

СТАТИИ

Ангел Ангелов¹

**ИЗПИТАНИЕ И ПРИНАДЛЕЖНОСТ: БЕЛЕЖКИ
ВЪРХУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА: РОБЕР КАМПЕН, МАЙСТОР
НА „СВ. ВЕРОНИКА“, ДИРИК БАУТС, МАЙСТОР НА „ОЛТАР
НА СВ. ВАРТОЛОМЕЙ“, РОХИЪР ВАН ДЕР ВАЙДЕН², ХАНС МЕМЛИНГ³,
ОСКАР КОКОШКА, ГЕРАРД ДАВИД, ХЕРТХЕН ТОТ СИНТ ЯНС,
СТАНИСЛАВ ПАМУКЧИЕВ. ЧАСТ II**

Angel Angelov

**TRIAL AND AFFILIATION: NOTES ON THE WORKS OF ROBERT
CAMPIN, MASTER OF ST. VERONICA, DIERIC BOUTS, MASTER OF ST.
BARTHOLOMEW'S ALTAR, ROGIER VAN DER WEIDEN, HANS MEMLING,
OSKAR KOKOSCHKA, GERARD DAVID, GEERTGEN TOT SINT JANS
AND STANISLAV PAMUKCHIEV. PART II**

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

The questions which the paper seeks answers to are:

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

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

¹ valentangel@abv.bg

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

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

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

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



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

„Неговият замислен поглед говори за вътрешно вглъбение – за него Божията майка и Младенецът не присъстват в действителност, те се явяват във видението му“ (Вег 1982: изобр. 38). Изводът на Вег се отнася за диптиха „Мадона на Мартен ван Ниуенхове“. Идеализацията на лицата съответства на тържественото, празнично видение. Възможно е интериорът в диптиха да възпроизвежда отчасти домашната обстановка на възложителя. Изображението обаче, освен да представи видението на мъжа, присъства и само по себе си: на стената зад Богородица има огледало, в което се отразяват двата интериора и фигурите в тях. Огледалото едва ли е било част от видението, но то също потвърждава свързаността между двата свята – на Богородица с Младенеца и на моления се Мартен ван Ниуенхове. То е нарисувано по-късно от Мемлинг, без присъствието на възложителя, който е служил като модел за портрета (Savarese; Stork 2008). Изображението има своя логика, която не би могла да следва напълно предполагаемия разказ на Ниуенхове за неговото видение или за неговото желание да бъде изобразен тъкмо по този начин. Но дори да не е било видение, а само желание, то също удостоверява ценността на непосредната, на личната свързаност с Богородица и с Младенеца. Желанието ценност е споделено от възложителя и от художника, то е представително и за общността, в която живеят двамата. Смятам, че тези (като и други) изображения са свидетелство за присъствието на мистиката сред гражданското съсловие. Подобни видения-желания са се превърнали в социална ценност⁴.

⁴ Добавям в подкрепа още един пример. Ханс Мемлинг, *Богородица в градината с рози; Св. Георги с дарителя*, м. б. дърво, 31 x 43,3 (всяко от крилата), 1480–1490, Alte Pinakothek, Мюнхен. Дарителят (der Stifter) с броеница в ръка, е облечен с обшита отвътре с кожа дреха и с кожена яка.



№ 6. Ханс Мемлинг, Портрет на молец се мъж, м.б., дърво, 29.2 x 22,5 см, ок. 1485, Музей Thyssen-Bornemisza, Мадрид

Един от портретите на Мемлинг (прочут, колкото и диптихът по-горе) ни позволява да се приближим още към социалния образ на благочестието. Младият мъж е пожелал да бъде изобразен в поза на молитвено съсредоточаване; позата не е рядка в портрети от Ниските земи през втората половина на XV в., поради което портретът е показателен не само за индивидуалната, но и за социалната стойност на молитвеното съсредоточаване. Възможно е портретът да е бил част от диптих, както е при Мартен ван Ниуенхове, или от двоен портрет, както е при Томазо Портинари и Мария Барончели⁵. Знаци за високо социално положение присъстват – колоната от цветен мрамор, скъпият килим, но не са определящи за основното послание на портрета, което е: молитвено вглъбяване, чиято тържественост е означена чрез дрехата, прическата, чрез съсредоточения израз на лицето. „Портретирането“ на облеклото (напр. украсата на ръкавите) е толкова съществено, колкото и чертите на лицето. „...точното наблюдение на детайлите ... е поделено поравно между фигурата и облеклото“ (Wundram o.J.: 70). Израз на молитвеното вглъбяване са най-вече китките на ръцете – те са толкова близо до ръба на изобразителното поле, че придобиват допълнителен акцент. Не знаем на кого се моли мъжът или какво се явява пред вътрешния му поглед, но разбираме, че състоянието го е погълнало изцяло. Мемлинг идеализира, с което навярно отговаря на желанието на възложителя да възприеме себе си, но и да остане в съзнанието на близките си именно по този начин. Портретът (или предполагаемият триптих) е с размер, който във височина не достига до 30 см, което предполага гледане отблизо, едно почти интимно отношение между вярващ и изображение⁶. Поради тази „интимност“ между портретиран и изображение не поставям под съмнение искреността на чувството. Както е и в други портрети от Мемлинг, така и тук художникът е успял да предаде тишината на вглъбеното молитвено състояние.

Религиозният опит на себеизграждане чрез вглъбяване и чрез поведение в делника е засвидетелстван както чрез текстове, така и чрез образи. Не всеки личен олтар е знак за благочестие, той може да е просто желание за представителност, да е знак за суета или за принадлежност към

⁵ Двойният портрет, ок. 1470, нарисуван от Мемлинг се намира в „Музей Метрополитън“, Ню Йорк.

⁶ Интимен назовава състояние, което не е характерно за втората половина на XV в.; използвам определението повече като метафора, която, смятам, че прояснява за нас състоянието на портретирания възложител.

определен, заможен, социален слой. Не всички обаче от братята и сестрите на общия живот (за които стана дума по-горе), дори при желание, са могли да имат лични олтари. За тези, които са взели решението да живеят в бедност или да се ограничават до необходимото, за тях личният олтар би бил луксозно и в този смисъл – ненужно притежание.



№ 7. Ханс Мемлинг, Дясно крило на диптих: Йоан Кръстител и св. Вероника, м.б. дърво, 31.2 x 24.4 см, 1470–1475, NGA, Вашингтон

Подобно разграничаване и свързване между свещения и актуалния свят откривам в „Св. Вероника“ от Ханс Мемлинг. Мемлинг следва разказа от „Legenda aurea“, в който става дума за кърпа, а не за воал. В двата варианта на текста, които познавам, думата означава ‘кърпа, ленена или памучна’: „a me petit *pannum*“ (Pearson 1887: 12); „Cumque *lintheum* pictori deferrem pingendum“ (Iacopo da Varazze 2007: 398; курсивите – А.А.).

В предния план е Вероника с лика на Исус без трънен венец. Зад Вероника се вижда река, а в далечината – укрепен град. Реката разделя двата свята, но пространството е общо. Допускането ми е, че въображаемият град не е античен, а съвременен. От края на 1420-те и по протежение на целия век нидерландската живопис усвоява съвременни ѝ интериори и екстериори. Вероника показва на вярващия, който си е поръчал диптиха, лика на Исус. Целта не е била исторически достоверно възпроизвеждане на античен тип град, а на пейзаж и градски силует, който възложителят да може да свърже със себе си. Фигурата на Вероника е разположена така, че оставя възможност да се види силуетът на града. Той внушава представа за устойчивост, за крепост, която не може да бъде превзета, той е образ на укрепената вяра, към която вярващият, свързан с Исус, принадлежи.

Към вярата се добавя чувство на умиротвореност. Умиротвореност, така желана в тогавашната (и не само) епоха, тя присъства в много от произведенията му.

В диптиха, за който стана дума по-горе, Мартен ван Ниуенхове не гледа към Богородица и към Младенеца. Каноникът ван дер Пале (в „Мадоната на каноника Ван дер Пале“, 1436) също не е обърнал поглед към Богородица, която е вдясно от него. „Каноникът държи в ръка очилата си, които са му нужни, за да чете в часослова. С това естествено действие художникът подсказва, че не става дума за реално виждане, а за образ пред вътрешния поглед“ (Białostocki 1990: 173). Няма как със сигурност да установим, че изобразеното е видение, освен по празния, невиждащ поглед на молещия се. В „Христос в дома на фарисея Симон“⁷ Йоан сякаш се обръща към картезианския монах, който е близо до него, за да сподели какво го вълнува в този миг. Монахът, той е възложителят, присъства на вечерята в дома на Симон и също става свидетел как Магдалина облива със сълзи стъпалата на Христос и ги изсушава с косите си. За разлика от четирите свещени лица, монахът не реагира на ставащото. В молитвена вглъбеност, той вижда евангелската сцена (Лука, гл. 7), на която сам е свидетел в изображението. Свещеният свят присъства в неговия така, както това удостоверява изображението.

Извънхудожествено, но принадлежащо на епохата съображение, е: желанието за лична свързаност с божественото, понякога то търси подкрепата на светци и светици, а понякога връзката е пряка, без допълнителна помощ. Тогавашна най-често тя е между вярващия/вярващата и Богородица с Младенеца или вярващия/вярващата и Исус. Основният въпрос е дали образите са могли да свържат свещените събития, осъществили се някога, и актуалния свят, да извисят делника и да му придадат в необикновени мигове – святост. Каквито свидетелства могат да се намерят за начина, по който вярващите тогава са възприемали образите от олтара, от часословите, от домашното пространство, те са от полза.

VII. Майстор на св. Вероника

През първите две десетилетия на XV в. съществуват изображения, които представят св. Вероника, която държи кърпа с лика на Исус с или без трънен венец; няма пейзажна, нито подробно „разказана“ интериорна среда. Съсредоточаването е върху лицето на Исус, което е в центъра, фронталното разположение на главата усилва въздействието на отправения напред поглед. Известният Майстор на св. Вероника рисува няколко пъти тази тема, защото е имало желаещи да я притежават, имало е клиенти. Трите изображения са с малки размери, предназначени за лично молитвено общуване. Едното, създадено непосредствено след 1400, представя само лика на Исус, зад главата има кръст, което допълнително центрира лицето върху изобразителното поле – вярващият/вярващата вижда срещу себе си само лицето на Исус, няма подробности, към които би могъл да отклони погледа си. Най-късното от тези изображения е ок. 1420, то изобразява св. Вероника и лика на Исус с трънения венец. Вярващите виждат страдащото човешко същество Исус, страданието е „темата“. Лицето на Вероника е изпълнено с тъга, изразът е обърнат навътре към себе си. Изразът на нейното лице може да ни даде представа за състоянието на тези, които са гледали изображението⁸.

⁷ Дирик Баутс. Христос в дома на фарисея Симон, 42,2 x 62,5 см., м.б., дъбово дърво, ок. 1460, Gemäldegalerie, Държавни музеи в Берлин.

⁸ Седова отбелязва, че разсеяно-замисленият поглед е предаден и чрез точното съответствие с наклона на главата (Седова 1990: 27).



№ 8. Майстор на св. Вероника.
Св. Вероника с обруса,
м.б., елхово дърво, 78,1 x 48,2 см,
Alte Pinakothek, Мюнхен

В предния план са две групи ангелчета, едната група чете от свитък (на пророчеството), другата група би трябвало да чете това, което ще се случи – кръстна смърт и възкресение. Ангелчетата са със сериозни лица, две от тях гледат нагоре към Исус; така те насочват и погледа на вярващите, защото лицето на Исус е смислов и композиционен център на изображението. Изображението „изисква“ драматично преживяване. Елемент, който внася известна лекота, са елегантните подови плочки, което предполага познат интериор. Само този елемент показва, че Вероника и обрусът присъстват сега и тук. Дали наистина „Св. Вероника“ е служила като молитвено изображение? „Навярно изображението е било врата на даро- или на мощехранителница. Намирало се е в църквата „Св. Северин“ в Кьолн“ (Goldberg 1991: 46). То е било част от олтара, което означава – от литургията, и е служило именно като молитвено изображение.

Не е рядкост възложителите да присъстват в изображението, те да са в отчасти обособено пространство, но все пак в общ интериори със свещената фигура или фигури, пред които са (най-често) коленичили. Интериорът, когато става дума за лично молитвено изображение, е предполагаемо собственият интериор на възложителя. Когато възложителите не са част от изображението, трябва да допуснем, че той/тя, както и интериорът, в който се намират, е част от двойното, но общо пространство – фикционалното на изображението и реалното на молещия се. В „Св. Вероника“ на майстора от Кьолн част от фигурите на ангелчетата и на облеклото им са „отрязани“, те са извън изобразителното поле, но така те стават част от реалното пространство на

вярващите; това „отрязване“ (както и на плочките) показва, че ангелчетата са едновременно във фикционалното пространство на изображението и в реалното на вярващите, че двете пространства са свързани.

На Дирик Баутс е атрибуирано олтарното табло „Залавянето на Христос“, създадено за църквата „Св. Лаврентий“ в Кьолн.



№ 9. Дирик Баутс (атрибуция),
Залавянето на Христос,
вътрешна страна на крило на олтар,
м.б. дърво, 1475/1485, 105 x 68см,
Alte Pinakothek, Мюнхен

Към края на групата от мъже около Христос се вижда мъж без шапка, „с умно и решително изражение на лицето, който гледа право към зрителя. Най-вероятно това е портрет, както често постъпва Баутс в своите многофигурни композиции“ (Седова 1990: 89). Ако това е портрет, както и лицето на мъжа с островърхата червена шапка, то сред участниците в хайката присъстват съвременници на художника и на възложителя на олтара. Не е изключение в живописата на XV в. да се изобразяват съвременници, които участват в някое от свещените събития на християнството. Не е и изключение и погледът навън към зрителите, понякога това е художникът, портретирали себе си. Тук обаче и двамата не гледат навън към „зрителите“, а към Христос. Независимо от това, ако наистина са портрети, то присъствието на съвременници при залавянето на Христос означава, че двата свята – свещеният и съвременният – взаимно си принадлежат и важният въпрос е за поведението на всеки един сега. Тъй като не успявам да намеря повече сведения за олтарното табло, предпочитам да не правя неподкрепени предположения. Седова пише „зрителите“, но не от зрителите, струва ми се, се очаква реакция, а от вярващите. Навярно олтарът е бил лично дарение на църквата „Св. Лаврентий“ в Кьолн, бил е поставен в семеен параклис, тези, които са се изправяли

пред него и така са присъствали на предателството, са били ограничен брой, хора, които са гледали олтара отблизо, което е възможност за непосредно лично отношение. Това и подобни изображения предполагат съсредоточаване в образа на Исус, ако не преживяване, то поне размишление над страданието.

Съществуват мистични свидетелства за осезаемото, телесно присъствие на Христос, красноречиви при т.нар. „брачна мистика“⁹. Каквато и да е формата на общуване с Исус, същественото е прякото отношение с Бога, „изпълненият с обич интимен разговор с Бога“. Обръщанията са „мой грижовни Боже, милостиво сърце, милостива милост, сладки мой обични“; обръщанията са на Хайнрих Зойзе¹⁰. И тъй като Бог се познава по своите дела, то и вярата в него се проявява в делата на човека (Seuse 1986: 96, 99–100)¹¹. Вярно е, че разговорът и присъствието при Бога се представят като безтелесни; те са освобождаване от сетивата и от тялото, душата говори с Бога. Но когато екстатичното преживяване извиква образи, те имат тела, или поне имат форма. Ангелите може да са безтелесни, но имат форма. Смятам, че силата на преживяването и на призоваването може да извиква осезаеми тела, а не само заместващи образи. Христос не е безтелесен, присъствието му има форма и тяло. Именно притискането на тялото му и целувката преживява Мехтилд фон Хакерборн (1241–1299). В картината на Баутс Исус, Йоан и възложителят са без съмнение изображение, но в преживяването на възложителя Христос, Йоан Кръстител и природната среда са толкова реални и телесни, колкото е и той самият.

Ще направя произволна връзка с образ от епохата на модернизма, защото той в своята сила представя почти физическо осезаване на изобразеното.



№ 10. Оскар Кокошка, *Годеницата на вятъра*, м.б., платно, 181 x 221 см, 1913, Kunstmuseum, Базел

⁹ В своя енциклопедичен тип въведение в мистиката Владимир Градев представя в съчиненията и преживяванията на жени мистички, включително и в ислямската мистика (Градев 2019: 231–366). Липсата дори на именен показалец обаче възпрепятства ориентирането, ако интересът на читателя/читателката е насочен към исторически период или към отделни представител(к)и на мистиката.

¹⁰ Зойзе или Сузо. Използват се и двете имена.

¹¹ За любовната лексика, с която се обръщат един към друг Вечната премъдрост и Слугата, красноречив пример е „Колко достоен е да бъде обичан Господ“ (Сузо 2016: 41–49).

Мъж и жена лежат един до друг в нещо, което напомня на люлка или просто на завивка; това, което ги поддържа е във всеки случай нещо неустойчиво; светлината е призрачна, пространството – неопределено, виждат се скали и може би водни маси, над които ги носи вихър; жената спи, докато мъжът е с отворени очи, с изпънато, почти вдървено тяло. Изобразено е не състояние на щастие, каквито са състоянията при брачната мистика, а кошмар, който преживява мъжът, защото жената не изглежда заплашена от това, което става; напротив тя е в собствената си стихия, защото е „годеница“ на вихъра. Само ако превърна във фетиш картината на Кокошка, ще кажа, че не става дума за изображения на тела, а за телесно присъствие¹². Но силата на изображението е такава, че вдълбочаването в него ме препраща към собствени кошмари на осезаемо телесно присъствие на хора и предмети.

Ще съпоставя изображенията на Вероника, за които стана дума досега, с триптих, създаден първоначално за църквата „Св. Варвара“ в Кьолн в началото на XVI в. Съществува предположение, че художникът произхожда от северната част на Ниските земи. В творчеството му се открива въздействието на Рохир ван дер Вейден. И в този случай политическите граници не възпрепятстват усвояването на художествени похвати.



№ 11. Майстор на Олтар на св. Вартоломей. Олтар на св. Вартоломей, м.б., дъбово дърво, 129 x 309 см (по цялата дължина), 1500–1505, Alte Pinakothek, Мюнхен

¹² В този случай фетишисткото отношение би било подходящо. Години след като се разделя с „годеницата на вятъра“, Кокошка си поръчва през зимата на 1918/1919 кукла с чертите на Алма Малер, с вис. 160 см. Изработва я Хермине Мос.



№ 11а. Майстор на Олтар на св. Вартоломей. Олтар на св. Вартоломей, ляво крило, Св. Йоан Евангелист и св. Маргарита, 128,4 x 73,3 см, 1500–1505, Alte Pinakothek, Мюнхен

Зад светците и светиците, изобразени на трите крила, има брокатена завеса. Фигурите са стъпили върху каменен (или мраморен) широк перваз. Завесата не прегражда изцяло пространството, а остава да се видят очертанията на пейзаж, който е въображаем, но при желание би могъл да се приеме като Кьолн. Не само пейзажът, но и облеклото на светиците, обувките им включително, предлага възможност ако не за отъждествяване, то за разпознаване на елитната част от тогавашното общество в Кьолн с изображението. Регина Урбан установява, проучвайки модата на епохата, че облеклото на фигурите е съставено от елементи на съвременната мода, на по-стари модели и на собствени хрумвания на художника. Той явно е проявявал вкус към модния дизайн.

Изтънчена цвятова декоративност, аристократична изисканост на образите, вещо предадена материалност на скъпоценни тъкани и украшения, грация, култ към женствеността – тези характерни умения на кьолнските майстори намират в този олтар своя завършек (Седова 1990: 35). Предавам мнението на Седова, но то е сходно с това на други изследователи. Ако не са атрибутите, които недвусмислено указват, че фигурите са на светици, то маниерните пози не биха ни подтикнали към подобно допускане (Goldberg 1991: 113). Стилистиката на олтара предполага любование на виртуозното майсторство на художника. Фигурите са разположени като на сцена. Изображението не изисква от вярващите преживяване, свързано с преценка на тяхното поведение, никоя от

фигурите не гледа към тях, макар формално фигурите да навлизат в пространството извън изобразителното поле чрез върховете на обувките, чрез краищата на облеклата си; пръстите на стъпалото на св. Йоан, които се подават навън, хвърлят сянка. Моделирането на фигурите, сенките зад тях ги открояват спрямо брокатената преграда, така че те напомнят на фигури от висок релеф и дори на скулптури¹³. Възможността изобразените светци и светици да навлязат в реалното пространство на присъстващите в църквата означава, че двата свята, макар и разграничени, не са взаимно недостъпни, а са свързани. Всички изобразени са вгълбени в четене, в молитва, в музициране, св. Вартоломей гледа ножа, с който е бил измъчван. Това е един изискан свещен свят, в който преобладава декоративното, в който липсва драматичност и дори има място за усмивка. Чудовището, от което св. Маргарита излиза невредима (то се разпада на части), изглежда уплашено и моето, формирано в модерността възприятие ми напомня на наказаните лоши чудовища в приказките.

Важното за темата, която ме води, е, че Олтарът на св. Вартоломей показва недвусмислено, че свещеният свят присъства в реалния. Че фигурите не са в небесния свят се разбира и от сенките (за които споменах преди малко), които телата им „проектират“ върху плоскостта зад тях. Що се отнася до фигурата на възложителя, лицето му издава съсредоточеност, неговата монашеска „униформа“ го различава от сложните облекла на свещените фигури. Дали тези фигури са негово видение? Би могло. Виденията са лични, но в тях „се въплъщават“ колективни ценности. Така и тук личното видение свидетелства за желанието на богатата социална среда да вижда небесния свят като великолепен. Облеклото, дали ще е сложно и богато, както е тук, или ще е преднамерено просто и бедно, създава чувство за принадлежност; и същото се отнася за прическите и позите на тялото. В начина, по който стоят женските фигури се долавя отглас от дворцовата култура на Бургундия; културното въздействие продължава, за разлика от политическото изчезване на херцогството. „През първото десетилетие на XVI в. при елитния слой (на обществото) в Кьолн се наблюдава влияние върху кройката на облеклото, дошло от Бургундия и заедно с това влияние – забележимо повишаване на разкоша“ (Urban 2001: 205)¹⁴.

При прическите на женските фигури косата е изтеглена назад така, че челото да изглежда по-високо, косата е зад ушите; лицата са оформени като въздействащ овал. Това, че за мен тези лица са като изкуствени и напомнят на кукли, е пример за неисторичен тип възприемане, защото те представят идеализиран образ, който е използван многократно, за да се придаде лицето на Богородица¹⁵.

А при мъжките дълги коси с къдрици? В много мъжки лица от епохата откриваме подобен тип добре поддържани коси. Представата за такъв небесен свят навярно е съответствала на представата за собствения свят на висшия слой на обществото в Кьолн. Изводът ми е, че и тук можем да открием идеята за съпринадлежност на двата свята – свещения и земния. Изглежда, че образът на земния ни свят, определя и представата за небесния, чрез подобие или чрез противопоставяне. Свещеният свят така както е представен в този олтар изглежда, че твърде съвпада с богатството на земния. „Към края на XV в. търговците в Кьолн показват засилен интерес да демонстрират своето богатство“ (Prinz 2018: 10). Феликс Принц достига до и важния извод за социалната среда, за която е създаден олтарът – градския икономически и политически елит, към който принадлежат възложител (картезианският монах), дарител (Арнт фон Вестербург и неговата съпруга Друитген фон Андернах), художникът и отчасти зрителите на олтара. Този елит е отворен към

¹³ Първият, който отбелязва приликата им със скулптури, е Едуард Фирмених-Рихарц в 1899, впоследствие тази прилика, с допълнителни уточнения, е отбелязвана и от други изследователи.

¹⁴ Цитатът е по Prinz 2018: 194.

¹⁵ И не само в големи живописни творби, но и напр. в рисунка от Мартин Шонгауер, фигурата на Богородица е с прическа, сходна с тази на св. Варвара от Олтара на св. Вартоломей. В лицето на Богородица обаче има живот, то изобщо не изглежда изкуствено. Мартин Шонгауер, Мария с карамфил, перо и кафяво мастило върху хартия, 22,7 x 15,9 см, преди 1473, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Графичен кабинет, Берлин.

И също: Нидерландски майстор, Мария с Младенеца в слава, оцветена дърворезба, 1460, 34,5 x 25,1 см, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Графичен кабинет, Берлин.

света, което е съществено, защото Кьолн по това време е най-богатият град в Райха, търговията с близки и далечни страни се развива добре, а, известно е, че заедно със стоките, пътуват и идеите. Принц пише „зрители“ (Betrachter), а не вярващи. Може би по отношение на този олтар, при който сценичното и отсамното са били по-важни от трансцендентното, определението „зрители“ да е по-основателно от „вярващи“ (Prinz 2018: 13). Олтарът на св. Вартоломей представя колективен социален портрет.

Олтарът първоначално е създаден за картезианската църква „Св. Варвара“ в Кьолн, за което свидетелства фигурата на коленичилиия възложител. По-късно обаче фигурата му е замазана от самия художник, от страни на декоративния фриз на средното табло са добавени гербът и знакът за собственост на Арнт фон Вестербург и неговата съпруга Друитген фон Андернах, които даряват олтара на богатата църква „Св. Колумба“ в Кьолн, към чиято енория те се числят¹⁶. В изяснената причина за промяната от възложител към дарителите¹⁷ бих искал да видя именно наличието не на индивидуална, а на колективна представа на един богат социален слой за взаимната принадлежност между свещения и актуалния човешки свят. Този тип принадлежност обаче е противоположен на безобразния фанатизъм, който ще обхване малко по-късно част от привържениците на протестантската Реформация.

VIII. Любов и идеална красота



№ 12. Дирик Баутс,
Богородица с Младенеца,
21,6 x 16,5 см, 1460-те,
музей Metropolitan, Ню Йорк

¹⁶ В „Св. Колумба“ тогава се е намирал и олтарът „Поклонението на вълхвите (Олтар Колумба)“ от Рохиър фан дер Вайден.

¹⁷ Даренията обикновено са обвързани с четене на молитви за спасението на душите на дарителите, приживе и след смъртта им. Защо даренията са една от основите на социалния живот в късносредновековното общество, е важен, но друг проблем.



№ 12а. Дирик Баутс, Богородица с Младенеца, м.б. дърво, 38.8 x 29 см, ок. 1465, National Gallery, Лондон

Ще се спра на две малки молитвени табла, озаглавени „Богородица с Младенеца“ от Дирик Баутс. В образа на Богородица с Младенеца нидерландските художници представят идеалната красота на женското лице. Като идеална трябва да са я възприемали голямата част от жителите в Ниските земи. В подкрепа на това са запазените реплики от двете табла, създадени в ателието на майстора. Идеалната красота е възплъщение на любовта, която Богородица излъчва към света. Няколко века по-рано образът ѝ, както е нарисуван от Баутс, би могъл да служи като възплъщение на любовта, прославяна в куртоазната поезия на минезингерите. В двете изображения има елемент на куртоазност – това е модната линия на прическата. Ако тази прическа не е била съвсем реална, то художникът е създал не само в овала на лицето, но и в подредбата на косата както своята, така и общностна представа за идеалната красота. Къде, освен в домашна обстановка, е могла да се види подобна прическа? Жените най-често са изобразявани с покрити глави, както са се явявали на публични места.

Таблата, особено това в „Метрополитън“, са с малки размери, което предполага гледане отблизо и съответното силно въздействие. В таблото, което е в „Метрополитън“, няма допълнителни елементи – пейзаж, интериор, предмети, които да отклонят вниманието от двете фигури, поради което изобразеното състояние на нежност и доверие между майката и бебето е сякаш извън времето. От икономическа гледна точка липсата на подробности предполага по-малко средства за изпълнението в сравнение с други табла на същата тема¹⁸. В сведенията, които познавам, не пише да е част от по-голямо произведение – диптих или триптих. Няма как да знаем какво е виждал и преживявал възложителят, навярно италианец, или неговата съпруга пред това малко

¹⁸ Напр. с другото табло от Дирик Баутс, Богородица с Младенеца, м.б., дърво, ок. 1465, 38.8 x 29 см, National Gallery, Лондон.

лично изображение. Но е възможен изводът, че този тип молитвени изображения са свидетелство за формиращ се личен свят, защото човекът, който се моли или дори само, когато гледа, е сам с таблото, няма посредник между него/нея, от една страна, и Богородица с Младенеца, от друга.

„От XII в., едновременно с куртоазната любовна поезия, Мария застава в центъра на религиозната практика“ (Eschenburg 1987: 24). Подчертавам връзката между идеализираната любима в куртоазната поезия и красотата в образа на Богородица. Как е въздействала нейната красота? Каква степен на близост е била възможна? Едно сравнение: „Песенник“ на Лоренцо де Медичи е написан от края на 1460 до края на 1480-те; таблата с Богородица Баутс създава през 1460-те. Анализирайки „Песенник“, Богдана Паскалева достига до следния извод: „...голяма част от стихотворенията в „Песенника“ могат да се интерпретират и като отнесени към мистичната и неперсонална любов към Бога, и като рефериращи конкретна любима (била тя споменатата Лукреция или друга). Езикът на любовната поезия се оказва подходящ за описване на мистични преживявания...“ (Паскалева 2015: 355). Връзката между поезия, мистика и образа на Богородица в изкуството може да бъде проследена и чрез подобни съпоставки.

Дали към установените молитви към Богородица са се добавяли лични молитвени думи, което именно би означавало – създаване на свое, на обособено лично пространство? Дали отношението без посредник се е превръщало в интимно споделяне, подобно на това, което е засвидетелствано в мистичните преживявания? На изображенията на Богородица в частни, в лични интериори би трябвало да са съответствали лични преживявания.

И в края на това кратко обсъждане на таблата на Баутс един по-общ въпрос: на какво се моли вярващият – на образа или на присъстващата мощ на свещеното лице в образа? Отговорът ми е – на второто. Отношението, за което Вероника говори в „Златната легенда“: ако гледаш на образа с благочестие, ще получиш милостта, за която молиш, предполага, че образът притежава магическа сила. Тя става реална във взаимодействието. Като основна характеристика на молитвениятото изображение Ервин Панофски определя „възможността, която е дадена на гледащото индивидуално съзнание, да се потопи в съзерцание на изобразеното съдържание, а това означава сякаш да се слееят душевно субектът с обекта...“ (Białostocki 1990: 37).

Ако образът, който обсъждам, беше създаден през модерността, тълкуването би било по-лесно; предлагам едно възможно: художникът или възложителят трябва да е имал по-особено отношение към жената, послужила за модел; така, било художникът, било възложителят е можел да има любимия образ при себе си винаги, когато му е било нужно¹⁹. Тук обаче такъв извод не подхожда, защото образът на Богородица е типово идеален; той не носи портретни черти. Все пак предположението за близост между художник и реална моделка не е срещу възможната историческа достоверност. Предполага се, че Филипо Липи (1406–1469) представя в образа на танцуващата Саломе („Животът на св. Йоан Кръстител: Банкетът на Ирод“, катедралата в Прато, Италия) своята любима и по-късно негова спътница в живота, Лукреция Бути; макар и непотвърдено, смята се, че Лукреция Бути е прототипът за образа на Богородица в „Богородица с Младенеца и два ангела“ (галерия „Уфици“, Флоренция, 95 x 62, ок. 1460–1465). Художникът е нарисувал Богородица до такава степен като портретен, а не като идеален образ, че предположението би трябвало да е достоверно.

¹⁹ Спазвайки политическата коректност, смятам, че любимите образи не могат да бъдат само хетеросексуални, нито да се ограничават само до хора; политическата коректност несъмнено допуска, че са възможни и по-близки отношения между хора и животни.

IX. Страданието: Христос ме гледа



№ 13. Хертхен тот Синт Янс,
Страдащият Христос,
м.б. дърво, 24,5 x 24 см, ок. 1495,
Museum Catharijneconvent, Утрехт

Не отпечаталият се образ, а самият Христос ме гледа. Малкият размер предполага, че изображението е служило за лично молитвено преживяване. По нараненото тяло на Христос се стича кръв, кръв струи от прободените места, Христос е прегърнал кръста, върху който е издъхнал, тялото се задържа, опряно върху едната от плочите за гроба. Около него са Богородица, Йоан, Магдалина, ангели, които държат уредите, с които е бил измъчван. Техните фигури присъстват в и извън изобразителното поле, присъстват и в пространството, в което е молещият/молецата се. „Необичайно, дори на места причудливо отрязани, тези форми създават едно цялостно, вълнуващо и разтърсващо впечатление“ (Вег 1982: изобр. 45). Никое друго изображение (от тези, които познавам) не показва с такава настойчивост, че молещият се не е пред, а е заедно с Богородица, Магдалина и Йоан и вижда самия страдащ Христос. Въздействието е ударно; изображението „изисква“ близък поглед. Спокойни и вгълбени са лицата на Богородица, на Магдалена, на единия от ангелите, плачещи – на другите ангели и на Йоан. Между силното вълнение и спокойствието е диапазонът на чувствата. Тук определеното „примитиви“, което се използва за фламандската живопис, е подходящо – в изграждането на фигурите, на лицата, на жестовете. Да представи драматичността на сцената, да постигне въздействие, е била целта на художника, без да се разсейва в подробности. Напр. по облеклото няма украси. Подробностите са само уредите за измъчване, но те добавят към въздействието. Простотата на формите съответства на целостта на чувствата, които лицата и жестовете изразяват – мъка, страдание, безутешност. Тази простота и обобщеност на формата Чарлс Катлър сполучливо определя като „очарователна naïveté“. Липсата на пейзаж, заменянето му със стария златист фон, е също елемент от концентрираната сила на изображението. На златистия фон се откроява драматичността на събитието, но той е и образ на надеждата за вечен живот. „Страдащият Христос“ е в съответствие с две от ценностите, утвърждавани в Ниските земи като поведение от Братята и сестрите на общия живот – отдаденост на Христос, смирение, простота на живота (Meier 2018: 20–24).

В края искам да се върна още веднъж към въпроса за телесното присъствие в образа. Рекламните образи са с мощно въздействие, целта им е да ме подтикнат към определено действие, да стана изпълнител на внушението им. Когато, ако съм вярващ християнин, се моля на една свещена фигура, то тя не е просто форма, създадена от линии, цветове и шрифт, а присъствието

на светеца, светицата, Богородица, Исус в изображението. Убеден съм, че те ме чуват²⁰. Това разсъждение е теоретично (а навярно и теологично) неиздържано; то смесва изображение, на което се отдава почит, с реликва, от която се очаква да предизвика събитие в полза на вярващия/вярващата; дори може да се повдигне тежкото възражение в идолопоклонство. Но практически подобни разлики са без значение. Става дума за едно сърдечно отношение към изображението, за предизвикване на взаимодействие. В две от „Рождествата“²¹ на Герард Давид (както и в тези на Хуго ван дер Гус) пастирите, които бързат, а някои – тичат да се поклонят на Младенеца, едва ли са разсъждавали защо го правят, следвайки каквато и да е теория. Желанието на възложителите е било да бъдат пастири, а не крале в блестящи одежди; изборът не е бил индивидуално предпочитание на художника, но би могъл да насочва към микросоциални нагласи²². Давам този пример, защото присъствието на пастирите свидетелства за обзетост от чувство на изумление, на радост или на вглъбеност, изобщо на отношение, в което няма мисловна дистанция, защото двете – чувство и мисъл са се слели. Тази пълнота на преживяването се отнася и за ослицата и за телицата, животните са обхванати от желание да се приближат към Младенеца. Изборът дали да са пастири, или крале не е на художника, но той съумява да представи чрез почти портретни характеристики, включително на животните, изключителността на събитието. „Всяко лице тук е индивидуализирано..., би могло да се помисли, че са събрани отделни портрети“ (Вег 1982: изобр. 40).



№ 14. Герард Давид, *Рождество Христово*, 76,5 x 56 см, дърво, последното десетилетие на XV в., Szépművészeti Múzeum, Будапеща

²⁰ „Иконите ... извисяват тези, които ги съзерцават, до паметта за прототипите и до желанието да ги достигнат“ (Іса 1998: 73), пише Йоан Икъ за една от функциите на иконите в православие.

²¹ В Музей за изящни изкуства, Будапеща, и в Музей „Метрополитън“, Ню Йорк.

²² В друго „Рождество“ от Г. Давид, в Старата пинакотека в Мюнхен, покланящите се на Младенеца са крале, които обаче приличат повече на богати граждани. Давид следва по отношение на композицията изгубено произведение на Хуго ван дер Гус. Изглежда в Брюж гражданите са били по-важни за града, отколкото далечното кралско присъствие, и по тази причина двама от царете са придобили граждански облик.



№ 14а. Герард Давид, Рождество Христово, детайл

Техниката на молитвата създава среда на свързаност, на взаимност със свещеното лице, към което се отправя молитвата. В някои от изображенията, на които се спрях тук, възложителят държи броеницата за молитвата на розария, сякаш видението, това, което е изобразено, той е получил, докато е произнасял някои от частите на молитвата. При определено индивидуално предразположение, и – решаващо – ако социалната среда цени състоянията на екстатичност, на излизане извън себе си в определена посока, то в моите видения свещените фигури се превръщат в лица, които присъстват в света, в който в този момент се намирам и аз.

Молитвените изображения са едно от свидетелствата за превръщането на вярата във вътрешна действителна сила, за въвеждането в делника като поведение, за присъствието на Христос тук и сега. Желанието за присъствието на Христос е едновременно желание за връщане към началата на християнството. Молитвените изображения са и едно от средствата за създаване, психически и етически, на индивидуалността. Те също така са свидетелство за разнообразяването на религиозния опит – възможността за служби в църквата, но в частни параклиси и не пред вярващите, които се числят към църквата, а пред членове на семейството, собственик на параклиса, в който е поставен и частният олтар²³. Характеристика на модерността е да се увеличават броят

²³ Барбара Ешенбург представя с пределна яснота промяната, която се извършва в начина на създаване на изображения и в разпространението им през XIV–XV в., както и предназначаването на литургията за семейни общности (Eschenburg 1987: 7–10).

и степента на съвършенство на уреди, които произвеждат образи; поради което не се изисква от съзнанието да създава свои образи, чието разнообразие и наситеност, ако не е част от изкуството, бива възприето като заплашващо разума. Изследователите на религиозния опит през XIII–XV в. в Западна Европа привеждат изобилни свидетелства за видения, екстази, мистични съединявания, чувания на гласове, явявания. Твърдението ми (с което се присъединявам и към други историци на изкуството), че присъствието на възложители в изображенията е знак, че изобразеното представя виденията на възложителите, се основава на масовото присъствие на видения в тази историческа епоха. Виденията са част от колективното съзнание. Ако в XIII–XV в. съществуваше понятие за нормалност, виденията щяха да са част от нея²⁴.

Художниците, скулптурите, декораторите от в края на Средновековието отговарят на микросоциални очаквания, нагласата им е различна от поведението на колегите им от епохата на модерността, които формират идентичността си най-често чрез противопоставяне. Взаимоотношението, описано тук накратко, между религиозни образи и общност от вярващи е само елемент от по-големи преобразувания, социални, икономически, културни от края на XIV в. и първите десетилетия на XV в.

В началото стана дума, че тази статия не е изследване и че това са бележки върху няколко визуални произведения. Едно проучване предполага да се спра на изследователските посоки и постижения поне от последните двадесет години, да определя своята позиция вътре в изследователското поле, което аз не правя. Целта ми беше да се опитам да разбера какво въздействие са могли да имат изображенията върху живота на исторически общности, както и на отделни техни членове според собствените им ценности, за да разбера донякъде начина, по който общността съществува. Стремещът да разбера не ме задължава да призная тези ценности.

Като фигура в изображението възложителят се появява в XV в., сред причините е разбирането за присъствието на свещения в актуалния свят, за издигането на актуалния до свещения. Възложителят в изображението събира в себе си две черти на тогавашното общество – икономическата (заплащането на изображението) и мистическата, способността да въплъщава в образи на съзнанието сцени от Евангелието и от живота на светци и светици.

Х. Допълнение

„Убрус“ преди християнството²⁵

Включвам кратко допълнение за няколко произведения на съвременния художник Станислав Памукчиев; тези произведения са свързани с обсъжданата дотук тематика за истинския лик на Исус и за мистическите видения, превърнати в материални образи или постигнати при самата работа над образа.

²⁴ В изследвания върху българския фолклор през XX в. се привеждат многобройни свидетелства за религиозни видения и съновидения. И в модерността, макар и ограничено, продължава да съществува този въображаем свят, но няма социалната стойност и присъствие, каквито е имал преди модерността.

²⁵ Академичният речник на българския език посочва две думи със значение кърпа за лице и за ръце – обрус и убрус, което би трябвало да са фонетични варианти на една и съща дума. Найден Геров, както и тълковният речник, преработен от Дим. Попов, посочват само обрус (Герв 1977; Попов 2003). Изглежда църковната традиция е наложила втория вариант. Ударението (това уточнение ми се струва необходимо) пада на първата сричка от края на думата.

Х. Допълнение



№ 15. Станислав Памукчиев, *Убрус*, 100 x 100 см, бяла креда, пепел, въглен, сажди, тензук, марля, восък, смоли, лепила, платно, 2021, галерия „Арте“, София²⁶

В центъра на плоскостта се издава правоъгълна форма с по-тъмен цвят. Цветовата гама, позната и от други произведения на Памукчиев, е в сиво-кафяво-синьо и е богата на нюанси. Следвайки заглавието, разбирам, че изпъкващата форма напомня за кърпата на Вероника с отпечатания лик на Исус. В изображението от ателието на Кампен (вж. по-горе) Вероника държи воал, на чиято прозрачност бих искал (извън каквото и да е историческо контекстуализиране) да противопоставя непрозрачната и тежка плътност на убруса на Памукчиев. Дали художникът е мислил за прилика с православния убрус? В делничната си употреба убрус означава ‘платно, кърпа’. Цветовата гама на работата напомня на платно, а по-тъмната част в средата би могла да препраща към онези убруси, в които тъмният цвят на образа на Исус изпква спрямо светлия фон. „Убрус“ – картината и заглавието, са в отношение към вид религиозност, който ще се опитам да определя.

Съпоставяйки „Убрус“ с други произведения на Памукчиев, виждам, че и тук тежката материалност е средството да се премине в тайнствена, първична и отвъдна реалност. Стремещт на Памукчиев е да създава образи извън социалното, извън историческото време. Да са извън времето е отличителна черта на неговите произведения. В „Календар“ (135 x 135 см, 2004) виждаме формата на космическо гигантско тяло, на галактика. Предполагам, че художникът да е искал да пресъздаде своята идея (както и – на Мирча Елиаде, на когото той се позовава) за повторение и неизменност, затова формата е почти кръгла. Но тази форма не е устойчива, тя е в движение и се променя, промяната и движението обаче са от космически тип. Спрямо човешкото време, изменения, които се извършват за стотици хиляди години, са вечност. Този „календар“ няма отношение към времето, организирано и измервано от човека.

²⁶ Възпроизвеждането върху хартия или върху екран не предава изцяло материалността на произведенията на Памукчиев, с което отнема от въздействието им.

Какво преживявам или какво разбирам, докато се съсредоточавам в „Убрус“? Заглавието ме насочва към нечие страдание, но това, което виждам, са по-скоро следи от жестокост или в по-слаб вариант – наличието на заплаха, нещо, което се надига, идва отдолу, от дълбочина и което само временно е придобило тази форма, тя ще се превърне в нещо друго, ще спада и ще се вдига, очертанията ще се променят²⁷. Към това, лишено от форма клокочене, също не мога да приложа човешки мерки. Навярно него Памукчиев нарича „архетипна памет, силуети на архетипни и атавистични енергии“²⁸. Какво има пред Памукчиев под „архетип“? Дали образ, обобщил дълготраен колективен опит (напр. героят, мъдрецът), или желана подредба на вселената (мандала)? Или използва архетип просто като метафора за енергии, които „дълбинно моделират живота“. Енергии, които нямат форма, но чието действие може да се открие в многообразни жизнени форми?

Материалите – пепел, въглен, пръст – са образи на края, на унищожението, а техниката на горене и опушване усилва тези внушения. Все така търся връзка между заглавието и материалността на произведението. Трудно ми е да открия състояния като състрадание, любов (ако любов е твърде силна дума, то, заменяя я със симпатия), на свързаност с Христос, състояния, присъщи на християнството и на христоцентричността. „Убрус“ дава форма на заплашителна безлична сила, за която отделното човешко същество е незабележимо; произведението няма общо с християнството, към което сякаш препраща. Навярно против намерението на художника „Убрус“ би могло да означава онази кърпа, която се поставя върху иконата, а тук – покривалото, наметнато върху една надигаща се и спадаща първична енергия, която ще разчупва формата и ще се разлее навън върху плоскостта. Подчертавам силата на произведението; заедно с други то представя концепцията на Ст. Памукчиев – неговата привлеченост от не/устойчиви форми, от „формиране и обезформяне“ (Тодорова 2003), от природни сили, от земни отлагания и наслаждения.



№ 16. Станислав Памукчиев,
Анимус, см. техника,
130 x 97 см, 2021, галерия „Арте“, София

²⁷ „Каква е метаморфозата, на която ставаме свидетели – формиране или обезформяне?“ (Тодорова 2003). Тодорова задава въпроса за произведението „Пролази“, но тази характеристика може да бъде отнесена към повече произведения на Памукчиев.

²⁸ Всички поставени в тази част в кавички изрази са цитати от размишления на Станислав Памукчиев, взети от каталозите: (Памукчиев 2004) и (Арте 2022).

И по-голям размер би бил уместен, което важи и за „Убрус“, защото ще съответства на концепцията за неиндивидуална, за първична сила, която тук сякаш придобива формата на лице. Дали овалната форма ще се запази, след като вътре в нея и около нея продължават да действат преобразуващи сили? Цветността прави работата да изглежда не така драматична, каквато е „Убрус“. Овалът се оформя в среда, която напомня на море, на океан. Съвременните представи за морета и океани (свързани и със заплахи, и с удоволствия) биха отклонили възприемането, защото целта е внушение за първичност; овалът е обграден от вид разтвор, от който разтвор овалът се формира. Работата е въздействаща. И тук безформеното придобива форма, но временна и вътрешно неустойчива²⁹. „Анимус“ също е образ на действена природна енергия; дали тя би могла да е в отношение към първичен колективен човешки опит? Колебая се.

Памукчиев не вижда социална заплаха в „атавистичните“, в неясните и неизменните, в колективните психични състояния, нито в „изконните начала на родовата памет“ (Св. Русев), каквато виждам аз. Тези атавистични енергии и колективни състояния, превърнати в действие, са способни на всякакво разрушение. Не ми е близка концепцията на Памукчиев и заради омагьосващата ѝ привлекателност³⁰, която не желае да знае за личностното и индивидуалното, за социалното и историческото. Личността, индивидуалното също могат да бъдат и са често заплашителни, желаещи да унищожат други индивидуалности. Независимо дали е в XIV–XV или в XXI в. създаването на изкуството е заемане на позиция.

Основна тема в работите на Станислав Памукчиев е неподвижното време – „ГОЛЯМОТО, МИТИЧНОТО ВРЕМЕ“³¹, както той го изписва. „Утаено време“ е названието на друга серия от работи на Памукчиев. Времето в произведенията и в концепцията на Памукчиев принадлежи на някаква родова общност, което той назовава „пра-памет, единно и общо“ и чиято отличителна характеристика е неизменността. Това е една консервативна, антимодерна концепция, за която връщането и непромяната са съществени и за която историческите промени са несъществени и нежелани, защото те са свързани със „загуба на първоначално качество и ценност, на ориентация и откритост към целостта и безграничността“³². Антимодерни са и понятията, и размишленията, които той използва като опора и подтик за творчеството си³³. Наистина ли сме били цялостни и открити към безграничното? Или това е човешки копнеж, тъкмо защото никога не е бил действителност? Кирил Василев основателно поставя въпроси за отношението на творчеството на Памукчиев към присъствието на технологиите в съвременния живот и произтичащите от това присъствие промени в социалните нагласи. Няма индивидуално творчество, което би могло да отговори на всички въпроси за съществуването на човека. Общо място обаче за антимодерната рефлексия за човека е критиката срещу присъствието на техниката, която унищожава естествените човешки взаимоотношения, както и връзката между природата и човека. Според тази рефлексия техниката е враждебна на човешката същност. Съдейки по изказвания и най-вече по произведенията на Памукчиев, той споделя тази позиция; оттук идват и въпросите на Василев (Василев 2016).

²⁹ „Изображенията разкриват фигури, които се стичат и едновременно с това се вкаменяват, за да пулсират като енергия...“ (Памукчиев 2018: 10). Цитатът е от Петер Цанев, чиято статия се отличава с проникателни наблюдения над творчеството на Ст. Памукчиев.

³⁰ Привлекателността ѝ потвърждават част критически работи за творчеството му, които познавам; те навярно споделят концепцията на художника.

³¹ Памукчиев се позовава на Мирча Елиаде.

³² „...Станислав Памукчиев е художник с метафизична нагласа, който е движен от определени контрамодерни импулси“ (Василев 2016).

³³ Мирча Елиаде, у когото художническата нагласа често е по-силна от изследователската, е въздействал върху мисленето на Памукчиев. „Мирча Елиаде ... подплати моите интуиции за време и безвремие, за Вечност. Даде ми категорията Голямо митологично време, перспективата на постоянното обновление, спокойствието от събирането на края с началото и цикличното повторение“ (Аргирова 2012). Не посочвам страницата, на която е цитатът, тъй като работата ми е достъпна само в уърд.

Кратко отклонение за възможна екологична посока на антимодерната позиция.

Днес антимодерната позиция става актуална със свое основно твърдение: човекът е част от природата, той е същностно и неизменно свързан с нея. Памукчиев използва в своите произведения предимно естествени материали. Това обаче не е част от лява и агресивна екопозиция, а утвърждаване на природното, на неизменното, което модерността е забравила. Еднакво важно е, че майсторът трябва да изработи произведението с ръцете си, да покаже, че е умел в занаята. Големите размери, които най-често имат произведенията на Памукчиев, наистина свидетелстват за способността му да майстори. С други думи техническото присъства, но в прединдустриална, предмодерна употреба. Пепел и сажди са най-употребяваните материали в произведенията му³⁴. Все пак художникът не ги намира готови в природата, а ги получава чрез техническа обработка. Усвояването на огъня от човека е дейност, която преобразува суровината в продукт; то разделя човека от природното съществуване. Естественото при човека е изкуствено, култура, за разлика от естественото при сестрите и братята животни.

Как би изглеждало тълкуване, което не се съобразява с единството между произведенията и техните заглавия? Без подкрепата, но и без ограничението на словото, двете работи – „Убрус“ и „Анимус“ – чрез своята материалност, цветовост, композиране ще променят начина, по който въздействат. Вместо колективни състояния и безлични сили, те ще представят динамика на форми и безформеност, не/установености, които напомнят природни, да кажем – на геологични, или на космически сили. Тези сили няма да имат общо с християнската религиозност, нито с неясни определения като „родова памет“ и „изконни начала“.

Експериментът да не се съобразява със заглавията на двете работи не е съвсем произволен. Между 1993 и 1996 г. Ст. Памукчиев създава серията „Пепели“ с основна идея – смърт и възраждане. Идеята е обичайна, но не и изпълнението. Една от работите е озаглавена „Лествица“; мога, насочван от заглавието, да различа очертанията на стълба. Друга работа носи заглавие „Пластове“; цветността и структурата са различни. И двете работите са с размери три на два метра и са с мощно въздействие; те са еднакви като техника и сходни, но не еднакви, като композиция³⁵. Разликите все пак не са решаващи дотам, че да не мога да разменя заглавията. Дори ако „Лествица“ беше наречена „пластове“, тя пак би запазила внушението за видение и на възможно мистично преживяване³⁶. Важно е, че и двете произведения могат да се възприемат като образ на не/установени в своето ставане природни форми. Това, че за мен те напомнят, както и „Убрус“, на геологични структури, едва ли е индивидуално, само мое, възприемане.

Отношението „автор – творба“, „художник – произведение“ е, както се знае, своеобразно. Какво мисли авторът е едно, а какво „мислят“ произведенията му, обикновено не е съвсем същото. Произведенията проявяват склонност да не се подчиняват, да се „държат“ като субекти. Отношението ми към понятията, които Ст. Памукчиев, използва и към работите му, е различно. Социални реалности, каквито е имало, обосновавани чрез колективни първични енергии, на родови памет и цикличност, е по-добре да не се осъществяват; художественото обаче, докато остава въображаема действителност, може да бъде привлекателно и безопасно. Част от произведенията на Памукчиев ми въздействат и то през годините; възприемам ги като независими от личната иде-

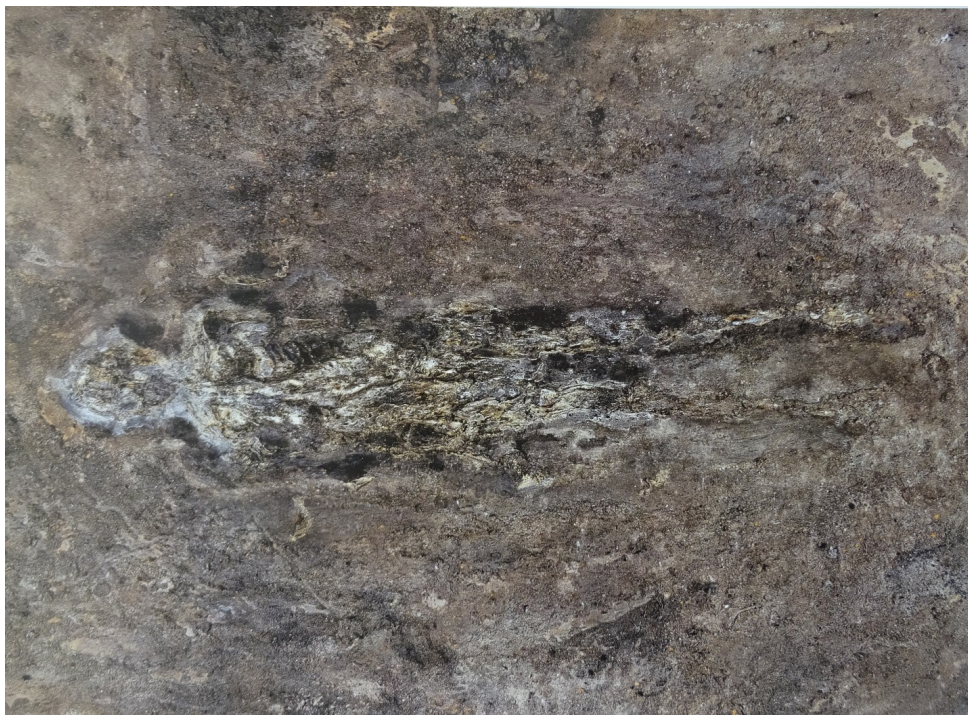
³⁴ Според Габриела Аргирова: „Пепелта и саждите са архетипи, които символизират тленността, но и прераждането, постоянното обновление. Използвайки ги като основен художествен материал в произведенията си, Памукчиев търси досег с първоистината, предисторичното, митологичното...“. Тя се спира подробно на употребата и на значението на материалите пепел и сажди в произведенията на Памукчиев. Самият Памукчиев говори за пепелта „като следа – свидетел на пречистващ ритуален акт“ (Аргирова 2012). Но и ритуалният акт не е природно и неизменно, а културно действие, чието повторение, ако не е отнесено към актуалността, се превръща в празна ритуална форма.

³⁵ Габриела Аргирова обсъжда въздействието на използваните при създаването на „Пластове“ материали (Аргирова 2012).

³⁶ За „мистично присъствие“, отнесено към серията „Реликти“, 1999–2000, пише Искра Траянова (Памукчиев 2004: 57). „Видения“ е характеристика, която използва Тодорова за серията „Преминаване“ (Тодорова 2003).

ология на художника. Те са образи на природа не само преди човека, но преди появата на живот или са образи след изчезването на живота. Природата в тези произведения е безразлична към човека, а онова, което изглежда като тайнствена отвъдност – също няма отношение към него³⁷. Изобщо – човекът е ненужен. А когато присъства в работите – той е пепел или сияние, и в двете състояния човекът е извън живота и извън социалността. За една концепция, която търси начала и устойчив извънисторичен смисъл, историческите ситуации, разбираемо, са незначителни. Тя се стреми да открие „вечните“ истини за битието на човека.

Памукчиев изобретателно вплъщава концепцията си чрез материали като пепел, въглени и смоли. Ако художествените произведения притежават субектност, то те заявяват ценности и защитават позиция, които никак не е задължително да съвпадат с позицията на художника. Да кажем, произведенията могат „да твърдят“, че пепел, въглени и смола не са неутрални материали, че не се отнасят към вечната драма за смъртта на тялото и за безсмъртието на духа. А че напр. превръщането на тялото в пепел, неговото изгаряне (смолите горят добре) може да е доброволен акт, но може и да е акт на насилие – ритуално (при изконните начала), чрез присъда (от което насилието не става по-малко), без присъда, по случайност, но само по изключение то е по желание на изгорелите. Във всички тези случаи, дори при samozапалването, има безмерно страдание³⁸. Смятам, че произведенията от серията „Пепели“, 1993–1996 (и особено „Пепелен човек“, „Изтляване“, „Изтляване, предел, сияние“), ми дават основание да ги въведа в исторически епохи, да ги свържа с исторически нагласи и поведения. Една от тези епохи е XIII–XV в., в която пламъците в Чистилището и в Ада не са били единствените; биват горени хора, животни, цели селища и отделни квартали. Тогава триптихът „Преминаване“ (200 x 450 см, 1993–1996) няма да е видение за отвъдност без история, а надежда, че при изгарянето на тъкмо тези хора нематериалната част от тях (каквато и да е тя) е преминала в свят, в който страданието и дори споменът за него са забравени и вече не съществуват.



№ 17. Станислав Памукчиев, *Пепелен човек*, пепел, смоли, фазер, 200 x 150 см, 1993–1996

³⁷ Образите на хора в творчеството (това, което познавам) на Памукчиев след 1990 са малко – напр. в серията „Преминаване“, 2001–2003 г., в която хората са сенки, или при друго възприемане – безплътни същности; и в двата случая – те изчезват.

³⁸ Знае се за „милостиви“ действия – когато осъденият/осъдената на изгаряне бива удушен при първите пламъци, за да не бъде подложен на мъките на бавното мъчително умирање.

Връщайки се към „Убрус“ – дори ако проявя повече способност за въображение и привидя лице или кръстна форма в центъра, то това ще са форми, по-скоро – образувания, предизвикани от земни сили, а не от човешко действие. Питам се дали понятията, които Памукчиев използва, и срещу чиято употреба е критиката ми, не му служат само като подтик за създаване, защото това, което виждам в част от творчеството му, е понятийно трудно изразимо. И същевременно толкова човешка характеристика, каквато е драматичността, е основна в творчеството му. Ще спра дотук, защото по-дълго разсъждение би нарушило съотношението между частите в статията³⁹. При друг случай – повече и евентуално – по-добре⁴⁰.

В заключение: опитах се да разгранича художника и неговите произведения, възприемайки произведенията като дейтели, като субекти. Резултатът е възможност произведенията да се превърнат в участници в исторически обстоятелства, да заемат позиция, различна от позицията на своя автор.

С благодарност към: Раймонд Детрез, Университет Гент, Благовест Златанов, Университет Хайделберг, Петко Вълков, Католическа апостолическа екзархия, Илияна Йорданова, Американски научен център, Катерина Кокинова, Институт за литература, БАН, които ми помогнаха с материали, докато работех над текста; Албена Георгиева, ИЕФЕМ, БАН за редактирането на текста; Мария Енчева – за произношението на нидерландските имена.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- Ангелов, Валентин 2018:** Абсурдизмът в българското изкуство. В. Търново. [Angelov, Valentin 2018: Absurdizmat v balgarskoto izkustvo. V. Tarnovo]
- Аргирова, Габриела 2012:** Творчеството на Станислав Памукчиев от началото на 1980-те до края на 2009. Дипломна работа, защитена в НБУ, София. Научен ръководител: проф. д-р Ирина Генова. [Argirova, Gabriela 2012: Tvorchestvoto na Stanislav Pamukchiev ot nachaloto na 1980-te do kraja na 2009. Diplomna rabota, zashtitena v NBU, Sofiya. Nauchen rakovoditel: prof. d-r Irina Genova]
- Арте 2022:** Галерия Арте 2018–2022. София. [Arte 2022: Galeria Arte 2018–2022. Sofia]
- Архив** за средновековна философия и култура. Archiv für mittelalterliche. Philosophie und Kultur. Свит. 22, 2016, с. 117–144. [Arhiv za srednovekovna filosofia i kultura. Archiv für mittelalterliche. Philosophie und Kultur. Svit. 22, 2016, s. 117–144]
- Василев, Кирил 2016:** Присъствие/отсъствие – Култура – Брой 19 (3121), 27 май 2016. [Vasilev, Kiril 2016: Prisastvie/otsastvie – Kultura – Broj 19 (3121), 27 may 2016.] <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/24773>
- Вег, Янош 1982:** Стара нидерландска живопис през XV век. София. [Veg, Yanosh 1982: Stara niderlandska zhivopis prez XV vek. Sofia.]
- Гершензон-Чегодаева, Наталия 1972:** Нидерландский портрет XV века. Его истоки и судьбы. Москва. [Gershenzon-Chegodayeva, Nataliya 1972: Niderlandskiy portret KhV veka. Yego istoki i sud'by. Moskva.]
- Геров Найденов 1977 (1899):** Речник на българския език. Част трета Л-О. София. [Gerov Nayden 1977 (1899): Rechnik na balgarskiya ezik. Chast tretta L-O. Sofia.]
- Градев, Владимир 2019:** Приближавания. София. [Gradev, Vladimir 2019: Priblizhavanja. Sofia.]
- Зайбт, Фердинанд 2007:** Основаването на Европа. Очерк за последните хиляда години. Превод Силвия Вълкова, Наталия Колева, Росен Миланов. София, 325–347. [Zaybt, Ferdinand 2007: Osnovavaneto

³⁹ В критически работи на Борис Данаилов, Искра Траянова, Валентин Ангелов, Петер Цанев са отбелязани и интерпретирани основни характеристики в творчеството на Ст. Памукчиев (Памукчиев 2004: 7–9, 54–57; Ангелов 2018: 92–97; Памукчиев 2018: 9–14).

⁴⁰ В двата каталога (които познавам), в които е представено творчеството на Станислав Памукчиев, няма библиография на критически работи; не е било важно за художника. Ако обаче критик или историк на изкуството пожелае да напише по-голям труд върху творчеството на Памукчиев, той/тя ще бъде изправен пред допълнително информационно затруднение; и защото по-късните критически работи не цитират ранните. Така де, а защо да ги цитират?

Научих за монографията на Елена Олимпиева, „Гранично/Безгранично – Антиномиите в творчеството на Станислав Памукчиев“, след като бях изпратил текста в редакцията на „Визуални изследвания“.

- na Evropa. Oчерk za poslednite hilyada godini. Prevod Silvia Valkova, Natalia Koleva, Rosen Milanov. Sofiya, 325–347]
- Зараждането** на индивида в изкуството. Бернар Фокрул, Робер Лъогро, Цветан Тодоров. Превод Албена Попова. София, 2006. [Zarazhdaneto na individa v izkustvoto. Bernar Fokrul, Rober Lyogro, Tsvetan Todorov. Prevod Albena Popova. Sofia, 2006.]
- Зьоле, Доротея 1998:** Мистика и съпротива. Превод Георги Кайтазов. София. [Zyole, Dorotee 1998: Mistika i saprotiva. Prevod Georgi Kaytazov. Sofia.]
- Киплик, Дмитрий Йосифович 2002:** Техника живописи. Москва. Първо издание – 1948. [Kiplik, Dmitriy Yosifovich 2002: Tehnika zhivopisi. Moskva. Parvo izdanie – 1948.]
- Никулин, Николай 1964:** Рогир фан дер Вейден. Лука, рисующий Мадонну. Москва–Ленинград. [Nikulin, Nikolay 1964: Rogir fan der Veuden. Luka, risuyushchiy Madonnu. Moskva–Leningrad.]
- Памукчиев, Станислав 2018:** Каталог. София. [Pamukchiev, Stanislav 2018: Katalog. Sofia.]
- Памукчиев, Станислав 2004:** Каталог: Пепели, Утаено време, Про(то)пространства, Реликти, Преминаване. София. [Pamukchiev, Stanislav 2004: Katalog: Pepeli, Utaeno vreme, Pro(to)prostranstva, Relikti, Preminavane. Sofia.]
- Паскалева, Богдана 2015:** Образ, подобие и символ при Николай Кузански. Дисертация за присъждане на образователната и научна степен „доктор“. София. [Paskaleva, Bogdana 2015: Obraz, podobie i simvol pri Nikolay Kuzanski. Disertatsia za prisazhdane na obrazovatelnata i nauchna stepen „doktor“. Sofia.]
- Паскалева, Богдана 2022:** Обличане на голотата. Трансформации на образа в сюжета за Нарцис и Ехо. София. [Paskaleva, Bogdana 2022: Oblichane na golotata. Transformatsii na obraza v syuzheta za Nartsis i Eho. Sofia.]
- Петев, Тодор 2008:** Уводни бележки към „Любовната градина на душата“ от Жан Жерсон – LiterNet, 22.09.2008, № 9 (106). [Petev, Todor 2008: Uvodni belezhki kam „Lyubovnata gradina na dushata“ ot Zhan Zherson – LiterNet, 22.09.2008, № 9 (106).]
- Попов, Димитър 2003:** Л. Андрейчин и др. Български тълковен речник. София. [Popov, Dimitar 2003: L. Andreychin i dr. Balgarski talkoven rechnik. Sofia.]
- Седова, Татяна 1990:** Старая пинакотека в Мюнхене. Москва. [Sedova, Tatyana 1990: Staraya pinakoteka v Myunhene. Moskva.]
- Сузо, Хайнрих 2016:** Книга на истината. Превод Цочо Бояджиев. – Архив за средновековна философия и култура. т. 22/2016, 117–144. [Suzo, Haynrih 2016: Kniga na istinata. Prevod Tsocho Boyadzhiev. – Arhiv za srednovekovna filosofia i kultura. t. 22/2016, 117–144.]
- Сузо, Хайнрих 2016:** Книжица за вечната премъдрост. Превод Константин Димитров. София. [Suzo, Haynrih 2016: Knizhitsa za vechnata premadrost. Prevod Konstantin Dimitrov. Sofia.]
- Тодорова, Теодора А. 2003:** Преминаванията на Памукчиев – Култура, Брой 46, 12 декември 2003. [Todorova, Teodora A. 2003: Preminavaniyata na Pamukchiev – Kultura, Broj 46, 12 dekemvri 2003.] https://newspaper.kultura.bg/media/my_html/2301/pamuk.htm
- Bialostocki Jan und a. 1990:** Spätmittelalter und beginnende Neuzeit. Propyläen Kunstgeschichte in 12 Bänden.
- Bredenkamp, Horst 2010:** Theorie des Bildakts. Berlin.
- Deutsche 1977:** Deutsche Mystiker. Eine Textauswahl. Herausgegeben und eingeleitet von Gundolf Gieraths. Zürich.
- Dinzelbacher Peter 2007:** Religiöse Erfahrung – In: Adolf Holl (Hrsg.), Die Ketzer. 2. Aufl. Wiesbaden.
- Dreißiger, Christa-Maria 1987:** Meister der hl. Veronika. Dresden.
- Eikemeier, Peter 1991** – In: Alte Pinakothek. München. Ein Rundgang durch die Sammlung.
- Eschenburg, Barbara 1987:** Landschaft in der deutschen Malerei. München.
- Goldberg Gisela 1991:** Alte Pinakothek. München. Ein Rundgang durch die Sammlung.
- Iacopo da Varazze 2007:** Legenda Aurea. Testo critico riveduto e commento a c. di G. P. Maggioni; traduzione italiana di G. Agosti, C. Bottiglieri, M. Fucecchi, E. Gelli, L. Graverini, G. P. Maggioni, A. Rodighiero, E. Secci, F. Sivo, F. Stella. Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo; Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2007; 2 voll.
- Icã jr., Ioan 1998:** Il mistero del Volto di Cristo nella Tradizione orientale: eikón, prosópon e icona- Il volto dei volti: rivista semestrale di spiritualità, teologia e iconografia. Istituto internazionale di ricerca sul Volto di Cristo, 71–79=
- Meier, Johannes 2018:** Devotio moderna: Eine religiöse Reformbewegung aus den Niederlanden am Ausgang des Mittelalters – Kirchengaufbau und Ordensleben, Seelsorge, Bildung und Frömmigkeit: Beiträge zur

- Geschichte des Christentums in Westfalen und benachbarten Landschaften, 2018, 101–114. Също в Klosterbrief Nr. 35, 11–27; препратката е по този текст.
- Mystik 1992–1993:** Lexikon des Mittelalters, B. 6, Metzler, 982–989.
- Pearson, Karl 1887:** Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter. Straßburg.
- Pieper, Paul 1990:** Meister des Bartholomäusaltars. In: Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 16, Duncker & Humblot, Berlin, 708 f. (Digitalisat).
- Prinz, Felix 2018:** Der Bartholomäus-Altar aus Köln – kunstvolle Zuspitzung. Gemalte Skulpturenretabel: Zur Intermedialität mitteleuropäischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. Berlin, Boston: De Gruyter, 2018, 175–230. <https://doi.org/10.1515/9783110430233-005>
- Sachs, Hannelore, Badstübner, Ernst, Neumann, Helga 1988:** Christliche Ikonographie in Stichworten. 3. Aufl., Leipzig.
- Sachs, Hannelore 1989:** Der Flügelaltar von St. Marien zu Bernau. Berlin.
- Savarese, Silvio; Stork, David G. 2008:** Reflections on praxis and facture in a devotional portrait diptych: A computer analysis of the mirror in Hans Memling's Virgin and Child and Maarten van Nieuwenhove – Proceedings of SPIE – The International Society for Optical Engineering, March 2008 – <https://www.researchgate.net/publication/237585809>
- Seuse, Heinrich 1986:** Mystische Texte aus dem Mittelalter. Von Bernard von Clairvaux bis Niklas von der Flüe. Hrsg. Walter Muschg. Zürich.
- Seuse, Heinrich 1986:** Mystische Texte aus dem Mittelalter. Von Bernard von Clairvaux bis Niklas von der Flüe. Hrsg. Walter Muschg. Zürich.
- Swarzenski, Hanns 1935:** Quellen zum deutschen Andachtsbild – Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 4, H. 3 (1935), 141–144.
- Tauler, Johannes 1979:** Predigten. B. II. Übertr. und herausg. von Georg Hofmann. Einsiedeln.
- Urban, Regina:** Der Meister des heiligen Bartholomäus. Untersuchungen zur Kleidung, Gestik und Vorbilderverarbeitung im Œuvre des Malers. Berlin 1999 (Berlin, Technische Universität, Dissertation, 1997).
- Walczyk, Krzysztof 2017:** Der Alltag mit Christus. Gemeindeblatt 02/2017. https://www.gemeinde.jezuici.pl/wp-content/blogs.dir/133/files/2009/11/folder_feb_2017_PDF_corr1.pdf
- Wenzel, Horst 1995:** Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München.
- Wundram, Manfred o.J.:** Frührenaissance. Von Masaccio bis Bosch. Zürich.
- Zahn, Leopold 1963:** Geschichte der Kunst. Gütersloh.