни. А това, което ние познаваме като български военни маршове – звучащи така тържествено, е заимствано от западноевропейски образци, създадени в протестантски държави и култури – Германия, Австро Унгария, Прусия, Англия, с които Третото българско царство е в политически и културни връзки. Същата празничност и победност на европейския протестан-

⁵⁰ Виж <http://news.www2.spot-bg.com/?action=read&nid=515>, също и <http://www.trumpuniversity.com/blog/post/2008/08/the-worlds-happiest-nations.cfm>.

⁵¹ Протестантите успяват да устоят на военно-политическата и духовно-религиозна интервенция на римския епископ – папата, и войските на императорите на Свещената римска империя, като с оръжие извоюват независимостта и свобода на самоопределението си. Вж. Ъ. Кернс, пос. съч. с. 311, и С. Хотън, пос. съч., с. 94.



Първа колона: Корици на евангелско-протестантски песенни сборници от 1907, 1912, 1930, 1939 г.

Втора колона: страници с евангелски песни по текстове от Ив. Вазов, Ст. Михайловски, православен свещеник Михайлов, както и с ръкописните тинчевистки „Сионски песнярки“.

Трета колона: различни аудиокасети с евангелска музика от последните 19 г. Изключение прави тази на група „Лифт – Милениум“, която е отпреди това – *Discover gold* и *Revelation* („Откривам злато“ и „Откровение“) от 1987 и 1988 г.

Четвърта колона: снимки от интериора и екстериора на верига християнски книжарници „CLC“ в столицата, с музикални рафтове и автора. Специални благодарности за колажа към Таню Маринов.

тизъм чрез богослужебната си музика пренасят заселниците и на американския континент.

Произход на попмузыката. Тя е комплексно културно явление, характерно за епохата на модернизма и постмодернизма. Появява през 60-те години на XX в. в Западна Европа и САЩ⁵² и се основава върху джаз музиката, възникнала в САЩ в края на XIX и началото на XX в. в Ню Орлийнз, откъдето се разпространява и в цяла Америка. **Джазът** се ражда от смесване на устната и традиционната, „чerna“ африканска с „бялата“ европейска⁵³ музика, включваща фолкмотиви, военни маршове, късна класика и протестантски църковни хорали (меса, кантата, оратория), изиграли след XVI в. важна роля в обновяване на художествената система на музиката в цяла Европа⁵⁴. Песните на робите били с подчертана ритуалност, фатализъм и с религиозно-мистичен смисъл⁵⁵. Чернокожите тъжно възпявали по плантациите робското си положение – отнетата свобода, раздялата с родината и с близките си. Така създали нов фолклор, различен от някогашния, вече продукт на новия живот в Америка.

Религиозна и светска музика. До XVIII-XIX в. (появата на Дарвиновата теория за еволюцията и материализма) всичко в света е подчинено на религиозните и малко или повече пропити от църковно-верски идеи ценности. Чак през XX в. светската музика получава известното си днес разпространение и завладява сцената и музикалния пазар. А при заселването си през XVI-XVII в. пуританите в Америка позволявали съществуване единствено на християнска религия със съответната музика и песни, свързани с църковната служба⁵⁶. Робите от Африка били принудени да изоставят мистично-религиозните си схващания и се покръстили, създавайки свои църковни енории. Така в южните щати, сред негърските протестантски общности се заражда самостоятелният хоров жанр **спиричуъл**⁵⁷ (spirit, лат./ англ. – дух) – богослужебна литургическа песен

⁵² О. К. Королев, Краткий энциклопедический словарь. Джаз, рок, поп музыка. Термины и понятия. Издательство „Музыка“. Москва, 2002, с. 94.

⁵³ Вж. <http://library.thinkquest.org/18602/history/beginnings/beginningstart.html>

⁵⁴ В. Конен, Рождение джаза. Всесоюзное издательство „Советский композитор“. Москва, 1984, с. 21.

⁵⁵ Так там, с. 16-19.

⁵⁶ Так там, с. 33-34.

⁵⁷ Улрих Михелс. Атлас „Музика“, т. 2, История на музиката от барока до наши дни. София, Литера, 2000, с. 539-541. Виж и В. Конен, пос. съч., с. 22, както и сайта <http://www.hypermusic.ca/jazz/mainmenu.html#intro>

за прослава на Бога в Църквата. Характерна е с многогласен диалог между хор и проповедник, а пеенето е съпроводено с танцуvalни движения, пляскане с ръце и тропане с крака⁵⁸. Известни изпълнители са Розета Тарп, Мариан Андерсън, Пол Робсън, ансамбълът „Go down Moses“. А известните композитори Джордж Гершуин и Антонин Дворжак създават съвременна класика въз основа на духовната черна джаз музика („Симфонии от Новия свят“)⁵⁹. Оформянето на собствена афро-американска музика било настърчавано от самата чернокожа интелигенция, търсеща свое характерно изкуство и форми на изразяване с цел опазване от обезличаване и размиване на идентичността си. Респектът и оригиналността на църковната музика се запазили като традиция.

През XIX в. в евангелските богослужения на цветнокожите (blacks, англ.) от северните щати пък възниква друг сходен жанр – **госпъл** (gospel, англ. – *евангелие*), наречен така през 20-те години на XX в. от Томас Дорси, аранжиран техни мотиви и създад концертни пиеси. Характерни за *госпъл* са резките вокални подвиквания и музикален съпровод на орган с многочислени припеви⁶⁰. Госпълът има много общо с баладата и блуса⁶¹. По-известни изпълнители са Махалия Джексън, Луис Армстронг⁶²; Дюк Елингтън прави „Духовни концерти“, а Рей Чарлз, първоначално имитиращ Нат Кинг Кол, по-късно в баптисткото си обкръжение създава по госпъл схеми своите собствени безсмъртни изпълнения. Неговата *Let My People go*⁶³ е заимствано от духовен химн. А преди да стане попзвезда, Джеймз Браун е повлиян от Арчи Броунлий – черен госпъл изпълнител⁶⁴. Спирчуъл и госпъл музиката принадлежат към непосредствените източници на джаза⁶⁵. Върху музикалната им схема, конструкция, мелодика и ритъм в евангелските църкви⁶⁶ са положени основите на съвременните джаз и блус музика. А те заедно с популярната вече народна (кънтри) музика през 20-те и 30-те години на XX в. форми-

⁵⁸ О. Королев. Пос. съч., с. 129. Вж също и У. Михелс, пос. съч., с. 541.

⁵⁹ О. Королев. Пос. съч., с. 130.

⁶⁰ Пак там, с. 35. Виж и <http://jazzstyles.com/origins.html>

⁶¹ О. Королев. Пос. съч., с. 35.

⁶² Пак там. Вж и У. Михелс. Пос. съч., с. 541.

⁶³ Donald Clark (ed.), *The Penguin encyclopedia of popular music*. Penguin books. London, 1990, с. 479. Вж също В. Конен. Пос. съч., с. 20, и У. Михелс. Пос. съч., с. 541.

⁶⁴ D. Clark. Пос. съч., с. 480.

⁶⁵ У. Михелс. Пос. съч., с. 541.

⁶⁶ Виж <http://meltingpot.fortunecity.com/zaire/721/history/pre.htm>

рат и основата на бъдещата **рок музика**. Самата тя се появява след войната, през 50-те и 60-те години на XX век, в средите на рокери в САЩ и Великобритания⁶⁷. Съдържа елементи на социален протест срещу политико-икономическото *status quo*, а групите ѝ почитатели придобиват черти на субкултура. Една от най-известните е *хипи движението*.

Почти по същото време (60-те години на XX в.) се създават други две направления – **рок-блус** и **рокендрол**, с по-известни представители Чък Бери, Бил Хейли, Джери Ли Луис, Елвис Пресли⁶⁸. Последният е считан за най-популярен рок идол за всички времена, като сам се е учи на пеене от чернокожите изпълнители в църковния хор на енорийската си църква, вкл. и на характерните си предизвикателни за жените танцуvalни движения на сцената. Малко известен е фактът, че „единствената си награда „Грами“ Елвис е получил за албум с черен спиричулъ⁶⁹.

Самата попмузика (общодостъпна, популярна) като понятие се установява през 60-те години на XX в. с „Бийтълс“, като успехът им по целия свят става възможен чрез масовите комуникации: радио- и ТВ разпространение. Въз основа на всичко това се появява и попкултурата и попиндустрията с елементите им на ъндърграунд и контракултура⁷⁰. Така *рок*, *рок-блус*, *рокендрол*, *джаз-рок* и *поп* са различните имена на цялата съвременна музика, вдъхновена от черния джаз, блуса и кънтри музиката към 50-те години на XX век⁷¹.

Особености на българския евангелизъм. В исторически и социологически план историята на протестантизма в България може да се раздели на два периода: първи – от средата на XIX в. до 1944 г. и втори – от 1944 г. до днес. През първия българският евангелизъм се развива при сравнително свободни условия в капиталистическо общество от западен тип, а това му позволява без затруднения да разгърне дейността си. По същото време е налице и определен интегритет – взаимодействие и обмен на

⁶⁷ О. Королев. Пос. съч., с. 106.

⁶⁸ Пак там, с. 103-108.

⁶⁹ Тома Спространов в интервю пред електронното издание *Аврора.ком*: „Той пее американска църковна музика, само че го прави малко по-бързично“. Вж сайта http://avtora.com/news/nowini/toma_sprostranow_elvis_e_edno_samorodno_kusche_zlato

⁷⁰ О. Королев. Пос. съч. с. 94-95

⁷¹ Ed Clive Unger-Hamilton. *The music makers*. A Harrow House Edition, Harry N. Abrams. New York 1979, с. 242

културно влияние между протестанти и православни сред народа ни. Например по поръчение на Британското и Американското библейско дружество Петко Славейков, Христодул Сечанов, Елиас Ригс и д-р Алберт Лонг за 12 години превеждат и отпечатват през 1871 г. Библията на съвременен език⁷²; а Константин Фотинов с подкрепа от протестантски мисионери полага основите на българската журналистика⁷³. Текстове за протестантски песни пишат известни имена от българската възрожденска и следосвобожденска литература⁷⁴ като Иван Вазов, Ст. Михайловски, Ст. Чилингиров и Даскал Ботю Петков, бащата на поета революционер Хр. Ботев. За последния съществува предположение⁷⁵, макар и труднодоказуемо, че строфата „Жив е той, жив е...“ в стихотворението си „Хаджи Димитър“ е почерпил от два евангелски химна, които през XIX в. били в употреба по българските земи, като строфите в тях действително изглеждат сходни: „Жив е, жив е, смъртта Той победи...“ и „Той е жив! Той е жив“⁷⁶, отнасящи се за Иисус Христос. С което, можем да допуснем, поетът е пренесъл израза към революционера въстаник, във връзка с мълвата дълго след смъртта му, че още е жив и обикаля Балкана. По същия начин предположението, че строфата „Септември ще бъде май“ от едноименната поема на поета Гео Милев е заимствано от припева „Декември ще бъде май...“ в друг евангелски химн, не изглежда съвсем лишено от основание. Песента е отпечатана и публикувана в сборник около 11 години преди въпросната поема. А и действително в дома си на ул. Шишман Гео Милев е живял в съседство с баптисти, които провеждали домашни богослужения и пеели на тях химни⁷⁷.

⁷² Т. Несторова. Пос. съч. с. 80-81

⁷³ Дж. Кларк. Пос. съч. с.198

⁷⁴ Вж сборника *Духовни песни*. Печатница „Гладстон“. София 1923. И там песни № 71, 262, 285, 385, също песен № 654 от *Евангелски песни*, ОЕЦ. София 2007. Б.а.

⁷⁵ Изказано от дългогодишния Главен старейшина на ББЦ, пастор Павел Игнатов (1948 г., 61) г. взето от автора в интервю на 10 юли 2009 г., в офиса на ул. П. Каравелов, №1А. Б.а.

⁷⁶ Песни №161 и 162 от сб. *Евангелски песни*. ОЕЦ. София, 2007.

⁷⁷ Из същото интервю, споменато в бел. № 67. По думите на п-р Игнатов това е Песен №30 (с. 42-43) „Времето ми тъжно тече“ от сборник *Свещени песни*, Евангелско-училищна печатница, Самоков 1912 г. Стrophата в края на първи куплет е „Декемврий с' обръща на май“. Песента е в употреба в евангелски богослужения по същото време, когато Гео Милев ослепява от гръцки куршум на фронта при Дойран. Поемата му вижда бял свят 11 г. по-късно – 1923 г.

През втория период от развитието си у нас (1944-1989) евангелизмът се развива под политическо тоталитарно управление, с подчертано атеистичен и антирелигиозен характер⁷⁸. Целта била да се постави религията и Църквата под контрол в социалистическото общество⁷⁹. За целта е употребен целият арсенал от сталински тип, мерки за натиск – пропаганда⁸⁰, репресии и преследвания: от съдебните процеси срещу протестанти⁸¹ и католици⁸² през конфискация на имущество, интерниране и дори физическа саморазправа на милицията с тях⁸³, водещи често до смърт⁸⁴. В следдеветосептемврийския период на българския евангелизъм характерното дотогава взаимно културно влияние и интегритет между православни и протестанти вече е спънато и ограничено поради споменатия агресивен атеистичен натиск над всяка религиозна общност, и особено над евангелистите, в които властта, заради произхода им, виждала „вредното“ за нея английско и американско влияние⁸⁵.

В същото време поради факта, че България е държава малка по население, миряни и лидери на евангелските църкви общуват активно помежду си, което води и до взаимен обмен – литература, музика, песни и видеоматериали. Така кредитот – вярвания и ежедневни практики, постепенно се уединяват и днес доктринални

⁷⁸ Даниела Калканджиева. Българската православна църква и новият Закон за вероизповеданията, ст. с. 148-181. сб. *Религия и политика на Балканите*, Ина Мерджанова (съст.). Фондация „Демос“. Силистра 2004, с. 157-158, 173.

⁷⁹ Даниела Калканджиева. Българската православна църква и „народната демокрация“ (1944-1953). Фондация „Демос“. Силистра, 2002, с. 76-77, 83, 89, 124, 130.

⁸⁰ Освен чрез открыти нападки, също и чрез периодика и статии като тази на А. Колев, Религиозна диверсия и етнически групи, в-к *Атеистична трибуна*, кн. 2/1984, с. 75-80, която злепоставя евангелистите и настройва обществото срещу тях. Освен това специално се финансират и книги, които да затвърждават атеистичната пропаганда и убеждения, като тази на Васил Субашки и Стойчо Йотов, Безобожието на българина. Партиздат. София, 1985, а също и долупосочената в следващата бележка.

⁸¹ Юрдан Кочев. Процесът срещу евангелските пастори-шпиона. „Отечествен фронт“. София, 1949, с. 2-10.

⁸² Славян Попов. Обикновен Български комунизъм., т. II. Работилница за книжнина „Васил Станилов“. София, 2008, с. 204, 228.

⁸³ Из интервю с п-ри Д.К. (53 г.) и Н.К. (45 г.) в гр. Разград, четвърто поколение евангелисти от Божия църква (към ОБЦ), взето от автора през XI. 2007.

⁸⁴ Из интервю с п-р Д. Ч. (1948) от ББЦ Плевен, взето от автора през IX. 2007 г. и друго – с еп. В. Е. (1944), ОБЦ София, от Враца и Вениамин Пеев (1950), от Русе на 3. VII. 2009 г.

⁸⁵ Ю. Кочев. Пос. съч., с. 2-10.

разлики помежду им почти няма. Така можем с голяма достоверност да определим, че в страната ни всички евангелисти принадлежат към една единна и идейно хомогенна верска общност. Обаче евангелистите нехаризматици (методисти, конгрегационалисти и баптисти) поддържат по-здрави контакти с Великобритания, отколкото със САЩ. Това характеризира организацията и музиката им с елементи на класика и донякъде с аристократичен консерватизъм⁸⁶. На богослужение изпълняват класически песни. Докато петдесетниците са по-ново и по-модерно явление – те се появяват в началото на XX в., когато джазът и кънтри музиката вече зализват САЩ. Така през 1930 г., когато завърналият се от Америка п-р Николай Николов обединява и регистрира административно повечето петдесетни общества под името Съюз на евангелски петдесетни църкви (СЕПЦ), контактите му с техния „първообраз“ в САЩ, Асамблеи на Бога, осигурява твърда връзка и перманентно влияние оттам, в това число и в областта на църковната музика. Това е и едно от основанията за преследвания и репресии на комунистите над евангелските християни у нас след 1944 г., както и за научната незаинтересованост от тях след 1989 г. – именно поради прякото им западно влияние върху обществото.

Отношение между религиозна и светска музика. Безспорно е, че евангелските църкви у нас не се отличават с религиозен *херметизъм*, т.е. изолация от останалото светско общество, характерен за някои крайни движения по света⁸⁷. Затова факт е, че светска и сакрална култура при евангелистите у нас взаимно си влияят и се проникват. Но поради верско-религиозни основания протестантите тук и по света твърдо се противопоставят на явно и откровено черпене на културни елементи от светското общество и упорито спазват този принцип. Така единствените възможни заемки могат да са хармонични и ритмични схеми при музикалното духовно-религиозно хваление, но никога евангелисти не копират мелодия или текст от светска песен, защото това е недопустимо за тяхната вяра⁸⁸. Подобна волност е равносилна на анатема за человека,

⁸⁶ В. Конен. Пос. съч., с. 40.

⁸⁷ Е. Жудинова. Пос. съч., с. 107.

⁸⁸ Според стиха „Приятелството със света е враг на Бога“. Това е ключово християнско кредо на разграничаване и противопоставяне към всичко нецърковно. Макар и либерализирано, това кредо се прокламира и до днес. Вж. Послание на св. ап. Яков (4:4).

който го направи, а песента му няма да се приеме от църковното общество. Такива задръжки обаче няма у светските композитори и певци, затова се срещат техни хитове, заимствани от църковни, но не и обратно, както ще видим по-долу.

„Ренесанс“ на петдесетничеството у нас в края на ХХ век. В периода 1975-1989 г. силно се активизира едно крило на петдесетниците, Божиите църкви (тинчевисти), които по това време са ъндърграунд общност. Те в значителна степен се съхраняват от обезличаване и от опита на властта да задуши активността им, като отстояват идентичността си. Засилва се посещаемостта им и значително се увеличава членската им маса, включително и с млади хора, които се стичат на тайните им събрания. Феноменът на съществуването и непредвидимото им нарастване тепърва ще се изучава, но някои от причините за подобно нарастване са: характерните духовни екстазни практики (споменатата *гласолалия*, силно емоционално молитвено преживяване, свидетелствата за други свръхестествени опитности); пуританска этика и морал, строго спазвани от членовете ѝ, както и атрактивността и предизвикателството от факта на нейната нелегалност, в която съзнателно или не те вероятно съзирали отдушник от идеината криза, противоречивост и безизходица на късния социализъм⁸⁹, а вероятно и усещането за проявен косвен протест и несъгласие с политическата система⁹⁰, каквото представляват посещенията на сбирките ѝ. Заради множеството млади хора, в големите градове специално се създават Младежки домашни групи, където по един разчупен и по-непринуден от богослуженията на възрастните начин те общуват, разговарят и пеят. Затова съществена част при младежките събрания са песните под съпровод на китара и дайре, което очевидно забавлява младите. В началото на промените през 1990 г. медиите ще отразят с изумление този факт⁹¹ – религиозни събрания на младежки, които не пушат и не пият, а четат Библията

⁸⁹ Георги Фотев. Криза на легитимността. Библиотека „Идеи“. УИ „Св. Климент Охридски“, АИ „Проф. Марин Дринов“. София 1999, с. 46. Според автора при криза на светското общество, както в случая с развития социализъм у нас, има разцвет на интереса към религията.

⁹⁰ П. Игнатов. Безкръвното гонение на църквата, с. 153.

⁹¹ Татяна Мачковска, ст. Посланието, от което се нуждаем, рубрика Вярващият човек днес. - в. „Труд“ (от петък до понеделник), 21-24 XII 1990 г., с. 11. Статията е похвален материал за п-р Павел Игнатов – гл. старейшина на Българска Божия църква, като разглежда активността на младежите в нея.

и обсъждат стойностното в живота, пеят и свирят за прослава на Бога⁹². С времето младите изпълняват все по-динамични, по-бодри и новосъздадени песни. Поради контрола от Милицията върху машинописа песните се преписват на ръка в сборници, наречени „Сионски“⁹³.

Музикалното хваление при евангелистите петдесетници е по-свободно и по-различно от консервативния ред, спазван при не харизматиците⁹⁴. Понякога музиката съпровожда общата молитва, друг път предшества проповедта или дава определено настроение за съответното „тайнство“ – Кръщене или Причастие, наречено при тях „Господна вечеря“ или „Вечеря с Господа“. При по-новите петдесетни формации, богослужението се открива с продължителни песенни и инструментални въведения (около 30-60 минути), без паузи помежду им, като на моменти се включва призив от проповедника или хвалителя на речитатив, наಸърчаващ хваление и благодарности към Създателя (заемка от американските петдесетни и харизматични богослужения, показващи влияние от госпъл музиката). Тази продължителност създава подем в психическата настройка и емоцията за последващата служба.

През 1987 г. една светска рок група на име „Лифт“ се „покайва“ в Божията църква София, което в евангелската лексика означава *покръстват се*, стават *християни* и започват композиции изцяло върху теми и стихове от евангелието и Стария завет. Променят името си на „Милениум“⁹⁵ и през 1988-89 г. записват в частно студио две аудиокасети (от по 60 минути) с 30 отделни песни (някои преводни) и две тематични християнски *рок песни* от по 20 минути, „Откривам злато“ и „Откровение“, вероятно първите аудиозаписи на евангелска музика у нас, и така стават първата българска рок-госпъл формация⁹⁶. През 1992 г. общността, която озвучават „Милениум“,

⁹² През 1991 г. в излъченото по БНТ младежко предаване “Формула 5” са поканени водачите на младежка група към същата църква, разказващи за вярата и дейността си.

⁹³ Из интервю на автора с П. Игнатов (1948, 61 г.), взето на 12. IV. 2009 г.

⁹⁴ Той е следният: начало, поздравления, песен, молитва, песен, проповед, песен, молитва, песен, финал, поздравление с ръкостискане на изхода.

⁹⁵ От лат. “хилягодишино царство”. Това е протестантска доктрина, взета от Апокалипсиса или кн. Откровение на св. ап. Йоан Богослов от Новия завет (Откр./Апокал. 20:4-7) за царуването на Христос на земята за 1000 г., преди последната битка с дявола и последвалия я *Страшен съд*.

⁹⁶ Взето от интервю с водача на групата, Т. Г. (1964 г., 43 г.) през 08. 2007.

се отделя от централната Българска божия църква (ББЦ), както са регистрирани вече тинчевистите, и основава нова общност под името „Рема“ (по-късно „Ново поколение“). Скоро там се създава друга музикална рок група – „Екстремум“, издала свои композиции на компактдискове – „Ухание“, „Преди всичко“, както и рок операта „Танцуval ли си с ангели?“. През 1992 г. към ББЦ София се оформя и група „Елей“, която участва в политическите демонстрации по време на Виденовата зима⁹⁷ – правителствената криза през 1997 г. Други по-известни групи има към Църква „Сион“ (независими харизматици) от гр. Стара Загора, формирали група „Ноис“, издала няколко касети с музика и песни. В града подобни групи имат ББЦ „Възраждане“, ББЦ „Месия“, църквата на СЕПЦ и др. В гр. Ловеч църква „Шалом“ поддържа музикална група за хваление „Шалом мюзик“, известна с албума си „Изпълни със славата Си земята ни“. Освен всички тях обаче действат и продуцират музика дуети и самостоятелни изпълнители като Цветомир и Емилия Илчовски от ББЦ („Ако попиташ...“, „Някой каза ми“), Юлия Исаева и Румен Арнаудов – дуо за класическа музика („Ти беше, Ти си, Ти ще бъдеш“) към II ЕПЦ – София, Жени Ковачева („Просто Те обичам“, „Хубава и славна“ и други), от „Ново поколение“ Милко Цонев („Мен употреби“) – самостоятелни албуми, Валери Славчев („Покажи ми“, „Ще устоя на студения вятър“), Пепи Славков и други⁹⁸.

Като част от общия процес трябва да споменем и евангелски музикални групи за възхвала на Бога към църквите в ромските квартали. Описаният петдесетен „ренесанс“ в България засяга и тях. Още през 1979 г. представители на Божиите църкви започнали целенасочена работа с ромското малцинство за приобщаването му

⁹⁷ На 10 януари, 1997 г. вечерта на площад „Св. Александър Невски“ християнска група „Елей“ към Софийската ББЦ пее пред хилядите демонстранти наред с бележити имена на българската естрада като Вания Костова, дует „Шик“, Георги Минчев, „Ку-ку бенд“ и др. В напрегната атмосфера на очаквано смазване на демонстрацията от полицията те изпълняват с плам евангелската песен „Бог да пази България“ и целият площад пее с тях. Точно в този момент парламентарната група и правителството на БСП публично обявява, че връща втория си политически мандат, предоставяйки на И. Костов (СДС) да състави правителство. В този факт присъстващите християни откриват Божий пръст. Из интервю с водача на група „Елей“, Д. Ц. (1965 г.), взето на 14 юли 2009 г.

⁹⁸ Въпросните касети и дискове са налични в книжарници към офисите на споменатите църкви, както и в по-известните в София „CLC“, „Верен“, „Нов човек“ – книжарници (вж. колажа).

към християнството. Така постепенно обхванали ромските махали в столицата и други градове, села, създавайки последователи и там⁹⁹. И при тях харизматичното движение се разства дотолкова, че днес ББЦ има за Главен старейшина-епископ именно ром – Александър Тодоров от Самоков, а ромските пастори вече съставляват към половината от всички духовни водачи в нея. Групите за църковно хваление към техните църкви развиват собствен стил евангелска музика, с характерна за фолклора им орнаментация, в смесица с индийски ритми, фолк елементи и заемки от известни евангелски песни. Те са ритмични и танцуvalни и съвременната младеж е очарована от тях заради приликата им с популярния в обществото ни днес поп-фолк¹⁰⁰. Темите ултимативно са за прослава на Всевишния и нищо непристойно няма в текста. По-известни групи са „Голгота“, „Обновление“, „Витезда“ към Божията църква в столичните квартали „Христо Ботев“, „Факултета“, „Булина ливада“ с албумите си *Айде ромален* 1998. Цигански християнски песни. ВИГ „Голгота“; *Анду раюс шукарине* 1992. Gypsy Christian Music и *Зов за спасение* 1997. Цигански Християнски песни. Издава Студио „Миленум“. Илия и Катя Мингишеви, Издава „Студио 865“; *Всичко да хвали Господа* (без година на издаване), „ОБЦ-1 – София“ и други. А иначе всяка евангелска общност по градове и села задължително има свое „хваление“ – група певци и музиканти. Днес (2009 г.) съществуват над 50 известни музикални групи (без да броим по-неизвестните), които разработват слухово или нотно собствени композиции и разпространяват аудиозаписи с различни по формат и времетраене музикални произведения¹⁰¹.

Заключение. Макар и зад атеистична „желязна завеса“, попмузиката, произхождаща от джаза, а той от протестантски църковни среди, успява да проникне в Източна Европа и по-специално в българското социалистическо общество (1944-1989), създавайки свои последователи тук, и макар затруднени от политическия натиск, симпатизантите ѝ успяват да я разпространят

⁹⁹ Из интервю с п-р П. Игнатов (1948 г., 61 г.), взето от автора на 10. VII' 08 г.

¹⁰⁰ По свидетелство на проф. М. Беновска от Департамент „История на културата“, НБУ от 22.V.2009 г., която сподели за въодушевлението на нейни студенти, които в рамките на теренно проучване завела на богослужение в ромска евангелска църква през 2008 г.

¹⁰¹ Магдалена Славкова. Циганите евангелисти в България. Докторска дисертация към БАН, София 2005, с. 257-259.

и развитият. Нейни елементи възприемат евангелистите в музикалния съпровод на богослуженията си, за разлика от православието, което остава непроменено. Можем да направим следният сравнителен преглед на характерните в този смисъл различия между православна и протестантската църковна музика днес:

Първата е а капела, докато втората е вокално-инструментална. Православната звути старинно и средновековно, а евангелската е с модерен поп и рок ритъм. Православната е минорна, бавна и протяжна, а протестантската е динамична, мажорна и с бърз ритъм. Православната се изпълнява на сакрален, църковнославянски език, а протестантската – на съвременен говорим български. Определени веднъж, православните песнопения остават неизменни за векове, докато протестантските се развиват и променят. Православните са с около 50 постоянни образци, а протестантските наброяват около 1000¹⁰².

Интересен факт е, че в богословската дисциплина Омилетика (за ораторско и проповедническо майсторство) в православните училища се казва, че проповедта трябва да има елементи на *актуалност, съвременност*. Същото обаче не се отнася за богослужебната музика и тя остава неизменна за векове.

Взаимно влияние между светска и духовна музика. В западните държави има респект и питет към Църква и религия и тази традиция до днес не е прекъсвана, както това се случва в страните със сталински и социалистически тип режим – Източна Европа след 1945 г. Затова на Запад известни имена от попсцената често заимстват религиозни песни, мотиви или текстове от Библията и църквите, по които правят или нови песни, или кавърверсии на класически химни. По-известни са Рей Чарлз с „Let my people go“¹⁰³, Род Стюарт със „Sailling“¹⁰⁴, „Пет Шоп Бойс“ с „Go West“¹⁰⁵ и двата хита на Бони „M“ от 80-те години на ХХ век:

¹⁰² Само в сб. *Духовни химни...* те са 733, а в сб. *Сионски песни*, ББЦ, Русия [Б. м.], са 375, без да броим други сборници и песните на автори, създали собствени произведения, някои от които Магдалена Мурадова (†2006) – над 200 на брой (из интервю с Р. Борджиев, 1961 г., 48 г., п-р на II ЕПЦ, на 26.VII.2009. В това число не влизат авторски песни на други групи към евангелски църкви за последните 20 години, някои издадени в самостоятелни албуми – вж. иллюстративния фотоколаж.

¹⁰³ По историята за Моисей от книгата Изход (5:1–10) и др.

¹⁰⁴ По химна „Моята молитва“, № 593 от сб. *Духовни химни...* и № 175, *Сионски песни...*

¹⁰⁵ По песента „Запей с благодарности“ (англ. Give thanks), № 488, сб. *Евангелски песни...*

„Rivers of Babylon“¹⁰⁶ и евангелската „Далеч в градчето Витлеем“, изпълнявана и до днес на богослужения по света. Тези съвременни интерпретации на класически протестантски химни допълнително влияят върху облика на попмузиката на Запад и затвърждават приемствеността между ново и традиционно. Фактически в САЩ църковната и светската музика трудно могат да бъдат различени (освен по съдържание) именно заради еднаквите корени и без проблемно взаимно проникване и влияние. Това е и една от причините за жизнеността и популярността на протестантските църкви в САЩ сред тяхната младеж – поради съвременното и актуално звучене на богослужебната музика – същата като тази, която привлича младите в танцуvalни барове и дискотеки.

67

По сходен път на музициране и църковно хваление вървят и българските петдесетни евангелисти, а ги следват и младежките групи от нехаризматичните протестантски общности у нас. Това обяснява до известна степен популярността им сред младежите, както и сред хора на средна възраст. Един поглед върху данните на НСИ за развитието на различните изповедания през последните 100 години показва трайно намаляване на членската маса на всички тях, с изключение на едно: това на евангелистите¹⁰⁷. Очевидно се касае за интересен и непроучен обществен феномен с характерни субкултурни характеристики, за който има комплекс от причини. С тази статия направихме малък опит да установим една от тях: съвременното привлекателно звучене на богослужебната и хвалебствена музика сред петдесетните протестанти у нас, съставляващи към 80 % от всички евангелисти.

¹⁰⁶ По текст от Псалми (19:14; 137:1) (слав. 136) „При реките на Вавилон...“ и по мелодията на песен №114, „Честит тоз ден“ от сб. *Духовни химни...* Самите участници в групата са пеели в хора към енорийската си църква в Ямайка, преди да преминат към успешната си кариера на попцената.

¹⁰⁷ Срв. <http://www.nsi.bg/Census/StrReligion.htm>

Тема на дисертацията:

Обкови на напрестолни евангелия от България до XVII век

Научен ръководител: доц. д-р Бисерка Пенкова



Обковът на Етрополското евангелие (НБКМ 76) в контекста на златарската традиция от района на Бачковския манастир и Пловдив през XVII–XVIII век

Нона Петкова

В ръкописната сбирка на Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ в София се съхранява четириевангелие от 1658 г. (НБКМ 76)¹. То е познато в научната литература като Попйоаново четириевангелие² и Етрополско евангелие³, но до момента не е било обект на отдельно проучване.

Ръкописът е дело на един от най-изявените представители на Етрополската книжовна школа – граматик Йоан⁴. Скъпата му под-

¹ Цонев, Б. Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София. Т. 1, С., 1910, 63–64; Христова, Б., Д. Караджова, А. Икономова. Български ръкописи от XI до XVII век запазени в България. Своден каталог. Т. 1, С., 1982, с. 172, опис №460.

² Джурова, А. 1000 години българска ръкописна книга. Орнамент и миниатюра. С., 1981, с. 60–61.

³ Райков, Б. За старите български художествени подвързии и обкови. – Музей приложение уметности, 18, Београд, 1974, с. 37–38; Друмев, Д. Златарско изкуство. С., 1979, с. 101, 345 – анотации 39, 40; Сотиров, Ив. Чипровска златарска школа. Средата на XVI – началото на XVIII век. С., 2001, с. 101; Генова, Е. Църковните приложни изкуства от XV–XIX век в България. С., 2004, с. 91.

⁴ Райков, Б. Етрополската калиграфско-художествена школа през XVI–XVII век. (Към историята на българския ръкописен орнамент). – Известия на Народна библиотека „Кирил и Методий“. Т. XII (XVIII), С., 1971, с. 25–26; Джурова, А., Цит. съч. с. 60.

вързия обаче е изпълнена на друго място и по друго време. Тя е от късен тип – със скосени ребра на дървените капаци, които са обвити с тъмнокафява кожа и върху тях е монтиран позлатен обков с дата 1758 година.

В настоящия текст ще се спрем по-подробно именно на интересния обков на четириевангелието. Той вероятно е най-късната точно датирана творба на ателието или златарския център⁵, който от 30-те години на XVII в. до средата на следващото столетие изработва голяма част от златарските предмети в ризницата на Бачковския манастир⁶. Произведенията – обкови на евангелия, дарохранителници, потири и канички теплота, имат свой специфичен облик, който ги отличава от останалите паметници в манастирската сбирка. Сред характерните за тях особености най-важният и лесноразпознаваем елемент е употребата на техниката на филигранния емайл. Той служи предимно за декориране на отделни части от предметите, а понякога и за покриване на цялата им повърхност. С нишки филигран са оформени ситни растителни мотиви в ориенталска стилистика, чието въздействие се допълва от положения емайл със син и зелен цвят. Общото впечатление, което тази комбинация създава, е за скъпа тъкан с богата везана украса.

Специфична черта на обковите на евангелия от този златарски център е изпълнението им от отделни елементи. Те са наредени плътно един до друг върху повърхността на кориците, с което се наподобява въздействието на обковите, изработени от цял сребърен лист. От типологична гледна точка подобно конструктивно решение причислява произведенията към групата на многостъпните обкови на евангелия. Отделните елементи са изпълнени посредством широк кръг похвати, сред които са: изчукването на ръка и

⁵ Местоположението на този златарски център не е точно локализирано. Д. Друмев го свързва с гр. Пловдив. Вж. *Друмев, Д.* Цит. съч., с. 44, 97, 102, 114. М. Сантова предполага, че той се е намирал в околностите на Бачковския манастир. Тя дори е по-конкретна и посочва като възможност с. Амбелани (Амбелино), днес квартал на гр. Асеновград. Вж. *Сантова, М.* 24 златарски паметника от Бачковския манастир. С., 1990, с. 7-8. Ив. Сотиров предлага хипотезата за ателие на чипровски майстори, които след разгрома на Чипровското въстание през 1688 г. се заселват в католическите села около Пловдив и Пазарджик. По-подробно по този въпрос вж. *Сотиров, Ив.* Цит. съч., с. 101-104.

⁶ Златарските произведения в сбирката на Бачковския манастир неведнъж са били обект на интерес. Вж. *Иванов, М.* Златарските произведения от XVI-XIX век в музея на Бачковския манастир. С., 1967; *Друмев, Д.* Цит. съч. с. 44, 96-103, 114; *Сантова, М.* Цит. съч.; *Генова, Е.* Цит. съч., с. 53-60.

моделирането върху позитивен модел, т.нар. баския, отливането, филигранният емайл.

Извън колекцията на Бачковския манастир с идентични типологични белези, техника и технология на изработка се отличават и обковите на евангелия от Пловдив⁷, Етрополе⁸, Самоков⁹ и Копривщица¹⁰, които очевидно са дело на същия златарски център. Тук по-подробно разглеждаме един от тях, този върху т.нар. Етрополско евангелие от Националната библиотека в София (НБКМ 76). Неговият текст и подвързия са изпълнени по различно време –явление, което е често срещано сред съхранените кодекси. Ръкописът датира от 1658 г. според приписката на л. 257a¹¹. От нея научаваме името на преписвача – Йоан йерей¹², и мястото, където той е работил – Етрополе. Посочена е и цената от 1200 аспри, за която Георги Кожухар от с. Осиковица (Ботевградско) купува четириевангелието. Той го дава на храма „Св. Архангел Михаил“ в родното си село¹³. Приписката завършва с поредица от предупреждения и клетви към този, който направи опит да открадне четириевангелието¹⁴.

⁷ Друмев, Д. Цит. съч., с. 101-102, 166, 168 – ил. 39, 41, 347 – анотация 39; Санкова, М. Цит. съч., с. 9; Генова, Е. Цит. съч., с. 53, 60 и 91.

⁸ Цонев, Б. Цит. съч., 63-64; Райков, Б. За старите български художествени подвързии..., с. 37-38; Друмев, Д. Златарско изкуство. С., 1979, с. 101, 167 – ил. 40, 345 – анотация 40; Сотиров, Ив. Цит. съч., с. 101; Генова, Е. Цит. съч., с. 53, 60 и 91.

⁹ Друмев, Д. Цит. съч., с. 103, 198 – ил. 78, 346 – анотация 78; Генова, Е. Цит. съч., с. 53, 91.

¹⁰ Копривщица в картини. Юбилеен албум. С., 1926, с. 131, ил. 162; Атанасов, П. Български художествени подвързии. – Известия на Народна библиотека „Васил Коларов“ за 1960-1961, Т. 2 (8), С., 1963, с. 316-317; Друмев, Д. Цит. съч., с. 102, 201 – ил. 82, 347 – анотация 82; Санкова, М. Цит. съч., с. 9; Генова, Е. Цит. съч., с. 53, 57 и 91.

¹¹ Според по-старата номерация на страниците л. 256а. Съдържанието на приписката е предадено в: Цонев, Б. Цит. съч., с. 64; Христова, Б., Д. Караджова, Е. Узунова. Бележки на българските книжовници X-XVIII век. Т. 2., XVI-XVIII век. С., 2004, с. 59.

¹² Името на йерей Йоан Граматик е изписано с киновар и на л. 2396.

¹³ Село Осиковица се намира в община Правец, област Ботевград. Местната църква „Св. Архангел Михаил“ е издигната през 1834 г., вероятно на мястото на по-стар храм.

¹⁴ Очевидно кражбите на книги са били доста разпространено явление, защото в приписките подобни заплахи към крадците не са рядкост. Вж. Събев, О. Кражбата на книги в Османската империя през XIX век: престъпление и наказание. – В: Балканите между традицията и модерността. С., 2009, с. 178.



Обков на Етрополското евангелие, предна корица, 1758 г., НБКМ



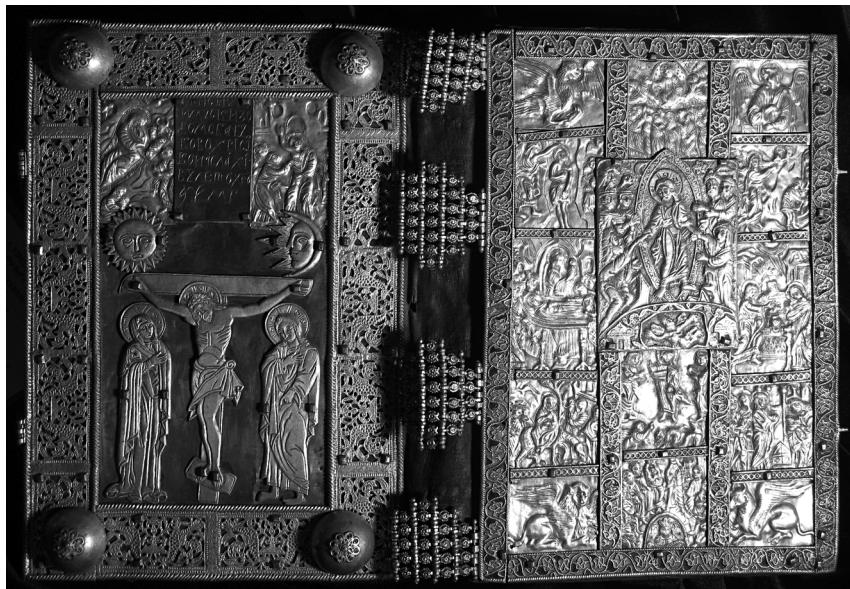
Обков на Етрополското евангелие, задна корица, 1758 г., НБКМ



Обков на евангелие от Бачковския манастир, предна корица, 1701 г., майстори Йоан и Георги (по Е. Генова)



Обков на евангелие от Бачковския манастир, предна корица, 1731 г.,
майстор Йоан, син на Атанас (по Е. Генова)



Обков на Пловдивското евангелие, 1743 г., НХГ – Крипта

Четириевангелието от 1658 г. е най-късният познат днес ръкопис на етрополския граматик Йоан¹⁵. То е пример за развитието на варианта на заглавното везано писмо, характерен за това книжовно средище¹⁶. Украсата му се състои от четири изящни заставки миниатюри с фигуурите на евангелистите¹⁷, пет лентовидни плетенични заставки¹⁸ и четири инициала в плетеничен балкански стил¹⁹, а върху един от обрезите на книжното тяло все още могат да се видят следи от позлатяване²⁰. Паметникът може да бъде причислен към скъпите ръкописи от епохата и това вероятно е една от причините столетие след неговото написване той да получи нова подвързия със скъп обков.

Обковът е изпълнен през 1758 г. според ктиторския надпис върху задната корица на евангелието²¹. Текстът е гравиран в пет реда върху тънка метална пластина и гласи:

Си ева[н] ге[н]е поклони Б ѿско на с[в]и Ера[у]е[н] | А[н]ти (=1758) ²².

В синтезиран вид тук е дадена информацията за годината на изработка на обкова и името на дарителя

Б ѿско (Воско),

с чиито средства е направен. Посочено е и мястото, където напрестолното евангелие е приложено. Става дума за храм, посветен на светите безсребреници Козма и Дамян. Тези светцилечители са по-

¹⁵ От книжовната дейност на граматик Йоан са запазени четири ръкописа. Става дума за два пролога – от 1635 и 1636 г.; един служебник от 1639 г., откупен за църквата „Св. Никола“ в Челопеч, и четириевангелието от 1658 г. Вж. Райков, Б. Етрополската калиграфско-художествена школа, с. 25-26.

¹⁶ Проф. А. Джурова определя етрополското заглавно везано писмо като „среден южнославянски стил“ и посочва четириевангелие НБКМ 76 като пример за неговото особено добро развитие. Вж. Джурова, А. Цит. съч., с. 60.

¹⁷ Разположени са на л. 4а, 75а, 119а и 190 а.

¹⁸ Те се намират на л. 1а, 2а, 73а, 188б и 189а.

¹⁹ С тях започва текстът на всяко от четирите евангелия, т.е. разположени са под четирите заставки миниатюри с образите на евангелистите.

²⁰ В един по-късен етап от времето на създаване на ръкописа, вероятно преди преподвързването му в ср. на XVIII в., полетата на книжното тяло са намалени отгоре и отдолу, но не и отстрани. По тази причина следи от полагането на златен варак са запазени единствено върху страничния обрез на ръкописа.

²¹ Първото разчитане и предаване на надписа е дело на Б. Цонев. Вж. Цонев, Б. Цит. съч., с. 64.

²² Благодаря на Елена Узунова от НБКМ за любезното оказаното съдействие при актуалния прочит на надписа.

пулярни в народната традиция като св. Врачи (св. Врачеве/Врачове) – название, което срещаме и в нашия ктиторски надпис. Сведенията в него обаче са недостатъчни, за да свържем евангелието с определен манастир или селище. В тази ситуация интерес представлява информацията, че в края на XIX в. произведението постъпва във фонда на Народната библиотека от община Брацигово²³. Няма данни за съществуването на храм на св. Козма и св. Дамян на територията на тази община, но в околностите на близкия град Кричим е имало два манастира – „Св. Богородица“ и „Св. Врачеви“. Те са включени и в списък на манастирите в Пловдивски окръг от 1869 г.²⁴ Кричимските манастири са опожарени при потушаването на Априлското въстание, а след време е възстановен единствено манастирът „Св. Богородица“ (1932 г.). От другия манастир днес са останали само развалини, но през последните десетилетия на XIX в. в Кричим е издигната църква „Св. св. Козма и Дамян“.

Четириевангелието на граматик Йоан вероятно е преподвързано и обковано през 1758 г. именно за да бъде подарено на Кричимския манастир „Св. Врачеви“. Потвърждение в подкрепа на това предположение откриваме в записките на К. Иречек²⁵, който при една от своите обиколки в страната посещава Брацигово. На 5 август 1883 г. в църквата „Св. Йоан Предтеча“²⁶ местните хора му показват няколко ръкописа и старопечатни книги²⁷, сред които е и въпросното евангелие. То е по-подробно описано от К. Иречек в бележка към основния текст, в която той свързва кодекса с Кричимския манастир „Св. Врачеве“²⁸.

Резултатите от направеното дотук проучване за историята на паметника могат да се обобщят в няколко изречения. През 1658 г. на църквата „Св. Архангел Михаил“ в село Осиковица е дарено четириевангелие, писано от Йоан йерей в Етрополе. След време при неизяснени обстоятелства – в резултат на кражба или продажба, то напуска пределите на храма и на тази област. В средата на XVIII в. ръкописът вече се намира в района на Пловдив. Тук той е пре-

²³ Пак там.

²⁴ Муравенов, К. Паметник на пловдивското християнско население в града и за общите заведения по произносно предание. (Подарен на Българското читалище в Цариград 1869). Пловдив, 1984, с. 237 (369 в оригиналата).

²⁵ Иречек, К. Пътувания по България. С., 1974.

²⁶ Храмът е издигнат през 1833 г. Вж. Иречек, К. Цит. съч., с. 498.

²⁷ Пак там, с. 501.

²⁸ Пак там, с. 501-502, бел. 34.

подвързан и снабден с позлатен обков, преди да бъде подарен на Кричимския манастир през 1758 г. По всяка вероятност евангелието остава в манастира до опожаряването му през 70-те години на XIX в., след което е пренесено в брациговската църква „Св. Йоан Предтеча“. Там то се съхранява до 1892 г., когато е показано на Пловдивското изложение²⁹, а малко по-късно постъпва в сбирката на Народната библиотека в София.

79

В съответствие с традициите на златарския център от района на Бачковския манастир и Пловдив позлатеният обков на евангелието е изпълнен от отделни елементи – моделирани върху позитивен модел пластини, отливани детайли и украсени с филигранен емайл ленти. При оформлението на двете корици на евангелието (32,5x20 см) са следвани различни конструктивни схеми. Предната корица е плътно запълнена от релефни плочки с празнични сцени, а ивици с филигранен емайл изпълняват ролята на разделител между тях и на рамка за общото композиционно пространство. Решението, реализирано върху задната корица, е доста по-различно. Тънък сребърен лист служи за основа на централната композиция „Разпятие Христово“, която е изпълнена от отделни лепи елементи с позлата. Рамката около сцената е ажурна и също лята. Тя се състои от прецизно запоени пана, в които са представени двойки апостоли под готически бифорий. Мотивът се свързва с продукцията на чипровското златарство и е използван при декорацията на прочутата Дечанска дарохранителница от 1626 г.³⁰ Срещаме го и върху две кадилници от Бачковския манастир. Едната от тях е изработена през първата половина на XVIII в. и се съхранява във Византийския музей в Атина³¹, а другата кадилница датира от 1744 г. и все още е част от манастирската сбирка³².

Иконографските, композиционните, пластическите и техническите особености на разглеждания обков го свързват с три по-ранни произведения, дарени на Бачковския манастир. Става дума за

²⁹ Цонев, Б. Цит. съч., с. 64.

³⁰ Генова, Е. Дечанската дарохранителница от 1626 г. – Проблеми на изкуството, 2000, № 2, с. 32–40.

³¹ Паметникът е с инв. № BM 1398/T 99. Вж. Post-Byzantium: The Greek Renaissance 15th-18th century Treasures from the Byzantine & Christian Museum, Athens, 2002, 172–173.

³² Кадилницата е с инв. № 32. Вж. Иванов, М. Цит. съч., с. 16–17; Сантова, М. Цит. съч., с. 43, кат. № 3; Генова, Е. Църковните приложни изкуства, с. 46.

два обкова на евангелия от 1701³³ и 1731 г.³⁴, които са изработени със средствата на проигумена Дамаскин³⁵. Третият е обковът върху т.нар. Пловдивско евангелие от 1743 г.³⁶

С обкова от 1701 г. майсторите Йоан и Георги въвеждат един принцип за оформление и изпълнение на предната корица на евангелието, който служи като образец при реализацията на трите по-късни произведения. Пространството е конструирано от отделни плочки, изработени чрез моделиране върху баскии. Те са разделени от тънки ленти с изящна украса от филигранен емайл, полуслъпченни камъни и стъкло. Централната пластина (15x10 см) е определена за композицията „Слизане в ада“. В своеобразна рамка около нея са разположени останалите епизоди от цикъла на Великите празници и сцената „Неверието на Тома“, а в тъгловите клейма са представени символите на евангелистите. Тази композиционна схема е повторена дословно и върху обкова от 1731 г., който е дело на майстор Йоан, син на Атанас. Сцените върху отделните плочки са кованы по същите изводи, които са използвани при направата на обкова от 1701 г. Качеството на изпълнение е добро, въпреки че за уточняването на обемите и прецизирането на детайлите е отделено значително по-малко внимание. С изящен графичен рисунък са предадени обаче някои подробности, които познаваме от оформлението на по-ранния обков. Например богато декорираната покривка върху масата между фигураните на Богородица и архангел Гавриил от сцена-Благовещение, изображението на Светия Дух като гълъб с ореол

³³ Обковът има формата на кутия (34,5x25x5 см) и е изпълнен за евангелие, печатано през 1671 г. Паметникът е заведен под инв. № 2 в инвентарната книга на манастира. Подробно за него вж. Иванов, М. Цит. съч., с. 66-70; Друмев, Д. Цит. съч., с. 97-98, 101, 344 – анот. 32; Сантова, М. Цит. съч., с. 8-9; Генова, Е. Църковните приложни изкуства, с. 58-60.

³⁴ Обков-кутия (35x25x5 см) за евангелие, което е отпечатано през 1719 г. във Венеция. Произведенето е под инв. № 5 в инвентарната книга на Бачковския манастир. Подробно за него вж. Иванов, М. Цит. съч., с. 71-73; Друмев, Д. Цит. съч., с. 98-99, 344 – анот. 35; Сантова, М. Цит. съч., с. 8-9; Генова, Е. Църковните приложни изкуства, с. 60.

³⁵ Настоящото местонахождение на двете евангелия е неизвестно. Те са сред предметите, които са откраднати от музея на Бачковския манастир при големия обир от 1998 г.

³⁶ Подвързията с обкова (30,3x21,3 см) е отделена от книжното тяло на евангелието, чието местонахождение е неизвестно. Паметникът е с инв. № 151 от Националния археологически музей в София, който го предоставя на НХГ за временно експониране във филиала „Старо българско изкуство/Крипта“. Подробна библиография за обкова е посочена в бел. № 7.

в същата композиция и др. Общ конструктивен принцип е следван при създаването и на обковите за задните корици на двете евангелия. Те се състоят от позлатена сребърна пластина и широка рамка с филигранен смайл. Представените в централното поле композиции обаче са различни – разширен вариант на „Успение Богородично“ и над него „Гостоприемство Авраамово“ върху обкова от 1701 г., а при този от 1731 г. – „Разпятие Христово“. Гърбът на двета кодекса е обхванат от пет шарнирни ленти – решение, което е повторено и при по-късните произведения.

По-малките размери на Пловдивското и Етрополското евангелие³⁷ са причина за някои промени в оформлението на обковите, изработени за тях през 1743 и 1758 г. Налага се златарите да редуцират познатата композиционна схема на предната корица спрямо по-ограниченото изобразително пространство, с което разполагат. Те се справят със задачата, като намаляват параметрите на централната пластина със „Слизане в ада“ (11x8,5 см) и пренасят плочките с „Рождество Христово“ и „Неверието на Тома“ върху задната корица на евангелието. Композициите са изчукани върху същите баскии, които са използвани и при двете по-ранни произведения. Единствено централната пластина е лята. Тя е изпълнена по специално подгответен калъп, който много точно повтаря иконографската схема на сцената „Слизане в ада“ върху обковите от 1701 и 1731 г. Дословно са пренесени положението на фигураните, конкретните жестове и трактовката на ликовете. В допълнение са въведени някои нови детайли като орнаменталния бордюр върху мандорлата на Христос, любопитната растителна украса в пространството на ада – извиващо се стебло с малки листенца и разцъфнали цветове, както и двете постройки до фигурата на Велзевул. Те са представени с островръхи покриви и врати под влияние на исламската архитектура. Обковите върху задната корица на разглежданите евангелия са конструирани по познатата схема – централна композиция и орнаментална рамка. Сцената „Разпятие Христово“ обаче е съставена от отделни лети елементи и е обградена от ажурен бордюр – решение, което като изпълнение и въздействие съществено се различава от двета по-ранни обкова.

³⁷ Размерите на Пловдивското евангелие са 30,3x21,3 см, а на Етрополското – 32,5x20 см. Сравнението с двета по-ранни примера показва, че обковите от 1701 и 1731 г. са изпълнени за евангелия с по-големи корици – 34,5x25 и 35x25 см.

Обковът върху Пловдивското евангелие от 1743 г. се отличава с добра изработка, съпоставима с качеството на обкова от 1731 г. Особено старание е вложено при изчукването и допълнителната обработка на клеймата със сцените от цикъла на Великите празници. Плочките са прецизно подредени върху предната корица, като между тях по хоризонтала са монтирани тънки ленти с изящна декорация от филигранен емайл – наниз от малки кръгове. Външната рамка на многосъставната композиция е изпълнена от по-широки ленти с друг вид украса. Тя се състои от вълнообразен филигранен контур, между който са оформени цветове и листенца. Растилният орнамент е запълнен със светлосин емайл, а фонът – със зелен и тъмносин. Обковът върху задната корица на евангелието е изработен предимно чрез отливане. Само плочките с „Рождество Христово“ и „Неверието на Тома“ са моделирани върху баскии. Те и пластиината с гравирания ктиторски надпис³⁸ между тях са разположени в горната половина на тънкия сребърен лист, който служи за основа на централното изобразително поле. При това решение не остава достатъчно място, за да бъде разгърнатата свободно композицията „Разпятие Христово“. Сцената е съставена от пет позлатени елемента – кръст с разпнатия Христос, св. Богородица, св. Йоан, слънце и луна, които трудно са поместени в отреденото им пространство. Оформлението на задната корица се допълва от ажурна рамка. Тя се състои от качествено отлети пластиини с евхаристийна символика – двойка пауни, които пият от висок потир. В ъглите на бордюра са монтирани и четири кухи полуесфери (т. нар. бутони или подножки), които имат утилитарна функция и предпазват релефите върху подвързията от нараняване. Въздействието на този обков се дължи в голяма степен на контраста, търсен при неговото изпълнение. Можем да го открием в съпоставянето на сребърния лист от фона с позлатените елементи на сцената „Разпятие Христово“, както и в комбинацията между метала и кожената обвивка на корицата, благодарение на която ясно се откроява сложният орнамент на ажурния бордюр.

При обкова върху Етрополското евангелие от 1758 г. вече се наблюдава много сериозен спад в качеството на изпълнение, а сравнението с обкова на Пловдивското евангелие прави това впечатление

³⁸ *Ман[а]стиръ[т?]* илиъски дове[не] Багъково Христъ ко имена хъ въ лето ХВО, аф[илг] (=1743).

още по-осезаемо. Двете произведения имат идентично оформление, което позволява много ясно да се види промяната в нивото на изработка. Плочките със сцените от цикъла на Великите празници са моделирани грубо, като релефът е слабо загатнат и контурите са размити. Допълнителното уточняване на композициите е съвсем повърхностно. Златарят се задоволява само с маркирането на някои подробности поради липсата на усет и умения за прецизиране на детайлите. Той е затруднен и при разпределението на елементите от обкова върху предната корица на евангелието, вследствие на което тя изглежда претрупана. Централната пластина с композицията „Слизане в ада“ покрива частично сцените около нея, а разделящите филигранни ленти допълнително отнемат от изобразителното поле на отделните клейма. Същият подход за преодоляване на ограниченията в пространството е приложен и върху задната корица на евангелието, където ажурната рамка покрива части от плочките с „Рождество Христово“ и „Неверието на Тома“. Безспорно при съпоставката на обковите от 1743 и 1758 г. на преден план се откроява разликата в качеството на изпълнение, но тук си струва да споменем и няколко други отлики между двете произведения. Сред тях са разместването на пластините със сцените „Сретение Христово“ и „Възкресението на Лазар“, както и еднаквото оформление и широчина на всички ленти с филигранен емайл върху предната корица на Етрополското евангелие. Тяхната декорация е идентична с тази върху рамкиращите ивици от обкова на Пловдивското евангелие, но са изработени значително по-грубо и цветовете на емайла са разпределени върху повърхността им по друг начин – фонът е решен в светлосиньо и тъмносиньо, а малките цветчета в зелено. Различен е и основният мотив в ажурните рамки от задната корица на двете евангелия. Двойката пауни сред пищна растителност от по-ранното произведение е заменена в по-късното с двойки апостоли под готически бифорий.

Обковът на Пловдивското евангелие е запазен до днес в изключително добро състояние, но върху обкова на Етрополското евангелие времето е нанесло видими поражения. Липсват неголеми части от ъглите на ажурния бордюр и две от кухите полусфери (подножки) върху задната корица, както и частици емайл от украсата на предната корица. Почти напълно разрушена е и една от петте шар-

нирни ленти, които обхващат гърба на кодекса. През 70-те години на ХХ в. подвързията и ръкописът са разделени от реставраторите³⁹. Обковът е почистен и загубите в емайловата декорация са запълнени с черна паста с блясък. Направените корекции лесно се отличават от оригиналния емайл. Той е от типа на т. нар. опак емайл, който е непрозрачен и без блясък.

В представените четири обкова на евангелия се наблюдава постепенен спад в качеството на изпълнение. С всяко изминало десетилетие в степента на разработка на отделните многофигурни композиции и в оформлението на орнаменталните ленти настъпват промени. Те се открояват много ясно поради идентичния облик на разглежданите произведения и свидетелстват за упадъка на златарската традиция от района на Бачковския манастир и Пловдив през XVIII в. Началото на този процес следва да се търси във времето преди 1731 г., защото признанието за неговото протичане вече са налице в обкова на майстор Йоан от същата година, докато краят му е свързан с най-късната точно датирана творба на златарския център – обкова върху т. нар. Етрополско евангелие (НБКМ 76) от 1758 г.

³⁹ С паметника е работила Младост Вълкова, на която изказвам благодарност за споделената в тази връзка информация.

Тема на дисертацията:

Чавдар Мутафов – в търсене на художествения лик.

Научен ръководител: ст.н.с. д-р Свilen Каролев



Чавдар Мутафов и естетическото влияние на немския модернизъм

Александра Антонова

Чавдар Мутафов е уникален в българската литература като визуалист на словото, писател, който сякаш рисува и вее посредством словото. Този му похват на пластична стилизация на словото или словесна стилизация на пластичното определя и мястото му в дискусията върху естетическото влияние на немския модернизъм.

I.

Мюнхен е безспорно един от градовете с ключово значение в живота на този своеобразен художник посредством словото. Космополитен дух, той мечтае за „един голям град, който едновременно да съчетава сладкарницата „Цар Освободител“ с кафене „Щефани“, ...в него да се говори по възможност български...“¹ „Този град, този град, пише Мутафов през 1924 г., той ми лежи на сърцето и можеше винаги да бъде Мюнхен, ако годините биха почнали от 1914 г. назад.“²

Мюнхен е градът, в който Мутафов съзрява, в който на два пъти се връща, за да учи, трагично прекъсван от войните, градът, кой-

¹ В писмо до Владимир Василев, Мюнхен, 2 януари 1924 г.

² Пак там.

то изпитва с лишения любовта му към майсторката на историческия роман – Фани Попова-Мутафова, най-сетне градът, в който Мутафов изживява своя едновременно най-тревожен и най-светъл час, часът, в който се ражда неговият син Добри през 1925 г.³

Всеки един от периодите на Мутафов в Мюнхен е белязан сво-
86 еобразно. През първия период, както свидетелстват красноречивите му любовни писма, той тръпне в нервното напрежение на младостта, която открива Шопенхауер и Пшибищевски, вълнува се от „великата гатанка на пола“, търси чудото в „хиляди остри цветни очи от лампите на ресторант и сигналите на паракходите“, сред „някакви розови снегове, потопени в небето и големи бели триъгълници, които хвърчат“.⁴ Това е периодът, в който той се възхища на „Лоенгрин“ и сънува града като „ярки, чудати смесения от фигури, светлини и звуци“. „Сънувам с отворени очи: по улицата, дома, на всякъде, пише той. „...върху книгите, които чета, се гонят шарени тълпи от елфи и малки черни уроди, часовникът ми бие някакви чудати гами, в които се смесват рогове, цигулки и звънчета“⁵. През 1912 г. Мюнхен за Мутафов е: „Практики, машини, недоспани нощи, мързеливи лекции; обеди, които развалят стомаха; бръсначи, които развалят кожата, жени, които развалят нервите, желания, които развалят душата“⁶. Но е и музиката на Вагнер, която слуша до три през нощта.

За първи път Мутафов отива в Мюнхен, за да следва машинно инженерство. Този първи период трае от 1908 до 1912 г., прекъснат от мобилизация в Балканската война. При първото си пребиваване в Мюнхен (1908-1912) Мутафов заварва още разгара и края на мюнхенския сецесион и присъства на основаването на втората група на немския експресионизъм – „Синият конник“. Както твърди Кирил Кръстев⁷, най-ценните есейистични студии на Мутафов са писани под влиянието на този негов първи период в Мюнхен. Мюнхенският сецесион (*Jugendstil*), основан в края на 19-ото столе-

³ Както го описва Фани Попова-Мутафова в своите спомени, цитирани от Катя Зографова в книгата ѝ „Чавдар Мутафов. Възкресението на Дилетанта“, С., 2001, с. 101.

⁴ В писмо от Мюнхен, 20.V. 1912.

⁵ В писмо от Мюнхен, 16.IV.1912.

⁶ В писмо до Мюнхен, 20.V.1912.

⁷ Кръстев, К. Избрано. Предговор. С., 1993, с. 9.

тие (1892) докосва Чавдар Мутафов с късната си фаза на развитие. Още преди войната в Германия се е образувал и първият експресионистичен кръг - групата „Мост“ (Дрезден, 1905). Докато Мутафов е в Мюнхен, в периода 1908-1912 г. се формира и втората група на немския експресионизъм – „Синият конник“ на Василий Кандински (1911-1912), около когото са Франц Марк, Август Маке, Карл Хофе, Паул Клее, Алексей Явленски и др. През този период в Мюнхен излизат и две важни издания: известното хумористично-сатирично списание „Симплицисимус“ и органът на немския югендстил още от 1896 г., списанието за литература, критика и изкуство - „Югенд“. Във воинишкото сандъче на Мутафов приятелят му - дипломатът и писател Димитър Шишманов – ще открие много „югенди“, а самият Мутафов признава в анкета от 1934 г., че редом с класици като Мопасан и Хайне, Карл Айнщайн, Оскар Уайлд и Казимир Едшмид, негови учители са били и всички „известни и неизвестни автори от мюнхенските сатирико-хумористични списания „Симплицисимус“ и „Югенд“ – майсторите на подигравката и стилистичните фокуси“⁸.

В Мюнхен Мутафов усвоява основни посоки на декоративни естетически търсения: интереса към архитектурния интериор, полиграфическата продукция (оформянето на книгата), арабеските, изящните, огънати, S-образни линии, въобще „стиловите свойства на линията“, геометричните фигури, плоския, двуизмерен похват на изображение, двуизмерно пластичните, обезличени образи, слепената от фрагменти фабула, ритмизирането на текста в една поетическа цикличност, ярко визуализираната в цветове и форми словесна тъкан, която създава текста като орнамент. В началото до средата на 20-те години Мутафов насища словото си с все повече експресионистични изобразителни средства: търси изразността на пластично огрубения контур, ъгловатите геометрични фигури; фабулата се развива посредством колажното,alogично завъртане на фрагменти от образи и действия, сякаш в сън, героите са характерно деперсонализирани посредством редуцирането им във фрагменти и щрихи. В своята „орнаментална и парадоксална везба“ текстовете на Мутафов сплитат още „ироничния скептицизъм на романтизма и асоциативната метафоричност на символизма“ (по думите на

⁸ Цит. по Кръстев, К. Избрано. Предговор. С., 1993, с. 13.

Кирил Кръстев⁹). Не на последно място Мутафов усвоява от идеите на „Синият конник“ и абстрактното течение в експресионизма, което замества деформирания предмет с изцяло нов, „необразен символ“ и развива декоративното и експресионистично изображение в абстрактно.

- 88 Както твърди К. Кръстев, при второто си пребиваване в Мюнхен Мутафов „заварва по-нататъшното диференциално развитие на немския експресионизъм: ...едни художници са погълнати от чисто художествени експерименти, ...други влизат в разработка на „новите точни стойности“ или „новата вещественост“, прогласени от архитектурно-приложната школа „Баухаус“ на Валтер Гропиус¹⁰. Интересно е, че и новото си художествено увлечение Мутафов усвоява в Германия: изследователите са склонни да виждат развитието на неореалистичния изобразителен похват у Мутафов под влиянието именно на „новата вещественост“, която наследява експресионизма в Германия. Терминът *Neue Sachlichkeit* е изкован през 1925 г., в литературата течението се развива до 1933 и за негови представители обичайно се разглеждат автори като Бертолд Брехт, Ерих Мария Ремарк, Курт Тухолски, Йозеф Рот, Ерих Кестнер, Хайнрих Ман и др. Тази „нова вещественост“ заедно с архитектурното си превъплъщение *Bauhaus* акцентира върху рационалното, масовото и утилитарното: това е и неореалистичният прототип за Чавдар Мутафов. В прозата му този похват се реализира в конкретно-предметното присъствие на вещества, открито като нейно естетическо измерение, връщането към същинската събитийна фабула. Действието застава в основата на разказа, развива се стремително и насища художественото пространство с напрежението на случването; психологическият релеф се вплътнява, образите стават все по-осезателно конкретни и богато нюансирани.

II

През втория период на следване, този път на архитектура (1922-1925), Мутафов отива вече женен, със съпругата си. През 1923 г. в Мюнхен семейство Мутафови сварва вече една внушителна българска колония – писатели, поети, архитекти, музиканти. Заедно с

⁹ Кръстев, К. Избрано. Предговор. С., 1993, с. 13.

¹⁰ Кръстев, К. Избрано. Предговор. С., 1993, с. 10.

изкуството на архитектурата Мутафов се запознава пълноценно с историята и теорията на живописта, в писмата си до Фани описва свои посещения на опери и филми, сред които новаторските филими „Елена“ и „Нибелунгите“, „Любовна трагедия“, слуша „Тристан“, „Залезът на боговете“. Между лекциите по арабска и сирийска архитектура, немска живопис и църковно строителство, и възторга си от „строителното изкуство“, което го кара да обича Германия, той посещава известните *Schlackgalerie* и *Glaspalast*, изложбата на Щук – един от основателите на мюнхенския сецесион, чийто алгорични платна съчетават академичния натурализъм с югендстила. Макар и в Мюнхен, отблизо следи книжките на „Златорог“ и „Пламък“, Васил Пундев го кани да сътрудничи на „Хиперион“, коментира с Константин Гълъбов своята „Приказка в рококо“, „Грубости“, а в писмата на Димитър Шишманов оживява „Дилетант“-ът – във вечния приятелски спор „реализъм – модернизъм“. Мутафов дишаш мюнхенски въздух с Николай Лилиев и изпраща на Владимир Василев ключови свои произведения като разказите „Смъртен сън“ (отпечатан в сп. „Златорог“, 1923) и „Радостта от живота“ (отпечатан в сп. „Демократически преглед“, 1924), „писмо от чужбина“ за изложбата в *Glaspalast*. Ведно с чертежите и бюстовете, които моделира, Мутафов следи с живо внимание културния живот в България, във всяко свое писмо до Фани моли настоятелно за „всички вестници“, осведомява се за Сирак Скитник, Йордан Стубел, Коста Гълъбов, Владимир Василев, Гео Милев, редактираните от тях издания. Чете „Ахатовите кълба“ от любимия Казимир Едшмид, чиято „Прокажена гора“ превежда. Често е в компанията на писателя Георги Райчев, архитекта Димитър Цолов, художника Атанас Тасев.

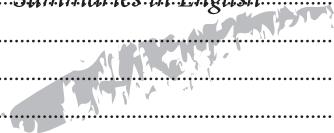
Мюнхен за Мутафов е обикнат град, в който, пише на съпругата си, мечтае да живее един ден, град, който обиква и чувства роден, представяйки си, че и в София не е живял толкова, но едновременно е нетърпелив да се върне, защото чувства на моменти, че губи себе си в този „самoten и печален град“, сред „уморените сенки на фасадите“¹¹. В тези мигове Мюнхен „се вкаменява, отровен и грохнал, като сърце, което не обича никого“¹². И все пак на прощаване бърза да посети още веднъж любимата „Гласпаласт“, изложбата *Neue – Sezession* и ретроспективната изложба „50 години немско изкуство“.

¹¹ В писмо от Мюнхен, 8.VII.1924.

¹² Пак там.

За да напише, научен от изкуствоведа Рихард Мутер, великолепните си есеистични и изкуствоведски текстове с манифестно значение за българската култура между двете войни, текстове, в които Мутафов се проявява като „един от професионално най-подгответните ни, компетентни и сигурни художествени критици” (Кирил Кръстев¹³), текстове, които можеха да се родят само от въздуха на един от големите европейски центрове на сецесиона и експресионизма – Мюнхен.

¹³ Кръстев, К. Избрано. Предговор. С., 1993, с. 18.



Vasil Markov

Video and narcissism – an interpretation of Rosalind Krauss' views

The article is a critical commentary on the essay “Video: the aesthetics of narcissism” by the American art historian Rosalind Krauss. This acclaimed essay represents an early attempt at theorizing the video image and has been acknowledged as an influential source for contemporary video art explorations.

Rosalind Krauss's essay is analyzed in terms of its psychoanalytical background and its connections with modernist art criticism. Its insights are considered with regard to the dominant critical discourse of the 1970s which sought to delineate video's inherent properties and argue for its unique position within the system of visual media. Krauss's conclusions about the immateriality of the electronic image are evaluated in contrast to the specificity of the cinematic apparatus on the one hand and in the context of adjacent art practices on the other. Video, as a time-based medium, is distinguished for its handling of time and duration. Therefore particular emphasis is placed upon the image's temporality. Krauss's text is referred to video art's performative aspect and the corresponding strategies adopted by artists in order to pose questions about their self-identity and corporeality. The analysis is supported by examples both from Bulgarian and international art scene and possible parallels are drawn out.

Sevina Ivanova

Art and technologies in animation cinema of the XXI century

Despite of the conflicting opinion of its use, today the 3D computer animation is one of the fastest evolving creative technologies in the world. Computer generated imagery and worlds dominates the

feature animated film, game industry, special effects, interactive and commercial products, changing the face of the visual arts and the animated films in particular. The creation of even more detailed images and highly dynamic and complicated movements are bound up with the development of the technology. The subject of this text is to study some aspects of the development of the 3D computer animation as a contemporary and advanced method of artistic expression.

Vladimir Dimitrov

New facts about the zographs' family of Minov

The article presents the recently discovered murals in the church of the village of Palatovo, Dupnitsa region, and offers new evidence about the zographs of the Minov family. The murals in the Palatovo church are the only known work of Mina Markov and the zograph Ivan Milushev, who has been unknown so far to the art historians. The author proposes a hypothesis about the existence of family ties between Mina Markov and Ivan Milushev.

Velislav Altanov

The modern sound of liturgical songs of Pentecostal evangelical communions – the reason of their success

After the Second World War Pentecostals are the most growing up evangelical movement. Bulgarian Pentecostal subculture of Tinchevists has similar characteristic. Their “Renaissance” started years before democratic changes (1989) and 1990-1992 marked the culmination of Bulgarian interest in them as expressed by the numerous organized public evangelization meetings, helping thus the increase of their members. One of the reasons for this success is the modern sound of their liturgical music in contrast to that of the East Orthodox Church. Pentecostal musicians use as liturgical songs of their divine service modern melodies close to the pop-music which is rooted in the Western European Protestantism, further developed with

mixtures from Jazz and the singing in black churches in USA. This is one of the explanations of the question about the demographic growth of the Pentecostal membership during last 100 years in opposition of all other religions in Bulgaria.

Nona Petkova

*The metal book cover of Etropole gospel (CMNL 76)
in the context of the goldsmith tradition from the region of Bachkovo
monastery and Plovdiv in 17th – 18th century*

At the National Library in Sofia is kept a Tetraeuangelion from 1658, also known as Etropole Gospel. The codex (CMNL 76) has a precious metal book cover made in 1758 which probably is the latest precisely dated work of the goldsmith center functioning in the region of Bachkovo monastery and Plovdiv in 17th – 18th century.

The article examines the cover of the Etropole Gospel in comparison with three earlier works donated to Bachkovo monastery – altar Gospels' covers made in 1701, 1731 and 1743. All of them have similar iconographic, compositional, stylistic and technical characteristics which allow us to trace the changes in the design and quality of execution. The analysis of the works reveals the gradual decline of this goldsmith tradition in 18th century.

Alexandra Antonova

Chavdar Mutafov and the aesthetic influence of German modernism

Munich is the place where Chavdar Mutafov has matured, the town, where he returned twice - to complete his study, tragically interrupted by the wars, the town, which challenged by deprivation his love to the master of history novel – Fany Popova-Mutafova, and finally, this is the place where his son – Dobry – was born. Yet another fact, in 1923 the Mutafov family met a true impressive colony of Bulgarian artists in Munich - poets, writers, architects, musicians. Together with the subjects of machine engineering and art of architecture which Mutafov

studied, he got to know thoroughly the history and theory of painting, admired the innovative synthetic cinematography art, which influenced strongly his manner of work.

The present article “restores” the vital relationship between Mutafov and Munich through Mutafov’s letters and aims to reveal the creative influence which the European capital of arts has exerted on the works

94 by the Bulgarian modernist. During the first period of stay – from 1908 to 1912 – Mutafov still found the climax and witnessed the end of the Munich Secession. He was at Munich when the second group of German expressionism – “Der Blaue Ritter” – was established. As he wrote “all famous and unknown authors of the Munich satirical and humorous “Simplicissimus” and “Jugend” magazines had been my teachers – all these masters of mockery and style tricks”.

During his second stay – from 1922 to 1925 - Mutafov witnessed further development of expressionism, part of which was the fraction “Neue Sachlichkeit” (the “new materiality”). Contemporary critics are inclined to think that it is Bauhaus’ “new materiality” which has influenced Mutafov’s manner of neorealistic expression in his short stories from the 30’s of the last century. Munich, in this sense, is the place which has created this unconventional modernist, the philosopher, who, being sensitive to the newest in art, has written magnificent essays and art critic studies with the significance of a manifest for Bulgarian culture between the World Wars.

Докторантски четения 2009
Департамент История на културата
НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

Българска
Първо издание

Съставителство:
доц. д-р Ирина Генова
доц. д-р Оксана Минаева

Редакционна колегия:
проф. Милена Беновска д.н.
доц. д-р Ирина Генова
доц. д-р Оксана Минаева

Коректури:
Лора Султанова

София 2010

ISSN 1313-4094