

# ГОДИШНИК

на Софийския университет „Св. Климент Охридски“  
Факултет по науки за образованието и изкуствата

## КНИГА ИЗКУСТВА

Том 113  
Година I, 2020

---

# ANNUAL

of the Sofia University “St. Kliment Ohridski”  
Faculty of Educational Studies and the Arts

## ANNUAL OF ARTS

Volume 113  
Year I, 2020



Университетско издателство „Св. Климент Охридски“  
София, 2020

University Press “St. Kliment Ohridski”  
Sofia, 2020

## РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Проф. г-р Бисера Вълева – главен редактор  
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Проф. г.н. Лаура Димитрова  
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Проф. г-р Стефан Алтъков  
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Проф. г-р Адриан Георгиев  
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Проф. г-р Ганка Негелчева  
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Доц. г-р Данка Щерева  
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Проф. г.н. Явор Конов  
(Нов български университет, София)

Доц. г-р Бойка Донеvsка  
(Национална художествена академия, София)

Проф. Марек Сак  
(АИИ „Владислав Стшемински“, Полша)

Проф. Дорота Сак  
(АИИ „Владислав Стшемински“, Полша)

Проф. Катарина Джорджевич  
(Университет на зр. Ниш, Сърбия)

Проф. Перица Донков  
(Университет на зр. Ниш, Сърбия)

Проф. г-р Сlobодан Радојкович  
(Университет на зр. Ниш, Сърбия)

Доц. г-р Анелия Йотова  
(Университет Комплутенсе, Мадрид, Испания)

## EDITORIAL BOARD

Prof. Bissera Valeva, Ph.D – Editor-in-Chief  
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Prof. Laura Dimitrova, Dsc  
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Prof. Stefan Altakov, Ph.D  
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Prof. Adrian Georgiev, Ph.D  
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Prof. Ganka Neldelcheva, Ph.D  
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

assoc. Prof. Danka Shtereva, Ph.D  
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Prof. Yavor Konov, Dsc  
(New Bulgarian University, Sofia)

Assoc. Prof. Boyka Donevska, Ph.D  
(National Academy of Art, Sofia)

Prof. Marek Sak  
(Strzemiński Academy of Art in Lodz, Poland)

Prof. Dorota Sak  
(Strzemiński Academy of Art in Lodz, Poland)

Prof. Katarina Djordjevic  
(University of Niš, Serbia)

Prof. Perica Donkov  
(University of Niš, Serbia)

Prof. Slobodan Radojković, Ph.D  
(University of Niš, Serbia)

Assoc. Prof. Anelia Yotova, Ph.D  
(Complutense University of Madrid, Spain)

Графичен дизайн на броя: Явор Грънчаров

Graphic design of the issue: Yavor Grancharov

© Софийски университет „Св. Климент Охридски“,  
Факултет по науки за образованието и изкуствата, 2020 г.

Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, Книга Изкуства, електронен адрес:  
[https://fnoi.uni-sofia.bg/?page\\_id=5600](https://fnoi.uni-sofia.bg/?page_id=5600)

**ISSN 2738-7062**



Факултет по науки за образованието и изкуствата, СУ „Св. Климент Охридски“  
Адрес: София, 1574, бул. „Шипченски проход“ № 69А | [annual-arts@fnoi.uni-sofia.bg](mailto:annual-arts@fnoi.uni-sofia.bg)



# СЪДЪРЖАНИЕ

---

ОТНОШЕНИЕ МЕЖДУ ФОРМА И ПРОЦЕС НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ИЗОБРАЗЯВАНЕ Александър Ташев . . . . .	9
ИЗКУСТВО ЛИ Е ФОТОГРАФИЯТА? Антоан Божинов . . . . .	29
ОСНОВНИ ПРОБЛЕМИ НА МУЗИКАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ В БЪЛГАРСКОТО УЧИЛИЩЕ ОТ 20-ТЕ ДО НАЧАЛОТО НА 40-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК В СОЦИОКУЛТУРНИЯ КОНТЕКСТ НА ВРЕМЕТО Боряна Мангова . . . . .	55
ФОРМООБРАЗУВАНЕ И ВЪЗПРИЕМАНЕ НА ИЗКУСТВОТО В КОНТЕКСТА НА ДЕКОРАТИВНО-АБСТРАКТНАТА ОБРАЗНОСТ Венцислава Стоянова . . . . .	81
ЕВОЛЮЦИЯ НА СТРУННО-ЛЪКОВИТЕ ИНСТРУМЕНТИ Веселин Караатанасов . . . . .	105
КАВАЛЕТНИЯ ПОДХОД ПРИ РЕАЛИЗИРАНЕ НА СТЕНОПИСНА ПРОГРАМА В МАЩАБНИ САКРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА – КАТЕДРАЛЕН ХРАМ „СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ“, ГР. ЛОВЕЧ Владимир Аврамов . . . . .	127
СЛОВЕСНО-ВИЗУАЛЕН И/ИЛИ ДИДАКТКО-ЕМОЦИОНАЛЕН ПРОЧИТ НА РАЗЛИЧНОСТТА В ПРИКАЗНОТО Емилия Евзениева, Десислава Пенчева, Ивелина Евзениева, Йорданка Евзениева. . . . .	143
МУЗИКАЛНО НАСЛЕДСТВО: КАКВО ОСТАВА СЛЕД НАС? Емилия Караминкова-Кабакова . . . . .	171
ВИЗУАЛНИ СТИЛОВИ ФИГУРИ В ПЛАКАТА – СЕМИОТИЧНИ АСПЕКТИ Ерина Кръстева. . . . .	195
ЖИТИЯТА НА ВЛАДЕТЕЛИ И АРХИЕПИСКОПИ ОТ СТАРОСРЪБСКАТА ЛИТЕРАТУРА ( XII - XIII В) – ЦЕНЕН ИЗВОР ЗА БЪЛГАРСКАТА ИСТОРИЯ Иво Андровски. . . . .	217

ЗНАКОВО-СИМВОЛНО ЗНАЧЕНИЕ НА МАТЕРИАЛА В ПРОИЗВЕДЕНИЯТА НА ПРИЛОЖНО-ДЕКОРАТИВНИТЕ ИЗКУСТВА Красимира Дренска . . . . .	241
ВЪОБРАЖАЕМОТО ФОТОГРАФСКО ПРОСТРАНСТВО НА АНАМОРФОЗИТЕ В АРХИТЕКТУРНА СРЕДА Лиляна Караджова . . . . .	259
ИСТОРИЯ И РАЗВИТИЕ НА ДЕКОРАТИВНОТО ТЪКАНЕ Маруета Савчева . . . . .	277
ВОКАЛНО – ПЕДАГОГИЧЕСКА ПРАКТИКА НА УЧИТЕЛЯ ПО МУЗИКА В ОБЩООБРАЗОВАТЕЛНОТО УЧИЛИЩЕ. МЕТОДИКА ЗА РАБОТА С ДЕЦА БЕЗ СПЕЦИАЛИЗИРАНО МУЗИКАЛНО ОБРАЗОВАНИЕ Марина Апостолова-Димитрова . . . . .	297
ПРЕХОД Мартина Карауванова . . . . .	313
ИКОНОГРАФСКИ, СИМВОЛНИ И ЛЕЧИТЕЛСКИ АСПЕКТИ В ХРИСТИЯНСКОТО ИЗКУСТВО И НАРОДНИТЕ ТРАДИЦИИ Мая Димчева . . . . .	325
„РАЗ-ЛИЧНО“ Орлин Дворянов . . . . .	345
В УТРОТО НА ДОБРИТЕ ВЪЛШЕБСТВА Петър Стефанов . . . . .	377
ГОТОВНОСТТА НА СТУДЕНТИТЕ ОТ СПЕЦИАЛНОСТ „МУЗИКА“ ЗА ОСЪЩЕСТВЯВАНЕ НА УЧЕБНА ПРАКТИКА В УСЛОВИЯТА НА ОБУЧЕНИЕ В ДИГИТАЛНА СРЕДА Ралица Димитрова . . . . .	395
ИНТЕГРАЛНИ АСПЕКТИ НА КАМЕРНОТО МУЗИЦИРАНЕ И ПОЛИФОНИЧНО СИТУИРАНЕ Росица Тодорова . . . . .	413
МИТЪТ „ХРИСТОС В РАКЕТА“: ПРЕОБРАЖЕНСКА МАНДОРЛА В БАЛКАНСКОТО ПОСТВИЗАНТИЙСКО ИЗКУСТВО Ростислава Тодорова-Енчева . . . . .	431
„ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯТА НА КНИГАТА“ – ОТ ИДЕЯТА ДО РЕАЛИЗАЦИЯТА Светослав Косев . . . . .	455

РАЗВИТИЕ НА АРХИТЕКТУРНИЯ ПЕЙЗАЖ В БЪЛГАРСКАТА ЖИВОПИС ПРЕЗ 60-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК Силвия Басева . . . . .	473
ГРАФИКАТА – СРЕДА ЗА ХУДОЖЕСТВЕНА ТРАНСФОРМАЦИЯ НА ОБЕКТИТЕ И НА ВИЗУАЛНИЯ ЕЗИК. СЪВРЕМЕННИ ТЕХНИКИ И ФОРМИ НА ПРИЛОЖЕНИЯ В ДИГИТАЛИЗИРАНОТО ОБЩЕСТВО Снежина Бисерова . . . . .	497
ЕЛИН ПЕЛИН ИЗВЪН КЛИШЕТО НА ЖАНРА – ДИЛОГИЯТА „ЯН БИБИЯН“ Таня Казанджиева . . . . .	527
КОМУНИКАЦИЯ И КАРАНТИНА Христо Карагьозов . . . . .	547
CGD-ГРАФИКАТА – ТЕХНОЛОГИЧНА И ИДЕЙНО-ФИЛОСОФСКА РАМКА Цветя Петрова . . . . .	567

# CONTENTS

---

RELATIONSHIP BETWEEN FORM AND A PROCESS OF ARTISTIC INTERPRETATION Alexander Tashev . . . . .	9
IS PHOTOGRAPHY A FORM OF ART? Antoan Bozhinov . . . . .	29
GENERAL PROBLEMS OF THE MUSICAL EDUCATION IN BULGARIAN SCHOOL FROM 20s, TO THE BEGINNING OF 40s OF THE TWENTIETH CENTURY IN THE SOCIO CULTURAL CONTEXT OF THE TIME Boryana Mangova . . . . .	55
FORM-SHAPING AND PERCEPTION OF ART IN THE CONTEXT OF DECORATIVE-ABSTRACT IMAGERY Ventsislava Stoyanova . . . . .	81
THE DEVELOPMENT OF BOWED CHORDOPHONES Veselin Karaatanasov . . . . .	105
THE EASEL APPROACH IN THE REALIZATION OF A MURAL PROGRAM IN LARGE-SCALE SACRED SPACES – CATHEDRAL, “ST. ST. CYRIL AND METHODIUS”, LOVECH Vladimir Avramov . . . . .	127
VERBAL-VISUAL AND/OR DIDACTIC-EMOTIONAL READING OF THE DIFFERENCE IN THE FAIRY TALE Emilia Evgenieva, Desislava Pencheva, Ivelina Evgenieva, Yordanka Evgenieva . . . . .	143
MUSICAL HERITAGE: WHAT'S LEFT AFTER US? Emilia Karaminkova-Kabakova . . . . .	171
VISUAL RHETORICAL FIGURES IN THE POSTER – SEMIOTICS ASPECTS Erina Krasteva . . . . .	195
THE LIVES OF RULERS AND ARCHBISHOPS FROM THE MEDIEVAL SERBIAN LITERATURE (XII - XIII C) - A VALUABLE SOURCE FOR BULGARIAN HISTORY Ivo Androvski . . . . .	217

OVERVIEW OF SYMBOLIC MEANING OF MATERIAL IN WORKS OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS Krasimira Drenska . . . . .	241
THE IMAGENARY PHOTOGRAPHIC SPACE OF ANAMORPHOSES IN AN ARCHITECTURAL ENVIRONMENT Lilyana Karadzhova . . . . .	259
HISTORY AND DEVELOPMENT OF DECORATIVE WEAVING Marieta Savcheva . . . . .	277
VOCAL - PEDAGOGICAL PRACTICE IN THEACHING MUSIC IN SECONDARY SCHOOLS. METHODS OF WORKING WITH CHILDREN WITHOUT SPECIALIZED MUSICAL EDUCATION Marina Apostolova-Dimitrova . . . . .	297
TRANSITION Martina Karaivanova . . . . .	313
ICONOGRAPHIC, SYMBOLIC AND HEALING ASPECTS IN ORTHODOX ART AND FOLK TRADITIONS Maya Dimcheva . . . . .	325
“DIFFERENT” Orlin Dvoryanov . . . . .	345
AT THE DAWN OF GOOD WIZARDRY Petar Stefanov . . . . .	377
THE READINESS OF STUDENTS IN THE SPECIALTY “MUSIC” TO PERSUE A THEACHING INTERSHIP IN A DIGITAL LEARNING ENVIROMENT Ralica Dimitrova . . . . .	395
INTEGRAL ASPECTS OF CAMBER MUSIC PREFORMANCE AND POLYPHONIC SITUATION Rositsa Todorova . . . . .	413
HITHE MYTH OF “CHRIST IN A SPACESHIP”: THE TRANSFIGURATION MANDRORLA IN BALKAN POST-BYZANTINE ART Rostislava Todorova-Encheva . . . . .	431
BOOK EMBODIMENTS - FROM IDEA TO REALIZATION Svetoslav Kosev . . . . .	455

DEVELOPMENT OF THE ARCHITECTURAL LANDSCAPE IN BULGARIAN PAINTING DURING THE 1960s Silvia Baseva . . . . .	473
PRINTMAKING – AN AREA FOR ARTISTIC TRANSFORMATION OF OBJECTS AND VISUAL LANGUAGE. MODERN TECHNIQUES AND FORMS OF APPLICATION IN THE DIGITAL SOCIETY Snezhina Biserova . . . . .	497
ELIN PELIN OUTSIDE OF THE CLICHE OF GENRE – THE DILOGY “YAN BIBIAN” Tanya Kazandzhieva . . . . .	527
COMMUNICATION AND QUARANTINE Hristo Karagiozov . . . . .	547
CGD PRINTS - TECHNOLOGICAL AND IDEOLOGICAL TERMS Tsveta Petrova. . . . .	567



## ОТНОШЕНИЕ МЕЖДУ ФОРМА И ПРОЦЕС НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ИЗОБРАЗЯВАНЕ

Александър Ташев

**Резюме:** Студията се фокусира върху процеса на художествената интерпретация, която генерира направления и посоки, както и разпознаваемост на изобразителната форма. Авторският стремеж е за обогатяване на темата, чрез персонална гледна точка, като се илюстрира с реализирани напоследък изображения и визуални търсения. В същината си текстът е провокиран от факта, че общественото внимание не винаги е стимулирано към осмислянето и значението на тази тематика. Съществува голям времеви диапазон в съвременната ни художествена история, в която присъстват обстоятелства, които не са насърчавали този процес. Проблематиката често е обсъждана, но едновременно с това, е била дистанцирана за интересуващите се извън професионалната сфера и като разбиране, и като значение. Дискутираната тема, по презумпция, е характерна за професионалисти, пряко обвързани със „занаята“ на художника. Студията акцентира, освен върху възможните посоки на художествени търсения, и върху персоналното отношение, върху личната артистична интерпретация на изобразителната реалност.

**Ключови думи:** форма, вещественост, изобразително, художествено, произведение, преживяване, интуитивно, чувства, асоциации, реалности, самоизразителност, вещественост

# RELATIONSHIP BETWEEN FORM AND A PROCESS OF ARTISTIC INTERPRETATION

Alexander Tashev

**Abstract:** The study focuses on the process of artistic interpretation, which generates guidance and direction, as well as the recognition of the pictorial form. The author's aspiration is to enrich the theme through a personal point of view illustrated by recent images and visual searches. The realization of the text is provoked by the fact that the public attention is not always stimulated in terms of the rationalization and the meaning of this topic. During a significant time period of our contemporary art history this process has not been encouraged due to various circumstances. The issue is often discussed, but at the same time it has been distanced both in terms of understanding and meaning for those interested outside the professional field. The controversial topic, presumably, is typical for professionals directly tied to the "craft" of the artist. The study emphasizes not only the possible directions of artistic quests, but also the personal attitude and the personal artistic interpretation of the pictorial reality.

**Keywords:** form, substance, pictorial, artistic, work, experience, intuitive, feelings, associations, realities, self-expression, substance

*„...всички деца са родени художници. Проблемът е да останеш художник, след като пораснеш.“* Пабло Пикасо (Gubera et al., 1969: 305)

Художественото изображение в голяма степен носи своята вещественост. Идеята, замисълът и най-вече „енергията“ създават тази форма на вещественост. Изобразителната повърхност, по отношение на психологията на изобразяването, е сама по себе си обект, който същевременно ни откъсва от обективните, реалните обекти. Често физическото въздействие на структурата на изобразителната повърхност може да развие в зрителя преживяване, разкриващо мисловното и физическото приемане на творбата.

За да бъде разбран процесът на създаването на произведението на изкуството, трябва да бъдат приети правилата и условията, диктувани от него, независимо от възможностите на осезаемата сетивност. Изобразителното изкуство носи като нагледност, така и възможности тя да прераста всеки път в ново значение, с нов смисъл и интерпретация. Отношението и правилното разбиране на този

процес изискват не само сетива, а и съучастие, интелигентност, формиран естетически вкус. Подчертавам, че думата „процес“ е избрана условно, поради невъзможността по друг начин да се обясни и разтълкува една сложна материя – създаване на художественото произведение.

Известно е, че основно място при изграждането на психологическите възгледи и образните представи заемат сетивните усещания. В идеята за произведението на изкуството е заложена информация, която носи своето послание и функция за осъществяване на изпълнението ѝ. От подхода и посоката на търсене, заложени в произведението от художника, зависи къде започва сферата на изкуството. От друга страна, творческият акт не се поддава на определяне със строго научна прецизност. Не малко значение имат факторите историческо време и средата, в която се създава дадено произведение.

Не са малко теориите, създадени през XX век за пространството, отнасящо се към художественото произведение и възприемането му. В основата на тези изследвания е заложен научният потенциал на голям брой архитекти, художници, философи и историци. От една страна, е изтъкван и поставян на преден план психологическият подход за възприемане на изкуството. От друга страна, в основата на теорията за възприемането на художественото изобразяване, са посочени сетивните усещания. Немският историк на изкуството Аугуст Шмаразов (August Schmarasow) дефинира архитектурата най-вече като пространство, а не толкова като изкуство, подчинено на структурната форма. Неговата формулировка за „трите принципа на човешката организация“ – симетрия, пропорционалност и ритъм, разкрива начините на възприемане на триизмерното пространство. Базирайки се на експерименталната теория на зрението и физиологията на свойствата, създадена от немския физик, физиолог и философ Херман Лудвиг Фердинанд фон Хелмхолц (Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz), скулпторът Адолф фон Хилдебранд създава своя трактат „Проблемът за формата в изобразителното изкуство“. В труда си той доказва, че психологическият подход към изкуството има първостепенно значение. Именно изследването на Хелмхолц „Наръчник по физиологическа оптика“ е в основата на концепцията на Хилдебранд за художествената форма, базирана на сетивните усещания и двигателния опит при изграждането на образните представи. Хилдебранд анализира разликата между „обективната форма на предмета“ (Daseinsform), възприемаща се чрез практическия опит, и „въздействащата форма“ (Wirkungsform), която е характерна за художественото творчество.

Преживяването на художественото изображение до голяма степен е обвързано с визуалните впечатления, както и с такива, които не са визуални. Някои стимулиращи фактори претърпяват трансформация, вследствие на реакцията на художника към тях, а отношенията и реакцията към външния стимул могат да бъдат многообразни и в безкрайно различни съотношения. Често изобразяването на анатомични детайли не дава никаква различна стойност на творбата, напротив – парализира въображението на зрителя и го подтиква да види определен човек, някакво сходство и т.н. При наличие на линии и акценти, асоциативното въображение на зрителя се движи по лабиринта на тези многобройни елементи; тогава въображението е свободно.

Много близки и общи са преживяването и интуитивното мислене, което формирано в подсъзнанието без съществуване на анализ и доказателствени потвърждения, се основава на натрупания емоционален, познавателен, зрителен и тактилен опит. Интелект с липсващ емоционално-естетически критерий би възприел метафорите като недостатък и дефект. В съвременния свят след края на XIX век изобразителното изкуство и понятието „пластични изкуства“ обхващат огромно разнообразие от художествени форми. Разширяването на понятието за изкуство, както и проникването му в сфери на различни извън художествени проявления довежда до разширяване, понякога до сливане на границите между изкуство и неизкуство. Вследствие на изискванията за разбиране на изображението от страна на възприемащите, съпътствано с усъвършенстване на технологиите и репродукционната техника, художествените творби понякога започват да губят идентичността си. Изобразителността, като произведение на изкуството, трябва да бъде изражение на своята епоха, както всяко друго интелектуално проявление. Ако изобразителността, например в живописата се е изменила, това е защото съвременната живопис е направила това необходимост. Съществуването на съвременния творец е сложно и наситено, в сравнение с животът на хората от предшестващите векове. Съвременният човек възприема много повече впечатления, в сравнение с художника от XVIII век, до такава степен, че в тази връзка нашият разговорен език е пълен със съкращения. Примерите за радикални изменения, появили се в зрителните възприятия са безчислени.

Още преди да се осъществи в материята чрез техническото изпълнение същността на изображението вече носи своята вещественост. Самата идея и замисълът създават тази вещественост. Например материалността и свойствата на графита, използвани

за визуална реализация, са неизчерпаем източник на градиращи художественото многообразието, артистични внушения. Давам този пример, защото този материал често е отъждествяван само с използването му за учебни рисунки. Естествено не изключвам всички други материали, техники и техните възможности.

Художественото изображение не е само абстрактна схема и композиционна геометричност. То се формира като процес, пряко свързан с интелектуалните търсения на автора. Колкото по-голям е практическият, художествен опит на художника, колкото повече форми е усвоил, толкова повече „схеми“ на обекти от действителността или отнесени до конструкции, нямащи наподобиелен характер, би могъл да изобрази. Тези „схеми“ са в основата за реализиране на неговите асоциативно-образни чувства и представи, посредством които е възможно материализирането им. Художници, с липса на пълноценно изградени представно-художествени „схеми“, по-трудно биха се справили с тази задача. Техниката не е нужно да преобладава, но в никакъв случай не трябва да липсват добрите познания и школа. Владеейки до съвършенство техниката, художникът би могъл да застава наблюдателя да забрави за нея. От друга страна, най-трудната и едновременно с това най-отличителната черта на всяко изкуство, е уменията за генериране на лаконичен изказ, на „естествен“ и синтезиран визуален език.

Основната функция на композицията в изобразителното изкуство се съдържа в принципите и способите, комбинирани на елементите му в едно цяло, отнасящо се към заложената идея, която може да изрази успешно замисъла, духовното послание на автора и неговите интелектуални намерения. Живописни произведения създадени в различно историческо време, в различен стил, използвайки различни технически средства и принципи, все още вълнуват и поразяват въображението ни благодарение на ясната композиционна конструкция. Думата „композиция“ като термин в изобразителното изкуство започва да се използва в епохата на Възраждането. В продължение на векове художниците търсят най-изразителните композиционни схеми.

Използването на простите геометрични форми (триъгълник, пирамида, кръг, сфера, квадрат, правоъгълник и т.н.), както и някои техники на отворената и затворената композиция се установяват като основна база за търсене на композиционни решения. Времето и мястото, където е създадено произведението на изкуството, почти винаги оставят своите отражения върху него. В началото на човешката цивилизация първите създадени нещерна рисунки и богини на плодородието не са подчинени на никакви композиционни

принципи, по начина по който говорим за тях днес. Тези първи творци се възползват от естествения релеф на стените на пещерата. Най-вероятно композицията на тези рисунки следва целите и функциите, определени от създателите си – духовни и материални потребности, свързани с лова. За обществено възпитание чрез красотата и емоционално въздействие, още по-малко за някаква философска същност, отнасяща се към създаването им, в този исторически етап, не може да се говори.

Трудностите, а понякога и невъзможността да бъдат разбрани най-новите промени в изобразителното изкуство, често са свързани с липса на изградена нова знакова система от форми, цветове, тонове. Подмяната ѝ с нова поражда недоумение, а понякога и пълното ѝ отрицание. Участието на възображението при възприемането на художественото изображение е базирано в не малка степен на асоциативните страни на мисленето въз основа на интуицията. Случва се неподготвеният зрител, очакващ образ, който се вмества в представите му за „красиво“ и използващ възможностите си за съпоставяне, да тълкува съответния визуален образ като неразбираем, а понякога дори като отблъскващ. Най-абстрактното и същевременно най-фигуративното изображение – това е профилът, нарисуван с една линия. Профилът не е символ и линията трябва да определи обемите, да придаде сходството, заменяйки всички обикновени начини на изразяване. Жорж Брак, в своите мисли за изкуството, публикувани в списание „Верв“ (“Verve” /1952 г.) обяснява „разбирането“ на нефигуративната живопис, посредством работите, които сме виждали по-рано, въз основа на яснотата на плановете и обемите, позовавайки се на пластичната философия на Сезан („кръгът за нас – това е ябълка“).

По същото време, Джаксън Полък създава нов тип пространство, чрез коренно различна концепция и техника на живописване, едно многопластово пространство, приближаващо се до космични измерения върху двуизмерната плоскост. Знаменито е изказването на Джаксън Полък, в което той казва, че не иска толкова да илюстрира чувствата си, колкото да ги изрази. Този тип композиция започва да се нарича „всичко наг“, което означава, че всяка част на платното е равна като значимост на всяка друга и всички тези части са на една и съща равнина в пространството. Той изучава индианската пясъчна живопис, символизираща взаимносвързаността и динамичната мрежа от духовни сили. От нея заимства капковата техника, чрез която, като в шаманския ритуал, потъва в дълбините на собственото си подсъзнание и дава израз на чувствата си, свързвайки се с първоизточника.

Това противоречи на принципите, изграждащи традиционната композиция, в чиито основи стоят композиционният център, линейната

перспектива, контрапунктът и т.н. Полък и някои други художници започват да използват освен традиционната четка и всякакви други (нетрадиционни) средства за рисуване. По този начин те отварят пътя на едно ново изкуство, което носи промишлен характер. Личният почерк на четката е заменен донякъде със случайността на изразяването, с една по-изкуствена природа, като случайни петна, ръжда, напукване и лющене на боята, разнообразна фактурност и т.н. Тези нови методи са естествени по свой собствен начин. Картините са правени в известна степен случайно – от начина, по който е третиран живописният материал и е създадена живописната структура, от естествения начин, по който течната боя се стича и ръждата се напуква. Използва се натуралният физичен характер на материалите. Вече няма значение как ще бъде осъществен живописният процес – самото изображение е това, което е значимо. Общото между творбите от абстрактния експресионизъм е афиширането на спонтанност. Емоциите и чувствата са с висок приоритет. Изобразяването е абстрактно или абстрактно – фигуративно. В този контекст методите на колажа, използвани от Раушенбърг и други негови съвременници, стават все по-уместни в изобразителното изкуство през този период.

Художникът Ив Клайн е считан за важна фигура в следвоенното европейско изкуство. Той е водещ член във френското художествено движение „Нов реализъм“, основано от критика Пиер Рестани. Клайн е пионер в пърформънс като изкуство и се приема за вдъхновение и предшественик на минималарта, както и попарта. Той достига освобождение на изкуството си чрез своите монохромии, лишавайки го от форма, точки и пространство, като по този начин успява да наложи цвета като единствен смисъл и средство, изразяващо живописца. Използването на живи модели, които отпечатват намазаните си с боя тела, силуети и петна върху платното на Ив Клайн, всъщност представлява отпечатването на действието на техните тела. Този начин на създаване на живописно произведение по-късно е допълнен от третиране на същото това произведение с огън, вода, прах, пресъздавайки от него ново произведение, базирано на преформирането на предишната творба.

Герхард Рихтер – съвременен художник с изключителна известност, обединява в своите произведения „реди-мейд“, фотография и живопис. В много свои работи той използва средствата на фотографията, върху която рисува. Използвайки замъгляванията на реалистичните образи, Рихтер постига надрисване върху съществуваща живопис, от една страна симулираща, от друга – заличаваща реалността. В абстрактните си платна той често използва размиването на цветните петна и

монохромията. За изброените автори е корелативно съждението на Ернст Гомбрих затова, че стремежа на художника да изследва „не толкова природата на заобикалящия ни физически свят, колкото природата на нашите реакции към него. Той не търси причинните връзки, а се интересува от някои механизми на въздействието върху нашите сетива.” (Gombrich, 1988: 110)

Сложността и многообразието на реакциите на художника предизвикват комплекс от различни чувства и асоциации, които от своя страна въздействат подсъзнателно на зрителя. Глобализирането на света през XX век позволява да се направи по-ясен и точен анализ на социалния контекст, философските възгледи и художествените направления. Още в началото на XX век се формират множество различни по смисъл и отношение мнения за модерното изкуство. Тези взаимоотношения варират в обширен диапазон: от крайно неodobрителни и отричащи голяма част от нравите и обектите на т. нар. модерно изкуство до пълното му отрицание, формулиращо го като „смърт на изкуството“.

Същността на изкуството на изобразението се съдържа в неговата идея и художествена самоизразителност, които определят качествата му. Изхождайки от способите, начините и техническите похвати, то може да се представи от неизброимо много гледни точки, независимо от съществуващите противоречия и понякога от тотално отхвърляне на предходни концепции на изразяване, същност, смисъл и материалност. Тази цикличност го съпътства през всичките исторически периоди на съществуването му.

Обясняването и същността на реалностите е стремежът, който съпътства човечеството през цялата му история. Този процес продължава и днес. Осмислянето, изначалното обяснение, започва със символи, които постепенно се усъвършенстват, стигайки до тази същност. Не бива да се пропускат факторите подготвеност, опит и натрупан сравнителен материал. От друга страна, съществени са и взаимоотношенията на околните обекти, цветове и светлини. Не би могло да бъде изградено точно и цялостно възприятие и изображение, ако тези отношения не се отчетат. Участието на възобразението при възприемането на живописното произведение е базирано в не малка степен на асоциативните страни на мисленето въз основа на интуицията. Интуитивното мислене е формирано в подсъзнанието без съществуване на анализ и доказателствени потвърждения. То се основава на натрупания емоционален, познавателен, зрителен и тактилен опит.

Според Ернст Гомбрих, историк и изкуствовед:

*„да бъдеш в крак с времето, да изразяваш неговия дух, да подчиняваш вдъхновението и възобразението си на неговите изисквания е*



*опасна идея, защото първо, не е ясно дали тези изисквания не са резултат на историческа аберация, конюктурно насилие, което разрушава автентичните морални и естетически ценности. Второ, „съвременността“ на едно произведение на изкуството не е непременно идентично с неговата художествена значимост, често пъти те могат да се окажат дори обратно пропорционални и трето, невротичният стремеж към ново, ново на всяка цена, неизбежно разрушава гръбнака на една култура – нейните традиции“.* (Gombrich, 1988: 19)

Анри Фосийон, от своя страна, пише, че създавайки форми, природата формира фигури, а чрез силите, от които се състои, ги съживява, но когато такива фигури се проявяват в пространството на изкуството с присъщите за него техники и материали, те придобиват нов смисъл и стойност, пораждайки напълно нови закони.

В четвъртия дял на своята книга „Животът на формите“, „Формите във времето“ той разглежда измеренията на времето вътре в творбата и извън нея. Според него художествената творба е едновременно съвременна и несъвременна (Focillon, 1984:138).

Изкуството на художественото изобразяване вече не е просто зависимо от обществото. То съдържа в себе си почти всички противоречия, съществуващи в това общество. Основавайки се на тези нови нюанси в същността си, то създава различни, нестандартни, индивидуални, групови реакции и отношения. От средата на XVIII век започва развитието на промишлеността и засилването на комерсиализацията, които постепенно превръщат обществото в консуматорско. Подобна тенденция на комерсиализация се появява и в изкуството. Художествените произведения започват да се купуват, подобно на другите стоки и донякъде загубват своя чист, отличаващ се от обикновенното всекидневие характер. Поради тези причини намалява възможността те да бъдат противоположност на баналното и ежедневието. За да бъде продавано, новото изкуство започва да се стреми да е развлекателно и приятно. Завареното по-старо изкуство се затваря в обособена от него сфера, а комерсиализираното нараства в неопределени граници на себепроизводство. Този процес е двупосочен – от една страна, това комерсиално изкуство обхваща пазара и създава ниско интелектуален вкус, но от друга, то добавя възможността да се развива именно въз основа на потребителското търсене, ръководено от този некултурен вкус. Така се появява „културната индустрия“ – определение формулирано от Теодор Адорно, един от най-значимите представители на критическата социална теория, развивана от Франкфуртската школа.

Според Роджър Фрай, естетикът, историкът и критикът на изкуството пише: „...изобразителните изкуства са израз на живота на въображението, а не толкова копие на действителния живот...“ (Fry, 1957: 58)

Чрез новите технологии на комуникация и репродуктивност произведенията на изкуството получават възможността да бъдат масово употребявани, изгубвайки, както беше споменато, своята аура и култовост. Те поемат ролята още по-пълноценно да приобщат хората до препълнената с нови технологии и предмети действителност на съвременния свят. Авангардът се изгубва като същност, за сметка на всевъзможни, противоречащи, противопоставящи и понякога и самоповтарящи се течения и движения. Илюзорните и „симулативни образи“ често се заместват от рекламата и изкуството се ориентира към преките преживявания.

Налице са условия за сливане на изкуството с всекидневната реалност и бързото нарастване на публика със съвсем други изисквания към него, а именно – ниско интелектуално потребителско отношение, имащо за цел задоволяване на всекидневните нужди. Впоследствие, изхождайки от собствената си логика, изкуството започва да се съпротивява на тази инерция в развитието си, както и на всеобщите процеси на комерсиализация. То целенасочено се превръща в друго, различно по характер и форма изкуство, което умишлено унищожава всичко, което до този етап е олицетворявало и съдържало в себе си развлекателност, приятност и забавност. В този си вид тенденциозно се разграничава от съществуващата комерсиалност, от една страна, и от тъй нареченото класическо изкуство, от друга. За тази социална ситуация Ервин Панофски отбелязва в риторична форма: „Къде свършва сферата на практическите предмети и къде започва сферата на „изкуството“ зависи от „намерението“ на създателите. ...нашата преценка за тези „намерения“ неизменно се влияе от собственото ни отношение, което от своя страна зависи от личния ни опит и от историческата ситуация...“ (Panofsky, 1986: 58)

В желанието си да се противопостави на комерсиализацията и произхождащите от нея изисквания, изкуството е доведено до коренни промени и обрат в развитието си, като по този начин става достъпно за голяма част от масовия зрител, давайки си свободата поне временно да търси и намира нови широки пространства за развитие. Отново се изразява една от основните характеристики на всяко изкуство – да отрича предишното, да се самоунищожава, раждайки се отново.

Създадена е необходимостта от изграждането на една нова духовност, която би могла да обясни света. Пътят, който трябва

да се извърви, минава през процесите на анализиране на човешките отношения, олицетворяващи крайните изяви на жестокостта, грубостта и безсмислеността, както и разрухата на съществуващи и съществуващи духовни ценности.

За да се обясни художествената дейност е необходимо да се поясни, че изкуството винаги поражда нови посоки и не следва еднопосочна линия и движение, още повече, че по пътя на комерсиализацията то се влита все повече във всекидневните взаимоотношения от реалния живот. В стремежа си да се освободи тъкмо от тези взаимоотношения, то се превръща в още по-силно подчертана абстрактна дейност. По всички възможни начини авторите се опитват да насочат вниманието на зрителя към своите произведения, към събитията експониращи тези произведения, духовните послания и философския им смисъл. Посредством разкриването на смисловите и идейните внушения, скрити под патината на ежедневието, художниците се стремят да отворят възприятията на зрителя, противопоставяйки забравеното и неочакваното на неговия собствен позабравен духовен свят.

В постмодерното общество се появява нов конфликтен момент, а именно художественото произведение започва да създава и подчертава различия. Социалните отношения и пораждащите се посредством тях социални различия се характеризират вече не само чрез доходите, а и в тяхното приложение в едни или други престижни сфери. Сред тях са и произведенията на авангардното изкуство.

Проследявайки еволюцията и процесите на създаване на дадена форма на изкуството, може да се установи утвърждаването ѝ като автономия, която постепенно се осъществява в съвсем нова форма. Възможно е тези нови форми да отричат напълно своите първоизточници. Именно поради това те имат уникален характер, като в почти всяко начало са деструктивни към предишните дейности и впоследствие се превръщат в обновяващи, подтиквайки към нестандартни и нови видове реакция.

Вероятно това са механизмите и причините за създаването на нов вид художествено творчество, което отхвърля установения ред и принципи, като същевременно съдържа възможностите да разкрие нови идеи и цели. От една страна, то се изявява като изразител на нови човешки взаимоотношения, а от друга страна се съпътства от непрестанен стремеж към експерименти и новаторство. По този повод Красимир Делчев отбелязва в монографията си, че „днешната съвременност е от типа делтасъвременност. Налице е плурализъм и коекзистенция на множество направления.“ (Delchev, 2012: 8)

Стремежът за изграждане на собствено изобразително пространство е естествената посока, определяща творческите

търсения на авторите. Реализацията на тези търсения са процеси свързани с техническите познания и с личното отношение на автора към изобразителността. Както бе отбелязано в началото, преди да се осъществи в материал, изображението в голяма степен носи своята вещественост. Идеята, замисълът и най-вече енергията на тази вещественост създават нейната форма. Произведението не е само абстрактна схема и композиционна геометричност, то се формира като процес, пряко свързан с интелектуалните търсения на автора.

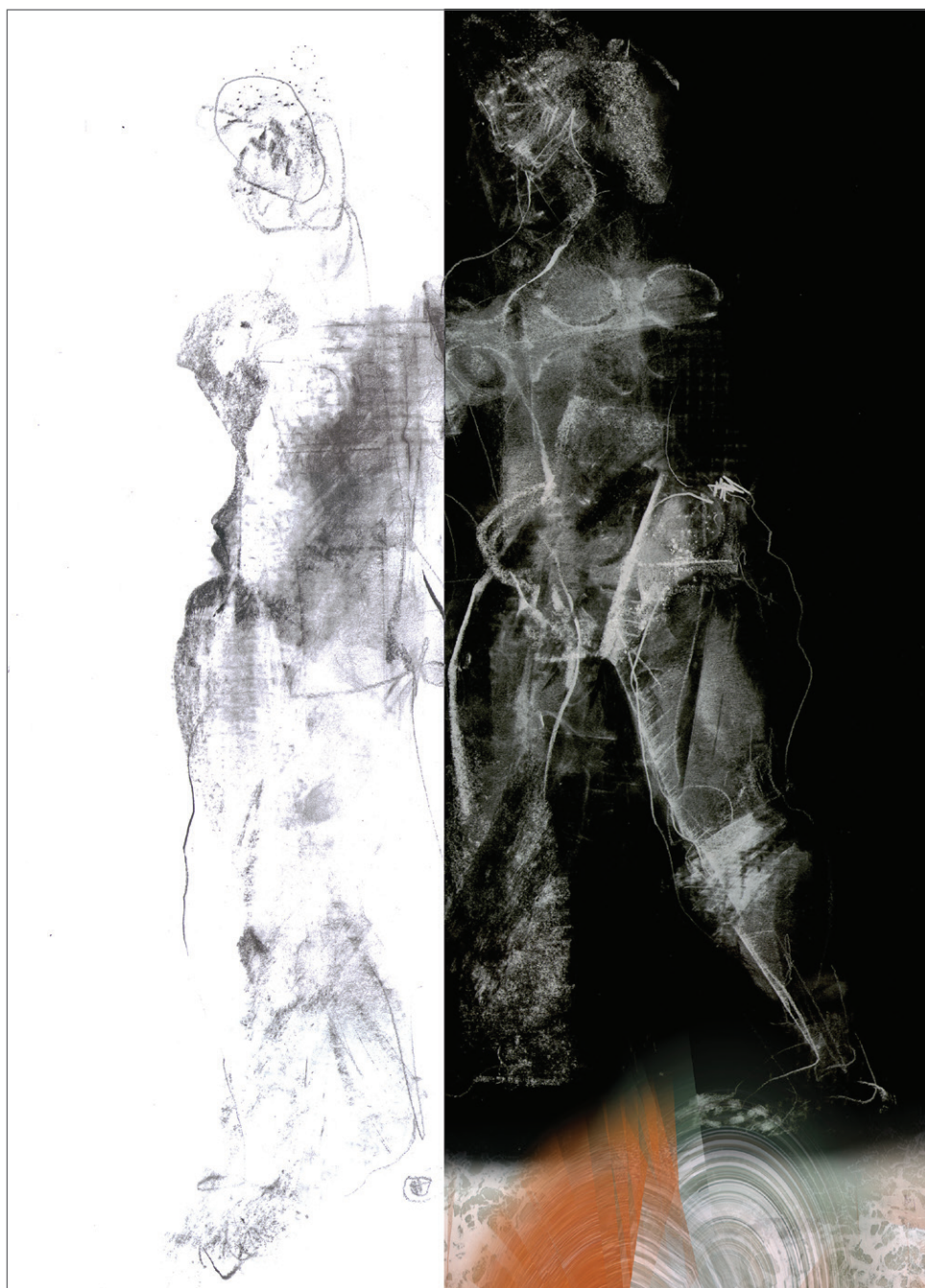
Пабло Пикасо не един път е подчертавал, че натурата и изкуството са свършено различни неща – те не могат да се подчиняват на един и същ обект. Изкуството ни позволява да изразим това, което не е дадено в природата в абсолютна форма. Започвайки от примитивите, чиито произведения са безкрайно далечни от природата, и завършвайки с изобразителността днес. От гледна точка на изкуството няма конкретни и абстрактни форми, а само повече или по-малко условни начини. Той изтъква тази условност като основна необходимост, посредством която успяваме да се отнасяме към живота от естетична гледна точка.

Субективното отношението към изобразителното изкуство, както и личните художествени търсения не позволяват да се противопоставя абстрактното изкуството на изкуството, съдържащо фигуративност и реализъм, в какъвто и вид да бъде представен той. Сигурно е, че тези художествени явления не би трябвало да бъдат преценявани еднозначно. Идеята определяща начините за реализация, както и възможностите да бъдат променени всякакви първоначални нагласи свързани с привидността на изобразителният изказ и внушение, извеждат към пътя на творческата свобода. Тя е същността на всяко изкуство. Това е и верния път за насочването на личната творческа интуиция и подсъзнание.

Вих обобщил, че процесът на създаването на художественото изображение е двупосочен. Той осмисля отношението между материални и духовни форми и не допуска симулация на чувства и идеи, когато отношението и вътрешната необходимост на автора са искрени. Тогава външните ефекти и случайност са невъзможни, а реалното усещане за неръководна реална форма се осъществява. Тази форма не може да бъде ограничена от границите, които поставят сюжетното съдържание, поговорката, вица и рекламата, независимо от това, че могат да бъдат използвани техни елементи на изразяване. Дистанцирането от „случката“, разказът и случайността на момента са необходимост, която изгражда внушението за стойност, излъчваща самохарактеризиращата се енергия и пространство, отнасящо се към произведението.



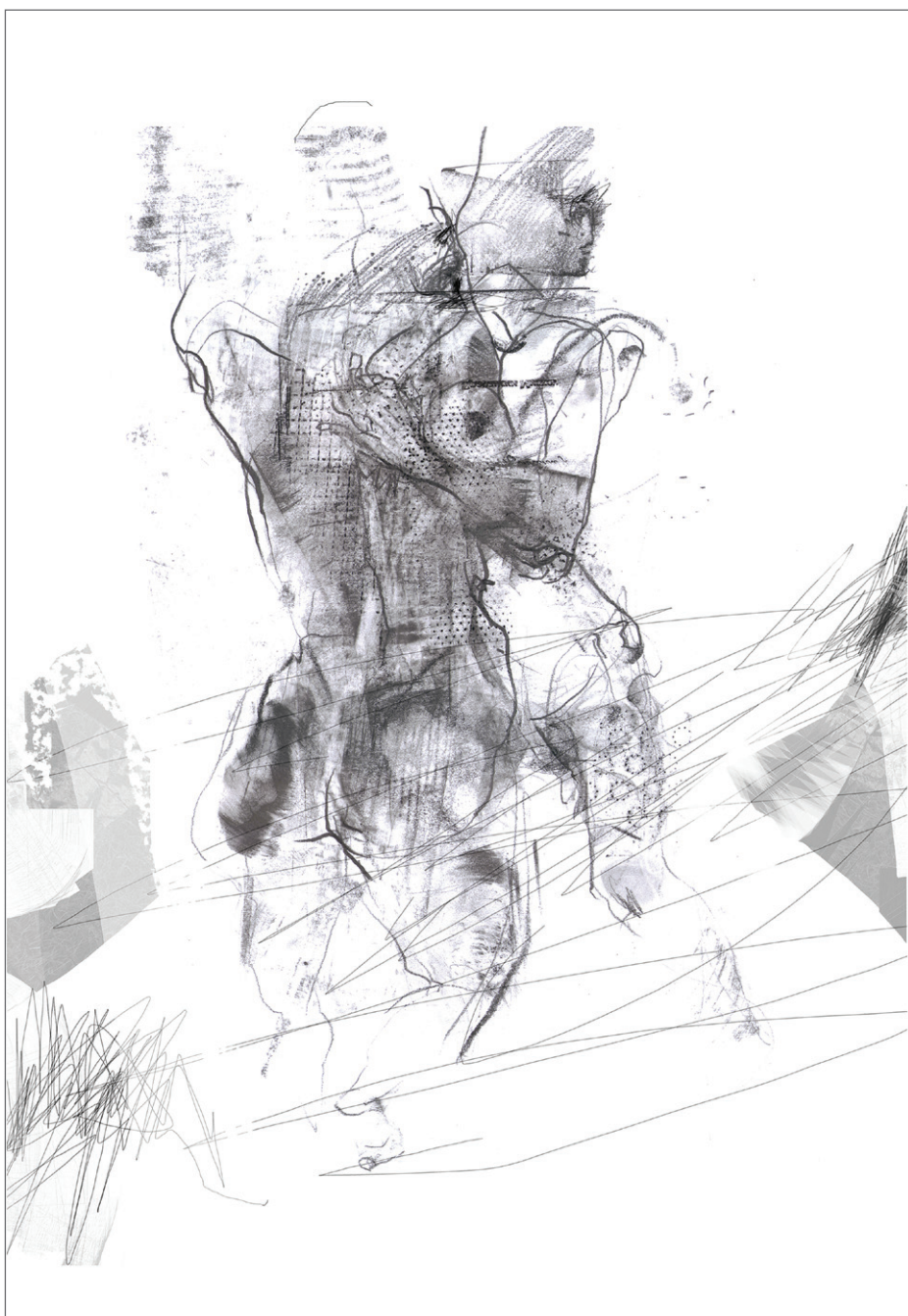
Александър Ташев, Рисунка 1, 70 x 50 см, смесена техника, 2020 г.



Александър Ташев, Рисунка 2, 100 x 70 см, смесена техника, 2020 г.

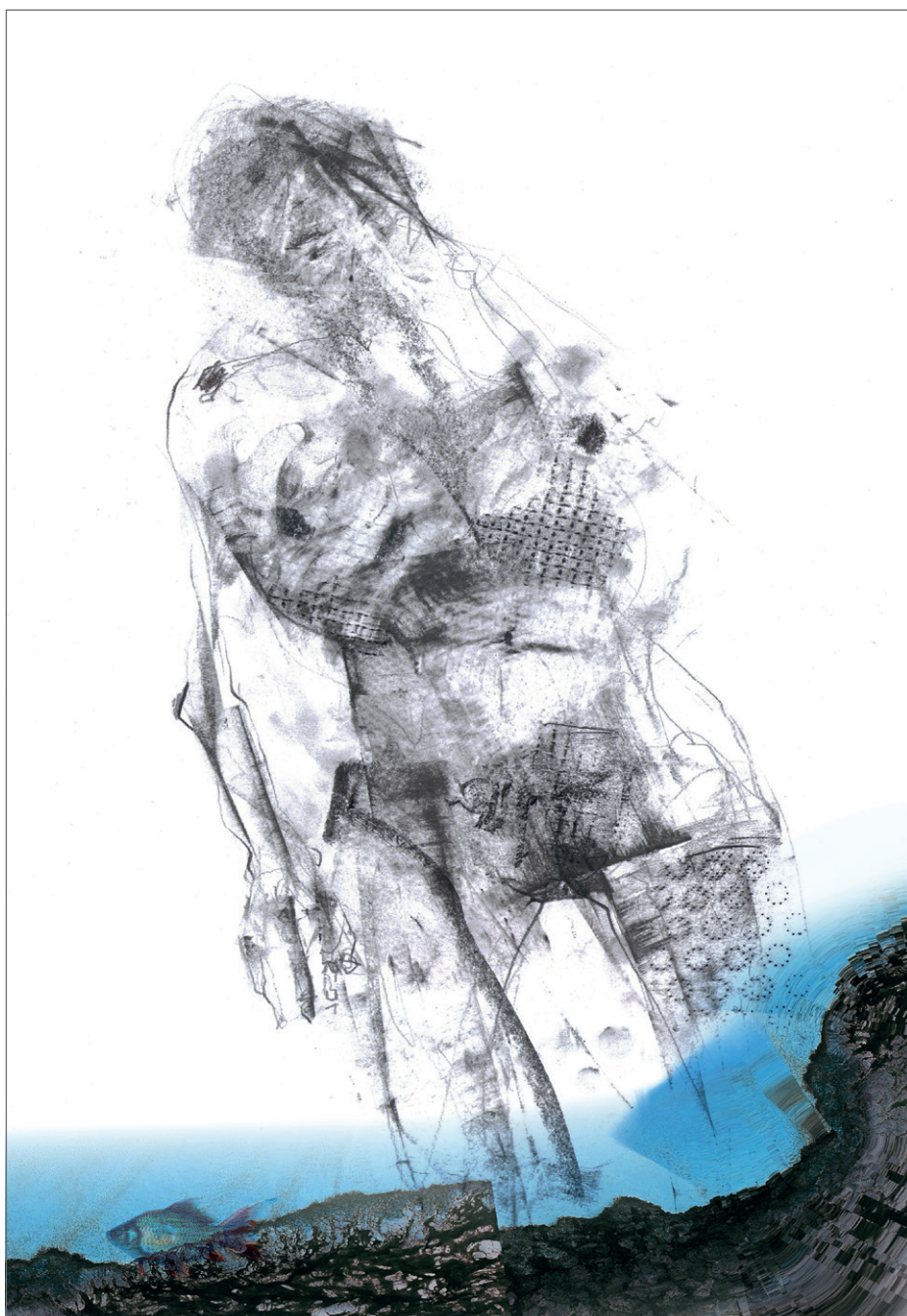


Александър Ташев, Рисунка 3, 100 x 70 см, смесена техника, 2020 г.



Александър Ташев, Рисунка 4, 100 x 70 см, смесена техника, 2020 г.





Александър Ташев, Рисунка 5, 100 x 70 см, смесена техника, 2020 г.



Александър Ташев, Рисунка 6, 100 x 70 см, смесена техника, 2020 г.

## ЛИТЕРАТУРА

- Мастера искусства об искусстве.Т. 5–8. Москва, 1960 [Mastera iskusstva ob iskusstve. V. 5–8. Moskva, 1960].
- Delchev 2012: Delchev Krasimir. Философски ескизи върху съвременното изобразително изкуство от междувековието (1990–2010). С., 2012.8 [Filosofski eskizi varhu savremennoto izobrazitelno izkustvo ot mezhduekovieto (1990–2010) Sofia. 2012. 8].
- Focillon 1943: Focillon Henri. Животът на формите С. 1984, 39, 138. [Zhivotat na formite. Sofia. 1984, 39,138].
- Fry 1957: Fry Roger. Въображение и рисунка С. 1988, 58. [Vaobrazhenie i risunka. Sofia. 1988, 58].
- Gombrich 1959: Gombrich Ernst. Изкуство и илюзия, изследване върху психологията на изобразението в изкуството С., 1988, 19, 110. [Izkustvo i ilyuziya, izsledvane varhu psihologiyata na izobrazhenieto v azkustvoto. Sofia. 1988, 19, 110].
- Panofsky 1955: Panofsky Erwin. Смисъл и значение в изобразителното изкуство С. 1986, 58. [Smisal i znachenie v izobrazitelnoto izkustvo. Sofia. 1986, 58].

---

### *Данни за автора:*

ас. г-р Александър Ташков Ташев, катедра „Плакат и визуална комуникация“, НХА, филиал Бургас; Основни интереси: Живопис, рисунка, съвременно изкуство, теория на изкуството; Член на СБХ; E-mail: alexander.tashev@gmail.com



## ИЗКУСТВО ЛИ Е ФОТОГРАФИЯТА?

Антоан Божинов

**Резюме:** Този въпрос в голяма степен е реторичен, защото е задаван толкова пъти, че вече е загубил остротата си. Еднозначен, кардинален и окончателен отговор (както положителен, така и отрицателен) няма. Всяка твърда позиция предполага ред уговорки и условия, които я обезсмислят. Единствено практиката може да наклони везната в едната или другата посока, а тя е категорична – през последните най-малко 30 години (да не отиваме по-назад във времето) – фотографското изображение в най-различни свои прояви заема все по-сериозно място в музеите и галериите, така, че отричането на неговото артистично битие е несъстоятелно. От друга страна, фотографският образ, привлечен от социалните медии, присъства в бита на съвременния човек като никога досега. Той е единственият, който преминава границата на „моженето“ отгоду – откъм масовото. „Може“ го всеки. Тази статия има за цел да намали напрежението в тази област като постави въпроси, насочени към неясноти там, където ги има и да отговори непредубедено и убедително на някои от тях. Авторът си дава сметка, колко сложна е материята, с която се заема, но и за това, че темата си струва усилието, а полярните твърдения заслужват най-малкото анализ и адекватно квалифициране.

**Ключови думи:** фотография, изкуство, фотоизкуство, творчество, артист, типология, социални мрежи, медии

# IS PHOTOGRAPHY A FORM OF ART?

Antoan Bozhinov

**Abstract:** This question is rhetorical to a large extent since it has been asked so many times that it has lost its edge. There is no such thing as an unambiguous, cardinal and definite answer (both positive and negative). Any firm stance rests on certain conditions that void it of its meaning. A practical point of view is the only thing that can tilt the scales one way or the other. In the last 30 years (let us not go further back in time) the photographic image in its various manifestations has become more and more present in museums and galleries which nullifies the position that it lacks creative value. On the other hand, the photographic image, attracted by social media, is present in the everyday lives of people nowadays like never before. It is the only thing that overcomes the border of 'ability' from below - from the masses. Everyone is 'able' to do it. The goal of this article is to reduce tensions in this regard by asking questions aimed at ambiguous areas and by answering some of these questions convincingly and without prejudice. The author is aware of how complicated the subject matter is, as well as of the fact that looking into this topic is worth the effort. In addition, the polarly opposing standpoints merit analysis and an adequate categorisation at the very least.

**Keywords:** photography, art, photographic art, creativity, artist, typology, social networks, media

*Това е най-трудното нещо на света при фотографирание. Необходимо е обектив на триста и шестдесет градуса. Виждаш го, после поглеждаш във визъора, а там няма нищо. Сложиш ли го в рамка, то изчезва. (Pirsig, 1993: 46)*

Петър Божков (1915 – 2003), един от най-изявените български фотографи през втората половина на XX в. обичаше да казва: „Фотографията не е изкуство. Такова е фотоизкуството.“ Тази сентенция като че ли поставя презграда на нападите към нещо крехко, но съществено в битието си на различно и маргинално в актуалната ценностна система. Тя не дава решение на проблема, но е полезна, защото стеснява неговото приложно поле до една от функциите на фотографския образ, като по този начин фокусира вниманието върху обекта си.

## ПОСОКИ НА ТВОРЧЕСКИТЕ УСИЛИЯ ПРЕЗ XIX И XX В.

Фотографията е технологичен феномен, едно от откритията на индустриалната революция от XIX в., които катализират сериозни промени в бита на съвременния човек, едновременно улесняват и ускоряват ритъма на ежедневието – парната машина, телеграфът, електричеството, телефонът и не на последно място пишещата и шевната машина. За появата на фотографията е било необходимо съчетаването на два природни феномена – камера обскура (физически) и свойството на някои химически вещества да се променят под въздействието на светлината. А братята Ниепс освен фотографията са изобретили и дизелов корабен двигател. Докато повечето технически открития са имали принос в бита и производството на стоки, фотографията още от самото начало е колеблива и с нееднозначно приложно поле. Най-бързата ѝ победа е масовото производство на портрети. Така една от привилегиите на аристокрацията става достъпна за Третото съсловие, буржоазията. И докато на фона на останалите придобивки на века фотографията изглежда леко самоцелна, в областта на комуникациите тя носи революционен заряд – след либерализирането на текста от Гутенберг през XV в. тя либерализира образа. Любопитно е напрежението, което се поражда между изобразителните способности. Едни от първите, усвоили новия процес, са художници. Изобретателят Дагер (1787 – 1851) е академично школуван. По същото време Барбизонската школа насочва усилията си към реалистичната живопис на открито. Техен обект са природата и обикновените хора на полския труд. Не са безразлични към новия технологичен феномен. Някои от тях навлизат в боравенето с фотокамерата, а понякога към групата на художниците в Барбизон се присъединяват и фотографи. Идеята е фотографията да улесни процеса на създаването на картината. Художниците се отнасят към нея като към средство и са против еманципирането ѝ до самостоятелна медия. Иполит Баяр (1801 – 1887), създател на метод във фотографията, нещастен, че не е признат за изобретател, си прави „Автопортрет като удавник“ – първата режисирана фотография от 1840 г. Една от първите колаборации между фотограф и художник – Йожен Дюрио (1800 – 1874) и Йожен Дьолакроа (1798 – 1863) е върху голото тяло. Фотоапаратите от 40-те – 50-те години на XIX в. в повечето случаи са правени по поръчка и са с дизайн на луксозна мебел. Оптиката на онова време обаче е твърде несъвършена. Между оптичните „грешки“ (аберации) е хроматичната. Лещата на обектива може да се разглежда като съставена от триъгълни и трапецовидни призми, за които е в сила законът на Нютон за пречупването на светлината. С други думи, след преминаването през лещата светлината е разложена на своите

съставки с различна дължина на вълната в светлинния спектър. И това може да бъде наблюдавано отчетливо върху матовото стъкло на фотоапарата. Ако днес се направи цветна снимка с некоригиран обектив, ще се наблюдава същото явление – разлагане на светлината, изграждаща образа. Оттук до появата на импресионизма е по-малко от една крачка... Едгар Дега (1834 – 1917) е използвал фотографията за скици. Неговите картини имат структурата на фотографско изображение, и са като отворена композиция, в която влизат и излизат различни обекти, и като ракурс, и като осветление (Edgar Degas, The Race Track, Web Gallery of Art, 1996, [https://www.wga.hu/html\\_m/d/degas/3/1870s\\_68.html](https://www.wga.hu/html_m/d/degas/3/1870s_68.html)). Той „легализира“ особеностите на механичния образ като живописни „открития“. През 1878 г. Едуард Мейбридж (1830 – 1904) получава поръчка от американски индустриалец Леланд Станфорд (1824 – 1893) да покаже фазите на движение на пренепускащ кон, които не могат да бъдат проследени от човешко око. За целта инсталира 24 камери на около 70 см. една от друга и на приблизително същата височина над пистата, чиито затвори се задействат от шнурове, закачени напречно на движението и свързани със светкавици. При преминаването си конят опъва шнура и задейства камерата и светкавицата. Така Мейбридж доказва, че при галоп има момент, в който четирите крака на коня са във въздуха. Прожекцията на екран на този опит през 1880 г. се счита за рождена дата на кинематографията. Интересна е реакцията на този експеримент на Огюст Роден (1840 – 1917). Той заявява, че след като художниците рисуват галопиращите коне с поне един крак, докоснат до земята, това е по-близо до логиката на възприемане на зрителя и следователно правилното решение. „Можем да говорим за фигура, която се мести в пространството, задвижвана от огромното желание на автора да изгради лентата на непрекъснато автентично движение. Излишно е да споменавам, че алюзията с фотографските занимания на Дега, както и внимателното изследване на търсенията на работещия в Америка фотограф Едуард Мейбридж, станал много популярен във Франция след посещението му там през 1881 г., е повече от явна. Голяма част от скулптурата на Дега може да се разгледа като паралел на многократни фиксираня на различни движения в пространството.“ Текст за изложбата на Дега в НХГ. (Danailov, 2010)

Срещата на изобразителното изкуство с хилядолетна история зад гърба си и новата технология в областта на образа не остава без последствия и за двете страни. Класическите техники постепенно се отдръпват от мимезиса и се чувстват освободени да се пренасочат към интерпретацията. Това е поражение на традицията, навика, и победа на модерността. Цялата класицистична и академична



общност започва да се чувства несигурна пред категоричността на фотографския документ. Успоредното движение на двете е около 2-3 десетилетия, след което по-мъдрият отстъпва. На мястото на закостенелите корифеи от френската Академия за изящни изкуства идват младите и напористи, усетили свободно пространство, артисти. Те също са великолепно школовани, но не се чувстват обвързани с догмите. А фотографията не е готова да приеме и затвърди победата си. Тя все още трудно се приема от обществото. И понеже като феномен е флуидна, започва да прониква като водата – навсякъде, където няма препятствия. При документиране на исторически артефакти. Социални проблеми. Научната работа във всички области на естествознанието – география, геодезия, ботаника, зоология, микросвят, макросвят, астрономия, антропология. Това е времето, когато се появяват нови дисциплини, така, че едва ли узреждането ще е изчерпателно. Появява се фотожурналистиката. Фотографията е най-сигурна в най-масовото си амплуа – снимките за семейния албум. Доста по-късно – в рекламата, по-нататък при тоталитарната държава в пропагандата, мутирала в днешно време в ПР и т.н. Пепеляшката на образа обуват затритата пантофка и става царица. т.е. обществото вече е свикнало с нея. Наваксала е изоставането от класическите техники. Съвременният свят е свят на образа, на фотографския образ. Но тогава никой не го е очаквал.

### *Пикторализъм*

Тези, които държат да правят изкуство, без да са се научили да рисуват, настояват на своето и търсят пътя – например Хенри Пийч Робинсън (1830 – 1901), който измисля и термин – пикторализъм. Снимка, която иска да прилича на картина. Жанрово неговата активност се простира от алегорични и драматични ситуационни композиции с компилация от няколко негатива през природни и обитаеми екстериори до идилични мотиви с пастури, стада и девойки. („Photography as art Early developments“, Enciclopedia Britannica, accessed 29 Juli 2020, <https://www.britannica.com/technology/photography/Photography-as-art>) Трозателни са тези опити, водещи доникъде, още повече, че имат две модификации – от средата и края на XIX в. Но като във всяка дейност не могат да се отрекат и попаденията – от първата вълна Джулия Маргарет Камерън (1815 – 1879), гама от викторианска Англия, родена в Индия, прави своя си-не-свсем-пикторализъм. Получава камера на 42 години, изпълнила своя дълг към обществото (две рожби) и достатъчно зряла и независима от занаята, която усвоява, за да го използва и създава нещо смислено.

И да не се съобразява с предпочитанията на публиката. Жанрът ѝ е постановъчният портрет в реалистична и алегорична стилистика. Експериментира с композиция, осветление и рязкост. Фокусираните снимки я отблъскват, така, че като намери точния фокус, леко го измества. (Julia Margaret Cameron, The Art Story, accessed 29 Juli 2020, <https://www.theartstory.org/artist/cameron-julia-margaret/>) Нейната работа остава някак встрани от напрежението, съпътстващо правенето на повечето пионери на фотографския образ от XIX в. – те са откриватели в технологията и същевременно в приложните полета на феномена, защото цялото столетие е белязано от неголеми, но съществени изобретения и нововъведения. Всеки от тях е узнавал я подходяща емулсия, я проявяващи вещества или нови подложки, видно от възникналите термини – цианотипия, албуминов, течен колодиев, сребърно-желатинов процес и т.н. Всичко това се регулира някъде към 80-те години на века, с появата на първите фабрики за фотоматериали и фотоапарати. Втората вълна на пикторализма търси неконвенционални методи за пренасяне на изображението, които да доведат до уникалност на отпечатъка, близък до графичните техники. Наречени са „благородни процеси“ и се отличават с използване на съединения на благородни метали и значителна технологична трудност. Между тях са пигментният, масленият, бромо-масленият, гуменият, платиненият и някои други видове печат. Резултатът е трансформиране на сребърно-халогенното изображение в друго, на пигментна основа. Избраните се капсулират в неголеми творчески групи с елитарен уклон, като „Трилистник“ във Виена – Ханс Вацек (1848 – 1903), Хейнрих Кюн (1866 – 1944) („Paradize threatendet“, Film delights, accessed 29 Juli 2020, <https://www.filmdelights.com/education/dasbedrohteparadies/>) и Хуго Хенеберг (1863 – 1918), работила на границата на столетията. У нас интересът към тези процеси е около 30 г. по-късно от членове на Българския фотоклуб и в естетическо отношение се преплита еkleктично с някои по-съвременни тенденции – символизъм, етнографска и социална фотография.



Пенчо Балкански. Pentcho Balkansky. От архивите на Българския фотоклуб.

### *Модерността*

И докато пикторалистите живеят в свой измислен свят, фотографията набира сили и самочувствие и започва да търси собствения си език и изразни средства. А той се основава на документа. В края на XIX в. в Англия, Германия и Русия, а малко по-късно и в САЩ се наблюдават първите стъпки на критичната социална фотография. Вниманието е насочено към най-ниските стъпала в социалната йерархия – тези, които въпреки усилията си едва свързват двата края. Към последствията от природни бедствия. Към безпризорните деца. Томас Джон Барнардо (1845 – 1905) в Лондон създава приют за бездомни, снима ги и прави благотворителни търгове със снимките за осигуряване средства за приюта. Максим Дмитриев (1858 – 1948) в Русия снима последиците от сушата в Поволжието и събира помощи от цялата страна за бедстващите селяни („Российская провинция конца XIX, начала XXв, фотографии Максима Петровича Дмитриева, Livejournal, 7th Nov 2014, <https://foto-history.livejournal.com/6267701>).

html). Джейкът Рийс (1849 – 1914), сам емигрант, снима набързо събрани бордеи за преселници в Ню Йорк и предизвиква градските власти да инвестират в строителство в квартала (Jakob August Riis, Preus Museum, accessed 30 Juli 2020, <https://www.preusmuseum.no/eng/Discover-the-Collections/Fotografer/Jacob-August-Riis>, а неговият последовател, Луис Хайн (1874 – 1940), социолог, изследва случаите на детски труд в САЩ и със събрания снимков материал предизвиква законодателно ограничаване на тази практика. Тези фотографии нямат претенции да създават изкуство и не държат работата им да се оценява естетически. Те разширяват тематичните граници и обогатяват жанрово новата медия. Крайъгълен камък в развитието на фотографията поставя Йожен Атже (1857 – 1927), пренасяйки стария и тромав широкоформатен гървен фотоапарат върху статив през границата на столетията до 1927 г. Той насочва усилията си към улиците и интериорите на Париж, прави снимки, използвани от дизайнери и архитекти, а по-късно получава поръчка от общината да документира крайните (могава) квартали на града, подлежащи на събаряне и презастрояване (Atget, Eugène: Ladenschilder, „Au tambour“, Zeno.org, accessed 30 Juli 2020, <http://www.zeno.org/Fotografien/B/Atget,+Eug%C3%A8ne%3A+Ladenschilder,+%C2%BBAu+tambour%C2%AB>). Атже е забелязан от сюрреалистите, които разпознават фотографията като родствена по същността си до тяхното движение. Апартамент срещу ателието му, обитаван от Ман Рей, е център на група млади американски артисти. Една от тях, Беренис Абът (1898 – 1991), проявява особен интерес към стария фотограф и го снима през 1927 г. След смъртта му изкупува 1000 негови стъклени плаки и няколко хиляди отпечатъка, които пренася отвъд океана, организира ги, пише критични материали, представящи го като автор, вследствие на което колекцията е откупена от МоМА. Организираната от музея изложба се радва на изключително внимание, като Атже печели последователи сред младите американски фотографи, между които Уокър Еванс (1903 – 1975) и Ансел Адамс (1902 – 1984). В технически план те са завинаги спечелени за голямоформатната камера, а в идеен – за пряката фотография, обърната в търсенията си към съдържателните пластове на видимата действителност. След успеха на изложбата Франция отдава дължимото на Атже. (Вече с обратен знак жестът е повторен около 30 години по-късно, когато в САЩ не се намира издател за „Американците“ на Робърт Франк (1924 – 2019) и след издаването ѝ в Париж и сериозния резонанс там намира пътя си отвъд океана с предговор от Джек Керуак.) По-късно Еванс става част от групата, ангажирана от FSA (Администрацията по фермерска сигурност) за

отразяването на Голямата депресия, създава една от най-богатите документални колекции на света (Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives, Library of Congress, accessed 30 Juli 2020, <https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/docchap4.html>), а Адамс – от F64, група от изключителни артисти, търсещи в обективно съществуващото интерпративна многопластовост, аналогии, насочени към по-дълбинната същност на битието. Адамс е най-големият пейзажист на всички времена, с около 60 активни години дейност, за които е успял да изброди природните резервати на САЩ и да направи изключително въздействащи фотографии (Ansel Adams, MoMA, accessed 30 Juli 2020, <https://www.moma.org/collection/works/52135>). Някои внушителни, други драматични, трети на границата на абстракцията. Едуард Уестън (1886 – 1958), другият съосновател на групата, е по-камерен автор, от което не следва, че работата му има домашно звучене. Напротив. Обектите му са странни, а начинът, по който подхожда към тях е още по-странен. Той е човекът, който има силата и възгъбеността да се занимае с една чушка, лист зеле, разрязана гъба или раковина дни наред, докато не измъкне нейната другост, а може би – същност („Edward Weston: the greatest American photographer of his generation?“, The Guardian, Wed 18 Aug 2010, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/aug/18/edward-weston-photography>).

Тук не трябва да се пропускат личността на Алфред Стиглиц (1864 – 1946), който има определяща роля за развитието на американското фотозкуство за около 50 години – от последната декада на XIX до смъртта си („Georgia O’Keeffe 1919 by Alfred Stieglitz“, Curator Beta, accessed 30 Juli 2020, <https://curiator.com/art/alfred-stieglitz/georgia-okeeffe-9>). Негова е заслугата за създаването на две галерии, три списания и появата на няколко творчески групи, между които и F64. Под неговото менторство американското светоусещане пречупва авангардните идеи на европейския модернизъм.

### *Европейският авангард*

Около половинвековната трансформация на изобразителното изкуство в условията на успоредно съществуване на ръкотворния и механичен способ, постепенните експерименти с формата в живописата, които продължават да стряскат, но вече в очакване на следващия, преминаването през няколко стила е грубо прекъснато от Голямата война. В нея приключва и най-плодотворният период за изкуствата, този на Бел Епок. Световният катаклизъм катализира реципрочен взрив в изкуствата. Първият, мимолетен, но определящ за

последващото развитие е Дада, гневен изблик на млади хора, събиращи се в кабаре „Волтер“ в Цюрих (неутрална Швейцария е остров сред апокалипсиса на разрушение и смърт в Европа. Част от артистите са немски фотографи и така медията намира органично място в стилистиката на това течение. То обръща гръб на всичко „преди“, разрушава и атомизира както текста, така и образа. Фотограмата, колажът и монтажът стават едни от основните му техники. Дада бързо изчерпва своя потенциал и се самозакрива, но повечето от авторите слагат основите на сюрреализма, увлечен от идеите на Фройд, а разработените техники продължават живота си в новопоявилите се авангардни течения. Революционният подем след войната е съпътстван от радикални артистични проекти като конструктивизма в Русия и училището Баухаус във Ваймарската република. Една от водещите идеи е функционализмът в архитектурата и дизайна, Баухаус е замислен като школа за приложни и авангардни изкуства. И в двата случая фотографията играе важна роля като съвременна механична медия. Александър Родченко (1891 – 1956) в СССР смело експериментира с композицията, ракурса и светлината, въоръжен с малкоформатна „Лайка“. Ласло Мохолу-Наги (1895 – 1946) в Баухаус се обръща към генезиса на фотографския образ, снимките без фотоапарат (фотограми) и играта на светлината в своите светлинни скулптури и нарича това направление „Ново виждане“ („Laszlo Moholy-Nagy @ Guggenheim, NYC“, Detroit Art Review, August 21, 2016, <https://detroitartreview.com/2016/08/laszlo-moholy-nagy-guggenheim-nyu/>) (Bracegirdle, 2014). И на двете места се обръща особено внимание на колажните техники. Съветското списание от края на 20-те – 30-те години „ЛЕФ“, в чийто екип са Родченко (Aleksandr Rodchenko, MoMA, 2016, <https://www.moma.org/artists/4975>) и Маяковски, ги съчетава с оригамите, с плакатни решения, което прави изданието колективно произведение на изкуството с колекционерска ценност. Джон Хартфийлд (1891 – 1968), дадаист от немски произход, променя името си и продължава да прави политически монтирани плакати, осмиващи нацизма („Nazi Symbol “Blood and Iron”. Axe Swastika Dripping Blood. Heartfield’s Famous Image Of WW2 German Fascism“, johnheartfield.com, Juli 21, 2020, <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-anti-fascist-art/heartfield-posters-aiz/nazi-symbol-blood-iron>).

Модернизмът се проявява и в работата на по-неутрални политически автори и дори на симпатизиращи на властта. Футуризмът в Италия подкрепя фашизма, а общото между всички авангардни течения е преклонението пред машинното производство. По-късно

тоталитарните режими смачкват духа на авангарда, той прогължава да се развива предимно в Париж, а поради растящата несигурност в Европа и отвъд океана. В средата на 20-те години в Германия се появява „Нова предметност“, течение аскетично по отношение на формата, търсещо статична и дори безлична гледна точка, от която да се обърне максимално внимание на самия обект. Развива се в годините и има безспорни завоевания в работата на сем. Бернд (1931 – 2007) и Хила (1934 – 20015) Бехер през 60-те – 70-те години („Bernd and Hilla Becher: Landscape/Typology“, MoMA, May 21–Aug 25, 2008, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/95>) и техните ученици от Дюселдорфската школа до днес. Епохата на модернизма е може би най-плодотворната в цялата история на изкуството. През 20-те години подемът е в цяла Европа и Русия. Тогава се появява едно междинно поколение, дошло от разпадналата се Австро-унгарска империя, чиито изявени представители са Андже Кертес (1894 – 1985) от Буганеца (Andre Kertesz, NGA, accessed Juli 30 2020, <https://cs.nga.gov.au/detail.cfm?IRN=10140>) и (Meudon, 1928 by Andre Kertesz, Neomodern, Oktober 18, 2017, <https://www.neomodern.com/blog/2017/10/18/meudon-1928-by-andre-kertesz>) и Гюла Халас (приел по-късно псевдонима Жорж Брасай) (1899 – 1984) от Брашов. Родени в края на предишното столетие, те пречупват през творчеството си новите идеи и прехвърлят мост към следващото поколение. Тук се реализира разграничаване и избор на фотографите между двете направления на фотографията, които авангардът използва – от интровертното към екстровевертното. Ман Рей (1890 -1976), американец, присъединил се към сюрреалистите в Париж, работещ също живопис и кино, прави режисирана студийна фотография, голо тяло и натюрморт в стилистика, близка до тая на чешкия авангард – Яромир Функе (1896 – 1945), Франтишек Дрмикол (1883 – 1961) и т.н. – разчитаща на композиционни и светлинни решения, към които са „прикрепени“ лабораторни експерименти с колажи, монтажи, соларизация и фотограма („Dust Breeding 1920, printed ca. 1967“, Metmuseum, accessed Juli 30 2020, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271420>). Новото поколение търси сюрреалистичния факт на улицата, в живия живот. Кертес го намира в изграта на хора, светлини и сенки, Брасай – в нощния живот на Париж с колекция, останала непостижима и до днес („Brassaï The Urchin Bijou, Bar de la Lune 1932, printed 1960–9“, Tate, accessed Juli 30 2020, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/brassaï-the-urchin-bijou-bar-de-la-lune-p13110>).

### *Хуманистичната традиция*

Един от първите и изключително талантиви техни последователи е Анри Картие-Бресон (1908 – 2004) поетизирал света през визъора на Лаїка-та и един от малкото, защитили творческата си позиция с текст за „решаващия муз“ през 1955 г. (Henri Cartier-Bresson, Magnum photos, accessed Juli 30 2020, <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>) Интересно е, че Бресон предоставя на поколенията своето символ-верую, което е защитил на дело година-две преди неговия апологет, загърбил работата му като маниерна – кара Франк да издаде книгата с „нерешаващи“ по собствените му гуми мигове, елиминирали естетиката за сметка на Истината – расовата сегрегация в САЩ („A Foreigner’s Road Trip – Robert Frank’s America“, James Maher Photography, accessed Juli 30 2020, <https://www.jamesmaherphotography.com/new-york-historical-articles/the-foreigners-road-trip-robert-franks-america/>). Може да се добави, че това са посоки, които – теоретично – не се изключват взаимно, но при дълбинно навлизане в същността на работата сериозно се разминават като мотивация.

Френската вълна включва Едуар Буба (1923 – 1999), Уили Ронис (1910 – 2009), Робер Доано (1912 – 1994), Рене Бури (1933 – 2014), Изис (1911 – 1980) и др., обладани от жизнерадостния и жизнеутвърждаващ дух на Париж между двете войни. Те представят сложното и неразбираемо, което се случва, преплетено с обикновени човешки истории, което прави истината достъпна и четивна. Като техника утвърждават репортажния метод, фотографията на улицата, животът на обикновения човек, работата им намира стимул и достига твърде високо ниво в илюстрованите седмични издания. Това е базата, на която стъпват военните фоторепортери от Втората световна. Оттук тръгват фотоагенциите, синдикатът „Магнум“, цялото последващо развитие на пресфотографията. По това време печатните медии нямат конкуренция, пресата предлага изображения от висока класа, фотографията става доминанта по нейните страници, теоретиците са респектирани от инвазията на образа върху хартия и се чувстват длъжни да реагират. През 1936 г. Валтер Бенямин (1892 – 1940) в студията „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ е разтревожен за „аурата“ на художественото произведение (Venyamin, 2006). Техническите медии довеждат артефакта до много повече зрители, като отнемат от неговото сетивно и магическо въздействие. Притеснението на Бенямин в крайна сметка е напразно, защото човешката способност за митологизиране е неизчерпаема и пренася магията от артефакта



върху репродукциите. Наистина днес е възможно да се види репродукция на Мона Лиза, закачена на стената в небогато жилище. Но това съобщава един единствен факт – че обитателите на този дом познават тази картина. А ценителите на оригиналното възприемие не са лишени от възможността да погледнат пред нея в Лувъра, където тя ще е най-малкото в оригинални размери, оригиналът или едно от най-добрите му копия, макар и скрита зад несъвсем прозрачното бронирано стъкло. С появата на фотографията и фонографията цялото световно изкуство може да бъде натрупано на рафтовете на домашната библиотека, а днес, в началото на XXI в. дори няма необходимост да се съхранява, защото всички големи музеи предлагат виртуалните си галерии и стени онлайн. Бенямин има право да скърби за сателитността на отминалото време, но не и за смъртта на произведенията на изкуството. През 1961 г. Ролан Барт (1915 – 1980) в есето си „Фотографското послание“, позовавайки се на ендемичната същност на фотографията я противопоставя на изкуствата, защото има „непрекъсната структура“ и е „послание без код“. (Bart, 1991:505) Прави го с много уговорки, като споменава кодовете, които пресата дава на фотографията. Мощният поток от изображения в периодиката не позволяват да се открият най-стойностните и да се систематизират по някакви признаци. 50-те са годините на Студената война. „Описанието на света“ и от двете страни на Желязната завеса е през ключа на пропагандата. СССР изваждат на показ щастливите лица на строителите на комунизма и манифестират победите над класовия враг и нацизма. Едуард Стайхен (1879 – 1973) през 1955 г. курира за МОМА мега изложбата „Човешкият род“, която събира най-доброто от хуманистичната традиция. В нея вземат участие автори от цял свят, видяна е от около 9 млн. посетители и в крайна сметка се превръща в постоянна експозиция в замъка Клерво в Люксембург. Тя скрито популяризира демократичните ценности, които САЩ противопоставя на соц-пропагандата. Но естетическото ниво на колекцията е толкова високо, че запазва въздействието си и сега, когато са отпаднали политическите основания за създаването ѝ. Това е един от многото примери, с които фотожурналистиката, след като е изпълнила информационните си функции, се връща отново и отново в изложбените зали и на страниците на луксозни издания заради своите непреходни качества, които я превръщат в изкуство. Така кодовете, които са били скрити в новинарския поток, изплуват с течение на времето и днес не е трудно да отличим стила на Бресон от моя на Доано („Photos by Robert Doisneau“, Livejournal, Октомври 08 2011, <https://everyday-i-show.livejournal.com/129632.html?thread=3496288>)

или Изис (Izis Bidermanas, Tate, accessed Juli 30 2020, <https://www.tate.org.uk/art/artists/izis-bidermanas-15761>) въпреки, че принадлежат на една традиция и имат сходства.

### Фотоизкуството до края на ХХ в.

След идването на власт на Хитлер и през Втората световна война мигрантския поток към САЩ се засилва. Това не са вече само икономически, а и политически, и етно-религиозни бежанци (най-много от еврейски произход, но нацизмът не преследва само тях). Ню Йорк става алтернативен център на фотографския живот, създават се училища, в които намират работа някои от представителите на европейския авангард. След войната Европа се възражда, но концентрацията на творчески потенциал, развитието на американската фотография и на лайфстайл изданията и рекламата съдействат за установяването на Ню Йорк като новата столица на фотографията. Приложната и рекламна фотография осигуряват поминък, но това, което американците дават на света, е всъщност документалната фотография, създава сериозна традиция още по времето на Голямата депресия. През 60-те години започва да се говори за Нюйоркската фотографска школа, която съхранява хуманистичния патос на близкото минало, като добавя към него критичен заряд. Открояващи се фигури са Даян Арбъс (1923 – 1971), Гари Уиногранд (1928 – 1984), Робърт Франк, Тод Пападжордж (р. 1940), Джоуел Мейеровиц (р. 1938), Лиъ Фриглангър (р. 1934). Периодът е на възход на уличната фотография, която продължава традицията на френската школа и надгражда както гражданска позиция, така и техника. Ненамесата в ситуацията вече не е правило. Арбъс търси и намира своите обекти на улицата, установява контакт с тях и ги снима като че ли за спомен, но композициите ѝ са наситени с детайли и знаци, насочващи към проблеми на обществото. Интересуват я маргинали, хора с увреждания от различно естество, като понякога ги преследва с дни, за да спечели доверието им и получи разрешение за снимка. Намира в цирка хора с генетични аномалии и се потапя в тяхната среда. Накрая не издържа на депресията и се самоубива (1971 г.) (Diane Arbus, WikiArt, accessed Juli 30 2020, <https://www.wikiart.org/en/diana-arbus>). Извън групите се появяват и изолирани от средата таланти, което може да се обясни единствено с мястото, което фотографията е заела в живота на американците. Лари Кларк (р. 1943), тийнейджър от провинциално градче, за пореден път разрушава американската мечта, като показва света на своите връстници изпълнен с насилие, безразборен секс и наркотици (Larry Clark's photographs: „Once the needle goes in, it never comes out“, The Guardian, Jun 5 2014, <https://www>.

theguardian.com/artanddesign/2014/jun/05/larry-clark-tulsa-teenage-lust-photography-controversy).

Изреждането може да продължи. Тази част от текста е обзорна и се стреми да обхване основните моменти, които дават облика на времето, а не да бъде изчерпателна. За да се допълни общата представа, важно е да се споменат теченията и стиловете, в които изобразителните способности работят заедно или фотографията е избрана като най-добрата за конкретното произведение медия: попартът, с най-силни прояви в САЩ и Обединеното кралство; топографската фотография, с най-силни изяви в САЩ и Германия; концептуализмът; постмодернизмът; колаборацията на медиуми, методи и подходи към действителността, наречена съвременно изкуство.

### РАЗСЪЖДЕНИЯ ВЪРХУ СЪЩИНАТА НА ИЗКУСТВОТО

Историческата справка е сериозен аргумент за съществуването на едно или друго явление. Спорно е дали може да се замени дефиницията, която в този конкретен случай се използва, а упоритото ѝ преследване е болезнен и неблагоприятен процес. Показателни са термините, които различните народи използват за фотоизкуството. В съседна Сърбия например е „уметничка фотография“, което дава акцент върху уменията на фотографа. Те наистина са важна съставна част на понятието, но далеч не изчерпват смисъла му. В немския терминът е „kunst photography“, което в буквален превод кореспондира с добилото гражданственост у нас най-вероятно под руско влияние „художествена фотография“. Производното му „фотохудожник“ или „фотограф-художник“ също се употребява в България и Русия, дори в предишната обществено-политическа формация компетентна гържавна комисия присъждаше това звание за постигнати резултати. Тук етимологията е ясна, но при буквален прочит не издържа – появява се въпросът какво всъщност значи това – първо рисуваш, после снимаш или обратното... В останалия свят битува универсалното понятие „артист“, което включва широк спектър от творчески дейности и като че ли е най-подходящо за съвременната ситуация.

Ако се тръгне от обобщено понятие за изкуство, също ще се срещнат трудности, защото то се появява доста късно исторически, а неговите произведения преди това са имали други функции: магически, митологически и религиозни. От праисторическо време до днес акцентите са били върху различни функции на феномена.

Европейската цивилизация се отърсва от пирамидалния строеж на света, където всяка позиция е вечна, в епохата на Новото време. Имануел Кант (1724 – 1804) има заслугата за началото на радикалната

промяна в класическата философия, като намира съществените за целта въпроси. Между тях е и този за естетиката като функция на човешката дейност и възприятие:

„Красиво е това, което се харесва всеобщо без понятие.“ (Kant, 1993) В случая разделя естетичното от рационалното.

„Вкусът е способността за преценка на един предмет или на един начин на представяне чрез удоволствие или неудоволствие без всякакъв интерес. Предметът на такова удоволствие се нарича красив.“ (Kant, 1993: 86)

„Изкуството се разграничава от природата, както правене от постъпване или действие изобщо, а продуктът или резултатът на изкуството като произведение се различава от продукта на природата като действие.“ (Kant, 1993:193)

„Геният е талантът (природна дарба) която дава на изкуството правилото. Тъй като талантът като вродена продуктивна способност на художника принадлежи самият към природата, то бихме могли да се изразим и така: геният е вродена дарба на духа (ingenium) чрез която природата дава на изкуството правилото.“ (Kant, 1993:198)

Нормално е във времето, когато личността се освобождава от диктата на „вечния и непроменен порядък“ и се самоосъзнава като такава вниманието към субекта да е прекомерно. Голямото предизвикателство на тези твърдения е тяхната новост и непривичност. Опитът за преобръщане на гледната точка е титаничен и ценен сам по себе си. Това, че все още е далеч от разисквания в случая въпрос е обяснимо. Кант разглежда особените характеристики и резултата от изкуството през субектите, ангажирани в него. Третият полюс на триъгълника – самото произведение, обект на естетиката, е засегнат съвсем бегло. Появяват се нови понятия с дефиниран смисъл като „вкус“ и „гений“. Те имат основание, но не трябва да се пропуска, че тяхната „привлекателност“ за индивида е осмислена в тяхната устременост към предела на понятното, към Абсолюта. При пренебрегването на тази рамка се достига до крайност, наблюдавана по времето на модернизма и авангардизма – превръщането на автора в демуург и бозоравен. Кант, извеждайки философията и естетиката до абстракции на субективното, обединени в духовно всеобщото, трасира пътя, по който да продължат търсенията на неговите последователи, като насочат усилията си към по-детайлно възглеждане в обекта, предмета и целта на дисциплината. Георг Хегел (1770 – 1831) не отхвърля твърденията на Кант, а насочва своето внимание към самото произведение на изкуството. Разсъждавайки върху неговите цели, по-точно търсейки основната му крайна цел, той последователно отхвърля: емоционалното въздействие;

смекчаване на примитивността и неукротената сила на страстите; поучаването и моралното усъвършенстване; следването на дълга; полезността и разумността на резултата като цели, насочени навън и не влияещи върху същността на изкуството в себе си. „В противовес на това трябва да изкажем твърдението, че изкуството е призовано да разкрива „истината“ във формата на сетивно художествено формиране, да изобразява споменатата примирена противоположност и по този начин има своята крайна цел вътре в себе си, в самото това изобразяване и разкриване.“ (Hegel, 2004: 96) Тук основната цел на изкуството съвпада с тази на науката и религията, но само като абстрактно понятие. Защото *истината* в своята цялост е постижима само за Бог, за човека тя проблясва в някое от своите проявления за кратко, а неговата (на човека) задача е да улови и задържи този проблясък – върху платно, хартия, камък или друг материал. Редно е да се допълни, че в трудовете си Хегел достига и до идеята за смъртта на изкуството като несъвършено и неуспешно в търсенето на истината в себе си в сравнение с науката и религията. Какво точно е имал предвид Хегел с това твърдение и кое в изкуството на неговата съвременност е провокирало такова съждение може само да се гадае. Възможно е това да е и настъпващата индустриална революция и тържество на разума, но еднозначен отговор би бил нерелевантен. Негова заслуга е и плуралистичната нагласа и присъствието в едно произведение/текст на противоположни гледни точки, което е начало на диалектическо отношение към света.

На това място е резонно да се добавят няколко твърдения на немския философ Адорно, които са по-близо до нас във времето от тези на Кант и Хегел и на базата на натрупания опит с диалектичната си реторика внасят повече яснота в този съвсем нелесен проблем:

„Изкуството е насочено към истината, но не е непосредствено истина; дотолкова истината е неговото съдържание. Изкуството е познание чрез отношението си към истината; самото изкуство я разпознава, като тя се проявява в него. Обаче то не е нито дискурсивно като познание, нито неговата истинност е отражение на някакъв обект.“ (Adorno, 2019: 402)

1. „Въпросът за художествените произведения е как истината на действителното да стане тяхна собствена истина. Канонът за това е неистината. Чистото им съществуване критикува съществуването на онзи дух, който просто подготвя своето друго. Онова, което е обществено неистинно, крехко, идеологическо, участва в строежа на художествените произведения като чупливо, неопределено, недостатъчно.“ (Adorno, 2019: 404)

2. „Изкуството е в толкова малка степен отражение, колкото и познание за нещо предметно; иначе то би се покварило до онова удвояване, критиката на което Хусерл провежда толкова категорично в областта на дискурсивното познание. Много по-често изкуството посяга към реалността, за да се отдръпне при съприкосновението с нея. Констелацията им в художественото произведение е шифрваният запис на историческата същност на реалността, а не на подобие ѝ.“ (Adorno, 2019: 408)

Разсъждението върху тези твърдения може да бъде представено и на по-достъпен език, който не се стреми към дефинитивна всеобщност. В потока на действителността присъстват, появяват се и изчезват много проблеми, касаещи съществуването на по-малки или по-големи групи хора. Тяхното изолiranje, обяснение и път за решаване е приоритет на науката, или по-точно на науките – различните области на рационалното познание. Подобна дейност може да привлече към участие както науката, така и властите. По какъв начин в такъв случай реагира изкуството? Ако то изолירה и покаже тази част от действителността, ще създаде нейно копие, което не е негов приоритет. Наистина би трябвало да се доближи и изолירה проблемното пространство, но излъчването на рационално съждение е работа на науката. Изкуството трябва да запази напрежението в това пространство, да съхрани или интерпретира същността на явлението, неговият драматизъм, да го почисти от „полепналите“ несъществуващи странични елементи, да кондензира истината с присъщите му средства, т.е. да подбере най-подходящата медия или да го преформатира към нейните изразни средства. Това започва с рационална част, идеята, следва разполагането на съдържанието в материала на медията и опазването на динамиката на проблема в присъщото работно пространство на въпросната медия. Ако творческото мислене успее да преработи житейския материал до творчески концентрат, да съхрани духа, поляритета, драматизма на житейския материал в жив и динамичен творчески продукт, следва, че е постигнало целта си. Ако резултатът е твърде гудактичен, назидателен, декоративен, прекрасен (тук може да се изрежда още) следва, че опитът е неуспешен, защото истината е мутирала в една от своите съставки. Дотук целият процес е изцяло в ръцете на автора. Той може да експериментира, докато намери верния баланс.

Ето два примера с медия, която е неутрална по отношение на равнинните изображения – литературата. Първият е с романа на Булгаков „Майстора и Маргарита“. Когато започва да го пише, авторът е един от получените признание млади съветски писатели. Талантлив

и продуктивен, с големи перспективи пред себе си. Идеята за появата на дявола в атеистична Москва е великолепна метафора. Но мълвата достига до общността на писателите и по-нагоре. Много бързо Булгаков се озовава в изолация. Ако в този момент беше спрял да пише, сигурно всичко щеше да се забрави и животът да продължи нататък. На него и през ум не му минава да го направи. Появяват се нови герои, сюжетните линии се умножават, изолацията също, авторът започва да живее в романа, той е по-истинският. Въображението рисува картини, базирани върху физическата реалност. Битието във и извън художественото произведение се преплитат. Тук има много драматични подробности, които ще спестя. В един момент телефонът му иззвънява и се обажда самият Сталин: „Михаил Афанасиевич, защо така?... Ще Ви се обадя пак...“ Разбира се, не се обажда. Булгаков унищожава част от ръкописа, после го възстановява, романът става за него смисълът на живота, а след смъртта – романът на живота му. Така действителността е претворена в нова действителност, в лична съдба. Няма как една такава книга да е слаба. Но тук творецът прекрочва границата, която му подсказва инстинктът за самосъхранение. Не толкова драматична, но сходна е съдбата на Труман Капоти. Млад американски писател с изящен стил, пише разкази и повести, блестящ журналист е. Докато вижда обява във вестника за жестоко убийство на цяло семейство във фермата им. Убийците са заловени и осъдени на смърт. Той решава да разкаже тази история и посещава осъдените в затвора, единият от тях се съгласява да говори и така се нижат среща след среща до изпълнението на присъдата. Резултатът е първия документален роман „Хладнокръвно“, което след дискредитирането на „реализма“ от тоталитарните режими се оформя като жанр не само в литературата. Но Капоти също прекрочва границата на вживяване в действителния случай. Наистина, това не му струва живота, но след романа не е написал нищо съществено.

Тези примери сочат и към друга особеност на творческия процес. Когато творбата е завършена, тя вече излиза от полето на влияние на автора и започва собствения си живот. Започва да осцилира около представата за себе си, около нея се появяват концентрични кръгове на внимание. И авторът вече няма пръст в нейното битие. За публиката всяка нова среща с нея е и нов прочит. Забелязват се нови неща. Открояват се нови акценти. Творбата живее в своята рефлексия. Разбира се, това е в случай, че авторът постъпи адекватно и се отдръпне. Има достатъчно примери за обратното, за което не може да се вини само авторът – втора, трета редакция, отхвърляне на цензура, поредица от редактирани и допълнени издания и т.н. В

изобразителните изкуства е някак си по-лесно – пример – „Закуска на тревата“ от Мане и нейните 17 реплики от Пикасо...

След подобни разсъждения отговорите на конкретни въпроси, свързани с изкуството стават достъпни и не толкова трудни. Ето няколко такива твърдения:

1. Изкуството е миметично. То е подражание на действителността.
2. Изкуството е техника.
3. Изкуството е идея.
4. Изкуството е хрумване.
5. Изкуството е емоция.
6. Изкуството се възприема сетивно.
7. Изкуството се възприема рационално.
8. Изкуството е материално.
9. Изкуството е оригинално.
10. Изкуството е духовно.
11. Изкуството е преследване на истината.
12. Изкуството е игра, заблуда, то е изкуствено.
13. Изкуството е съвършенство на формата.
14. Изкуството е възплъщение на дълбината на съдържанието си.

Тези твърдения са истинни донякъде. Не са абсолютно верни. Защото са статични, а произведението на изкуството съдържа повече или по-малко от тях в динамично равновесие. Включва всяка от тези характеристики, като балансът помежду им е различен в процеса на създаване на произведението. Ако някое от тези твърдения надделее, започне да доминира, произведението загубва не някое от качествата си, а същността си на изкуство. Но веднъж завършено, произведението е само по себе си предмет, вещ, материален обект, който влиза в диалог със зрителя отделно и независимо от своя създател. Предполага се, че един гениален артист може да създаде шедевър. Но не е еднозначно обратимо съответствие, т.е. може и да не създаде. Както в приведените примери, така и в много други случаи един автор блести с едно или две произведения, но това не е универсално правило. Има извънредно продуктивни автори и причината за тези различия може да се намери както в спецификата на медията, така и в темперамента на човека или средата, творческа, обществено-политическа и т.н., в която работи. Това са причините произведението на изкуството да се изследва като отделна, независима цялост, а не като функция на един или друг субект. Изкуството е част от човешката култура. Правенето и възприемането на изкуството изискват специфична грамотност, културни натрупвания и адаптация към актуалната ситуация. Средата. Познания и умения. И възможност да бъдат упражнявани.



## ФОТОГРАФСКОТО ИЗКУСТВО

Тук на преден план изниква един въпрос: фотографията по своята природа е миметична, буквално физикохимическо отражение на действителността; не следва ли от това, че тя е непригодна за творческа дейност или позволява творческа интерпретация само там, където напуска границите на мимезиса? Т.е. там, където допуска манипулации – в режисирането преди снимачния процес и в процеса на допълнителната обработка на изображението във фотолабораторията или при редактиращите програми? Не е ли вярно добилото още през миналия век деление на медията на „репортажна“ и „художествена“? Отговорът е отчасти свързан със спецификата на фотографския образ. Обективно съществуващият извън миметичния акт поток на действителността е като бурна река, пресичаща въображаема преграда. Кога точно ще бъде фиксиран един отрязък от тази действителност е изцяло във властта на снимащия. Каква точно част от разреза ще бъде „хербаризирана“ също. Авторът има възможност да проследява различни процеси в общото, да ги изолира чрез позиционирането си и да „спира времето“ в момента, в който изследваното от него в пълна сила се презентира, представя се нагледно. По отношение на общото това е една изключително малка част. Твърдението, че ако на едно и също място снимат няколко човека, никога не се получава една и съща снимка, е вярно. Всеки от тях носи със себе си своята култура, сетивност и предпочитания и взема за себе си това, което възплъщава неговата идея и доказва неговата мисъл. Ако на това място присъства артист, той ще търси същината, истината за процеса. Фотожурналистът ще търси информацията, която да поднесе на публиката. Същото се отнася и за други приложни полета на фотографията – пропагандна, ПР, научна, рекламна и т.н. Ако пък фотожурналистът притежава погледа на артист, той ще свърши две неща едновременно, неговата фотография ще информира и ще се домогва до общочовешки прозрения и обобщения. Това е пътят, по който фотографията изявява своята документална същност като най-основна характеристика и носител на художествена стойност. Основно качество на снимащия фотограф е *виждането*<sup>1</sup>, различаването в потока на действителността на тези

<sup>1</sup> Има някои психофизиологични особености на човешкото зрение. „Виждането“ се осъществява в мозъка. С натрупването на практически опит детето се научава да проследява всичко, което се движи в заобикалящото пространство, да преценява срещите на траекториите с неговата и да се позиционира, забързва, забавя или спира. Рисуващият от натура художник има изострена зрителна сетивност, но реагира по същия начин – избира си обекта, скицира го, след което обръща внимание на допълнителни подробности – някои включва, други не. Ако обектът е подвижен,

мигове, които имат плътността на художественото битие. Гледане всички, но виждаме различни неща. Кое точно ще бъде определено като фотозкуство зависи и от културните натрупвания и е следствие от продължилото повече от век търсене на собствен художествен език, най-близък до същността на медията. И там, където го има, то не е случайност, а съзнателно намерено. Така че за характерен за фотографията похват може да се приеме „мимезисът на втора степен“ – веднъж сходство по дефиниция, отражение на действителността и втори път като същност, поглед, прозрял истината, скрита във формата.

Друг характерен момент е специалното отношение между фотографията и времето. Според Барт тя е носталгична (Barthes, 2001: 22) . Запечатва настоящето в момента, в който се превръща в минало. Може да се допълни, че тя е медията, която най-силно се влияе от преходността. Причината отново е в нейната ендемичност – докато в ръкотворните изобразителни изкуства авторът подбира какво да включи в изобразителната плоскост, фотографията включва всичко. Така на нея със сигурност ще се открие старият бетонен път, който художникът би могъл само да щрихира, ще се прочете обявата на стълба, китайските кецове ще контрастират с родните гуменки от времето на соц-а. Ще се разбере, че тийнейджърката с щръкнали плитки е в евтина басмяна рокличка, а гащите на малчугана са вързани с връв, но червената му връзка е току-що изгладена. Това, разбира се, са факти, но рисуващият човек може да ги прикрие за сметка на други, по-важни за него неща. Тези детайли безпогрешно датират снимката независимо от сюжета. От това произтичат две последствия. Първото е, че една фотография, която не носи нищо изключително в себе си, изведнъж след време може да придобие неподозирана стойност

---

реагира по един начин, ако е неподвижен, интериор, екстериор или натюрморт, по друг. Фотографът навън следи обекта, но едновременно с това търси границите на кадъра, на изобразителното поле. Това може да става със и без фотоапарат. Перспективата му е дадена наготово, но освен нея има и движещи се обекти. Той преценява взаимното разполагане и евентуално пресичане на всички линии – тези на неподвижните и на подвижните обекти и едновременно съобразява какъв да е мащабът на изображението и кой да е моментът на сработване на затвора. Това предполага едно непрекъснато преакомодиране на зрението в сравнение с това, на което ни е научил практическият опит. Това е и проблемът в цитата, с който започва текстът. Това е и принципът на решаващия миг на Бресон. Независимо дали обектите са динамични или не, това е и принципът на неговият последовател и впоследствие опонент Робърт Франк. Бодлер връща към живот „фланьора“, шляещият се човек в тълпата; шляенето на фотограф на улицата изисква малко повече мобилизация, бърза и адекватна реакция...

благодарение именно на неотстранимите детайли. Фотографиите остаряват по-бързо. Второто е, че друга фотография, независимо от очевидната си чрез детайлите датировка може точно заради диалектичното равновесие на формата и съдържанието да запази влиянието си върху зрителите години и десетилетия с много малки отклонения. Това са истински стойностните произведения на изкуството, но и другите не трябва да се пренебрегват заради скритите (и от автора) белези на времето...

Тази документалност предизвиква едно непрекъснато образно пренаписване на историята по време на тоталитаризма. Една групов снимка от победилния социализъм през 1944 г. (у нас) се е случвало да бъде преработена няколко пъти за изличаване на активисти на властта след заклеияването им като врагове на народа.

Тук е мястото да се добави, че начините за решаване на особеностите на фотографската специфика са три – вече стана дума за тях – аранжирането, постановката на почти цялата ситуация, след като е намерено мястото за снимане – това е фикционалният подход, в който всичко е предвидено и се прави нещо като театрална режисура за създаване на един миг битие. Вторият е постпроцесът, обработката на готовата снимка, редактиращите програми. Третият е най-трудният и изискващ виртуозно владение на ситуацията – без да спира, аранжира, повтаря и в крайна сметка пародира (защото това личи на готовия продукт) потока на действителността, фотографът да реагира адекватно, да разработва във времето, с което разполага, сюжета. Така от една обещаваща жива и действително протичаща във времето ситуация могат да се измъкнат достатъчно на брой кадри, между които при добър опит, късмет и присъствие (най-вече) снимачият може да извлече тази есенция, към която се стреми. Краткотрайни и необратими са фактите. Те са обект на интерес за пресфотографията. Изкуството се интересува от процесите. А те никога не са светкавични. Убийството на жена от мъжа си е факт. Явлението, което може да бъде интерпретирано, е домашното насилие. И тук всяка медия посяга към своя инструментариум. Разбира се, за да стане резултатът достъпен и разбираем, авторското търсене отново трябва да кристализира във факт, който носи проблемната ситуация на процеса. А за да достигне резултатът до артистичен факт също е необходимо време – наличие на голямо количество кадри, от които да се избира на няколко пъти, докато се достигне до резултат – произведение на изкуството, което е „битие в себе си“, завършено и жизнено, носещо идея, съдържание и форма в динамично равновесие, които могат да претендират да са

тази концентрирана истина за действително случилото се, която е цел на усилюето. Примерът с убийството не е най-подходящият, защото поражда ред странични въпроси.

(Harold Edgerton, 1903 – 1990 (1957)). (Milk Drop Coronet, Time 100 Photos, accessed Juli 30 2020, <http://100photos.time.com/photos/harold-edgerton-milk-drop>). Във всеки случай, развитието на технологиите, мултифункционалните телефони и социалните мрежи доведоха до своеобразен епидемичен взрив на фотографски изображения, които непрекъснато се публикуват и обикалят планетата с милиони в секунда. В сравнение с тях коронавируса е бабен като охлюв, добре, че те не са смъртоносни за човека. Но са фатални за духа на изкуството. Фотографията вече е единственият изобразителен способ, използването на който няма нужда от предварителни умения, а пристрастяването към употребата му в повечето случаи не води до развитие и усъвършенстване на субекта. Натискането на бутоната „харесвам“ в мрежите е единствената цел на публикуващия и той получава почти моменталното одобрение на десетки, стотици, хиляди, а понякога и милиони хора. Всичко това се вихри във виртуален океан, в който фотоизкуството е измалквано непрекъснато в периферията и сега заема някаква милионна, а може би и милиардна част от количеството разглеждани фотоизображения. Това е притеснително, селфоманията със сигурност предизвиква психични проблеми. Колкото и да е чудно, фотоизкуството продължава да съществува. Проблемът е, че поради липсата на бариера при възприемането то е все по-трудно различимо за все повече хора. Нарушен е балансът, естественият ред – ако те привлича определено изкуство, ти започваш все повече и повече да го следиш, да изследваш неговите изразни средства, вземаш уроци и когато се почувстваш спокоен и уверен в себе си, започваш да го практикуваш. Кое то отново те извежда от равновесие, защото заниманието с изкуство не е спокойна и рутинна дейност. Така продължаваш да се усъвършенстваш. Сегашната виртуална ситуация съкращава процеса до два хода – натискане на спусъка и лайк от мрежата. Това задържа „автора“ на изходна позиция, а комуникацията не води до обогатяване на информацията, а до размяна на междуметия – връщане в пещерната ера. Либерализирането на образа, започнало с появата на фотографията, устремно се разраства. Докъде би могло да стигне?!? Всъщност, важното е да се направи разграничението – в повечето случаи социалните мрежи не са място за фотоизкуство, освен ако зад групата или страницата не стои авторитетна институция. Инфраструктури, занимаващи се с фотоизкуство, има немало, правото на избор остава на страната на увлечения любител.

## ЛИТЕРАТУРА

- Adorno 2019: Adorno, Theodor. Естетическа теория. С., с. 402, 404, 408, [Esteticheska teoria – Sofia, 2019, s. 402,404, 408]
- Barthes 1991: Barthes, Roland. Въображението на знака. С., с. 505 [Vaobrazhenieto na znaka – Sofia, 1991, s. 505]
- Benjamin 2006: Benjamin, Walter. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост - Електронно списание LiterNet, 14.04.2006, № 4 (77) [https://litenet.bg/publish18/v\\_benjamin/hudozhestvenoto.htm](https://litenet.bg/publish18/v_benjamin/hudozhestvenoto.htm) [Hudozhestvenoto proizvedenie v epochata na negovata tehnicheska vazproizvodimost – Elektronno spisanie LiterNet, 14.04.2006, № 4 (77)]
- Bracegirdle 2014: Bracegirdle, Anne. Авангардна фотография във ваймарската република. Фотографията, цялата история. С., с. 216, [Avangardna fotografia vuv vaimarskata republika. Fotografiata, cialata istoria. Sofia, s. 216]
- Danailov 2010: Danailov, Boris. Коварството на художника – Култура, 34 (2872), 2010, <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/17493> [Kovarstvoto na hudojnika – Kultura, 34(2872), 2010]
- Hegel 2003: Hegel, Georg. Лекции по естетика или философия на изкуството. С., с. 96 [Lekcii po estetika ili filosofia na izkustvoto, Sofia, s. 96]
- Kant 1993: Kant, Immanuel. Крумка на способността за съждение. С., с. 86, [Kritika na sposobnostta za sagdenie. Sofia, s. 86, 193, Marin Drinov, s. 86, 193, 198]
- Pirsig 1993: Pirsig, Robert. Дзен и изкуството да се поддържа мотоциклет. С., с. 46 [Pirsig, R. Zen and the art of motorcycle maintenance. Sofia, s. 46]
- Curator Beta. „Georgia O’Keeffe 1919 by Alfred Stieglitz“. Accessed 30 Juli 2020. <https://curiator.com/art/alfred-stieglitz/georgia-okeeffe-9>
- Detroit Art Review. „Laszlo Moholy-Nagy @ Guggenheim, NYC“. August 21, 2016. <https://detroitartreview.com/2016/08/laszlo-moholy-nagy-guggenheim-nyc/>
- Enciclopedia Britannika. „Photography as art Early developments“. Accessed 29 Juli 2020. <https://www.britannica.com/technology/photography/Photography-as-art>.
- Film delights. „Paradize threatendet“. Accessed 29 Juli 2020. <https://www.filmdelights.com/education/dasbedrohteparadies/>
- James Maher Photography. „A Foreigner’s Road Trip – Robert Frank’s America“. Accessed Juli 30 2020, <https://www.jamesmaherphotography.com/new-york-historical-articles/the-foreigners-road-trip-robert-franks-america/>
- Johnheartfield.com. „Nazi Symbol “Blood and Iron”. Axe Swastika Dripping Blood. Heartfield’s Famous Image Of WW2 German Fascism“. Juli21, 2020. <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-anti-fascist-art/heartfield-posters-aiz/nazi-symbol-blood-iron>.
- Library of Congress, „Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives“. Accessed 30 Juli 2020. <https://www.loc.gov/pictures/collection/fsa/docchap4.html>

- Livejournal. „Photos by Robert Doisneau“. Oktobre 08 2011. <https://everyday-i-show.livejournal.com/129632.html?thread=3496288>
- Livejournal. „Российская провинция конца XIX, начала XXв, фотографии Максима Петровича Дзюмпуева. 7th Nov 2014. <https://foto-history.livejournal.com/6267701.html>
- Magnum photos. Henri Cartier-Bresson. Accessed Juli 30 2020, <https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>
- Metmuseum, „Dust Breeding 1920, printed ca. 1967“. Accessed Juli 30 2020. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271420>
- MoMA. Aleksandr Rodchenko. 2016. <https://www.moma.org/artists/4975>
- MoMA. Ansel Adams. Accessed 30 Juli 2020. <https://www.moma.org/collection/works/52135>
- MoMA. „Bernd and Hilla Becher: Landscape/Typology“. May 21–Aug 25, 2008. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/95>
- Neomodern, Meudon, 1928 by Andre Kertesz. Oktober 18, 2017. <https://www.neomodern.com/blog/2017/10/18/meudon-1928-by-andre-kertesz>
- NGA. Andre Kertesz. Accessed Juli 30 2020. <https://cs.nga.gov.au/detail.cfm?IRN=10140>
- Preus Museum. Riis, Jakob August. Accessed 30 Juli 2020. <https://www.preusmuseum.no/eng/Discover-the-Collections/Fotografer/Jacob-August-Riis>
- Tate. „Brassaï The Urchin Bijou, Bar de la Lune 1932, printed 1960–9“. Accessed Juli 30 2020, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/brassaï-the-urchin-bijou-bar-de-la-lune-p13110>
- Tate. Izis Bidermanas. Accessed Juli 30 2020, <https://www.tate.org.uk/art/artists/izis-bidermanas-15761>
- The Art Story. Julia Margaret Cameron. Accessed 29 Juli 2020. <https://www.theartstory.org/artist/cameron-julia-margaret/>
- The Guardian, „Edward Weston: the greatest American photographer of his generation?“. Wed 18 Aug 2010. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/aug/18/edward-weston-photography>).
- The Guardian, Larry Clark's photographs: „Once the needle goes in, it never comes out“, Jun 5 2014, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/05/larry-clark-tulsa-teenage-lust-photography-controversy>
- Web Gallery of Art. Edgar Degas. The Race Track. 1996. [https://www.wga.hu/html\\_m/d/degas/3/1870s\\_68.html](https://www.wga.hu/html_m/d/degas/3/1870s_68.html)
- WikiArt. Diane Arbus. Accessed Juli 30 2020, <https://www.wikiart.org/en/diana-arbus>
- Zeno.org. Atget, Eugène. Ladenschilder. „Au tambour“, Accessed 30 Juli 2020, <http://www.zeno.org/Fotografien/B/Atget,+Eug%C3%A8ne%3A+Ladenschilder,+%C2%BB+Au+tambour%C2%AB>

---

*Данни за автора:*

Гл. ас. д-р Антоан Божинов, ФЖМК, Катедра „Пресжурналистика и книгоиздаване“, E-mail: antoanbo@gmail.com. Основни научни области: журналистика, фотожурналистика; масови комуникации; история, теория и критика на фотографията; фотографията като медия; съвременни тенденции в областта на фотографията.

## ОСНОВНИ ПРОБЛЕМИ НА МУЗИКАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ В БЪЛГАРСКОТО УЧИЛИЩЕ ОТ 20-ТЕ ДО НАЧАЛОТО НА 40-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК В СОЦИОКУЛТУРНИЯ КОНТЕКСТ НА ВРЕМЕТО

Боряна Мангова

**Резюме:** Двете междувоенни десетилетия съдържат един от най-активните и плодотворни периоди в историята на българската култура. Българското общество продължава да възприема различните тенденции в европейското образование и в изкуството, включително актуалните модернизъм и експресионизъм, но и развлекателната култура с не винаги високо качество. Същевременно се ражда движението „Родно изкуство“ с отзвук и в музикалното образование, в идеите на Добри Христов и Борис Тричков за български метод, съответстващ на българската музикална среда. Възгледите и методите за музикално обучение на водещите учители по музика, отразени в педагогическата и музикалната периодика, постиженията и слабостите на този период са предмет на изследване в настоящата студия като част от общите социокултурни процеси.

**Ключови думи:** Добри Христов, Борис Тричков, „Стълбицата“, музикално образование, движение „Родно изкуство“, нотна грамотност

# GENERAL PROBLEMS OF THE MUSICAL EDUCATION IN BULGARIAN SCHOOL FROM 20s, TO THE BEGINNING OF 40s OF THE TWENTIETH CENTURY IN THE SOCIO CULTURAL CONTEXT OF THE TIME

Boryana Mangova

**Abstract:** One of the most active and prolific periods in the History of Bulgarian culture was the two interwar decades of 20th century. In that time the Bulgarian society accepted many European arts and music tendencies like modernism and expresssionism, but at the same time an essential part of the Bulgarian intellectuals, including prominent music teachers, adopt the ideas of the Native art movement, based on the Bulgarian folklore and born in the circles of Bulgarian painters (1919). The ideas of the movement had an influence over the music education.

Boris Trichkov and his system of note education „The Ladder“ registered a significant success in the field of the musical literacy. The intention of the author is to create a Bulgarian method of music education as the composer Dobri Hristov’s intention was. But they are not alone – various number of other musicians gave their contribution to the development of Bulgarian school music education in that time in agreement with the common socio cultural beliefs and principals. Their contributions in the musical development of the Bulgarian children bymeans of music textbooks for primary school and collections of singing are considerably important stage in the development of our music school education.

Publications of music teachers in different Bulgarian periodical press editions expressed their opinions about the status of school discipline „singing“, the achievements and the faults,

give to us not only the information, but advises and directions for the present. The study reveals the presence of different European methods for the music education in Bulgaria between the 20's and the beginning of 40's, the individual specifics in the pedagogical practices of the Bulgarian school teachers.

**Keywords:** Dobri Hristov, Boris Trichkov, „The Ladder“, music education, Native art movement, note literacy



Обградени от две световни войни, 20-те и 30-те години на ХХ век се открояват като един от най-активните и плодотворни периоди във всички области на българската култура, включително музикалното творчество, изпълнителството във вече обособяващите се професионално и самодейно равнище, музикалната педагогика в специализираното и в общообразователното обучение с различните им форми на изява. Значимо явление в училищното обучение по музика е дейността на Борис Тричков (1881–1944), създател на системата за нотно ограмотвяване „Стълбицата“. Благодарение на заложените в нея реални педагогически качества и на неуморното ѝ разпространяване от автора в национален мащаб, тя изиграва съществена роля за издигане обществения престиж на дисциплината и доказва практическата постижимост на нотното ограмотвяване от ранна детска възраст.

До 50-те години „Стълбицата“ има привърженици и пропагандатори, който с гордост наричат себе си „стълбичари“, но след това, остро разкритикувана, тя отпада от обучението по музика. Проблемите на дисциплината „Музика“ в съвременното българско училище предизвикват ново възраждане на интереса към принципите на метода. Същността и етапите на практическото му прилагане са коментирани от Илияна Николова в монографията „Музикално-педагогическото наследство на Борис Тричков“, проследени са наличните публикации по темата (Nikolova, 2011: 187–199). Системата е обект на изследване и в дипломната работа на Боряна Мангова „Стълбицата“ на Борис Тричков – теория и история на музикалното образование в България през 20-те – 50-те години“ (Mangova, 1989).

Настоящата студия се спира отново върху отчетените резултати като важен фактор в цялостния музикалнообразователен процес. Но наред с Тричков в тези десетилетия работят и други сериозни музиканти, за някои от които се знае повече, а за други липсват дори основни житейски факти. Чрез възгледи, методики и песенно творчество, взаимодействащи с Тричков или противопоставящи му се, те активно изграждат общата картина на българското музикално образование от разглеждания период. Студията цели да възстанови нейните очертания, макар в едри щрихи, в контекста на общата социокултурна ситуация, като резултат и отражение на обществените брожения сред българския духовен елит в периода между двете световни войни.

Непосредствено след Първата световна война родината ни трябва да възстанови икономическия, обществен и духовен ритъм на живот след тежката национална катастрофа. Атмосферата е сложна – съвременниците, а и по-късните изследователи свидетелстват

за обезценяване на човешкия живот, съмнение в традиционните ценности, насилие, напрегнат духовен живот и т.н. (Pantev, 1994: 548–550). Изкуствоведът Кристина Динева констатира „следвоенна резигнация“, „обострени дебати в обществото“, „междучелностови конфликти сред българските интелектуалци“ (Dineva, 2014: 54). Едно ново поколение български интелектуалци обаче, в голямата си част придобили образование или опит в чужбина, „в Централна Европа и най-вече в Германия и Франция“ (Levi, 1994: 45), и приобщили своя светоглед към европейския манталитет, културно равнище (напр. съвременните направления в изкуството) и критерии за духовно развитие, организира сравнително бързо културния живот на нацията към нови идейни хоризонти.

Създаването на основни музикални институции – Държавна Музикална Академия – ДМА (1921), държавна Софийска народна опера (1922), Съюз на народните хорове в България – СНХБ (1926). Народна филхармония (1923) и Академичен симфоничен оркестър – АСО (1928), от които израстват съответно Държавна филхармония при Народната опера (1935) и Царски симфоничен оркестър (1936), Българско радио, одържавено през 1935 г., благоприятства за ускореното развитие на музикалния живот, в редица прояви достигащо европейско равнище.

През 1921 г. Б. Тричков, лектор по методика на училищното пеене в летните курсове на ДМА, публикува в най-представителното за периода българско списание „Златороз“ статията „Пред истински национален изгрев“, днес често цитирана в електронни публикации от различни научни области. Той отчита страданията от военните събития, но ги поглежда и от друга позиция – като важен фактор за бързото израстване на националното ни съзнание, за нови тенденции в обществото. Тричков пише: „Новата директива гласеше: „Към родното!““. И запрещаваше старото подражание на образци, взети отвън. Такива трябваше да се вземат оттук, не от чужбина.“ (Trichkov, 1921: 54) Така авторът отразява полученото широка обществена основа движение „Родно изкуство“ с опора в гружеството на художниците „Родно изкуство“ (1919). Ориентирано към българската традиция (народен бит, легенди, история, народна песен и танц), към „рудниците на старите духовни ценности“ (Vozhkov, 1988: 469), движението обединява изтъкнати български учени, литератори и музиканти и спомага за превъзможване на следвоенната покруса, за повдигане на духа и националното ни самочувствие. Дискусии в пресата от края на 20-те и особено през 30-те години, в които се включват видни композитори, музикални или културни дейци, се утвърждава идеята за създаване на национален музикален стил (Balageva, 1968). Нейните критерии за художественост

на съвременното индивидуално композиторско творчество изискват фолклорната песенно-танцова традиция – израз на националния дух, да бъде отправна точка в развитието му. По повод на тези процеси Кристина Япова констатира: „Идеалната художествена творба бива погледната през центриращите я изисквания на народната песен; според тези изисквания се подреждат предстоящите задачи на музикалното творчество, важноста на композиционните елементи в произведението.“ (Уарова, 1997: 83).

Още от 20-те години девизът „Към родното!“ намира привърженици, но и опоненти. Между тях са поетът Гео Милев (1895–1925), който учи в Германия в годините 1912–15, а след завръщането си от там се утвърждава като основен представител на българския експресионизъм и Сирак Скитник (1883–1943) – критик, художник и поет, който в годините 1908–12 учи в Санкт Петербург при художниците-модернисти Александър Беное и Леон Бакст. Идейно-естетическите им позиции представят друга основна творческа насока от този период, ориентирана към космополитно творческо мислене, към „юнифицирано Изкуство“ и модернизъм (Milev, 1976: 183–194; Staneva, 2014: 29–35). От тяхна гледна точка те оценяват творческите резултати на движението като „битово“, „етнографско“ изкуство.

Двете тенденции – националистично-романтичната и европеизиращо-модернистичната, взаимодействат дори във възгледите и творчеството на посочените автори и „се налагат различни визии, свързани с родното“ (Dineva, 2014: 57). Те продължават да се развиват и през 30-те години, когато, като резултат от европейската политическа ситуация, българският национализъм видимо ескалира. Създадено е Културно дружество „Българско родно изкуство“ (1933), в което участват най-видни представители на българската култура, включително музиканти. Идеята за образована и духовно издигната българска нация, равнопоставена и равностойна сред другите европейски нации, се вплита в публикации от различни научни и художествени области, включително музикални изследвания и критика на страниците на различни периодични издания – сп. „Златороз“, сп. „Музикална мисъл“ – орган на Българския музикален съюз (Pandev, 1938/39: 6–9), „Музикален вестник“ – орган на Българския музикален съюз, „Музикален преглед“ – орган на Старозагорския клон на Съюза на професионалните музиканти в България, сп. „Родна песен“ с издател Съюзът на народните хорове в България (Arnaudov, 1942: 16–19, Goleminov, 1941a: 1–5; Goleminov, 1941b: 3–6; Goleminov, 1942: 1–5), „Музикално възпитание“ с редактор Б. Тривков. От 1940 г. излиза „Родно изкуство“ – „седмичник за литература, театър, музика, художество, филмово изкуство и културно-обществен живот“ с главен редактор д-р Б.

Йоцов и сътрудници „видни учени, писатели, музиколози, художници и критици“. В своята програмна статия от дата 10.06.1940 г. те си поставят за цел „да ратуваме за преуспяване на нашето изкуство във всички негови отрасли и да съдействаме за създаване на една по-висока духовна култура в нашата страна върху народностна основа.“

Научното музикално-теоретично изследване на българската народна песен продължава активно своето развитие (Нлебаров, 2003: 494; Уарова, 1992: 13–20). През 1928 г. основоположникът на българската музикална фолклористика Добри Христов създава „Техническият строеж на българската народна музика (метрика, ритмика, тонални и хармонични особености)“; под съставителството и научната редакция на Васил Стоин излизат сборниците „От Тимок до Вита“ (1929) и „Народни песни от Средна Северна България“ (1931), утвърждава се събирането и научното издаване на български музикален фолклор, а през 1936 г. Стоян Джуджев започва да преподава в ДМА новата дисциплина „Българска народна музика“.

\* \* \*

Българското музикално образование и възпитание от 20-те до началото на 40-те години е съзвучно с проблемите, вълнуващи научните и интелектуални кръгове от обществото и отразява гореизложените процеси. Свидетелствата от това време и по-новите изследвания представят доста пъстра и разнородна картина на обучението по пеене, наследена от предходния музикално-исторически период (според периодизацията на Иван Хлебаров той започва от началото на 90-те години на XIX век и продължава до края на Първата световна война (Нлебаров, 2003: 112). Вероятно повече от гледна точка на музикалното образование Лиляна Витанова и Генчо Гайтанджиев, автори на историческия очерк „Музикалното възпитание в българското училище“ поставя неговите граници от 1903 г. (тогава е създаден Българският музикален съюз – „първата обществена организация на българските музикални педагози“) до 1920 г. (Vitanova, Gaytandzhiev, 1975: 128). Относно изходната точка, от която тръгва следвоенното музикално обучение, Витанова и Гайтанджиев констатираат: „Докъм 1920 г. в областта на училищното музикално обучение се полагат само най-елементарни организационни грижи за възстановяване на редовните учебни занимания.“ (Vitanova, Gaytandzhiev, 1975:200 или Пак там: 200?) Но очевидно и тук следвоенното обръкване бързо отстъпва на нов устрем, критичност, базирана на сравнения с европейското музикално образование, на конструктивни идеи как да се изравним с него.

България вече има изявени музикални педагози, преподаващи в общообразователните училища или в институтите за подготовка на учители. Някои от тях като Николай Иванов Николаев (1852–1938)<sup>1</sup>, Георги Байданов (1853–1927), Анастас Стоянов (1854–1930), Русо Коджаманов (1866–1933)<sup>2</sup> имат основополагащо значение за музикалното образование след Освобождението. Представителите на т. нар. първо поколение композитори Добри Христов (1875–1941)<sup>3</sup> и Александър Кръстев (1879–1945)<sup>4</sup>, музикалните дейци Димитър Радев (1874–1952)<sup>5</sup>,

---

<sup>1</sup> Учител по пеене, диригент на светски и църковни хорове. Учил музика в Русия, автор на Литургия, един от основателите на първото музикално училище в България, прераствало в Държавна музикална академия. „Музикален вестник“, з. 1925, № 10–11, посвещава цял брой на неговия 50-годишен юбилей с материали от Димитър Хаджигеоргиев, Иван Шишманов, Александър Кръстев, Стоян Омарчевски, Венедикт Бобчевски, А. П. Берсенев (Георги Тодоров Стоянович). Същевременно Добри Христов дава своята съвсем различна, неласкава гледна точка за неговата работа в „Наши музикални нрави“, София, 11.X. 1931 г. (Hristov, 1967:320)

<sup>2</sup> Композитор, музикален педагог, хоров диригент, фолклорист. Завършил Шуменското педагогическо училище, от 1884 г. учител във Видин, където основава първия ученически хор и въвежда нотно пеене. От 1891 г. е гимназиален учител по пеене в Габровската Априловска гимназия. От 1894 г. учителства във Видин и основава първия български смесен църковен хор. Събира народни песни, композира детски песни, църковни песнопения и др. Автор на статии в периодичния печат.

<sup>3</sup> Народният композитор издава първия си сборник „Детски песни“ през 1900 г. и продължава да работи в тази област и през 30-те години на века. Той е автор на учебници по музика за I, II и III прогимназиални класове (1932), на „Сборник от солфежи и песни според учебната програма по пение за IV и V клас на гимназиите и реалните училища“ (1934), на сборниците с детски и училищни песни „Рой звездици“ (1925) и „Изворчето пее“ (1936) и др., а в колектив с Васил Мирчев – на „Учебник за по нотно пение за трети клас на народните прогимназии“ (1937).

<sup>4</sup> Музикален педагог, диригент, композитор. Завършва Загребската консерватория със специалност цигулка. Между 1901–07 е учител по музика в Ломското педагогическо училище, от 1907 е основна фигура в музикалния живот на Варна. Издава списание „Играй и пей“, учебници по музика за прогимназията, композира над 100 детски и училищни песни.

<sup>5</sup> Завършил Казанлъшкото педагогическо училище. Осем години учителства в Пловдив, Преслав и Шумен, после продължава музикалното си образование в Прага и Лайпцигската консерватория. От 1907 г. е учител във Втора мъжка гимназия, ръководи струнен и духов оркестър. От 1914 г. е преподавател по теоретични дисциплини и диригент последователно в Музикалното училище и Музикалната академия.

Васил Мирчев (1875–1962)<sup>6</sup> и Михаил Кочев (1878–1940)<sup>7</sup> се утвърждават като водещи педагози в следващия музикално-исторически период. Борис Тривков<sup>8</sup> (1881–1944), Петър Бояджиев (1883–1961)<sup>9</sup>, Борис Янишлиев (1887–1964)<sup>10</sup>, Христо Илиев (?), Велислав Чалъков (?), Атанас Димов (?), Тодор К. Пъндев (1878–1946)<sup>11</sup>, Йосиф Чешмеджиев (1890–1964)<sup>12</sup>,

<sup>6</sup> Учил цигулка и теория на музиката при Карел Йермарж. Завършил Казанлъшкото педагогическо училище (1894), „прави сполучлив опит за нотно озграмотяване на учениците в III отделение“ още преди да завърши висше образование в Дрезденската консерватория (Enciklopediya na balgarskata muzikalna kultura, 1967:309). Организира симфонични оркестри в Първа и Втора мъжка гимназия в София, ръководи ученически хорове, участва в изготвянето на учебници по пеене.

<sup>7</sup> Завършил висше музикално образование в Одеса. Свързва се преди всичко с музикалния живот на Стара Загора. Работи като учител, основава училищни и църковни хорове, оркестри. Събира и разработва народни песни, издава четири сборника с училищни песни (1910, 1921, 1928, 1939) и оперетка „Сираче“ (1913). (Enciklopedia na balgarskata muzikalna kultura, 1967: 281–282).

<sup>8</sup> Тривков учи в Кюстендилското педагогическо училище, философия и педагогика в СУ „Св. Кл. Охридски“. Няма специално музикално образование. Вероятно като резултат от началните успехи на „Стълбицата“ е командирован от Министерството на народното просвещение за обмяна на опит в Германия (1924–25).

<sup>9</sup> Музикален педагог и композитор. Учи музика в Силистренското педагогическо училище при Карел Махан, в Букурещката и Дрезденската консерватории. Между 1927–37 г. е учител по пеене в София, между 1937–40 г. е главен инспектор по музика в министерството на просветата. Ръководи детска музикална китка, автор на оперетката „Снежанка“, на акапелни хорови песни, на учебници по пеене за I (1932 и 1937), II (1932 и 1937) и III (1943) прогимназиални класове, на „Нотно букварче“ за III отделение, книгоиздателство „Факел“ (1936). (Enciklopedia „Bulgaria“, 1978:365).

<sup>10</sup> Свързан с просветното дело в Македония, завършил педагогическо училище в Скопие, преподава рисуване и музика в различни македонски градове, ръководи ученически хорове, автор на над 160 песни.

<sup>11</sup> Музикален педагог, композитор, общественик. Завършва Казанлъшкото педагогическо училище и Музикална академия в Одеса. От 1905 г. развива музикално-педагогическата си дейност в Стара Загора – създава детска музикална китка „Родни звуци“ (1919), сборници „Музикални зрънца“ и „Незабравки“, между 1926–1932 г. – учебници по пеене за прогимназията в шест издания. (Vitanova, Gaytandzhiev, 1975: 270).

<sup>12</sup> Композитор, музикален педагог, хоров диригент, музикален фолклорист. Учи музика в Солун и в Българската духовна семинария в Цариград, композиция в Лайпцигската консерватория (1909–1913). През разглеждания период е гимназиален учител в София и образцов учител към ДМА (1921–24). Автор на учебници по пеене за I, II и III класове на прогимназията (1932). Относно останалото му творчество [Enciklopedia na balgarskata muzikalna kultura, 1967: 453.]

Димо Бойчев (1878–1966)<sup>13</sup> и др. са най-пълноценни в междувоенните десетилетия. И все пак публикациите показват недостиг на квалифицирани кадри.

Къде се осъществява тяхната подготовка? Обобщената информация от разгледаните публикации показва дългосрочни или кратки форми за обучение на учители по музика, организирани от МНП и ДМА:

- педагогически училища, подготвящи учители по пеење за „първоначалните училища“, т.е. основни учители (според програмата от 1922 г. гимназиалният курс е разделен на „реално училище“ – IV-ти, V-ти и VI-ти клас и двегодишна „гимназия“ – VII-ми и VIII-ми клас). Съгласно приведените биографични справки, най-изявените български музикални педагози са техен образователен продукт. Програмата от 1922 г. предвижда за педагогическите училища занимания по цигулка и хорово дирижиране;
- висш педагогически курс към ДМА съгласно програмата от 1922 г. Тогава Академията включва три отдела: общ (със статут на средно музикално училище), специален (със статут на Висше музикално училище) и учителски (за подготовка учители);
- курс за подготовка на прогимназиални учители в София;
- учителски институти за прогимназиални учители в различни градове на страната;
- Стажантски институт в София;
- ежегодни задължителни квалификационни курсове за начални учители и за учители от прогимназиите;
- Наистина през 1931 г. Д. Христов пише силно критични думи за дейността на ДМА и нейното ръководство, което обвинява в „некадърност и глупав еготиъм“: „В разстояние на 8 години академията даде дипломи за учителска правоспособност на около 150 души, от които едвам 10–15 заслужаваха да получат дипломи (Hristov, 1970: 321).

Още след Освобождението българинът отваря съзнанието, бита и културата си за западната музика на различни нива (художествено, битово-развлекателно и педагогическо и др.). Ефектът е двупосочен, с широка амплитуда в художествените показатели на възприетите образци – шедьоври или посредствени творби от музикалната класика, граждански и училищни песни, но и шлагери, предизвикали негодувание сред вогещите наши музиканти (Stoyanov, 1925: 186–190; Hristov, 1970: 355–356).

---

<sup>13</sup> Завършил Педагогическо училище в Казанлък, учи за кратко в Одеса и Киев, създател на Детски музикални китки от 1905 г. (Boychev, 1942: 106–109).

Д. Христов отбелязва, че след Първата световна война в Централна и Западна Европа „проблемът за обществено и училищно музикално възпитание“ се приема все по-отговорно. Той пише още: „Чехословакия, смятана като гнездо и разсадница на музиката, от десетина години чрез специални списания и дружествена дейност поде моя важен проблем, създайки хаоса, който настъпи сред широките народни маси след войните и в музикалното продуциране.“ (Hristov, 1970: 355) Годината на написване на статията не е посочена, но вероятно става дума за средата на 30-те години.

Още след Освобождението като част от общия стремеж към европеизация у нас навлизат нашумели и доказано ефективни методи за нотно ограмотяване с предимно немски и френски произход. Увлечението по тях е силно проявено и през 20-те и 30-те години – това личи от отзивите на учителите по пеене и споровете между тях. След Коста Ранков с неговия учебник „Цифрени нотни упражнения и 30 училищни песни за учениците от народните училища“, издаден във Варна през 1884 г. (Hlebarov, 2003: 89) и Г. Байданов прилага цифровия метод за музикален нотопис, но степенята на разпространението му в българското училище не е изследвана. В европейски мащаб използването на цифрови знаци и системи за музикално обучение се свързва с имената на монаха-францисканец Жан Жак Суети/*Jean Jacques Souhaity* (1665), на просветителя-философ Жан Жак Русо/*Jean Jacques Rousseau* (1712–1778) и Фридрих Вилхелм Кох (1759–1831), на учителя по математика Пиер Гален/*Pierre Galin* (1786–1821) и неговия ученик Лъомоан /*Aimé Lemoine*, издал учебник по метода на Гален *Methode du Meloplaste* (1831), Емил Шеве /*Emile Chevé* (1804–1864) и Еме Пари/*Aimé Paris* (1798–1866). Методът е наречен „Гален-Пари-Шеве“ и през периода между войните откриваме следи от него в учебника на Д. Христов за първи прогимназиален клас (1932) (Hristov, 1932: 5–6). В първите уроци там учениците са запознати със слоговите имена на тоновете и със съответстващите им цифри, но по-нататък цифрите повече не се използват.

Изявен застъпник на широко разпространения в Германия и Централна Европа немски релативен метод „Тоника До“ у нас е П. Бояджиев. Методът е създаден от Агнес Хундоегер/*Agnes Hundoegger* (1858–1927) и се основава на релативния принцип – преминаването в други тоналности запазва условна тоника До, а обучението започва върху тоновете на тоническото тризвучие. Въведени са и ръчни знаци с мнемоническо предназначение да подсказват ладовите тежнения на степенята от звукореда. „Тоника До“ е вариант на английския метод „Тоника Сол-фа“ (1858) на английския педагог John Curwen/Джон Кърван



(1816 –1880) и основан на методиката *Manuel of Norwich Sol-fa System* за музикално ограмотяване на Sarah Ann Glover/Сара-Ан Глоувър (1786–1867). Тя от своя страна е възприела слоговите имена от нотационната система на Гуидо д'Арецо и сричките за музикалния ритъм на Еме Пари. Както свидетелстват Лиляна Витанова и Генчо Гайтанджиев, П. Бояджиев толерантно запознава своите курсисти от Стажантския институт с другите методи и прилага всичко положително от тях в своята работа (Vitanova, Gaytandzhiev, 1975: 255). Д-р Коста Николов, преподавател по музика в Пловдивския учителски институт, практикува също немски метод, но за абсолютно музикално обучение със създател Карл Айц (1892) и го популяризира с книгата „Тонворт – система и принципи за нотна грамотност“, издаден в Пловдив през 1938. Педагогическите възгледи на Емил Жак Далкрьоз намират привърженик в лицето на Олга Кабакчиева, учителка по музика във Втора девическа софийска гимназия, авторка на „Нов път за музикалното образование на българските деца (изучаване на гами и тоналности, фразирание и отсенки по метода на Жак Далкрьоз)“, издадена в София през 1940. За часовете по пеене в началното обучение Б. Тричков предлага играта „шумният оркестър“ с различни детски музикални инструменти, песни, съпроводени с движения на тялото, както и детски ритмични скороговорки – принципи, които го доближават до системата на Карл Орф „Шулверк“ (Trichkov, 1940: 212) докато ръчните движения по тоновата стълбица го доближават до методите „Тоника Сол-фа“ и „Тоника До“. Дали става дума за заемки или за сходства с известните методи – това е въпрос, чийто отговор засега не е уточнен.

В предговора към своя Учебник по пеене за първи прогимназиален клас (1932) Йосиф Чешмеджиев заявява, че между двата възможни метода за въвеждане на тоновете – хармоничен (по реда на тоновата стълбица) и аликвотен (по реда на обертоновете), той предпочита **„комбинирания метод“** – хармонично аликвотния, почиващ на установени психологически закони и въведен в всички училища в чужбина“ (Cheshmedzhiev, 1932: 3).

Същевременно и в училищното музикално дело през 20-те и особено 30-те години се надига съпротива срещу тоталната европеизация, започва търсене на българското, „родното“. Обществената атмосфера оформя възгледите на музикалните педагози и техните учебни методики, отразява се в селекцията на придружаващи ги музикални примери. Не е учудващо, че новата ни песенната продукция постепенно измества чуждите мелодии с български или преводни текстове, че в учебниците и сборниците за училищното пеене все по-важно място заема образът на Родината, героичната ѝ история, великите български владетели и будители, особено св. братя Кирил и Методий, св. Климент

Охридски, отец Паусий, цар Симеон и т. н. (Впрочем те хармонират и взаимно се допълват с доминиращата тематиката в българската живопис и литература.) „Историческото минало, легендите, народните приказки и песни се превръщат в богат на внушения и образен подтекст материал. Ханове, князе, светци и народни будители, змейове, самогиви и др. са главни действащи лица във „визуалните разкази““ (Staneva, 2017: 127). Полемичният характер на българското общество се проявява и в развихрилите се дискусии относно преподаването на дисциплината, някога надхвърлящи рамките на добрия тон.

Б. Тричков проектира съзнателно своя метод като „български“. Още със заглавието на второто разширено издание на „Стълбицата“ (1940) авторът акцентира върху неговата национална, българска принадлежност. Музикалното (посредством нотно!) ограмотяване на широко кръгове подрастващи българчета чрез български метод е стратегията му за изграждане на българска „народна“ музикална култура с широко застъпен от нацията интерес и участие (Trichkov, 1940: 15). Тричков поставя „Стълбицата“ върху стабилна общопедагогическа основа, следствие от университетското образование на автора (специалности философия и педагогика). Той ползва общовалидни методи и принципи – предварителна подготовка на дейностите, последователност, системност, нагледност (чрез пособия и помагала), самостоятелност и активност на учениците, развитие на творческото/ импровизационното начало. Неговите указания са всяка нова дейност да бъде подготвена в предходните уроци и, „когато понечат да я извършат, те трябва да могат да я извършат напълно безпогрешно и без никакво усилие – тя трябва да им се стори като най-обикновена задача, за извършването на която те имат всички необходими качества и способности.“ (Trichkov, 1940: 378) Заучаването на песните също се осъществява поэтапно: с ноти, със затворена уста, със сричка, с текст. Макар убеден националист, Тричков приема като необходимост българчетата да започнат музикално обучение и върху западната мажоро-минорна основа, като методът бъде съобразен с местните условия и съчетан с много народни или в народен дух песни. Тричков демонстрира същата европейска ерудиция и будно националистично чувство, съзвучно с духа на времето и с позицията на много български интелектуалци, и в публицистичното и песенното си творчество. Заглавията на някои негови песенни сборници са достатъчно красноречиви: „Ехо от победите“ (1917), „На България“ (1923), „Бог и България“ (1941) и т.н..

От средата на 20-те години Д. Христов също замисля поставянето на българското музикално обучението на национална/народностна

основа. През 1936 г. той издава сборника „Изворчето пее. 375 песни за дом и училище в народен и общ тон“, в чийто предговор предлага „ре“ като изходен, опорен тон. Вещ фолклорист, той констатира неговата функция на начален и финален тон за музикалния ни фолклор (за източната и западната църковна музика също), на тон „средищен, над и под който се редят в симетрични интервали останалите.“ (Hristov, 1936: VIII) Неговата идея е обучението да започне с ритмични упражнения върху „ре“ и последователно да се въведат заобикалящите го „до“ и „ми“. „С откриването на до – под ре и ми – над ре се получава три степенна стълбичка с три възможни тоналности (гласове или тонови видове)

ре - до - ре - ми | ре - до - ре  
 до - ре - ми - ре | ми - ре - до  
 ми - ре - до | ре - ми - ми

Заедно с тези тонове ще се открият и нотните знаци за сол ключ, ноти четвъртини, половини, цели, и четвъртина пауза. Постепенно тоновият обем се разширява с фа над ми и си под до. С това тоналните възможности се увеличават: с край си и с край фа.“

Накрая Д. Христов добавя „сол“ и „ла“. Той получава мажорния звукоред „като резултат, а не като изходно начало.“ (Hristov, 1936: IX)

Изтъкнатият солфежист Звезда Йонова утвърждава неговата концепция като „нова методика за музикално възпитание“ и изтъква някои предимства:

- встъпително се въвеждат не една, а три тоналности/тонови вида, контрастни и различни помежду си, едната от които съвпада с европейската тоналност До-мажор,
- съществуващата симетрия в явяването на 1 m. и ½ m. нагоре и надолу от център „ре“ е използвана от Д. Христов за развитие на интерваловия усет към тези интервали,

сол ← ла ← си ← до ← ре → ми → фа → сол → ла

Д. Христов започва работа не само със секунди, но и терци – това прави началото „по-музикално и по-разнообразно“ (Йонова, 2005: 244).

В началото на 40-те години Николай Топузов прави преглед на използваните в Германия методи с техните положителни и отрицателни страни. В съгласие с „най-новите схващания и модерни разбирания“ той се обявява срещу застъпването само на един метод, защото принципно всеки от тях носи схематизъм, положителни страни и слабости. „Опита ли се един от тях да отстрани и заобиколи грешките на другите, сам изпада в още по-големи такива...“. Като информира, че цялостното прилагане на тези методи е отхвърлено в Германия при запазване на техните най-сполучливи елементи,

той публикува помагало, твърде подобно на Тричковата стълбца, използвано в Германия „преди около 30 години“, а в съвременността то се прилага от отделни учители по музика за „не повече от 3–4 учебни часа“ (Торизов, 1942: 121).

Димо Бойчев също се обявява срещу генерализирането на определен метод. В публикация, посветена на Г. Байданов, той регистрира „безпощадна война“ в тази насока и заключава: „Най-накрая ще спомена за още една здрава мисъл на Байданов. Той винаги ни подчертаваше, че учителът си остава най-добрият метод. (разрядка на автора). Тази мисъл е заседнала у мене и никой не може да ме убеди в противното.“ (Boychev, 1942:15).

Музикалната и педагогическата периодика от 20-те – началото на 40-те години предлага много информация чрез допълващи се или противоречащи си публикации по темата. Още от началото на периода прави впечатление голямата активност на водещите и реговите учители по пеене, които коментират състоянието на дисциплината и споделят личен опит и препоръки, които често звучат твърде актуално. Витанова – Гайтанджиев анализират тези отзиви, отчитат положителни страни (те са белег за развитието на българската музикално-теоретична мисъл, носят познавателна стойност като ценен източник на методически знания и опит), но и слабости – липса на научна основа и „ясна методологическа концепция“ (Vitanova, Gaytandzhiev, 1975: 280). Тук ще приведем някои по-съществени от тях.

Н. Ив. Николаев задава въпроса „Трябва ли да бъде задължителен предмета пеене за преминаване в по-горен клас или не?“ (Nikolaev, 1921: 2–3), давайки знак, че тогава пеенето не е задължително и оценката не е от съществено значение. Публикацията утвърждава неговото въздействие както върху музикалното, така и върху общото развитие на учащите се, не по-маловажно от това на аритметиката, граматиката и останалите предмети. В развитието на ритмичното чувство авторът създава култивиране на чувство за ред и дисциплина, способност към задружно и едновременно действие; в развитието на хармоничен усет – умения за самостоятелност, солидарност, взаимопомощ и т.н. В същия брой учителката Зора Николова споделя „Наблюдения и мисли за постановката на детските гласове“ (Nikolova, 1921: 8–10), като коментира липсата на певческа култура в училищното пеене и разпространената практика „колкото по-силно, толкова по-хубаво“, необходимостта от хигиена, опазване и развитие на детския глас.

В няколко броя на „Музикален вестник“ (1921) Ал. Кръстев обстойно анализира трудностите и нерешените проблеми на дисциплината в трите образователни степени – начално училище, прогимназия

и гимназия. С водещо значение са честите промени в учебните програми, в броя на часовете и учебния материал. Авторът информира, че в началното училище пеенето се води от учителя по всички предмети, но изтъква вече организираната специализация (един учител преподава пеене, друг – рисуване, трети – физическо обучение и т.н.) като предпоставка за бързото стабилизиране на музикалното обучение (Krastev, 1921a: 4–5). За прогимназията Ал. Кръстев отчита неквалифицирани учители без методически и педагогически умения и като резултат „системно придобитите знания в първоначалното училище изчезват, а новодобитите, предадени разпокъсано, несистемно – са несигурни.“ (Krastev, 1921b: 2–3) В гимназиите, според него, по-добре подобрите учители срещат обективни трудности, главно поради лошото преподаване в прогимназиалния курс или пълното му отсъствие. Ал. Кръстев формулира своето виждане за целите на предмета: „Според нас пеенето в гимназиите има за главна цел да научи ученика добре да солфура и пее в хор, та, в своето бъдеще (правопис на автора! Б.М.) като гражданин, независимо от своята специалност, да може да взема участие в разни хорове, оркестри, музикални кръжоци и др.“ (Krastev, 1921c: 3–4) Пак там авторът призовава своите съграждани към активно съдействие за духовното израстване на нацията чрез дейността на музикалните дружества.

През 1922 г. в „Музикален вестник“ Б. Янишлиев демонстрира своя педагогически опит в областта на нотното оgramотвяване в качеството на „първа и главна цел“ (Yanishliev, 1922: 3–5). Б. Тричков вече е въвел нотите в практиката си – разбираме го от първото издание на „Стълбицата“ (Trichkov, 1923) с авторско уточнение, че е резултат от 10-годишно експериментирание (т.е. от ок. 1913 г.).

В „Музикален вестник“ са отразени етапите от изготвянето на учебните програми по пеене – проекти, решения, дискусии. В поредица броеве Д. Радев коментира програмата от 1922 г. с публикацията „По програмата за нашите народни основни и средни училища“ (Radev, 23/24) и предлага свои текстове за нея, включващи реалните училища и гимназиите. Той счита за „най-голяма щета“ там, „че часовете по пеене се намаляват от два на един седмично“ (Radev, 1924: 5–7). Паралелно с този материал през 1925 г. „Музикален вестник“ публикува отзив за обновяването на програмата по пеене и музика в средните училища с автор, скрит зад инициалите О. Н. В съгласие с Д. Радев, този автор категорично отхвърля хипотезата да се изучава успешно някоя дисциплина с един час седмично, включително пеене. Той приема тенденцията „в всички западно-педагогически среди да се дава на младото поколение естетично възпитание“ и необходимостта от

него в българското училище в противодействие на загубялата душевност на българина „която прави живота неносен след голямата европейска война, и която заплашва съществуването „разумен човек“ да обърне на „човек-звяр“ (О. Н., 1925b:2).

В публикациите от 30-те години преобладава увереният и оптимистичен дух. Н. Топузов отбелязва: „За музикалното образование се направи напоследък много [...] децата дори от II отделение усвояват с леснина и радост тоновите знаци.“ (Топузов, 1935: 21) Цветана Петкова отчита, че децата вече идват в прогимназията по-подготвени (Петкова, 1935: 8). Към края на периода Антон Д. Николов категорично утвърждава въвеждането на нотите в началните III/II клас като отговор „на една нужда, която отдавна се чувствуваше в нашата училищна действителност.“ Статията дава дефиниция на „пълна нотна грамотност“ – „четене (пеене) а prima vista на солфежи и песни във всички гами с алтерации и модуляции. Тя обхваща цялата ритмика, чувството за мажорна и минорна тоналности, и поотделно чувство за всяка мажорна и минорна гама.“ По-нататък в същата публикация авторът определя цели и задачи: „няма да се пеят само ноти, а ще се изучават и песни, чрез които целим национални, религиозни и други душевни потребности на нашето дете.“ (Nikolov, 1938/1939: 9 – 11).

Има и отрицателни отзиви. През 1932 г. учителят по музика Крум Бояджиев (1904–1974) коментира недостатъчната компетентност на своите колеги (Boyadzhiev, 1932: 58–60). Пак през 1932 г., но в друго издание, авторитетният клавирен педагог проф. Андрей Стоянов прави силно критичен обзор на „Нашият музикален живот“ и изразява неудовлетворение от състоянието на предмета „пеене“. За пример дава работата на Тричков: „Само едно посещение на музикалните курсове на г. Борис Тричков е достатъчно да увери всеки любопитен колко много може да се постигне в късо време, дори и с невръстни деца, при една системна и методична работа.“ (Stoyanov, 1932: 401) Оценки за резултатите от „Стълбицата“ откриваме в списанията „Учителска мисъл“, „Образование“, „Български учител“ и „Музикално възпитание“. В. Чалъков (автор на учебници по пеене за трите класа на прогимназията в колектив с Хр. Илиев) написва анотация за издаденото от Тричков „Песнопойно букварче“ („Нотарче“). Чалъков е привърженик на метода и го утвърждава, но като подходящ за началното училище, като основа, върху която „обучението по този предмет в прогимназията и гимназията ще може да достигне по-високи културни и музикално-естетически задачи.“ (Chalakov, 1928/29: 728) Изводът е основателен. Началният етап на обучението, включващ „стълбификация“ на гласа, координация между слух и глас, начално

овладяване на нотите в гама До мажор е по-добре развит от Тричков в предназначениято за второ и трето отделение пособие „Нотарче“. Подходът и песенният материал е също по-подходящ за малки деца. Доколкото се разбира от описанията на публични демонстрации – негови или на други учители-„стълбичари“, те са се провеждали предимно с деца от начална училищна възраст. Тричков помества публикуваните в сп. „Музикално възпитание“ отзиви на учители, практикуващи „Стълбицата“ във второто издание на „Стълбицата“.

В статията си „Училищното ни музикално възпитание“ Д. Христов отчита, че там българските народни ладове и метроритмика не се познават, изместени от европейската мелодика и „западен тон“ и намира вината в учебниците по пеене: „Преди 40 години първото по-значително печатно ръководство по нотно пеене бе това на г. Байданов, което, по-късно се узна, е буквален превод от френски учебник с приложение на 2–3 новобългарски училищни песни. Чрез учебниците на Карел Махан – чех, учител в нашите педагогически училища – се наложи за пръв път и в програмите аликвотната (т.е. обертоновата система, бел. моя, Б.М.) система за откриване основните тонове въз основа пак на до-мажор; система, заета от немските музикално-педагогични тежнения.“ Нататък авторът сочи своите учебници от 1904 г. и тези по метода „Тоника До“, без да уточни автора (най-вероятно П. Бояджиев – бел. моя, Б.М.) и метода на Тричков, като изградени върху До-стълбицата под чужди влияния. Статията завършва с извода, че „народностно“ музикално образование може да се постигне само чрез поставяне на учебния процес върху мелодиката и ритмиката на българския фолклор. (Hristov, 1970: 355–356)

И през 1940 г. гимназиалният учител по пеене Иван Христов разказва трагикомични примери от своя педагогически опит (твърде реалистични и спрямо съвременния час по музика), но оправдава редовия учител и упреква за това състояние ръководните и контролни органи. „Господа Инспекторите и назначителните комисии, основавайки се вероятно на прословутото деление на учебните предмети на „сериозни“ и „несериозни“, на общообразователни и технически, предпочитат да назначават учители от всички специалности, включително и учители по телесно възпитание, но не и учители-музиканти.“ (Hristov, 1940: 13)

Проблемът за народната песен в обучението по музика е един от централните въпроси, разисквани от музикалната общественост и учителството в периодичния печат. Развитието на музикалната фолклористика и влиянието на движението „Родно изкуство“ провокират идеята народната песен да присъства в часовете по пеене в максимално автентичен, „неподправен“ вид, без приспособяване

към целите и задачите на конкретна методическата единица. „А това значи, че тя трябва да бъде зачетена не само като аналитичен обект или пояснително средство в обучението по отделни научни предмети, а и като самостоятел и самоцелен учебен материал.“ (Brashovanov, 1942: 60–63) Видният наш музиколог препоръчва включване на типични примери от всички видове песни и от всички области. Възпитаването на усет към българския музикален фолклор е задача, на която почти всички водещи педагози придават първостепенно значение. През 30-те и началото на 40-те години тя става обект на специално внимание от „г ъ р ж а в н а т а п р о с в е т н а п о л и т и к а“ (Arnaudov, 1942: 67–70) във връзка с активизираната стратегия за национално възпитание.

Тричков е сред застъпниците на музикалното и личностно възпитание чрез българския музикален фолклор с неговите ритмически и модални/лагови специфики. Той ги означава като „тоналностно многоцветие“. В своите публикации под влияние на немската терминология Б. Тричков използва понятието „чувство за тоналност (Tonalitätsgefühl)“ за това, което по-късно е определено като „лагов усет“. Неговата музикална терминология е вече коментирана в по-ранни публикации (Mangova, 1990: 40–50, Nikolova, 2011: 21–25). Не трябва да виним Тричков за още неуточненото значение на българските музикални термини – по същото време Д. Христов очевидно поставя знак за равенство между понятията „тоналност“, „глас“ и „тонов вид“. (Hristov, 1937: IX) Тричков вижда в училищно придобитата нотна грамотност предпоставка за по-висока музикална култура и бъдещ интерес към високото музикално изкуство, за приобщаване към хоровото дело или други форми на любителско музициране (социален обект на неговата дейност е „народът“) като път към духовно и културно издигане на нацията. „Така и само така елементарното общо музикално образование и възпитание в основното ни училище ще стане действителна „основа“ за по-нататъшно музикално образование или самообразование на личността, а заедно с туй и на народната ни музикална култура.“ (разредка при Б.Тр.) (Trichkov, 1940: 53).

Тези възгледи, изказани не само от Тричков, естествено събуждат асоциации с развитото се от началото на 20-те и през 30-те години в Германия движение за *Gebrauchsmusic* (от *Gebrauch* – „готов за употреба“) – утилитарна музика за любителско, до голяма степен младежко музициране, в която навлизат и съображения от социополитическо естество. Доколко тази идея оказва влияние върху възгледите на Тричков, който по това време специализира в Германия, е трудно да се докаже, но правят впечатление редица сходства.



Как успява в това на практика, е сложен въпрос, който няма да бъде коментирани в тази публикация.

## ПОСТИЖЕНИЯТА

В резултат на обществената (персонална и институционална) ентузиазизираната дейност през разглеждания музикално-исторически период е постигнато следното:

– грижи за опазване и на детския глас и за култура на певческия звук са предвидени в „Изяснителни бележки“ към учебната програма от 1935 г. Те се проявяват в по-обширни или кратки указания/правила в повечето учебниците по пеене за първи клас на прогимназиите от 1932 г. (на Д. Христов, Б. Тричков, Хр. Илиев – В. Чалъков, Йосиф Чешмеджиев, Т. Пъндев). Тричков работи върху разширяване обема на детските гласове, върху правилното им поставяне, върху певческото дишане чрез дихателна гимнастика, върху качествената артикулация с идеята да готви бъдещи кадри за хоровото дело.

– учебната програма от 1935 г. изисква двугласен училищен хор „при всяко първоначално училище“ (Trichkov, 1940: 50). Многобройните училищни хорове и духови оркестри стават част от училищното образование и ползата от тях за възпитанието на българската младеж се коментира активно в печата, макар и в тази област допуските да посочват нерешени проблеми.

– междудисциплинарните връзки (да се пее и по други учебни предмети – български език, вероучение, „телесно обучение“, при игри, разходки и др.), са грижа не само на Тричков. Витанова и Гайтанджиев ги отчитат като обща тенденция, указана във всички програми от периода (Vitanova, Gaytandzhiev 1975: 223).

за възпитаването на естетически вкус вече се говори и пише. Б. Тричков публикува в своето списание „Музикално образование“ откъси от съчинението на Едуард Ханслик „За музикално красивото“. Програмата от 1935 г. цели „да пробуди влечение и любов към музиката и специално към родната песен“, музикалното и хармоничното развитие на учениците, да създаде у тях навици за музициране, да ги подготви като бъдещи кадри за музикалния живот в страната.

– чертеж на тоновата стълбца вече откриваме в почти всички учебници за първи прогимназиален клас от периода – на Атанас Димов (Dimov, 1926: 6), на Д. Христов (Hristov, 1932:6), на Илиев – Чалъков (Iliev, Tchalaikov, 1932: 4), на Тричков (Trichkov, 1932: 5), на Т. Пъндев (Пъндев, 1932: 4), Й. Чешмеджиев (Cheshmedzhiev, 1932: 8) и П. Бояджиев (Boyadzhiev, 1937: 34). Макар да използва понятието „тонова стълбца“, Ал. Кръстев я представя визуално във формата на скала (Krastev, 1932:4). За разлика

от другите, помагалото на Тричков е дадено с равни стъпалца – особеност, която по-късно в отзивите за системата е отчетена като слабост. В учебната работа на Тричков и Д. Христов се дава възможност за преминаване на много (импровизирани) упражнения, активизира се детското участие в часа – показване на упражнения.

– последователността за запознаване със степените на До мажор в различните учебници показва, че някои автори (Д. Христов, Тричков, Илиев–Чалъков, П. Бояджиев) отчитат необходимостта от осъзнаването на йерархията в лада и със сигурност проявяват стремеж за усвояване на ладовата функция, а при други, които следват естествения им ред, това е трудно доказуемо.

<b>Добри Христов</b>	I, VIII, V, IV, III, II, VI, VII
<b>Борис Тричков</b>	I, VIII, V, VII, III, II, VI, IV
<b>Илиев и Чалъков</b>	I, II, VII↓, III↑, IV, V, VI, VII
<b>Петър Бояджиев</b>	I, V, III, VIII, VI, II, IV, VII.
<b>Атанас Димов</b>	Последователно възходящо
<b>Тодор Пъндев</b>	Последователно възходящо
<b>Йосиф Чешмеджиев</b>	Последователно възходящо
<b>Александър Кръстев</b>	Последователно възходящо

– Витанова – Гайтанджиев стигат до извода, че в този период „въпросът за кадрите в областта на училищното пеене е грижа на цялата наша демократична общественост, че се решава с разбиране и замах, системно, целесъобразно, очевидно със задоволителни резултати.“ (Vitanova, Gaytandzhiev, 1975: 211).

Наситеното с разнородни проблеми училищното музикално образование и обучение в разглеждания период не позволява тяхното изчерпване в рамките на една студия, но провокира много размисли и изводи за съвременната практика. Извън обхвата на публикацията остават характеристиките на значителната по обем музикална продукция, която носят учебните пособия и помагала от времето на 20-те – 40-те години на ХХ век. Тази тема вече е засягана в музикалните изследвания от различна теоретична гледна точка, все още носи неизследвани аспекти като предмет на следващи наблюдения и заключения.

## ЛИТЕРАТУРА

- Arnaudov 1942: Arnaudov, Iliya. Песен и народ. – Родна песен, з. XI, 1942, №1, 16–19. [Pesen i narod. – Rodna pesen, g. XI, 1942, №1, 16–19].
- Arnaudov 1942: Arnaudov, Iliya. Народната песен и шлагерът. – Родна песен, з. XI, 1942, №4, 67–70. [Nadodnata pesen i shlagerat. – Rodna pesen, g. XI, 1942, №4].
- Balareva 1968: Balareva, Agariya. Българските музикални дейци и проблемът за националния музикален стил. С., 1968. [Balgarskite musikalni deitsi i propblemat za natsionalnia muzikalen stil. Sofia, 1968].
- Bersenev 1925: Bersenev, Anton. Кој е Н. Ив. Николаев? по случай 50 годишния му юбилей, – „Музикален вестник“, з. 1925, № 10–11 [Koi e N. Iv. Nikolaev? Po sluchai 50 godishniya mu yubilei – Muzikalen vestnik, g. 1925, № 10–11].
- Bozhkov 1988: Bozhkov, Atanas. Българско изобразително изкуство. С., 1988. [Balgarsko izobrazitelno izkustvo. Sofia, 1988].
- Boychev 1942: Boychev, Dimo. Георги Байданов. – Родна песен, з. XI, 1942, №1, 12–15 [Georgi Baydanov. – Rodna pesen, g. XI, 1942, №1, 12–15].
- Boychev 1942: Boychev, Dimo. Детски музикални курсове. – Родна песен, з. XI, 1942, № 5–6, 106–109 [Detski musikalni kursove. – Rodna pesen, g. XI, 1942, № 5–6, 106–109].
- Boyadzhiev 1932: Boyadzhiev, Krum. За предмета пение и учителските институти. – Родна песен, з. V 1932, №2, 58–60 [Za predmeta penie i uchitelskite instituti. Rodna pesen, g. V, 1932, №2, 58–60].
- Boyadzhiev 1937: Boyadzhiev, Petar. Нотно пение за първи клас на народните прогимназии. С., 1937. [Notno penie za parvi klas na narodnite progimnazii. Sofia, 1937].
- Brashovanov 1942: Brashovanov, Stoyan. Народната песен в училище. – Родна песен, з. XI, 1942, №4, 60–63 [Narodnata pesen v uchilishte. – Rodna pesen, g. XI, 1942, №4, 60–63].
- Chalakov 1928/29: Chalakov, Velislav. Песнопойно букварче (нотарче) от Бор. Тричков. – Учителска мисъл, з. X, 1928/29, №9, 728 [Pesnopoyno bukvarche (notarche) ot Bor. Trichkov. – Uchitelska misal, g. X, 1928/29, №9, 728].
- Cheshmedzhiev 1932: Cheshmedzhiev, Yosif. Учебник по пение за първи прогимназиален клас. С., 1932. [Uчебник po penie za parvi progimnazialen klas. Sofia, 1932].
- Goleminov 1941: Goleminov, Marin. Орнаментиката на българската народна песен. – Родна песен, з. X, 1941, №7, 1–5 [Ornamentikata na balgarskata narodna pesen. – Rodna pesen, g. X, 1941, №7, 1–5].
- Goleminov 1941: Goleminov, Marin. По следите на народната песен в Македония. – Родна песен, з. X, 1941, №10, 3–6 [Po sledite na narodnata pesen v Makedonia. – Rodna pesen, g. X, 1941, №10, 3–6].
- Goleminov 1941: Goleminov, Marin. Народната песен в художествената ни музика. – Родна песен, з. X, 1942, №1, 1–5 [Narodnata pesen v hudozhestvenata ni muzika. – Rodna pesen, g. X, 1942, №1, 1–5].

- Dimov 1926: Dimov, Atanas. Пение. Учебник за I клас на прогимназиите. Пловдив, 1926. [Penie. Uchebник za I klas na progimnaziite. Plovdiv, 1926].
- Dineva 2014: Dineva, Kristina. Идеята за християнския архетип в статиите на Сирак Скитник в списание „Златороз“ от 1922-1926 година. – Проблеми на изкуството, 2014, №4, 54–58 [Ideyata za hristiianskiya arhetip v statiite na Sirak Skitnik v spisanie „Zlatorog“ ot 1922-1926 godina. – Problemi na izkustvoto/Art Studies Quarterly].
- Енциклопедия „България“, т.1, С., 1978. [Entsiklopedia „Bulgaria“, @ Sofia, 1978].
- Енциклопедия на българската музикална култура, С., 1967. [Entsiklopedia na balgarskata muzikalna kultura, Sofia, 1967].
- Hlebarov 2003: Hlebarov, Ivan. Новата българска музикална култура. Том 1: 1878-1944. С., 2003. [Novata balgarska muzikalna kultura. Tom 1: 1878-1944. Sofia, 2003].
- Hlebarov 2003: Hlebarov, Ivan. Новата българска музикална култура. Том 1: 1878-1944. С., 2003. [Novata balgarska muzikalna kultura. Tom 1: 1878-1944. Sofia, 2003].
- Hristov 1970: Hristov, Dobri. Училищното ни музикално възпитание. – Музикално-теоретическо и публицистическо наследство. Т.2, С., 1970, 355–356. [Uchilishtnoto ni muzikalno vazpitanie. – Dobri Hristov. Muzikalno-teoreticheskoto i publitsisticheskoto nasledstvo. T.2, Sofia, 1970, 355–356].
- Hristov 1932: Hristov, Dobri. Учебник по нотно пение за първи прогимназиален клас. С., 1932. [Uchebник po notno penie za parvi progimnazialen klas. Sofia, 1932].
- Hristov 1937: Hristov, Dobri. Изворчето нее. 375 песни за дом и училище в народен и общ тон. Предговор. С., 1937, V–XI. [Izvorcheto нее. 375 pesni za dom i uchilishte v naroden i obsht ton. Predgovor. Sofia, 1937, V–XI].
- Hristov 1940: Hristov, Ivan. Нещастното пение. – Родна песен, г. X, 1940, №1, 13 [Neshtastnoto peene. – Rodna pesen, g. X, 1940, №1, 13].
- Iliev, Chalakov 1932: Iliev Hristo, Velislav Chalakov. Нотно пение за първи клас на народните прогимназии. С., 1932 [Notno penie za parvi klas na narodnite progimnazii. Sofia, 1932].
- Krastev 1921a: Krastev, Alexandar. Причини за слабия успех по пението в нашите училища. – Музикален вестник, г.VII, 1921, №6-7, 4–5 [Prichini za slabia uspeh po penieto v nashite uchilishta, g. VII, 1921, №6-7, 4–5].
- Krastev 1921b: Krastev, Alexandar. Причини за слабия успех по пението в нашите училища. – Музикален вестник, г.VII, 1921, №8, 2–3 [Prichini za slabia uspeh po penieto v nashite uchilishta. – Muzikalen vestnik, g. VII, 1921, №8, 2–3].
- Krastev 1921c: Krastev, Alexandar. Причини за слабия успех по пението в нашите училища. – В: Музикален вестник, г.VIII, 1921, №3, 3–4 [Prichini za slabia uspeh po penieto v nashite uchilishta, g. VIII, 1921, №3, 3–4].
- Krastev 1932: Krastev, Alexandar. Учебник по нотно пение за първи клас на народните прогимназии, С., 1932. [Uchebник po notno penie za parvi klas na narodnite progimnazii. Sofia, 1932].

- Levi 1994: Levi Kler. Социокултурни процеси с особено съществено въздействие върху развитието на българската музикална култура. – Българско музикознание, 1994, №3, 31–50 [Sotsiokulturni protsesi s osobeno sashtestveno vazdeistvie varhu razvitiето na balgarskata muzikalna kultura. – Bulgarian Musicology/ Bulgarsko muzikoznanie, 1994, №3, 31–50].
- Mangova, B. 1989: Mangova, Boriyana. „Стълбицата“ на Борис Тричков – теория и история на музикалното образование в България през 20-те – 50-те години“. С., 1989, ръкопис [„The ladder“/ „Stalbicata“ na Boris Trichkov – teoria i istoria na muzikalnoto obrazovanie v Bulgaria prez 20-te – 50-te godini“. Sofia, 1989, rakopis].
- Milev 1920: Milev, Geo. Родно изкуство. – Везни, 1920, №2. – В: Съчинения, Т.2, С., 1976, 183–194. [Rodno izkustvo. – Vezni, 1920, №2. – V: Sachineniya, T.2, Sofia, 1976, 183–194].
- Nikolaev 1921: Nikolaev, Nikolai. Трябва ли да бъде задължителен предмета пение за преминаване в по-горен клас или не? – Музикален вестник, г.VIII, 1921, №1/2, 2–3 [Tryabva li da bade zadalzhitelен predmeta penie za preminavane v po-goren klas ili ne? – Muzikalен vestnik, g. VIII, 1921, №1/2, 2–3].
- Nikolov 1938/1939: Nikolov, Anton. Новото в програмата по пение за народните ни първоначални училища. – Музикална мисъл, г.II, 1938/1939, №1, 9–11 [Novoto v programata po penie za narodnite ni parvonachalni uchilishta. – Muzikalna misal, g. II, 1938/1939, №1, 9–11].
- Nikolova 1921: Nikolova, Zora. Наблюдения и мисли за постановката на детските гласове. – Музикален вестник, г. VIII, 1921, №1-2, 8–10 [Nablyudenia i misli za postanovkata na detskite glasove. – Muzikalен vestnik, g. VIII, 1921, №1-2, 8–10].
- Nikolova 2011: Nikolova, Iliyana. Музикалнопедагогическото наследство на Борис Тричков. Велико Търново, 2011, 187–199 [Muzikalnopedagogicheskoto nasledstvo na Boris Trichkov. Veliko Tarnovo, 2011, 187–199].
- O. N. 1925a: O. N. Новата програма по пение и музика за средните училища. – Музикален вестник, г. X, 1925, №6–7, 2 [Novata programa po penie i muzika za srednite uchilishta. – Muzikalен vestnik, g. X, 1925, №6–7, 2].
- O. N. 1925b: O. N. Новата програма по пение и музика за средните училища. – Музикален вестник, г. X, 1925, №12–13, 2 [Novata programa po penie i muzika za srednite uchilishta. – Muzikalен vestnik, g. X, 1925, № №12–13, 2].
- Pantev 1994: Pantev, Andrey. Голямото начало на малкото княжество. – В: История на България., С., 1994, 387–551 [Golyamoto nachalo na malkoto knyazhestvo. – V: Istoriya na Bulgaria, Sofia, 1994, 387–551].
- Petkova 1935: Petkova, Tsvetana. Пението в прогимназията. – Родна песен, г.VIII, 1935, № 2, 8–10 [Penieto v progimnaziyata. – Rodna pesen, g. VIII, 1935, № 2, 8–10].
- Pandev 1932: Pandev, Todor. К. Пение. Учебник за първи клас на прогимназиите. Пловдив, 1932. [Penie. Uchebnik za parvi klas na progimnaziite. Plovdiv, 1932].

- Pandev 1938/1939: Pandev, Todor. Родната ни музика. – Музикална мисъл, г. II, 1938/1939, №1, 6–9 [Rodnata ni muzika. – Muzikalna misal, g. II, 1938/1939, №1, 6–9].
- Radev 1923/1924, Radev, Dimitar. По програмата за нашите народни основни и средни училища. – Музикален вестник, г. IX, 1923, №3, 2–4; г. IX, 1923, №4/5, 2–5; г. IX, 1923, №6/7, 4–6; г. IX, 1924, №11/12, 5–7; г. IX, 1924, №13/14, 3–5 [Po programata za nashite narodni osnovni i sredni uchilishta. – Muzikalen vestnik, g. IX, 1923, №3, 2–4; g. IX, 1923, №4/5, 2–5; g. IX, №6/7, 4–6; g. IX, 1924, №11/12, 5–7; g. IX, 1924, №13/14, 3–5].
- Staneva 2017: Staneva, Tanya. Основни тенденции в българското изобразително изкуство през 20-те и 30-те години на XX век. – В: Седми академични пролетни четения. Българската музикална култура през 20-те и 30-те години на XX век. С., 2017, 123–133 [Osnovni tendentsii v balgarskoto izobrazitelno izkustvo prez 20-te i 30-te godini na XX vek. – V: Sedmi akademichni proletni cheteniya. Balgarskata muzikalna kultura prez 20-te i 30-te godini na XX vek. Sofia, 2017, 123–133].
- Staneva 2014: Staneva, Tanya. Опозицията „родно“ – „ново“ в контекста на фигуралната композиция в творчеството на дружеството на новите художници. – Проблеми на изкуството, 2014, №4, 29–35 [Opozitsiyata „rodno – novo“ v konteksta na figuralnata kompozitsia v tvorcestvoto na družhestvoto na novite hudozhnitsi. – Art Studies Quarterly/ Problemi na izkustvoto, 2014, №4, 29–35].
- Stoyanov 1925: Stoyanov, Andrey. Леката музика. – Златороз, г. VI, 1925, №4, 186–190 [Lekata muzika. – Zlatorog, g. VI, 1925, №4, 186–190].
- Stoyanov 1932: Stoyanov, Andrey. Нашият музикален живот. – Златороз, г. XIII (1932), 401–404 [Nashiyat muzikalen zhivot. Zlatorog, g. XIII (1932), 401–404].
- Teofilov 1941: Teofilov, Mihail. Песента в училищното възпитание. – Родна песен, г. X, 1941, № 8–9, 20–21 [Pesenta v uchilishtnoto vazpitanie. – Rodna pesen, g. X, 1941, № 8–9, 20–21].
- Topuzov 1935: Topuzov, Nikolay. Учебници по пение. – Родна песен, г. VIII, 1935, №1, 21–23. [Uchebnici po penie. – Rodna pesen, g. VIII, 1935, №1, 21–23].
- Topuzov 1935: Topuzov, Nikolay. Музикално обучение в училищата на съвременна Германия. – Родна песен, г. XI, 1942, №7, 121–123 [Muzikalno obuchenie v uchilishtata na savremenna Germania. – Rodna pesen, g. XI, 1942, №7, 121–123].
- Trichkov 1921: Trichkov, Boris. Пред истински национален изгрев. – Златороз, г. II, 1921, 52–71. [Pred istinski natsionalen izgrev. – Zlatorog, g. II, 1921, 52–71].
- Trichkov 1923: Trichkov, Boris. Стълбицата или нов метод за преподаване пение – слухово и нотно – в първоначалните училища и прогимназиите. Плевен, 1923 [Stalbitsata ili nov metod za prepodavane penie – sluhovo i notno – v parvonachalnite uchilishta i progimnaziite. Pleven, 1923].
- Trichkov 1932: Trichkov, Boris. Учебник по нотно пение. За I клас на прогимназиите. С., 1932. [Uchebnik po notno penie. Za I klas na progimnaziite. Sofia, 1932].

- Trichkov 1940: Trichkov, Boris. Стълбицата. Български метод за съзнателно нотно пеене. Том 1. С., 1940. [The Ladder/Stalbitsata. Balgarski metod za saznatelno notno peene. Tom 1, Sofia, 1940].
- Vitanova, Gaytandzhiev, 1975: Vitanova Lilyana, Gencho Gaytandzhiev. – Музикалното възникване в българското училище. С., 1975. [Muzikalnoto vazpitanie v balgarskoto uchilishte. Sofia, 1975].
- Yanishliev 1922: Yanishliev, Boris. За началното преподаване на нотното пеене. – Музикален вестник, г. IX, 1922, №1, 3–5 [Za nachalnoto prepodavane na notnoto penie. – Muzikalen vestnik, g. IX, 1922, №1, 3–5].
- Yarova 1992: Yarova, Kristina. Проблемът композитор-фолклор през 20-те и 30-те години като проекция на културното отношение между личност и общност. – Българско музикознание, 1997, №3, 82–85 [Problemat kompozitor-folklor prez 20-te i 30-te godini kato proekcia na kulturnoto otноshenie mezhdur lichnost i obshtnost. Bulgarian Musicology/ Bulgarsko muzikoznanie, 1997, №3, 82–85].
- Yarova 1992: Yarova, Kristina. Българското музикознание от 20-те до средата на 40-те години [на XX век]. Опит за историческо и теоретично конструиране. – Българско музикознание, 1992, №4, 13–20 [Balgarskoto muzikoznanie ot 20-te do sredata na 40-te godini na XX vek, 1992, №4, 13–20. – Bulgarian Musicology/ Bulgarsko muzikoznanie, 1992, №4, 13–20].
- Yonova 2005: Yonova, Zvezda. Добри Христов – новатор в музикалната педагогика на XX век. – Добри Христов и българският XX век. С., 2005, 242–246 [Dobri Hristov – novator v muzikalnata pedagogika na XX vek. – Dobri Hristov I balgarskiyat XX vek. Sofia, 2005, 242–246].
- Zhablenski 1941: Zhablenski, Asen. Значение на училищния хор. – Родна песен, X, 1941 г., № 8–9, 11–12 [Znachenie na uchilishtnia hor. – Rodna pesen, g. X, 1941, № 8–9, 11–12].

---

*Данни за автора:*

Гл. ас. д-р Боряна Мангова, Катедра „Музика“, ФНОИ, СУ„Св. Климент Охридски“; Б. Мангова е музиколог, дългогодишен преподавател по История на музиката и История на българската музика, от 2015 г. във ФНПП/ ФНОИ, катедра Музика на СУ „Св.Климент Охридски“. Нейните научни изследвания са в областта на българската оперна драматургия (оперите на П. Владигеров, П.Хаджиев, К. Илиев), на музикалното образование в българското училище от Освобождението до средата на 40-те години на XX век, включително на „Стълбицата“ – българска система за „съзнателно нотно пеене“, създадена от българския педагог Борис Тричков, както и на българската авторска патриотична песен от същия исторически период. Автор е на публикации върху съвременните оценки за живота и сценичното творчество на Дмитрий Шостакович съгласно съвременната западна и източна музикология. Преподаването на „Източноправославна музика“ я насочва и към изследвания от историята на средновековната литургична музика. E-mail: bmangova@fppse.uni-sofia.bg





## ФОРМООБРАЗУВАНЕ И ВЪЗПРИЕМАНЕ НА ИЗКУСТВОТО В КОНТЕКСТА НА ДЕКОРАТИВНО-АБСТРАКТНАТА ОБРАЗНОСТ

Венцислава Стоянова

**Резюме:** В студията са изследвани базови принципи на формообразуването и комбинаториката в изкуството, като са разгледани основните им изразни средства. Проследени са различни теории, схващания и хипотези за особеностите на абстрактните изображения. Очертани са аспекти на връзката на декоративно-абстрактните художествени форми с асоциативното мислене, както и основни гледни точки към проблема за възприемането на изкуството, осмислянето и естетическото преживяване, в контекста на декоративно-абстрактната образност.

**Ключови думи:** абстрактна образност, формообразуване, комбинаторика, възприемане на изкуството, естетическо преживяване

## FORM-SHAPING AND PERCEPTION OF ART IN THE CONTEXT OF DECORATIVE-ABSTRACT IMAGERY

Ventsislava Stoyanova

**Abstract:** The article explores the basic principles of form-shaping and combinatorics in art, and examines their basic means of expression. Various theories, perceptions and hypotheses about the peculiarities of abstract images are explored. Aspects of the connection of decorative-abstract art forms with associative thinking are outlined, as well as basic perspectives on the problem of perception of art, reflection and aesthetic experience, in the context of decorative-abstract imagery.

**Keywords:** abstract imagery, form-shaping, combinatorics, perception of art, aesthetic experience

## ОСНОВНИ ПРИНЦИПИ НА ФОРМООБРАЗУВАНЕТО И КОМБИНАТОРИКАТА В ИЗКУСТВОТО

Има не малко теоретични разработки, изследващи *формообразуването*. Без претенция за изчерпателност, в настоящата студия ще бъдат разгледани накратко предметът, понятията, целите и категориите, които стоят в основата му.

„Някои теоретици разглеждат формообразуването като създаване само на художествена форма. Други считат, че формите са тези, които структурират реалната жизнена среда и протичащите в нея процеси“ (Nikiforova, 2010). Затова формообразуването носи изключително важно познание, тъй като безкрайното физическо разнообразие в света се основава на ограничен брой форми, на техните взаимовръзки, структури и отношения. Според теорията за инвариативните структурни типове няма значение дали формите ще са линия, петно, точка или основни геометрични фигури – всички те чрез комбинирането помежду си са в основата на разнообразието, както на природните, така и на художествените форми още от древността. Според архитект Росица Никифорова всички начални позиции в творчеството произтичат от моделите, заложили в природните структури. Оттам, с помощта на математически подходи „човечеството се стреми да извлече количествени характеристики и съотношения и така да опише колкото се може по-точно строежа на природните форми“ (Nikiforova, 2010). По този начин се стига до същността на формообразуването като творчески процес, в чиято основа стоят познанията за строеж на системи от взаимодействащи си структурни компоненти, елементи и съвкупности, които стават част от по-сложни от тях системи. Във връзка с това, може да се обобщи, че формообразуването е ритмична организация на динамични структури, комбинация между техните компоненти и форми. Чрез изучаване на закономерностите и начините за генериране и конструиране на формите под действие на формообразуващи фактори, се постига систематизация и класификация на формите, както и познания за общите характеристики в типологията и морфологията им.

Подобна теория развива и архитект Добриня Желева-Мартинс, която казва, че формообразуването е наука за организация на формата, чийто предмет са „процесите на само-образуването на форми във физическия и материалния свят“ (Jeleva-Martins, 2006: 284). Ако се следва тази насока, може да се каже, че формообразуването като наука изучава същността на формите чрез изследване и прилагане на основните ѝ закономерности – систематизиране, стилизация и конструиране.

Според същата авторка, главният механизъм при формообразуващия процес се състои в обединяването на двата основни критерия – симетрия и ритъм – в единна матрица. Те стават съизмерими, което е основната предпоставка за геометричното и алгебрично описание на формите и тяхното моделиране (Jeleva-Martins, 2006).

Предмет на изучаване на формообразуването са принципите и методите на организация и строеж на формите и тяхната морфология, подчинени на конструктивната и на функционалната логика. Основните понятия, свързани с теорията на формообразуването са: конструкция и форма, система и структура, организация и строеж. Формообразуването, обаче, е свързано не само с отделната форма, но и със структурите от форми, обединени от обща закономерност, която в повечето случаи се основава на геометрични и физико-математически закони. В този случай може да се говори за „програмно формообразуване“, при което се създават и оформят закономерности, които пораждаат нови серии и редове от форми (Minkova, 2006). В своята статия по темата, В. Минкова посочва, че най-старите методи за програмно формообразуване могат да бъдат открити в принципите на декорация на съдове, фасади и мозаечни настилки чрез разнообразието от съчетаване на абстрактно-геометрични и стилизирани орнаменти. Когато тези орнаменти се подчинят на общи закономерности, от които да се създадат нови серии от форми, тогава чисто орнаментално-декоративната рисунка може да се превърне в трансформираща се структура, принадлежаща към програмното формообразуване. Примери за такова формообразуване биха могли да бъдат и пространствените главоблъсканици, играта Танграм, оригамите, калейдоскопът и др. В днешната реалност на мащабни серийни производства и с развитието на рекламата и дизайна, примерите за продуктите на този вид формообразуване са наистина много. Целенасоченото създаване на затворени редове от форми, подчинени на закономерностите на формообразуването и на комбинаториката, може да бъде забелязано в пиктографията, запазените знаци и лога, информационните системи за визуална комуникация и др. Всички те се основават на математически и технологични методи на проектиране, но са невъзможни без творческите аспекти на формообразуването и на художественото проектиране. А те, от своя страна, се постигат от дизайнер-художник, който без творчески познания, без умения и без възможности не би могъл да се справи. Всичко това е доказателство за огромната роля, която формообразуването като наука може да играе в днешната сложна социална реалност.

Стилизацията е един от основните подходи и методи на работа при декоративно-абстрактна образност. Стилизирането представлява процес на опростяване на формата, извеждане на характерните ѝ черти и минимизиране на броя на детайлите, участващи в нея. По този начин се извършва промяна на изходния първообраз, който започва да се превръща в знак. Много често стилизирането е свързано с геометрична трансформация и стремеж към абстракция, като изображенията често се превръщат в декоративни орнаменти, които, все пак, запазват връзката си с първообраза, дори и на асоциативно ниво.

При създаването на декоративни изображения и композиции се използват основно геометрични форми, линии и орнаменти. В декоративната образност те се подчиняват на геометрични принципи и построения. Доколко обаче декоративността и геометризацията на формите в изкуството съвпадат? На пръв поглед, имат известно сходство, най-вече визуално, но що се отнася до принципите и същността на двете понятия, нещата са съвсем различни. В съвременното изкуство декоративното изображение има приложна функция, най-често се употребява с цел украса и се подчинява изцяло на художествените и на естетическите принципи. То е изобразителна форма, която трябва да бъде съзрявана, да въздейства духовно и естетически върху човека. Що се отнася до геометричното изображение – то се свързва с абстрактното мислене и при него действат принципите на математиката. Подчинено е на логиката и на рационалното мислене, а не на чувствата и, следователно, философията му не съвпада с тази на декоративното изображение. Но не може да се твърди, че има рязка и категорична граница между декоративното и геометричното изображения, тъй като често декоративното изображение използва геометричните форми или се основава на тях. Затова двете понятия са неразривно свързани. Различията им се смесват и размиват. Това проличава ясно когато чрез декоративни изображения художникът се стреми да достигне до геометризация на формите, за да изрази своя абстрактна идея, на която да подчини декоративността в творбите си.

Взаимовръзките на *комбинаториката* и формообразуването са сложни. Повечето теории определят комбинаториката като средство във формообразуването, „метод за изграждане на формата в дизайн“ (Nikiforova, 2010). Според други, обаче, формообразуването е предмет на изучаване от комбинаториката, която, както казва В. Минкова, е наука „обща и фундаментална за много изкуства, имащи за предмет на своята дейност формата“ (Minkova, 2006). Комбинаториката

може да се разглежда като метод за структуриране и конструиране на материята в определени форми. Тя анализира също положението и взаимовръзката на формите с пространството или със средата на тяхното съществуване. Класификацията им се извършва чрез разкриване на закономерностите в структурния и в композиционния им строеж. Основна цел на комбинаториката е придаване на художествен израз на конструкцията и строежа на формите, което може да бъде постигнато благодарение на обогатяване на образността чрез цветови вариации, групиране, декориране, орнаментиране. Ако се вземе предвид връзката между формообразуването и комбинаториката, се стига до извода, че формообразуването е свързано с изграждането на самите форми, а комбинаториката – с механизма за регулиране и взаимовръзка между формите. Тя разглежда отношенията и връзките не само между отделните форми, а и между градивните елементи, които представляват структурата на гадена форма. Чрез отношенията на комбинации, рекомбинации, трансляции, трансформации и др. се образува единство и цялост.

За постигане на по-голяма комбинативност, вариативност и взаимозаменяемост на елементите се използват модулни системи и мрежи. Благодарение на тях се въвежда „модулна координация“ между градивните елементи на гадена форма (Jeleva, Petrova, 2015: 279). „Модулор“ на Лео Корбюзие също е свързан със система за модулна унификация, базирана на златното сечение и доказва, че комбинациите, получени при прилагането ѝ, са безкрайно много (Le Corbusier, 1982).

Освен понятието модулни системи, комбинаториката се свързва и с понятия като вариации, пермутации, комбинации и трансформации. Вариацията означава нареждане, пермутацията – разместване, комбинацията – съчетаване, трансформацията – променяне.

Правилата и принципите на приложение на изходните елементи в комбинаториката („морфотиповете“, както ги нарича архитект Росица Никифорова) се запазват относително непроменени, докато с развиване на човешкото познание през годините градивните елементи на комбинаториката се обогатяват. Те се развиват успоредно с развитието на науката и на технологиите, които влияят все по-силно върху техническия подход в процеса на художественото проектиране (Nikiforova, 2010).

Комбинаториката се обособява като самостоятелна наука през XVIII век, когато възниква теорията на вероятностите. Днес науката комбинаторика намира приложение в много и различни области – математика, биология, химия, техника, механика, архитектура и всички видове дизайн. При развитието на съвременните компютърни

технологии може да се твърди, че вероятно дизайнът, такъв какъвто е, не би могъл да съществува без комбинаториката. Тя е тясно свързана и с промишленото серийно производство, което налага свои изисквания за унификация, типизация и опростяване на формите при създаването на изделия и вещи. Това е породено от нуждата за приспособяване към индустриалните технологии и материали, което, от своя страна, води до нуждата от въвеждане на методите на комбинаториката в сферата на промишления дизайн. В своя учебник по формообразуване, Желева и Петрова казват, че чрез повече комбинативност се търсят „възможности за внасяне на повече индивидуалност и разнообразие“ при формоизграждането на промишлените изделия (Jelleva, Petrova, 2015: 278).

Комбинаториката и формообразуването се асоциират най-често с дизайн във всичките му разновидности, където тяхната основна задача е свързана с прилагането на геометрични схеми и закономерности в проектирането на форми. Във връзка с това Румен Райчев, професор в Националната художествена академия, казва, че „степенна на насищане на геометричната схема със собствени качества ще определи излизането от абстракцията и приложението ѝ в действителни материални форми“ (Raichev, 2002: 30). Това твърдение може да бъде отнесено, освен към дизайн, също и към декоративно-приложните изкуства и архитектурата, където творческият процес на художествено конструиране се направлява от прилагането на многообразието от обективни закономерности и принципи на формообразуването. Процесът е тясно свързан с културните ценности, а дизайнът се съобразява с предварително поставени изисквания за функция, конструкция, материал и естетическа изразителност.

Принципите на формообразуването водят към ситуация, в която артистът пренася не самия предмет в своето изкуство, а закона за неговото външно формиране. Във връзка с това, в своя труд „Абстракция и вчувстване“, немският теоретик и историк на изкуството Вилхелм Ворингер твърди, „че първичното не е природният първообраз, а извлечения от него закон“ (Worringer, 1993: 74). Той подкрепя тези свои думи, давайки за пример растителния орнамент, при който като художествен мотив се използва органичната закономерност с всички нейни елементи: „правилност, разполагане около една централна точка, уравновесяване на центробежните и центростремителните сили (т.е. кръгообразно заобляне), равновесие между носещите и тежащите фактори, пропорционалност на отношенията и всички останали чудеса“ (Worringer, 1993: 73).

## ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА ПРИ ФОРМООБРАЗУВАНЕТО И ДЕКОРАТИВНО-АБСТРАКТНАТА ОБРАЗНОСТ

Основните изразни средства на формообразуването и декоративно-абстрактната образност, които са обект на внимание в настоящата студия, са композицията (принципи и понятия), формата (конструкция, съизмеримост и хармонизация), линията (символика и значение) и цветът (емоционално въздействие).

Чрез *композицията* се извършва основното действие, обединяващо и структуриращо компонентите при формообразуването. Двете понятия (композиция и формообразуване) са тясно свързани, когато става въпрос за дизайн и архитектура. Доказателство за това е терминът „композиционно формообразуване“. Този творчески процес се свързва с подчиняването на класическите работни инструменти в дизайн (мащаб, ритъм, пропорции, колорит и др.) на общата художествена идея и нейното предварително замислено символно и функционално значение (Nikiforova, 2010).

Принципите, закономерностите, правилата, средствата и елементите на композицията съществуват във всеки вид изкуство и са характерни за всяка художествена дейност. Композицията се състои от композиционни елементи, които от своя страна се намират в композиционни отношения и по този начин се обединяват в единство, в структура. Композиционният елемент е основна градивна единица от системата. В процеса на организиране на пространството (процес на художественото композиране и формообразуване) се търсят връзките и взаимоотношението между елементите – баланс, ритъм и хармония между тях. Основният стремеж е да се постигне единство в разнообразието и разнообразие в единството, чрез което да се организира структура, балансираща формално-семоличните характеристики на елементите в художествената творба. Търси се равновесие на множеството елементи според важността на информацията, която носят. Всеки елемент притежава своя значимост за композиционното цяло, като най-важни са тези, чието изменение води до цялостно изменение на визуалното единство. То, от своя страна, представлява конфигурация от елементи, които се възприемат като една цялост и пораждаат естетическа наслада. Във връзка с това, с помощта на композиционни похвати може да се постигне определено въздействие на художествения образ, което да повлияе, в една или друга степен, на възприятията на зрителя.

Основните композиционни принципи могат да бъдат разгледани в няколко посоки. От една страна, е принципът за цялостност, чрез който се постига организиране на всички композиционни елементи в

единна органично свързана система. От друга страна, е принципът за контрастите или противопоставянето на противоположности, чрез които се търси разнообразие и баланс. Тук важна роля играе сюжетният и цветови композиционен център, който обединява другите елементи и спомага за по-ясно изразяване на идейния замисъл. Друг важен принцип е свързан със съчетаването и съпоставянето, чрез който отделните елементи се балансират без да си противоречат, за да не нарушат общото смислово и образно значение на композиционния замисъл. И не на последно място, е принципът на златното сечение, който води началото си от теорията на Леонардо Фибоначи (1170 - 1250) от Пиза, Италия, който през XIII век открива логаритмичната спирала в природата. Числата на Фибоначи са подредени в числова редица (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, и т.н.), където всяко число е сумата от предходните две в серията. Така се ражда математическото отношение, наречено златно сечение – пропорционална спирала, отразяваща представата за композиционна хармония.

Основни понятия, свързани с композицията, са хармония, равновесие, организация, съизмеримост, мащаб, пропорции, композиционен център и др.

Равновесието се разбира като устойчивост и баланс между композиционните елементи и тяхното разположение. За устойчиво равновесие важна роля играе симетрията и по-конкретно огледалната (билатерална) симетрия, която е символ на стабилност. Може да се говори и за динамично равновесие, което прави композицията по-разнообразна. Във връзка с това, появата на асиметрия нарушава равновесието и довежда до дисбаланс. Той, от своя страна, внася акценти и използван целенасочено, може да представлява механизъм за манипулиране на възприятието. Други важни понятия са статиката, която изразява устойчивост и покой, както и динамиката, която е символ на движение. То може да бъде подсилено чрез създаване на ритъм и повторения, като по този начин композиционното равновесие би могло да бъде манипулирано и регулирано. „В живописата, графиката, скулптурата, декоративното изкуство, дизайна, ритъмът присъства като едно от най-важните изразни средства на композицията, участвайки не само в изграждането на образа, но също придавайки определена емоционалност на съдържанието“ (Jeleva-Martins, Tasheva, 2014: 158).

Съразмерността на елементите в композицията се свързва с мястото и площта, която всеки от тях заема и която трябва да бъде съразмерна със значението и информацията, която елементите носят в себе си. Еднакви по размер, големина, форма, конфигурация и



цвят елементи предизвикват монотонност, докато разнообразието води до динамика или ритъм.

Композиционният център е изключително важен за възприемането на идейния замисъл на една творба. Елемент от композицията се отделя като акцент, за да насочи вниманието към себе си и да помогне на зрителя адекватно и правилно да разчете художествения код, заложен от автора. Подчертаването на центъра може да стане чрез цвят, контраст, хиперболизация, някаква визуална илюзия и др.

*Формата* е основно изразно средство в пространството и в плоскостта и е един от най-важните компоненти на композицията. Геометрично-абстрактните форми са носители на символни значения, като често се превръщат в знаци, чрез които се осъществява комуникация между автор, творба и зрител. В подобна роля, геометричните форми могат да изпълняват определени функции, свързани с ефекта на възприемането им – „кръгът се използва за концентрация на вниманието, триъгълникът изразява външна динамика, правоъгълникът – вътрешна динамика“ (Jeleva-Martins, Tasheva, 2014: 142). Първични елементи на формата, които носят художествена изразителност, са декоративността и геометричният ѝ вид. Във връзка с това, геометричните декоративни форми дават изключителна свобода и разнообразни възможности за творческа работа. Всеки реален обект може да се представи като комбинация от основните геометрични форми, като този процес на опростяване и стилизация на формите спомага за по-лесното им разбиране и възприемане. Така, геометричните форми се оказват в основата на човешкото мислене и се използват в много дейности, включително и в творческия процес в изкуството.

За формообразуването много важно е наличието на хармонизация на формата. Това означава „висока степен на съгласуваност на отделните елементи на формата“, която да доведе до възприемането ѝ като едно цяло (Nikiforova, 2010). Този аспект е нужен, когато е налице сложна и комплексна форма, състояща се от много елементи, с която се цели да се постигне положително визуално въздействие и стилово единство (което допълнително може да бъде подсилено и от цветовото решение, пропорциите или ритъма, както и от съизмеримостта и съподчинеността на частите). Сложна, комплексна и хармонична форма е декоративният орнамент, който се прилага в най-разнообразни жанрове на пластичните изкуства, в това число архитектурата и дизайна. Орнаментите са изградени с похвати като огледална и цвотова симетрия, трансляция и ротация на едни и същи мотиви, които са основните елементи на орнаента,

определящи съдържанието и влияещи на неговото конструиране.

Формата като изразно средство носи в себе си определена кодирана информация, която да бъде възприета от зрителя. Разчитането на смисъла, заложен от автора в творбата играе важна роля при възприемането на изкуството. Начинът и степенята на декодирането на визуалната информация се определят от нивото на култура, образование, национални и религиозни традиции, както и от поведенческите нагласи и от отношението на зрителя към творбата.

*Линията*, като основен елемент на композицията, предоставя на художника многобройни възможности – тя може да бъде едновременно и контур, и силуетна черта, и граница между две петна, и форма, и обем, и шрих. В същото време, съдържа в себе си огромната символна и смислова значимост като изразява различни състояния, притежава вътрешна духовна сила, скрито послание или сакрална форма. Правата, статична линия, ако е хоризонтална, изразява състояние на покой и безвремие, а ако е вертикална – изразява напрежение и баланс. Наклонена линията изразява динамика и движение, а вълнообразната притежава мекота и ритъм. Съчетаването на хоризонтални и вертикални прави линии предава усещане за постоянство, стабилност и здравина. От друга страна, резките и остри криви линии предполагат вълнение, безпорядък и хаос, докато меките вълнообразни линии носят комфорт и наслада. Всички тези значения, които линията би могла да носи в себе си, са неразривно свързани с човешкото мислене и поведение, с човешкия живот и с неговото време. Може да се каже, че линията чертае формата и посоката на времето, а изкуството го отразява визуално.

Когато става въпрос за линията като изразно средство в изкуството, не може да не се спомене един от най-влиятелните представители на абстракционизма Василий Кандински и неговото теоретично съчинение „Точка и линия в равнината“. Авторът нарича линията „невидимо съществуване“, което е следа от движеща се точка, като по този начин се извършва скок от статичното в динамичното (Kandinski, 1995). Според Кандински правата хоризонтала е израз на студенина, вертикалата на топлина, а диагоналът – на „студено-топла възможност за движение“. Във връзка с това, линията притежава определено психологическо значение, което, чрез нейните свойства и характеристики, я превръща в символ за предаване на емоции. Кандински пише, че „всяко явление от външния и вътрешния свят може да получи линеарен израз – един вид превод“ (Kandinski, 1995: 60). Смисълът, който носят различните линии, е различен за всеки

човек, тъй като възприемането му зависи от опита, културата, познанията и емоционалността на всеки отделен зрител.

Използването на линията като изразно средство и основен изразяващ елемент при създаване на едно художествено произведение, дава възможност за съчетаване на декоративно-плоскостни изображения, които да бъдат обединени от обща идея, образувайки декоративна композиция. Линията може да бъде използвана като главен елемент, който да „води“ околото към центъра и акцентите като по този начин фокусира вниманието на зрителя.

Цветът, от физиологична гледна точка, е следствие от реакция на човешката нервна система по отношение на светлина с определена дължина на вълната. Като средство на композицията, цветът подсилва структурата на формите, ефектите и начините на тяхното възприемане, организира пространството, помага за изтъкване на композиционния център и за представяне на основния идеен замисъл на композицията. Цветовете притежават характеристики като тон, оттенък, наситеност (степен на яркост), нюанс и др. Колоритът може да бъде ахроматичен (в границите на белия и черния цвят), хроматичен (в топла или студена гама), както и съчетание между тях (нюансите между даден хроматичен цвят и белия или черния). Цветовете могат да се съчетават на принципа на единство – хармонично съчетаване в една гама или на принципа на контраста – съчетаване на диаметрално противоположни цветове.

Цветът като композиционно изразно средство играе важна роля, поради активното му въздействие върху човешката психика. Психо-физиологичната страна на това въздействие е свързана с пораждането на определени чувства и емоции, които са следствие от раздразнение на нервната система и умора на очите при възприемане на определени цветове. Във връзка с това, така нар. активни цветове (червен, оранжев, жълт) действат възбуждащо, докато пасивните цветове (син, зелен) успокояват. Освен психо-физиологията на човека, в пряка зависимост със символиката на цветовете са и културните, национални и религиозни традиции, които допълват семиотичните значения на цветовете. През различните исторически периоди цветът изпълнява различни роли и функции – религиозно, мистично и ритуално значение, знак за социална принадлежност, символ на власт, декоративни, естетически и, не на последно място, концептуални функции.

## ВРЪЗКА НА ДЕКОРАТИВНО-АБСТРАКТНАТА ОБРАЗНОСТ С РЕЛИГИЯТА, С ПРОРОДАТА И С ЧОВЕШКАТА ДУШЕВНОСТ

<b>Изкуство</b>	Абстракция	Натуруподобност
<b>Човешка душевност</b>	Инстинкт	Разум
<b>Природа</b>	Страх	Доверие
<b>Религия</b>	Трансценденталност	Иманентност

### **Връзка с природата**

Едни от най-разпространените теории за произхода на абстрактната образност, а и на изкуството изобщо, са свързани с възможността изобразителната дейност да е възникнала на базата на природни естествени форми и образувания. Подобно нещо споделя Петер Цанев, художник и преподавател в Националната художествена академия, които в книгата си „Психология на изкуството“ пише, че вероятно естествените изобразителни паметници постепенно били „дооформяни и завършвани, като по този начин станали прототипи на последвалата преднамерена изобразителна дейност“ (Тзанев, 2008: 365).

За пряката връзка на абстрактната образност в изкуството на човека и за неговата връзка с природата, за отношението му към нея и за дълбочината на световъзприемането свидетелства и едно твърдение, основано на теориите на Вилхелм Ворингер. То се състои в това, че абстрактната образност олицетворява една своеобразна вътрешна отдаленост на хората от суровата и негостоприемна според тях природа. Абстрактните образи са свързани с чувството на страх, неспокойствие и недоверие пред нещата от външния свят и тяхната видимост. В исторически план Ворингер вижда тези характеристики в предренесансовото изкуство на северните народи в Европа с тяхната геометрична орнаментика (Worringer, 1993: 111, 112). Тук на преден план излиза въпросът за художествената воля: „Закономерното следствие от тази душевна нагласа (на северните народи към природата) било, че художествената воля на Севера, (...) е трябвало да бъде абстрактна“ (Worringer, 1993: 112). Следователно, стремежът към абстракция е следствие от недоверието и враждебността, които тези народи чувствали към заобикалящия ги видим свят. Това е и поредно доказателство за значимостта на взаимовръзките между декоративно-абстрактните художествени форми, човешката душевност и природата.

## **Връзка с религията**

*„Всяка художествена продукция не е нищо друго освен непрекъснато регистриране на големия процес на борба и обяснение, в който човекът е изправен срещу външния свят още от началото на сътворението и ще бъде изправен во веки веков. В този смисъл изкуството е само друга форма на проявление на онези психически сили, които, коренящи се в същия процес, обуславят феномена на религията и наменящите се възгледи за света“ (Worringer, 1993: 129).*

Ворингер определя художествената воля на даден народ като пряко отражение на неговото психическо разположение и по този начин очертава връзката между художествената воля и психиката на човека, което логично се отразява върху всички клонове на изкуството и културата.

В началото на всяка художествена дейност, се наблюдава така нар. от Ворингер „разположение към абстракцията“ (Worringer, 1993: 88). Съотнесено исторически у различните народи, това разположение в различна степен и с различна бързина бива заглушено или изместено от влечението към органичното (към което следва да бъде отнесена натуроподобната образност). Всичко това се обуславя донякъде от взаимовръзката на художествената воля с религията на съответния народ или, както я определя Ворингер – „съкровенната взаимовръзка между изкуство и религия като две равностойни направления на същото психическо разположение, на същата *temperature d'ame*“. Към абстракцията и натуроподобието в изкуството, може да бъдат съотнесени съответно трансцендентността (която води към монотеизъм) и иманентността (която се характеризира с политеизъм или пантеизъм). (Worringer, 1993: 107). Следователно може да се каже, че трансцендентните представи на човек в сферата на религията, от една страна, и потребността от абстракция в сферата на изкуството от друга, са прояви на една и съща психическа и художествена нагласа.

Ако се разгледа въпросът за връзката на изкуството (в контекста на стремежа към абстракция) и религията, трябва да се направи разделението между религията и изкуството на Изтока и тези на Запада. Според Ворингер, Николай Райнов и много други теоретици и историци на изкуството, те са диаметрално противоположни. Западното световъзприемане се свързва с класическото изкуство, а източното – с трансценденталното и именно по този начин ясно проличава противопоставянето на стремежа към натуроподобна образност и желанието за създаване на абстрактни образи.

## **Връзка с човешката душевност**

Процесът на борба на човека с външния свят е всъщност процес на борба в самия човек, между инстинкта и разума му. Този процес има пряко отражение в художествената дейност и декоративно-абстрактната образност. Тук под инстинкт се има предвид чувството на духовен страх, което в началните етапи на развитие на човечеството е имало абсолютен превес над разума. Този инстинкт, следователно, се свързва и с недоверието и страха на човека от заобикалящата го видима природа – „уплашен и изгубен стои човекът във вселената. Изправен пред измамливата и винагименяща се игра на явленията, която му отнема всякаква сигурност и чувство на духовен покой, у него израства едно дълбоко недоверие“ (Worringer, 1993: 130). Страхът от всемира се среща не само у първобитния човек, но и в културата на Изтока. Страхът на източния човек, обаче, не предхожда познанието, както у първобитния, а стои над него. Независимо от причината за съществуването му, този страх поражда търсене на сигурност и духовен покой, и по този начин у човека се развива стремежът към абстракция, която чрез своите изчистени, прости и геометрични форми вдъхва спокойствие и увереност. Този стремеж към абстракция е заглушен от стремежа към подражание (натуроподобност), в момента, в който в човешкото развитие и разумът започва да взема превес над инстинкта.

Може да се обобщи, че противопоставянето между абстракция и натуроподобност в изкуството се съотнася с противопоставянето между инстинкт и разум в човешката душевност; с противопоставянето между страх от всемира и доверие към природата и с противопоставянето между трансценденалност и иманентност в религията.

Възприемане на изкуството, осмисляне и естетическо преживяване „Може да е вярно, че няма нищо в ума, което да не е било в сетивата, но също така вярно е, че в сетивата има много повече, от онова, което е проникнало в ума“ (Panofsky, 1986: 53).

**Възприемането на произведения на изобразителното изкуство** представлява сложен психически процес, свързан с възпитанието на естетически вкус, с уменията да се възприема, разбира и оценява художествената стойност на творбите. Решението на този проблем трябва да се търси във философската и психологическата гледни точки за историята на изкуството, както и в контекста, свързан с политическата и религиозна обстановка през различните епохи.

*„Едно произведение на изкуството не винаги се създава изключително с цел да бъде обект на наслада или, за да използваме един по-научен израз, да бъде предмет на естетическо преживяване. Думите на*

Пусен, че „*la fin de l'art est la delectation*“ („целта на изкуството е наслаждението“) са били твърде революционни, тъй като по-ранни автори винаги са настоявали, че изкуството, колкото и да дава наслада, е също така в известен смисъл и полезно. Но едно произведение на изкуството има винаги естетическо значение (което не бива да се смесва с естетическата му стойност): независимо от това, дали има някакво практическо предназначение, дали е добро или лошо, то изисква да бъде преживяно естетически“ (Panofsky, 1986: 56, 57).

Следвайки тази теория на Панофски, може да се каже, че всеки предмет и още по-конкретно – всяка форма, била тя природна или създадена от човека, може да се преживява естетически. Това преживяване се случва, когато човек напълно и изцяло се отдаде на предмета на своето възприятие и го съзерцава, без да го свързва мислено и емоционално с каквото и да било извън него. Вилхелм Ворингер казва, че дори чисто геометричната абстракция е предмет на наслаждение и като пример за това посочва древните египтяни, които чрез изключително закономерни геометрични криви изграждат своите художествени образи, които продължават да бъдат обект на естетическо преживяване и до днес благодарение на геометрично-абстрактно насочената си художествена воля (Worringer, 1993). Погледнато от тази формална гледна точка, може да се предположи, че процесът на естетическо преживяване е по-трудно постижим при натуроподобните изображения, в сравнение с декоративно-абстрактните форми и образи. И в двата случая, обаче, се изисква не малък опит и висока концентрация на ума и човек често не успява да достигне до истинско естетическо преживяване, гледайки произведение на изкуството.

Това твърдение се отнася с още по-голяма сила за един млад човек или ученик, който все още изгражда своята визуална грамотност и култура. В повечето случаи той веднага търси нещо добре познато, с което да асоциира, да припознае и да обясни образите, които вижда и по този начин ги сравнява с познати за него обекти от действителността (ако, разбира се, има такива). С това се изчерпва, в общия случай, контактът на младия човек с произведенията на изкуството. В много малко изключения някои хора се замислят по-дълбоко за значението и смисъла на образите или се оставят да ги съзерцават, преживявайки ги чисто естетически. Това, донякъде, е разбираемо и е логично следствие от съвременната социална реалност, в която динамиката на огромното количество дигитални визуални образи е изключително голяма, а достъпът до тях (посредством компютърните технологии и световната интернет мрежа) е бърз и лесен за всеки човек.

Характерна черта за новите поколения е именно тази лекота и бързина, с която се отнасят към всякакъв вид информация, без да се замислят върху нея. Следователно, когато „попаднат“ на произведение на изкуството, те веднага асоциират образите с различни техни мисли, преживявания, спомени, чувства, емоции, както и с познати обекти, предмети и явления. Затова, за тях възприемането на реалистични изображения, винаги е за предпочитане пред възприемането на декоративно-абстрактните художествени форми, тъй като повечето хора се оказват неспособни да свържат тези форми с нещо познато и лесно обяснимо. А това ги поставя в нова и непозната за тях ситуация. Тя им се струва по-сложна и ги изважда извън зоната им на комфорт. Така се стига до формирането на негативна нагласа спрямо декоративно-абстрактните художествени форми, както и до липса на отношение и на художествено предпочитание. Всичко това показва нужда от задълбочена работа в тази насока в сферата на художественото образование.

При по-задълбочено разглеждане на въпроса за възприемането на изкуството, може да се направи извод, че ако още в ранна ученическа възраст не се изградят визуална грамотност, естетическа и духовна култура, човек трудно би могъл да преживее естетически гадено произведение на изкуството. По този начин той би изиграл ролята на така нар. „наивен зрител“ – израз, който Ервин Панофски използва като синоним на човек, лишен от „всякаква визуална обученост“. Всъщност, авторът споделя, че според него напълно „наивен зрител“ не съществува:

*„...всеки човек не само се наслаждава на произведението на изкуството, но и несъзнателно го оценява и тълкува; и никой не може да го обвини, че върши това, без да държи сметка, дали неговата оценка или интерпретация са правилни или погрешни и без да съзнава, че собствената му духовна култура, каквато и да е тя, в действителност допринася нещо за обекта на неговото преживяване“ (Panofsky, 1986: 60).*

Всеки човек притежава духовна култура, но тя трябва да бъде целенасочено обогатявана чрез „визуална обученост“. По този начин се изгражда пътят на преминаване от несъзнателно оценяване и тълкуване – „интуитивното естетическо пресъздаване“, както го нарича Панофски (Panofsky, 1986: 70), към съзнателно такова и се увеличава приносът на духовната култура на човек за възприемане на обекта на неговото преживяване.

Английският критик Роджър Фрай разделя възприемането на изкуството на два типа виждане (Fry, 1988). Първото е биологично, практически ориентирано и допуска в себе си само нужните за



ориентиране и оцеляване неща. Това виждане Фрай нарича „икономично зрение“. Това е виждането на обикновения човек, който е участник в живота, а не зрител, и от естетическа гледна точка подобно зрение е неработещо. Когато става въпрос за възприемане на изкуството, Фрай говори за „прозрение, разбиране на творчеството“. Това е вторият тип зрение, едно допълнително сетиво, чрез което човек е способен да види света на изкуството. В ежедневието си човек се намира в ситуация на слепота. Той трябва да бъде изваден от това състояние именно чрез художествената творба. Тя е тази, която утвърждава способността на човек да се вълнува и довежда невидимостта до видимост. Във връзка с това, Фрай казва, че художникът гледа с обобщено и всеобхватно око (Fry, 1988: 73).

Артър Данто пише: „Можете да наречете картина всичко, което си изберете, но не може да я тълкувате по всеки начин, който си изберете, не и ако се твърди, че границите на знанието са границите на интерпретацията“ (Danto, 1981: 131). Теорията, че „знанието предхожда виждането“, се споделя от много философи и психолози, пряко свързани с темата за визуалното възприятие. Подобни убеждения споделят и Ернст Гомбрих, Ервин Панофски и много други изкуствоведи, свързали творчеството си с разбирането на образа в изкуството. Според тях формите, цветовете и линиите, които човек възприема, стават разпознаваеми за него не защото „естествено“ са му дадени, а защото ги е научил. Във връзка с това, образите, които човек вижда, се предопределят от контекста на културната среда, в която се намира. Тя определя и доколко даден образ ще бъде разчетен и декодиран, както и какъв смисъл ще бъде вложен в него. Теорията на Ервин Панофски за „наивния зрител“ може да бъде съпоставена с теорията на Ернст Гомбрих за „невинното око“. Според Гомбрих такова понятие не съществува, тъй като според него няма непосредствен видим свят, с който човек може да сравни възприятията си (Gombrich, 1988). Това е проблем по отношение на „истинността“ на възприятиите изображения. Оттук може да се направи извод, че след като виждането и изобразяването са продукт на жизнен опит и на културна детерминация, тогава онова, с което човек сравнява картинните изображения, не е действителността, а свят, който вече е облечен в предварително изградени представи. Дълго време изображенията, както и езикът, се разбират като прозрачни медии, които представляват реалността и дават достъп до нея, доколкото тя се явява тяхна причина. В модерната епоха, изображенията се превръщат в явления, които изискват обяснение, тъй като са отделени от реалността, която вече не се мисли като тяхна първопричина.

Реалността в днешната епоха е свързана с визуалните, фотографските и с виртуалните образи – репрезентации на действителността, които довеждат със себе си изобилие от образи. Всичко това е предпоставка за създаване на хаос, несъзнателно схващане и виждане на неограничен поток от информация. По този начин се променя и начинът на мислене и според фотографката Сюзън Зонтаг погледът на днешния човек работи като фотоапарат, който предоставя хиляди снимки, които могат да бъдат разчетени и свързани смислено само чрез ума. Образът сам по себе си е незначителен и не носи никакъв смисъл – той трябва да бъде интерпретиран, за да придобие значение (Zontag, 2013). Според Зонтаг снимките променят и разширяват обхвата на това, което си заслужава да бъде видно, като в същото време разпадат света на множество образи-парченца. Но в тази равнозначност и възприемане на всяко парченце от света като значимо, образите се банализират и изхабяват и човек започва да губи способността си да вижда, т.е. става визуално апатичен и незаинтересован, което, от своя страна, води до понижаване на визуалната грамотност.

Естетическото преживяване е неразривно свързано с процеса на визуалното възприятие и визуалното мислене. А този процес и неговите основни закономерности са обект на изследване от гещалтпсихологията (направление в психологията, възникнало в началото на XX век). Според гещалтпсихологията образите се възприемат като цялостни конфигурации, а не като сума от съставните части. Във връзка с това, динамичните сили между елементите управляват процеса на възприятие и се появяват едновременно и в образа, и в самия процес на възприятие. Рудолф Арнхайм, един от гещалтпсихолозите, оказали огромно влияние върху историята и психологията на изкуството, споделя мнението, че динамичното възприятие е в основата на естетическото преживяване. Според Арнхайм гледането и възприемането не са процес на пасивно механично регистриране на реалността, а са активно творческо разбиране, сътворяване на структурирани образи. Виждането е културно детерминирано и зависи от личния жизнен опит на наблюдателя, т.е. подлежи на образование. Относно процеса на визуално възприятие на форми и образи, в едно свое интервю авторът споделя теорията, че гледането и възприемането са активно творческо разбиране, а не процес на пасивно регистриране или репродуциране на реалността. Защото образите не имитират действителността, а само препащат към нея (Arnheim, 1973).

Подобни убеждения споделя не само психологията, но и естетиката

на изкуството. Един от най-значимите български автори в тази сфера – Исак Паси изказва мнението, че формата е особено важна за естетическата оценка и съзercание. Именно когато формата е освободена от пряко съдържание, дава възможност на въображението, с помощта на рационалната сфера, да я свързва последователно с няколко различни представи. Това, според Паси, доказва силната връзка на абстрактната образност с асоциативното мислене, тъй като чистата форма „в голяма степен предизвиква играта на въображението – този специфичен момент на естетическото удоволствие“ (Pasi, 1976: 58). Затова формата сама по себе си е непосредствен обект на естетическото преживяване. Във връзка с абстрактната образност в изкуството, Паси пише, че „изкуството има възможност да дестилира формата в максимално чист вид и дори да я направи единствен предмет на изобразение“ и респективно на естетическо преживяване (Pasi, 1976: 58).

#### ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЕ ИЛИ СТРЕМЕЖЪТ КЪМ АБСТРАКЦИЯ

Стремежът към абстракция се противопоставя на инстинкта за подражание – инстинкт, заложен в природата на човека, който в различна степен присъства в културата и изкуството през всички периоди на човечеството. Някои теории твърдят, че благодарение на този инстинкт за подражание се наблюдава развитие от декоративно-абстрактната художествена образност към натуроподобните образи в историята на изкуството. Според Вилхелм Ворингер, обаче, този инстинкт за подражание се числи не към историята на изкуството, а „към историята на занаятчийската сръчност (Kunstfertigkeit)“ (Worringer, 1993: 68). Авторът смята, че орнаментално-абстрактните конфигурации стоят в основата на изкуството на всички народи, които са претърпяли художествено развитие – „Първите наченки на естетическата потребност винаги напират към линеарно-неорганичното“ (Worringer, 1993: 70).

Абстрактните геометрични форми играят важна роля за човешкото съществуване през всичките негови епохи и култури, защото преносът и влагането на различни значения в тях, както и установяването на подобия, представлява за човека ефективен начин на поведение, естествена мисловна дейност, начин за усвояване и за предаване на важна информация. Затова, колкото и абстрактно, строго и далечно да звучат, геометричните художествени форми са свързани в своята същност с природата, с космоса и с човешката култура. От друга страна, погледнато в художествен план, декоративно-абстрактните художествени форми предоставят на артиста

огромни възможности и в изобразителен, и в семиотичен аспект.

Ако в изображението присъстват природонаподобителни и разпознаваеми обекти и образи, информацията, която те носят се свързва с ума, с познанията и с културата на зрителя. Чисто абстрактната образност, от друга страна, насочва вниманието към усещания от съвсем друг порядък, свързани с естетическото преживяване, със сетивната визуалност, с емоциите и др. Същевременно, абстрактните образи носят в себе си кодирани понятия – те са символи и знаци, в които векове наред са въплъщавани различни мисли, емоции и значения. За да бъдат разпознати и осмислени, трябва човек да притежава познания за изразените системи от кодове, които да използва при декодирането на образите. Във връзка с това, стремежът към абстракция може да бъде разглеждан като стремеж към изобразяване на семиотични знаци с цел тяхното символно значение да предава универсални послания на бъдещите поколения.

Стремежът към абстракция е много силно застъпен в модерното изкуство в Европа в началото на XX век. За естетиката, декоративизма, формата и символите на това изкуство пише един от най-известните български изкуствоведи и художествени критици – Димитър Аврамов в своя труд „Естетика на модерното изкуство“. Според него изкуството в модерната епоха се превръща в „свят за себе си“, в една различна действителност, създадена от въображението на художника, неподчинена на никакви обективни правила. Стремежът към абстракция Аврамов обобщава по следния начин: „то (изкуството) е толкова по-съвършено, колкото неговите форми са по-абстрактни, по-малко свързани с физическата реалност“ (Аврамов, 2009: 205). Във връзка с това авторът посочва, че отдалечавайки се от природата, изкуството ще намери пътя към своята праформа, към самото себе си, към чистата красота, към абстрактно-декоративните форми.

Стремежът към абстракция намира своя най-ярък и точен израз в творбите на едно от ранните течения в модерната живопис – Абстракционизма. Художниците от това течение целят да придават на своето изкуство по-дълбоко духовно значение, опитвайки се да го направят средство за израз на емоции, на усещания и дори на определени философски идеи. Стремежът към абстрактна образност тук цели да запази чистотата и независимостта на изкуството, без да наруши комуникативната му стойност и функция, както и високото му духовно значение. Съществува, обаче и друга посока на развитие на абстракционизма, при която много автори престават да третират своето изкуство като език за изразяване на душевни състояния, виждайки в него само средство за интересни експерименти

с формата. Така, според Димитър Аврамов, „се стига до една аскетична, минималистична, еднообразна живопис“ (Аврамов, 2009: 408). Тази тенденция авторът обобщава под названията „опасностите на декоративизма“ или „скритата опасност на абстракционизма“. Тя се изразява в това, че лишаването на чистата форма от определено семантично значение води до редуцирането ѝ единствено до живописен декор и както казва Аврамов, до „безсъдържателен декоративизъм“ (Аврамов, 2009: 404). Авторът изказва мнението, че изкуството няма право и не може да скъса напълно с реалността, тъй като всеки художник твори на базата на опит и познания, изградени от неговия контакт с действителността.

При сравнение със словото и конвенционалните писмени знаци на думите, които притежават конкретен и общоприет смисъл, визуалните елементи на чистия пластичен език са относителни и многозначни. Сами по себе си, те упражняват върху зрителя подсъзнателно и рефлекторно естетическо въздействие и поради своята относителност всеки отделен човек ги възприема по свой неповторим начин. Това, вероятно, може да доведе до невъзможност да се изгради единен визуален език и еднозначна комуникативна връзка, още повече, когато художникът се стреми да изрази в своите композиции изключително субективни емоции и усещания. Модерният художник, обаче, е убеден, че постигайки така желаната чистота, не унищожава експресивната и комуникативната стойност на своето изкуство. Защото той вярва, че чистите пластични средства са способни сами по себе си, без посредничеството на природата и сюжета, да изразяват настроение, емоции и мисли. Димитър Аврамов казва, че „ако не днес, то утре – когато публиката изучи своеобразната му семантична природа“, пластичният език на модерното изкуство, колкото и абстрактно да е то, ще стане понятен, както е понятен езикът на фигуративната живопис (Аврамов, 2009: 383). Повечето от последователите на нефигуративното изкуство са убедени, че езикът на абстракцията (именно поради неговата необвързаност с конкретни форми) може да създаде много по-пряка и универсална комуникация между художника и зрителя отколкото фигуративния език на натуроподобната образност. Дали това е възможно и в каква степен, е въпрос, който вероятно ще вълнува философи, естети, историци и критици на изкуството още дълги години.

## ЛИТЕРАТУРА

- Arnheim 1973: Arnheim, Rudolf. Искусство и визуальное восприятие. Москва, 1973. [Izkusvo i vizualno vazpriyatие. Moskva, 1973]
- Avramov 2009: Avramov, Dimitar. Естетика на модерното изкуство. С., 2009, 205, 383, 404, 408. [Estetika na modernoto izkustvo. Sofia, 2009, 205, 383, 404, 408]
- Danto 1981: Danto, Arthur. The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art. Cambridge MA, 1981, 131.
- Fry 1988: Fry Roger. Въображение и рисунка. С., 1988, 73. [Vaobrajenie i risunka. Sofia, 1988, 73]
- Gombrich 1988: Gombrich, Ernst. Изкуство и илюзия. С., 1988. [Izkustvo i ilyuziya. Sofia, 1988]
- Jeleva-Martins 2006: Jeleva-Martins, Dobrina. Теория на формообразуването v/s Теория на композицията - в търсене на диференция специфика - Научни трудове на Русенски университет „Ангел Кънчев“, Т. 45, 2006, 283-287. [Teoriya na formoobrazuvaneto v/s Teoriya na kompozitziyata - v tarsene na diferentziya spetzifika - Nauchni trudovena Rusenski universitet Angel Kanchev, Т. 45, 2006, 283-287]
- Jeleva-Martins, Tasheva 2014: Jeleva-Martins Dobrina, Tasheva, Stela . Теория на композицията. Учебник за образователна степен „бакалавър“ на студентите от специалност „Инженерен дизайн“ на Лесотехническият университет. С., 2014, 142, 158. [Teoriya na kompozitziyata. Uchebnik za obrazovatelna stepen Bakalavar na studenti ot spetzialnost Injineren dizajn na Lesotehniческият университет. Sofia, 2014, 142, 158]
- Jeleva, Petrova 2015: Jeleva, Dobrina, Petrova, Miroslava. Формообразуване. Учебник за студентите от специалност „Инженерен дизайн“ в Лесотехническият университет. С., 2015, 278, 279. [Formoobrazuvane. Uchebnik za studenti ot spetzialnost Injineren dizajn v Lesotehniческият университет. Sofia, 2015, 278, 279]
- Kandinski 1995: Kandinski, Vasilij. Точка и линия в равнината. С., 1995, 60. [Tochka i liniya v ravninata. Sofia, 1995, 60]
- Le Corbusier 1982: Le Corbusier. Модулар. С., 1982. [Modulor. Sofia, 1982]
- Minkova 2006: Minkova, Velichka. Комбинаторика и програмно формообразуване - Електронно списание LiterNet, № 6 (79), 2006. [Kombinatorika i programno formoobrazuvane - elektronno spisanie LiterNet, № 6 (79), 2006] [http://litenet.bg/publish19/v\\_minkova/kombinatorika.htm](http://litenet.bg/publish19/v_minkova/kombinatorika.htm) - accessed April 2, 2020
- Nikiforova 2010: Nikiforova, Rosica. Информативна функция на формата в дизайна за архитектурна среда - e-Journal VFU, 2, 2010. [Informativna funktsiya na formata v dizajna za arhitekturna sreda - e-Journal VFU, 2, 2010] [http://ejournal.vfu.bg/bg/pdfs/Nikiforova\\_THE\\_INFORMATIVE\\_FUNCTION\\_OF\\_FORM.pdf](http://ejournal.vfu.bg/bg/pdfs/Nikiforova_THE_INFORMATIVE_FUNCTION_OF_FORM.pdf) - accessed April 2, 2020

- Panofsky 1986: Panofsky, Erwin. Смысл и значение в изобразительном искусстве. С., 1986, 53, 56, 57, 60, 70. [Smisal i znachenie v izobrazitelno isustvo. Sofia, 1986, 53, 56, 57, 60, 70]
- Pasi 1976: Pasi, Isak. Естетика на Кант. С., 1976, 58. [Estetika na Kant. Sofia, 1976, 58]
- Raichev 2002: Raichev, Rumen. Структурна комбинаторика. С., 2002, 30. [Strukturna kombinatorika. Sofia, 2002, 30]
- Tzanev 2008: Tzanev, Peter. Психология на изкуството. С., 2008, 365. [Psihologiya na izkustvoto. Sofia, 2008, 365]
- Worringer 1993: Worringer, Wilhelm. Абстракция и вчувстване. С., 1993, 68, 70, 73, 74, 88, 107, 111, 112, 125, 130. [Abstraktziya i vchuvstvane. Sofia, 1993, 68, 70, 73, 74, 88, 107, 111, 112, 125, 130]
- Zontag 2013: Zontag, Susan. За фотографията. С., 2013. [Za fotografiyata. Sofia, 2013]

---

*Данни за автора:*

Гл. ас. д-р Венцислава Стоянова, Софийски университет „Св. Климент Охридски“, Факултет по науки за образованието и изкуствата, Катедра „Визуални изкуства“;  
E-mail: [vhstojanov@uni-sofia.bg](mailto:vhstojanov@uni-sofia.bg), [stoyanova.ventsislava@gmail.com](mailto:stoyanova.ventsislava@gmail.com)





## ЕВОЛЮЦИЯ НА СТРУННО-ЛЪКОВИТЕ ИНСТРУМЕНТИ

Веселин Караатанасов

**Резюме:** Настоящата студия разкрива пътя на зараждането и развитието на струнната група в оркестъра и проследява трансформациите на нейните многолики представители през вековете. Намирането на красноречив отговор на въпроса за произхода на струнните лъкови инструменти често се третира с особена внимателност. Артефактите, въпреки многообразието си, често се превръщат в предпоставка за противоречиви съждения. В този смисъл, дефинирането на отправна точка при изследването на еволюционните процеси не изключва субективната генерализация и косвените съждения, понякога основаващи се на догадки.

**Ключови думи:** цигулка, виола, виолончело, контрабас, щрайх, да гамба, да брачо, д'аморе, помпоза, бастарда, виолоне, фидел, лира, лироне, ребаб, ребек

## THE DEVELOPMENT OF BOWED CHORDOPHONES

Veselin Karaatanasov

**Abstract:** This essay unveils the origins and development of the string group over the centuries in conjunction with the transformations of its species. Finding an eloquent answer to the question regarding bow instrument origins is often treated with extreme delicacy. Artifacts, despite their diversity, are often controversial. The unambiguous definition of the raising point in the study of evolutionary processes is based on subjective generalization and indirect judgments, although bordering on speculations.

**Keywords:** violin, viola, violoncello, bouble bass, strings, da gamba, da braccio, d'amore, pomposa, bastarda, violone, fiddle, lyra, lirone, rabab, rebab, rebec

Съществува единомислие, че съвременното цигулково семейство има за свои предтечи инструменти, чиито корени идват от Централна Азия през X век и дори по-рано. От тогава датират първите сведения за използването на лъка като част от единна система за тоноизвличане чрез фрикционни движения. Първоначалната му формата представлява полудъга, наподобяваща буквата С, със слабо натезнати оплетени косми и захват приблизително по средата на извивката. Това позволява възпроизвеждането и поддържането на тонове с продължителна звучност и без затихване. Благодарение на този динамичен развой струнните придобиват нов облик, даващ началото на приобщаването им към духовите инструменти и певческия глас. Забележителен в това отношение е китайският бамбуков лък, характерен с извивките от двете си страни и механизъм за натягане. Той се възприема като прародител на съвременните образци. С този лък се свири на инструмента ерху, използван и до днес за изпълнение на традиционна музика. Държи се изправен и се подпират в скута. В горната част има ключове, за които са захванати две струни, настроени на чиста квинта. Необичайното е, че космите на лъка минават между струните. За да се свири върху по-ниската той се натиска надолу, а за да докосне високата – се вдига нагоре. По тази причина космите са на голямо отстояние от пръчката.

В Западна Европа и до момента се използва наименованието *фидел* като обобщаващо понятие за архаични струнни лъкови инструменти. Смята се, че първообразът на повечето от тях е бедуинския *рабаб* (*ребаб*), разпространен още преди VIII век в Близкия и Далечния Изток, както и в Северна Африка. Той представлява масивна подпора, подобна на вретено, изработена от цяло дърво и завършваща от долния край с изтъняване. Резонаторното тяло е от разполовен кокосов орех или кратуна и е покрито с опъната кожа. Над нея минават една, две, а при мароканския, по-известен като *андалузки ребаб*, до четири струни, изработени от усукани конски косми. Този инструмент е намерил своето широко признание и употреба не само в Мароко и южна Испания, ако съдим по името му, но и много по-на север – във Валенсия, сегашната провинция Арагон, в граничещата с нея южна Франция, на Балеарските острови, в Сардиния, Неапол, Сицилия и др.

Наследник на този инструмент е европейският *ребек*, който е издълбан от цяло парче дърво във формата на надлъжно разполовена круша (подобно на гъдулката). Шийката му от горната страна завършва с листовидно очертание, където са разположени ключовете за настройване. Специфично за *ребаб*-а е покритото с кожа кухо тяло, докато при *ребек*а това е изтънена дъска, върху която е поставена

розета или са изрязани два симетрични отвора. Формата им наподобява буквата С, Ј (подобно на съвременните цигулки), стилизация на новолуние ( ), змиевидни криви, огньовете или друг вид орнаменти.

Трите струни на ребека са от изсушени животински черва. В повечето си разновидности този инструмент е лъков, макар че съществуват изображения, на които е показано, че на него се свири с плектрум. Наследници на ребека са руският *гудок*, у нас *гъдулката*, а в Гърция *лирата*. Инструменти от XVI век с плоска задна дъска са открити в Полша, но за тях има съмнения, че са нескопосани копия на цигулка, подобно на бюджетните реплики, заливащи в момента пазара на музикални инструменти произведени в Китай, Индонезия и къде ли не.

*Фиделът*, известен още като *виел*, е бил сред най-популярните инструменти, характерни за началото на XI век в Западна Европа, въпреки че според някои учени появата му датира още от IX век. Използван е от любители и професионални музиканти за изпълнение на танцовата музика, акомпанимент на светски и религиозни песни. Изживява своя разцвет между XII и XIII век и излиза от употреба около столетие след началото на Ренесанса. Отличава се със слабо изпъкнала горна дъска, с отделна шийка и широка околчица. В повечето случаи е с четири струни. При най-ранните образци лъкът е дъговиден, подобно на използваните още през X век. Първоначално инструментът е бил с овална форма, заимствана от ребека през XII век. При свирене *по-големите* представители от семейството на виелите се поставяли вертикално в скута или между коленете. *Броят на струните* им варирал от три до пет и често към мелодичните били добавяни по две бурдониращи, които се дърпали с палеца на лявата ръка. Строят не може да се определи еднозначно, въпреки откритите три различни вида насоки, описани в „Трактат за музиката“ на Жером Моравски от XIII век, както и тези на Йоханес Тинкторис от XV век. За по-малките инструменти се предполага, че са настройвани подобно на съвременната цигулка, а по-големите – като старинните *виоли да гамба* (на кварта и терци).

Инструментът във всичките си разновидности претърпява редица трансформации и накрая силуетът му придобива очертанията на странично сплескана осмица със симетрични отвори във формата на широки дъги. При някои модели върху грифа се поставят пет или шест прагчета, изработени от кожа, слонова кост или метал.

Едва в началото на XIV век музикантите започват да го поставят хоризонтално, като опората е на гърдите и под брадичката, но не и на рамото.

Епохата на Ренесанса в Италия се свързва със зараждането и апогея на две семейства струнни лъкови инструменти. Това са *старинните виоли* и *цигулките*. И двата вида инструменти произхождат от примитивните средновековни представители *ребек* и *лъкова лютня*. Първи се появяват виолите, следвани век по-късно от цигулките във всичките им разновидности. От този факт обаче не бива да се прави прибързания извод, че цигулковото семейство е пряк наследник на старинните виоли, още повече че дълго време те си съперничат помежду си. От тази епоха има останали редица виртуозни произведения както за едните, така и за другите. С течение на времето *цигулката* се установява трайно като предпочитан инструмент поради своя красив, богат на нюанси тембър, в състояние на покрива широк регистров и динамичен диапазон. Въпреки това, през същия този исторически период алтовата, теноровата и басовата теситура в оркестъра винаги се поверяват на *старинните виоли*. Тяхното разнообразие е много богато и затова ще ограничим разглеждането им само до най-разпространените видове.

### СТАРИННИ ВИОЛИ

Конструктивните особености при тези инструменти са: плоска задна дъска, силно скосени рамена, широки околчици, по-тънък и по-крехък корпус (спрямо представителите на цигулковото семейство), голяма струнна кутия, широк гриф със или без прагчета, близки и тънки струни – пет, шест и повече, широко магаренце с малка извивка, къс и слабо обтегнат лък с висока дъга, непостоянен строй, който се е определял в зависимост от лада и тоналността на изпълняваното произведение. Интервалите при настройването включват чисти квинти, чисти кварта, голяма и по-рядко малка терца. По-слабо натегнатите струни са предпоставка за по-мек и приглушен звук, подходящ предимно за камено музициране. Наред с това, постигането на силна динамика на *средните струни* е невъзможно, защото те лягат под малък ъгъл. При силен натиск на лъка те трудно могат да бъдат изолирани една от друга за изпълнение на солова мелодия. Всъщност, това, което откроява старинните виоли, е лекотата, с която на тях се свирят акорди и същевременно обяснява наличието на различни интервали, включени в строя им, които често съвпадат с тези на ренесансовата лютня, възприемана по-скоро като любителски инструмент. По тази причина е било прието нотирането, освен с ключове, да става и с табулатура (пръстова нотация). Празните струни понякога се настройват така, че да образуват мажорен или минорен акорд, въпреки че общоприетият строй е на кварта и

голяма терцата между трета и четвърта струна. Подобно на виела, при едни от първите образци се наблюдават  $\varepsilon$ -образни симетрични отвори, които по-късно прерастват в  $f$ -образни и накрая преминават в характерните за цигулката ефове.

Съществуват различни видове старинни виоли. Едни от най-разпространените са коленните, наричани да *гамба*. Поставят се вертикално подпрени на коляно или между коленете. Познати са с различни наименования. В зависимост от регистровия си обхват се делят на:

- сопран̀инова, *Pardessus de viole*, срещана предимно във Франция, в G-строй;
- петструнната  $\grave{u}$  версия *Quinton (Cinquième)* се настройва на квинти и кварта:  $g-d^1-a^1-d^2-g^2$ ;
- *Pardessus de viole* – шестструнна в G-строй:  $g-c^1-e^1-a^1-d^2-g^2$ ;
- сопранова, *Dicant, Violet, Dessus de viol* в D-строй:  $d-g-c^1-e^1-a^1-d^2$ ;
- малка алтова, *Haute-contre de viole* в C-строй:  $c-f-a-d^1-g^1-c^2$ ;
- алтова, *Violetta* в A-строй:  $A-d-g-h-e^1-a^1$ ;
- тенорова, *Viola da gamba tenore, Taille de viol* в G-строй:  $G-c-f-a-d^1-g^1$ ;
- басова, *Basso da gamba* в D-строй – шестструнна:  $D-G-c-e-a-d^1$ ;
- басова, *Basso da gamba* в D-строй – седемструнна:  $A1-D-G-c-e-a-d^1$ ;
- контрабасова, *Contrabasso da viola* в D-строй:  $A^1-D-G-H-e-a$ ;
- violone в G-строй:  $G^1-C-F-A-d-g$ ;
- violone в D-строй:  $D^1-G^1-C-E-A-d$ .

По отношение на размерите, високата старинна виола е сходна със съвременната. Значително по-голяма от нея е *теноровата*. Тя е била най-разпространена и впоследствие се е превърнала в нарицателна за цялото семейство. Близка до виолончелото по тонов обем и големина е басовата виола, а съизмерима с контрабаса – съответно контрабасовата и нейните две разновидности *Violone* в G и в D-строй.

Всички тези сравнения обаче са твърде относителни, защото дори в заключителния етап на своето усъвършенстване, инструментите от един вид, покриващи еднаква меситура, но произведени на различни места, се отличават помежду си по размери, тонов обем и най-вече темброво.

Към групата на старинните виоли спагат също *viola d'amore*, *viola rotrosa*, *viola di bordone*, *viola bastarda* и др., които понастоящем привличат нестихващия изпълнителски и изследователски интерес.

На пиедестал, сред най-знаковите представители на виолите от Барока, винаги се е откроявал силуетът един рядко красив

инструмент, с мек и лиричен тон, наситен с топлина и обаяние, вдъхновявал творци от момента на своето сътворение та чак до наши дни. Леополд Моцарт с поетична приповдигнатост го обрисова като „изключително прелестен в безмълвния покой на вечерта“. Става дума за любовната виола. Автентичното ѝ наименование – *viola d'amore*.

За разлика от представителите на коленните виоли (*da gamba*), този инструмент се поставя на рамо както цигулката. Има широка шийка и няма интонационни прагчета както при повечето представители на това семейство. В средата на корпуса има ясно изразено стесняване подобно на талия. Симетричните отвори наподобяват пламъци, вероятно като символ на любовта, която този инструмент олицетворява. В едни от най-изящните образци грифът, околчиците и струнникът са изпъстрени с декоративни елементи от слонова кост или седеф, а паралелно на ръба на горната резонаторна дъска е вдълбана интразия, подобно на съвременните струнни лъкови инструменти. В преобладаващия брой случаи изработката на *viola d'amore* е синоним на великолепието не само за слуха, но и за очите, поради кокетния разкош, който излъчва с изящните си форми. В образци от XVII и XVIII век струнната кутия завършва по много елегантен начин – с купидон или глава на жена с превръзка на очите – вероятно да ни подсказва докато слушаме гласа ѝ, че любовта наистина е съпяла.

Първоначално виола *d'amore* е разполагала с пет струни, но по-късно към тях биват добавени още две надгрифни. Впоследствие под въздействие на виола *di bordone* инструментът търпи съществени конструктивни и акустични изменения. Към мелодичните струни се добавят същият брой *аликвотни* (*бурдониращи*) струни или *подгласници*, чиято цел е да послужат като допълнителен резонатор. Те звучат по симпатия с тоновете, извлечени с пръстите върху грифа. Така звукът се обогатява с обертонове и отзвучава по-дълго. За сравнение, при *viola di bordone*, която обикновено е със седем мелодични струни, подгрифните достигат до 44 подгласници, захванати в най-долната част на корпуса.

Основните (мелодични) струни на *viola d'amore* са изработени от усукани тънки черва на малки животни, а останалите са метални. Т.нар. *кожени* струни минават над грифа и лягат на магаренцето, а резониращите се промушват през тесни дупчици в долната му част. В тази връзка, интересен обект на изследване представлява строежът на тази виола. Съществува само принципна конфигурация. Обикновено авторът на произведението посочва как да бъде настроена виолата

или самият изпълнител го решава с цел постигане на удобство. Затова употребата на скордатура при старинните виоли е обичайно явление. При седемструнната разновидност най-разпространените строеве са *ре-мажор* или *ре-минор*, като отделните струни (от най-ниската към най-високата) се настройват по следния начин:

- в *ре-мажор*:  $A-d-a-d^1-fis^1-a^1-d^2$ ;
- в *ре-минор*:  $A-d-a-d^1-f^1-a^1-d^2$ ;
- алтернативен строй може да бъде:  $A-d-g-c^1-e^1-a^1-d^2$ , което е проекция на седемструнната басова виола, но октава над нея. Най-високият практически достижим тон на *viola d'amore* е  $a^3$ .

Освен всичко казано до тук за строя, когато става дума за реално звучене, трябва да се има предвид, че еталонът за ла от първа октава през епохата на Барока е вариал в изключително широки граници. Според изследователи и съвременни изпълнители на музика от този период, инструментите са били настройвани на 415 Hz, което е полутон по-ниско от общоприетото в момента.

Към богатият списък с разновидности на старинни виоли *да гамба* се причисляват още два инструмента, с подчертана индивидуалност, темброва харизматичност, предполагащи виртуозност при музицирането на тях (в съответствие с разбиранията на епохата, разбира се). Това са *viola pomposa* и любимата на Джулио и Клаудио Монтеверди *viola bastarda*.

*Viola bastarda (lyra bastarda)* възниква в края на XVI век. Тя е с баритонова теснота и обикновено е с шест мелодични струни и 12 подгласници. Корпусът е продълговат и стеснен по средата. Грифът при някои модели е угължен и позволява върху първа струна да се свирят мелодии с диапазон до две октави. Среца се в две разновидности – със или без интонационни прагчета, предвид факта, че инструментът е предназначен за изпълнение на солови и контрапунктични партии в мадригалите. При повечето образци страничните отвори се допълват от изцяло розета в долната част на грифа. Настройва се по същият начин като *теноровата виола да гамба* в G-строй:  $G-c-f-a-d^1-g^1$ . При модели с по-гълъз гриф най-високият достижим тон е сол от трета октава. Подобно извисяване рядко се среща, но все пак го откриваме в произведенията на Франческо Роньони и Винченцо Боници, в които се оползотворява целият диапазон от четири октави ( $G-g^3$ ). За разлика от повечето виоли, при *бастарда* хомогенността на звученето не е приоритет. В зависимост от това каква партия ѝ е поверена – алтова, тенорова или баритонова, изпълнителят сам преценява какъв тембър най-би ѝ подходил при конкретните обстоятелства и така взема решение на коя или на кои струни да изсвири мелодията.

По тази причина, съдейки по оригинални манускрипти, нотирането може да бъде на виолинов, сопранов, алтов, теноров, баритонов и басов ключ, а при инструментите с празчета – с табулатура (както при лютнята).

Първите сведения за *Viola rotrosa* (разкошна виола) датират от първата четвърт на XVIII век. Известна е още като *violino rotroso*, *cello piccolo*, *violoncello da spalla*, *viola di collo*, *bassoon violin* или *bassetto*. По форма прилича на съвременната виола, макар че е по-голяма от нея. Размерите ѝ варират според наименованието и това, освен че определя основния строя, се отразява на начина, по който се свири на нея. При някои модели тя се поставя на коляно, на пода, на гърди, прикрепена с ремък или превръзка, а при по-малките разновидности – под брадичката. Въпреки наличието на множество варианти, тя почти винаги е с пет струни, настроени на квинти:  $c-g-d^1-a^1-e^2$ . В този си вид те съвпадат изцяло с тези на цигулката и виолата взети заедно. Съществуват редки екземпляри, настроивани на кварта  $A-d-g-c^1-f^1$  и разполагащи с още седем подгрифни струни като допълнителен резонатор. В някои от кантатите си Бах ѝ поверява обширни пасажи в интермедиите, изпълнявани предимно от струнната група. Нотирането е в зависимост от теситурата на партията ѝ. В преобладаващия брой случаи това са виолинов и алтов ключ, но съществуват примери, където се използва и теноров.

Наред със старинните виоли други широко разпространени представители на същата тази епоха са *viola da spala* и раменната лъкова *lira da braccio* или *lira de braccio*, свързвани с изпълненията на италианските придворни поети и музиканти. По външни белези и двата инструмента приличат на средновековния фидел. Тялото е с видимо изразено „стягане“ в средата, което улеснява воденето на лъка по крайните струни. Отворите от двете страни на магаренцето при по-късните образци вече приемат отчетливи *f*-образни очертания. При *lira da braccio* шийката е широка, няма струнна кутия както при цигулката, а ключовете влизат направо в плоско сърцевидно разширение, в което прераства грифа. Отваряща се струнна кутия се наблюдава само при оригинали, плод на изключително майсторство и великолепие. Тя е с форма на човешка глава, а по корпуса, грифа и задната дъска може да има гравюри, декорации от седеф, слонова кост или резба.

Първоначално тази лира е разполагала с пет мелодични и две бурдониращи струни, настроени на квинта или октава, които лягат на слабо извито магаренце. Мелодичните струни от първа до четвърта са на квинти, а петата е на кварта под най-ниската:  $d-g-d^1-a^1-e^2$ .



Друг разпространен строй от първата половина на XVI век е:  $g-g^1-d^1-a^1-e^2$  (с-с1 за бурдониращите струни). Съществували са редки образци, при които втора, трета, четвърта и пета струна са удвоени, а най-ниската е дублирана на октава по-високо.

Както при виола *полпоза*, някои от по-големите инструменти, неудобни за поставяне под брадичката, се захващали с *ремък* (от кожа или плат), който минава зад врата на изпълнителя, а корпусът се подпира под ключицата или на гърдите.

Малко преди началото на XVII век *лира да брачо* и виола да спала започват да придобиват по-различен вид. Бурдониращите струни изчезват и остават само четирите най-високи, които се захващат с ключове, поместени в кутия. До края на XVII век *раменните лири* продължават неотменно да присъстват в музикални живот на Барока паралелно и в директно съперничество с цигулките и новите виоли благодарение на сродството помежду им, основаващо се на квинтовия строй. Единствено контрабасът представлява изключение, тъй като някои от белезите му – сведени рамена, плоска задна дъска и квартов строй, го доближават повече до *контрабасовата виола* и двата вида *виолоне* в G и D строй.

*Lirone (lira da gamba)* представлява уголемена версия на *лира да брачо* и подобно на нея се ползвала с широка популярност сред певците от шестнадесетото и седемнадесетото столетие. Поради големият брой струни, от 9 до 16, това е най-хармоничния инструмент сред своите съвременници, благодарение на лесното свирене на тригласни, четригласни и дори петгласни акорди в тясно разположение. Някои музикални историци шеговито определят тази голяма лира като „акоргеона на Барока“. Поради плоския си гръб, широк гриф с пет интонационни прагчета и магаренце със слабо извит свод, *лироне* напомня на виола бастарда. Отличава се от нея по струнната кутия, която подобно на *лира да брачо* и *виола да спала* е с листовидна форма и е затворена. Може да разполага с една или две бурдониращи струни и за разлика от другите виоли да гамба и раменни лири, при които настройването е в растяща последователност на квинти, кварта, и дори терца по средата, тук наблюдаваме редуване на интервалите, като се започва с възходяща квинта, следвана от низходяща кварта и така в този порядък до най-високата струна. Прави впечатление, че всички нечетни *струни* помежду си са на цял тон отстояние, което се отнася и за четните, но вече на квинта по-високо.

Строят на инструмент с 12 мелодични и две бурдониращи струни изглежда по следния начин:

Бурдониращи струни      Мелодични струни

I II    I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII

I  
II  
III  
IV  
V

пратче

Съществуват и други системи за настройване. Основни фактори са броят на мелодичните и бурдониращи струните и мензурата на инструмента. Загълбочено изследване по темата прави Шипионе Черето в труда си “*Della prattica musica vocale et strumentale*” (Практическа вокална и инструментална музика) издаден в Милано през 1601 г. Така например строят на лироне с малки размери, 9 мелодични и две бурдониращи струни, сходен с оригиналите, конструирани от Гаспаро да Сало и настроен в съответствие с предписанията на автора, би бил:

Бурдониращи струни      Мелодични струни

I II    I II III IV V VI VII VIII IX

I  
II  
III  
IV  
V

пратче

## ЛЪК

Наред с развитието на старинните виоли и лири формата на лъка също търпи развитие в съответствие с естеството на инструментите. Ренесансовата епоха дава силен тласък на полифоничната музика и фокусира вниманието върху индивидуалните мелодични линии. За разлика от съвременните лъкови техники, през този период *акцентите* и *силните метрични* времена са се асоциирали с лък *нагоре*, а не *надолу*, както понастоящем. Причината за това е в начина, по който са се държали инструментите – в скута, на коляно или между краката.

През същия този период се забелязват наченките на различни лъкови техники, в това число изпълнението на два тона в легато, свирене в близост до магаренцето или до грифа. До наши дни са останали сравнително малък брой оригинални лъкове и често за вида им съдим по картини на художници от тази епоха. Оцелелите образци обаче трудно могат да се свържат с един или друг инструмент, на който се е свирело с тях. Това, което знаем, е, че *дължината* им е била различна от тази на съвременните. Френските лъковете за изпълнение на танцова музика били почти два пъти по-къси от сегашните, докато тези от Италия – по-дълги от френските и с около 5 см по-къси настоящите. Те били пригодени за свирене на по-сложни произведения от Корели и Вивалди. Затова ги наричали *сонатни лъкове*. Захватът при тях е с дясната ръка, с палец поддържащ долната част на пръчката, а над нея се нареждат останалите пръсти. Това е т.нар. *италианска постановка*.

При лъковете за коленните виоли палецът застава под космите, показалецът над пръчката, а средният между космите и гървената част. Останалите два пръста остават свободни и поддържат баланса на ръката. Алтернативната постановка е с палец под космите, показалец и среден леко разделени обхващат пръчката от горната страна, а последните два служат за опора.

Бароковите лъкове не са разполагали с винтов механизъм, тъй като изработката им е била твърде сложна и изисквала специални инструменти и умения, с каквито майсторите не са разполагали. Усъвършенстването на лъка настъпва едва в средата на XVIII век, откогато датира екземпляр, чиято изработка се приписва на Антонио Страдивари. Почти по същото време трима новатори – французинът Франсоа Турт, англичанинът Джон Дог и германецът Кристиан Кнопф, независимо един от друг работят по модернизацията на конструкцията и ергономията на жабката му. Всички тези достижения (с някои незначителни изменения) остават актуални до началото на XX век, когато по-нататъшните подобрения са заслуга на Южён Сатори.

Новите лъкове са по-гълги и по-еластични от старите. Те са с конкавиална извивка и в отпуснато състояние гървената част опира в космите. Жабката е прикрепена с винт за натягане, поместен в широката част на пръчката от фернамбук. Разполагат с почти двойно повече косми и върхът им е по-масивен за постигане на баланс. В еволюционно отношение лъкът в началото е по-къс и с остър връх. С такива модели се е свирело по времето на Корели, Тартини, Скарлати, Албиниони, Вивалди. По-съвършените модели се свързват с творчеството на Локатели, Бах, Хендел, а в края на XVIII век – на виртуозни изпълнители като Крамер, Кленгел, Паганини и гр.

Джовани Батиста Виоти – творец, изпълнител и един от основоположниците на модерната цигулкова техника от края на XVIII и началото на XIX век, изказва легендарната мисъл: “*Le violon, c'est l'archet*” (Цигулката, това е лъкът).

Всички тези нововъведения преобразяват музикалната стилистиката през следващите епохи, извеждайки на преден план леещата се кантиленна мелодия в противовес на отчетливата и понякога загъхана „говорна интонация“, характерна за Ренесанса и Барока. Това дава трайно отражение на композиторското и изпълнителско изкуство, откривайки нови естетически перспективи с наличието на възможности за удобна свирене на широки фрази в легато, изпъстрени с фини динамични нюанси, разнообразие от нови артикулационни техники и ефектни похвати.

### СЕМЕЙСТВОТО НА ЦИГУЛКИТЕ

Трудно е да се определи с точност рождената дата на примадоната в оркестъра – цигулката. Същото се отнася и за останалите членове от семейството ѝ – виолата, виолончелото и контрабаса. Предполага се, че това е станало някъде в началото на XVI век във Ферара, Северна Италия. Косвено доказателство за това е живопис на Бенвенуто Тиси, на която за първи път (1505 г.) е изобразен този инструмент.

Най-ранните образци представляват комбинация от първите три струни на *ребек* и още една допълнителна, най-високата, поставени върху усъвършенстван и почти затворен резонаторен корпус, напомнящ на малка раменна лира. Цигулка на италиански е *violino*, което е умалителна форма за *viola*. И макар че по мащаби новият инструмент е сходен с високата *viola da braccio*, той се отличава с по-изявен и изячно закръглен тон в сравнение с носовия тембър на своите предшественици и съперници.

От многото членове на цигулковото семейство (съществуваха някога) днес се използват само цигулка, виола, виолончело и контрабас.

Последните три по-големи инструмента имат подобен силует и по-нисък тонов обем. Възприето е разбирането, че контрабасът произхожда от старинните виоли и по-точно от инструмента виолоне, поради някои общи външни белези, които бяха описани – плоска задна резонаторна дъска, сведени рамене, квартов строй. Съществуват не по-малко убедителни доводи, оборващи закостенелите схващания. Затова понастоящем той се възприема като напълно равноправен член на това семейство, а не „грозното пате“. Основанията за това са наличието на сериозни аргументи от акустично, ергономично, апликатурно и изпълнителско естество. Що се отнася до размерите на виолата, виолончелото и контрабаса – корпусът на нито един от тях не представлява линейна интерполация, съответстваща на цигулката като мащаб, обем на резонаторната кутия и дължината на звучащата част на струните. Ако това беше така, тези инструменти биха били изключително неудобни за свирене. Основна идея, стояща зад първоначалното конструиране на изобилието от различни по размер цигулки, е намерението новосформиращият се оркестър да се сдобие с еднотипни по акустични свойства представители, които заедно да обхващат колкото се може по-голям тонов обем.

Естетическите и съсловни сблъсъци през Ренесанса противопоставят апологетите на аристократичното изкуство с това за широките маси. Това донякъде окуражава лютуерите в стремежите им за създаване на нови инструменти, *съпоставими* по разнообразие от видове, големина и теснота на старинните виоли. Така, цигулките се обособяват като група от осем представители със следния строй:

- дускантова  $g^1-d^2-a^2-e^3$   
(раменна)
- сопранова  $c^1-g^1-d^2-a^2$  /  $b-f^1-c^2-g^2$   
(раменна)
- мецосопранова  $g-d^1-a^1-e^2$   
(раменна)
- алтова  $c^1-g^1-d^2-a^2$   
(раменна)
- тенорова  $G-d-a-e^1$   
(вертикална)
- баритонова  $C-G-d-a$   
(вертикална)
- малка басова  $A^1-D-G-c$   
(вертикална)
- голяма басова  $E^1-A^1-D-G$   
(вертикална)

Прави впечатление, че строят на мецосопрановата цигулка съвпада с този на съвременната, както и на алтова с виолата, баритоновата с виолончелото и голямата басова с контрабаса.

Противопоставянето между старинните виоли и цигулките е на ниво акустични показатели, по които последните започват да налагат превъзходството си едва през зрелия период на своя разцвет. Есенцията на новаторския подход към струнните лъкови инструменти подготвя появата на класицизма, превърнал се в еталон за изчистеност и съвършенство на музикалния израз и в този контекст, довел до обособяването на т.нар. *струнен квартет* от средата на XVIII век.

Връщайки се в самото начало, след идването си на бял свят, на *цигулка* са свирели музиканти, изпълняващи предимно танцова музика. Затова отношението към нея е било по-скоро снизходително спрямо любимите на аристокрацията старинни виоли. Няколко десетилетия по късно, в средата на XVI век, настъпват години, променящи този баланс. От този период са първите сведения за полагането на основите на лютиерската школата в Кремона от Андреа Амати (1505-1577), който още през 40<sup>те</sup> години на XVI век създава цигулки с три струни в строй  $g-d^1-a^1$ . Те обаче не намират достатъчно широка приемственост и впоследствие биват изоставени. Първата му цигулка с четири струни датира от 1564. През същата тази година френският крал Шарл IX му поръчва 38 различни инструмента, а две години по-късно и папа Пий V. Амати е творецът, който след дълги години на експерименти определя базовите пропорции на цигулката, виолата и виолончелото. Той редуцира първоначално големия размер на теноровата виола, придавайки ѝ размер на алтов инструмент, но запазвайки строя ѝ  $c-g-d^1-a^1$ . В ателието му са се изработвали още два вида цигулки – сопранинова (дискантова) в строй  $g^1-d^2-a^2-e^3$  (една октава по-високо от съвременната цигулка) и сопранова, настроивана октава над виолата –  $c^1-g^1-d^2-a^2$ , а така също и виоли и баритонова цигулка, напомняща по размер на съвременен виолончело. Една част от тези инструменти са запазени и на тях се свири и до днес, а други са били повредени, предимно тези, открити във Франция по време на революцията от 1789 и само част от тях са били годни за реставрация през XVIII и XIX век от Виоти.

След смъртта на Амати синовете му Антонио и Джироламо продължават неговия път, фокусирайки се върху изчистването на външните детайли по корпуса, струнната кутия с ключовете от фернамбук или абанос, размера и извивките на ефовите, главата и декоративната интразия, която е вдълбана и опасва паралелно по

ръба горната резонаторна дъска в две *паралелни тънки ленти* от бяла топола или боядисана в черно круша. Трудно е да се определи дали този елемент е имал някакво акустично предназначение, но настоящи експерти по акустика го определят като критичен, поради факта че той ляга в най-тънката част на резонаторната дъска и при продължително свирене може да настъпи незначителна промяна в звука в благоприятна посока. Интересно е, че в повечето ателиета на лютниери по това време се правят най-различни инструменти, но семейство Амати създават само цигулки, виоли и виолончели и това се свързва с името им като своеобразен патент.

На Амати и неговите последователи се приписва заслугата по създаването на специалната рецепта на покривния лак, който се нанася върху инструментите и се е използвал в течение на около две столетия след създаването му. Наричали го *италиански лак*, макар че редица реставратори го откриват по инструменти, произведени и на други места в Европа. Според консистенцията си варира от копринено матов до лъщящ, от бледо жълт до винено червен, а при някои образци се забелязва и ефекта на т.нар. *дихроизъм* – отблясък в два цвята от кехлибарено до наситено червено. Основното предназначение на лака е да запази дървото от външни влияния и едновременно с това да съхрани акустичната транспарентност на звука.

Наред с достигнатото от кремонските майстори, малко по-на север в Брешия, град с установени традиции в изработката на лютни, клавесини и старинни виоли, се създава друга една школата – тази на Гаспаро да Салò, наричан *Maestro di violini*. В нея активно участие взимат синът му Франческо и сподвижниците му Алесандро ди Марсилис, Джакомо Лафранчини и Джовани Паоло Магжини. Наследството на тази школа е известно освен със своята продуктивност, но и в исторически аспект. Там се създават цитри, редки цигулки, виоли да брачо, тенорови виоли, виолоне и басови виоли (контрабаси) от най-висок клас.

Тези инструменти се характеризират по следните белези:

- по-продълговата форма в сравнение с моделите на кремонските майстори;
- високи и тесни ефове, завършващи с кръгли отвори, които са еднакви по размер в горната и долната си част;
- при някои от тях липсва укрепването по вътрешните стени на околчиците и едва на по-късен етап при реставрацията им допълнително е поставено такова;
- изненадващо откритие е, че при редица модели липсва *мост* под най-ниската струна, а вместо това здравината на

конструкцията се основава на удебеляване на корпуса в тази част;

- открити са цигулки и виоли, на които шийката и грифът са издялани от цяло парче гърво като един неделим елемент вместо два отделни компонента, както е било прието;
- предполага се, че през 20<sup>ме</sup> години на XVII век Маджини създава първото си виолончело, макар че до нас са достигнали малко запазени образци и едни от тях са били с три, а други с пет струни;
- за изработката им (както и при тази на някои цитри, старинни и басови виоли) е използван *ливански кедър* или *пиния*, докато подобен материал не се открива нито при цигулките, нито при виолите, произведени в Брешия.

Тези отличителни черти се забелязват и при други инструменти, създадени в Англия, Германия, Холандия и Полша, което най-вероятно се дължи на факта, че продукцията на брешианската школа успешно се е продавала навред из Европа и това е спомогнало за широкото разпространение на нейното влияние.

И все пак, Кремона остава и се затвърждава като център на най-прославените лютиери, където записват имена си внукът на Амати – Николо, Джузепе Гуарнери дел Джезу, Винченцо Роджери и може би най-прочутият сред тях – Страдивари, чиито 1160 инструмента – 960 цигулки, 70-80 виолончели, 13 виоли, виоли да гамба, 5 китари, 2 мандолини, малки арфи и лъкове, още приживе му носят небивала слава. Към момента са запазени между 450-500 цигулки, които както в миналото, така и сега, винаги са (били) в ръцете на най-знаменитите виртуози – Луиджи Бокерини, Николо Паганини, Пабло Сарасате, Хенри Виенявски, Адолф Дродски, Карл Флеш, Давид Ойстрах, Гил Шахам, Исак Хоровиц, Ян Кубелик, Артур Леблан, Андре Ришо, Джошуа Бел, Максим Венгеров, Сергей Крилов, Минчо Минчев, Светлин Русев и др.

Причината, поради която тези инструменти са така високо оценени и търсени, е заради изцялото им естетическо и акустично изпълнение в резултат на дългогодишни експерименти с размера и пропорциите, тънкостта на корпуса и интразията, удобството на грифа, формата на магаренцето и намирането на съвършения баланс между всички тях взети заедно. Цигулките от „златния период“ на Страдивари са малко по-големи и с по-тъмен лак. Притежават изключително красив и пробивен тон, податлив на широки динамични и темброви нюанси. Тези свойства отговарят изцяло на новите тенденции, започнали още в началото на XVIII век и породили необходимостта от по-масивен звук,



който да изпълва до-край новостроящите се големи концертни зали в Европа. Така настъпва замяната на старинните виоли и тяхната камерна задушевност с новите по-рафинирани и звучни представители на цигулковото семейство.

Други знаменити представители на школата в Кремона са фамилия Гуаранери и най-вече Джузепе, добил известност като Дел Джезу (*Giuseppe del Gesù*). Характерна особеност на неговите цигулки, е че ефовете в двата си края са по-заоблени, с по-голямо отстояние един от друг, по-перпендикулярни на оста, а ширината им е по-тясна, което прави силуета да изглежда по-изгължен. Тези белези недвусмислено говорят за силно влияние, свързващо ги с моделите, произвеждани в Брешия. Мощният и енергичен тон на тези инструменти привлича редица изпълнители като един от тях е бил самият Паганини. В качествено отношение (при тестове „на сляпо“, т.е. зад завеса, с цел преодоляване на каквито и да било субективни предубеждения) някои образци на Дел Джезу превъзхождат редица модели на Страдивари. Това се обяснява с факта, че редица експериментални образци се отклоняват от общоприетите традиции, което в крайна сметка довежда до постигането на един по-плътен, тъмно наситен и по-звучен тон спрямо върховите модели на Страдивари. През последните две десетилетия цената им главоломно нараства. Една от причините е, че освен по-малката бройка произведение инструменти, притежанието им ги превръща в капиталова инвестиция. По този начин редица инструменти остават в кутиите си, други биват обявявани за откраднати, заключени в сейфове на колекционери и фондации със съмнителни идеали, а някои, къде поради невежеството или непреодолимата алчност на първоначалните си собственици, се оказват зад витрините на привидно престижни музейни експозиции, често под един покрив със задигнати артефакти.

Що се отнася до Централна и Северна Европа, в началото на XVII век в тиролското градче Абзам, в близост до Инсбрук, Якоб Щайнер, представителят на австрийско-германската школа, създава такива образци, които недвусмислено го нареждат до величия от ранга на Аматри, Страдивари и Гуарнери дел Джезу. След смъртта му наследството му привлича по-голям интерес дори и от италианските шедьоври поради своята уникална звучност. До голяма степен това се дължи и обстоятелството, че Щайнер бързо се приспособява към новата конюнктура и откликва на модните тенденции от края на XVIII век, когато европейските музиканти започват да търсят „по-мек и сладък флейтов звук“, както споделя немският цигулар Георг Симон-Лохайн.

Високата репутация на Щайнер се дължи на няколко фактора. На първо място той е бил много добър цигулар, което в значителна степен му е помагало по-лесно да предлага и продава инструментите си. Паралелно с това той се усъвършенства като резбар и изгражда експертни умения, изучавайки свойствата на дървесината в региона, която е предимно от борови, а южно от Тирол – от кленови гори. Всички тези познания и сръчности определят на по-късен етап специфичните особености, които притежават изключително редките му произведения, чиито цени в началото на XIX век експлодират и се оценяват до четири пъти по-скъпо от тези на Страдивари.

С неподражаемите си способности тиролският майстор достига такова ниво на съвършенство, че разбулва мистериите за кремонската прецизност и направо помита легендите, витаещи около тях и граничещи с митично свещенодействие. Така на свой ред обвинява историята на своите ювелирни уникали в ново, още по-голямо тайнство.

Белезите на Щайнеровите инструменти са:

- по-широка долна част;
- силно изпъкнала арка на горната резонаторна дъска до такава степен, че ако инструментът се постави в хоризонтално положение и се погледне през единия еф, може да се надникне през другия;
- удебеляване в средата и силно изтъняване по краищата, което според запознати, е конструктивното решение в основата за постигането на мекия и прелестен тон;
- изящна женска, ангелска или лъвска глава, с която завършва струнната кутия;
- оранжев (оранжево-червен) лак по оригинална рецепта;
- при някои модели се забелязва отделно покриване на горната дъска в кехлибарено-златисто, а долната в наситено червено;
- ярка индивидуалност на струните с отчетливи тонални нюанси – първа с топъл и пищен тон, втора – напомняща експресивността на обой, а ниските две струни наподобяват мекотата на валдохорна.

Освен цигулки Щайнер създава няколко модела *viola bastarda*, *viola di bordone* и виолончели. На неговите инструменти са свирили оркестрите в Инсбрук, Залцбург, Мюнхен и едни от най-великите композитори – Й. С. Бах и В. А. Моцарт.

В края на живота си Якоб Щайнер оставя след себе си неколцина ученици и последователи, малко преди да постъпи в манастир след покрусата, която изживява от загубата на съпругата си. Най-известните продължители на неговата естетика в Германия са седемте поколения

лютиери от фамилията Клоц, които и до днес продължават да развиват дейността си в Митенвалд, Горна Бавария. Тази школа е основана в края на XVII век от Матиас Клоц, който в течение на няколко години работи в ателието на Щайнер и инструментите, които създава, се отличават съвсем незначително от тези на неговия учител и измамно наподобяват стила и качеството на произведенията му. Единственият разпознавателен белег е може би, че цигулките му имат едва доловим металически оттенък. В последствие Матиас Клоц обучава и завещава традициите на Щайнер на тримата си сина. Най-известен сред тях е Себастиан I. Предполага се, че едни от най-престижните цигулки, виоли и виолончели на фамилията Клоц, са негово дело, макар че дълги години след смъртта на баща му, инструментите произведени в семейната манифактура се разпространяват с етикети, на които е изписано *Matthias Klotz* – името на основателя.

Наред със стремежите към естетическо усъвършенстване, конструктивни подобрения по корпуса и постигане на акустично изящество при всички представители на цигулковото семейство, промени настъпват и при изработката на струните. Първа и втора продължават да се правят от усукани черва, но вече са с *гладка повърхност*, приятни на допир, което предполага по-леко преминаване от една позиция в друга. На ниските две струни, трета и четвърта, е омотана тънка метална или сребърна *нишка* като по този начин се увеличава масата и плътността им. Това води до *усезаемо намаляване на дебелината* и създава предпоставки за по-удобно звукоизвличане и постигане на ясна атака в ниския регистър при силна динамика.

С развитието на оркестъра в края на XVIII век и обособяването на отделните групи в него настъпва необходимостта от постигане на по-силна и масивна звучност в струнната група и нейното разрастване като брой изпълнители. Този процес върви ръка за ръка с повишаването на концертния строй, който при изпълнението на Бетховеновите симфонии достига 455 Хц, т.е. 58 цента или малко над четвърт тон по-високо спрямо възприетия в момента еталон от 440 Хц. Общото надлъжно натягането на струните при цигулките започва да достига над 22 kg, а вертикалното (по резонаторните дъски) около 9 kg. Това се оказва непосилно за по-крехките образци, които започват да се чупят и впоследствие се налага укрепването им. По тази причина понастоящем в оригиналния си вид са запазени само шепя експонати на лютиерското съвършенство от края на XVII и началото на XVIII век, докато болшинството са с допълнително подсилени конструкции, което предполага, че звукът им е безвъзвратно променен и едва ли някога ще можем да си представим автентичното

им обаяние отпреди 300-400 години, когато са били създадени. Един от известните реставратори на цигулки, работил предимно с инструменти на Амати и Страдивари, е бил Жан-Батист Вийом (1798-1875), който през 1828 създава в Париж школа по реставрация и в последствие започва да получава поръчки за производство на реплики по образци от гореспоменатите майстори. Основният метод, който се прилага, е подсилване на горната резонаторна дъска с по-дълъг и дебел мост, защото преди това е бил по-къс и крехък, а *душичката* (*l'âte*), предаваща вибрациите от горната резонаторна дъска към долната, е била с диаметър около 5 мм. Все пак, липсата ѝ би довела до спукване на корпуса. При минимално напрежение на струните (и без нея) тембърът на струнно-лъковите инструменти би бил сходен с този на мандолината и лютнята.

Както е известно, основните функции, които всеки един инструмент трябва да изпълнява, е да създава звукови вълни и да ги предава. Силата на звучността при съвременната *струнно-лъкова група* е в зависимост от множество акустични фактори и затова причината, с която се обяснява преобладаващото количество изпълнители на тези инструменти, е, че в целия оркестър те са с най-нисък коефициент на излъчване.

Без наличието на корпус вибрирането на струните би било едва доловимо поради малката им повърхност, която активира трептенето на въздуха около себе си. Това е все едно да създадем въздушен вихър със стеблото на житен клас. Според физиците, от цялата енергия, която изпълнителят прилага чрез натиск и фрикционни движения с лъка за постигане на приемливо звукоизлъчване, между 5-10% се трансформират от резонаторния корпус и едва 1-2% се оползотворяват като излъчване от струните. Останалата част от цялото това усилие се изразходва като топлина, вследствие на силата на триене. В тази връзка, още в началото на XIX век във Франция се провеждат едни от първите изследвания, свързани с комплексния тембър и съпоставката между струнните гърнаци и плектрумни инструменти от една страна и лъкови от друга. Феликс Савар пръв забелязва изобилието от хармонични трептения при лъковите, а по-късно немският физик Херман фон Хелмхолц хвърля допълнително светлина по темата и дава задълбочено обяснение на феномена, отнасящ се до частичните тонове при тях и резонансите.

През XX век се наблюдава засилен *интерес* към старинните виоли, водещ след себе си своеобразно възраждане на техния дух и маниер на свирене със съответната постановка. Създават се множество ансамбли за автентична музика и в редица музикални

академии, консерватории и висши училища по музика вече има утвърдени школи за обучение по старинна музика. Наред с това, редки барокови екземпляри биват реставрирани, усъвършенствани и дори се изработват реплики по образец на оригиналите, с цел засищане на потребността от такива инструменти.

Понастоящем, във все повече концертни зали могат да се чуят творби на старите майстори, изпълнявани на виола да гамба, г'аморе, ди бордоне в съчетание с представители на цигулково семейство. Тези културни събития по своеобразен начин ни пренасят в епохата, когато и двата вида инструменти са присъствали в живота на европейца, с тази разлика, че съперничество помежду им, както и това между техните апологети и критици, изглежда вече са поотихнали в името на естетическото съзерцание.

---

*Данни за автора:*

Гл. ас. г-р Веселин Хр. Караатанасов, Катедра „Музика“, ФНОИ, СУ „Св. Климент Охридск“; Области на интереси: Компютърен нотопис, Инструментознание, Симфонична оркестрация, Електроакустични муз. Инструменти, Музикален анализ; Автор е на повече от 20 клавирни редакции на камерни произведения, оратории, опери, симфонии и инструментални концерти за издателства - Donemus, Amsterdam, The Netherlands; Schott Music, Mainz & Noten Grafik Berlin (с/о Casa Ricordi) Deutschland; Universal Edition, Vienna, Österreich и др.; Автор на музика и симфонични оркестрации за късометражни и игрални филми; Носител на най-високото отличие на Германската асоциация на музикалните издатели “BEST EDITION 2019” в категория “Performance materials” за продукцията на операта “Infinite Now” (Chaya Czernowin) в сътрудничество с главния редактор на издателство SCHOTT, P.D.  
E-mail: w.karaatanassov@uni-sofia.bg



## КАВАЛЕТНИЯ ПОДХОД ПРИ РЕАЛИЗИРАНЕ НА СТЕНОПИСНА ПРОГРАМА В МАЩАБНИ САКРАЛНИ ПРОСТРАНСТВА – КАТЕДРАЛЕН ХРАМ „СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ“, ГР. ЛОВЕЧ

Владимир Аврамов

**Резюме:** В представения текст, съпътстващ изображенията, е изследвано отношението „монументално–кавалетно“ в контекста на църковната стенопис. Подчертан е диалогът на взаимното проникване и баланс на основополагащите за монументалната живопис концептуални платформи, както във формален и естетически, така и в каноничен и религиозен аспект. Изследвана и защитена е амбивалентността на понятията „абстрактно“ (монументализъм) и „индивидуално“ (кавалетност) в цялостната организация на вътрешно храмово пространство. Тезата, която аргументира цялостното изписване на пространството и е концентрирана в текста е, че при уголемяване на мащаба кавалетният подход става доминиращ, без това да противоречи на каноничната доктриналност на Ортодокса.

**Ключови думи:** стенопис, живопис, храм, иконография, монументалност, кавалетност

## THE EASEL APPROACH IN THE REALIZATION OF A MURAL PROGRAM IN LARGE-SCALE SACRED SPACES – CATHEDRAL, “ST. ST. CYRIL AND METHODIUS”, LOVECH

Vladimir Avramov

**Abstract:** The text accompanying the images presents the opposition of the “monumental-cavelet” in the context of the church frescoes. The dialogue of the mutual penetration and balance of the conceptual platforms as a fundamental of monumental painting is emphasized, both in formal and aesthetic way, as well as in canonical and religious aspect. The ambivalence

of the concepts "abstract" (monumentalism) and "personal" (cavalinity) in the overall organization of the inner temple space has been studied and defended. The thesis that argues the overall painting of space and is concentrated in the text is about the scale increases the easel approach and it's domination, without contradicting the canonical doctrinaire of the Orthodox.

**Keywords:** mural, painting, temple, iconography, monumentality, cavaliness

*„Малкото се проектира в голямото, голямото – в общото, общото е проекция на Универсума“*

Религиозната култура на ортодоксалния човек в широкия си семиотичен смисъл е синкретична система на отношения между него и различните „участници“ в църковното тайнство: песнопения, литургични текстове, обредни движения и действия на свещенослужителите, запалени свещи, димящ тамян, икони и стенописи. Тази система, по презумпция, регламентира поведението на вярващия в храма, а отношението между художник и зрител (вярващ) формира в голяма степен особен сакрален свят, съкровена православна духовност.

За вярващият, пристъпил вратите на храма има една основна мисъл: „Аз имам нужда от молитва“, респективно от Бога. „Що е Бог“ е изобщо казано абсолютно непознато за него, то се намира извън способностите му за визуално възприятие. Именно храмовият живописен ансамбъл има огромната задача да „придружава“, да „съпътства“ и да поддържа вярващия в този негов контакт с Предстоятеля. Той е създаден да увлича умът му в разчитане и разгадаване на светите тайнства. Стенописите и иконите в своето единство са универсалните „учители“, подпомагащи зрителя-реципиент да декодира в максимални подробности космологията на Църквата (за никого не е тайна, че църковното изобразително изкуство е рисувано евангелско слово, визуална лектична икона). За да е налице безусловността на този духовен акт, стенописната програма (следваща архитектурата) трябва да е ясна, целокупна, категорична и универсална.

В стремежа си да канализира духовно-естетическите норми и критерии, отношението „църковна архитектура-църковна живопис“ влиза в ролята на визуален ментор чрез използването на *църковния канон*. В своята методологична, но преди всичко философско



теологична комплексност, канонът (византийската традиция) не би трябвало да се приема единствено като императивна норма, целяща шаблонизация и унифициране на всички храмови ансамбли. Той, по-скоро, установява, подпомагащ авторите, регламент за изграждане на обеми и пространства. Относно формата, стила и акцентите в дълбочината на сакралната знакова система, обаче, канонът е достатъчно либерален – не налага никакви догматични постулати. Това в особена сила се отнася и за стереотипно натрапените ни изисквания за „свръхчовешка“ монументалност или пък за „раздробяваща“ до пунктуалност кавалетност. Дуализмът и колаборацията на тези две категории, както и тяхната амбивалентност във всяка църковно стенописна система е основен проблем на този текст. Съобразени, (но не и закрепостени) в своята концептуалност с канони, обърнатите понякога полюси на двете понятия иновативно и мотивирано дообогатяват сетивните ни възприятия. А целта, безспорно, е: *Посланието на храма трябва да бъде отправено към вярващия по оптимален и пълнокръвен начин, за да се осигури плътното му „съприкосновение“ със Спасителя, с всепроникващата му любов.*

Текстът, съпътстващ визуалния материал, представя проектирането и реализацията на авторска стенописна програма в катедрален храм „Св. св. Кирил и Методий“, гр. Ловеч. (В реализацията участват: г-р Николай Николов, Васил Мишев, Мирослав Стефанов, Пламен Кондов). Това е единственият новопостроен от почти 100 години насам (91) катедрален храм в България. Огромната му разгърната площ от 1700 кв. м. го прави най-мащабен, след „Св. Александър Невски“ в София, храм на територията на Българската православна църква. Осветен е на 30.04.2017 г. от Н. С. патриарх Неофит в съслужие с 14 епископи и представители на гръцката, руската и румънската православни църкви.

- *Данни за храма:*

- трикорабна базилика на две нива с общо 4 свети престола (3 на горното и 1 на долното ниво).

- построен в периода 2005-2017 г. по инициатива и с усилията на Н. В. Гавриил Ловешки. Архитект: Цветана Ковачева, по идеен архитектурен план на йеромонах Роман от атонския манастир „Параклитос“:

- височина до върха на купола – 25 м; до върха на сводовете в нефа – 12,5 м; ширина – 27 м; дължина – 37 м; диаметър на барабана – 7.2 м.

- площ за изписване (стени и тавани) – около 3600 м<sup>2</sup>.

- носител на Голямата награда „Сграда на годината 2017“ в едноименния национален конкурс, организиран от МРРБ и „Градът Медия Груп“.

- *Идеен план за стенописната украса:*

Изготвеният, през 2015г. от мен, идеен проект (на базата, на който се разви иконографското проектиране в М 1:10; 1:20; 1:30; 1:40) изцяло се позовава на християнската топографска символика за местоположението на образите в храма.

Основно, централно място отделям на Господ Бог, разкриващ се като безусловен символ на вярата и човеколюбието. Пълноценното присъствие на Въплътеният Спасител (в едновременно проявление на своята божествена и човешка същност) е базисен фундамент, около който е изградена цялата християнска, ортодоксална иконография. Следвайки символиката на богословските трактати под Вседържителя поставям пророците, предвещаващи Бога. Низходящо, под барабана, са основните „стълбове“, изграждащи връзката с небето: евангелисти (в пандантивите) и апостоли. Четирите подкуполни колони са естественото място за поместване на стълпниците (Даниил, Симеон, Алипий, Лазар). Рисуваните им, като стълбове с капители, постаменти са в архитектуронична връзка с архитектурния елемент *колона*, върху който са позиционирани. В десният кораб са изобразени изцяло български светци – продължение на заложената в иконостаса линия на присъственост само на български светци в апостолския ред. Това пък е продиктувано от мащабното изображение в десния (южен) купол на патронът на това пространство – Св. Йоан Рилски, небесният покровител на България. На него е посветена, впрочем, и цялата южна апсида. В конхата на централната апсида, по регламент, е Богородица Ширшая Небес (по-широка от небесата) върху ефектен фон, наподобяващ златно сияние зад силуета ѝ. Внушителната полуфигура на Девата (4,5 м.е разстоянието между дланите) е флангирана от обърнатите към нея св. Кирил и св. Методий в молитвени пози. Под конхата е каноничната Евхаристия, а под панорамната сцена в две нива са най-популярните литургисти и епископи. Горният регистър е доминиран отново от водещи български църковни деятели – св. Евтимий Търновски, св. Климент Охридски, св. Киприан Киево – Московски и др.

Под максимално разгърнатия Христологичен цикъл в наоса са обособени пространства със сцени от българската църковна история: Покръстването на св. Борис-Михаил; Пренасяне мощите на св. Йоан Рилски и др. Основно място е отредено на иновативната авторска композиция „Събор на новоселските мъченици“.

На западната стена, на типичното си място над входа, е „Успение Богородично“ в импозантен размер от около 65 кв. м. Чрез него, както и чрез останалите сцени от Мариологичния цикъл в източната и

западната част (Рождество Богородично, Въведение в храма, Зачатието на Света Ана, Благовещение) се отдава нужната признателност на Божията майка – предстоятелка, застъпничка, посредник между Въплътения Бог и паството му.

В унисон със светлозарната същност на Бога („Светлина на светлините“ – Биение: „Аз съм светлината на света“ – ев. Йоан) в цялостното внушение на проекта иманентно присъства идеята за визуализиране и на „светлозарната“ роля на светите братя Кирил и Методий (патроните на храма). Като алюзия за божествена светлина, потенциалът на азбуката им (тези записани звуци) озарява със светлина „мрака“ на непросветените, разпръсква искрите на познанието в буквален и в алегоричен смисъл. В този план съвсем директно е сугестирана визията на отделната личност в общението си с Бога), търси се оптималното въодушевление, доверие и възторг, които функционалния храм синтез предизвиква у вярващия. Като резултат от това, внушителната площ за стенописна реализация в митрополитската катедрала е овладяна с похвати, изключително характерни (дори атрибутивни) за кавалетното изкуство: одухотвореност на лицата и жестовете, пространствени внушения, градация на цветните стойности в дълбочина (вкл. велатури в сянката), триизмерна обемност на телата, сугестиране за пространствено единство на реалност и трансценденалност в общо изображение (реалните обекти са похромни, трансцендентните като архангели, мандорли и пр. са ахроматични или монохромни). Всичко това е подкрепено от максимална нюансираност на спектралните цветове, комплементарни „дуети“ между тях, „високи“ и „ниски“ тонове и полутонове, ювелирен орнамент, прецизиран до пунктуалност детайл и пр.

Темата „кавалетно – монументално“ винаги и основателно е разглеждана от различни аспекти и върху различни субекти. Диалогът между монументалност и кавалетност е и едно от главните основания за съществуването на всяко едно стенописно монументално произведение. Двете категории, както споменах, са едновременно и взаимообусловени в своята колаборация, и амбивалентни в съдържателната си същност. Ще бъде донякъде неправилно и ограничено, обаче, ако „физиономичните белези“ на основните протагонисти монументално и кавалетно се сведат само до техническия им характер и бъдат разгледани извън контекста на техния синергичен комуникационен контакт. А църковната стенопис е, може би, най-показателният пример за тяхната интеграция, за естетическата и идейната им целесъобразност, еманацията на хармоничните им „взаимоотношения“ в храмовия ансамбъл.

Пространството на обекта е с внушителни параметри – около 4000 кв. м. стенна площ, предназначена за изписване. В случая самият мащаб на сакралната архитектура съвсем естествено обуславя както смислово-тематично, така и като концептуален маниер монументалния характер на изображенията. Голямоформатните силуети, рязкото демащабирание в куполите, конхите и стените, издължената деформация на фигурите, пространствената хомогенност на общия ансамбъл изискват единство на **монументалност** и **монументализиране** на идейният проект в общ план (фигурални формации) и в индивидуална трактовка (отделните фигури). Това би осигурило на стенописния ансамбъл нужната визуално- идейна и физическа мощ за въздействие върху вярващия. В този аспект отказът от психологическа нюансировка и индивидуален подход към образите е съвсем естествен; плоскостната, статична величественост би трябвало да е търсена и желана....

Стегнатият, с висока степен на художествена условност образ, който, би бил приложим в светската стенопис, попада в много дълбоки противоречия с теофанично софистицирано естество на сакралните изображения. Това, че църквата е събор, съвкупност от вярващи (респ. множество, група, към които по презумпция е насочена „монументалността“), е точно така, но ако навлезем в дълбочина и проследим причините те да са в храма, ще проуедем, че:

- групата е създадена от много уникални индивидуалности, т.е. единия човек е равностоен на цяла вселена, както гласи сентенцията;
- индивидуалностите се чувстват по-сигурни и защитени в лоното на групата. Тук има и друго: отправената групово молитва, според теолозите, има много по-голяма духовна сила.

И все пак, в основата на молитвата е уединеното ѝ лично отправяне: „Исус често се оттегляше в самотни места и се молеше“ (Лука 5:16) или „ И като разпусна народа, той се качи на планината, за да се помоли насаме; и вечерта остана самичък“ (Матей 14:23). Ние също четем, че: „като стана в тъмни зори, Исус излезе и се отдалечи на уединено място, и там се молеше“ (Марко 1:35). Именно осъзнатата индивидуална необходимост от интимния момент на молитвеност е причина за непосредствения контакт на православния човек с иконата (пренасяща преклонението пред изображението върху нея върху прототипа му). Ето я и предпоставката за търсенятия от мен личностен, кавалетен подход при иконописване (вкл. стенописване), независимо от физическата големина на изображенията. В този случай стенописът престава да бъде обобщаващо естетико - художествено произведение, а се

превръща в огромна лектична икона, представяща много детайлно събитията, персонажите и аксесоарите. Фигурите придобиват всички специфики на портрета: психологизъм, изявен пластицизъм, максимална коректност в пресъздаване на костюмите (в повечето случаи с много характерни национални мотиви). По този начин, героите стават по-естествени, искрени и убедителни. Защото, по думите на Йоан Дамаскин „ние не можем да се издигнем до съзерцанието на духовните предмети, без някакво междинно, помощно средство и за да се издигнем до тяхната висота, имаме нужда от нещо, което ни е близко и сродно“ (Слово в защита на светите икони, гл. II). В този контекст, художникът разчита на визуалната памет (информираност) на вярващия, за да може последният да насложи това, което априори знае за видяното буквално върху това, което вижда.

Разменената валентност на **монументално** и **кавалетно**, на голямо и малко, има и още един формален аспект. За професионалния стенописец не е тайна, че в решаването на иконографската програма в малък размер (проекта, намаленото мащабно изображение) синтезирането и обобщенията, т.е. монументалното е много ясно изразено, и същевременно: колкото по-голяма е работната „територия“ (т.е. същинската реализация на терен), толкова повече е наситена с многообразни детайли, цветово и вальорно богатство и други прийоми, характерни за кавалетността.

Като пример за този феномен мога да посоча максималната лаконичност и визуална монументалност на средновековните миниатюри (Манасиевата хроника, Хрониката на Йоан Скилица, Лондонското Четвероевангелие) от една страна и огромните, „бъбриви“, с голяма доза илюстративност и растерност, стрийт арт обекти в някои софийски квартали, например („Хаджи Димитър“, в коритото на Перловската река и други в този дух). Предизвикателството пред църковният стенописец е да балансира двете направления, да примири антагонистите, да подчини целия им потенциал в услуга на търсените си послания.

Монументалното в храм „Св. св. Кирил и Методий“ безспорно присъства. Но то е преди всичко в глобалността на общият проект, в архитектурночността и пропорционирането на отделните елементи в общата композиция. Този подход се забелязва и в съзнателния ми отказ от претрупаност на всички стенни участъци. И все пак, като приоритетен, се налага кавалетният подход. Това е подходът, който отразява най-плътното единение с Бога като лична необходимост, отличието на всеки един от нас от другият,

дори и в молитвите. Като продължение на това изтъквам, че този подход не допуска унифицирането на личностите, което е в унисон с хуманистичните тенденции на Европейското светоусещане (Волтер, Гьоте и пр.). Кавалетният подход ми дава възможност и за максимално разгръщане на цветовете ми програма, включваща цветните филтри, цветните велатури. И не на последно място – дава ми възможност за най-обективно интерпретиране на темата за исторически коректната героика на мъчениците от Ново село и на другите реални светци-мъченици. Като пример на съжденията ми, в авторската ми панорамна сцена „Събор на Новоселските мъченици“, залагам на **единството на сцената по време, място и действие – изключително кавалетен прием**. На пръв поглед това е мащабна алегорична творба, но в действителност е едносюжетно (автономно) произведение. В него се търси много точно пресъздаването на конкретните исторически костюми, на характерния, за мястото, пейзаж, автентичното църковно здание в Априлци. Стремешът е да се възпроизведе конкретен отрязък от време. В тази композиция има и обобщения, и символика, но те са преди всичко в композиционната постройка – напр. централната конструктивна схема е „Х“ образна, като внушителният „Х“ тук е конотация с името на самия Христос.

Всички фигури, участващи в сцената, са изградени изцяло върху правдивото им житийно описание.

В цялостното изпълнение на катедралата отчетоха и допълнителни фактори, които налагат до известна степен присъствието на кавалетния подход. Ще се опитам да синтезирам основните от тях:

### **1. Загължителното надписване на всички светии и сцени**

Надписите сами по себе си дискредитират идеята за монументална условност и персонална анонимност.

### **2. Наличието на отривисти движения в основните сцени**

Липсата на застиналоост в Христологичния и Мариологичния цикъл, напрежението в историческите сцени и въобще цялата изразителна динамика на проекта също изключват постулативната „догматична“ статичност на монументалните форми.

### **3. Цветността не е условна, семпла и схоластична.**

В храма е разгърнат почти целият спектрален кръг с многообразни цветови контрасти: *светло/тъмно*; *количествен контраст*; контрастите *топло/студено* и *цветно/ахроматично*.

В тази насока, искам още веднъж да обърна внимание, че търсеното разграничаване на реални от имагинерни образи и обекти е постигнато чрез различното им цветово изграждане: реалните са изключително

полихромни (вкл. Христос и евангелистите), докато „нереалните“ са с нереална за натурни обекти ахроматична или монохромна трактовка – ангели, архангели, серафими, херувими, мандорли. В сцената „Св. Седмочисленици“, където Христос се явява като символичен небесен покровител на Св. Кирил и Св. Методий, той също е монохромен. Аналогично на това, тетраморфът (символите на евангелистите: ангел, лъв, бик и лъв) е ахроматичен. Чрез съвместяването и ритъма на цветни и „обезцветени“ участъци се получава една особено магнетична цветна полифоничност.

1. Иконата (респ. „иконовата“ трактовка на стенописната ми програма) е пряк „диалог“ с Бога.

А диалогът винаги се води отблизо, което изключва необходимата дистанция при „монументалните“ произведения.

2. Обемност на фигурите.

Както споменах, залагам на почти триизмерната „присъственост“ на персонажите чрез: преекспониране на светлината, близък до академизма строеж на кръглата фигура, ракурси, перспективни оптични илюзии, дори хвърлени сенки. Тези пластични прийоми игнорират плоскостно – декоративното двуизмерно пространство, ползвано като средство за монументално въздействие.

#### **4. Прецизен подбор на костюма и аксесоарите.**

Тази художествена букввалност е следствие на много обстойно проучване на характерните за историческия период и за региона носии, битови предмети и пр. Целта е постигане на максимална достоверност и коректност спрямо епохата и мястото (виж Лазар Габровски, Злата Мъгленска, Новоселските мъченици и др.). В хода на реализацията се наложи подходът, при който нито един от кръстовете в ръцете на светиите да не се повтаря. Всеки да е уникален сам по себе си, с типична текстурна характерност.

#### **5. Акцентиране и педантично изписване и на най-малките детайли в контекста на голямата форма.**

Изобразените детайлизиран епископски одежди (стихари, полиставрии, омофори, палици, епитрахили), гайтани, навуца, цървули, елеци, дантели, кошове, мраморни колони, тояги, жезли и пр. не са демонстрация на самоцелна виртуозност. Това е своеобразен поклон и възхищение пред създадения и организиран от Бог, до най-малките подробности, наш свят.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вероятността да се пропусне нещо, в генерализацията на един толкова пространен шест годишен процес, е доста голяма. И все пак, основният мотив в текстовото ми изложение несъмнено е предопределеният избор, на нетипична за монументалиста, стенописна програма. Авторската ми концепция е в пряка зависимост от идейната рамка на търсеното послание за непосредственост и интимност на сакралния акт. За да изразя максимално схващането си, че за зрителя (вярващия) външната възторжена красота е абсолютно релевантна на вътрешната му „достойност“, се налага да съм изключително задълбочен и изчерпателен при постановката (психологическа и физическа) на изображението светия (светица). По този начин стенописите ми се преобразуват в модифицирани „целувателни“ икони; в мащабни, но съкровени пана – спътници на човека в уникалния му духовен контакт с неговия Въплътен идеал – Бога.

В резултат на това съм убеден, че за разлика от другите стенописни форми, единствено църковната стенопис (независимо от мащабите си) е монументална само като структура, но не и като характер. В откровената си същност тя е изцяло кавалетна.



Христос Вседържител с ангели и архангели – централен купол, 2015 г.





Олтарно пространство на централен кораб,  
общ изглед, 2016-2017 г.



Свети литургисти – фрагмент от апсида на приземен храм  
„Въведение Богородично“, 2014 г.



Св. Йоан Златоуст - централна апсида, детайл, 2016 г.



Св. св. Кирил и Методий – фрагмент от сцената „Св. седмочисленици“, фриз от южен трансепт, 2017 г.



„Тайната вечеря“ – южен свод на централен олтар, 2017 г.



Св. Йоан Предтеча, архангел Михаил, Св. Иван Рилски и Св. цар Борис-Михаил – фрагмент от сцената „Дейсис“, фриз от северен трансепт, 2018 г.



Архангел Михаил и Св. Иван Рилски – фрагмент от сцената „Дейсис“, фриз от северен трансепт, 2018 г.



„Възкресение Христово“ и „Дейсис“ – северен трансепт, 2018 г.



Св.Злата Мъгленска – северен трансепт, детайл, 2018 г.



Св.Злата Мъгленска – северен трансепт, детайл, 2018 г.



Общ вид на вътрешно пространство, 2016 - 2019 г.

---

*Данни за автора:*

Проф. д-р Владимир Димитров Аврамов, Великотърновски университет „Св.св. Кирил и Методий“, Факултет по изобразително изкуство, катедра Стенопис; научни интереси – теория и история на изкуството, стенопис, живопис;  
E-mail: [vladavram@abv.bg](mailto:vladavram@abv.bg)

## СЛОВЕСНО-ВИЗУАЛЕН И/ИЛИ ДИДАКТКО-ЕМОЦИОНАЛЕН ПРОЧИТ НА РАЗЛИЧНОСТТА В ПРИКАЗНОТО

Емилия Евзениева, Десислава Пенчева,  
Ивелина Евзениева, Йорданка Евзениева

**Резюме:** Различността е основата, върху която се гради възможността ни за комуникация, за развитие и създаване на нови аксиологични проекции за света, в който живеем. Както е известно от последните няколко месеца, светът може да претърпява и бързи коренни промени в резултат на коронавируса. Човекът в тези моменти изпада в дискусия, чрез която смесва, оразмерява, помирява несъвместими неща. Целта е да се намери пътят за след промяната. В настоящата студия търсим път на осмисленото четене, виждане, наблюдаване и преживяване на казани, разказани, приказни топоси. Мисълта изтича по утъпканите пътища на дидактическите модели, емоционалните граници, линейните картини на словото и многомерните визуални преминавания. Предметните, обективни състояния на нещата и техните субективни, енергийни превъплъщения създават континуума на живота. В основата на разсъждението е приказката „Златното момиче“, а търсеният път е в смисъла на митологемите и тяхното съвременно разбиране.

**Ключови думи:** трансформации, континуум, верификация

## VERBAL-VISUAL AND / OR DIDACTIC-EMOTIONAL READING OF THE DIFFERENCE IN THE FAIRY TALE

Emilia Evgenieva, Desislava Pencheva,  
Ivelina Evgenieva, Yordanka Evgenieva

**Abstract:** Diversity is the basis on which our ability to communicate, to develop and to create new axiological projections for the world we live in is based. As the last ten ten-day stages have known, the world can undergo radical changes as well. At these moments, a person gets into a discussion through which he mixes, sizes, reconciles incompatible things. The goal is to find a way out after the change. In this studio we are looking for a way of meaningful reading, seeing, watching and experiencing spoken, narrated, fairy-tale tops. Thought runs along the paved paths of didactic patterns, emotional boundaries, linear pictures of words, and multidimensional visual transitions. The subjective, objective states of things and their subjective, energetic incarnations create the continuum of life.

**Keywords:** transformations, continuum, verification

Разработването на настоящата студия се осъществява в специфичните условия на социална дистанция, която е наложена от разпространението на коронавирус. Това е особено състояние на времето и реализацията, при което изкрystalизират множество особености на предходните години, които маркират спецификата на сегашното, на днешния ден като кризис. Според Д. Попапенко (2020) т.нар. „кризис“ е кризис на институцията – гражданското общество, държавата, институциите и компаниите. В тази криза се очертава базисната необходимост от сигурност, която в настоящия момент е доминирана по темата за здравеопазването. Според него този кризис е предизвестен от три факта. Първият, това е появата на частните пари във формата на биткойни. По този начин е нарушено правото на държавата единствено тя да може да емитира средства за размяна. Вторият факт е появата на Грета Тумберг, която заговори на „ти“ със същата този държава и зададе директните въпроси, които последните десетилетия се прави опит да се решат на срещи на върха в различни формати. Третият е настоящият коронавирус, който приземи самолетите, спря превозните средства и постави хората в социална изолация заради предстоящата процедура на дигитализация,



на верификация на създадените ни ва на изкуствения интелект.

Много по-рано, през 2007 г., в интервюто на Иван Кръстев във в. „Култура“ „Средновековие + интернет“ той казва: „В обществото напълно са се разпаднали социалните идентификации. Хората не могат да разберат какво ги питаме, когато искаме да се определят като *селянин*, *работник*, *служещ*, *предприемач*. Повече от половината определят себе си като *обикновени хора*, което е едно от най-безпомощните клишета, които социологията познава. Ако ХХ век открива човека без качества, сега сме свидетели на раждането на общество без качества. Ти все повече не знаеш къде си, какъв си, какво искаш и от кого го искаш“ (Krstev, 2007). Така изглеждам „постоянните „жители“ в електронните медии, които са в „непреставащ разрыв на вниманието: всяко ново съобщение, появяващо се в техните „новости“ или „приятелски“ общности, всъщност ги отправя, така да се каже, на нов адрес – от една тема в друга, от събитие в събитие, от персонаж към персонаж, – т.е. направо казано, някъде по-далече от това „място“, където те тъкмо са били – от своето място, от самите себе си (ако тук е уместна въобще думата „били“) (Kurpatov, 2016:10). Превключването на всеки 10–11 минути потвърждава идеята, споделена от И. Кръстев за изгубения съвременен човек. В този смисъл пред нас възниква въпросът има ли потенциал, може ли да допринесе днешното извънредно положение за това отново да се запознаем със себе си.

Предлаганото от нас запознанство с нас самите във и чрез приказното в настоящата студия е основано на специфичната същност на смисъл на „приказното“ съдържание. Ние го разглеждаме в смисъла на „при-“ и „казано“. Представката „при-“ има словообразователна характеристика и по тази причина тя задава известно допълнително, семантично значение на нещо, което влиза във взаимоотношение, или на нещо, което е в непосредствена близост, както и на нещо, което се случва в съответствен времеви порядък или пък е някакво противопоставяне на налични обстоятелства. В Речника на българския език на Института по български език към БАН е записано, че „**ПРИКАЗНО**“ е нареч. от приказан (в 3 знач.); много, необикновено, изключително“.

Необикновеното значение на приказното ще потърсим в два основни плана – на словесно-визуалното и на дидактически-емоционалното, като по този начин ще се опитаме да изградим мрежа от взаимодействия, които да подкажат нова идея за предпоставките, които имат отношение към днешната разгромена институционална системи, а също така и да подкажат идеи за излизане от нея чрез холистично, синергетично и/или просто човешко движение.

В търсене на запознаване със себе си в променящата се реално съвременна среда в резултат на извънредното положение ще сложим в привидно абсурден ред: словесна приказка, визуална интерпретация, гидактична структура и емоционален отзив. Редът е привидно абсурден, защото това са части от цялостно възприятие на изказано, видяно, научено и преживяно.

### СИНЕРГЕТИЧНАТА КАРТИНА НА ПРИКАЗНОТО

Синергетичното е „поразителното сходство между напълно различни явления“ или „учение за взаимодействието“ според Херман Хакен (Knyazeva, 2006:3) и показва „параметрите на порядъка“ и „принципа на подчинението“, които пораждаат закономерности. Синергетиката е самоорганизацията на сложни системи. Тя е условие за възникване на нови процеси, които пораждаат нови чувства и преживявания. Сложните системи са „отворени, неравновесни, динамични, нелинейни“ (Nikolova, 2010). Нелинейни и динамични са ситуацията в днешния ден, който условно можем да опишем чрез термина „социалната дистанция“, наложени ни от моментно състояние на човечеството, което се грижи за своята сигурност и здраве в условията на коронавирус. Нарушената дистанция е същностна характеристика на глобализацията, за което ни предупреждава Р. Трашлиев още през 2001 г. Тогава генното инженерство, изкуственият интелект тъкмо стъпваха на територията на човешката общност. Социалните мрежи не се бяха появили, а информираността чрез Google все още беше частно събитие. Трашлиев предупреждава, че „ускореното израстване крие опасности от „пречупване“. [...] А какво би могло да се очаква от прищпорения растеж на „нещо“ сбъркано в самото зачатие, каквото е глобализацията. Сбъркано, доколкото, макар и афиширано, че служи на човечеството, реално „обслужва“ лица, абдикирали от собствената си естествена екзистенция. [...] Дистанцията е не само невидима, но и безцеремонно игнорирана променлива на антропологичната рефлексия. А тъкмо тя е валидният индикатор за оценка на интеракциите, респ. тяхното оптимизиране, както и за превенция на инциденти и критични ситуации. [...] Неизтребимостта на променливата „дистанция“ се определя от нейния статус на личностен иманент. [...] И в онтогенеза малкият човек идва с „готова“ претенция за дистанция спрямо другите. Тя се налага като императив, сравним с добре познатите инстинкти. [...] В глобализацията се свят се търси хармонизиране между сепарирани по различни признаци общности: имуществени, етнически, религиозни, расови и пр. Това хармонизиране е възможно само в степенята, в която

ангажираните в общности индивиди вече са разширили диапазона на своята толерантност по параметъра дистанция. [...] Глобализацията без глобално мислене е невъзможна. [...] Попаднал в един артифициален (изкуствен и измислен) свят, човекът бива обхванат от носталгия по автентичното; но вече няма сили да се върне към него.“ Авторът продължава, като отправя предупреждение: „Глобализацията може и да не доживее своята зрялост, респ. мига на своята гибел от самоизчерпване (и акумулиране на саморазрушителен потенциал)“ (Trashliev, 2001:16-20).

„Това, което наричаме цивилизован дух, постоянно се е отделяло от основните инстинкти. Но тези инстинкти не са изчезнали. Те само са загубили контакт с нашето съзнание и са принудени да се доказват индиректно. [...] Модерният човек се предпазва да види собственото си двойствено състояние чрез система от отделни части. Някои части от външния живот и от поведението му са в отделни чекмеджета и никога не се срещат“ (Jung, 1964/2015:91<sup>1</sup>). Двойственото състояние, когато е обществено-икономическо, е условие за развитие. Преминването от едно в друго състояние на развитие от членовете на обществото става по различни пътища – плавни преходи, напрегнати противоречия, революции, войни. Преминването от състояние в състояние обикновено задвижва вътрешните планове на преживяванията, емоциите и енергията, която се поражда от тях, у човека. Често, а дори винаги членовете на една общност преживяват изборително или несъзнателно в едно от състоянията на обществото, което става за него начин на живот, вяра, идентичност. Другото състояние е чуждо за тях. Това осигурява „психичното“ здравео на обществото. Срещата на различните състояния на обществото се представя и формира у всеки малък човек точно през приказното. В него се поставят жалоните на границите, които може всеки да стигне и да вкуси в условните им понятия като „добро и зло“, „красиво и грозно“, „морално и неморално“ и т.н. Приказното е това, през което се прави опит да се миксират точно двойствените вътрешни състояния, за които говори Юнг, и да се намерят правата и възможностите за реализация на тримата братя, трите сестри, майката и мащехата, бащата и пастрока и т.н. За своеобразната своя среща с традицията и демокрацията в живота разказва Дж. Честертън (1961/1994) в „Ортодоксия“, като ни запознава с „жрицата“ на приказните светове. „Първото нещо, в което повярвах и ще вярвам до края на дните си, научих на невръстна детска възраст.

---

<sup>1</sup> Някои от годините на издаване на книгите се посочват с датата на първото им издаване и с датата на превода им на български език.

Научих го от бабачката си, което ще рече от самата богоизбрана жрица на демокрацията и традицията едновременно. Нещата, в които и като дете, и сега вярвам най-силно, са нещата, наречени приказки. [...] Аз познавам вълшебното бобово стъбло отпреди да съм вкусил боб. Бях убеден, че Лунният човек съществува, преди да съм сигурен, че има луна. [...] В страната на приказките се въздържа от думата „закон“, докато в страната на науката обичат тази дума особено много. [...] Законът предполага знание за причинността, а не описание на проявленията“ (Chesterton, 1994: 59–61).

Проявлението в приказното е възможността да се види и развие двоичната природа на света в единството на тялото и вътрешното преживяване. Сложността на тези задачи – възрастните да разкажат на децата за „проявленията“ на света, които „търсим да преживеем [...] така, че нашето преживяване в често физически план да отекне в съкровена та ни духовна същност, за да усетим екстаза на съществуването“ (Campbell 1961/2001). Това някак си се влива в митовете. Например образът на изкустителката и познанието е вплетен в образа на змията от Адемовата гора. Или „змията, като символ на живота, който отхвърля миналото и продължава напред. [...] Тя хвърля старата си кожа, за да роди ново и да продължи напред, както Луната хвърля своята сянка, за да се роди ново. [...] Змията тече като вода и затова е водниста, ала езикът ѝ непрекъснато бълва огън. Затова тя съчетава в себе си две противоположности – огъня и водата“ (Campbell, 2001:70–72). Природата е приказно изградено върху „поразително сходство на напълно различни неща“.

#### ПРИКАЗНОТО В БЪЛГАРСКА НАРОДНА ПРИКАЗКА – ЗЛАТКА ЗЛАТНОТО МОМИЧЕ

Така изписано, заглавието на настоящата част от студията задава двойствения характер на явлението, частите на което никога няма да излязат от собствените си чекмеджета, както ни уверява Юнг. Отдавна срещата с приказното е технологизирана, което изважда от естествена следа приказаните неща. Те вече са записани в томове от народни умотворения. След това са се превърнали дидактични единици за една или друга учебна ситуация. По този начин се издига стена между приказното и преживяването му. Наскоро дете с хиперактивност и дефицит на внимание се смееше „неконтролирано“, когато говореше, че чете турска народна приказка в учебника си по литература. То живее в смесен регион, играе с деца, които говорят турски, затова самата дума турска приказка не е непозната за него. Кое беше онова, което пораждаше смеха у него? Можем само да гадаем.

Затова опитахме да го разходим в Google и да разгледа как са облечени героите в турските, българските, японските, руските, полските и други приказки, то някак се успокои и започна да чува разказаната история в приказката за султана и неговата дъщеря. Кое беше неясно за него, което пораждаше смущението му и неконтролирания му смях, не стана ясно. Стана ясно обаче, че технологизирането в постановката в учебника не е работило в правилната посока. Затова се заемаме с разглеждането на избраната от нас приказка, така че да проследим и опишем възможности за постигане на синергетика първо между участниците в срещата с приказното. Това са обикновено възрастни и деца. След това между различните пластове на тази среща – словесно, визуално, дидактическо, емоционално. Вероятно за технологизираното ѝ идентифициране като българска няма да остане време. Още повече че обичайно извежданите общочовешки ценности не са национално идентифицирани.

Позволяваме си да представим цялата приказка в основния текст, защото самото преживяване на анализа в настоящата студия е подчинено на приказното. Следва неговата логика. Самият текст на анализа е опит за естествения синергетизъм.

Приказката<sup>2</sup>:

*Живели едно време мъж и жена. Те си имали дъщеричка, хубава като цветето. Който я видел, очи не можел от нея да откъсне. Живели си те сговорно и щастливо, но не било писано това да продължи дълго – майката се разболяла от тежка болест и скоро починала. Останал сам-самичък мъжът с момичето. Трудно му било да се грижи за всичко и съседите му го посъветвали да се ожени повторно. Скоро той довел в къщи новата си жена. Мащехата също си имала момиче и така намразила заварената си дъщеря, че не можела да я търпи. Все я хокала и карала да върши най-тежката работа и все мърморела на мъжа си заради нея. Една вечер мащехата му рекла:*

*- Не ща дъщеря ти вкъщи. Да се маха оттук! Ако ли не – аз ще се махна! Натъжил се мъжът. Той обичал много момичето си и не искал да послуша мащехата. Започнали всеки ден да се карат. Днес кавга, утре кавга и най-подир на бащата му причерняло пред очите. Дотегнал му такъв живот и склонил да направи каквото втората му жена искала. Мащехата замесила питка с пепел, турила я в торбата на мъжа си и го изпроводила от къщи заедно със завареничето. Заръчала му да не се връща с дъщеря си.*

---

<sup>2</sup> Златното момиче. Издателство „Слово“ <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=16&WorkID=103&Level=1>

Мъжът повел момичето към затъмнена планина, обрасла с гъста гора. И щом се изкачил на един висок връх, извадил питката, търкунал я по стръмното и казал на момичето да я донесе, за да обядват.

То хукнало след питката и дълго я гонило из тъмните гъсталаци. Когато се върнало, бащата си бил отишил. То взело да вика и да го търси. Викало и плакало, викало и плакало, скитало се из пуцинака, докато се мръкнало. Изведнъж в тъмното съгледало малка къщичка на горската поляна.

От прозорчето ѝ се чул глас:

– Кой плаче? Момче ли си или момиче? Ако си момче – върви си по пътя, ако си момиче – влез при мене!

В горската къщичка живеела чудновата бабичка. Сиво-зелените ѝ коси били много редки, но дълги, и вятърът ги духал на всички страни, тъй че приличали на паяжина. Носът ѝ бил остър, ноктите – дълги и закривени, а на рамото ѝ седял бухал. Горската магьосница прибрала момичето при себе си и го нагостила.

На сутринта то станало рано и докато магьосницата още спяла, разтребило, поръсило пода с вода и измело. А бабичката станала, умила се, взела бухала и тръгнала по свои работи из гората. Ала преди това заръчала на момичето да нахрани животинките ѝ – все разни змии и гущери.

– И да не те е страх от гадинките ми! – рекла тя. – Те не хапят.

Момичето запарило трици, оставило ги да изстинат и нахранило змиите и гущерите. После откачило мънистата от врата си и вързало на всяка гадинка по едно герданче.

По пладне бабичката се върнала, а гадинките я посрецнали и взели да ѝ се хвалят:

– Бабо, кака ми върза герданче! Бабо, кака и на мене ми върза герданче!

Пък бабичката отвързала:

– И баба ще върже на кака герданче! И баба ще върже на кака герданче!

Близо до къщичката течала река. Щом се наобядвали със сладката гозба, бабичката рекла на момичето да идат да поседнат край брега на реката.

Подир малко слънцето напекло бабичката, тя се прозинала и рекла:

– Аз може и да заспя, а ти видиш ли водата да тече червена, не ме събуждай. Видиш ли я да тече синя, пак не ме събуждай. Ала щом потече жълта, веднага ме събуди!

И бабичката заспала. По едно време реката придошла червена. След червената вода потекла синя. Синята вода се сменила със зелена, после на талази запришжала черна. Най-накрая забълбукала жълта вода и момичето събудило бабичката. Тя бързо го уловила за косата, потопила го в реката и викнала:

– Дръж, баби, каквото можеш! Дръж, баби, каквото можеш!

Момичето я послушало, хванало каквото му попаднало между ръцете и когато бабичката го извадила от водата, държало едно сандъче. После горската магьосница изпратила момичето до пътя в края на гората, махнала му с ръка за сбогом и изчезнала. А то тръгнало по пътя и скоро се прибрало вкъщи. Щом застанало на прага, мащехата и бащата ахнали – едно златно момиче стояло на вратата и греело с невиджана хубост. Протегнало ръце златното момиче, подало сандъчето на баща си и когато той го отворил, що да видят – сандъчето било пълно догоре с жълтици. От този ден мащехата взела да вехне от завист, а и на мъжа си мира не давала да заведе и нейното момиче в гората, та да стане и то хубаво и богато.

– Щом толкова искаш, ще го заведе – склонил той.

И мащехата запретила ръкави, гребнала от най-хубавото бяло брашно и го пресяла три пъти. Омесила питка, опекла я, увила я в чиста кърпа, после я сложила в торбата и я дала на мъжа си. Той нарамил торбичката и повел доведената си дъщеря към върха. Като стигнали на същото място, бащата търкулнал питката и изпратил момичето да я търси. После бързо се скрил и се върнал вкъщи. Щом настигнало питката, момичето взело да търси баща си. Търсило, търсило, не го намерило. Заплакало, завикало и започнало да се лута из гъстата гора. Вечерта излязло край къщичката на бабичката и чуло гласа ѝ:

– Какво си ти, баби? Момче ли си, или момиче? Ако си момиче – ела при баба, ако си момче – върви си по пътя!

– Момиче съм, бабо, момиче съм!

– Като си момиче, влез!

И също като предишния път бабичката магьосница прибрала гостенчето и го нагостила. Ала на сутринта то не станало от леглото преди бабичката. Почакало да му направят попара за закуска и пръста си дори не помръднало да разтреби и помете, както сторило другото момиче. Бабичката си замълчала, нищо не казала. Взела бухала и пак тръгнала в гората. Ала се върнала от прага и заръчала на гостенчето да попари трици и да нахрани животинките ѝ. Казала му да не се плаши, защото не хапят. Момичето попарило триците, но не почакало да изстинат, ами веднага ги дало на змиите и гущерите да ядат и те си изпарили езиците. И щом се върнала бабичката по пладне, посрещнали я и взели да се оплакват:

– Бабо, мене кака ме попари! Бабо, и мене кака ме попари!

– И баба ще попари кака! И баба ще попари кака! – намръщила се магьосницата.

Наобядвали се двете и тя рекла на момичето да идат край реката.

Поседели малко, на бабичката ѝ се додрямало и тя рекла:

- На мен ми се доспа, може и да задрема. Пък ти видиш ли реката да идва червена, не ме буди. Видиш ли я да дойде зелена, пак не ме буди! Не ме буди и като я видиш бяла. Щом стане жълта, също не ме буди, ала видиш ли я черна, да ме събудиш!

Бабичката задрямала, а момичето видяло, че реката придошла червена. Изтекла се червената вода и дошла зелена. След нея потекла бяла. После бялата се сменила с жълта като злато. Момичето харесало жълтата вода и топнало малкия си пръст в нея. Пръстът се позлатил и така си останал - златен. А подир златната вода потекла черна. Тогава момичето събудило бабичката, тя станала, хванала го за косите и го потопила в черната вода. Държала го и му викала:

- Дръж, баби, каквото можееш! Дръж, баби, каквото можееш!

Грабнало момичето каквото му попаднало и бабичката го извадила от водата. Девоичето държало в ръце едно сандъче. После магьосницата изпроводила гостенчето до края на гората и го пустила да си върви. Щом момичето влязло вкъщи, мащехата примряла - дъщеря ѝ била черна като дявол, а като отворили сандъчето, от него се разпъзели жаби, змии и гуцери.

- Какво си направил с дъщеря ми, проклетнико? - закрещяла злата жена на мъжа си.

- Ох! - рекъл той. - Където заведох едната, там заведох и другата. Каквото сторих с едната, същото сторих и с другата. Пък къде са ходили те, какво са правили и какво е станало - колкото знаеш ти, толкова знам и аз.

Не минало много време и царският син чул за златното момиче, което било толкова хубаво, че нямало второ като него, и го поискал за жена. Изпроводил сватове, ала мащехата скрила от тях златното момиче под едно корито и вместо него облякла в булчинска рокля и забулила в було своята дъщеря. Казала ѝ да подава изпод булото само позлатения си пръст, та хората да мислят, че тя е златната невеста. Сватбарите тръгнали, а петелът спрял да рови из бунището, плеснал с криле, кацнал на стобора и изкукуругал:

- Кукуругууу! Златна кака под корито скрита, черна кака - на кон язди! Сватбарите се спогледали, почудили се и като не разбрали нищо, пак тръгнали. Петелът пак пропял:

- Кукуругууу! Златна кака под корито скрита, черна кака - на кон язди!

- Каква ще е тази работа? - спрели се сватбарите, ала черната булка скривала коня и той пак тръгнал.

- Кукуругууу! Златна кака под корито скрита, черна кака - на кон язди! - продрал се пак петелът.



- Тази работа не е чиста! - решили сватбарите. - Я да видим кого водим на царския син!

Вдигнали булото на булката и що да видят - черна като дявол грозница. Върнали обратно лъжкията на майка ѝ и намерили златното момиче скрито под коритото. И когато въвели златното момиче при царския син, целият дворец грейнал от хубостта ѝ. Двамата се оженили и живели честито чак до старини.

## ДИДАКТИКА И ЕМОЦИЯ

Първото, припомняме, че следваме и търсим не националната идентичност на приказката, а нейната глобална/общочовешка, съвременна идентичност. Приказаните неща в нея засягат система от проблеми, които са характерни за съвременната действителност. Второ, извеждаме идеята за дидактическата гледна точка не от позицията на учебно-познавателния процес и усвояването на общочовешки/глобални ценности, а от разбирането за това, че митът, който усвоява съвременният човек, има „педагогическо предназначение, т.е. как да се изживее човешкият живот независимо от обстоятелствата“ (Campbell, 2001:57). Приемаме, че приказното в разглеждания текст е митът, който показва кое в живота като умения е работещо и кое не е. В християнската представа за света, която е построена на дуалността на света, много често се създават предпоставки да се смесват значенията и да се предизвикват обратните емоции. Много често състраданието ни е насочено към неправилната представа и неправилните участници. Ще видим каква реална педагогическа ситуация ни предлага митът за доброто и злото в тази приказка.

Трето, много често чрез дидактическите модели се номинират неправилни ситуации и се провокира неадекватна емоция по отношение на тях. Ще видим как се случва това в приказката. Дидактичните модели на приказното в този текст са изчистени от детайли. Това позволява да се видят ситуацията в техния автентичен вид и да се изгради емоционална реакция спрямо изначалното съдържание, а не спрямо припогнесеното.

В началото на текста е даден моделът на щастливото семейство. То не е нито добро, нито лошо. То е работещо.

На щастие се отделят само три и половина първи изречения: *Живели едно време мъж и жена. Те си имали дъщеричка, хубава като цвете. Който я видел, очи не можел от нея да откъсне. Живели си те сговорно и щастливо, но не било писано това да продължи дълго - майката се разболела от тежка болест и скоро починала.*

Щастие в един кратък момент се преобръща. Нарушената

цялост носи след себе си своите последствия: бащата остава *сам-самичък* с момичето, трудно му е било и точно съседите, близките други, го съветват да повтори опита си за семейно щастие.

Така се създава второто семейство. То е привидно балансирано конструирано. Новата жена имала момиче и така в новото семейство вече има две момичета. Всички социални предпоставки позволяват те да заживеят щастливо. Двете момичета имат близки съдби – едната има нова майка-мащеха, а другата нов баща-пастрок. Всяко от тях е загубило нещо и е получило нещо. Още повече че новото семейство се създава, за да стане по-лесно на възрастните в него. Щастие обаче в тези рационална картина по-скоро не може да се случи. Съществуват значителни разлики в системата на вътрешна обвързаност между деца и родители. Тези различия трудно се заличават.

Първата разлика е по отношение на привързаността към майката. Според Фуко (1992): „Девето се ражда, когато вече престава да бъде едно цяло с майка си и се оформя в отделна от нея биологична същност. Въпреки че това обособяване е начало на пътя към самостоятелен човешки живот, детето доста дълго времето остава във функционално единство с майката“ (Foucault, 1992:22). Наличието на привързаност с майка по отношение на двете момичета е от различен порядък. При завареното момиче тази привързаност е прекъсната заради смъртта на родната ѝ майката. При доведеното момиче тази привързаност е налична и функционира независимо от отделената вече биологична същност. Така в системата на възприемане на двете момичета фигурата на майката-мащеха функционира на два полюса. При завареното момиче мащехата е олицетворение на външния, чужд и враждебен свят, докато при доведеното момиче тя е носител на първичната обвързаност на детето с родната майката и като че ли носи със себе си определена закрила.

От своя страна майката-мащеха има различно отношение към двете момичета и това не го скрива. Тя не харесва заварената си дъщеря, държи се враждебно с нея, иска тя да излезе от новия ѝ дом. В противовес на тази враждебност нейната дъщеря живее в периферията на новата семейна среда и някак остава индиферентна към нея. Отчуждеността на доведеното момиче от семейството не се отчита при преживяването на събития в семейството като лошо умение за живот. Вместо това при четене на приказката се акцентира върху това как мащехата тормозела заварената си дъщеря, като ѝ давала най-тежката работа и като я хокала непрекъснато. Това усещане се засилва и от съвременното либерално разбиране за възпитанието и за механизма, по който възниква и се формира

умението за волево действие. Разбира се, ясно се вижда неприемането на заварената гъщеря от мащехата, но това до определен момент е в рамките на процеса на приобщаване между членовете на новото семейство. Емоционалната невъзможност от приемане довежда до момента, в който майката заявява своята невъзможност да живее със заварената си гъщеря. Едва тогава започва напрежението между новите съпрузи. Бащата се *натъжил*, защото много обичал гъщеря си. А двамата с мащехата *започнали всеки ден да се карат*. *Днес кавга, утре кавга и най-подир на бащата му причерняло пред очите*. *Дотегнал му такъв живот и склонил да направи каквото втората му жена искала*.

Тази развръзка потвърждава сложната фигура на приобщаването между различностите в живота поначало. Несъпоставим е животът на бащата и момичето в първото щастливо семейство и в новото прагматично възникнало семейство. Така както са несъпоставими емоциите, породени от вътрешна необходимост на взаимност, и емоциите, породени от прагматично продуцирана необходимост. Тази невъзможност за приобщаване между членовете на второто семейството е следствие от модела на обвързаност, която имат те помежду си. Обвързаност на майката-мащеха и бащата-пастрок с момичетата. Това предизвиква у тях различна емоция и поражда различна воля за формиране на практични умения и съответно умения за разчитане на житейски ситуации. По-късно в приказката се вижда, че двете момичета в еднакви житейски ситуации реагират по различен начин и съответно на това получават различна удовлетвореност и различна перспектива за случващото им се в живота. Едното момиче получава гаровете на златната вода, а другото – на черната вода.

Дидактично-емоционалният план на приказното има много дълбоко, обвързано в системно единство съдържание. Това съдържание не зависи от повърхностното му разглеждане и правене на несистемни, но верни изводи. Но при несистемния подход, при липса на търпение и последователност на разглеждане и разпознаване на елементите на системата и тяхната специфична обвързаност, срещата с приказното остава на повърхността. Не води до формиране на успешен начин за решаване на житейски ситуации и съдържателно преживяване.

Взаимодействието на децата с майката-мащеха в семейството е важно като предпоставка за тяхната бъдеща реализация. Съвременното развитие на психологията позволява на него да се погледне по-задълбочено и през него да се подготви почвата на много съдържателни следващи етапи от социализацията на погростащите за живота.

Ако приемем, че излизането на момичето от семейството е естествено предпоставено от момента на неговото порастване, то

можем да видим как в това излизане се проектира възпитанието, което то е получило в семейството. Двете момичета от приказката, която разглеждаме, са поставени в различна обвързаност с майката-мащеха и имат различен статут в семейството. Към първото мащехата се отнася с ненавист и се държи строго и студено с него. Но там е привидно пасивното присъствие на бащата, който много обича гъщеря си. Вероятно тази обич прави възможно първото момиче да издържи хокането и тежката работа, които му се възлагат. С второто момиче майката е пряко обвързана като родна майка. В тази обвързаност спокойно можем да разчетем модела на свръхпротектиране от страна на родителя към детето. В разглеждания момент от приказката този модел не се вижда ясно, но в следващите етапи от развитието на приказното то е разгърнато. Това е моментът, когато майката-мащеха решава да изпрати родната си гъщеря по стъпките на върналата се нежелана заварена гъщеря с богатствата на своя труд. Поведението на свръхпротектиращата майка, която иска най-доброто за своето дете, е логично. Но тя не отчита, че в процеса на отглеждането на свръхпротектираното дете тя неволно го е лишила от възможността извън затвореното и защитено пространство на семейството то да се срещне с повече трудности. Отнемането на възможността за качествено развитие на детето в затвореното пространство на семейството чрез прекомерна грижа, дава своите закъснели резултати в качеството на последващата социална реализация. Излизането от семейството на практика настъпва във всички случаи, когато детето порасне. Подготовката за формиране на отношение към другия, което в емоционално отношение дори израства до копнеж към другия, е задължение на родителите. В разказаното приказно в този текст се показва какви могат да бъдат стойностите на родителската любов. Но не само това, в следващите етапи от развитието на приказното се намира проекцията на свършената работа в семейството за качествено излизане на детето във външния свят. Затова нашият различен дидактичен прочит на мащехата е през призмата на социално необходимия друг, подготовката за който става в семейството. Тази поява на социално необходимия друг е породена от обстоятелствата в приказката. Но формирането на умения за приемане на необходимия друг е задължение на семейството. Представянето на двата крайни модела на подготовка на двете момичета в приказката е не за да се провокира ненужно емоционално осъждане на мащехата и също толкова ненужно емоционално съжаление към завареното момиче. Двата крайни модела на родителско поведение в следващите прекеждия на момичетата дават стойността на педагогическото водене на

родителите на собствените им деца.

Във воденето на децата от родителите има място и бащата. В приказката неговата роля е показана в извеждането. Бащата винаги извежда гъщеря си, когато тя тръгва по пътя на живота и се отделя от родното си семейство. Тук е важно да изясним позицията на бащата. Неговата мъжка функция е по-скоро да трансформира взаимодействията в семейството, отколкото да ги създава. Още в началото на текста виждаме тази страна от ролята му в семейството. Когато той остава сам-самичък след смъртта на жена си, другите му казват как да се справи с възникналата трудност при отглеждане на гъщеря му. Те го съветват да се ожени повторно. В тази логика на поведението му е и изпълнението на волята на майката и той последователно завежда двете момичета в гората. Първо извежда своята родна гъщеря. След това извежда своята доведена гъщеря. Въпреки че играе ролята еднакво, както декларира в един момент от приказката, различната кръвната обвързаност води до различно преформулиране на желанието на майката спрямо гъщерите. Още повече че желанието на майката в двата случая е породено от два емоционални аспекта. Първият е враждебността към заварената гъщеря, а вторият е ненаситността за предоставяне на щастие към родната ѝ гъщеря.

Позициите на двете момичета спрямо майката-мащеха са също различни. Първото момиче няма принадлежност към майката-мащеха. То се е еманципирало от привързаността, защото неговата майка е починала. Във второто семейство то на практика се научава да приема необходимия друг, който ще търси при последващото излизане от семейството. Така, още в семейството, то е готово да поеме предизвикателствата на външния свят, социалната реализация. Докато второто момиче е привързано, в смисъл на зависимо от желанието на майката, тъй като все още не се е еманципирало от обвързаността си към нея. Това означава, че то не е познава външния друг и у него живее само копнежът за него. Така второто момиче не става готово за предизвикателствата на външния свят и справянето с тях чрез живота си в семейството. При тази различна разположеност на двете момичета по отношение на майката-мащеха и породената от това готовност за излизане във външния свят посредничеството на бащата води до различни резултати.

Приказно извеждане на първото момиче в света на другите:

*Мъжът повел момичето към затънтена планина, обрасла с гъста гора. И щом се изкачил на един висок връх, извадил питката, търкулнал я по стръмното и казал на момичето да я донесе, за да обядват.*

То хукнало след питката и дълго я гонило из тъмните гъсталаци. Когато се върнало, бащата си бил отишил. То взело да вика и да го търси. Викало и плакало, викало и плакало, скитало се из пущинака, докато се мръкнало. Изведнъж в тъмното съгледало малка къщичка на горската поляна. От прозорчето ѝ се чул глас.

Пътят, по който бащата води дъщеря си към новото, чуждо, външно пространство, преминава през затънтеното пространство на планината, обрасло с гъста гора. Преминаването през гората е насочено към стигането на един висок връх, от който всъщност започва самостоятелното движение по пътя на живота на първото момиче. От този връх започва самостоятелното спускане на дъщерята в света на другите, на социално непознатите. Пътят надолу не е безцелен и е структуриран от задачата, поставена от бащата – да донесе питката, за да обядват. Храната е целта на движението. Храната е първичното в живота. Също така движението по стръмното е надолу, при условно извървения съвместно път нагоре заедно с бащата. Движението нагоре не носи сянката от мита за Сизиф, за неизбежност на избора спрямо волята на боговете, а е свързано с показването, воденето педя по педя от бащата. След това възникващите при търсенето на питката надолу от хълма трудности могат да бъдат преодолени с натрупания от движението нагоре опит от пътя, извървян с бащата. Така породилият се страх от загубване, от липсата на „подхранващия Друг“ наблизно и породилата се тревожност, води до намирането на следваща фигура, която подсилва, подкрепя в живота, а именно „хранещият Друг“ (Hollis 2015:35). „Хранещият друг“ в приказката се появява не след дълго в лицето на старицата, която е горската магьосница. Горската магьосница прибрала момичето при себе си и го нагостила. Няма съмнение, тя е „хранещият Друг“.

В цялата постановка храната е целта на самостоятелното движение в социално затънтеното и обрасло с условности външно пространство. Тръгването е съпроводено от доверието към устойчивостта на връзката с бащата. Оставането в гората е изпълнено със страх. Страхът се извисява в гласа на момичето чрез „викането и търсенето“, както и чрез „викането и плакането“. Страхът предизвиква и „скитането из пущинака, докато се мръкнало“. В тъмното, в безизходното време момичето „съглежда“ появилия се „хранец Друг“.

Хранещият Друг е продължение на подхранващата фигура на бащата. Ако се върнем в сюжета на приказката, ще видим, че фигурата на бащата като „подхранващ Друг“ се развива постепенно. Първо той намира втората майка за дъщеря си. Прави опит да се противопостави

на липсващата връзка на мащехата с нея, което поражда непрекъснати кавги между мъжа и жена, докато вижда своята невъзможност да промени нещата, да приобщи мащехата с дъщеря си и решава да я изведе в гората. По подкрепящия начин, който се случва, момичето достига до „хранещия Друг“. Той се появява чрез гласа от *малка къщичка на горска поляна*. Съпроводено е от страха и самотата. В *св'глеждането* на новия дом се случва вече еманципираната привързаност към родния дом през загубването, страха и скитането. Еманципацията от привързаността към родния дома, в частност към привързаността с майката, става на няколко етапа при тази дъщеря. Първо, смъртта на майката нарушава *с'говорното и щастливо* живеење на мъжа и жената и тяхната прекрасна дъщеря. Второ, самотата на бащата. Трето, появата на мащехата и дъщеря ѝ, което само по себе си е за добро. Четвърто, *отишлият* си от гората баща преди обяда със замесения от пепел хляб, който приготвя мащехата преди тръгването на път. Пето, *викането, търсенето, плакането, скитането* в безвремието до мръкнало. Всичките тези събития едно по едно подкрепят еманципирането от първичната привързаност, поставят в ново състояние момента на *св'глеждането* на малката нова къщичка и намирането на новия дом.

По съвсем друг начин протича процесът на трансформиране на желанието на майката към родната ѝ дъщеря от бащата-пастрок. Първото различаващо условие е, че връзката на привързаност с майката не е прекъсната. По тази причина силата на трансформацията, която ще може да подкрепи бащата-пастрок, ще бъде слаба. Второ, подготовката и доверието към смисъла на трансформацията, която ще направи бащата-пастрок, също е слаба. Това личи от суетата на майката при подготовката за излизането на втората, нейната дъщеря. Тя омесва възможно най-бял хляб, увива го в бяла кърпа. Още повече че тази суета е подсилена от целта на пътуването, което е породено от алчността на майката. По-горе в текста вече писахме за двата емоционална пласта, които провокират желанията на майката-мащеха – алчността и омразата. Тези предварителни условия на подготовката за излизане намаляват силата на трансформацията и качеството на влизането в социалното външно пространство на второто момиче. Ето откъса от приказката: *И мащехата запретила ръкави, гребнала от най-хубавото бяло брашно и го пресяла три пъти. Омесила питка, опекла я, увила я в чиста кърпа, после я сложила в торбата и я дала на мъжа си. Той нарамил торбичката и повел доведената си дъщеря към върха. Като стигнали на същото място, бащата търкулнал питката и изпратил момичето да я търси. После бързо се скрил и се върнал вкъщи.*

В текста има някои нови специфични детайли. Прави впечатление, че майката продължава да е *мащеха*. Наблюдаваме и разлика в поведението на бащата-настрок, трансформатор на желанието на майката. Той *повежда* доведената си гъщеря към върха. Пътят към него не се описва, което го прави безличен. Търкулва питката и не поставя цел на доведената си гъщеря, когато я изпраца да я търси. Също така в следващия момент не си е *отишъл* в дома, а се *скрива*. В резултат на тази различни детайли в ситуацията с втората гъщеря трансформацията се счупва. В тази ситуация момичето *заплакало*, *завикало* и се *лутало*. Неопределеността на новата ситуация остава отворена в несвършения вид на глаголите и неопределеността на движението в пространството чрез лутането. В тази ситуация и липсваща цел в търсенето на питката, която е неестествено стерилна, защото е омесена от най-бялото брашното, увита в бялата кърпа, е факт. Второто е, че липсва целта на слизането от върха на планината, съвместното хранене с бащата-настрок. Така не се получава мултиплициране на натрупания от момичето опит от момента на изкачването заедно с бащата-настрок. В картината, която се разкрива в тази последователност от действия, не се предпоставя плавно скъсване, еманципиране от първичния дом и намиране на новия дом. Това вече счупва и прехода от „подхранващия Друг“ към „хранещия Друг“.

Разгледана в този контекст, приказката ни поставя една специфична характеристика на взаимодействието между първичната среда на детето и последващата социална реализация. Става дума за това, че качеството на излизането във външното пространство в голяма степен зависи не от обективните обстоятелства на семейната среда, колкото от субективните предпоставки, чрез които се хармонизира процесът на излизане. В този смисъл разкритите пътища на двете момичета показват възможните сценарии на социална реализация на младите хора в момента на тяхната зрялост. Преминването от „подхранващия Друг“ към „хранещия Друг“ се подготвя още в семейството. В приказката метафорите на майката и майката-мащеха показват двата полюса на подготовката на децата за това преминаване.

Пристигането при „хранещия Друг“ във вътрешен план е следствие от бинарността на света, в който живеем. Пристигането става по един и същи път, но с две различни предпоставки, закодирани във: черния и белия хляб, отишлия си и скрилия се баща, преднамереното търсене на питката с цел ядене и преднамереното търсене на питката без цел. Тези две посоки дават и вътрешния плана на рефлексията у



двете момичета. Едната *вика, плаче, търси, скита*. Другата *завиква, заплаква, лута се*. Тези два плана на външното пораждаат двете плана на вътрешната рефлексия в следващия етап от развитие на действието, когато двете момичета достигат до малката къщичка на голямата поляна в гората.

Момичетата са посрещнати по един и същи начин и двете са нагостени. Различна е сутринта. Едното момиче става, изчиства къщата и приготвя закуска. Другото момиче спи и не предприема никакви действия, насочени в полза на старата жена и нейния дом. След това следва инструкция за следващата част от деня. Инструкцията е една и съща, но дадена в две фактически позиции на тялото на старата жена. Първата е дадена преди тръгване, може да се каже лице в лице, а втората след тръгване и повръщане на прага и затова може да се каже, че е дадена през рамо. Второто взаимодействие със старата жена е след обяда, когато старата жена извежда всяко от момичетата при реката и им поръчва да я събудят при идването на определена вода, отново инструкциите са следствие от действията на всяко от момичетата. Указаният цвят на водата, при който всяка трябва да я събуди, е различен. За първото момиче - е златната вода, а за второто момиче - е черната вода. Цветовете са породени от случилото се взаимодействие на момичетата с природата и живота, метафоризирано в приказката чрез грижата за животинките на старата жена, *все разни змии и гущери*.

Новата житейска ситуация при възникващия „хранещ Друг“ поставя пред момичетата нова задача. Храненето е налично и то се случва независимо от дейността на всяка една от тях. Начинът, по който ще продължат да живеят, е вече спрямо степента и качеството на изпълнението на инструкциите. Първата ги изпълнява коректно и продължава след това до степен на творчество. Втората ги изпълнява некоректно и няма собствено продължение в дейността. От това следва и в коя вода ще ги потопи старата жена, когато ги изведе на следващ етап от вътрешното пространство на новия дом във външното пространство на реката. Новата, вече социална идентификация става чрез инициативността, изпълнение на инструкциите на „хранещ Друг“ и намирането на възможности за творчески решения. При първото момиче изпълнението на инструкциите се разширява в творческо решение. Освен че нахранва животинките с вкусна каша, тя им разширява комфорт, като им връзва герданчета от сините мъниста, които намира в къщата на старата жена. При второ момиче изпълнението на инструкциите е непълно. То нахранва животинките, но ги попарва с горещата каша, която им приготвя. Важно е да

отбележим, че при него също има разширяване, но то никак не може да се нарече творчество. Разширяването е по отношение на личното облагодетелстване и алчността. Когато е на реката заедно с бабата, то отново не изпълнява инструкциите и когато вижда удването на златната вода, то тайно потапя пръста си в нея.

Приказният текст показва, че след първото извеждане от дома в социалната среда следва намиране на нов дом. Но тогава картината на живота става много по-сложна, защото непрекъснато се случва движение между вътрешното и външното пространство между дома и социума. В това движение важна роля играят уменията за изпълнение на инструкции и за разширяване на резултата от тях до творчески решения/иновации. Това непрекъснато движение води след себе си чувството на удовлетворение и емоциите, които го съпътстват.

В следващата част от приказката приказното е разгръщане на социалната компетентност на момичетата при това движение между дома (новия и родния) и социалната общност. Движението е породено от способността за приобщаване към хората и обстоятелствата и намирането на себе си в тях. В тази част на приказката, макар че се разширява социалната картина с появата на фигурата на женеха, мотивите за поведението на майката-мащеха не се променят. Тя не може да приеме заварената си гъщеря независимо от нейния принос за семейството и не може да се примири с желанието на всяка цена да достави на своята гъщеря незаслуженото щастие. Тези модели заслужава да бъдат разгледани от позицията на системата от умения, които изграждат емоционалната интелигентност. На някои от тях ще обърнем внимание при описание на взаимодействието на визуалното със словесното.

### СЛОВЕСНО – ВИЗУАЛНО

Рефлексивността предполага допълнителни възможности за по-нататъшно развитие и осмисляне на идеята за авторството. В психологията нерядко самото явление рефлексия се свежда до самосъзнанието, самооценката и Аз-концепцията. Погледнато оттук, самата рефлексия може да бъде определена като научно наименование на повече или по-малко смътното чувство за авторство.

„Според В. Проп „изучаването на персонажите по техните функции, разпределението им по категории и изучаването на формите на тяхното появяване неволно водят към въпроса за приказните персонажи въобще. В приказката един персонаж много лесно се заменя с друг. Тези замени имат своите, понякога много сложни причини. Реалният живот сам създава нови ярки образи, които изместват

приказните персонажи. [...] Приказката постепенно метаморфира и тези трансформации, метаморфози на приказките също са подчинени на известни закони“ (Propp, 2001:102-103, by Vladova 2018: 34-35).

Трансформациите, метаморфозите, макар и подчинени на известни закони, се срещат във всяко хронологично време. Независимо от историческите предпоставки те носят същностните характеристики на човешките измерения в образите, цветовете, интонациите и т.н. Времето на възникване на метаморфозите е неясно. Рядко то носи историческа предпоставеност, още по-рядко може да стане предпоставка за гадани промени. В същото време светът, в който живеем, видимо се преструктурира и се намира пред стоици дилеми, основани на разбирането на: истина–неистина, лъжа–нелъжа, добро–недобро, лошо–нелошо и т.н. Затова започнахме настоящата студия с бележка по времето на нейното създаване – ситуация на извънредно положение, породено от поредната мистика в живота на съвременния човек – свърхразвити технологии, но невъзможност за справяне с коронавируса, който причинява невероятни загуби – на човешки живот, икономическо развитие и социални взаимодействия. Ситуацията е мистична, провокативна и загадъчна. Въпросът, който стои пред нас, е за стойността на творческата мистификация и предсказанията, която тя прави за бъдещето.

### МЕТАМОРФОЗА НА ПРИКАЗНОТО В НОВОТО СЛОВЕСНО

Приказването в смисъла на трансформираното казване в приказката е присъща характеристика на устното слово. Разказването от човек на човек на приказното непрекъснато „дава възможност да се преживява и удоволствието, и очистването, и въздействието чрез дейности“ (Evgenieva, Evgenieva, 2018:101). В творческото приказно „индивидът из един път започва да превежда света в съгласие със своята неуловимо кога формула се индивидуалност“ (Galchev, 1998:101).

Подобно трансформиране на приказното от вълшебната народна приказка „Златното момиче“ в неговата творческа индивидуалност проследяваме в словесно-визуалното решение в изложбата на Бисера Вълева и Лаура Димитрова през ноември 2011 г.

### СЛОВЕСНАТА КОНЦЕПЦИЯ

Концепцията на изложбата преформатира, смесва и новообразува образите в народната приказка. Ето какво четем на поканата на изложбата: „Идеята е заимствана от фолклора, свързана е с приказката за „Злата – златното момиче“. Свързана е с очакването – редуването на водите – жълта, зелена, червена, синя ... очакването на златната вода.

Всъщност, очаквайки златната вода, това, което реално се случва, е потъването в черната. А в дългоочакваното дочакване на водите златните отговори вече са трансформирани в черни гущери, защото златната вода минава бързо и неуловимо, несбъднато – като мечта или Годо, като сън, от който спомен няма, а остава по някое нереално, бутафорно мънисто...“

Митологемите в текста на концепцията са променени и придвижени в плана на субективното възприемане. Подредената и изчистена от личностни и творчески детайли приказка, където всяко правило дава едно решение, са се смесили, преплели и достигнали до изграждане на нова синергетична цялост. В нея гущерите, които носят мистиката на граничното състояние, на откъсването и продължаването, гарантират смисъла на златните отговори, като те самите са се трансформирали в черни. В същото време редуването на цветовете на водите е субективно – жълта, зелена, червена, синя ... очакването на златната. Очакването на златната се трансформира в потъването в черната вода. Потъването в златната вода се е трансформирало в мигновения полет на златните отговори от дочакването. Чакането, дочакването, сънят, които в приказката са добре подредени в мрежата на живота, в концепцията за визуализацията са се смесили, прехвърлили са граници и са достигнали до нова структура на живота в безкрайността на живота или вероятното–невероятно „бутафорно мънисто ...“. Мънистото, което в приказката символизира творческото разширяване на Златното момиче, в концепцията на визуализацията се превръща в бутафорно мънисто. Това преозначаване на ценността много напомня на днешната ситуация на социална изолация в условията на мистично изглеждащия причинител за това – коронавируса. От позицията на днешния приземен и затворен в дома живот това преозначаване на стойността на „мънистото“ в приказката като израз на творческото разширяване на правилата, които изпълнява златното момиче, до стойността му в концепцията на изложбата – като форма на профанация, е някак пророчески. При смяната на ценности обичайно има дискусия. При преозначаването на ценности не се налага дискусия. Платната с образа на очакващата до водата жена не влизат в дискусия с наивитета на златното момиче. Грета Тумберг също не влезе в дискусия с правителствата по въпросите, които зададе, защото отговорите отдавна са известни, но воля за тяхното постигане няма. Настъпва ли денят, в който няма да се поставят въпроси за дискусия, а само ще се преозначават стойностите на нещата от живота. Вероятно да, ако се прехвърлим в днешния ден на нарушените взаимодействия в условията на коронавирус. Прави впечатление, че идеята за глобалния свят остана да функционира

чрез виртуалното пространство и коронавируса. Всичко останало се ограничи в дома, пътя до работата на тези, които не могат да работят дистанционно, и толкова. Няма дискусия. Има разбиране, че светът вече няма да е същият. Но какъв?

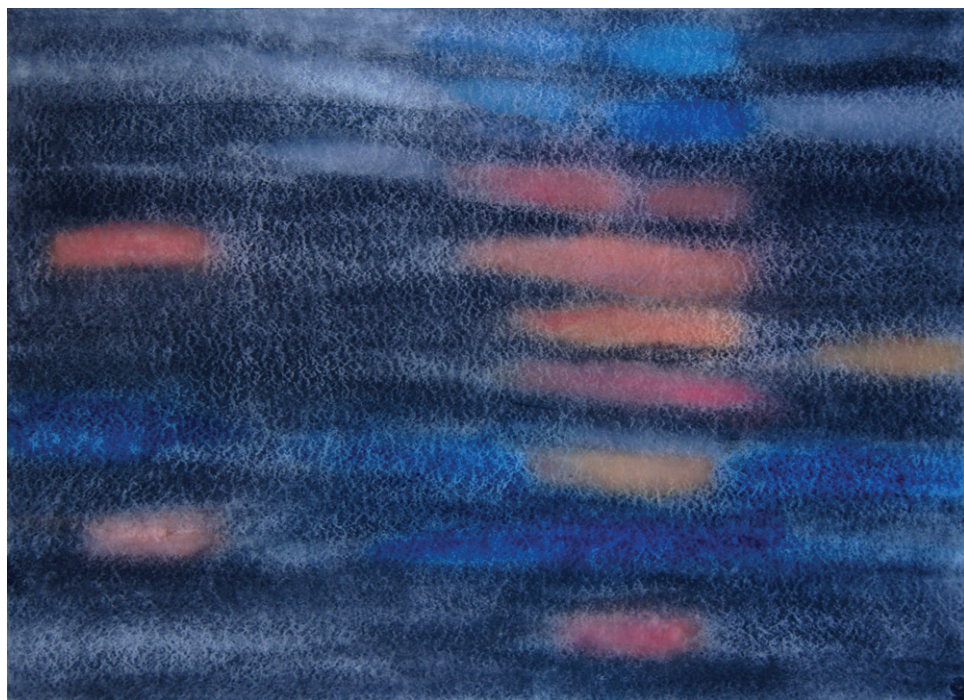
### МЕТАМОРФОЗА НА ПРИКАЗНОТО ВЪВ ВИЗУАЛНОТО

„Отразяващата връзка на текста с образ“ е в „текстовете – стимули за визуализация по композиция“ [...] В дидактически аспект, отнесени към изобразителната дейност, при изявата на творческото мислене се предполага съсредоточаване в характерния за автора и епохата детайл, познаване и изява и на някои извънрегионални културни традиции“ (Valeva, 2007:136). Метаморфозата на словото в образи е творческата истина за приказното. В дидактически план „истината е обявена за субективна категория, почти въпрос на вкус. Научното търсене трябва да бъде отделено от субективните фактори, за да разглежда света без пристрастия и интереси“ (Fromm, 1947/1992:200). По този начин се отделя интересът от мисленето на мислещия и той се превръща в немислещ, депресивно сънуващ и изпънен с предразсъдъци нов човек.

В приказното слово някак си образите се редят привидно безсубективно по матрицата на митологичното – майката-мащехата, бащата-трансформатор, излишното, излизането – движението, губенето, търсенето – намирането, достигането и т.н. Митологичната матрица предварително е подредила лабиринта от различности, които привидно не се смесват, текат в потока на черната вода, отразяваща всички цветове на емоцията.

Обстоятелствата се сменят и човекът с неговите страхове и тревоги или ги превръща в допинг за живот, или ги разтегля в мъчително саморазрушаване. Картините като че ли извират една по една от еманацията на преминаването в черната вода. Образите на момичетата са се развили в пищността на зрялата жена. Времето минава в очакването на водата или змията, която мени кожата си, за да умре и да се роди отново, преминава от огледалната мъка на черното и бялото, в насладата на златното, неяснотата на бялото и болката на зеленото. Очакването пред изтичаща вода на живота сменя преживяванията. Пред нас се редуват образите на очакващата, на страдащата и/или сияеща в щастието си жена. Всеки един от образите-цветове е разгърнат и някак метафоризира взаимодействието между емоция, дидактика, слово, които са „изтечени“ в мрежата на черната вода.

## КАРТИНАТА „ЧЕРНАТА ВОДА“ – МРЕЖАТА БЕЗ ФИГУРИ



Бисера Вълева, Черната вода 1, 73 x 102 см, смесена техника, 2011 г.

Избрахме тази визуализация, доколкото в нея пренамираме онези фрагменти на глобалната идея, която остави днешното състояние на хората в позиция на социално ограничение, давайки възможност на всеки от нас да помисли върху стойностите и смислите на личностното придвижване. Всъщност в нея са преплетени и/или смесени границите на цветовете, движението и отражението в единството на потока на водата, потока на живота, смисъла на новообразуването, наречено съвременност.

Разликата между митологичната матрица на живота в приказката за златното момиче и метаморфозата в картините на Бисера Вълева разгръща еманацията на чистата житейска формула в личностното ѝ остойностяване. Стойността на това преминаване е закътана в детайла на „мъниството“. В приказката за златното момиче мъниството е своеобразна мярка на стойността на движението на момичето по пътя към личностно щастие. След като изпълнява заръките на старата жена, то успява да даде внимание и отношение към природата, като връзва герданчета от мънисто на разните змии и

гуцери в къщата. Животинките се похвалват на своята стопанка, когато тя се връща по пладне:

- Бабо, *кака ми върза герданче!* Бабо, *кака и на мене ми върза герданче!*  
Пък *бабичката отвърциала:*

- И баба *ще върже на кака герданче!* И баба *ще върже на кака герданче!*

Мънистото се преумножава чрез умението ѝ да се вписва в пространство от възникващите от него предизвикателства и задължения. Ето как се случва в приказката:

*Най-накрая забълбукала жълта вода и момичето събудило бабичката.*

*Тя бързо го уловила за косата, потопила го в реката и викнала:*

- *Дръж, баби, каквото можееш!* Дръж, баби, *каквото можееш!*



Бисера Вѐлева, Черната вода 2, 125 x 127 см, смесена техника, 2011 г.

В приказния модел на личностното израстване момичето „минава през художественото, аморфно авторство на чистата реч на детето и/или несъзнаваната представа за света“ (Eugenieva, 1996:27). Възрастните

не притесняват тази несъзнавана представа за света у първото момиче. Тя се случва чрез непосредствената подкрепа на възрастните. Бащата, не можейки да защити дъщеря си от нападките на майката-мащеха, я повежда и превежда през гъстата гора и когато ѝ показва пътя до върха, сякаш на игра ѝ поставя задачата сама да настигне, намери пътя (храната), за да обядват. Старицата заръчва да нахрани животинките и преумножава грижата ѝ, като я потапя в жълтата вода, за да си хване от живота толкова, колкото може. Нито по-малко, нито повече.

Болезненото състезание на майката-мащеха поражда необходимостта от това да изпрати и своята дъщеря по пътя към щастие, но породено от алчността. Това променя цялата стойност на пътя и резултата от неговото изминаване. Така се профанира „художествената интенция за съизмерващо творчество“ (Evgenieva, 1996:20) и пътят, макар и същ, не води до удовлетворение. Щастие преминава мигом и ти имаш възможност само да си потопиш пръста в него. В сюжета на второто момиче липсва мънистото. Липсва стойността на пътя. То се движи водено не от своето усещане за ситуацията и съответното на него преживяване, а се лута в света на възрастните. За втори път мънистото оживява в концепцията на изложбата „Златната вода“ с новообразувана стойност на „бутафорно мънисто“, проективно към днешната ситуация на „бутафорна социална изолация“ при предхождащата доброволна социална алиенация на човека от реалния живот във виртуалната социална мрежа. Достигната стойност на „виртуално-цивилизационно ниво на авторство, съдържащо метаезика на словесно-визуалното притворяване на света чрез продуктивно въображение с инструментите на метаезика“ (Evgenieva, 1996:21).

#### ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЕ ЗА ЦЕННОСТТА НА ПРИКАЗНОТО

„Ценностите се раждат обикновено в климата на свободата и изискват като условие за своето функциониране такъв именно климат“, пише Л. Андреев (1993:124) по отношение на скептицизма. Докато „доминантите характеристики на българина – склонност към индивидуална изява, сдържаност, интровертност, ценностна ориентация към семейството и семейно щастие, са в духа на протестантската етика, лежаща в основата на модерния Западен свят. От друга страна, българинът е освободен от ред социално-психологически ограничения от религиозно, националистическо, етнокултурно и т.н. естество, предполагащо принципа на несъвместимост с други общества. [...] С други думи, привилегированата посока на развитие на планетарната общност към хуманизация е



еднопосочна с психосоциалността на българина. [...] Затова „духът“ на българина, бидейки неразгърнат, исторически неизконсумиран и непресичен, се вписва в общите тенденции на космополитизъм и универсализация“ (Hristov, 1993:200).

## ЛИТЕРАТУРА

- Andreev 1993: Andreev, Lachezar. Аксиологични аспекти на скептицизма. С., 1993 [Aksiologichni aspekti na skepticizma. Sofia, 1993]
- Campbell 2001: Campbell, Joseph. Камбъл. Силата на мита. С., 2001 [Silata na mita. Sofia, 2001]
- Chesterton 1994: Chesterton, Gilbert. Ортодоксия. С., 1994 [Ortodoksia. Sofia, 1994]
- Evgenieva 1996: Evgenieva, Emilia. Аксиологични проекции на обучението. Върху примера на литературно-художествения анализ., Автореферат. С., 1996, [Aksiologichni projekcii na obuchenieto. Vyrhu primer ana literaturno-hudojstvenia analiz. Sofia: Avtoreferat, 1996]
- Evgenieva 2002: Evgenieva, Emilia. Езиковото обучение на ученици със специални образователни потребности. С., 2002 [Ezikovoto obuchenie na uchenici sys specialni obrazovatelni potrebnosti. Sofia, 2002]
- Fromm 1992: Fromm, Erich. Бягство от свободата. С., 1992 [Biagstvo ot svobodata. Sofia, 1993]
- Hollis 2015: Hollis, James. Рајският проект. В търсене на Магическия Друг. С., 2015 [Raiskiat projekt. V tursene na magicheskia drug. Sofia, 2015]
- Hristov 1993: Hristov, Hristo. Някои аспекти на хуманизацията като глобална ценност. В: Николов, Н., Марков. Философия и аксиология. Велико Търново, 1993. [Niakoi aspekti na humanizaci[ta като globalna cennost. V: Nikolov, N., Markov. Filosofia I aksiologia. Veliko Tarnovo, 1993]
- Jung 2015: Jung, Karl. Човекът и неговите символи. С., 2015 [Chovekut I negovite simvoli. Sofia, 2015]
- Knyazeva 2006: Knyazeva, Helena. Синергетиката на 30 години. Педагогика, 5, 2006, 3-12 [Knyazeva, E. (2006). Sinergetikata na 30 godini. Pedagogika, 5: 3-12]
- Krastev, Ivan. (2007, January, 25). Кръстев, И. (2007, Януари, 25). Средновековие плюс интернет. Култура, бр. 3. [Krastev, I. (2007, January, 25). Srednevekovie plus internet. Kultura, br.3] <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/12544>
- Kurpatov 2016: Kurpatov, Andrej. Складка времени. Сущност и критерии. Издателство „Трактат“, Санкт Петербург, 2016 [Kurpatov, A. Skladka vremeni. Syshtnost i kriterii. Publishing House “Traktat”, Sankt Petersburg, 2016]
- Nikolova 2010: Nikolova, Antoaneta. Синергетика и толерантност.- NotaBene, 17 -bg.org 2020. [Nikolova, A. (2010,17). Sinergetika I tolerantnost. - NotaBene, 17 -bg.org 2020] <http://notabene-bg.org/read.php?id=185>

- Pestalozzi 2007: Pestalozzi, Johann. Моите възпитателни опити. С., 2007. [Pestalozzi, J. (2007). Moite vuzpitatelni opiti. Sofia: Universitetsko izdatelstvo "St. Kliment Ohridski", Sofia, 2007]
- Ротаренко 2020. Rotарenko, Dmitrij. Клиент естъ всегда. Как зарабатывать в стране, которуя „трясет“. Кризис# Грета# covid19. Издательство АСТ, Москва, 2020 [Klient est vseгда. Как zarabotvati v strane kotoruiu "triaset". Krizis #Greta#covid19. Izdatelstvo AST, Moskva, 2020]
- Sapundjieva 2005: Sapundjieva, Klavdia. Педагогическият дискурс. С., 2005 [Pedagogicheskiat diskurs. Sofia, 2005]
- Trashliev 2001: Trashliev, Ralcho. Отвъд калейдоскопичното. С., 2001 [Otvud kaleidoskopichното. Sofia, 2001]
- Valeva 2007: Valeva, Biserа. Текстът като стимул за развитие на образно-пластичното мислене на студентите. - Год. СУ. ФНПП, 97, 136, С., 2007 [Tekstat като stimula za razvitie na obrazno-plastichното mislene na studentite. - God. SU. FNPP, 97, 136, Sofia, 2007]

---

*Данни за авторите:*

Данни за авторите: Доц. г-р Емилия Евгениева е преподавател в Софийски университет „Св. Климент Охридски“, катедра по „Специална педагогика и логопедия“, ФНОИ. Научните ѝ интереси са насочени към проблемите на езиковото обучение и възможностите то да стане своеобразно ядро на личностно развитие. Брой на публикациите: повече от петдесет; E-mail: e.evgenieva@fppse.uni-sofia.bg

Д-р Десислава Пенчева е завършила магистърска и докторска програма в Софийски университет „Св. Климент Охридски“, катедра по „Специална педагогика и логопедия“, ФНОИ. Научните ѝ интереси са насочени към проблемите на мениджмънта на процеса на приобщаване и разработване на диагностични инструменти за оценка на способностите на децата в предучилищна възраст. Брой на публикациите: шест; E-mail: pencheva\_desi@abv.bg

Ивелина Евгениева е редовен докторант в програма в Софийски университет „Св. Климент Охридски“, катедра по „Предучилищна педагогика“, ФНОИ. Научните ѝ интереси са насочени към проблемите на емоционалната интелигентност и възможностите за формирането ѝ в предучилищна възраст. Брой на публикациите: шест; електронен адрес: E-mail: ivelina@evgenieva.com

Йорданка Евгениева е завършила магистърски програми в Софийски университет „Св. Климент Охридски“, към катедра по „Предучилищна педагогика“, ФНОИ, и към катедрата по „Арабска филология“, ФКНФ. Научните ѝ интереси са насочени към проблемите на мултикултурните проблеми в обучението и неформалното учене. Брой на публикациите: три; E-mail: evgenieva@gmail.com

## МУЗИКАЛНО НАСЛЕДСТВО: КАКВО ОСТАВА СЛЕД НАС?

Емилия Караминкова-Кабакова

**Резюме:** Музикалното наследство е разгледано с разбирането, че постигнатото от предходните поколения е памет, с която се съизмерваме и отграничаваме, за да изразим себе си в музикални форми, чрез които обогатяваме и развиваме музикалната култура на обществото. Нещо повече – проявеното от нас музикално творчество би могло да бъде правилно разбрано и оценено като принос. Тази студия представя музикалното наследство като част от паметта, историята и музикалната култура на обществото. Само в контекста на музикалното наследство и култура, четото познаване изисква преподаването на музика да започне от най-ранна предучилищна възраст и да продължи през следващите образователни степенни.

**Ключови думи:** музикално наследство, музикална култура, преподаване на музика в предучилищна и училищна възраст

## MUSICAL HERITAGE: WHAT'S LEFT AFTER US?

Emilia Karaminkova-Kabakova

**Abstract:** Musical heritage is viewed with the understanding that what has been accomplished by previous generations is a memory that we can measure up in order to express ourselves in musical forms through which we enrich and develop the musical culture of society. The text presents the musical heritage as part of the memory, history and musical culture of the community. Knowing and assessing the values of musical heritage and culture is the main goal of teaching music as a part of preschool and school education.

**Keywords:** musical heritage, musical culture, teaching music in preschool and school age

## УВОД

Поставени в условия на социална изолация вследствие на непознат досега и изключително заразен вирус, чието противодействие ни лишава от свободата на движение и обичайните ни контакти заради запазването на нашето съществуване, по необходимост установяваме крехкостта на човешкия живот и започваме да се питаме: „Какво остава след нас?“, „Кои сме ние?“ и „С какво ще бъдем запомнени?“ Това са въпросите, които си задаваме, когато се обърнем назад и погледнем към изминалите години от нашия живот. Провокирани от извънредността на ситуацията с изненада установяваме, че до този момент не сме си задавали подобни въпроси, които всъщност конституират нашата личност и идентичност, придавайки смисъл на нашето съществуване във времето и пространството. Ако приемем, че музиката е нашият живот, трябва да се опитаме да предложим отговори поне на част от поставените въпроси.

### 1. КОЙ „ПРАВИ“ МУЗИКАТА?

Краткият отговор на този въпрос е музикантите и хората, които професионално се занимават със създаването и преподаването на музика в различните образователни степени. Той разкрива и професионалната идентичност на автора на текста, но като всеки кратък отговор поставя допълнителни въпроси. Какво (например) трябва да разбираме когато използваме общото понятие „музикант“?

Ако се обърнем към Закона за авторското право и сродните му права (обн., ДВ, бр. 56 от 29.06.1993 г.), ще открием в чл. 3, ал. 1, т. 2-3 от този нормативен акт, че музикалните и музикално-драматичните произведения като част от сценичните изкуства са обект на авторско право, а техните създатели – композиторите, са признати за автори и носители на авторски права, заедно с либретистите и авторите на аранжировки на музикални произведения, както и музиковедите, чиито анализи разкриват смисъла и красотата на музиката. Освен това в чл. 74 от ЗАПСП (изм. и доп. – ДВ, бр. 28 от 2000 г., в сила от 05.05.2000 г.) е предложена дефиниция на понятието „артист-изпълнител“. То е „лицето, което *представя, пее, свири, танцува, рецитира, играе, режисира, дирижира*, (б.м. – Е.К.) коментира, озвучава роли или изпълнява по друг начин произведение, цирков или вариететен номер, номер с кукли или фолклорна творба“. Изпълнителските права са част от сродните права, които отчитат по законодателен път приноса на вокалния и инструменталния изпълнител, диригента, танцьора, тонрежисьора. Когато изпълним с конкретно съдържание общото понятие „музикант“, трябва да имаме предвид както

композиторите, аранжорите и музиколозите, които са носители на авторски права за извършваната от тях творческа дейност, така и продуцентите на звукозаписи, вокалните и инструменталните изпълнители, диригентите, танцьорите и тонрежисьорите които са носители на сродни права.

## 2. КАКВО Е МУЗИКАЛНО НАСЛЕДСТВО?

Човешката история показва, че всички поколения се нуждаят от своето наследство. Наричат го още родова памет, история, култура. Всичко това е нужно на хората, защото успоредно с предаването на знания и традиции на бъдещите поколения, те запазват и частица от самите тях. Защо е важно да научим децата да ценят, палят и предават своето наследство? Този въпрос ще търси отговори, които са обект и предмет на настоящото изследване. Музикалното наследство представлява специфичен обект от обхвата и съдържанието на общото понятие за културно наследство. В тази връзка ще бъдат разгледани правни нормативни актове и начини на съхранение на музикалното наследство. Прави впечатление, че в Закона за културното наследство не присъства точно определение, което да отграничи кое е различното и специфичното за музикалното наследство от останалото наследство в областта на културата. Това може да е така, защото законотворците не са били специалисти в областта на музикалното изкуство и затова не са се опитали да дефинират музикалното наследство като отделна категория от културното наследство. Няма ясно определение което да покаже какво точно се разбира и включва в музикалното наследство, защото „музика, песни и танци“ като част от културното наследство са много общи понятия (чл. 6, т. 15 от ЗКН). Музиката е едно от седемте известни изкуства, класифицирано като времево изкуство и противопоставено на пространствените изкуства (каквито са визуалните изкуства и архитектурата), а песните и танците са жанрове от музикалното изкуство. Те обаче представляват интерес от гледна точка на културното наследство само доколкото са носители на памет, която е от значение за индивида, общността или обществото (чл. 7, ал. 1 от ЗКН).

Музиката, според начините на изпълнение, може да бъде вокална, инструментална и вокално-инструментална. Кое точно законотворците описват с „музика“ и защо отделят „песента“ и „танца“, които също са част от музикалното изкуство и могат да бъдат изпълнени от певци (вокално) или само от музиканти-инструменталисти (инструментално), както и в съчетание и от двете глас/гласове и инструменти (вокално-инструментално)? Може да има и друго разграничение – солово и

ансамблото, музикално-сценично каквото например е оперното и балетното представление, камерно или симфонично и т.н. Друг възможен отговор може да се търси и в неяснени казуси свързани със защитата на автори и изпълнители според други закони и разпоредби като например Закон за авторското право и сродните му права.

Причината за липсата на самостоятелно определение за музикално наследство в Закона за културното наследство навярно ще остане неяснена, докато самите музиканти не заявят активно своето присъствие и не поемат отговорно ангажименти за участие в законодателните инициативи. Дотогава остава възможността да се изследват самите хора като носители на музикалната памет. Много по-важен въпрос е дали обществото е готово и убедено, че музикалното наследство трябва да се опазва, съхранява, предава и осъвременява като от него стават част нови форми и жанрове. Друг въпрос е доколко се цени автентичността на музикалното наследство и доколко при предаването му на следващите поколения не се разрушават някои негови особености, а други се видоизменят, за да бъде задоволен масовия вкус. На подобни примери ставаме свидетели през последното десетилетие на ХХ век, когато под претекст, че се запазва фолклорната култура, се появи нов стил музика, която някои изследователи на музикалните стилове и течения определят като „поп-фолк“. Текстове, ритмите, мелодиката, изпълнението на песните от този стил не достигат качеството на загадените образци, които притежават народните песни, към които авторите и изпълнителите се опитват да се причислят.

За да разберем защо е нужно да се пази и разпространява музикалното наследство трябва да се анализира историята на възникване на музикалното изкуство с неговите сакрални и профанни изяви, стилове, жанрове, форма и съдържание. Историческите паметници достигнали до нас показват, че още в праисторическите времена хората са оставяли следи свързани с техния бит и по-точно с наличието на музика в техния бит. Дали това са хора, които са били професионалисти или това са хора от общността, които са изпълнявали и тези функции не е въпрос, който е свързан с целите на настоящото изследване. Данните, които достигат до нас, макар и оскъдни, показват, че хората са били решени да запазят и съхранят спомена за ролята на музикантите в обществения живот.

Поради историческото минало, българската музикална култура страда от липсата на професионално музикално наследство. Дали подобно е било положението преди падането на страната ни под османско влияние? Разполагаме с малко източници, които да покажат, че сме имали традиция в областта на духовното музикално

изпълнителско изкуство, които са част от музикалното наследство. Достатъчно е да споменем обаче българските корени на Йоан Кукузел. От XIII век няма сведения или почти липсват такива, за автори, които да са оставили следа в музикалната култура на България. Музикалното наследство от този период до средата на XVIII век е свързано с народната музикална култура. Българският етнос запазва своя дух, родова памет и чувство за принадлежност като запазва три стожера – вяра, език и традиции. Музиката присъства явно или скрито и в трите. Тя е неразделна част от молебствените химни, които се изпълняват на фолклорните и християнските празници. Езикът, който е преплетен с музикалната мелодия е неразделна част от песенния жанр. Традициите, които спазват българите включват изпълнението на песни и танци в редица обреди и обичаи, които не са заглъхнали, дори и до ден днешен. Всичко това показва само едно, че българите са имали отношение и уважение към своята музикална култура, която днес определяме като музикално наследство. Въпреки липсата на професионално композиторско творчество и факта, че в тогавашното общество не съществуват музикални професии, фигурата на музиканта е издигната в култ, в икона, каквато в днешно време отговаря на определението за музикален „идол“<sup>1</sup> „кумир“ и „звезда“. Почти няма празник в българския бит, който да не се отбелязва с присъствието на музикален ритуал – пеене на песен и танцуване на танци. Средновековният българин е музикално неграмотен и не може да запише музикалното богатство на поколенията преди него. Ето защо е отдадено голямо значение на устното препредаване на всички песни, инструментални мелодии и музикални игри. Разбира се, при този начин на съхранение и предаване се добавя, изменя, усъвършенства музиката и затова днес откриваме редица песни, които се срещат в няколко варианта. Някои изследователи на музикалния фолклор стигат до извода, че този безписмен начин на съхранение в някои случаи обогатява музикалния фонд, но в други случаи става неволна причина за изчезване на интересни музикални находки и постижения, които са част от музикалната памет както на конкретната общност и общество, така и на човечеството.

---

<sup>1</sup> Първоначалното значение на думата идол, означава изображение или статуя на човек, божество или животно, на което хората през езическия период са се кланяли и са превръщали изобразяваното в култ. Днес терминът се среща и използва със значение на човек, достоен да бъде „обожествен“ и да бъде превърнат от масите в модел достоен не само за обожание, но и в модел на поведение, мислене и творческо изразяване.

Музикалното наследство включва резултатите от дейността на редица музиканти. В днешно време това са професиите на композитора, артиста-изпълнител и музикалния продуцент. Законът за авторското право и сродните права разглежда всяка една от тези професии под различен ъгъл и ги третира с различна авторскоправна закрила. Безспорно композиторът се определя за автор на музиката. Той/тя автоматично се превръща в автор и носител на авторските права с акта на създаването на музикалното произведение. Съществуват музикални жанрове, при които композиторът създава музикалната част в съавторство с друг творец, който пише „(не)музикалната“ част от общото произведение, например с автора на текста на песента или с либретиста на оперния жанр. Необходимо е да се отбележи, че докато песента и операта са съответно вокално-инструментален и музикално-сценичен жанр в музикалната жанрова система, то по съвсем различен начин се създава музиката към филм, театрална постановка или цирковото изкуство. В последните примери музиката загубва своята водеща роля. В киното, театъра и в цирка тя допълва действието и спомага за съпреживяването на действието. Нейната функция е да подсили общата емоция на кадъра, епизода, скеча или акробатичния номер. Въпреки това, че загубва водещата си роля за новата творба – филм, представление или постановка, не са малко случаите, при които музиката успява да придобие самостоятелна форма на изява като звучи отделно от произведението, за което е била създадена. Подобни са песните към филмите „Козият рог“, „Осъдени души“ или „Оркестър без име“.

Освен фигурата на композитора, ключова роля в музикалното изкуство има и артист-изпълнителят. Тя може да се изпълнява от различни професии – диригент, инструменталист, певец. Артист-изпълнителят, макар да не е автор на музикалния текст, със своята интерпретация, емоционалност и музикална култура представя, дообогатява и разширява възможностите за въздействие върху публиката на авторския текст. Затова музикантската общност понякога пише и говори за изпълнители, които със своята интерпретация са се издигнали до „съ/творци“ при представяне на музикалното произведение, независимо че в ЗАПСП са третирани като носители на сродни на авторското права.

В зависимост от жанра на произведението се наблюдават и разграничения на самите артист-изпълнители. Подобно на препредаването на народните песни от поколение на поколение и появата на многовариантност във фолклорното музикално изкуство, в днешно време се появяват и кавър версии, преработки и вариации на



известни музикални творби. Докато стрейт кавърите само частично променят музикалния текст на композитора, при обработките и вариациите се наблюдават редица изменения на хармония, ритмика, метрика, оркестрация, а в някои случаи и на самия текст. Това налага появата на една нова фигура, в изпълнителското музикално изкуство – тази на аранжора и новия автор, който осъществява преработената нова версия. Приемането на различната версия от публиката зависи от естетическия вкус и музикалната култура.

В последните години ролята на музикалния продуцент като че ли се изравни по значимост с тази на автора и артист-изпълнителя. Това е така, защото при записването на музикалната творба се създават редица възможности за нейното по-богато и по-въздействащо интерпретиране. Звукозаписът, като неделима част от индустриалната и технологичната революция, промени очакванията на публиката, нейния вкус и изисквания. Много са примерите, които потвърждават тезата, че една оригинално създадена творба може да въздейства по-силно, ако се приобщи към нейното възпроизвеждане и технически похвати осигурени от звукорежисьори, звукотехници, звукооператори и т.н. Професионалният мениджър търси подходяща форма на реклама, концепция и представяне на музикалния продукт на пазара. Музикалната индустрия се нуждае от нови, оригинални и печеливши стратегии, които в някои случаи развиват музикалното изкуство, но в други създават напълно неприемливи творби за ерудираната музикална аудитория и публика.

В разширяващата се пропаст между високите и ниски образци в музикалната култура на обществото се крие необходимостта от познаването, съхраняването на тези от тях, които са признати за носители на памет и част от музикалното наследство и заслужават да бъдат предадени като своеобразни „стандарти“ за качество на бъдещите поколения. Затова решаваща е ролята на артист-изпълнителите и учителите, които популяризират музикалните образци на миналото създадени в различни музикални жанрове и стилове. Качественото изпълнение на творба от музикалното наследство е предпоставка, която би провокирала слушателя да се опита да я потърси, запомни и съхрани в различни форми – партитури, аудио- и видеозаписи и дори афиши от концерти. За младите автори, които в момента се опитват да „пробият“ и да се наложат на музикалния пазар, познаването на музикалното наследство в тяхната област е от съществено значение, защото само, когато имат музикален материал по отношение на който да отграничат музикалното си творчество, то би могло да бъде оценено и запазено като част от

уникалността на музикалната култура на съответното общество. Останалото е уеднаквяването на мелодии, хармонии, ритми и звучене, което вече започна да „дотяга“ на слушателите, като част от поп културата, която е присъща на редица музикални формати, които се продуцират и представят от водещи медии и натрапчиво присъстват на музикалния пазар.

В този ред на мисли интерес представлява въпроса „Какво оставя след себе си музикантът?“ Някои изследователи виждат смисъл в емоцията, други в оригиналността на музикалната мисъл, която може да бъде интерпретирана от всеки по различен начин. По какъв начин музикалната творба и нейното изпълнение могат да се запазят за бъдещите поколения като свидетелство за умения, иновативност, оригиналност и стремеж към усъвършенстване. Безспорно това не са въпроси, които пряко се отнасят към опазване на музикалното наследство. Отговорите на тези въпроси обаче биха имали значение върху това кое бихме определили като ценно, стойностно и част от музикалната култура на обществото, поради което има смисъл да го пазим, съхраняваме и предаваме като музикално наследство.

Законът за културното наследство в чл. 2, ал. 1 разглежда и представя културното наследство като „съвкупност от културни ценности, които са носители на историческа памет, национална идентичност и имат научна или културна стойност“. Интерес представлява фактът, че именно културното наследство се разглежда като възможност за създаване и формиране на национална идентичност на гражданите на Република България. Културните ценности са част от нематериалното и материалното недвижимо и движимо наследство. Те са обществено достояние (чл. 2, ал. 2 от ЗКН) и като такива се ползват със закрила от държавните и общински органи. Този текст показва, че всички граждани на Република България могат да имат достъп до обекти, които са определени като стойностни, ценни и значими за българското културно наследство. В чл. 2, ал. 3 от ЗКН се разглежда собствеността на „културните ценности“. Те могат да бъдат притежание както на държавата (в лицето на държавата и общините), така и частна собственост, т.е. държавата, общините и частни колекционери закрилят, съхраняват и опазват културните ценности. В тази алинея са посочени и ценности и обекти, които са собственост на Българската православна църква, но и на други регистрирани вероизповедания.

Интерес за изследването представляват обектите, които се ползват със статут на културно наследство. Те са описани в чл. 6 от Закона за културното наследство. Това са:

1. наземни, подземни и подводни археологически обекти и резервати;
2. исторически обекти и комплекси;
3. архитектурни обекти и комплекси;
4. етнографски обекти и комплекси;
5. образци на парковото изкуство и ландшафтната архитектура;
6. (доп. - ДВ, бр. 54 от 2011 г.) природни ценности (образци), включително антропологични останки, открити при теренни проучвания, и останки на палеозологията и култивирани растения;
7. индустриално наследство;
8. произведения на изящни и приложни изкуства;
9. народни занаяти;
10. документално наследство;
11. аудио-визуално наследство;
12. устна традиция и език;
13. книжовни и литературни ценности;
14. обичаи, обреди, празненства, ритуали и вярвания;
15. *музика, песни и танци*; (б.м. – Е.К.)
16. народна медицина;
17. кулинарни и енологички традиции;
18. народни игри и спортове.

Ако потърсим общо определение за музикално наследство, ще намерим текстове в Закона за културното наследство, които го представят разпокъсано и фрагментарно. То е част от фолклорната култура, от индустриалното наследство, както и от професионалното творчество. Това е видно от начините за създаване на музика в миналото и днес. Тя може да бъде сътворена като допълнение и съвместно действие с други изкуства като литературата – в песенния жанр, или като допълнение към сценичните изкуства – като опера, оперета, мюзикъл, музика към театрална, куклена постановка, а в последно време – към цирково и акробатично шоу или като част от телевизионна и радиошоу програма. В аудио-визуалните произведения, макар и не винаги да може да се отдели като самостоятелна част, музиката е създадена от отделен автор и се ползва със закрила от Закона за авторското право и сродните права. Дали тя ще бъде призната като ценност и превърната в музикално наследство в частта „филмова музика“ зависи от нейните качества.

В предходните части на текста беше споменато, че в Закона за културното наследство няма определение за „музикално наследство“ и това най-вероятно е следствие от отсъствието на музикални специалисти сред авторите на нормативния акт.

Музиката присъства както във фолклорната култура, така и в авторската музика, която може да бъде създадена с различни цели и по различни поводи. Фолклорната музикална култура се предава чрез устната традиция и език (чл. 6 т. 12 от ЗКН). Именно като част от народното творчество музиката присъства в „обичаи, обреди, празненства, ритуали и вярвания“ (чл. 6 т. 14 от ЗКН) като „музика, песни и танци“ (чл. 6 т. 15 от ЗКН). Последните обаче могат да бъдат не само наследство от фолклорната култура, но и да са резултат от професионалното композиторско творчество. Интерес за мнозина фолклористи представляват „народни игри и спортове“ (чл. 6 т. 18 от ЗКН), които в миналото са се изпълнявали с песни и/или инструментални мелодии и са имали стъпки и танцовални движения, които и днес се изучават от деца и младежи като част от фолклорната музикална и танцова култура. Защо се налага разграничението между музиката и танца, след като и до ден днешен музиката е неизменна част от танцовалното изкуство, е въпрос, който настоящата разработка няма да изследва.

Творбите, които са част от аудио-визуалното наследство (чл. 6 т. 11 от ЗКН) са създадени с цел да не се разделят нито аудио частта, нито визуалната част поотделно. Обикновено те се създават от техните автори (понякога и в съавторство) с цел изразните средства на двете изкуства да действат комплексно, цялостно и двете части да не могат да се разделят поотделно. В последно време обаче се наблюдава тенденция, особено във филмовата индустрия и тази на видеоигрите, че произведения, които са определяни като част от аудио-визуалната индустрия да бъдат рекламирани именно с аудио частта (и по специално музикалната част), обикновено представена като саундтрак към даден филм или видеоигра. Това показва, че музиката към аудио-визуалното произведение веднъж се мисли и се пише с оглед да допълва действието и сюжета на творбата, но едновременно с това, с оглед реклама и продуциране на аудио-визуалния продукт, тя може да изпълнява и самостоятелна функция. Поради тази причина по света и в България, много често се присъжда награда за филмова музика към съответното аудио-визуалното произведение. Подобни примери са българските награди „Икар“ и „Аскеер“. По време на техните церемонии винаги се присъжда например и специална награда за музика към театрални постановки.

В последните години като част от политики за привличане на нови публики се организират концерти с филмова музика. Интерес представляват и концерти с музика за видеоигри, които са изпълнени от смесен състав на акустични и електрически инструменти, както

и със „съдействието“ на компютърните технологии. Тези музикални събития обикновено са посещавани от млада публика, която харесва и потребява подобни продукти. Не са малко и почитателите, на подобен рог прояви, сред музикантите с класическо музикално образование. Отговор на тази констатация се крие във факта, че новото време налага да се търсят начини за взаимодействие на традициите и технологиите.

Наблюдава се известно „залитане“ към технологиите и музика, която се създава с програма, а не е плод на композиторско вдъхновение и музикално творчество. Поради тази причина се появило множество автори, които имат технологична грамотност, но са лишени от естетически вкус, ценност и музикално образование, което отразява тяхната музикална култура. Те обаче успяват да създадат и да наложат своите музикални творби и дори да ги промотират и продават. Тези автори гледат на себе си като на създатели на нещо ново, екстравагантно и плод на съчетаването на технология и изкуство, постигнато чрез смесването на жанрове, стилове и форми. Определянето на тези творби като стойностни и ценностни ще бъде оставено на времето и на обществената преценка относно превръщането им в част от културната памет на обществото (Assmann, 2001).

Обезпокоителен факт е, че младите поколения все по-рядко биват приобщавани и възпитавани с образци на народното и авторовото творчество. Музикалните шедеври обикновено се възприемат като стойностна и ценна част от културното музикално наследство, необходима за формирането на националната идентичност. За тяхното пълноценно възприемане обаче, освен факторът време за посещение на музикални концерти и събития, е необходимо и възпитаване на музикални способности, които ще осъществят разбирането на музикалните изразни средства. Малко на брой са преподавателите, които са презърнали това като част от тяхната образователна мисия. В миналото много музикални концерти и спектакли се посещаваха организирано от групи ученици с техния преподавател по музика. Това, в последно време, е невъзможно с оглед не само на безопасността на децата по време на пътуване, когато са извън сградата на училищната институция, но и на социалната изолация, предизвикана от COVID - 19. Недостатъчен се оказва броя на децата, които учат в частните училища и частни детски градини, чиито собственици могат да осигурят безопасното извозване на децата до културните институции и заплащането на билети за музикални събития.

Всичко изброено дотук ни дава основание да твърдим, че в повечето случаи музикалното възпитание е оставено в ръцете на родителите. Както е известно обаче, те не винаги притежават необходимата музикална култура и образование, която да им позволи да направят стойностен избор за музикалното възпитание на своите деца. Може би в тази насока трябва да се насочат образователните политики, и по специално тези, които се основават на формиране на музикална култура в погроставащото поколение. Само музикално образовани деца ще могат в бъдеще да ценят и опазват културните ценности на музикалното наследство, за да се превърнат постепенно в музикално грамотна публика.

### 3. КАК СЕ ФОРМИРА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА В ПРЕДУЧИЛИЩНА И УЧИЛИЩНА ВЪЗРАСТ?

Формирането на музикална култура в деца и ученици и възпитаването на музикално грамотна публика е цел на няколко сектора: държавната образователна политика, политиките в сектора на културата, действията на обществото и не на последно място е следствие от въздействието на семейната среда. Цел и задача на образованието по музика в предучилищна и училищна възраст е запазването на националната идентичност, съхраняването на традиции и обичаи, свързани с българския музикален фолклор, както и музикални традиции на различни етноси, които живеят на територията на Република България и са част от музикалната култура на Европа и света. Запознаването на погроставащите с музикалното наследство е задача на формалното образование. Институциите, на които е поверена тази задача са детската градина и училището. Докато в детските градини направление „Музика“ присъства в учебната програма на децата 2 пъти в седмицата и се преподава от музикални специалисти, които имат завършено висше образование, специалност „Музикална педагогика“, то в училището нещата не стоят по този начин. Вследствие на проведени реформи в сектора на образованието, часовете по учебния предмет „Музика“ за ученици в начална и прогимназиална степен са крайно ограничени от 2 часа седмично, до час и половина седмично за различните класове. В среден и горен курс влизат музикални педагози със завършено висше образование и придобита педагогическа правоспособност. В начален етап, часовете по музика се водят от началните учители (т.е. учители, които нямат музикално педагогическо образование). Последните не винаги са мотивирани да запознават учениците с шедьоври на българското и световното музикално наследство. Когато децата станат свидетели на подобно отношение към музикалното наследство, формирането

на положително отношение към съхраняване и предаване на част от това наследство се оказва невъзможна задача. Връзката между предучилищното музикално възпитание и обучението по Музика в среден курс се загубва в следствие на това, че часовете по Музика в начален курс се дават за допълване на хорариума на началните учители.

Друг проблем е отношението на семейството към запазването, съхранението и предаването на музикалното наследство. Понякога се забелязва т.нар. „залитане“ от страна на семействата в две противоположни, а понякога и взаимно изключващи се посоки. Например някои семейства се задълбочават в предаването и съхранението само на фолклорната традиция, а други се откъсват от „нашите корени“ и предават на децата си постиженията само на европейската музикална култура. Битието на съвременните родители, обаче е изпълнено с много предизвикателства. Въпреки това, някои от тях успяват да възпитат и предадат отношение и „вкус“ към ценностни и стойностни музикални образци, които са плод на композиторско творчество, но едновременно с това и да следват и запазят традиции, които са част от фолклорното музикално наследство. Оказва се, че изборът на родителите към коя традиция – фолклорната или тази на професионалното композиторско творчество ще се насочат, зависи от образованието, културата, общността и региона, в който семейството живее. Музикалните събития и концерти, които се организират имат различен репертоар и адресат в зависимост от предпочитанията и нагласите на общността. В малките населени места и малките градове, семействата правят всичко, което смятат за необходимо, за да бъде запазена и продължена фолклорната традиция. Много често там децата биват насочвани да участват във фолклорни танцови и хорова състави. Концертните прояви и музикални събития са осъществени обикновено на сцени на открито, като е запазена традицията на българските събори или сборове от миналото.

В малките населени места и градове предпочитанията на семействата към фолклорната музикална култура се забелязва и в потреблението на подобни музикални продукти (купуване и избор на албуми на изпълнители от сферата на фолклора, абониране на телевизионни, аудио и онлайн канали с фолклорна музика и други). Обикновено представители на тази култура насочват своите потомци към свирене на народни музикални инструменти и затова търсят и купуват подобни инструменти. Друга част, избират децата им да продължат традициите на танцувалното музикално наследство и избират танцовите школи по народни танци. Затова в тези региони търсенето и предлагането на народни носии и народни

инструменти е голямо. Интерес представляват фестивалите в Жеравна, Копревщица, Перник, които съхраняват и предават музикалното фолклорно наследство и са се превърнали в места със запазена марка на някои фолклорни традиции. Обикновено тези селища кандидатстват по програми, които целят защита и опазване на културното наследство. Част от изискванията на подобни програми е да бъде запазена автентичността на обряда, ритуала или традицията. Поради тези причини много представители на тези региони, които искат да извоюват статут на защитен обект на музикалното наследство и да бъдат пазители на достигналите до нас музикални традиции, мотивирано и по категоричен начин се противопоставят на всичко ново и модерно, което навлиза в отбелязването на празниците от миналото.

Понякога „привнасянето“ на модерност се разбира и като осъвременяване на техниките за изработване на музикални инструменти, тъкане и шиене на грехи, като част от носите, промени в изработването на глинени съдове, а глината както се знае е основния материал за изработване на детските народни инструменти – окарина и бърдуче. Много майстори на ударни инструменти като тъпани, тарамбуки, гайрета се опитват да следват старите занаяти, в които обстойно са описани всички етапи от добиване, обработване и запазване на материалите, които ще станат част от музикалния инструмент. Интерес представлява и начинът, по който средновековният майстор е избирал материал за гървените духови инструменти. Очевидно тази дейност е била издигната на пиедестал и добротото ѝ осъществяване е ставало причина за присъждане на майсторско звание на създателя на музикалните инструменти. Майсторството на този, който изработва музикалния инструмент е прославяно в текста на народната песен. Звукът на кавала е определян като „меден“, „сладък“, тембърът му сякаш „говори“ и „разказва“ истории от славното минало. Гайдата също е възпята като инструмент, с който всеки майстор би могъл заслужено да се гордее. Обикновено в текстовете на детските фолклорни песни определенията, които описват този инструмент са „писана“, „шарена“, „низана“ и т.н. Всичко това показва, че изработването на музикалните инструменти не се е ограничавало само с избор на материал за хубавия им звук. Майсторът обикновено търси начин да бъде запомнен и оценен от слушателите като превръща музикалния инструмент в произведение на изкуството. Последното означава, че музикалният инструмент, освен че се използва по предназначение – да възпроизвежда мелодии, има и естетическа функция, различна от



основното предназначение, доколкото представлява и произведение на народното и художествено творчество.

Центровете за опазване на нематериално културно наследство и в частност читалищата, които пазят, съхраняват и предават фолклорните традиции в малките населени места, обикновено стават и място, в което се организират курсове по изобразителни и пластични художествени дейности, певчески и танцувални школи, предлагат и индивидуални уроци по инструмент или народно пеене. Цялата атмосфера помага на децата да усетят духа на фолклорната традиция, да припознаят себе си като нейни носители и в бъдеще да създадат в себе си усещане, че са призвани да я предават на бъдещите поколения.

Различно е отношението към фолклорното наследство в големите градове особено след Освобождението и най-вече в съвременността. Границите на фолклорната култура и професионалното композиторско творчество се размиват. Прави впечатление, че в музикалните центрове като например детските музикални школи с еднаква ревност се „предават“ и произведения, които са признати за образци на фолклорното музикално наследство, но и творби написани в народен дух от професионални композитори. На сцената на тези школи много често се чуват произведения в жанра на хоро, ръченица, песен, но сътворени от музиканти с класическо образование като Панчо Владигеров, Светослав Обретенов, Петко Стайнов и др. Често произведения в народен стил са ставали част от конкурсни програми, а и са били неразделна част от задължителния репертоар за кандидатстване в професионални гимназии по музика и висши училища.

Интерес за изследователи на българското музикално наследство би се оказал анализа на репертоара за прием и учебния материал, който се преподава в музикалните школи и музикални училища в страната. От средата до края на ХХ-ти век музикалните центрове, които предлагаха формално и неформално музикално образование включваха в репертоарната си политика много по-голям брой чужди автори, представители от различни национални и музикални стилове. В задължителната конкурсна и учебна програма се срещаха произведения от барока, класицизма, романтизма, музика на ХХ-ти век и пиеси по избор от български автори. В момента има значителен спад в обучението по класически музикални инструменти и свиренето на класически репертоар. Съвременните деца избират или фолклорната музика или се насочват към популярната музика, като често предпочитана специалност е „поп и джаз пеене“. Самото определение на специалността насочва вниманието към чуждо музикално наследство. Много са причините за отлива на млади музиканти от класическите инструменти.

Една от причините е липсата на бъдеща реализация. Друга причина е дългата и задълбочена музикална подготовка, на която всяко дете и младеж трябва да посвети себе си и да пренесе в „жертва“, ако използваме разпространения жаргон, свободното си време. Дори, ако младежът е убеден в смисъла на предприетото начинание и насочи своите усилия към трудното образование по класически инструмент, включващо развиване на изпълнителска техника и формиране на музикална култура, която да позволи задълбоченото интерпретиране на музикалните стилове, подобен труд може да се окаже абсолютно неоченен и невъзнаграден с оглед на наблюдавания отлив на публика от концерти с подобен репертоар. Именно възпитаването и формирането и на такъв тип публика, способна да оцени постиженията на класическата музика, е задача на съвременните музикални педагози.

Задачата за формиране на детска публика се оказва, че е натоварена едновременно с изисквания да се запазят и предадат традиции свързани с фолклорното музикално наследство, но и същевременно бъдещите поколения да се запознаят и с образци на българската, европейската и световна музикална култура. Това са изисквания на европейското и националното законодателство. В изпълнението на тази цел от учебната програма по музика обаче, позициите на педагозите и обществото се разделят. От една страна се забелязва липсата на концертни зали, в които да се организират подобен род музикални събития в малките градове, което е причина в тези населени места да не се предлага качествена класическа музика. От друга страна в големите градове, въпреки че се предлагат различни форми за запознаване с фолклорната култура, тя се оказва трудно достъпна за детска публика. Обикновено децата трябва да бъдат придружавани от възрастен на местата, в които се предлагат уроци по фолклорно пеене и народен инструмент. Редица детски градини предлагат занимания по народни танци и родителите заплащат допълнително, но след това, ако децата се запишат в училище, в което не се предлагат допълнителни дейности по фолклорни танци и пеене, тази традиция се забравя и не се продължава.

В днешно време се наблюдава и друга особеност, свързана с образованието на педагогически специалисти по музика. Споменато бе, че децата, които избират да следват пътя на музиканта, биват насочвани или самите те избират попрището на фолклорната музика или тази на поп и джаз културата. След завършване на средно музикално училище, обикновено възпитаниците на музикалните училища избират специалност „Музикална педагогика“ във висшите учебни заведения в София и Пловдив. След завършване на специалността, тези музиканти,

които избират учителската професия като носители на фолклорната култура, предават и основно запознават деца и ученици с творби от фолклорната музикална традиция. По този начин в началото на ХХI век, вече се забелязва отлив на деца от концерти с класическа музика. Музикалното им възпитание е в сферата само на една традиция и това „обеднява“ и „обезсилва“ съхраняването на другата, а именно професионалното композиторско творчество. Непознаването и невъзможността за изпълнение на подобни творби води до забравата на автори като Лазар Николов, Константин Илиев и Любомир Пупков.

Необходимо е преосмисляне на системата на преподаване на музика в детските градини и в училищата. В учебните програми по музика и държавните образователни стандарти на МОН, музикалните образци на различни наследства и традиции са добре балансирани и тази пропорция е стриктно спазвана от авторите на учебници, учебни помагала и образователни книжки, но в практиката не винаги се постига подобен резултат. Анализът на съдържанието показва, че в учебните книжки за предучилищна възраст и учебниците по музика се спазва принципът на равнопоставеност на творби от фолклорната музика с тези от българската и световната професионална музика. Обикновено фолклорното наследство се преподава с цел да се създаде усещане за национална идентичност, а професионалната музика – с цел младите да се запознаят с образци на родната и чуждата музикална съкровищница. Забелязва се обаче, разделяне на обществото по темата за музикалното възпитание на подрастващите и това е според придобитата от родители и учители музикална култура. Възрастните, които са носители на европейска класическа традиция, не познават народната традиция. Тези родители избират за своите деца само концерти и музикални програми с музика, която е плод на професионални композитори. Децата биват възпитани само в класическите музикални лагове, форми и стилове. Народната музика със своето звучене и традиции остава неразбрана и едновременно с това „чужда“. Другият тип родители и преподаватели прекалено се фокусират във фолклорното наследство. Децата спазват и изпълняват песни и танци в народен стил – лагове, ритмика, метрика, жанрова система, но остават равнодушни към образци на класическото музикално наследство. Музикалните изразни средства и жанрова система на класическата музика остават встрани от музикалното образование на тези деца и ученици.

Според автора на изследването решението на проблема трябва да се търси в мотивирането на музикалните педагози да се запознават и да преподават жанрове и стилове, различни от тяхната изпълнителска

практика. Необходимо е също така да се използват всички възможности за популяризиране на музикалната култура. Развиването на музикалния пазар, който представя и рекламира музикални инструменти, продукти на звукозаписната индустрия, книги за музика, музикални и видеоигри са част от възможните решения, които ще решат поне част от проблемите на музикалното образование и на невъзможността да се формира богата и широка музикална култура в следващите поколения.

В последно време много деца запазват интерес към класическа или електрическа китара. Изучаването на тези инструменти е възможно в музикални школи, които са представители на неформалното музикално образование. Децата и учениците, избрали да учат в тях, обикновено изпълняват произведения в различни жанрове и стилове. Преподавателите в подобни институции обясняват засиления интерес към инструмента с наличието на много музикални формати и платформи, които дават бърза популярност на младите изпълнители. Възпитаниците на тези музикални школи обикновено участват в продукции на езиковите школи, а и на училищата, в които придобиват общообразователна подготовка. Техните изпълнения обикновено се приемат изключително добре от публиката и това допринася значително за придобиването на самочувствие, мотивация за учене и отдаденост на бъдещо музикално развитие.

Това показва, че когато младите се мотивират да учат и им се даде поле за изява, те ще намерят необходимото време за самоподготовка, ще „жертват“ своето свободно време, но ще постигнат необходимото майсторство за концертна изява. Тези млади изпълнители обаче стават популяризатори на музикално наследство, което не е част от българската музикална култура. В този ред на мисли трябва да представим интереса на младите музиканти към поп културата или фолклорната музика и с реализацията, която се предлага.

Интересът към фолклорните хорове, танцови състави и народни инструменти е свързан с възможността, която се предоставя на младите изпълнители за концертни турнета и изяви извън националните граници. Чуждата публика е готова да посети и да се запознае с българската фолклорна музика, което допринася за популяризирането на нашата музикална култура. Не е тайна, че подобен род прояви осигуряват добро препитание на тези изпълнители. Иначе казано - пазителите на фолклорното музикално наследство имат материален мотив и стимул да съхраняват и представят музикалния фолклор. В това отношение трябва да се отбележи, че авторската музика за класически инструменти и гласове се оказва трудна за изпълнение и възприемане. Отсъстват мотивирани изпълнители и публика на подобен род концертни прояви.

Музикалното наследство съществува съхранено във вид на нотни албуми, партитури, нещо повече, то е записано на електронни носители и е налично в музикалните фондове на БНР, БНТ или БАН. Въпреки това, изпълнители, които да проявят желание да го изпълняват или слушат се оказват все по-голяма рядкост. Дали това се дължи на прекаленото самочувствие и/или нежелание на класическите музиканти да опитат и намерят нови начини за привличане на младата аудитория е проблем за който ще трябва да се търсят в бъдеще възможни решения.

#### 4. МУЗИКАЛНОТО НАСЛЕДСТВО КАТО ЧАСТ ОТ МУЗИКАЛНАТА КУЛТУРА

В заключение може да се обобщи, че музикалното наследство включва две основни части – резултатите от професионалната композиторска дейност и от народната музика. Критерият, по който се разделя композиторското творчество от народното е претенцията на първата, че е създадена от автор с професионално музикално образование, чието име е придобило известност за музикалната публика и обществото чрез изпълняването на неговата музика<sup>2</sup>. Народната песен също се заражда в съзнанието на конкретен творец, само че неговата известност е изгубена във времето. Абсурдно е да се мисли, че народната музика се създава колективно и спонтанно в процеса на изпълнение и препредаване. Особеното при нея е анонимността на създателя ѝ, който в днешно време се определя като неин „анонимен“ автор. В процеса на предаване и препредаване от поколение на поколение чрез устната традиция (поради невъзможност на тогавашните творци да я нотират), всеки отделен изпълнител привнеса свои орнаменти, мелодични модели или променя текста на песента, които обогатяват или развалят авторовия замисъл. Различните музикални професии в миналото и днес обаче, водят до появата на фигури, които със своите интерпретации и начин на поднасяне и представяне на музикалните идеи и съдържание, внасят свой елемент, който в много случаи обогатява първоначалния замисъл на автора на музикалната творба, което понякога се интерпретира като колективно творчество. Точно в тази връзка, изпълнителите и продуцентите в настоящата музикална практика искат да получат сродни права с автора, защото

---

<sup>2</sup> В това отношение Веселин Караатанасов отбелязва, че „всяко човешко създание, водещо до настъпването на качествени преобразования и оригинална отличимост спрямо предходното в изкуството или познанието, всякога е било и винаги ще продължава да бъде, процес на вътрешна, емоционална мотивация“ [Karaatanasov, Veselin. (S.a.). Strunni lakovi instrumenti (pod pečat), s. 9]

те самите с основание определят своята дейност като съзидателна и творческа. Всеки запален музикален любител може да изброи поне две интерпретации на известни народни или авторови композиции, които изпълнени от гаген солист или ансамбъл придобиват звучене, което се превръща впоследствие за модел и еталон на изпълнение. Именно за подобен род интерпретации става дума, когато искаме да ги съхраним и превърнем в музикално наследство.

Последният вирус (COVID - 19), който стана причина да бъдат „затворени“ музикалните салони, театри и концертни зали и с това лиши публиката от живото изпълнение, постави много философски въпроси пред самите творци. В публичното пространство се появиха някои изповеди, в които като лайтмотив от опера на Вагнер звучаха въпросите „какво оставя след себе си всеки един творец или изпълнител“, „какво се определя за едnodневен хит“, „кое произведение или интерпретация е достойно да прекрачи прага на времето“ и „кои теми продължават да звучат актуално за различни поколения и групи от обществото“. Оказа се, че времето в изолация освен, че отправя подобни въпроси, то налага и на самите творци да осъзнаят отговорността си по отношение на съдържанието и формите, които избират да „оставят“ след себе си.

В последното би могло да се открие и част от предназначението на наследството, независимо дали е музикално, литературно, архитектурно, аудио-визуално или друго, което се свързва със сектора на културата. Обикновено наследството се третира като нещо, с което гаген творец се свързва или отграничава, т.е. показва дали принадлежи към гагена култура, кое го доближава до нейни специфични черти и кое го прави новатор и създател или е само интерпретатор на достигащите до нас музикални образци. Културното наследство обаче остава и след нас като памет за следващите поколения. Нашето творчество и осъществената изпълнителска дейност днес е това, което завещаваме и ревниво отстояваме, за да бъде добре разбрано утре от бъдещите поколения.

Отношението и ролята на родителите и музикалните педагози в опазването, съхранението и предаването на музикалното наследство зависи преди всичко от два фактора – образование и култура. Придобиването на последните е задължение както на семейството, така и на детската градина, училището и самото общество. Музикантите правят опити да съхранят и опазят музикалното наследство. Дали това е достатъчно и дали то достига до по-широка публика? Как публиката се превръща в активен потребител и носител на музикалната памет е проблем, който не стои на дневен ред в съвременното общество. Независимо колко активни са музикантите като позиция в обществото и дали обръщат достатъчно внимание на музикалното

образование, формирането и възпитаването на музикално грамотна публика трябва да се възприема като мисия, чието отстояване във времето и пространството гарантира опазването на музикалното наследство на обществото.

Конкретно решение в това отношение е възпитанието и обучението на децата от най-ранна възраст да познават както родното, така и чуждото музикално наследство. Необходими са държавни политики, които да осигурят достъп, който може да е и виртуален до обекти, свързани с музикалното наследство. Подобен пример беше наблюдаван в периода на извънредно положение, когато много музикални театри и формации предагоха на запис свои концертни прояви<sup>3</sup>. Това „отваряне“ към публиките обаче ще е напълно излишно, ако няма музикално грамотна публика, която да разбере посланията и съдържанието на изразните средства на музикалното изкуство. Констатацията на този факт посочва необходимостта на всички институции, които са свързани с музикалното образование да изискат да се върне стария хорариум на учебните часове по предмета „Музика“ и да се осъвременят подходите на преподаване на Музика от музикалните педагози, чрез което да се постигне качествено музикално образование. Разбирането на музикалния език от страна на деца и ученици ще им помогне да оценят музикалните творби. Вникването в изразните средства води след себе си и необходимост от повторно прослушване на музикалното произведение, а това може и да е начало, което да „задвижи“ музикалната индустрия – производството на албуми, музикални инструменти, книги за музиката и всякакви емблематични продукти, които рекламират известни изпълнители. В днешно време този процес би могъл да се наблюдава за съжаление само в сферата на популярната музика. Коментираният сектор е задвижван от мощна реклама, генерира приходи, но за съжаление времето „изтрива“ постиженията много бързо след появата им. Подобни практики не могат да носят културния знак за качество и музикално наследство. Тези, които ценят и дават „знака за качество“ засега се намират в началната степен на образование. От сегашните музикални педагози и родители зависи как ще възпитаваме бъдещата публика. Всичко е в наши ръце, за да не обвиняваме „утре“, че младите не проявяват интерес към музикалната култура от „вчера“, не я припознават като нещо, към което се съотнасят, не я предават за следващите поколения и стават подвластни на процесите на глобализация. Изборът е направен „вчера“, за да има днес и утре!

---

<sup>3</sup> Пак там.

Във връзка с последната теза и като заключение на текста за музикалното наследство, би могло да се представи един съвременен подход, който е добил особено широка известност у редица последователи сред музикалните педагози в цял свят. Това е подходът на унгарския композитор Золтан Кодай, който е съветвал всички млади композитори, които са били неговии студенти, преди да започнат да композират музика да се опитат да изследват нивото на развитие на музикалните способности, но също така и степенята в която са формирани музикални навици и култура в предучилищна възраст. Неговият съвет се оказва особено полезен за всички творци на изкуството и днес. Унгарският композитор е учил своите студенти – бъдещи композитори, ако искат утре да бъдат разбрани, изпълнявани и слушани, то днес трябва да влязат в музикалните салони на детските градини и да обучат своята бъдеща публика. Това, което се слуша и изпълнява днес е било подготвено от редица педагози и изпълнители, които са проправили път на новото като жанр, форма и начин на представяне на музикалната мисъл и съдържание. Всеки композитор се е изправял пред неразбиране в началото. Необходими са били години, за да свикне публиката с новите хармонии, интервали, мелодически ходове и промени в музикалната форма. Малцина са били композиторите, които са били признавани приживе, а след края на техния житейски път са оставили трайна следа в музикалната памет. Обикновено се забелязва, че тези, които са почитани и уважавани приживе, създавайки творби според масовия вкус, са впоследствие забравени. Това обаче не е валидно за всички произведения, които са се оценявали високо дори по времето на тяхното създаване. Съществуват творби, които съдържат в себе си теми, които се определят като вечни теми. Такива теми, обикновено се свързват с образа на родината, с любимата, живота и смъртта, с вечното противоборство между добро и зло, с християнските добродетели и със славното минало. Оказва се, че музикалното изкуство, ако поне за миг се опита да се доближи до друго изкуство, като например художествената литература, която предава заложените в нея мисли и послания с помощта на думите, ще добие по-голяма популярност и възможност за успешно (въз)приемане и разбиране. До голяма степен музикалното изкуство е лишено от способността да борава с ясни послания по простата причина, че не борава с думите. Повечето изкуства, които боравят с думите, разчитат в много по-голяма степен на своята публика да ги разбере и оцени. Абстрактните и времеви изкуства, каквото е музиката, разчитат на способността на възприемащия да разгадае чрез въображението и носената от него култура, „кодираните“ послания в музикалното произведение. Не



винаги обаче, публиката се оказва, че е получила образование на такава висота, че да е способна да разгадае символа, който е скрит в дадената форма и съдържание. Понякога композиторите остават с погрешно убеждение, че това което сътворяват ще бъде разбрано и усетено от повече хора. Изненадата се крие в това, че не-образованата публика не успява да разчете посланията „скрити“ в музикалната тъкан и това не ѝ позволява да определи слушаната творба като музикален шедевър, който е част от музикалното наследство.

Усилията, които се полагат за разбиране на ролята и значението на опазването на музикалното наследство, както и за извършване на дейности по неговото съхраняване и социализация изискват да се превърнат в устойчива национална политика по опазване на музикалното наследство на България като част от културното наследство на Европа и света.

## ЛИТЕРАТУРА

Assmann 2001: Assmann, Jan. Културната памет. София: Планета-3. [Kulturnata pamet. Sofia, Planeta -3, 2001]

Закон за авторското право и сродните му права (обн., ДВ, бр. 56 от 29.06.1993) [Zakon za avtorskoto pravo i srodnite mu prava (obn., DV, br. 56 ot 29.06.1993)]

Закон за културното наследство (обн., ДВ, бр. 19 от 13.03.2009 г.) [Zakon za kulturnoto nasledstvo (obn., DV, br. 19 ot 13.03.2009)]

Закон за предучилищното и училищното образование (обн., ДВ, бр. 79 от 13.10.2015 г., в сила от 01.08.2016). [Zakon za preduchilishhtnoto i uchilishhtnoto obrazovanie (obn., DV, br. 79 ot 13.10.2015 g., v sila ot 01.08.2016)]

Hristova, Duplekova 2020: Hristova Kremena, Duplekova Ina. Танцуващият с „мишка“. Танцови представления и уроци онлайн. Tantsuvashtiyat s „mishka“. Tantsovi predstavleniya i urotsi onlayn. Accessed 30.04.2020 [https://www.capital.bg/light/neshta/2020/04/30/4060636\\_tancuvashtiiat\\_s\\_mishka/?ref=miniurl](https://www.capital.bg/light/neshta/2020/04/30/4060636_tancuvashtiiat_s_mishka/?ref=miniurl)

Karaatanassov (S.a): Karaatanassov, Veselin. Струнни лъкови инструменти (nog печат) (S.I), (S.a.) [Strunni lakovi instrumenti]

The Organization of American Kodály Educators, Assessed 27.04.2020 <https://www.oake.org/about-us/the-kodaly-concept/>

### СПИСЪК НА ИЗПОЛЗВАНИТЕ СЪКРАЩЕНИЯ

ЗАПСП – Закон за авторското право и сродните му права

ЗКН – Закон за културното наследство

Закон за предучилищното и училищното образование

---

*Данни за автора:*

Гл. ас. д-р Емилия Лазарова Караминкова-Кабакова, СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, Катедра „Музика“, E-mail: karamin kov@uni-sofia.bg; Научни области: музикално наследство, музикална култура, музикален мениджмънт, иновативни подходи в преподаването на музика в предучилищна възраст, предучилищна педагогика

## ВИЗУАЛНИ СТИЛОВИ ФИГУРИ В ПЛАКАТА – СЕМИОТИЧНИ АСПЕКТИ

Ерина Кръстева

**Резюме:** Основният фокус на студията е семиотичен анализ на авторски плакати, базиран на внимателно подбрани визуални стилови фигури. Подчертана и обсъдена е връзката между класическите фигури, които се използват като комуникативни стратегии понастоящем.

Тропите, включени в изложението, са не само част от речта, но и визуални стилови фигури. В резултат, рекламните специалисти ги използват като значими комуникативни стратегии, които предоставят на печатните реклами атрактивност и блясък.

На първо място, съдържа се подробно обяснение на философията при създаването на плакати (какво представлява постерът, защо е част от изкуството, какво е дизайн и неговата връзка с рекламата), начинът, по който плакатът трябва да предава коректно съобщението на публиката и какво е мястото на семиотиката в този случай. Впоследствие е поместено обяснение на термина „стилови фигури“. Нещо повече, всички тропи, част от изложението, са представени със своите дефиниции. Всичко това формира основа за осъществяването на семиотичен анализ.

Реализацията на анализа е свързана с матрица в три части: описание на постера; използвани тропи; постигнати внушения в резултат от визията на плаката. Матрицата е приложена към всички постери в изследването.

Последната част съдържа направени изводи и заключения в резултат на семиотичния анализ.

**Ключови думи:** семиотика, стилистични фигури, визуални тропи, визуални комуникативни стратегии, семиотичен анализ, плакат, реклама, дизайн, графичен дизайн

## VISUAL RHETORICAL FIGURES IN THE POSTER – SEMIOTICS ASPECTS

Erina Krasteva

**Abstract:** The main focus of this scientific work is the semiotic analysis of posters based on very carefully selected visual rhetorical figures. Actually, the connections between the classical figures (or meaning devices) and the ways they are used as communicative strategies nowadays are underlined and discussed.

The tropes included in the exposition are not only part of the speech but visual rhetorical figures as well. As a result, the advertising experts use them as useful communicative strategies which give their print advertisements attractiveness and glamour.

Firstly, there is a detailed explanation of the poster design philosophy (what does it mean poster, why it is part of the art, what does it mean design and its relation to the advertising), the way poster should bring the correct message to the public and what is the place of the semiotics in such a case. After that, there is included the main explanation of the term “rhetorical figures”. Moreover, all the tropes, part of the exposition, are given with their definitions. All of this formed an excellent base to realise a semiotic analysis.

The analysis realization is related to a matrix with three parts: description of the poster; used tropes; adopted suggestions as a result of the poster’s vision. This matrix is applied to all posters in the research.

The final part contains all the conclusions from the semiotic analysis.

**Keywords:** Words: semiotics, rhetorical figures, visual tropes, visual communicative strategies, semiotic analysis, poster, advertising, design, graphic design

Плакатът е синтезирана и активна визуална комуникация, гължаща се на комбинираното използване на принципите на графичното изкуство и дизайна. Той притежава характеристики и от двете области, което му позволява да заяви и реализира самостоятелното си предназначение.

Професионално създаденият постер (той е от сферата на приложното изкуство – приложна графика), се изгражда при спазване принципите за композиция, цетова издържаност, удачно подбрана типография. За разлика от илюстрацията например, детайлността

е излишна. Същевременно, позовавайки се на дизайна, плакатът изпълнява практическите си задачи. В резултат, освен естетически издържан, постерът е категоричен, което спомага да предава замисъла си мигновено.

Свойството на скорострелна яснота се използва удачно в рекламата за предаване на предварително изяснено послание. Целта на рекламата е по-различна от чисто естетическата в изкуството. Рекламата е вид комуникация - информира и убеждава, а желаният краен резултат е изграждане на положителен имидж и/или продажба.

Рекламното съобщение се изпраща чрез схема с пет разновидности:

- изцяло превес на визуалния, отсъствие на вербалния компонент;
- изцяло превес на вербалния, отсъствие на визуалния компонент;
- присъствие на двата компонента с превес на визуалния;
- присъствие на двата компонента с превес на вербалния;
- баланс (равнопоставеност) между двата компонента;

Изборът на схема зависи от най-ефективния начин за предаване на рекламното послание в конкретна ситуация. Дизайнът спомага рекламният замисъл да се сбъдне. Значението на термините картина и плакат (каквато и техника да е използвана за създаването му – живописна, графична, дигитална и т.н.) го показва недвусмислено. При картината се търси отразяване или пресъздаване на действителността по определен начин. В плаката се съчетава несъчетаемото, постига се неочакван, но интригуващ краен резултат, защото художественост и приложна функция се използват едновременно.

Как се постига съчетаването на несъчетаемото? Усвояването на техниката на рисуване е задължителен трамплин за изстрелване в необятността на плаката. Впоследствие приоритетни са надграждането с дизайн и създаването на собствени образци. Анализирането на същността на произведенията, следствия от тази естетическа игра, е задача на семиотиката. „Още преди да бъде дисциплина или дори научно поле, семиотиката е идентифицирана като запитване в едно фундаментално измерение на човешкия опит: значението“ (Сотрагно, 2018: 1). От тази гледна точка нейната основна задача е обяснение на значението. Аналитичната дейност на семиотиците се обяснява така: „Понастоящем нашата роля като семиотици е да разберем как значението, разбирането и материята си взаимодействат...“ (Сотрагно, 2018: 2).

В плаката се борава със знаци и значения. По тази причина семиотичният анализ, направен от автора на негови собствени произведения, спомага да се придобие по-задълбочена представа за вложените послания в плакатите и необходимостта от евентуални

корекции за по-добро разбиране от страна на публиката.

Настоящата студия се фокусира върху рекламни плакати с наличието на визуални стилови фигури. Целта е семиотичен анализ на визиите, предаващи определени значения. С други думи, „произвеждането на значения е целево и убеждаващо и силно зависи от структурите, които вече съществуват“ (Atkinson, 2019: 30). Тези структури се употребяват в плаката, а чрез анализа се разбират заложените у тях нови значения. Те са предварително изисквани от рекламното условие и генерират убеждения у потребителите.

Задача на разработката е чрез дефинирането на визуалните стилови фигури да обясни как плакатът функционира. Благодарение на тях се изяснява постигането на т. нар. „визуален виц“, носещ атрактивно рекламно послание.

Предмет на представяния текст е анализът на успешно реализирани в публичното пространство рекламни плакати за културни събития. Осъщественият семиотичен анализ на постерите е въз основа на стилови визуални фигури.

Проблематиката на студията се фокусира върху важни, за качеството и посланието на изображението, теми като: значението на визуални стилови фигури в науката, рекламата и плаката; превръщането им в комуникативни стратегии; подбор на конкретни визуални тропи и изясняване на същността им; семиотичен анализ на авторски плакати, осъществен чрез предварително изготвена матрица с помощта на посочените и дефинирани визуални стилистични фигури; изводи и заключения в резултат на реализирания семиотичен анализ.

Авторът се опира на Дарио Компаньо (Dario Comagno) за същността на семиотиката и дейността на семиотиците, изяснени в труда му „Quantitative Semiotic Analysis. Lecture Notes in Morphogenesis“, а за връзката на семиотиката и реклама се използва постановките на Кристофър Аткинсън (Christopher Atkinson) в „Semiotic Analysis and Public Policy: Connecting Theory and Practice“.

Същността на стилистичните фигури е разтълкувана посредством разяснения от книгите „A Dictionary of Stylistics. Studies in language and linguistics“ и „The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms“ съответно на Кейти Уейлс (Katie Wales) и Крис Балдик (Chris Baldick). Същевременно, стилистичните фигури, прераснали в комуникативни стратегии, са обяснени от Христо Кафтанджиев в книгите „Визуална комуникация“ и „Интегрирани маркетингови комуникации“.

Дефинициите на подобрите специално за студията тропи са цитирани от следните източници: „The Concise Oxford Dictionary of

Literary Terms” на Крис Балдик (Chris Baldick), “Silence and Concealment in Political Discourse” на Мелани Шрьотер (Melani Schröter), “The Routledge Dictionary of Literary Terms” от Питър Чайлдс (Peter Childs) и Роджър Фаулър (Roger Fowler), “A Dictionary of Literary Devices: Gradus, A-Z” на Бернар Марю Дюпри (Bernard Marie Dupriez), “A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory” с автор Джон Кадън (J. A. Cuddon), “Absolut Semiotics in an Absolut World” на Христо Кафтанджиев и “An Introduction to Rhetorical Terms. Philosophy Insights” на Кристофър Келън (Christopher Kelen).

По темата за семиотичния анализ на авторските постери е използвана информация от следните научни източници: “Dictionary of Semiotics” на Бронуън Мартин (Bronwen Martin) и Фелизитас Рингъм (Felizitas Ringham), “Olbinski: Posters for Performing Arts” на Рафал Олбински (Rafal Olbinski) и Ричард Уайлд (Richard Wilde), “On Communicating: Otherness, Meaning, and Information” от Клаус Кrippендорф (Klaus Krippendorff), “Advertising: Using Words as Tools for Selling” на Рута Калмейн (Ruta Kalmane) и др.

Разработената аналитична матрица, публикуваният семиотичен анализ, както и приложените и изследвани рекламни плакати, са създадени и разработени изцяло от автора.

## ВИЗУАЛНИ СТИЛОВИ ФИГУРИ

Визуалните стилови фигури изпълняват значима роля в плаката. Благодарение на тях отделните части претърпяват обединение и действат единно за предаване на рекламното послание. Съответните визуи са заимствани от стилистиката, боравеща със стилистични (реторични) фигури.

„Безспорно, познаването на реторичните фигури е от огромно значение за нашето разбиране на стилистичния ефект на литературния език от по-ранните периоди.“ (Wales, 2001: 153). Твърдението е вярно и за текстовете от съвременността. Освен това обхватът на стиловите фигури се разширява от вербалните към иконичните текстове, в частност плакатите.

Определението за стилова фигура пояснява:

*„Израз, отклоняващ се от приетото буквално значение или от нормалния словоред, или при който ударението е продиктувано от звукови закономерности. Подобен фигуративен език е важен ресурс на поезията, въпреки че не всяка поема го използва; той също е постоянно представен във всички други видове говорима и писмена реч, въпреки че обикновено остава незабелязан. Древната теория на реториката наименува и категоризира дузини фигури, изваждайки*

трудно и често спорна разлика между тези (познати като тропи или фигури на мисълта), които увеличават значението на думите и тези които оказват ефект единствено на техния ред или тяхното влияние върху публиката (познати като фигури на речта, схеми или реторични фигури). Най-важните тропи са метафората, сравнението, метонимията, синекдохата, олицетворението и иронията; включват се още хиперболатата (надценяването), литотата (подценяването) и перифразата (извъртането)“. (Baldick, 2001: 130)

Обект на интерес са тропите, които освен във вербални, се използват и в иконични текстове. „На почти всяка вербална стилова фигура съответства и иконична стилова фигура. Тоест това, което е изразено с думи, в някаква степен може да бъде изразено и с изобразения“ (Kaftandzhiev, 1996: 60). С други думи, стиловите фигури удачно се използват освен за украса на словото (писмено или говоримо) и за постигането на визуален артистизъм.

Стилистичните фигури, пренесени във визуална среда, спомагат за нейното изграждане. В сферата на визуалната комуникация и рекламата те прерастват в „комуникативни стратегии“ (Kaftandzhiev, 2016: 92). Това означава, че посредством тях става преносът на съобщение към потребителя и то по неконвенционален (нетрадиционен) начин.

#### ИЗПОЛЗВАНИ (АДАПТИРАНИ КЪМ ВИЗУАЛНОТО) ДЕФИНИЦИИ

Алегория е „история или визия с второ различно значение, частично скрито зад буквалното или видимото значение. Основната техника на алегорията е олицетворението, чрез което на абстрактни качества се придава човешка форма – както при обществените статуи на Свободата или Справедливостта“. (Baldick, 2001: 7)

Алюзия е „индиректна или случайна отправка към събитие, личност, място или творба, същността и уместността на които не са обяснени от автора, но отговарят на познанията на читателя с намекнатото“. (Baldick, 2001: 9)

Антитеза е „контраст или опозиция, независимо реторична или философска. В реториката това е всяко групиране на думи, което служи за подсилване на контраста или опозицията на идеи, обичайно чрез балансиране на свързани изрази с паралелни граматични конструкции.“ (Baldick, 2001: 19)

Апосиопеза е „реторична фигура, при която говорещият изведнъж прекъсва изречението си по средата, оставяйки фразата си недовършена.“ (Baldick, 2001: 22)

Вербално и визуално апосиопезата е отличен способ за внушение.



Пунктуационният израз на тази стилова фигура е многоточието – знак за нещо недоизказано. „...Когато комуникацията е очаквана или схваната да заема своето място, мълчанието става потенциално уместно“ (Schröter, 2013: 23). Това означава, че рекламната комуникация трябва предварително да подскаже какво се крие зад паузата или мълчанието.

*Емблема* „в своя най-пълен смисъл означава символично изображение плюс мотото или обяснение“ (Childs, Fowler, 2013: 68)

Литота е „иронично омаловажаване, особено такова изразяващо нещо утвърдително при негативното в негов противовес (например „неголям“ за „велик“), също така „комбинация от перифраза (увъртане) и ирония“ и „синоним на лаконична, въздържана реч, много се казва с малко думи“, както и „третира нещо като по-малко важно отколкото е в действителност“. (Dugriez, 1991: 262)

*Метафора* е „най-важната и най-разпространената фигура, при която нещо, идея или действие, е приписано на гума или израз обикновено обозначаващо друго нещо, идея или действие, така че да вянушава някое общо за двете качество“. (Baldick, 2001: 153)

Допълнително „метафората е фигура, която описва обекта, изтъквайки че той е, въз основа на сравнение, същият като друг, иначе нямащ нищо общо обект. Метафората е тип аналогия и е близка на други реторични фигури на речта, които постигат своите ефекти чрез асоциация, сравнение или подобие включително алегория, хипербола и сравнение.“ (V&S EDITORIAL BOARD, 2014: 6)

*Метонимия* е „фигура на речта, която заменя името на едно нещо с името на нещо друго, близко асоциирано с него...“ (Baldick, 2001: 154)

Тя се обяснява и като „фигура на речта, при която името на даден предмет или обект се заменя със самото нещо. Примери са „Сцената“ за театрална професия; „Короната“ за монархия“ (Cuddon, 2013: 434)

*Олицетворение* е „фигура, посредством която на животни, абстрактни идеи или неодушевени предмети, се предават качества сякаш са хора...“ (Baldick, 2001: 190)

*Паралелизъм* „състои се от фрази или изречения с приличаща си конструкция и значение, поставени едно до друго, балансиращи се взаимно...“ (Cuddon, 2013: 511)

*Редундантност* „(изобилие, излишество) е пръв братовчед на хиперболата. Тя е семантично понятие, с което означаваме множественост на знаци. Това е и комуникативна стратегия. При нея изразяваме дадено понятие, използвайки колкото може повече знаци“. (Kaftandzhiev, 2008: 243)

*Символ* „е нещо, което означава или представлява нещо друго

отвъд себе си – обикновено идея, условно асоциирана с него. Обекти като флагове и кръстове могат да функционират символично, думите също са символи.“ (Baldick, 2001: 251)

*Синекдоха* е „фигура, при която нещо се посочва индиректно, чрез назоваване само на част или елемент от него или по-рядко чрез споменаване на по-голяма общност, към която принадлежи.“ (Baldick, 2001: 254)

*Сравнение* „се определя чрез употребата на „като“, за да направи неочаквано сравнение. Може да се смята за явна метафора. Сравнението като фигура трябва да бъде различавано от една страна от метафората, от друга от фактическото сравнение. Фактическото сравнение (например „Аз съм толкова висок колкото си ти“) не съответства на критерия за сравнение, защото няма нищо неочаквано в него.“ От друга страна „метафората ни казва, че нещо всъщност е друго нещо, което не е.“ (Kelen, 2007: 13–14)

*Хипербола* „е преувеличение в интерес на наблягане на фигура, която не е обозначена литературно“ (Baldick, 2001: 119)

## СЕМИОТИЧЕН АНАЛИЗ

Семиотичният анализ върху авторските плакати е осъществен на база матрица, на посочените, дефинирани и използвани визуални стилистични фигури. Те са част от т. нар. „визуална реторика“, която включва „изучаването на външното ниво (самото изображение) и анализирането на изображението посредством многоизмерния подход – лица, съдържание, история, както и сила – отвъд буквалната визия на изображението“. (Josephson, Kelly, Smith, 2020: 76)

Тропите в представяния текст са подбрани въз основа на търсените послания на изображенията. Използваната аналитична матрица се състои от показателите: описание на изображението, използвани стилови фигури, търсени визуални внушения.



Плакат „Невидяните монети“ 2015, Ерина Кръстева

Цел: популяризиране на изложба, озаглавена „Невидяните монети“. Посветена на българските парични знаци, предшествали националната валута – лев.

Рекламният плакат е композиран вертикално, с размери 100/70 см.

Иконизируваният текст представлява съвкупно изображение от снимка на монета и два плътни щриха, обграждащи я отгоре и отдолу. Щрихите образуват приблизително елипса. В резултат, е постигната стилизирана форма на човешко око.

Изображението е разположено върху плътен тъмно син фон. Центрирано е по хоризонтала и леко изместено от центъра на постера в посока нагоре по вертикала.

Вербалният текст е равен по значимост и в пряка връзка с иконичния (т.е. използвана е схемата „баланс (равнопоставеност) между иконичен и вербален компонент“ за предаване на посланието на плаката).

Заглавието на изложбата е „Невидяните монети“, а подзаглавието „Преди българския лев“. Използван е шрифт със серифи, който съответства на историческата епоха от създаването на паричните знаци, както и на сериозността на представяната тема.

Основната стилова фигура в представения рекламен плакат е метафората, чрез която зеницата на окото е възможно да се превърне в истинска монета.

Метафоризираното око изпълнява своята функция на знак посредством още няколко вплетени стилови фигури. Метонимията позволява заместването във визуалния език на знак с друг, т.е. заместването на истинската зеница с монета. Разглеждането на цялата изложба от монети пък е внушено чрез употребата на синекдоха, т.е. представянето на цялото само с негова част. Същевременно, окото е хиперболизирано отново поради търсеният ефект чрез него да се внуши разглеждането на цялата изложба. Окото е олицетворение както на експозицията, така и на нейното разглеждане.

Търсени визуални внушения: публиката недвусмислено е информирана за предмета на изложбата визуално и вербално. Същевременно, се наблюдава разграничение между вербалното и иконичното в темпорален аспект. Контекстът (под контекст се разбира: „всеки текст, който предхожда или съпровожда някоя специфична означаваща част, и от който зависи нейното значение“, Martin, Ringham, 2000: 43), предаден вербално чрез заглавието, представя миналото – досега монетите не са показвани. Настоящото е предадено посредством визуалните стилови фигури – изложбата материализира акта на виждането понастоящем.



Плакат „Подаръкът“ 2016, Ерина Кръстева

Цел: популяризиране на изложба, озаглавена „Подаръкът“. Посветена на подаръците от чуждестранни делегации при гостуването им в столицата като смислово и символно изражение.

Рекламният постер е композиран върху изобразително поле във вертикален формат с размери 100/70 см.

Фонът на целия постер е златист. Всички компоненти създават визията на голям и по-малък по размер, опакован с цветна хартия и панделки, подарък.

Вербалната част от постера е съставена от заглавие и кратки данни за периода на изложбата на български и английски език. Заглавието е хоризонтално разположено в горната част на рекламния плакат над подаръците. Информацията за експозицията е вертикално поставена от двете страни на червената линия.

Важността на рекламния плакат произтича от факта, че предлагайки уникална идея, претворена в интригуващо изображение, разполага с всички шансове да бъде забелязан, т.е. да изпълни отлично рекламната си функция. Причината е, че „... постерът има силата да направи незаличимо впечатление в рамките на култура, която е наводнена от удивително голямо количество информация“. (Olbinski, Wilde, 2004: 5)

Визуализацията на предметното съдържание на изложбата „Подаръкът“ е изразена посредством шрифтова метафора. Употребена е, тъй като „визуалната метафора става синоним на виждане, обмисляне и дори разбиране“. В този ред на мисли метафората „в много случаи може да обясни повече отколкото вербален израз съумява“. (Yang 2015: 454)

Фигуралното реализиране на шрифтовата метафора в анализирания рекламен плакат става възможно чрез игра с два цвята.

*Търсени визуални внушения:* В анализирания рекламен плакат, качествата на подаръка като форма, намерение и реална постъпка са прехвърлени на стилизиран знак, който включва в себе си и първата буква от наименованието на експозицията – „П“. Причината метафората да се използва в рекламния плакат е, че „свързва конкретен обект с абстрактен продукт или настроение през цялото време“. С други думи, казва на потребителя ясно с какво и по какъв начин да свързва в съзнанието си предмета на популяризация. (Yang 2015: 454) Рекламното послание е предадено чрез схемата „присъствие на двата компонента – иконичен и вербален, с превес на визуалния.



Плакат „Дефрагментирана материя“ 2020, Ерина Кръстева

Цел: рекламен плакат, изработен по повод самостоятелна изложба на художник, работещ в областта на скулптурата. Постерът е част от цялостно реализиран проект за комплект рекламни материали във връзка с временната експозиция.

В този рекламнен плакат, за разлика от вече представените, композицията е в изобразително поле в квадратен формат с размери 60/60 см.

Основният иконичен текст е изграден на базата на абстрактни компоненти. Той е централно разположен и се състои от два елемента в бяло и синьо-зелено. Визуално могат да бъдат оприличени на два въртящи се машинни лагера (представени са техните респективно долна и горна половина) или горната и долната част на пясъчен часовник.

В конкретната визуализация вербалният текст, т.е. заглавието на изложбата, е инкорпориран в иконичния.

Процесът на генериране на тропови значения – семиозисът, в конкретиката на плаката, се базира на инструменталната метафора. Нейната употреба е оправдана от факта, че: „метафорите организират схващанията на своите ползватели и когато са следвани надлежно, създават абсолютни реалности, които могат да се изпитат“ (Krippendorff, 2009: 50). Използвани са съчетани графични елементи, чрез които се постига визията на измислена машина. Тя е натоварена с основния смисъл – служи за дефрагментирането на първичната във вторична материя. Вменени са ѝ качества, че е способна и реализира метаморфозата.

Допълнително са включени – метонимия, чрез която заглавията в плаката взимат ролята на материята, преминаваща през машината; синекдоха – графично пресъздадените зъбни колела представят цяла машина; алюзия и олицетворение – ако изображението се разглежда като пясъчен часовник, тогава той напомня и олицетворява цяла машина на времето, която претворява материята.

*Търсени визуални внушения:* Артистичните търсения в този вариант на рекламен плакат за изложбата „Дефрагментирана материя“, са със стремеж за отразяване на действителността. Фокусът е върху основния, използван от художника похват – трансформацията на материята – лайтмотивът на постера. Така за посетителите на изложбата става ясно, че трябва да обърнат внимание на пречупването и преминаването на първичните форми в различни нови вариации.

Както и във вече разгледания плакат „Подаръкът“, рекламното съобщение е предадено чрез схемата „баланс (равнопоставеност) между иконичен и вербален компонент“.



Плакат „Манифестиращата идеология“ 2019, Ерина Кръстева

Цел: рекламен плакат, изработен за едноименната изложба.  
Посветена е на съвременната българска история (периодът 1944–1989 г.).

Плакатът е композиран върху изобразително поле във вертикален формат с размери 200/100 см.

Използваните в постера елементи са червената петолъчка и стилизираните мъжки и женски човешки фигури. Взаимовръзката между двата компонента е сложна. Следователно, за разлика от много други плакати, е недопустимо да бъдат определени като първичен и вторичен. С други думи, двата изобразителни компонента работят в синхрон – качества на единия са резултат от другия, както и обратното.

Допълнително, рекламният плакат съдържа вербален текст. Той е подробен, на български и английски език и дава информация за заглавието на изложбата – „Манифестиращата идеология“, периодът, организаторите и партниращите институции и т.н.

Използваните цветове са червено за петолъчките, бяло и сиво за човешките фигури, червено и черно за фон плюс бели надписи.

Ако бъде анализиран представяният рекламен плакат, авторовият стремеж е към изобразителна интертекстуалност – реминисценция към комунистическата действителност. Конкретно в случая се илюстрира съждението, че „интертекстуалността в рекламата се използва с цел печелене на незабавно внимание“ (Kalman, 2012: 99).

В анализирания плакат е използван емблематичен, разпознаваем символ от епохата на комунизма – червената петолъчка. Той визуално е надграден чрез човешките фигури, което е персонална авторова трактовка. Двата елемента са в синхрон с представяната идеология и комплексно започват да действат на по-високо когнитивно ниво.

Синекдохата е стилова фигура, която представя цялото чрез негова част. Популярните символни знаци са изключително подходящи за случая, тъй като са носители на скрит, но общоизвестен и често многопластов смисъл. В резултат, червената петолъчка представя детайлно идеологията и идеите на комунизма, независимо от лаконичния си визуален образ.

Благодарение на стиловата фигура литота е изобразен комунистическият идеал. В комунистическото общество важна е масата. Отделният човек се разглежда като брънка от веригата. Индивидуалността му колкото е по-притъпена, толкова по-добре. Съгласно този идеал всички вървят и действат еднакво и синхронно за достигане на равенство и просперитет на народа. За демонстрирането на този процес в общата картина присъстват силно удебнени съставни



части – звездите и фигурите, които са намалени и омаловажени.

*Търсени визуални внушения:* Посредством типичните за периода 1944 – 1989 г. мащабни обществени демонстрации – манифестациите, е предадено основното послание. Това е социалистическият размах, големите амбиции, значението на масите и техните общи действия. Визуалната и типографската стилистика са съвместени с типичните за социалистическите изображения остроота, издължаване, на места грубост и колосални мащаби.

Заглавието на изложбата „Манифестиращата идеология“, както и плакатът са измислени от автора на настоящата научна разработка. Те действат в единство, отново чрез схемата „баланс (равнопоставеност) между иконичен и вербален компонент“.



Плакат „Презареждане“ 2017, Ерина Кръстева

Цел: рекламен плакат, създаден по случай две години от откриването на постоянна музейна експозиция и съпътстваща празнична програма за Деня на София – 17 септември 2017 г.

Както и при повечето от представените вече плакати, и тази композиция е върху изобразително поле във вертикален формат с размери 320/280 см.

Иконизираният текст е изцяло на бял фон. Състои се от стилизирано изображение на светкавица. За визуализирането му са използвани различни нюанси на розовия цвят.

Същевременно, обръщайки внимание на отделните части на „светкавицата“, се подразбира визуалният виц. Тя е съставена от обединени начертания на цифрите „1“ и „7“. Те са поставени една под друга.

Част от самото изображение е вербален текст. От лявата част на цифрата „1“, по диагонал е изписано „септември“, а от дясната „september“. Върху средната част на цифрата „7“ е добавена годината – „2017“.

Подробен вербален текст присъства в долната част на рекламния плакат. Съдържа името на инициативата „Презареждане“ и информация за събитието на български и английски език. От дясната страна на изписания в черно и сиво текст е поставено умалено копие на големия знак „светкавица“ в черно.

Гореизброените детайли: линии, форми, цветове, нюанси, шрифт, размери и други, са част от т. нар. „дизайнерски решения“ (Pite, 2003: 11). От тях зависи в каква посока „поема“ рекламният плакат, доколко ще бъде разбираем и как ще предава заложеното съобщение.

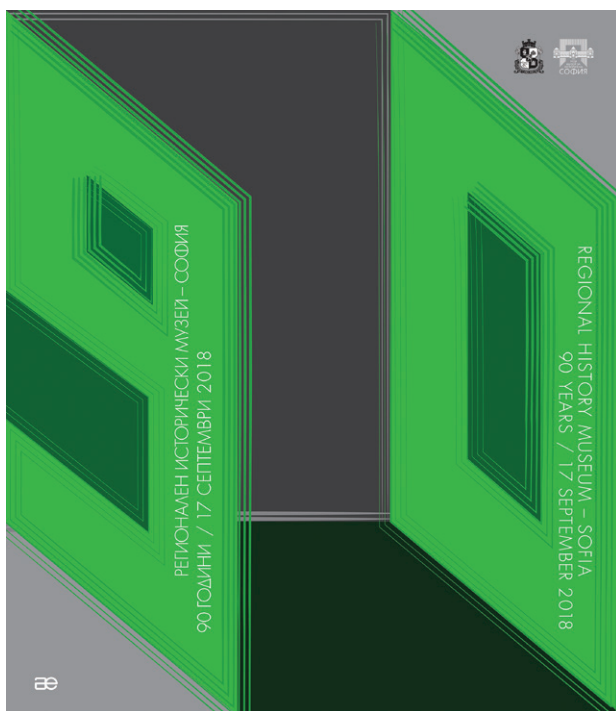
Плакатът е базиран на енергийна и шрифтова метафора.

Музеят бележи постижения, реализирани посредством обновяването на постоянната експозиция. Иконично това е предадено чрез знака за гръм. Вербално с думата „презареждане“. Такива качества притежава процесът на енергизиране и именно те се приписват на изобразената „светкавица“.

Шрифтовата метафора – т.е. оприличаване на изображението на начертанията на цифрите „1“ и „7“, е другата част от визуалния виц. Разгадаването му води до разкриване на датата за провеждане на събитието.

Всички останали компоненти са съпътстващи и обслужват разгадаването на двете визуални метафори.

*Търсени визуални внушения:* Осъществява комуникация посредством закодираното послание за обновяване основно чрез символа на гръм, т.е. нещо ново, случващо се сега. Рекламният постер е оформен на база присъствие на иконичен и вербален компонент с превес на първия. Това обаче не е типичната употреба на тази схема, защото визиите тук са двузначни – както изображение на гръм, така и цифри.



Плакат „90 години“ 2018, Ерина Кръстева

Цел: рекламен плакат, популяризиращ отбелязването на 90-ата годишнина от създаването на институцията, както и празнична програма за Деня на София – 17 септември 2018 г.

Последният представян рекламен плакат отново е композиран върху изобразително поле с вертикален формат и размери 320/280 см.

Иконичният текст се състои от два основни компонента, които изграждат цялото изображение и върху тях се крепи визуалният виц на постера. В перспектива са поставени две цифри – „9“ и „0“. Същевременно наподобяват двете части на отворена двукрила врата. Основният им цвят е зелен – в различни нюанси с цел подчертаване на графичната специфика и обеми на цифрите.

Пространството, водещо навътре, оформено от отворените врати, е в тъмно сиво, а пътеката, очертана от тях е в тъмно зелено. Останалият фон е светло сив, защото е второстепенен елемент, т.е. възможно най-незабележим.

Допълнително са използвани серия от контури, очертаващи вратите и вътрешното пространство, за да се придаде обем и дълбочина.

Пространството върху външната част на вратите-числа е използвано за изписването на информационния текст към рекламния плакат.

Съзнателно търсената стилова фигура в настоящия рекламен плакат е метафората. Оформянето на отворените врати като цифри им приписва времето, от което съществува институцията. Едновременно с това разгласяват идеята за ден на отворените врати или безплатен достъп. Синекдохата пък позволява институцията да бъде визуализирана само чрез своята врата. Така цялото е изобразено чрез неговата част. Едновременно с това, във визуализацията, се открива полусемия. Това означава, че изобразението е богато на тълкувания, тъй като съвместява няколко гледни точки. В този смисъл различните визуални значения се разгръщат в съзнанието на зрителя поетапно. Дали ще станат видими и осъзнати от него, зависи от предварително натрупаните му познания.

*Търсени визуални внушения:* Рекламният плакат за събитието предава идеята за отвореност, гостоприемство и то по повод 90-годишнина. Авторовото търсене в изобразението разчита на насложеното използване на иконичен и вербален текст по схемата „присъствие на иконичен и вербален компонент с превес на първия“ като вербалният служи за пояснение.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Визуалните стилови фигури пренасят в света на невидимото, но чувственото. Те са изключително застъпени в сферата на визуалните изкуства, но разпознаваеми само за посветените в тях. Познанието им благоприятства както художниците-дизайнери, така и ползвателите на техните произведения.

„Тропата е знак, който сме употребили в преносен смисъл. Те както и останалите стилови фигури са семиотични по своята природа. Причината е, че можем да ги образуваме не само с думите, но и с други знакови системи – например тези на изобразенията“ (Kaftandzhiev, 2003: 288). Това означава, че вмъкнати във визиите, тропите им придават неконвенционален, нетипичен, дори уникален образ и значение. Изваждат ги от стереотипното обкръжение, за да покажат нещо ново и неподозирано.

Визуалните стилови фигури и приложението им в плакатното изкуство бяха основен фокус на настоящата научна студия. За целта бе изяснено основното тълкувание на термина стилова фигура. Впоследствие и на конкретно подбраните най-значими визуални тропи в жанра плакат. Всичко това бе направено с цел реализиране на семиотичен анализ.

Осъщественият семиотичен анализ на авторски плакати (посветени на изложби и други културни събития), направен посредством аналитична матрица (с основен приоритет визуалните стилови фигури), показва интересни резултати.

Първо, отличаващата се като най-използвана визуална стилова фигура е метафората. Тя е широко застъпена – представена с редица свои разновидности. В резултат, би било погрешно да се мисли, че постоянно и във всички случаи се използва една и съща фигура. Метафората в изследваните рекламни постери варира с много разновидности: предметна в четири различни плаката, шрифтова в три плаката, инструментална, вестемна и енергийна по един път в три отделни плаката. Същевременно, за максимално предаване на визуален смисъл, в два плаката се наблюдава комбинация от по две разновидности метафори – шрифтова с предметна и енергийна с шрифтова.

Другата водеща визуална фигура е интертекстуалността. Тя е използвана като основно изразно средство в два от плакатите. Може да се каже, че в известен смисъл, когато ситуацията позволява, интертекстуалността се превръща в алтернатива на метафората.

Визуалните фигури, които следва да бъдат споменати, винаги са в комбинация с някоя от горепосочените – метафората или интертекстуалността. Метонимията най-често се появява като подкрепяща и подсилваща визуалната изразност на метафората. Синекдохата и олицетворението се явяват също в представените постери.

Хиперболата, литотата, алюзията и символът могат да бъдат отбелязани като подкрепящи смисъла на основно използваните стилови фигури. В част от рекламните плакати се наблюдава и т. нар. полисемия. Означава, че изображението има повече от едно възможно тълкование. Това качество на създадените визуи е полезно, когато става въпрос за многокомпонентни събития. Естествено, трябва да се употребява умело от художника-дизайнер, за да се предотврати внасяне на объркване у публиката.

Точното действие на стиловите фигури е „препращането“. Понякога те правят ясни, а друг път труднозабележими намеци. Винаги обаче боравят на нивото на нашето подсъзнание и съзнание с информация, която ни предават. Разчитането ѝ става на основа на нашите вече генерирани познания (за историята, космоса, околния свят, достиженията на науката, изкуството, културата, спорта и въобще). В резултат, разгръщаме заложените значения пласт след пласт. Само тогава видимото се превръща в разбираемо, интересно,

запомнящо се, убедително. Оттук и рекламата става ефективна и изпълнява ролята си.

В най-висшето си измерение, изключвайки всякакви дилетантски изпълнения, плакатът е уникално творение. Подборът на определени тропи зависи от конкретната ситуация, повод и събитие, което доказва и осъщественият семиотичен анализ.

## ЛИТЕРАТУРА

- Kaftandzhiev 1996: Kaftandzhiev, Hristo. Визуалната комуникация. С., 1996, 60. [Vizualnata komunikatsia. Sofia, 1996, 60].
- Kaftandzhiev 2003: Kaftandzhiev, Hristo. Хармония в рекламната комуникация. Презаредена. С., 2003, 288. [Harmonia v reklamnata komunikatsia. Prezaredena. Sofia, 2003, 288].
- Kaftandzhiev 2008: Kaftandzhiev, Hristo. Absolut Semiotics in an Absolut World. С., 2008, 243, 390. [Absolut Semiotics in an Absolut World. Sofia, 2008, 243, 390].
- Kaftandzhiev 2016: Kaftandzhiev, Hristo. Интегрирани маркетингови комуникации. С., 2016, 92. [Integrirani Marketingovi Komunikatsii. Sofia, 2016, 92].
- Atkinson 2019: Atkinson, Christopher. Semiotic Analysis and Public Policy: Connecting Theory and Practice. Routledge Studies in Governance and Public Policy. New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2019, 30.
- Baldick 2001: Baldick, Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. New York, Oxford University Press, 2001, 7, 9, 19, 22, 119, 130, 251, 254.
- Carter, Meggs, Day 2012: Carter Rob, Ben Day, Philip B. Meggs. Typographic Design: Form and Communication. Fifth Edition. New Jersey, John Wiley & Sons, INC, 2012, 1.
- Childs, Fowler 2006: Childs Peter, Roger Fowler. The Routledge Dictionary of Literary Terms. New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2006, 68.
- Compagno 2018: Compagno, Dario (editor). Quantitative Semiotic Analysis. Lecture Notes in Morphogenesis. Metz, Springer, 2018, 1-2.
- Cuddon 2013: Cuddon, J. A. A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Fifth Edition. Chichester, West Sussex, Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, Ltd, Publication, 2013, 434-511.
- Dupriez 1991: Dupriez, Bernard Marie. A Dictionary of Literary Devices: Gradus, A-Z. Toronto, University of Toronto Press, 1991, 262.
- Josephson, Kelly, Smith 2020: Josephson Sheree, James Kelly, Ken Smith. Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media. Second Edition. New York, Routledge, 2020, 76.
- Kalmane 2012: Kalmane, Ruta. Advertising: Using Words as Tools for Selling. Second Edition. Riga, Lulu Enterprises Ltd, 2012, 99.

- Kelen 2007: Kelen, Christopher. An Introduction to Rhetorical Terms. Philosophy Insights. Tirril: Humanities-Ebooks, 2007, 13–14.
- Krippendorff 2009: Krippendorff, Klaus. On Communicating: Otherness, Meaning, and Information. New York, Routledge, Taylor & Francis, 2009, 50.
- Martin, Ringham 2000: Martin Bronwen, Felizitas Ringham. Dictionary of Semiotics. London, Bloomsbury Publishing, 2000, 43.
- Michlewski 2015: Michlewski, Kamil. Design Attitude. Surrey, Gower Publishing, Ltd, 2015, XVIII.
- Olbinski, Wilde 2004: Olbinski Rafal, Richard Wilde. Olbinski: Posters for Performing Arts. New York, Hudson Hills Press, 2004, 5.
- Pite 2003: Pite, Stephen. The Digital Designer: 101 Graphic Design Projects for Print, the Web, Multimedia & Motion Graphics. New York, Delmar Learning, Thomson, 2003, 11.
- Resnick 2003: Resnick, Elizabeth. Design for Communication: Conceptual Graphic Design Basics. New Jersey, John Wiley & Sons, 2003, 24.
- Schröter 2013: Schröter, Melani. Silence and Concealment in Political Discourse. – Vol. 48, Discourse Approaches to Politics, Society and Culture. Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2013, 23.
- Smith, Moriarty, Barbatsis, Kenney 2005: Smith Ken., Sandra Moriarty, Gretchen Barbatsis, Keith Kenney, (editors). Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, Publisher, 2005, 170–171.
- V&S Editorial Board, 2014: Hashmi A. H, V&S Editorial Board. Concise Dictionary of Metaphors and Similies (Pocket Size). New Delhi, V&S Publishers, 2014, 6.
- Wales 2001: Wales, Katie. A Dictionary of Stylistics. Studies in Language and Linguistics. Second Edition. Harlow, Longman, Pearson Education, 2001, 153.
- Yang 2015: Yang Shih Hsi. Visual Metaphor in Poster Design – Meen, Teen-Hang, Stephen Prior, Artde Lam, (editors). Innovation in Design, Communication and Engineering: Proceedings of the 2014 3rd International Conference on Innovation, Communication and Engineering (ICICE 2014), Guiyang, Guizhou, P.R. China, October 17–22, 2014. London, CRC Press, Taylor & Francis Group, 2015, 454.

---

*Данни за автора:*

Ерина Кръстева, докторант, ФЖМК, СУ „Св. Климент Охридски“; Основни научни области: авторски плакат, графичен дизайн, стратегически комуникации, връзки с обществеността, реклама, семиотика;  
E-mail: ery1@abv.bg





ЖИТИЯТА НА ВЛАДЕТЕЛИ И АРХИЕПИСКОПИ  
ОТ СТАРОСРЪБСКАТА ЛИТЕРАТУРА ( XII - XIII В) –  
ЦЕНЕН ИЗВОР ЗА БЪЛГАРСКАТА ИСТОРИЯ

Иво Андровски

**Резюме:** В настоящата студия са представени някои от житията на сръбските владетели и архиепископи през периода от края на XII и първите четири десетилетия на XIII в., които съдържат в себе си сведения за личности и събития от българската история. Направен е анализ и кратка историческа съпоставка с нелитературни извори от сръбски, византийски и западноевропейски автори, за да се открие уникалността и значимостта на тези литературни източници като важен източник на историческа информация.

**Ключови думи:** жития, история, исторически източници

THE LIVES OF RULERS AND ARCHBISHOPS  
FROM THE MEDIEVAL SERBIAN LITERATURE (XII - XIII C) -  
A VALUABLE SOURCE FOR BULGARIAN HISTORY

Ivo Androvski

**Abstract:** The study presents some of the lives of Serbian rulers and archbishops during the period from the end of the 12<sup>th</sup> and the first four decades of the 13<sup>th</sup> century, which contain information about personalities and events in Bulgarian history. An analysis and a brief historical comparison with non-literary sources by Serbian, Byzantine and Western European authors were made to highlight the uniqueness and significance of these literary sources as an important source of historical information.

**Keywords:** : hagiography, history, historical sources

Възходът на средновековната сръбска култура започва през втората половина на XII в., когато на престола се възкачва една нова династия, тази на Неманичите, успяла да обедини отделните сръбски княжества в единна държава. Неин родоначалник е Стефан Неман, който след смъртта на владетеля Урош II през 1160 г. се намесва в борбите за унаследяване на великокняжеския престол. Подкрепен от Византия, той успява да отстрани своите съперници и да стане Велик Жупан. При Стефан Неман и наследниците му, за първи път, Великото жупанство Сърбия се утвърждава като държава и важен фактор на Балканите. Тя е и последната страна от Балканския полуостров, която бележи възход в развитието си, преди той да бъде завоюван от османците.

Управлението на династията на Стефан Неман продължава до края на 1371 г., когато умира последният нейни представител Урош V, син на Стефан Душан и Елена, сестра на българския цар Иван Александър.

Възходът на Сърбия в края на XII в. и началото на XIII в. започва, когато българското царство е преживяло първата си велика епоха (Ivanov, 1896: 4). Преди това, в продължение на повече от пет века след идването им на Балканския полуостров, сърбите живеят разединено. Установявайки се на територията на полуострова, те стават съседи на няколко силни държави – Източно-римската империя, Българската империя, а след IX в. и на Унгарското кралство. Териториите населени със сърби имат по-особено географско положение – намират се встрани от големите стратегически пътища на Балканите и са отдалечени от политическия център на Източно-римската империя. Поради това, политическия и военния натиск, оказван от Византия спрямо Сърбия е несравнимо по-лек от този, който е приложен срещу България (Mutafchiev, 1995: 152). От друга страна, българските владетели от Първото българско царство, начевайки с Пресиян I се опитват да завладеят и да подчинят сръбските княжества. Причината за това е, че сръбската територия е обградена от две страни от българските земи – на североизток Браничево, Белград и Срем, а на югозапад – Македония. България няма интерес от вклиняване на чужда сила в нейната територия, още повече, че по това време, българските владетели имат добре изпитан модел за приобщаване на съседни народи към своята държава. Сърбите попадат за кратко време под българско владичество – по времето на цар Симеон и по-късно при цар Самуил.

Сърбите не успяват да изградят единна държава, въпреки, че външнополитическите пречки за политическото им организиране са незначителни. В продължение на векове те живеят разпокъсано и се изтощават в непрекъснати борби помежду си. Тези вътрешни

междусобици обричат на нетрайност техните опити за гържавно обединение (Mutafchiev, 1995: 152).

Трябва да се отбележи, че до края на IX в. сръбската култура се намира в най-примитивен стадий – този на езичеството. Слаби са и културните връзки с Византийската империя, както и нейното влияние върху сръбските княжества, дори през периода на ранното средновековие. В заетите от сърбите земи няма големи антични градски центрове, каквито в България са Сердика, Огесос, Филипопол, Месемврия и други (Таркова-Zaimova, Dimitrov, Pavlov, V 6, 1994: 592).

Също така християнството като религия се утвърждава по-късно (Ivanov, 1896; 4), а покръстването на сърбите е част от политиката на мирна експанзия, разработена от Македонската династия, с личното участие на патриарх Фотий. Успехът на тяхната християнизация е благоприятстван от установяването в България на християнството като гържавна религия. (Таркова-Zaimova, Dimitrov, Pavlov, V 6, 1994: 592). Сърбите са окончателно покръстени между 867-874 г. и следващите им владетели вече носят християнски имена – Петър Гоїникович и Павел Бранович.

Периодът от края на IX в. до началото на XI в. се характеризира със съперничество между България и Византия за налагане както на политическо, така и на културно влияние над сръбските княжества. В крайна сметка, поради непосредственото съседство с Българското царство и близостта на езика, старобългарската литература става достояние и на сърбите. Значителен поток от българска книжнина преминава в сръбските княжества през Охридската книжовна школа. Не бива да се подценява влиянието и на Преславската книжовна школа, като се има предвид, че много от сръбските князе живеят в българската столица и се обучават там преди да се възкачат на престола.

По отношение на българското културно влияние в сръбските земи съществуват сведения за културно мисионерство, които датират още от 873 г., преди смъртта на Методий, чрез което се разпространяват книги, написани на глаголица (*Istoriya srpskog naroda*. V 1, 1981: 213). След Методиевата смърт, неговите ученици се: „... разпръснали едни в Мизия, други в Дакия и Далмация“ (Цит. по Ivanov, 1931: 313) В крайна сметка в сръбските княжества се налага кирилицата, азбука, свързана с Българското царство (Таркова-Zaimova, Dimitrov, Pavlov, V 6, 1994: 595).

Отново през този период, след приемането на християнството, в сръбските земи се разпространяват множеството преведени от старобългарски език литературни произведения (Ivanov, 1895: 3). Сред тях се откриват Светото писание, църковни легенди, догматична

литература, нравоучения. Популярност получават и произведенията на българските писатели Йоан Екзарх, Константин Преславски, Черноризец Храбър, Презвитер Козма.

Установено е, че през този период в сръбската литература се създават малко собствени произведения, оригинални и преводни, предимно жития на светци, църковни устави, служби, летописи (Ivanov, 1895: 3).

Когато България пада под византийска власт, сръбските княжества също загубват своята самостоятелност, запазвайки обаче известно самоуправление, а също и своите местни династии. Сръбската аристокрация по места прави нееднократни опити да отхвърли зависимостта си от Византия, но в крайна сметка, те са неуспешни. По време на византийската зависимост, земите на сръбските княжества попадат под силното влияние на Охридската архиепископия. Политическите условия от началото на XII в. принуждават сръбските княжества да признават зависимостта си спрямо една или друга държава, като това се определя от политическата ситуация на момента.

Именно обществено-икономически фактори определят неравномерното и забавено сръбско културно развитие. Тази ситуация продължава до възкачването на престола на Великия княз Стефан Неман. Той е ловък политик, който реално започва да обединява отделните сръбски държавици и възобновява сръбската независимост. Стефан Неман използва коренно променлата се в края на XII в ситуация и успява да укрепи както собственото си положение на престола, така и това на Сърбия. Той става родоначалник на династията на Неманичите. По време на тяхното управление, държавата изживява най-бляскавия си период (Таркова-Zaimova, Dimitrov, Pavlov, V 6, 1994: 595).

Обединяването на сръбските княжества в единна държава под владичеството на Неманичите и нейният икономически и политически възход създават благоприятна обстановка за развитието на сръбската култура. Владетелите заделят значителни средства за изграждането на нови крепости, градове, пътища и често стават ктитори при изграждането на църкви и манастири. Развитието на средновековната сръбска култура в периода след XII в. е впечатляващо, но не е единствената изява на творческата енергия на сръбския народ през средните векове.

Друга, много силна страна е развитието на книжовното дело, представено от създаването на жития, летописи, текстове за песни, писма, преведени философски и богословски съчинения, романи, приказки (Цит. по Istorija srpske culture, 1994: 95).

Трябва да се отбележи обаче, че литературните паметници със сръбско произхождение се появяват доста по-късно в сравнение с българските (Kashanin, 1975: 6). Докато през ранното средновековие старобългарската литература става достояние на сърбите и сръбската литература: „...поемала храната си от българската“, то след началото на XIII в., с формирането на единна държава при Неманичите, настъпва нова епоха в нейната история. Книжовността се развива в рамките на вече съществуващата система от жанрове, наследена от ранното средновековие и от старобългарската литература, но вече в нея се появяват собствени, сръбски теми (Kashanin, Цит. съч). Новият период се отбелязва с т. нар. „рашка редакция“ на старобългарския книжовен език, като в нея се откроява силното влияние на двете книжовни школи – Преславска и Охридска.

В Рашкия център и в новия светогорски сръбски манастир – Хилендарския, се случват редица процеси, чиято основа се открива в предишното развитие на писмеността, на преписваческата дейност от старобългарски, на преводите от гръцки, на съставянето на оригинални творби. (Ivanov, 1896: 3-4).

По-късно, през XV век се появяват две нови школи на редакция на старобългарския език: т. нар. „Ресавска школа“, която реформира правописа и по образец на среднобългарската търновска школа въвежда диакритични знаци и т.нар. „Босанска школа“, отразяваща в правописната си система диалектното състояние в една сръбско-хърватска област, а именно на т.нар. „икавизъм“. На практика, поради огромното литературно влияние, идващо от България, езикът на сръбската книжовност от средните векове не е народния сръбски език. Обективните съвременни сръбски изследователи признават този факт, а именно, че езикът на основата на който се пишат сръбските литературни произведения е: „Грађен на основу једног живог говора, говора солунских, македонских словена“ (Vogdanovich, 1980: 141-143). На друго място същият автор пояснява: „Източно-јужнословенски по својој македонско-словенској основи, израженој у јасним језическим карактеристикама, он се морао више разликовати од српског народног језика, који припада западно-јужнословенској групи“, и още: „...то није било језик српског народа, али је јесте био и све до XVII веке остао језик српске књижевности“ (Цит. съч.: 49-50).

За превръщането на старосръбската литература в равнопоставен участник в средновековния книжовен свят голяма роля изиграва и утвърждаването на сръбска автокефална църква, едно от най-големите дела на Св. Сава. И така, до края на XIII в. в Сърбия на владетеля Стефан Неман се оформят окончателно духовните книжовни центрове

Хиленгар, Студеница, Жича, Милешево и Печ (Istoriya srpskog naroda. V 1, 1981: 328).

Трябва да се отбележи, че средновековната сръбска книжнина е изцяло религиозна, но не е създавана само от духовни лица. Носители на културния живот през средновековието са и владетелите, аристократите, както и светски лица. (Vogdanovich, 1980: 30). Тези процеси дават възможност на средновековната сръбска култура да достигне висотите на византийската и българската култури.

Въпреки създаването на оригинална литература, и през този период в Сърбия, осезателно се чувства значителното литературно влияние, идващо от България.

През 1263 г. излиза сръбската редакция на българския „Шестоднев“, „Словата на Йоан Златоуст“, „Патерик“ и други книги. През XIII в. и особено в края на XIV – XV в., след като България пада под османско владичество, в литературното поле работят автори, които имат своя принос и към българската, и към сръбската, и към руската литератури като Григорий Цамблак и Константин Костенечки. В този смисъл е важно да се отбележи, че като оригинална сръбска книжнина не бива да се възприема само тази, съчинявана от сърби, но и творчеството на чужди автори, писали за сръбски национални теми, които двата своя принос за издигането на сръбския национален култ. Това е причината, поради която към сръбската средновековна книжовност се причисляват и произведенията на автори като Григорий Цамблак, Константин Костенечки, Димитър Кантакузин.

По отношение на средновековната сръбска литература за най-оригинална сръбска книжнина се приемат житията на сръбските владетели и архиепископи. Традицията да се пишат оригинални житиенписни творби, започва от края на XII и началото на XIII век и продължава до падането на сръбската държава под османско владичество. Поради християнския характер на религията и мирогледа, именно житийните произведения със своите естетически закони и широка популярност сред обществото, в най-голяма степен, играят роля за духовното издигане на сърбите. Това е и причината в периода XII–XIV в. по-слабо да бъдат развити другите жанрове, като химнография, музика, поезия и други.

Създаването на собствени сръбски жития дава възможност да се изгради православен култ както към династията на Неманичите като светородна династия, така и към автокефалната сръбска църква. Това е основата, върху която се обособява специфичната житийна книжнина. В този смисъл може да се говори и за развитието на т. нар. „владетелска историография“, въпреки, че по същество те не са

историко-летописни, а агиографски съчинения.

Важен етап от развитието на старосръбската литература е, че в изграждането на текста на владетелските жития се създава „сръбска традиция“, а именно, склонността към пространни исторически ескурси и хронографичен стил (Angelov, 1988: 30). Такова явление не се забелязва нито във Византия, нито в старобългарската книжовна традиция.

По-късно, през втората половина на XIV в. и през XV в. много монаси от Византия и България, търсейки спасение от османското нашествие, привнасят редица промени сред сръбското монашество. Именно те разпространяват култа към отшелничеството и исихазма и тези процеси променят сръбската книжовност не толкова като тематика, колкото като идея. Пример за това са житията на Стефан Дечански и Стефан Лазаревич от Григорий Цамблак и Константин Костенечки, като в тях се чувства силното влияние на Евтимиевата школа.

Сръбските жития от периода XIII-XV в., подобно на редица произведения на старобългарската, а и на средновековната руска литература, притежават несъмнено художествени достойнства. Те загържат вниманието на своя читател, задоволяват неговото естетическо чувство, действат на въображението и на разума му. Дават знание, възвишават помислите и чувствата. Освен това, те са важен извор за религиозния живот както в Сърбия, така и в съседните балкански държави.

Някои от тези сведения се срещат в съчиненията и на други средновековни автори, но се откриват и уникални сведения, които присъстват единствено в сръбските жития. Не бива да се забравя обаче, че това са агиографски съчинения и тяхното използване изисква особено внимание и критичен подход към информацията, която съдържат. В тях е налице очевидната тенденция да се преувеличават качествата и делата на сръбските владетели (Angelov, 1974: 5-6). Въпреки това, те притежават всички характеристики, които дават възможност те да бъдат използвани като ценни исторически документи.

Изследователите са установили, че в биографиите на сръбските владетели и архиепископи се откриват редица известия, отнасящи се до българската история за времето от края на XII до началото на XV в. От всички извори от сръбски произход за този период именно те съдържат най-богата информация и това е напълно обяснимо.

Стойността на споменатите извори е изключително голяма, тъй като в някои от тях се срещат сведения за българската история, които не се откриват в други източници. Също така част от данните, поместени в споменатите жития, служат за основа на по-късно създадените родословия и летописи и се явяват важни паметници,

които могат да служат като доказателствен материал (Angelov, 1988: 31); (Angelov, Paleobulgarka, V. 2, 1981: 29).

За основоположник на самостоятелната сръбска книжнина несъмнено може да се определи най-малкият син на Стефан Неман – Св. Сава. Най-напред той, а след него и по-големият му брат Стефан Първовенчани, пишат жития за своя баща. Сред всички старосръбски писатели, именно двамата братя са първите и последните членове на властващата през този период династия на Неманичите.

Освен като монах, първи архиепископ на Сърбия, строител на църкви и манастири, Сава се изявява и като даровит писател. Обемът на всички негови съчинения, достигнал до съвременността, е стотина страници. Пише няколко типиха: „Кърмчая книга“, „Устав за държанието на псалтирите“, служба на Св. Симеон. От него остава и едно писмо до игумена Спиридон, което той пише и изпраща от Светите земи. Най-оригиналната му творба обаче остава житието, посветено на баща му Стефан Неман. То е известно в две редакции. Първата се намира в Хилендарския типих и текстът е съставен веднага след Немановата смърт. По своя жанр то представлява житийна бележка, с която се фиксира деня, в който умира баща му.

Второто, разширено житие, Св. Сава пише в увода на Студеничкия типих през 1208 г. Предполага се, че за негова основа са използвани двете хилендарски повели – едната на Неман от 1189 г., а другата на Стефан Първовенчани от 1200-1202 г. Житието се състои от двадесет и четири страници и се класифицира към агиографската книжнина, но на практика тази творба не представлява светителско житие. Написана е преди канонизацията на Неман, още преди монах Симеон да е прогласен за светец и чудотворец.

Всичко това отправя към извода, че след като не е агиографска творба, животописът на Св. Сава не е и историческа хроника, нито типична владетелска биография. По същество тя представлява разказ с драматичен акцент, възвишена душевна атмосфера и поетическо усещане (Kashanin, 1975: 125). В текста Св. Сава не описва живота на светец, а на владетел и монах който е „дивен баща и велик човек“. Съчинението е озаглавено „Живот господина Симеона“.

По отношение на сведенията, които се откриват за българската история, публикувани в първата част на тази творба, може да се каже, че те са доста оскъдни и непълни. Св. Сава изброява областите, които баща му е завладял, главно след 1180 г., които по това време са византийско владение, въпреки че в по-голямата част от тях преобладаващото население е от български произход.

Друго сведение, което се отнася до България, се открива в



деветата част от житието, където се описва: „Смъртта, опелото и погребението на св. Симеон“. Разказвайки за това събитие, той съобщава: „След това и много народи дойдоха тук да му се поклонят и с велика чест да го опоят. Най-напред го опяха гърците, след тях русите, след русите иверците, после българите, и след това го опях цялото стадо вкупом“ (Пак там).

Второто житие, посветено на Св. Симеон, е написано от втория син на владетеля - Стефан Неманич, обявен за наследник на престола. Първородният син Вукан не се отказва от правата си върху короната и разчитайки на унгарска подкрепа започва борба срещу брат си. Успява временно да го отстрани от престола и Стефан Неманич търси убежище в България. С помощта на цар Калоян Стефан Неманич застава отново начело на сръбската държава. По време на управлението му Сърбия разширява територията си и се утвърждава като важна регионална сила.

През 1217 г. Стефан Неманич получава от папа Хонорий III кралска титла, един от най-големите му политически успехи, която донася на Сърбия политическа независимост (Istoriya srpskog naroda. V 1, 1981: 301).

През 1219 г. сръбската църква става автокефална – друг значителен успех за държавата, а през 1221 г., Стефан Неманич е провъзгласен за крал от брат си Сава по православната традиция.

Освен като способен владетел, Стефан Неманич Първовенчани се изявява и като даровит писател: „...не са чести случаите през средните векове, владетелят да бъде и писател. Още по-редки са случаите, когато двама сина на един владетел да са писатели, както у нас Стефан Първовенчани и архиепископ Сава.“ (Цит. по Kashanin, 1975: 136).

Най-значителната му творба е животоописанието на Св. Симеон, което той започва през 1208 г., след пренасянето на мощите на баща му от Света гора в манастира в Студеница, и завършва през 1216 г. Фактът, че и двамата братя пишат по едно и също време, на една и съща тема, е показателен. И двете жития са съставени с цел да се заздравят и разшири култът към династията на Неманичите.

По обем творбата на Стефан Неманич е два пъти по-голяма от животоописанието на Сава. Тя е написана изцяло в духа на агиографския жанр (Istoriya srpske culture 1994; 56). Житието притежава всички конструктивни елементи на една развита агиография, функционално литургичен надслов, пролог, биографичен сюжет, похвала и чудеса, извършени от светеца (Vogdanovich, 1980: 153).

„Житијем светог Симеона“ е първото сръбско житие от „минейски“ или „синаксарски“ тип. То е самостоятелна творба, но е написано така, че да може да бъде включено в състава на който и да било сборник

с жития или патерик. Един от достигналите до днес екземпляри се намира именно в такъв сборник, съхраняван в Националната библиотека на Франция в Париж. То е предназначено за четене на глас и се предполага, че е било определено за манастира „Св. Георги“ в Раса.

В своето съчинение Стефан Неманич Първовенчани изобразява баща си като съвършен владетел, велик воин, гонител на еретиците, родоначалник на династията и държавата, светител и чудотворец, а не както в житието на брат му Сава – съвършен баща и съвършен монах. Въпреки, че принадлежат към един и същ жанр, двете жития са от различен тип. Това на Сава може да се определи като „кмиторско“, докато на Стефан Неманич като „пространно“.

В творбата си Стефан Неманич Първовенчани не споменава нито една дума за владетелите, царствали преди Стефан Неман, нито имената на неговите братя, с които той се бори за великокняжеския престол. Четейки творбата, читателят остава с впечатлението, че сърбите не са имали държава и владетели преди Неман. Житието не приключва с описание на смъртта му, а продължава със събития, станали доста години след кончината му. В тях владетелят се явява вече като светец и закрилник на сръбския народ и държава.

Събитията от края на XII и началото на XIII в., описани в творбата на Стефан Неманич, се отнасят не само за сръбската държава. Те дават допълнителна представа за политическия живот и обстановка в Югоизточна Европа през този период, в частност и за отношенията между сръбското жупанство и българското царство. Някои от тези сведения са дадени и в други жития или се откриват в други исторически документи, трети – се срещат само тук. Затова житието на Стефан Неманич Първовенчани е изключително ценен исторически извор не само за сръбската държава, но и за България. Най-ранното сведение за българската история в него е за съвместния поход на Стефан Неман и унгарците в Моравска област и до Средец, през 1183 г.: „И тръгна пречестният свети Симеон заедно с унгарския крал и достигна до града, който се казва Средец и го разруши и опустоши до край“ (Цит. по Kashanin, 1975: 138). Проникването в Моравска област и достигането до Средец е първото дълбоко навлизане на сръбски войски на византийска територия (Vogdanovich, 1980: 30–31). Тогава именно мощите на Св. Иван Рилски са отнесени в Унгария. Успешните действия на унгарско-сръбската войска през 1183 г. довеждат до временно завладяване от Стефан Неман на Шкодра, Котор и други градове по Адриатика. Сръбското участие в тази военна кампания отразява стремежа на сръбските жупани да се освободят от византийска зависимост, използвайки унгарска подкрепа. Унгария,

като силна държава, променя посоката на сръбските държавни аспирации. До този момент стремежът на сръбските владетели е да обединят областите, населени със сърби и затова тяхното внимание е насочено на запад и на север. Завладяването на тези земи от унгарците, както и проявените претенции спрямо друга част от тях, отнема възможността им да разширят държавата си в тази посока, тъй като биха влезли в конфликт с маджарите, на чиято помощ сами разчитат. По тази причина те започват да търсят компенсации на юг и югоизток, към западните и югозападните български земи. От този момент тази територия става предмет на сръбските възжеления, от които до епохата на турското завоеване никога не се отказват, макар често да са принудени временно да ги споделят.

Българското въстание от 1185 г. отлага антисръбския поход на Византия.

Другите важни за българската история събития са свързани с преминаването на кръстоносците от Третия кръстоносен поход през Балканите през 1189 г. Византийският император сключва споразумение с техния предводител Фридрих Барбароса, те да бъдат пропуснати през територията му. Тяхното преминаване през Балканския полуостров продължава около девет месеца. Този период е изпълнен с политически интриги, военни стълкновения с Византия, като често империята изпада в тежко положение. България и Сърбия решават да се обединят в борбата срещу общия враг – Източно-римската империя. Кръстоносецът Ансберг съобщава изрично, че Стефан Неман със своите братя Страцимир и Мирослав: „...сключиха съюз с Калопетър против Константинополския император.“ (Цит. по Уопов, V. 3, 1965: 257). Сключеното споразумение обаче не попречва на сърбите, които се възползват от преминаването на кръстоносците да завземат част от България, като влизат в Ниш. Там Неман и братята му посрещат Барбароса и на 27 юли 1189 г. започват преговори с него. В Ниш пристигат и пратениците на българския владетел, който смятал, че осъществяването на голямата идея – унищожаването на Византия и освобождаването на всички български земи, трябва да стане съвместно с кръстоносците. След водените преговори сърбите се възползват от придвижването на кръстоносната армия на югоизток и от обстоятелството че византийската войска се изтегля и е задържана в околностите на Константинопол. Без да срещнат особена съпротива, те завземат земи около Българска Морава, а след това и областите около Витоша, Осогово и Шар. Именно тези събития са описани от Стефан Първовенчани в житието на баща му: „А когато унгарският крал се върна в своята държава, светият

се раздели с него и отиде със силна войска срещу град Перник и него разруши със сила и опустоши.“ И по нататък: „...и град Стоб и град Земен, и град Велбъжд, град Житомиск, град Скопие, и град Лешки в голем Полоз, и град Градац, и град Призрен, и град Славни Ниш, и град Свърлиг, и град Равно, и град Козел. Тези градове разруши до основи и не остана камък върху камък, който да не разруши. И до днес те не са се вдигнали. Техните земи и тяхното богатство, и славата тяхна, той приложи към славата и богатството на отечеството си и за слава на велможите и народа си“ (Цит. по Angelov, 1981, *Paleobulgarika*: 28).

Описания на същите събития се откриват и в някои сръбски летописи: „Този Стефан Неман беше най-млад от своите братя и беше самогържец на всички сръбски и поморски земи и Помория, и Дукля, и Далмация, и Травуния, и Захумле, и разсипа гръцките градове Средец, и Петърник, и Землин, и Велбъжд, и Житомиск, и Скопие, и Лешец, и Градац, и Призрен, и славния град Ниш, и Свърлиг, и Равно, и грузи градове.“ Тук, за разлика от житието, е пропуснат град Козел. В биографията на Св. Симеон още пише: „И придобави на отечеството си земите на цялата нишавска област, Липлян и Морава, и тъй наречената Враня, Призренска област цялата, и Полоз.“ (Цит. по Kashanin, 1975: 138).

Друго важно сведение по отношение на баща им, което се открива в творбата на Стефан Първовенчани и отчасти в съчинението на брат му Св. Сава, е относно етническата принадлежност на организаторите на въстанието, избухнало в Търново. В тях земите на Търновското царство се наричат български земи, самото царство – българска държава, а господарите му български царе. Само в особени случаи, царе на: „българи и гърци“ ( Цит. по Mutavchiev, 1973: V. 2, 150).

В житието на Неманич са споменати вътрешните размирици, настъпили в Сърбия след смъртта на Неман, а първородният му син Вукан е назван престъпник, който се е сдружил с чужденец, заел е престола и е опустошил земята (Stanoevich, 1934: 17). Впоследствие България също се намесва в конфликта и цар Калоян успял да върне своето протеже Стефан Неманич на сръбския престол.

Описвайки чудесата, които баща му извършва след смъртта си, Първовенчани същевременно говори и за различни исторически събития, с които те са свързани. В житието се открива текст по отношение на българския болярин Стрез, който гонен от брат си Борил, бяга и търси спасение в Сърбия. Стефан Първовенчани го приема, воден от политически съображения. В творбата е отбелязано: „...прие го като драг син и го опази непокътнат от набезите на убийците и от убийството му.“ (Цит. по Kashanin, 1975: 140). За това как българския севастократор се настанява в Македония, Първовенчани

пише самоуверено: „...предадох му половината българско царство“, но по-нататък съобщава, че покровителствайки го, въобще не е могъл: „...да си помисли и да прозре, какво онзи искаше да бъде“ (Цит. по Stanoevich, 1934: 54). Вероятно Стрез още през 1209 г., преминава на страната на Борил и тази измяна е повод за много конфликти със сръбския владетел. Накрая се намесва и братът на Стефан, Сава, опитвайки се чрез преговори да склони българина да стане отново васал и съюзник: „Със сладко и добро слово и медоносното си учение“ (Цит. по Kashanin, 1975: 140). Следва категоричният отказ на Стрез: „... този несретник остана непреклонен и от злоба не измени разума си“. По-нататък Първовенчани описва чудодейното убийство на Стрез, дължащо се на намесата на Св. Симеон: „...който поддържа с кренка десница отечеството си“ и помагайки му, пробожда Стрез, който: „... издъхна сред народа си от зла смърт и смърт чудодейна.“ (Пак там)

В шеста глава на своето съчинение Стефан Първовенчани описва събора, който баща му провежда срещу богомилите. В сръбския синодик, съставен през 1221 г., се съобщава, че тази ерес възниква в Тракия, тогава носеща името Македония, и по-точно в Пловдив и околните селища: „уже во Македонию болгарский, въ Филиппополех и окрест возникши ерес богомилов“ (Цит. по Angelov, 1980: 150).

В житието на Св. Симеон се намира и известие за Църковния събор, свикан от цар Борил в Търново, открит тържествено на 11 февруари 1211 г. На събитието са поканени най-видните ръководители на богомилите под предлог, че трябва да изложат учението си пред царя. След това те са изобличени и една част от тях са принудени да се върнат в лоното на официалната църква, а срещу тези, които остават верни на учението, са предприети строги мерки, за което свидетелства следният текст: „...мъчител, който иска да си създаде наслада на душата, като почнал да пролива кръвта на своя род, и който заповядал да се избият толкова много хора, като че искал с това да унищожи земята и морето.“ (Цит. по Miyatev, 1930: 10).

Следващо сведение за българската история, поместено в житието за Св. Симеон, е за похода на цар Борил и латинския император Анри срещу Сърбия. Те тръгват с войските си към Ниш, където армиите им се съединяват. Очевидно планът им е от Ниш да навлязат дълбоко в сръбска територия: „Виждаше се как дойдоха невъздържано, свирепо и неукротимо до града с име Ниш.“ (Цит. по Kashanin, 1975: 138) Изправен пред опасността да попадне под комбиниран удар на съюзниците, Стефан Първовенчани ясно осъзнава, че целта им е да го лишат от власт, а Сърбия да бъде унищожена. От историческите извори не става съвсем ясно какво предприема срещу своите неприятели сръбския жупан.

В житието, той приписва всеки успех на Св. Симеон. Четейки внимателно текста обаче, може да се направи извода, че Първовенчани си дава сметка, че няма да може да се противопостави с военни сили на съюзниците. Затова, той се опитва чрез дипломатически преговори, в които участва и брат му Сава, да накара Стрез и Михаил Комнин да изменят на съюза и да се присъединят към него. След последвалия отказ, те са убити от заговорници, с което опасността от юг е ликвидирана.

По подобен начин действа и срещу главните сили на Борил и Анри при Ниш, което ясно се разбира от следния текст: „И един път в полунощ се чу вик. И ги разсипа пречестият, опълчвайки се невидимо на неприятелите ни, които се бяха надигнали. И от велик страх бяха обзети от появата на моя свят господин и неговото знаме и победени от него побягнаха, посичайки сами себе си, едни други и победата търсейки между себе си, до край се съкрушиха. И си отидоха посрамени с провал и срамота велика.“ (Пак там). По-нататък, верен на стила си, Първовенчани пише, че в това времеждие се е: „...ослания само на Божията помощ, на Богородица и на Св. Симеон“, и към тях се обръща с гореща молитва и молба за помощ, „...на която те се отзовават“ (Цит. по Stanoevich, 1934: 28).

По този начин действията на коалицията претърпяват неуспех. Въпреки, че в житието пише, че цар Борил напада Стефан Първовенчани „от завист“ с войската си и „и взел със себе си своя зет, гръцкия цар“, истинската причина е, че с този поход Борил се опитва да си върне завладените от сърбите западни български земи. Опитът му да укрепи властта си с помощта на латинския император Хенрих, не успява. Западните и северозападните български земи остават в ръцете на сърби и унгарци.

Следващите жития, от които може да се почерпят сведения за българската история през XIII в, са двете жития за Св. Сава. Първото е написано от ученика му Дометиян, а второто от Теодосий.

Дометиян пише две жития, за Св. Симеон и за Св. Сава, поръчани му от крал Урош I. Животоописание то за св. Сава е първото му книжовно дело, писано е в Света гора, в постницата носеща името на светеца. То е най-голямото сръбско житие – около двеста страници. Тази творба има голяма биографична стойност, тъй като представя целия живот на Св. Сава. Творбата е завършена през 1253 г. и той я изпраща на крал Урош I, а единадесет години по-късно изпраща съчинението, „Живот Св. Симеона“.

Другият автор, монахът Теодосий, е най-големият сръбски писател от последните десетилетия на XIII и началото на XIV в.

За него се предполага, че се замонашава около 1265 г., а умира 1328 г., на около 80 години. По време на живота му се извършват важни промени в сръбската държава. Крал Стефан Милутин разширява границите на юг към Македония и премества столицата от Раса в Скопие. В средата на 60-те години Дометиян и Теодосий се срещат в Света гора, където Теодосий преписва „Шестоднев“ на Йоан Екзарх. Творбите, които написва са: „Живот на св. Симеона“, прави редакция на Дометияновия „Живот на Св. Сава“ и съчинява похвална служба за Св. Симеон и Св. Сава.

За разлика от първите двама сръбски автори Сава и Стефан Първовенчани, които бяха разгледани по-горе, Дометиян и Теодосий не са съвременници на събитията, за които пишат. Фактите, излагани от тях са взети от други писатели и източници.

Техните произведения за Св. Сава, създадени в Света гора, също съдържат сведения засягащи българите. Житието от Теодосий е обнародвано за първи път в по-ново време по препис от XV в. от Даничич в 1860 г., само че той погрешно го отдава на Дометиян. Известни са още един Хилендарски препис от 1336 г., Рилски и други, по-нови. В началото на XX в. Йордан Иванов открива в Лесновския манастир препис от началото на XIV в., който е един от най-старите. Сравнен с текста, публикуван от Даничич, той представлява една и съща версия с малки стилни различия.

Първото и доста обширно сведение отнасящо се до българската история, което се открива в житието, е за убийството на цар Калоян: (Цит. по Zlatarski, 1940, V. 3: 257-258). Това описание на смъртта му до голяма степен съвпада с описанието, дадено в легендата на Иван Ставракий за убийството на българския цар при Солун. (Цит. по Zlatarski, 1940, V. 3: 254-256).

Трябва да се отбележи, че текстовете на житието и легендата на Йоан Ставракий се допълват взаимно и дават пълна представа относно убийството на Калоян. И двамата посочват едно и също място и време – при обсадата на Солун, който той се кани да превземе и да разруши. Докато Ставракий е категоричен, че убиец на българския цар е Св. Димитър, Теодосий пише: „Калоян, царя Загорски, който, както говорят, уби Св. Димитър“, или, това може да не е истина, може да е легенда“. В легендата са дадени подробности около самата смърт, които в житието липсват. Там е отбелязано, че убийството е станало в полунощ. Описан е и един интересен обичай, около палатката на владетеля през нощта да стоят на стража юноши, а вътре да горят постоянно свещи. След като е бил смъртно ранен, Калоян обвинява за това войводата Манастър, който уплашен, на

сутринта бяга от лагера.

Друга важна подробност е, че смъртта настъпва вечерта, на следващия ден. Биографът на Св. Сава – Теодосий, прибавя, че след нея тялото му е осолено и пренесено обратно в българската столица от войниците, които отстъпили от Солун. Съобщенията в биографията на Сава, че тялото на Калоян е пренесено от Солун се потвърждава и от един друг факт. През 1972 г., при археологически разкопки в търновската черква „Св. Четиридесет мъченици“, в северния ѝ портал е открито погребение на мъж, който носи на дясната си ръка голям златен пръстен с надпис в негатив „Калоянов пръстен“. Последвалите подробни изследвания показват безспорно, че това е гробът на цар Калоян. Сведенията за насилствена смърт се потвърждават от направените медицински изследвания на скелета, които показват, че преди погребения да бъде връхлетян от смъртта, се е радвал на цветущо здраве. (Vozhilov, 1988: 55).

Следващото известие, което се открива в житието е за цар Борил, който след възкачването си на престола, подлага на жестоки гонения Стрез и воюва срещу Слав, но не защото те подкрепят Калояновата политика и защитават правата на Иван Асен и Александър, а защото са негови конкуренти в борбата за престола. Иван Дуйчев и Иван Божилов дори допускат, че в началото на управлението си Борил не е цар и самогържец, а регент от името на Иван Асен II и Александър (Пак там, 56). В житието на Св. Сава, написано от Теодосий, се описват гоненията, които предприема Борил срещу Стрез: „Споменатият този Стрез, след убийството на Калоян беше преследван като царев роднина от приелия царството Борил, за да бъде убит.“ (Цит. по Vozhilov, 1988: 74).

На друго място в съчинението пише: „Някой си, който наричаха Стрез, макар и злоумен, но благородник, от българска страна от царски род, племенник на Калоян, цар Загорски“ (Цит. по Petrov, Giuzelev, 1980: 89). Картината може да бъде допълнена, ако се приведе житието на Св. Симеон от Стефан Първовенчани: „Един от отцепниците на това племе готи, наречено българско, по име Стрез, беше насилен от този зъл законопрестъпник (Борил), брат му“. Латинският император Анри в едно свое циркулярно писмо от 1212 г., го нарича също племенник на цар Калоян (Zlatarski, 1940, V. 3: 271). От друга страна титлата „севастократор“, която носи също говори за близкото му роднинство с Калоян. След като заема такова видно положение, той навярно е едно от най-доверените лица на вуйчо си и виден сподвижник в делото му за закрепване на второто българско царство (Mutavchiev, 1973: 235).

По нататък от житието на Св. Сава стават ясни причините,



поради когото е преследван: „Защото той, Стрезо, беше гот и беше се проявил много със смелостта си. Затова му завиждаха и за смърт търсеха душата му – бояха се да не би той, ако се възцари, да убие пък тях, и така преследван от тях, той беше съвсем изгонен.“ (Цит. по Petrov, Giuzelev, 1980: 89).

Ясно е, че Борил добре осъзнава, че Стрез има не по-малки права от него върху престола, което поражда и опасенията му. Освен това, той се е отличава със своето мъжество и смелост. За да се спаси, Стрез бяга при сръбския жупан Стефан: „И като нямаше къде да се установи, избяга при благочестивия велик жупан и самогържец Стефан. А преди това, когато готите бяха нагврили и намерили много гръцки градове, както казахме празни и безпомощни, те ги завзеха и владееха, те бяха завзели и околните на Солун селища, държаха и Охрид. Благочестивият Стефан, склони към този Стрезо, като към свой сродник и брат“ (Пак там).

Стефан приема българският велможа, правейки си сметка да го използва като оръжие за намеса във вътрешната политика на България. Вероятно сръбския жупан познава добре миналото му от престоя си в Търново. Двамата започват преговори с българските боляри в Македония, които изглежда не са доволни от Бориловото управление и са готови да се отменят от него. Те се съгласяват да се поставят под управлението на Стрез, който като племенник на Калоян има авторитет сред тях: „Някои загорски боляри, които владееха тогава града, и те му се подчиниха, заедно с крепостите си. А най-напред Стрезо бе въведен от Стефан в крепостта, наречена Просек. Като му даде в помощ своята войска, а и сам му помогна, утвърди го за свой приятел, и го удостои да го счита за свой брат, така че всеки (от двамата) да намира помощ в другия. Като уговориха така, получи и други селища, а и с хора се умножи, защото загорските хора го знаеха и мнозина идваха при него.“ (Пак там).

В житието за баща си Стефан Неманич споменава, че дава на Стрез „половината царство българско“. Чрез този съюз сръбският владетел се стреми не само да отслаби вътрешно, но и да разпокъса България. От текста на житието се разбира, че Стрез се намира в нещо като васална зависимост спрямо него. Логично е да се предположи, че по-далечните сръбски планове са да подчинят югозападните български земи под своя власт.

От друг един друг текст в житието се добива представа за неговата възраст. Там той е наречен: „юнец свирепоумен“, от което може да се заключи, че по време на бягството си при Стефан, Стрез е млад човек.

За това, колко ценен за Стефан Неманич е този български велможа, разбираме от съчинението на Теодосий – въпреки силното настояване на Борил, той не му е предаден, а двамата със Стефан се побратимяват.

След като се почувства достатъчно укрепнал Стрез прекъсва връзките си със Сърбия и започва да преследва онези от боярите си, които поддържат сръбските интереси. Вероятно тези гонения подтикват Теодосий да посвети цял пасаж на Стрезовото възгордяване и да го нарече свиреп убиец: „Прочее като забогатял много и можеше да се каже за него, че като пъток е затлъстял и изпълнен с безумие, възгордян, забрави Бога, защото се прояви като убиец, свиреп и неукротим в немилостта си и много нечестив“ (Цит. по Petrov, Giuzelev, 1980: 89).

Напразните надежди, които сърбите възлагат на Стрез за проникване в Македония, провокират житиенписците да предават събитията, отнасящи се за него, с много злъч. Ако се приеме за достоверно сведението, че той е извършва масови и безогледни репресии над всичките си поданици, ще бъде трудно да се обясни факта, че: „...загорските хора го знаеха и сами идваха при него“. Теодосий пише още за Стрез: „Стана роб на завистта и като похаби душата си с безстрашие към Бога, празнодумният се реши за многото добрина на Стефана, на безбройни злини против него, защото се примири с гърците и се присъедини към своите готи.“ (Цит. по Zlatarski, 1940, V. 3: 312) Предполага се, че това помирение става около 1209 г., като обаче той запазва независимостта си. През следващите години сключва съюз с епирския владетел Михаил Комнин и с латините в Константинопол, но отношенията му със сърбите остават неприязнени. През 1214 г. Стрез участва в коалиция с цар Борил и император Анри, насочена срещу Сърбия: „...и като събра и от едните и от другите безбройно множество от всякакви народи, като рикащ лъв потегли против държавата му, като мислеше да го разори и да го хвърли в запустение“ (Пак там, 313).

Вероятно съюзниците разчитат твърде много на него и сърбите преценяват правилно това, вследствие на което при Стрез е изпратен Сава, за да го присъедини отново към сръбското жупанство. След като мисията не успяла, Стрез е убит: „Ние говорихме така, като желяхме доброто на себе си и на тебе, и понеже уповавайки се на оръжието не послуша мене, който те съветваше добре, сам на себе си зло ще причиниш. Знай, че ние, като имаме надежда на Бога, няма да се уплашим от вас, нито пък ще поускаме да се отклоним от вашето могъщество, конете са готови за бой, а от Господ е помощта. Нека

Бог да отсъди между теб и нас.“ (Пак там, 314) Самото убийство е описано по следния начин: „...един страшен юноша, по заповед на Сава, се нахвърли върху мене и като извади моя меч, прободе моите вътрешности.“ (Цит. по Mutavchiev, 1973: 258) Земите на Стрез са завладени от новия епирски владетел Теодор Ангел, брат на убития Михаил Комнин. Населението на региона запазва траен спомен за този български владетел. Народното предание и досега сочи в Женденския дървент на Вардар, между Скопие и Тетово „Стрезово кале“, където той е убит. За него, освен устните предания е запазена и легенда: „Житие на княз Стрезан“.

Друго сведение за българската история се открива при описанието на смъртта на св. Сава в Търново. Забръщайки се от Светите земи, той достига Константинопол и решава да посети българския цар: „И от Константиноград се качи (Сава) пак на кораб, за да пътешествува по море към загорската страна. Желаше да види своя сват Асен, цар Загорски, който беше дал гъщера си на крал Владислав. И като пристигна в град Несебър, изпрати до споменатия Асен вест за пристигането си“. (Цит. по Petrov, Giuzelev, 1978: V. 2; 324). В Търново той пристига през зимата, на Богоявление: „Свещецът послуша царя и патриарха. И в навечерието на Богоявление света служба отслужи.“ Скоро след празниците Иван Асен II заминава на лов, а свещецът останал в Търново се разболява тежко: „След царевото заминаване свещецът бе обзет от болест. И като разбра, че е призован от Бога, събра своите ученици и всичко свето и честно, което в Палестина, и в цяла Сирия, и в Египет и във Вавилон, в Азия, в Константиноград, купувайки бе натрупал... – всичко това като описа, заповяда да отнесат и в другата архиепископия и в Студенец. На крал Владислав и на наместника на своя престол, блажения Арсений, и на людете по цялата (Сръбска) земя, мир и благословия с писания дарува“ (Пак там, 325). След смъртта си, той е погребан в Търново, където по заповед на Иван Асен, му е построена специална гробница: „Така прочее царят показва вяра и любов към светеца, както приживе, така и след смъртта му.“ (Пак там, 326). Тези сведения дават ясна представа за добрите отношения, които са съществували по това време между Сърбия и България.

По предложение на сръбския архиепископ Арсений, след като изминава една година от смъртта на светеца, крал Владислав решава да пренесе мощите му в Сърбия: „Като мина лятото и тялото бе пазено в земните недра на град Търново“ (Пак там, с 327). За същото нещо Дометиян пише: „...няколко лета“. Изслушвайки думите на архиепископа: „Кралят се възпламени твърде много за това и изпрати

най-честният от своите благородници, при тъста си, цар Асен, който да извести светият цар за молбата му.“ (Пак там). След отказа на българския цар да даде мощите Владислав решава сам да се заеме. Той тръгва с огромна свита от благородници и свещеници, които пристигат в Търново. След продължителни преговори и увещания: „по време на сън на цар Иван Асен му било внушено от Бога да даде мощите на сръбския светец“. Внимателният прочит на този текст от житието разкрива, че действителността е по-различна. Тръгвайки от Сърбия крал Владислав: „Изпрати пред себе си вестители, за да възвестят на царя за неговото пристигане, и им даде да носят много злато, което да носят на патриарха и на царските съветници, за да подкрепят молбата му, когато той дойде при царя“. Многото злато явно склонява българските велможи да застанат на страната на сръбския крал и той успява в начинанието си: „Владислав заповяда да го отнесат в отечеството му – в сръбската държава“ (Пак там).

Известие за пренасянето на мощите има и в Карловетския летопис, където е уточнено, че специално за това е построено Милешево: „Четвъртият син на Стефан Първовенчани, Владислав, бил крал и братанец на Св. Сава I и е пренесъл тялото му от Търново и създаде Милешево, където лежи тялото на Св. Сава“ (Цит. по Gavrilovich, 1900: 205-206).

В заключение може да се обобщи, че сведенията, съдържащи се в текстовете на житията от старосръбската литература, представени по-горе и отнасящи се до българската история са от различен тип и характер. Най-обширни са тези за дипломатическите отношения между България и Сърбия, а също и с другите балкански държави. Такива има в житията на Св. Симеон от сина му Стефан Първовенчани, в биографиите на Св. Сава, написани от Теодосий и Дометиян. Макар и принадлежащи към старосръбската литературна книжнина, тези исторически извори осветляват и предоставят сведения за важни исторически моменти от външната политика, провеждана от тогавашната българска държава като: отцепването на севастократор Стрез и неговата роля в дипломатическите отношения между България, Сърбия и Латинската империя по времето на цар Борил; отношенията на цар Иван Асен II със сръбското кралство; сведения за военните конфликти между България и Сърбия и България и другите балкански държави; сведения за похода на цар Калоян в Тракия и срещу Солун; конфликтите между цар Борил и севастократор Стрез; отцепването на югозападни български територии с помощта на Сърбия; похода на обединените сили на цар Борил и латинския император Анри към завладения от сърбите град Ниш.

Както беше отбелязано и по-горе, някои от тези описания са единствени и не се срещат в други извори – литературни или исторически, а те предоставят ценна информация за българската история. Такива са известията за брака на крал Владислав с една от дъщерите на Иван Асен II и посещението на сръбския владетел в българската столица след смъртта на архиепископ Сава.

В други жития пък се откриват извори за вътрешно-политическата обстановка и административното устройство на средновековната българска държава. Тук може отново да се посочи житието на Св. Сава от Теодосий в частта му, описваща пътуването на сръбския крал Владислав до Търново, от която става видно, че в определени моменти българските боляри са могли да оказват влияние върху решенията на владетеля и това е било добре известно в сръбския кралски двор.

Използвайки житията на старосръбската литература, българската историческа наука може да успее в разрешаването на някои исторически дилеми. Пример за това е използването на термина „власи“ при определянето на етническата принадлежност на българските владетели Асен и Петър и на населението, участвало във въстанието вдигнато от тях. Това дава повод на много съвременни историци, особено румънски, да пишат, че въстанието е вдигнато от някакво румънско население, живеещо между Балкана и р. Дунав. Авторите на сръбските жития от този период обаче изрично употребяват изразите: „български земи“, „българска държава“, „българска страна“, „български цар“.

Независимо, че житията на сръбските владетели и архиепископи по отношение на жанра представляват агиографски съчинения и текстове, те избобилстват от богословски фрази, цитати от Библията, а немалко от събитията са описани по твърде легендарен начин и съвестният изследовател може да открие сведения и свидетелства с откровено историко-политически характер. Още повече, че прилагането на интердисциплинарен подход към литературни текстове, съдържащи в себе си исторически препратки и интерпретирането им не само в полето на литературата, ще допринесе за изграждането на цялостната историческа картина (Kazandzhieva:2014: 203). Това дава основание да се твърди, че някои от произведенията на старосръбската литература, а именно житията на владетели и архиепископи, следва да бъдат проучени с методите на интердисциплинарния подход, тъй като могат да се окажат важни източници за историята на Втората българска държава.

## ЛИТЕРАТУРА

- Angelov 1974: Angelov, Vonyu. Страници в историята на старобългарската литература. С., 1974. [Stranitsi v istoriyata na starobalgarskata literatura. Sofia, 1974].
- Angelov 1980: Angelov, Dimitar. Богомилството в България. С., 1980. [Bogomilstvoto v Balgariya. Sofia 1980].
- Angelov 1981: Angelov, Dimitar. Образуване на българската народност. С., 1981. [Obrazuvane na balgarskata narodnost. Sofia, 1981].
- Angelov 1994: Angelov, Dimitar. Византия – политическа история, Стара Загора, 1994. [Vizantiya – politicheska istoriya. Stara Zagora, 1994].
- Angelov 1988: Angelov, Petar. Българската средновековна дипломация. С., 1988. [Balgarskata srednovekovna diplomatsiya. Sofia, 1988].
- Angelov: 1981 Angelov, Petar. Българската история в сръбските родослови и летописи – Paleobulgarica 2, 1981, 28 и сл. [Balgarskata istoriya v srbskite rodoslivi i letopisi – Paleobulgarica 2, 1981,28 et seq.].
- Bashich 1911: Bashich, Milivoje. Из старе сръпске књижевности. Београд, 1911. [Iz stare srpske knizhevnosti. Beograd, 1911].
- Bashich 1924: Bashich, Milivoje. Живот Стефана Немана и живот св. Сава – старе сръпске биографије. Београд, 1924. [Zhivot Stefana Nemana i zivot sv. Sava – stare srpske biografiye. Beograd, 1924].
- Bogdanovich 1980: Bogdanovich, Dimitrije. Историја старе сръпске књижевности. Београд, 1980. [Istorija stare srpske knizhevnosti. Beograd, 1980].
- Bozhilov 1988: Bozhilov, Ivan. Фамилията на Асеневици 1185-1460 г. Генеалогия и просопографија. С., 1988. [Familiyata na Asenvtsi 1185-1460 annis. Genealogiya i prosopografiya. Sofia, 1988].
- Voynov 1965: Voynov, Mihail. etc. ЛИБИ, Т 3, С., 1965. [LIBI, V. 3, Sofia, 1965].
- Gavrilovich 1900: Gavrilovich, Andra. Свети Сава. Преглед живота и рода. Београд, 1900. [Sveti Sava. Pregled zhivota i roda. Beograd, 1900].
- Zlatarski 1940: Zlatarski, Vasil. История на българската държава през средните векове. Т 3, С., 1940. [Istorija na balgarskata darzhava prez srednite vekove. Vol. 3, Sofia, 1940].
- Ivanov 1896: Ivanov, Yordan. История на славянските литератури. Пловдив, 1896. [Istorija na slavianskite literaturi. Plovdiv, 1896].
- Историја сръпске културе. Нови сад, 1994. [Istorija srpske culture. Novi sad, 1994].
- Kazandzhieva:2014. Kazandzhieva, Tanya. Меморатът като историческо свидетелство за измеренията на личността (Гоце Делчев и Дамян Груев). Сборник доклади от годишната университетска научна конференция с международно участие на НВУ “В. Левски”, т. 15, стр.194-203, издателство:НВУ “В. Левски”[Sbornik dokladi ot godichnata universitetska nauchna konferencija s mejdunarodno uchestie na NVU Vasil Levski, V.15, 194-203].

- Kashanin 1975: Kashanin, Milan. Српска књижевност у средњем веку. Београд, 1975. [Srpska knizhevnost u srednem veku. Beograd, 1975].
- Kovachevich 1885: Kovacheich, Lubomir. ed. Друго жутује св. Наума. Неколико прилога за црквену и политическу историју Јужних словена-Гралник - СУА 63, 1885 [Drugo zhitiye sv. Nauma. Nekoliko priloga za tsrkvenu I politichesku istoriyu Iuzhnih slovena – Gralnik, SUA 63, 1885]
- Miyatev 1930: Miyatev, Krastyo. Четуво по българска историја. С., 1930. [Chetivo po balgarska istoriya, Sofia, 1930].
- Mutavchiev 1973: Mutavchiev, Petar. Избрани произведенија. Т 1 и Т 2, С., 1973. [Izbrani proizvedeniya. Vol 1, Vol. 2, Sofia, 1973].
- Mutavchiev 1987: Mutavchiev, Petar. Книга на българите. С., 1987. [Kniga na balgarite. Sofia, 1987].
- Petrov, Giuzelev; 1978: Petrov, Petar, Vasil Giuzelev. Христоматия по историја на България. Т 2, С., 1980. [Hristomatiya po istoriya na Bulgariya. Vol. 2, Sofia, 1980].
- Nemanich 1985: Nemanich, Sava. Живот Стефана Немање. Београд, 1985. [Zhivot Stefana Nemanje. Beograd, 1985].
- Spasich, Palavestra, Mrdzhenovich; 1991. Spasich Dushan, Aleusandar Palavestra, Dushan Mrdzhenovich. Родословне таблице и грбови српских династија и властеле. РДЦ, 1987, 1991. [Rodoslovne tablitse I grbovi srpskih dinastija I vlastele. RDC, 1987, 1991].
- Stanoevich 1934: Stanojevich, Stanoje. Стефан Првовенчани. Београд, 1934. [Stefan Prvovenchani. Beograd, 1934].
- Stojanchevich 1981: Stojanchevich, Vladimir etc. Историја српског народа. Т 1, Београд, 1981. [Istoriya srpskog naroda. V 1, Beograd, 1981].
- Tapkova-Zaimova, Dimitrov, Pavlov; 1994: Tapkova-Zaimova, Vasilka, Dimitar Dimitrov, Plamen Pavlov. Хронологична енциклопедија на света. Т 6, Велико Търново, 1994. [Hronologichna entsiklopedia na sveta. Vol. 6, Veliko Tarnovo, 1994].

---

*Данни за автора:*

Ас. Иво Петков Андоровски, катедра „Музика“; Области на интереси - историја, географија, литературна историја, културологија, културна антропологија;  
E-mail: bulbozorg@abv.bg





## ЗНАКОВО-СИМВОЛНО ЗНАЧЕНИЕ НА МАТЕРИАЛА В ПРОИЗВЕДЕНИЯТА НА ПРИЛОЖНО-ДЕКОРАТИВНИТЕ ИЗКУСТВА

Красимира Дренска

**Резюме:** Настоящият текст предлага един общ теоретичен преглед на знаково-символното значение на материала в контекста на предметите от бита на човека. Материалът като изходна точка в изработването на произведения на приложно-декоративните изкуства, народното творчество или художествените занаяти е основна предпоставка за техните функции и предназначение. В текста се разглежда значението на основни материали, използвани за направата на такива предмети като глина (земя); камък (в това число скъпоценни и полускъпоценни камъни); метал (мед, бронз, желязо, сребро, злато); кост, кожа, козина, вълна и гърво (различни видове). Акцентира се на физическите им качества и символиката, към която препращат. Съществуват вярвания по целия свят още от дълбока древност, че тези качества се обвързват с функцията на произведението и по този начин се предават на човека, който го използва. Символиката на материалите основно има апотропейни функции, но би могла и да въздейства по посока на определени религиозни, духовни, емоционални, трансцендентални и други търсения.

**Ключови думи:** материал, знак, символ, декоративно-приложни изкуства

# OVERVIEW OF SYMBOLIC MEANING OF MATERIAL IN WORKS OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS

Krasimira Drenska

**Abstract:** is text offers a general theoretical overview of the signs and symbolic meaning of material in the context of human objects. Material as a starting point in the production of decorative and applied arts, folk art or artistic crafts is a basic prerequisite for their functions and purpose. The text discusses the importance of basic materials, used to make objects, such as clay (earth); stone (including gemstones and semi-precious stones); metal (copper, bronze, iron, silver, gold); bone, leather, fur, wool and wood (various types). Emphasis is placed on their physical qualities and the symbolism to which they refer. There have been beliefs all over the world since ancient times that these qualities are tied to the function of the work, and thus passed on to the person who uses it. The symbolism of the material mainly has apotropaic functions, but it could also influence in the direction of certain religious, spiritual, emotional, transcendental and other searches.

**Keywords:** : material, sign, symbol, decorative and applied arts

Знаците и символите съпътстват човешката цивилизация още от дълбока гревност и се свързват съществено с нейните търсения в духовно, религиозно, културно отношение. Проучването на знаците и символите заема централно място в различни полета на човешкото познание като философия, психология, естетика, изкуствознание, културология, етнология, лингвистика и други. Знанието за знаците и символите е вълнувало, вълнува и ще продължава да вълнува човешкото съзнание и подсъзнание, защото то е инструмент за комуникация и предаване на информация, който няма алтернатива, а именно – чрез минимално количество изразни средства да се предава максимално съдържание.

## ДЕФИНИЦИЯ НА ПОНЯТИЯТА

По своята същност знакът<sup>1</sup> е схематична рисунка, която с

---

<sup>1</sup> „1. Предмет, поставен специално на определено място, за да посочва, че там се намира нещо или че е станало нещо; 2. Изображение, което служи за съкратено и условно представяне на предмет, явление или отношения между тях; 3. Предварително установен или уговорен начин за предаване на някакво

присъствието си „говори“ за съществуването на нещо друго. Според Разников (<http://poliphilology.blogspot.bg/2014/03/2.html>) „знакът е сетивно възприеман обект, който представя друг обект и носи информация за възприемане на този обект. (...) Знакът е материален сетивно възприемаем предмет (явление, действие), който в процеса на познанието се явява представител (заместител) на друг предмет и се използва за получаване, запазване, преобразуване на информация за него.“ „Знакът има недвусмислена функция: той е съставна част от писмения или визуалния език, визуална предупредителна лексика, регулираща пътното движение, отличителна характеристика на продуктите на дадена компания. Знаците носят прости послания и имат непосредствен, директен смисъл.“ (Znatsi i simboli. Ilustriran spravochnik za tehniya proizvod i znachenie, 2008:6)

Символът е по-сложен от знака. Ако знакът има просто и недвусмислено съдържание, то символът „е визуален образ или знак, представлящ комплексна идея – един по-дълбок показател на универсалната истина.“ („пак там“) Символът е „предмет, образ и пр., който е условен знак за някакво отвлечено понятие, за някаква идея.“ (Rechnik na balgarskiya ezik, Institut za balgarski ezik na BAN, accessed April 8, 2020, <http://ibl.bas.bg/>) „Символите са най-разнообразни условни знаци, предаващи идеи, съдържащи голямо количество информация в малка по размери форма. На един символ може да се даде различно значение. В някои случаи той се основава на добре познати обекти от природата или изкуствени предмети, но в много други неговият смисъл е напълно неясен, тъй като произлиза от непознати за нас алегории, персонификации или фонетични асоциации от древните езици.“ (Novk, 2006:3). Тълкуването на символи е сложен мисловен процес, който се базира на различни източници, според спецификата им или сферата на изследване – история или културология, митология или фолклористика, религия или иконография, астрология или нумерология, хералдика или типография, литература или изобразително изкуство, философия или психология и други.

---

съобщение, обикн. чрез определени думи, звуков или светлинен сигнал; 4. Предмет или изображение, чрез което се познава принадлежност към нещо или дължност, сан на някакво лице или функцията на дадена институция; 5. Свободно или предварително уговорено движение (обикн. с ръка или с глава), предназначено за общуване, с което се цели да се накара някой да схване, да разбере нещо или да извърши нещо; 6. Доказателство или указание за съществуването, извършването или настъпването на нещо; 7. Характерна особеност, по която може да се определи нещо; признак; 8. Знамение, предзнаменование.“ (Rechnik na balgarskiya ezik, Institut za balgarski ezik na BAN, accessed April 8, 2020, <http://ibl.bas.bg/>)

Използването на символа в изкуството е специфично явление, което изразява не само рационалната мисъл на автора, но и подсъзнателните му предразположености. Тълкуването на езика на символите е сложен процес, който обвързва материалната образност и форма на произведението с тяхната съдържателна страна, но и препраща към ирационална недоизказаност и недоуловена емоционалност. По този начин предаването на идеи и въздействия се осъществява в известна доза извън полето на науката и установеното познание. Препраща към мистичното, трансценденталното и дори магическото. Най-добър пример за такова изкуство е течението на символизма. От гледна точка на декоративно-приложните изкуства обаче, тази представа за символа разбира се е валидна, но е тясно обвързана с предназначението на самото произведение, който факт до голяма степен го ангажира с неговата материална страна.

„Декоративно-приложното изкуство<sup>2</sup> (от лат. decoro – украсявам) обхваща различни отрасли на творческата дейност, насочени към създаването на изделия с художествена и утилитарна функция. Терминът условно обединява два вида изкуство – декоративно и приложно. За разлика от произведенията на изцялото изкуство, предназначени за естетическо възприемане, обектите на декоративно-приложното творчество може да имат практическо приложение във всекидневието. Те притежават естетически качества и служат за оформлението на бита и интериора.“ (Angelova, Legkostup, 2014:39) Декоративно-приложните изкуства обхващат широк диапазон от форми, техники и произведения, които имат декоративна и утилитарна функция. Към тях се причисляват и народното творчество, художествените занаяти, някои форми, имащи отношение

---

<sup>2</sup> „Декоративното изкуство е един от видовете пластични изкуства. То обхваща изкуството, непосредствено свързано с архитектурата – монументално-декоративно изкуство (витражи, мозайки, стенописи на фасадите в интериорите, декоративно-паркова скулптура и др.), декоративно-приложно изкуство (битови художествени изделия) и оформителско изкуство. Декоративното изкуство до голяма степен е свързано с художествената промишленост и дизайна. Заедно с архитектурата и дизайна то формира материалната предметно-пространствена среда, внасяйки в нея естетическо, образно начало. Произведенията на декоративното изкуство винаги се съобразяват със средата, за която са предназначени и обикновено представляват ансамбъл. (...) В академичната литература от втората половина на XIX в. се е утвърдила класификацията на отраслите в декоративно-приложното: по материал (метал, керамика, текстил, дърво), по техника на изпълнението (резба, рисуване, гравирание, ковачество, отливане, тъкане, бродирание, плетене и т.н.) и по функционален признак (мебели, тъкани и т.н.).“ (Angelova, Legkostup, 2014:34)

с архитектурата и строителството, както и различните видове дизайн. Такива видове изкуства са керамиката, текстилът, кованият метал, резбата върху различни материали, силикатните форми, (стъкло, порцелан), ювелирните форми, стъклописта и витражът, мозайката, мебелният дизайн, модният дизайн и прочие.

Произведенията на този основен дял пластични изкуства са сред първите прояви на изобразителна дейност в света. Те се изразяват в изработването на оръдия на труда, предмети и съоръжения, свързани с ритуалните дейности на праисторическия човек. От тук произтича дълбоката им връзка със знаците и символите, която се оказва силно устойчива през времето. В съзнанието на хората от древните общества и цивилизации господства представата за единния неразчленен и йерархично подреден свят, в който всичко и всеки си има точно определено място. Ежедневието на древния човек е белязано от ритуала, обвързващ го по пряк начин с вселенското единство, а механизмът за осъществяване е специфичен образно-символен език, който изразява съответните митологично-религиозни разбирания. В по-късни времена при продуктите на народното творчество всеки съставен елемент от едно такова произведение придобива определено знаково-символно значение, което е понятно за всички членове на общността. Тълкуването на знаците и символите в такива случаи се опира на установеното, конвенционално разбиране в рамките на съответния контекст. Свободните интерпретации и своеволно тълкуване обезсмислят функциите на знаково-символното значение на тези елементи. Затова познанието за него е необходимо заради адекватно и правилно вписване в обществото.

Знаково-символното значение при произведенията на декоративно-приложните изкуства може да се кодира в множество аспекти, които до голяма степен обаче са взаимно свързани. Украсата например е частта от декоративно-приложното произведение, която е изградена от конкретни визуални образи, които пряко могат да бъдат тълкувани. Много често обаче тази украса е съобразена с предметните характеристики на съответното произведение – формата, размерите, материала, от който е направено, предназначението, употребата и т.н. Функцията на предмета пък е тясно свързана с материала и затова е съвсем естествено смисъла, който носи да се тълкува съобразно и с него. Материалът е от особена важност за един продукт на декоративно-приложните изкуства, защото още от дълбока древност се вярва, че символното му значение влияе на предмета и неговата приложна функция чрез сложна взаимовръзка изразяваща единството и обединяването на всичко във вселената.

## СИМВОЛИКА НА МАТЕРИАЛА

Приложно-декоративните изкуства се отличават с богатство от техники и използвани материали. Самите техники в различните видове изкуства в редица случаи носят името на основния материал, от който са направени – текстил, метал, керамика, порцелан, стъкло и други. Функцията на произведенията от предметната среда на човека са тясно обвързани с материала, от който са изработени, т.е. той не е случаен и не е случаен фактът, че именно определен предмет се изработва от определен материал, по определен начин и технология. Това означава, че самият първоизточник (изходният материал) и неговите качества са благоприятни именно за особеностите при предназначението на съответния предмет. Тези качества са и в основата на знаково-символното значение на материала и са предпоставки за неговото тълкуване и анализиране на семиотично ниво.

**Глината (пръстта или земята)<sup>3</sup>** е един от най-използваните материали за направата на предмети за бита още от дълбока древност. Произведенията от глина се използват във всички области на човешкия живот – домакинство (паници, чинии, чаши, съдове); строителство (тухли, керемиди, архитектурни елементи, интериорна или екстериорна декоративна облицовка); обреди и ритуали (малки статуетки, атрибути, амулети) и други. Общото наименование на изделията изработени от този материал се нарича керамика. Терминът идва от гръцки език и означава „глина“. Първите глинени съдове датират още от епохата на палеолита, но по-широко разпространение придобиват през епохата на неолита, когато изработката им се усъвършенства. Изработването на съдове и произведения от глина е древен занаят разпространен по целия свят и практикуван до ден днешен.

Според архаичните представи овладяването на буцата глина преповтаря мита за Сътворението и представлява особен ритуал, който доближава човека до Създателя и му придава божествена сила. Първоначално керамичните предмети са груби, прости и не толкова функционални, но постепенно изработването им се усъвършенства и на по-късен етап те дори биват украсявани, най-напред с прости геометрични орнаменти, преповтарящи явления от природата (движението на реката, представено

---

<sup>3</sup> „Земята е универсалната субстанция, първичният хаос, *materia prima*, отделена от водите, според Библие; тя е издигната на повърхността на водите благодарение на вишнуистки гизан; втвърдена от митичните герои на Шинто; материя, от която Създателят (в Китай, Нюкуа) сътворява човека. Тя е девата, в която проникват лопатата или плуга и която оплождаат гърждът или кръвта – семенната течност на Небето. Навсякъде се смята, че земята е утробата, която създава изворите, рудата, металите.“ (Shevalie, Geerbrant, T. 1., 1995:377)

чрез вълнообразни линии или точки, асоцииращи петната в украската на някои животни). Декорирането на предметите е последният етап в преминаването на природния материал в човешкото битие и символизира опитомяването и прехода от хаос към ред.

Ритуалът по обработване на глината или на земята според древните представи, също се свързва и с майчинството, и със създаването на нов живот. Шавалие и Геербрант пишат в своя „Речник на символите“, че „земята символизира майчината функция: Tellus Mater. Тя дарява и взима обратно живота. Хвърляйки се на земята, Йов възкликва: гол излязох от утробата на майка си, гол ще се и завърна (Иов.1:21), употребявайки майката-земя на майчиния скют.“ (Shevalie, Geerbrant, 1995: 377) Култът към Богинята-Майка е дълбоко застъпен в митологичните представи на праисторическия човек. За това свидетелстват многобройни артефакти, намерени по територията на целия свят, които представляват малки и средни по големина керамични статуетки и пластики на женски фигури с хиперболизирани полови белези (гърди, корем, ханш) – т.нар. палеолитни Венери. Най-известната такава е Вилендорфската Венера, намерена в палеолитно находище край Вилендорф, Австрия и датирана от преди около 30 хил. г. пр. н.е.

От или чрез земята се добиват различни природни ресурси, които служат за материал за направата на редица произведения на приложно-декоративните изкуства – скали, камъни, минерали, руди, метали, дървесина, растителни и животински ресурси (памук, лен, кост, кожа, вълна) и други.

**Камъкът**<sup>4</sup> е един от първите природни материали, които човекът започва да усвоява. Той е основният източник, от който се изработват сечива и оръжия през първата фаза на човешката

---

<sup>4</sup> „Камък – Като означение за трайното и непреходното той символизира в много култури божествената власт. Към тези негови особености се прибавя наблюдението, че от някои камъни могат да се произведат искри, че други (метеоритите) са паднали от небето или притежават странна форма. (...) В древния Ориент камъкът бил белег на бочие присъствие, поради което му правили възлияния или го помазвали с миро и кръв. Така той се превръща в жертвеник (...).“ (Vidernan, 2003:166)

„В традицията камъкът заема важно място. Между душата и камъка съществува тясна връзка. Според легендата за Прометей, закрилник на човешкия род, камъните са запазили човешкия мирис. Камъкът и човекът представляват двупосочното движение на изкачване и слизане. Човек се ражда от Бог и се връща при Бог. Необработеният камък идва от небето; преобразен, той се издига към него. Храмът трябва да бъде съграден не от дялани, а от необработени камъни: ...защото, ако дигнеш на него (камъка) сечиво, ще го оскверниш (Изх. 20, 25; Втор. 27, 5; 3. Царств., 6, 7).“ (Shevalie, Geerbrant, Т. 2., 1995:223)

история – Каменната ера. Именно поради тази причина е необходимо опознаване на качествата и свойствата на материала. Първите опити за архитектура, създадена от човека, представляват големи каменни блокове (мегалити) организирани по определен начин – голмени, менхири, кормлехи. Те изпълняват обредно-ритуална функция и обозначават светилища и сакрални пространства. Едни от най-популярните такива е мегалитният ансамбъл (кормлех с диаметър 100 м.) Стоунхендж от 2100 г. пр. н.е., намиращ се в равнината Солсбъри, графство Уилтшър, Великобритания. Мегалитни образувания има и в цяла Западна и Източна Европа. В България мястото, където са открити каменни светилища от дълбока древност са Източните Родопи. Това са примери илюстриращи свещената натовареност на камъка като материал. Той е устойчив и не се губи, затова се свързва със сила, здравина, асоциира се с божественото начало. В Средновековието широко разпространение придобива каменоделството като занаят, което се изразява в строенето на катедрали, характеризирани се с впечатляващи размери и пищна монументална каменна декорация. Срещана практика се оказва гравирването на символи (напомнящи руни) на майсторите каменоделци в ключови камъни в конструкцията на храма. Дяланият камък символизира човешкото действие и го лишава от божественото значение, защото необработеният камък символизира свободата, а обработеният – робството.

**Скъпоценните и полускъпоценните камъни** са често използвани при създаването на редица произведения на декоративно-приложните изкуства като най-често те се поставят като украса на бижута, накити, женски или мъжки аксесоари към облеклото, ритуална или религиозна утвар, монархически атрибути или одежди и прочие. Те „идват от недрата на земята като олицетворение на божествената енергия и символи на духовната мощ и чистотата; на част от тях се препише способността да лекуват и да предпазват.“ (Znatsi i simboli. Илюстрован справочник за техния произход и значение, 2008:42) Смята се, че голяма част от полускъпоценните камъни и минерали дават определена енергия на човека, който ги носи. Често от тях се изработват амулети, които предизвикват различни енергии.

*„В древността съществува поверието, че който носи **ахат**, става невидим. Той е символ на смелостта, дълголетието и успеха. В миналото камъчетата ахат са привързвани към рогата на воловете като стимул за добра реколта.*

***Аметистът** предпазва и е камък на духа. Свещениците в християнската църква носят пръстени с аметист. Вярва се, че дава покой на ума и предпазва от пиянство.*



Древните хора вярват, че **аквалмаринът** съдържа енергията на морето. Моряците го носят, за да ги предпазва при плаване. Аквалмаринът се свързва с творчеството, общителността, себепознанието и доверието. Символ на чистотата, **кристалът** присъства както в магията (кристалните точки), така и във фолклора (вълшебните кристални пантофки). Признатата му способност да акумулира и предава енергия го прави лековито и гадателско средство.

С бледото си сияние **лунният камък** отдавна се свързва с луната и влюбените. Връзката му с плодовитостта кара арабските жени да го пришиват към одеждите си. Смята се, че лунният камък стабилизира менструалния цикъл.

За черния **оникс** се смята, че предпазва от негативни енергии. Ониксът символизира изострянето на сетивата, самоувереността и духовната сила. Свързва се със семейното щастие и вяността.

Дълго време считан за талисман срещу злото, **тюркоазът** е символ на смелостта, успеха и съгледването. В Мексико символизира слънцето и огъня, а тибетците го смятат за скъпоценен камък.“

(Znatsi i simvoli. Ilustrovan spravocnik za tehniya proizvod i znachenie, 2008:43)

Още от дълбока древност скъпоценните камъни са символ на висок социален статут и са неизменна част от облеклото на високоставените личности.

**Рубинът** символизира любовта, смелостта и жизнеността. Свързва се със Сатурн и Марс – планетата на страстта. Заради убеждението, че при опасност потъмнява, царските особи носели рубин.

**Сапфирът** е символ на небесната хармония, мира и истината. В индуистката традиция се свързва със Сатурн и самообладанието.

Заради зеления си цвят **изумрудът** се свързва с плодородието, безсмъртието, пролетта и младостта. В християнството е символ на вярата, а във фолклора присъства като целебен камък.

Символ на чистотата, истината и верността, **диамантът** е най-честият избор за годежен пръстен. Блясъкът го свързва със слънцето. Смята се че поглъща емоциите и носи душевно равновесие.“ („нак там“)

**Металът** е един широко използван материал, от който се правят редица предмети и пособия от материалната среда на човека. Историците свързват този процес с първите начини на градска цивилизация в Древността. Използването на метал вместо камък за направата на сечива, оръжия, накити и други предмети бележи човешкото развитие не само в технологична посока, но и по посока на обмен и търговия с други общности. Първият метал,

който древният човек започва да обработва е медта. Този процес дава наименованието на следващата епоха в човешкото историческо развитие наречен Каменно-медна епоха или още Халколит. Периодът обхваща приблизително времето от 4800 до 4000 г. пр. н.е.

**Медта**<sup>5</sup> е често срещан в природата метал, притежаващ изключително благоприятни за обработване свойства. Тя е мека, ковка и има добра топлопроводимост и електропроводимост. Поради тази причина символно се обвързва с топлината и светлината, а от там и с божественото. Медта е известна на много древни култури, които я ползват за направата на украшения, сечива, битови съоръжения в това число дори за водопроводни тръби. На по-късен етап от мед започват да се сечат и монети. „Понеже китайската дума „тун“ означава и заедно, медни монети били слагани в брачните легла, за да подсиgurят траен брак на двойката.“ (Biderman, 2003:254). Медта се свързва с култови практики за предпазване от зли сили и с различни религиозни обичаи. Християните прекадвяват домовете си с медни кадилници. „Според евреите един поглед към окачената на върлина като знаме медна змия (Числ.21:9) предпазвал от ухапването на горящата змия. Медната змия била изложена в храма като символ на божествената закрила.“ (Shevalie, Geerbrant, 1995:43) Българските вярвания свързват метала отново с неговата апотропейна функция. В „Българска народна митология“ авторът Иваничка Георгиева пише, че „в пролетните обичаи за прогонване на змии, особено на Еремия (1 май), се удрят медни и железни предмети: медни съдове, машини, ръжени.“ (Georgieva, 2014:104) Вярва се, че медта има лековити свойства и дори днес хората носят медни гривни за понижаване на кръвното налягане. От мед също се изработват камбани, звънчета и груги музикални инструменти, заради добрите ѝ звукопроводими свойства. В българския народни приказки и песни медени чанове, закачени на овцете в стадото, пригласят песента на овчаря, но и с медени кавали змейове подмамват красиви девойки да им станат булки.

Наред с всичките си благоприятни качества медта не е особено устойчива и затова сечивата и инструментите направени от нея

---

<sup>5</sup> „За латинското ѝ име *cuprium* – от по-старо (*aes*) *Cuprium* – се приема, че означава кипърска (мед) – по името на остров Кипър, на чийто бряг Афродита (у римляните: Венера) била излязла от морската пяна. Затова в старинната символика на металите медта е земният аналог на планетата Венера и с нейния астрологичен знак бивала отбелязвана в алхимичната книжнина. За разлика от това в култа към Митра металът на Венера е не медта, а каляят, сиреч елементът, от чието смесване с медта се получава сплавта бронз.“ (Biderman, 2003:253)

лесно се изхабяват. Поради тази причина се налага подобряването на метала с различни примеси с идеята той да се заздравя. „**Медните сплави** и главно сплавите от мед и калай и мед и сребро символично произлизат от съчетанието на противоположностите, тъй като калаят и среброто се свързват с луната и водата, а медта – със слънцето и огъня. Оттук и двузначността и подчертано конфликтният характер на двете страни на тяхната символика. Медната сплав, която има силни звукоотражателни свойства, е преди всичко глас: от една страна – гласът на *оръдието*, от друга страна – гласът на *камбаната* – напълно противоположни, но еднакво *страховити и мощни*.“ (Shevalie, Geerbrant, 1995:43) Със своята твърдост и устойчивост **бронзът**, който е една от разпространените сплави на медта, става най-използваният метал след епохата на Халколита. В следствие на това той дава наименованието на следващия етап от историческото развитие на древните общества, а именно Бронзовата епоха. От него се правят различни сечива, оръдия на труда и оръжия, не само за ловуване, но и за бойно и военно предназначение. „Този метал символизира военната сила, въпреки че е и белег на древен стадий на материална цивилизация (бронзов век).“ (Shevalie, Geerbrant, 1995:122)

След бронзът следващия широко използван метал става желязото, което се оказва по-здро и устойчиво за битовите, земеделските и ловните нужди на древния човек. Бронзовата епоха преминава в желязна, за която се смята, че е последната епоха в праисторическата периодизация на датския археолог Кристиан Юргенсен Томсен.

**Желязото**<sup>6</sup> е материалът, който предизвиква революция в културната история на човека. С настъпването на Желязната епоха стават съществени промени в обществото, земеделието, религията, изкуството. От желязо започва да се изработват всякакви предмети от елементарни оръдия на труда, до свещени атрибути и бижута. Желязото улеснява и развива ежедневието на човека, защото то е много по-трайно, устойчиво и лесно за обработване при определени условия. Поради тази причина желязото се превръща в символ на сила, здравина, твърдост, строгост, непобедимост. То е символ и на гръцкия бог на войната Арес (римския Марс), а червеникавата ръжда,

<sup>6</sup> „Както в библейската традиция, така и в древен Китай желязото е противопоставено на медта или на бронза, както прост на благороден метал, както водата на огъня, Северът – на Юга, черното – на червеното, ин – на ян. Ерата на желязото е ерата на твърдостта, завършването на цикличното втвърдяване, чийто предпоследен етап е медната ера или пиринчената. Челата от желязо и мед на митическите герои, гръските от желязо и мед на символичния мост от легендата на Хон изразяват същата полярност.“ (Shevalie, Geerbrant, T. 1., 1995:342)

която образува напомня за кръвта. В българската народна традиция, желязото се свързва с огъня и затова има предпазни функции. Закован железен пирон в дъска или греди на къщата пази от зли сили. Във водата, с която се мият мъртвците се слага железен предмет с цел тялото да бъде пречистено и да се предпази от вампиряване. Желязото обаче е неблагороден метал и няма ценни стойности за разлика от среброто и златото.

**Среброто** е благороден, скъпоценен метал, от които се изработват обредни съдове, атрибути, бижута и различни ценни предмети. Той е символ на луната и на божествата, свързани с нея. „В древно Мексико го наричали „бяло извержение на боговете“ и го смятали за съответстващо на бога на луната.“ (Biderman, 2003:420) Древните египтяни смятат, че косите на боговете са сребърни. Среброто се свързва и с женското начало и е символ на царицата. Означава целомъдрие, непорочност, надежда. В много народни вярвания то предпазва от тъмни сили и зли същества (например вампирите). Среброто е и финансово средство. От него се секат монети, прави се ритуална утвар и владетелски атрибути. По територията на България са намерени редица тракийски съкровища с такива предмети, като например тези от селата Рогозен и Борово, които се отличават с изцяло изработка на митологично-символната декорация.

**Златото**<sup>7</sup> е най-благородният и съвършен метал. То е жълто на цвят, има силен блясък и сияе, траен е, ковък и не ръждясва. Поради тези причини златото още от дълбока древност е непосредствен символ на слънцето, божественото, свещеното, както и емблема на върховния владетел, на неговото могъщество, просперитет и аристократизъм. Златото има универсална и устойчива символика във всички цивилизации по света. Асоциира се с мъжкото начало и царя. Говори за сила, власт, устойчивост, авторитет, надмощие. „В Империята на инките всеки нов владетел е ритуално намазван с растителна смола и посипван със златен прах – оттук произлиза митичният Елдорадо, т.е. позлатеният мъж.“ (Znatsi i simboli. Ilustriran spravocnik za tehniya proizvod i znachenie, 2008:45) В древно Египет

---

<sup>7</sup> „Златото смятано по традиция за най-ценния сред металите е съвършеният метал. (...) Златото има блясъка на светлината; в Индия казват, че то е минералната светлина. В него има нещо от огъня, слънцето и царската власт, и дори от Бог. В някои страни съществува поверието, че плътта на Боговете е от злато; такава е била и плътта на египетските фараони. Иконите на Буда са позлатени, знак на озарението и безусловното съвършенство. Фонът на византийските икони, а понякога и на будистките изображения, е позлатен: отражение на небесната светлина.“ (Shevalie, Geerbrant, T. 1., 1995:384)

златото е символът на върховната мощ на фараона и атрибут на най-силния бог Ра, известен като Златната планина. Златото се свързва и с просветлението, както е в индуизма, където се възприема като светлина под формата на минерал – остатък от самото слънце. В много древни култури от злато се изработват сакрални предмети и инсигниите на властта (корона, жезъл, пръстен). Златото е широко разпространено в тракийската тореветика – изкуството за обработване на метал. Тракийските златни съкровища са емблематични за древното изкуство по територията на България. Те имат обредно-ритуални функции и представят социалното положение на притежателите си. Това са например голямото Вълчирънско съкровище, Луковитско съкровище, състоящо се от апликации за конско снаряжение, красивото и майсторски изработено Панагюрско златно съкровище.

В християнството златото е символ на небесната светлина и на съвършенството, което личи в златните фонове на византийските средновековни мозайки, във варака на иконите от източната църква, в позлатата на църковната утвар. В светски план обаче златото олицетворява покварата и алчността на човека.

В изложените до тук примери става въпрос за материали – ресурси от т.нар. нежива природа. Още от дълбока древност обаче човекът започва да използва и ресурси придобити от животните, които ловува не само за прехраната си, но и заради облекло и направата на различни битови предмети, които да обслужват определени негови нужди. Такива ресурси са животинските кости, кожи, рога и други.

**Костта**<sup>8</sup> като материал се употребява главно при изработването на малки пластики и предмети. Праисторическият човек използва подострена кост за сечиво, заради нейните качества – сравнителна твърдост и устойчивост. От кост се правят различни амулети с апотропейна функция. Костите са основни атрибути на шамани, гадатели, врачки и затова се свързват със мистицизъм, магия, свръхестествени сили. Скелетът на едно живо същество е последното нещо, което се разлага след телесната му смърт и при определени условия може да се запази за дълго време. Поради тази причина костите

---

<sup>8</sup> „Символиката на костта се разклонява и следва две основни посоки: костта е основата на тялото, негова съществена и относително дълготрайна съставна част; от друга страна, костта съдържа костния мозък, така както бадемът е в косттаката. В първия случай костта е символ на твърдост, сила и добродетелност (св. Мартин). (...) Луз което е бадем е като костта, защото съживяването на изсъхналите кости, напомня за тържествуващото възкресение, но също и за това, че съдържа зародиша на това възкресение, така както костта съдържа костния мозък.“ (Shevalie, Geerbrant, T. 1., 1995:527)

се свързват и със смъртта, мрака и загробния живот. Слоновата кост като материал е особено ценна и скъпа. От нея се изработват миниатюрни произведения на изкуството, статуетки, бижута с висока художествена стойност. Те са символ на лукс и аристократизъм.

Кожата е друг ценен животински ресурс, който в Древността няма аналог със същите качества и функции. Тя е относително здрава, устойчива, жилава и гъвкава суровина, която се обработва основно чрез техниката щавене. Кожата се използва за изработването на грехи, обувки, различни аксесоари към облеклото – колани, ръкавици, шапки, чанти, употребява се в бита, интериора и т.н. В днешно време основно се използват кожи от говеда, свине, овце, както и някои влечуги, като змии и крокодили, които се смятат за доста ценни. Кожата може да бъде с козина или без в зависимост от това, за какво ще се употребява. Кожата на някои редки животни като сребърни лисици и норки се смята за много скъпа и се превръща в белег на богатство, високопоставено обществено положение, аристократизъм.

В Древността традицията за култове към животни съществува във вярванията на човека доста преди да се появи почитта му към богове и духове например. Тя се оказва доста устойчива и прераства в т.нар. тотемизъм – обожествяване на животни-родоначалник на племето или общността. В следствие на това хората започват да изработват различни предмети, пластики (тотеми), амулети и т.н. в знак на почит към определени животни. Вярванията им се свързват и с това, че ако се обличат в кожата на почитаното животно, неговите качества ще се въплътят в този, който я носи. Тоест ако човек носи мечка кожа ще придобие силата и смелостта ѝ. „В шаманските традиции мечката се свързва с медицината, лечителството и мъдростта.“ (Znatsi i simboli. Ilustrovan spravocnik za tehniya proizvod i znachenie, 2008:52) Ако носи кожа от лисица човек ще придобие качества на хитрец. „В културата на американските индианци и културите на изтока тя се преобразява, а във фолклора и литературата често се появява маскирана.“ (пак там). Кожа на вълк носят шаманите от американските индиански племена и с танц призовават духовете от отвъдния свят. Техните войни пък носят маска от кожа на койот, който се смята за реформатор, учител, герой. На изток тигровата кожа е символ на господство и доминиращ животински инстинкт. Ацтеките пък почитат ягуара, и който носи неговата кожа се превръща в господар на нощта.

**Вълната** като основна суровина за изработване текстилни нишки и тъкани е силно застъпена като символика в българското народно творчество, защото голяма част от произведенията се използват

в различни обредни практики. „Младоженците влизат в новия си дом по бял вълнен плат (*аба*) или по бял или червен вълнен конец (*марта*) (...) Вълната се употребява и в погребалната обредност. Покровът на мъртвеца се прави винаги от вълна или козина.“ (Georgieva, 2014:102) Овчата вълна и агнешката кожа се обвързват с християнските вярвания за Христос – добрия пастир и жертвата.

Не само кожата на свещените животни обаче може да бъде проводник на техните сили. Рога, бивни, зъби, пера също се оказват катализатор на животинските качества. Розата на елена са символ на сила, възраждане, плодородие; спиралата в розата на овена се асоциира с мъланията; похотта и плодovitостта са кодирани в розата на козела. Рогът на носорога се смята за афродизиак и символизира твърдост, мощ и плодородие. От зъбите на различни хищници се изработват огърлици, които символизируют сила, превъзходство и внушават страхопочитание към човека, който ги носи. Перата на някои птици също са материал, който се използва в облеклото. Американските индианци украсяват дрехите си с оцветени пера на орли и соколи – белези на племето, към което принадлежат. Перата на грабливите птици символизируют сила, свободен дух, обвързват се с небето и слънцето. Перата на нощните птици се свързват с тъмнината и смъртта, но и с мъдростта и магьосничеството. Пауновете пера се свързват с царственост, богатство, красотата и суета, а тези на петела – с плодovitост, мъжка гордост, смелост и разбира се със зората и слънцето.

Основен материал, който човекът използва още от зората на своето съществуване е и дървесината. **Дървото**<sup>9</sup> атериал и суровина за огрев. То е една от най-богатите и разпространени символни теми, популярни по целия свят и в различни култури, цивилизации и народи от миналото до днес. Дървото олицетворява живота, смъртта, развитието и в най-разпространената си символика представлява организацията на

---

<sup>9</sup> „Космичното дърво често е изобразявано под формата на изключително величествена същност. Такава роля играят във вярванията на народите келтският дъб, германската липа, скандинавският ясен, маслината от ислямския ориент, сибирската лиственица и брезата. Всички изброени дървета са забележителни поради размерите или дълголетиеето си или подобно на брезата поради сияйната си белота. Резките върху ствола на брезата материализируют етапите на въздигането на шамана. Богове, духове и души поемат по пътя на космическото дърво, между небето и земята. Така е в Китай – дървото Джан Му се намира в центъра на света. Доказателство за това е фактът, че под него няма нито сянка, нито ехо. То има десет клона и девет корена, с които докосва деветте небеса и деветте изора – царството на мъртвите.“ (Shevalie, Geerbrant, T. 1., 1995:300)

света по вертикала – короната символизира небето, стеблото – земята и корените – подземния свят. Съществуват множество култове и вярвания за свещени дървета, свързани с божества и духове – Дървото на живота, Дървото на познанието, Дървото на планетите, Дървото-праотец, Дървото Бодхи и т.н. Плодните широколистни дървета се свързват с плодородието, прераждането и възкресението, а вечнозелените – с безсмъртието. Като материал дървото също придобива широка популярност при изработването на предмети с приложно-декоративен характер. За разлика от камъка или метала то е доста по-нетрайно, но пък по-лесно за обработване. В Древен Египет дървото е материалът, от който се правят саркофазите, в които се полагат мъртвещите. Те са богато украсени по определения канон, а в декорацията се разпознават редица символи. Дървото има апотропейна натовареност. То се използва при издялването на медальони и талисмани при някои племена, както и за тотемни маски и съоръжения. „От ствола на райското „дърво на познанието“ в последствие уж бил скован Христовият *кръст*, който за вярващите оттам насетне станал дърво на живота. (...) Накрая в дървесната символика и в почитането на дървета намират отражение остатъци от обожествяването на природата, при което дърветата били не само източник на дървен материал, а и одушевени и обитавани от подобни на елфите и нимфите същества, към които човекът имал емоционално отношение.“ (Viderman, 2003:111) В Източното православие дървото като материал заема съществено място. От него се изработва иконостасът, който е граничната преграда между олтара (най-сакралното място в храма) и кораба (отреден за миряните). Обикновено олтарът е резбован по неслучайна иконография и изпълнява функцията да носи иконите на светците, подредени по определен ред. Иконите също се изписват върху дървена основа, което потвърждава естествената връзка на материала с божественото. В олтара са вплетени редица символи, обвързани с християнската традиция. Дървото намира приложение и при изработването на съдове и предмети за домакинството при много култури, които съдове се декорират, съобразно съответната традиция. В бита дървото създава топлина, уют и се обвързва със земното и природата.

В българската народна митология съществуват множество обичаи и представи във връзка с различни видове дървета.

**Букът** се смята за свещено дърво. Вярва се, че на него живеят самогиви. Не се гори, вкъщи не се носи, че е „самогивско. Ако се сложи на кола, вярва се, че тя ще се счупи.

Според народните вярвания брястът гони лошите сили. Когато заграждат ново гумно, оградата е от бряст – тогава вече не влиза зло.



Повечето оброчи са от брястови дървета. Под него може и да се спи, защото няма зловредни дихания.

С листа от **ясен** лекуват ухапвания от змия. В коледни песни той е райското дърво. Невести и моми носят кобилици от ясен, защото от него бягат самодиви и змейове.

**Яворът** е „чудно дърво“ в народните песни, под чиято сянка стои св. Никола, а св. Неделя го буди. От него правят овчарски кавали и сватбарската чаша, с която кумът запойва младоженците, ведрото, с което булката ще донесе вода. (...)

**Дъбът** също се смята за священо дърво. На Бъдни вечер пънът бѣдник е от дъбово дърво. Полязникът влиза на Игнажден с прѣчка или шумка от дѣб. Бухалката, с която се пере и се кумичат е дѣбова, каквото често е и кобилицата. Оброците са и дѣбови дървета. Там, където не е имало църкви, хората се молели при дѣбовете. (...)

**Орехът** според народните възгледи има връзка с живота на човека. Сутринта на Гьоргьовден вратите се украсяват с орехови листа, овцете се изкарват с орехово клонче. Понеже ореховата шума гони змейове и самодиви, през Русалската седмица всяка мома и невеста слага в пазвата си орехови листа и пелин. (...)

**Дрянът** се смята от народа за най-якото след чешпира дърво и затова е символ на здраве и дълголетие. Символизира радост и младост, защото цъфти най-рано. Поради това дрянът заема важно място в обредите: полязва се, коледува и сурвака се с дрянова прѣчка.“  
(Georgieva, 2014:69-70)

Още от дълбока древност материалите, които човек използва за изработването на предметите от заобикалящата го среда са многобройни, а с напредването на науката и технологиите те стават още по-многобройни. Разбира се представата за тях като значение и смислово съдържание от миналото отстъпва на заден план в днешно време, за сметка на физическата им функционалност и не на последно място финансовата стойност.

Примерите, описани в настоящия текст, илюстрират идеята и изследователската цел на автора, а именно неслучайността в съставните елементи в произведенията на декоративно-приложните изкуства – украса, форма, функция и предназначение и в конкретния случай материала, служещ за изработването им. Неслучайността се изразява в знаково-символното значение, което носят и олицетворяват тези елементи. Декоративно-приложното произведение изобилства от знаци и символи, които имат не само естетическа функция, но и често пъти носят определено съдържание, което е важно да бъде разбрано, за да се осъществява пълноценно предназначението на определения предмет.

Въпреки че в съвременния свят съществува тенденция на изличаване на знаково-символните системи, в сравнение с по-предни епохи, традицията, която носят те е дълбоко закодирана в човека, защото чрез нея той открива истини за произхода си, за битието и обществото, на което принадлежи. Тази традиция надживява времето, преминава през пространството и става базата, върху която стъпват различните науки, школи и учения. Традицията се основава на собствен символичен език, който е залезнал в митологията, фолклора, религията, обичаите, ритуалите, архитектурата и разбира се изкуството на всички общества и култури по целия свят.

## ЛИТЕРАТУРА

- Angelova, Legkostup: 2014, Angelova, Luchiya, Legkostup Plamen. Теория и методика на изобразителното изкуство. С., 2014, 34 [Angelova, L., P. Legkostup. Teoriya i metodika na izobrazitelното izkustvo. S., 2014, 34]
- Biedermann: 2003. Biedermann, Hans. Речник на символите. С., 2003, 111, 254, 420 [Biderman, H. Rechnik na simvolite. S., 2003, 111, 254, 420]
- Vovk: 2006. Vovk, Oleg. Энциклопедия знаков и символов. Б.м., Москва, 2006, 3 [Vovk, O. V. Entsiklopediya znakov i simvolov. S.l., Moskva, 2006, 3]
- Georgieva: 2014. Georgieva, Ivanichka. Българска народна митология. С., 2014, 69, 70, 102, 104 [Georgieva, I. Balgarska narodna mitologiya. S., 2014, 69, 70, 102, 104]
- Знаци и символи – илюстриран справочник за техния произход и значение. С., 2008, 6, 42, 43, 45, 52 [Znatsi i simvoli – ilyustrovan spravochnik za tehniya proizhod i znachenie. S., 2008, 6, 42, 43, 45]
- Chevalier, Gheerbrant: 1995. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. Речник на символите. Т. 1. С., 1995, 122, 377 [Shevalie, J., A. Geerbrant. Rechnik na simvolite. T. 1. S. 1995, 122, 377]
- Chevalier, Gheerbrant: 1995. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. Речник на символите. Т. 2. С., 1995, 43 [Shevalie, J., A. Geerbrant. Rechnik na simvolite. T. 2. S. 1995, 43]
- Znak, znakova sistema, vidove znatsi. accessed April 8, 2020  
<http://poliphilology.blogspot.bg/2014/03/2.html>
- Rechnik na balgarskiya ezik, Institut za balgarski ezik na BAN, accessed April 8, 2020  
<http://ibl.bas.bg/>

---

### *Данни за автора:*

Ас. д-р Красимира Любенова Дренска, СУ „Св. Климент Охридски“; област на интереси: изобразително изкуство; декоративно-приложни изкуства; знаци и символи; методика на обучението по изобразително изкуство; E-mail: [kdrenska@uni-sofia.com](mailto:kdrenska@uni-sofia.com)

## ВЪОБРАЖАЕМОТО ФОТОГРАФСКО ПРОСТРАНСТВО НА АНАМОРФОЗИТЕ В АРХИТЕКТУРНА СРЕДА

Лиляна Караджова

**Резюме:** Статията развива тезата, че анаморфозите в архитектурна среда постигат своето въздействие на пространствени илюзии чрез фотографски особености. Инсталациите възпроизвеждат характеристики на фотографското въображаемо пространство като гледната точка и илюзията за дълбочина. Анаморфозите са интерпретираны с идеята на Рудолф Арнхайм за частична илюзия, както и в концепцията на Никлас Луман за маркирано и немаркирано пространство. Изследването се съсредоточава върху работата на Жорж Русе и Феличе Варини, които реализират своите инсталации в административни и сакрални сгради, интерпретирайки тяхната композиция, характерни елементи и семантика. Анаморфозите на Варини взаимодействат със сакралната архитектура, която ги кодира като обект насочен към трансцендентните пространства. Текстът разглежда как семантиката на религиозните сгради създава поетични метафори за фотографското.

**Ключови думи:** фотография, архитектура, инсталация, илюзия, сайт-спесифик, психология, гещалт, сакрално

## THE IMAGINARY PHOTOGRAPHIC SPACE OF ANAMORPHOSES IN AN ARCHITECTURAL ENVIRONMENT

Lilyana Karadzhova

**Abstract:** is text offers a general theoretical overview of the signs and symbolic meaning of material in the context of human objects. Material as a starting point in the production of decorative and applied arts, folk art or artistic crafts is a basic prerequisite for their functions and

purpose. The text discusses the importance of basic materials, used to make objects, such as clay (earth); stone (including gemstones and semi-precious stones); metal (copper, bronze, iron, silver, gold); bone, leather, fur, wool and wood (various types). Emphasis is placed on their physical qualities and the symbolism to which they refer. There have been beliefs all over the world since ancient times that these qualities are tied to the function of the work, and thus passed on to the person who uses it. The symbolism of the material mainly has apotropaic functions, but it could also influence in the direction of certain religious, spiritual, emotional, transcendental and other searches.

**Keywords:** material, sign, symbol, decorative and applied arts

В съвременното изкуство спецификите на фотографията често биват присвоявани от групи форми на изказ, търсещи оригинален език. Според американския критик Розалинд Краус фотографията има водеща роля в разрушаването на класическите категории и жанрове на изкуството. Това води до разширяването на полето на фотографската медия, а в по-широк план и до постмедийното състояние на изкуството. По тази линия Краус развива своята концепция за *фотографското* – понятие, което е приложимо към художествени произведения създадени с различни медии, техники и изразни средства. В есето си „Фотографските условия на сюрреализма“ Краус разглежда осем фотографски форми на сюрреализма, и дава примери с живописца на Макс Ернст и скулптурата на Марсел Дюшан (Краус, 1981). Развивайки идеята тя дефинира *фотографското* като сбор от специфични характеристики за всяко изкуство с фотографски документален код и индекс. *Фотографското* е модел на визуалното изкуство, чието откриване позволява оригинална интерпретация на творби в различни медии и техники.

През 1979 г. Краус публикува ключовата за постмедийната линия статия „Скулптура в разширеното поле“, която през 2005 г. историкът на изкуството и критик Джордж Бейкър продължава с концепцията за „разширено поле на фотографията“ (Baker, 2005: 120). Според Бейкър в кризата на медията схващането за снимки е заменено с това за фотографски обекти. Независимо дали въздействат със специфични на фотографията или на групи изкуства, снимките са отворени към смесване с класически и с нови медии, съединявайки взаимозключващи се естетически компоненти.

Взаимовръзките между фотографията и останалите изкуства през XXI век позволява понятието за *фотографското* да бъде разглеждано

спрямо други характеристики на медията, извън посочените от Краус документален код и индекс. Такава е психологическата перспектива и отношенията субект – обект, снимка – памет, дихотомията между фотографската повърхност и прозрачност, между реалност и илюзия, дейността на въображението, особеностите на възприятието за време и пространство, преобразуването на субективните образи и характера на субективната проекция. Откриването на тези специфики извън фотографията е основа за оригинална интерпретация, в която моделите на *фотографското* търпят критическо осмисляне. Един сравнително нов и слабо познат жанр в съвременното изкуство отваря такава възможност. Това са анаморфозите в архитектурна среда, които постигат своето специфично въздействие на пространствени илюзии чрез фотографски особености. Те възпроизвеждат характеристики на фотографското въображаемо пространство като фиксираната гледна точка, илюзията за дълбочина и прозрачността на повърхността. Анаморфозите могат да бъдат интерпретирани в идеята на Рудолф Арнхайм за *частична илюзия* специфична за фотографските образи (Arnheim, 1986). Според Арнхайм най-големите недостатъци и достоинства на камерата са това да превръща триизмерното в двуизмерно, с което заплита процеси във възприятието и въображението. Със своята пост-медиаалност, анаморфозите попадат и в концепцията на Никлас Луман за маркирано и немаркирано пространство (Luhmann, 2000). Тези два подхода изясняват изключителното въздействие на тези привидно прости инсталационни рисунки посочвайки тяхното съответствие с психологически особености на фотографското.

В „Новото виждане“ Ласло Мохоли-Наги отбелязва, че фотографията определя и променя начина на виждане, което влияе както върху ежедневно виждане, така и върху възприятието на художествени произведения, в това число и на анаморфозите. Ласло Мохоли-Наг разглежда осем разновидности произтичащи от специфики на камерата (Moholy-Nagy, 1932). Линда Хенчел продължава тази идея на Мохоли-Наг, уточнявайки, че фотографията не просто въздейства върху начина на виждане, а възпитава възприятието (Hentschel, 2001). Според Хенчел кодовете на камерата се пренасят върху цялостния зрителен процес. Възприятието на пространството в снимката поражда фиксирани отношения между обектите, но също така възпитава проективно конструиране. В резултат обектите в реалния свят и тези върху живописната равнина могат да бъдат кодирани с особености принадлежащи на фотографския начин на виждане. При възприемането на анаморфични илюзии, с фиксирането на гледна

точка в изграждането, това важи в още по-голяма степен. Това е предпоставка за интерпретацията на анаморфозите с положения дефинирани спрямо специфики на фотографското, като определението на Арнхайм за *частична илюзия*, като образи, които могат да бъдат възприети едновременно като реалност и като илюзия.

Анаморфозите се развиват като част от изкуството на инсталацията от 70-те години насам, под влиянието на оп-арта, стрийт-арта и сайт-спесифик интервенциите. Това са перспективно изчислени рисунки в архитектурна среда, които пораждат пространствена илюзия за двуизмерност на триизмерната среда. Въздействието се постига с перспективните правила на *trompe-l'oeil*, със стенописни техники и фотографски прийоми. Анаморфичните рисунки събират различни планове в пространството, групирайки ги в обща фигура, която е изпълнена в отчетлив цвят. Фигурата се конструира с перспективно изграждане от фиксирана гледна точка и след завършването на произведението, това е единствената позиция в пространството, от която илюзията е видима. Презгрупирането на елементите от различните плоскости следва гещалтните принципи, които редуцират пространството в двуизмерна фигура. Извън конструктивната гледна точка изобразените фигури са разпадат или променят своите пропорции. Най-изявените автори са Жорж Русе и Феличе Варини, които реализират своите инсталации в градска и в интериорна среда, в административни и сакрални сгради. В изграждането на всяка сайт-спесифик инсталация те интерпретират особености на пространството, неговата обща композиция, характерни елементи и семантика. Анаморфозите на Феличе Варини, реализирани в църкви, осъществяват сложно, интересно и многопланово взаимодействие със сакралната архитектура. Религиозно-соларната семантика кодира анаморфозата като обект, който взаимодейства с трансцендентните пространства в църквата. Откриването на гледната точка, която конструира илюзията, въздейства като илюминация водеща към груго, сакрално измерение и създава поетична метафора за фотографското.

#### ВЪОБРАЖАЕМОТО ПРОСТРАНСТВО В АНАМОРФОЗИТЕ НА ЖОРЖ РУСЕ И ФЕЛИЧЕ ВАРИНИ

Жорж Русе и Феличе Варини изграждат пространствени илюзии използвайки прости геометрични фигури, изпълнени в активен, наситен или ярък цвят. По този начин, следвайки гещалтните принципи на групиране, частите на инсталационната рисунка, които са разположени на различни планове, се събират в привидно

плосък образ. Търсейки отчетливо разграничение между фигурата и фона, Русе и Варини избират подходящи геометрични и цветови решения, с които да постигнат въздействие в избраното от тях пространство. Инсталациите в реалистични и богати на детайли образи и морфемни насочват вниманието към своето съдържание, докато абстрактните фигури насочват към феномена на илюзията и нейното взаимодействие със спецификата на пространството.

Процесът на възприятие започва с гещалтното правило на pregnантността – стремежът към най-простата и ясна форма в определена визуална среда. То формира образи, следвайки принципа на намаленото зрително напрежение. Гещалтните принципи на организация на елементите определят доминантните особености на композицията и различната степен на включеност на елементите. Зрителят възприема цели структури и образът е повече от сбора на своите части, защото съдържа техните отношения. Геометрично правилните и прости фигури създават илюзия за изпъкналост спрямо фона, с което постигат по-силно въздействие.

Жорж Русе и Феличе Варини работят с прости фигури като кръг, квадрат и триъгълник в чисти и наситени цветове, но постигат различно внушение. Жорж Русе конструира плътни фигури с голяма визуална тежест, чиито контури и обем обособяват ново, добавено пространство в автентичната среда. Това пространство е монохромно и плоско, сякаш вторично и добавено. В съпоставка Варини изгражда фини фигурални очертания с визуална лекота и прозрачност, които запазват реалността на автентичното пространство и обогатяват неговите семантични пластове. Кръгът е фигурата, която преимуществено преобладава в инсталациите на Русе и Варини и постига силно въздействие със своята съвършена симетрия и завършеност. Фигурата има излъчващ характер и внушава устойчивост, която не подлежи на деформация или съпротива в околната среда (Dobrev, 2013). Кръгът в анаморфозите поражда динамичен опит и неговото откриване въздейства като навлизане във визуалната реалност на съвършената фигура, без начало и край, посока или ориентация. Преживяването на фигурата във въображаемостта е опит за съвършенство, вечност и безтегловност. Така съчленяването и разпадането на анаморфозите, които се получават при движението на зрителя, въздействат като резки преходи от хаоса към реда, и обратно. В съпоставка окръжността има по-олекотен и динамичен характер. Въпреки геометричните прилики, семантично двете фигури са различни. Окръжността внушава състояние на преминаване и движение през тунел. Плътният контур засилва гравитацията на невидимия център, а тънкият – усещането за ротация и цикличност.

Жорж Русе създава анаморфози в изоставени индустриални сгради, недостъпни за публика, като заснема тези анаморфози и ги представя във фотографски изложби. Експозициите включват предварителни скици, снимки от процеса на изграждане и от различни гледни точки, включително такива, в които илюзията се разпада. По тази причина, въпреки че фотографите могат да се разглеждат като самостоятелни произведения, тук те са анализирани като документи за сайт-специфичен намес.

При възприемането на анаморфичната илюзия възприятието групира всички сегменти в избрания ярък цвят, с което оптически ги извежда на преден план и отделя от хаотичния индустриален фон. Кръгът пренася своята семантична стойност върху вписаните обекти, които добиват устойчивост, съвършенство и изключително значение. Анаморфозата в Руселхайм създадена през 2003 (ил.1)<sup>1</sup> и тази в Бордо от 2014, изграждат въображаемо пространство в пространството, изолирано от автентичната среда. Обектите вписани в плътните окръжности на анаморфозите създадени в Шамбор (ил. 2)<sup>2</sup> и Марсилия се възприемат с променени пропорции. В тях действа оптичната илюзия известна като „Пръстенът на Кофка“, според която окръжност, пресечена от двуцветен фон, поражда илюзия за различна широчина и плътност на описващите линии. В конкретното произведение този ефект действа като въображаемо обло „пространство в пространството“, което противопоставя обектите в автентичната среда и тези в добавената реалност. Окръжността внушава преминаване през идеалния геометричен свят и попадане в друга фактическа реалност, откъсната от изоставената индустриална среда. Чак в когнитивния етап на възприемане, натрупаните когнитивни модели разгадават илюзията. Тогава вписаното в кръг индустриално пространство възвръща своята реалност. Такива преходи между илюзия и реалност, прозрачност и повърхност са характерни за дейността на въображението при възприемането на снимки, но тяхното протичане не е задължително и зависи от когнитивните способности на зрителя. При анаморфозите тези преходи от илюзия и реалност възникват по необходимост, защото са даденост на възприятието.

Феличе Варини интерпретира автентичната архитектурна композиция и семантика на галерии, дворци и сакрални пространства.

---

<sup>1</sup> Retrieved on 6 January 2020, from <https://www.georgesrousse.com/en/selections/serie/geometries/>

<sup>2</sup> Retrieved on 6 January 2020, from <https://www.georgesrousse.com/en/archives/article/georges-rousse/>



За разлика от произведенията на Русе, тези на Варини са осъществени в места, отворени за посещение. По тази причина в неговите инсталации зрителите се движат свободно, могат да откриват конструктивната гледна точка многократно и по различни пътища. Възприятието действа с качествата константност и активност, които съдействат за съчленяването на илюзията и при нейното разпадане поражда усеждане на развитие на опита в пространството. Анаморфозата в абатството Сен Жан в Шато д'Олон изградена през 2006 г. (ил. 3)<sup>3</sup> и тази в капелата на Жана д'Арк в Туар, Франция от 1999 г. (ил. 4)<sup>4</sup> не се разпадат внезапно при напускане на конструктивната гледна точка, а по-скоро губят цялост постепенно. Константността на възприятието и опитът да се съхрани съвършената фигура поражда субективни елементи – контури, линии и обеми. Тези елементи засилват зрителската дейност и усеждането за включеност в пространството (Uttal, 1981). Двете илюзии са изключително интересни, защото попадат в контекста на западно-църковната архитектура и неминуемо смесват семантиката на фигурата с тази на автентичното пространство. Кръгът, който внушава съвършенство, вечност и безтегловност, попада в архитектурните кодове на сакралното, трансцендентното и отвъдното.

Базиликата в Сен Жан в Шато д'Олон е еднокорабна каменна сграда без купол, с издължен свод и множество контрафорси, продълговати елипсоидни прозорци и тъмна пясъчна земна настилка. Възможно е контрафорсите да са оребрани в по-късен етап от използването на сградата, като промените, извършени в хода на времето, дават допълнителен контекст на произведението. Липсата на йерархична точка във вертикалната композиция и затвореното пространство създават усеждане за тежест. Вписаната анаморфоza е насочена към това сякаш вкопано пространство на базиликата. Инсталационната рисунка свързва стените, сводовете, вратата и прозореца в група бели концентрични окръжности. Със своята искряща светлина на фона на тъмните тухли, линиите се очертават силно и графично. Окръжностите се събират в допирателна точка, която е композирана като кулминация на вертикалната ос в един от сводовете.

Бялата анаморфоza разширява обема в базиликата и внася илюзия за купол – визуална алегория, която отваря сакралното небе в храма. Семантично куполът е събирателна точка на Небето, Земята и Ада,

---

<sup>3</sup> Retrieved on 6 January 2020, from <http://www.varini.org/varini/02indc/22indch99.html>

<sup>4</sup> Retrieved on 6 January 2020, from <http://www.varini.org/varini/02indc/29indcf06.html>

от която изхожда движението и се разгръща светът. Конструираната фигура наподобява „Илюзията на Херниг“, според която когато две успоредни прави линии в активен цвят са пресечени от радиални линии в друг цвят, те вече изглеждат изкривени. Според това правило нарисуваните окръжностите пораждаат оптическо напрежение и илюзия за огъване на сводовете нагоре. Тук действа и „Илюзията на изпъкналите образи“, според която активните и контрастни цветове пораждаат усещане за сближаване на фигурата и отдалечаване на фона. Анаморфозата в базиликата поражда илюзия, че пространството очертано от концентричните форми (в случая анаморфичния небесен купол) се приближава към зрителя. Белите линии изпъкват на тъмния фон, сякаш се отделят от стените и се сближават. Събирателната точка на окръжностите във върха на свода формира доминираща вертикална ос в композицията, поражда илюзия за светъл тунел, позволяващ движение нагоре и навлизане в купола. Белите окръжности наподобяват слънчев сноп в древно светилище.

Анаморфозата на Феличе Варини в капелата на Жана д'Арк в Туар внушава движение в противоположна посока и засилва присъствието на сакралното пространство в пъстрия земен свят. Инсталацията интерпретира сложната интериорна среда и изгражда образ, който сякаш засилва проникването на божественото начало надолу – в богатата и многообразна земна реалност. Капелата е в късен готически стил, с оребрени сводове, арки и контрафорси, бели стени от каменни блокове, колони, които напомнят за коринтския ордер, големи розетни прозорци, цветни витражи и бял каменен под. Варини изгражда инсталация от червени криви, които формират илюзията за фини допиращи се окръжности. Те се докосват до централния розетен прозорец, сякаш гравитират около него, придават му характер на голяма притегателна окръжност, която се отличава с богати стъклописни детайли. Инсталационната рисунка запълва пространството като фина и заплетена дантела. Фигурата внушава тоталната взаимосвързаност на всички елементи и насочва вниманието към семантичната стойност на розетния прозорец. Тук действа „Илюзията на Ебинхаус“, според която окръжност обградена от по-малки окръжности внушава по-голям обем от реалния. Така розетният прозорец разширява своето действие в композицията и се отваря за взаимодействие с останалите елементи, с които е свързан посредством инсталационната рисунка. Гравитационният център на обекта е по-слаб от този, който се формира в група концентрични кръгове, с което конструираната мрежа от окръжности изразява идеята за земното многообразие.

## КОНЦЕПЦИЯТА ЗА ЧАСТИЧНА ИЛЮЗИЯ НА РУДОЛФ АРНХАЙМ И ВЪОБРАЖАЕМОТО ПРОСТРАНСТВО ВЪВ ФОТОГРАФИЯТА И В АНАМОРФОЗИТЕ

Анаморфичните инсталации изграждат специфично отношение между двуизмерното и триизмерното, между прозрачността и повърхността. Те онагледяват двойствената характеристика на снимките, които се възприемат едновременно като повърхност и като образи с дълбочина. Така те дават оригинална интерпретация на въображаемото фотографско пространство.

Рудолф Арнхайм разглежда фотографското пространство като сродно на кинематографичното, като създадено от камерата и носещо съответните особености. В „Киното като изкуство“ Арнхайм разглежда неговите ключови характеристики и посочва, че камерата поражда фактори на различаване и частична илюзия (Arnheim, 1986). Той посочва, че оптичното трансформиране на триизмерното пространство в плосък двуизмерен образ е най-голямото достойнство и недостатък на фотографията. Факторите на различаване са особеностите, които филмовото изображение губи по отношение на действителността. Това са обективни характеристики като обема на предмета, неговото място в пространството и дълбочината на перспективата. Освен това камерата анулира света, останал в извънкадровото поле и прекъсва пространствено-времевата непрекъснатост. Според Арнхайм, когато този недостатък се интерпретира художествено, неговото преодоляване развива езика на камерата и се превръща в достойнство. Загубите спрямо реалното триизмерно пространство водят до художествени компенсации и развиват специфики на изразните средства. „Когато се изгуби триизмерното впечатление, изчезват и други явления, известни на психолозите като неизменност на формата и размера“, отбелязва Арнхайм (Arnheim, 1986: 263). Изгубената в повърхността на снимката дълбочина, се изгражда във въображението на зрителя посредством различните обеми, светлосенки, острота и разфокусиране. Дълбочината в анаморфозите се възвръща по по-директен начин, във възприятието на зрителя, чрез неговата активност в разграничаването на контурите на съчленените сегменти. И в двата случая действа *частична илюзия*, която възвръща обема и дълбочината, с което двуизмерната равнина се разгръща във въображаемо триизмерно пространство. „Зрителят може да възприеме измеренията на пространството като истински и същевременно като въображаеми, като реални обекти и като най-обикновени светли петна върху екрана“, пише Арнхайм (Arnheim, 1986: 275).

В съпоставка с останалите визуални изкуства, пространството във фотографията носи тази характерна, трудна за проумяване, двойственост между реалното и въображаемото. Пространството в рисунката е единствено въображаемо, напълно откъснато от реалното, а това в снимката (също въображаемо) е композирано от фактическите особености на пространството, от възможностите и настройките на камерата. Затова и Арнхайм го определя като *частична илюзия*, в която реалното е уловено и трансформирано механично, без художествено вмешателство. Въображаемото пространство в снимката е подобно на това в рисунката, но носи обективно изчислим код за фактическото пространство в реалността. Анаморфозите се доближават към кодирането на фотографско пространство по отношение на така формулираната *частична илюзия*. Тези инсталации извършват преход от триизмерното поле към двуизмерната равнина с фиксираната гледна точка и перспективно точен характер. Съчленяването и разпадането на фигурата сплесква и възвръща дълбочината на пространството, поражда динамично отношение между реалността и илюзията. Така анаморфозите интерпретират дълбочината като относителна величина, преминаваща от фактическа към въображаема. Цветните сегменти в пространството изграждат цялостта на фигурата, но поради разположението си върху различни равнини те запазват своите контури и пораждат усещане за прозрачност. Тази особеност е още една прилика с проявлението на фотографския образ като прозорец, през който се гледа.

В анаморфозите преходът между триизмерното и двуизмерното е основен похват на въздействие и е интерпретиран в архитектурна среда и живописна фигура. Така основната характеристика на фотографското пространство е развита със средствата на инсталацията и е възприемана от зрителя извън камерата. Във фотографията този опит е съзидателен и деликатен, отчасти проблематичен поради натрупаните шаблони във възприятието, които тривиализират *частичната илюзия* и отношението между двуизмерното и триизмерното. В инсталациите тази илюзия е нестандартна, оригинална и действа агресивно спрямо шаблоните на възприятието. За разлика от замръзвания образ в снимката, конструираното въображаемо пространство на анаморфозата има динамичен характер, то се съчленява и разпада, подлежи на намеса и проверка. Анаморфозите реабилитират времето във фотографското пространство като динамично и живо измерение, противоположно на фотографското извлечение на образ от реалността извън времето,

метафорично отпращащо към вечността. Анаморфозите позволяват потапяне, нахлуване и движение под повърхността на образа, които при фотографията са възможни единствено в полето на въображаемото. При гледането на снимка дълбочината на остро изобразително пространство, гледната точка и извънкадровото пространство са полета, които зрителят проектира във въображаемото. Но в анаморфозите тези фотографски специфики се разгръщат като реална гаденост в големия формат на инсталацията и получават семантиката на избраната среда – от индустриални сгради до сакрални пространства.

Анаморфозите на Жорж Русе и Феличе Варини интерпретират *частичната илюзия* в отношението между триизмерно и двуизмерно със специфичен език за обозначаване на пространството. Възприятието за дълбочина е конструирано перцептивно изживяване, което подлежи на манипулиране. Дълбочината във фотографията е илюзорна и е породена от дейността на въображението. В противоположност, в анаморфозите достъпността на пространството за възприятието се прекъсва и възстановява посредством точни математически принципи. Линеино-осовата организация на пространственото е преобразувана в двуизмерна композиция, в която елементите се групират спрямо гецалтните правила за цвят, близост, обща посока и завършеност. Така анаморфозите променят архитектурната организация от обем, степенуване на елементи и фактура на плоскостите в организация чрез гледна точка, фигура и колорит, с изразните средства на фотографията и на живописата. *Частичната илюзия* се появява и изчезва в цвят и форма, като живописна персонализация на абстрактен феномен, обогатена от семантиката на архитектурната среда, колорита и фигурата.

Инсталацията в базиликата Сен Жан в Шато д'Олон създава въображаемо пространство, което съответства на фиксираната гледна точка и постигната единичност. Семантичните пластове на инсталацията кодират това пространство на *частичната илюзия* като едновременно абсолютно и релативно, божествено и дефектно, въздигащо се и вкопано в материалната тежест на сградата.

При напускането на конструктивната гледна точка окръжностите се разпадат на елипси и криви. Протяжните линии пораждат усещане за плавност, спрямо което процесите на възприятие се адаптират. Това намалява въздействието на гецалтните, които съчленяват фигурата и засилва когнитивните шаблони, натрупаните ментални процеси, аперцепция и концепти (Tsanev, 2008). На това ниво илюзорният купол може да премине от абстракция във въображаем обект, пълен

със субективни проекции на зрителя. Така в когнитивния етап на възприятие анаморфичният конус от бели окръжности може да добие метафорично значение. Яркият светлинен сноп навлизащ през малка дупка в тъмното пространство прави аналогия с оптичния феномен камера обскура и въздейства като метафора за фотографията. Инсталацията кодира дълбочина на фотографското пространство като трансцендентна, а лъчът светлина като бял и божествен.

Инсталацията в капелата на Жана д'Арк в Туар създава въображаемо пространство обогатено от елементи в архитектурната среда и дантелена рисунка, които внушават многообразие. Това произведение обозначава пространството на относителната и разнородна действителност, която изисква поредица от снимки, направени с малка подвижна камера. В когнитивния етап на възприятие инсталацията внушава съзерцание на божествен промисъл, който прониква в пъстрия земен свят и с активно включената субективност на зрителя може да добие конкретна характеристика.

Анаморфозата в капелата е метафора за фотографията като изкуство насочено към близкото, конкретното и винаги променливото.

Тези два начина на фотографско виждане в анаморфозите определят двете крайни положения в *частичната илюзия*, едното разположено във въображаемото и идеалното, а другото във фактическото и конкретното.

## ДВОЙНСТВЕНОСТТА НА ФОТОГРАФИЯТА И АНАМОРФОЗИТЕ В ИДЕЯТА ЗА МАРКИРАНО И НЕМАРКИРАНО ПРОСТРАНСТВО НА НИКЛАС ЛУМАН

Пространството във фотографията не е било самостоятелен обект на задълбочено психологическо изследване, но попада в концептуалната рамка развита от Никлас Луман за въображаемото пространство в изкуството. Луман разглежда маркирано и немаркирано пространство, които са характерни за всяко художествено произведение (Luhmann, 2000). При двуизмерните произведения рамката конструира въображаемо пространство, което се разгръща отвътре навън. Субективните проекции на зрителя постепенно изключват рамката и творбата се разширява извън материалните си граници. Триизмерните произведения нямат рамка, която да насочва вниманието към вътрешността, поради което въображаемото пространство е непосредствено продължение на произведението. Фотографиите и анаморфозите по любопитен начин попадат и в двете категории на двуизмерното и триизмерното.

Отношението между маркирано и немаркирано пространство

в анаморфозите не е фиксирано, а променливо. Маркираното пространство на съчленената двуизмерна фигура е напълно различно от това на разпадналата се в пространството сайт-спесифик инсталация. Като двуизмерен обект анаморфозата разширява своето въображаемо пространство от маркираната фигура към немаркирания фон. Като триизмерен обект анаморфозата преминава от ясна маркираност към тотална немаркираност. Опитът за хомогенно пространство се прекъсва от неочакваното редуциране на дълбочината и е заменен от опит за пространство с променлива и разнородна консистентност. При изместване на зрителя извън конструктивната гледна точка, гецалтът престава да работи, пространството губи организация и фигурата се разпада. Това засилва субективните проекции и когнитивните схеми, проекциите на обем и перспективни изменения. В снимките на Русе субективната проекция на зрителя внася рязка граница между илюзорната плоска фигура и сложните триизмерни обеми на индустриалните пространства. Семантичните отношения между фона и фигурата, между автентичното и новото пространство се развиват в контрапунктове. В инсталациите на Варини субективната проекция е постъпателна и внася нови ракурси и дълбочини. Семантичните отношения между архитектурната среда и конструируания обект се взаимонадграждат.

Анаморфозите функционират едновременно като двуизмерни и триизмерни произведения, което заплита гецалтните шаблони и менталните проекции. Те се възприемат като двуизмерно произведение, което парадоксално няма рамка, начало или край, и въздейства с цялото зрително поле извън фигурата. В разграниченията дефинирани от Никлас Луман анаморфозите се заявяват като двуизмерни произведения, но нахлуват във възприятието с агресивната експанзия на триизмерен обект. Добрият гецалт внушава двуизмерност, а натрупаната аперцепция разпознава триизмерност. В този процес зрителят може да възприеме илюзията пасивно (единствено като двуизмерна) и да остане на нивото на гецалта. Или чрез действието на своите когнитивни модели да реконструира триизмерно пространство в образа. Така се осъществява една фундаментална борба между материалната форма и субективните проекции. Илюзията може да бъде сведена до оптичен трик, което би се случило при зрители с нисък капацитет на възприятийни понятия и склонност към статични конфигурации. Интересът вероятно ще се изгуби още в мига на разгадаване на оптичeskата схема. Ако процесът на активно възприятие продължи, субективната проекция на менталните схеми има капацитета обратно да трансформира двуизмерния образ в

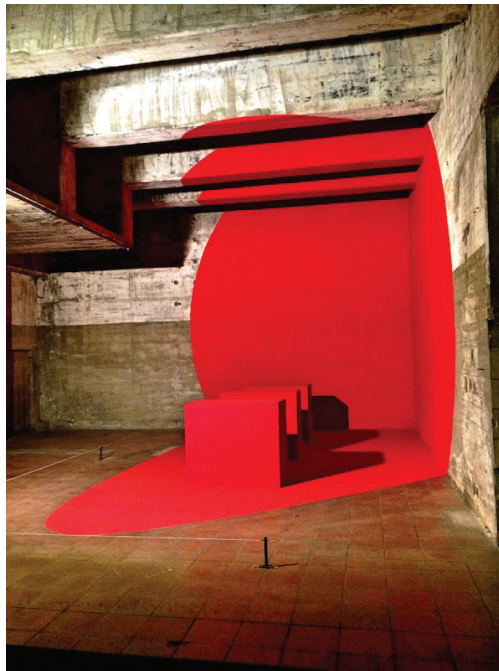
триизмерен. Според Арнхайм този процес е естествен за личности с крайно себе-центрирана рамка на мислене, която налага своята собствена ориентация като централна ос в ситуацията (Arnheim, 1988). Така динамиката между маркираното и немаркираното в анаморфозите поражда опит за пространство, което (подобно на фотографското) редуцира и реконструира цяло едно измерение. Но ако във фотографията това изживяване е изцяло породено от активната включеност на зрителя, то при инсталациите отместването в пространството, извън конструктивната гледна точка, въздейства като външен фактор. Инсталационната рисунка има характера на прозрачна повърхност, в която субектът навлиза и сякаш по принуда изгражда въображаемо пространство, което да изпълни със своите ментални модели.

Темата за спецификата на фотографското пространство в снимките е анализирана от масовостта на съвременната фотография. Възприятието е изработило шаблони, спрямо които *частичната илюзия* на фотографията губи своята теоретична актуалност и поражда все по-малко въпроси. В съпоставка анаморфозите са сравнително слабо познати за масовата публика, лишени са от строго определен критически дискурс и са отворени за интерпретации. Тяхното пространство е динамично и поражда трансформации, които имат характера на събития с изключителен физически мащаб и въздействие. Това разгръщане на фотографския пространствен модел извън камерата онагледява неговите особености като субективната проекция на дълбочина и обем, перспективните изменения и изграждането на ментални взаимовръзки между обектите. По тази причина контекстът има определяща роля в процесите на проекция. Анаморфозите в градска и индустриална среда въздействат с ефекта на изненадата, тези в галериите въздействат върху нагласата за концептуални параметри на художественото произведение, а тези в сакралното пространство – с проектирането на трансцендентно пространство и ментална схема за преход в друго измерение. Всяко от тези три вида пространства придава различна семантика на въображаемото фотографско пространство. В градската среда то е сякаш обикновено, но възниква неочаквано, в експозиционната зала то е тривиално, но отговаря на съвременни естетически модели, а в сакралните сгради то е извънредно и кодира трансцендентния абсолютен и земното многообразие като метафора за фотографското.

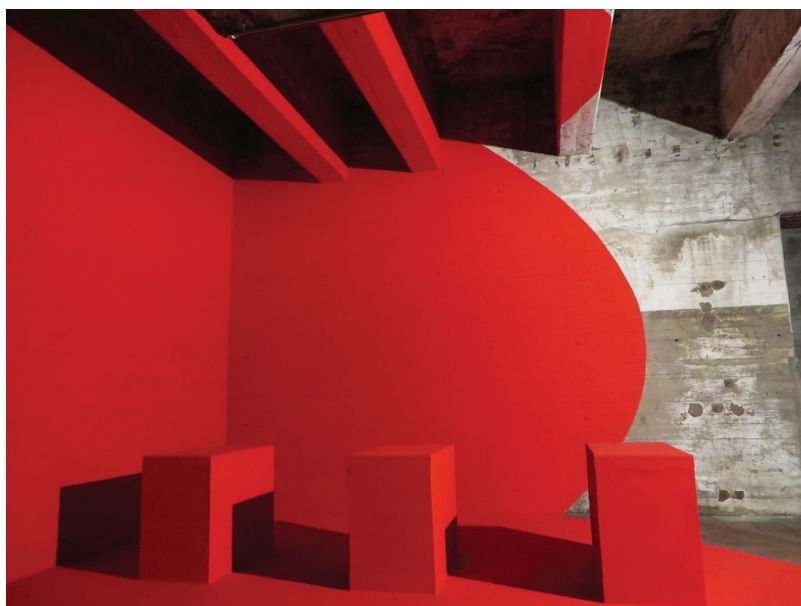




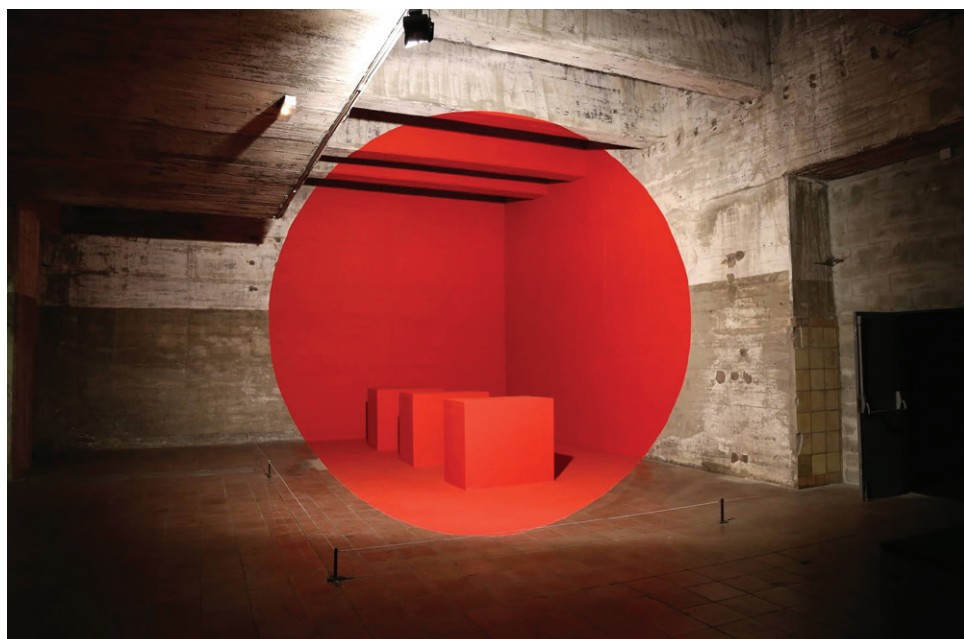
Ил. 1. Анаморфоza на Жорж Русе в Руселхайм, Германия, 2003 г., заснета от конструктивна гледна точка



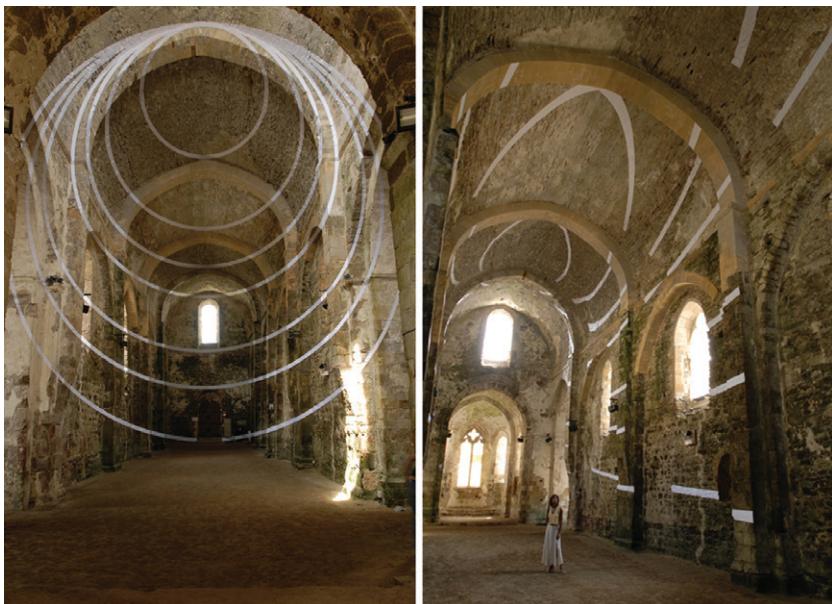
Ил. 2а. Снимки от процеса на изграждане на анаморфоza на Жорж Русе в Бордо, Франция, 2014 г.



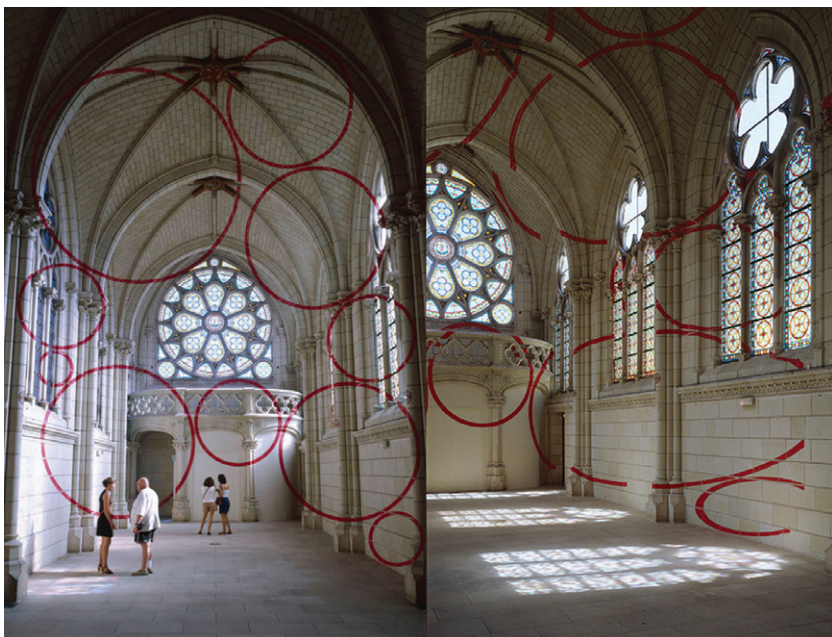
Ил. 2б. Снимки от процеса на изграждане на анаморфоза на Жорж Русе в Бордо, Франция, 2014 г.



Ил. 2в. Снимки от процеса на изграждане на анаморфоза на Жорж Русе в Бордо, Франция, 2014 г.



Ил. 3. Анаморфоza на Феличе Варини в експозиционната част на абатството Сен Жан в Шато д'Олон, 2006 г.



Ил. 4. Анаморфоza на Феличе Варини в Център за съвременно изкуство в Капелата на Жана д'Арк в Туар, Франция, 1999 г.

## ЛИТЕРАТУРА

- Arnheim 1986: Arnheim, Rudolf. Киното камо изкуство. – Из историята на филмовата мисъл: От Луи Люмиер до Кристиан Мец. Антология. Част 1 (състав. Ив. Знеполски), С., Наука и изкуство, 1986, 256 – 278. [Kinoto kato izkustvo.. – Iz istoriyata na filmovata misal: Ot Luis Lumiere do Christian Metz. Antologiya. Vol. 1 (Ed. by Iv. Znepolski), Sofia, Nauka i izkustvo, 1986, 256-278].
- Arnheim 1988: Arnheim, Rudolf. The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Baker 2005: Baker, George. Photography's Expanded Field.. – October, 114, 2005, 120-140.
- Dobrev 2013: Dobrev, Boyan. Принципи на визуалната композиция, С., Bulged, 2013. [Printsiipi na visualnata kompozitsiya, Sofia, Bulged, 2013]
- Hentschel 2001: Hentschel, Linda. Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung and Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne. Marburg, Jonas Verlag, 2001.
- Krauss 1981: Krauss, Rosalind. The Photographic Conditions of Surrealism,. – October, 19, 1981, 3 - 34.
- Luhmann 2000: Luhmann, Niklas. Art as a Social System. Palo Alto, Stanford University Press, 2000.
- Moholy-Nagy 1932: Moholy-Nagy, László. The New Vision: From Material to Architecture. New York, Breuer, Warren, Putman Inc, 1932.
- Tsanev 2009: Tsanev, Peter. Психология на изкуството. С., НХА, 2009. [Psihologiya na izkustvoto. Sofia, NHA. 2009]
- Uttal 1981: Uttal, William R. Taxonomy of Visual Processes. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1981.

---

### *Данни за автора:*

г-р Лиляна Караджова е преподавател в НБУ и НХА по история и теория на фотографията, класически и алтернативни фотографски процеси, гост преподавател в Университет Абат Олиба (СЕУ), Барселона. Изследователски интереси в психологическите подходи в теорията на фотографията. Тя е фотограф и куратор, автор на три самостоятелни изложби и участник в колективни изложби в България, Италия, Испания, Франция, Великобритания, Полша, САЩ, Канада; E-mail: info@lilyanakaradjova.com

## ИСТОРИЯ И РАЗВИТИЕ НА ДЕКОРАТИВНОТО ТЪКАНЕ

Маруета Савчева

**Резюме:** В настоящия текст е разгледан проблемът за декоративното тъкане от неговото създаване до края на 19 в. Зараждането му е потърсено в историята на най-старите човешки цивилизации. Посочени са изображения, които свидетелстват за практикуването на тъкаческа дейност в Древен Египет, в Китай, в Асиро-Вавлония, в Древна Гърция. Отделено е специално внимание на коптските килими от ранния християнски период на Египет (4 -7 в.). Посочени са образци от най-старите достигнали до нас килими и тъкани в Алтайските планини при Пазирик. Проследена е историята на българското тъкачество от зараждането му до края на 19 в. в контекста на обществените и икономически условия. Акцентът е поставен върху развитието на този занаят в килимарските центрове – Чипровци, Пирот и Сливен. Посочени са техническите, композиционните и цветовете особености на килимите като неразделна част от българския бит.

**Ключови думи:** гуми: зоблен, декоративен, занаят, килим, орнамент, плат, техника, тъкачество, цвят

## HISTORY AND DEVELOPMENT OF DECORATIVE WEAVING

Marieta Savcheva

**Abstract:** The text stresses on the problem of decorative weaving since its creation until the end of the 19th century. Listed are images that testify to the practice of weaving in Ancient Egypt, China, Asyro-Babylonia, Ancient Greece. Particular attention was paid to the Coptic carpets of the early Christian period of Egypt (4-7c.). Specimens of the oldest carpets and fabrics in the Altai Mountains near Pazirik are shown. The history of

Bulgarian weaving from its birth to the end of the 19th century is traced in the context of social and economic conditions. Emphasis is placed on the development of this craft in the carpet centers - Chiprovtsi, Pirot and Sliven. The technical, compositional and color features of the carpets are indicated as an integral part of the Bulgarian lifestyle.

**Keywords:** tapestry, decorative, craft, carpet, ornament, fabric, technique, weaving, color

Изкуството като една от най-древните съзнателни човешки дейности винаги е оказвало огромно влияние върху развитието на хората. То е един от най-рационалните пътища за формиране на естетически вкус и емоционално възприемане на красивото.

Декоративното тъкане е дейност, практикувана от дълбока древност до наши дни. Неговото овладяване изисква много търпение, прецизност, познаване на материалите за тъкане, основните тъкачни техники и традиции в тази област, което го превръща в една от любимите задачи по приложно изкуство.

Зараждането на тъкачеството трябва да се търси в историята на най-старите човешки цивилизации. Още древните египтяни (3000 г. пр. н. е.) са владеели този занаят. Показателни са стенописите в египетските гробници, където се намират и първите изображения на тъкани. Те са с битово предназначение и служат за предпазване на помещенията от дъжд и слънце. Състоят се от дълги тесни ивици, които се прикрепват за горната част на отворите на сградите. Понякога няколко такива ивици са зашивани една до друга, за да се получи по-широка лента (Stankov, 1960: 73).

Подготовката на материали и тъкачески процес в Древен Египет може да се види на уебсайт „Древнейшие гобелены“. <http://olga-bryntseva.narod.ru/index/0-23>

В Китай тъкачеството също е известно от 3000 г. пр. н. е., когато древните му жители изработват копринени платове. (Persijski, 1907: 8)

Технологичният процес по изработване на коприна в Древен Китай е илюстрирано на уебсайт „О технологии BIO SILK PROTEIN“. <https://thomasbrennett.ru/o-tehnologii-bio-silk-protein.html>

Информация за тъкаческата култура на Асиро-Вавилония можем да черпим от легендите и запазените изображения. Последните показват, че там са изработвани оригинални тъкани и килими още през 7 в. пр. н. е. Килимарството достига своя разцвет през 8 в. пр. н. е. В Ниневия и Вавилон се е зародила „фантастичната зоология, главен

елемент на ориенталската декорация...; вавилонските килими са се плащали в Рим с тежко злато;“ (Persijski, 1907: 8).

Древните гърци още от Омирово време също са изработвали килими. По-късно Есхил споменава, че килимите са служили както за битови нужди, така и за награда на героите-воини. По време на войната между Гърция и Персия Александър Македонски изпраща на своята майка много скъпи подаръци, между които и пурпурни килими, взети от изоставените палатки на персийските вождове (Mitreva, 1988: 9).

Сухият климат на пустинята Сахара е причина за съхранението на прочутите коптски килими. Те датират от ранния християнски период на Египет (4-7 в.).

Коптското изкуство обхваща 4-12 в. Въплъщавайки в себе си художественото наследство на Древен Египет, Рим, Сирия, то се е превърнало в своеобразна сплав на езическите и християнските представи. От тъканите са се правели грехи, покривала, завеси и предмети с разнообразно предназначение. Преди 100 години при разкопки на християнски погребения са открити коптски тъкани в египетските земи на Ахмим, Фаюм, Сахара и др.

Фрагменти от коптски тъкани са показани в уебсайт „Древнейшие гобелены“. <http://olga-bryntseva.narod.ru/index/0-23>

От този период /4-7 в./ датира и първата гобленна тъкан, открита редом с гладки килимени тъкани при разкопките през 1898-1899 г. в некропола на Акмим, Деир-ел-Дик и в околностите на Дамием. Гобленната тъкан представлява бодове с игла върху канава. Канавата е тъкан с взаимно перпендикулярни нишки. Последните са леко раздалечени, за да може да преминава между тях костена, медна или бронзова игла (Stankov, 1960: 9).

Фрагменти от гобленни тъкани може да се разгледат във Виртуалния музей на Лувъра. <http://louvre.historic.ru/> 'Виртуальный музей ЛУВР'

В Алтайските планини при Пазирик са намерени най-старите достигнали до нас килими и тъкани. Данните, получени по радиоуглеродния метод ги датира към средата на 1 хил. пр. н. е., най-вероятно 4 в. пр. н. е. Големи части от тях са съхранени непокътнати поради проникналата и замръзнала в последствие в тях вода. Изтъкани са в традиционни техники – гобленова, гладка килимена и вързана техника, както и плъст (фили, кече). Намерените малки килими с цели или разрязани бримки показват, че на алтайските жители е била позната и примитивната техника на мъхнатите изделия.

„История ковра ПАЗИРИК от галереи эксклюзивных ковров ПАЗИРИК“ <http://pazirik.ru/articles/istoriya-kovra-pazirik-ot-galerei-eksklyuzivnyih-kovrov-pazirik/>.

През 10–11 в. Европа е завладяна от варварство и грубост, които се забелязват и в килимарството. Развитие се забелязва едва през следващия век. През 12 в. в тъкачеството се разпространява „методът на вертикалния стан“. Но истински възход килимарството в Европа достига през 13 в. То е стимулирано и от повишената употреба на килими. „Париж, Арас и Брюксел стават главни центрове на фабрикация и дълго време запазват върховенство в сръчността на техните работници, които век и половина по-късно ще учат на вертикално тъкане Италия, Испания, Англия и Германия“. (Persijski, 1907: 10) През 15 в. килимарството достига своята върхна точка както в орнаментиката си, така и в техническо отношение. През следващите векове частните ателиета изцяло са заместени от манифактурите в Германия, Англия, Франция и Италия. Усъвършенства се и тъкането на хоризонтален стан.

Данните за тъкачеството по българските земи са твърде оскъдни поради две причини – нетрайността на материалите, използвани при тъкането, както и недостатъчната информация за материалната и духовна култура на траки, славяни и прабългари. За съществуването му имаме косвени сведения, свързани с писмени източници и с археологически находки. Те показват, че тъкаческата култура у нас е била позната още от времето на средния неолит или от 6–5 хил. пр. н. е. От археологическите материали на средиземноморските и близоизточните цивилизации можем отчасти да съдим и за нашето тъкачество, тъй като през бронзовата и желязната епоха балканското население е поддържало оживени връзки с тях. През 4–3 хил. пр. н. е. Стените на жилищата и керамичните съдове са красиво орнаментирани, което ни насочва към извода, че и тъканите на праисторическото ни население са били с богата линеарна орнаментика. Въпреки оскъдните сведения за периода 4–6 в. Научаваме за наличието на големи промишлени работилници, наречени ергастерии.

През късната античност в гр. Хераклея в Перинт съществуват гържавни работилници за производство на платове, наречени *gynalcea*. Освен тях съществуват и *lentarii*, които тъкат и продават ленени платна. В околностите на Абритус, днешен Разград, съществуват *purpurarius*, в които се боядисват преждите с пурпур.

Тъкаческото изкуство не е чуждо и на траките. Изготвяне на тъкан е показано във вазониста и може да се види на уебсайт на “Istoriya – eto prosto”. <https://vladhistory.com/remyoslennoe-proizvodstvo-v-drevnej-grecii/>.

Траките познавали лена и конопа като културни растения и ги използвали като тъкачни материали. През 5 в. пр. н. е. Херодот описва качествата на конопа и приложението му от тракийците. „В Скития



расте конопът, растение съвсем сходно на лена, само по-грубо и по-крупно. Той се намира в диво състояние, а също и се обработва. Тракийците приготвяли от него дреха, която е свършено подобна с направената от лен. Всъщност на неопитния е твърде мъчно да различи дали една дреха е от лен или от коноп и навярно всеки, който не е видял никога конопа, ще счита конопената дреха за ленена.“ (Krasteva-Nozharova, 1981: 14). Херодот описва и пеонка, която преде лен на времето, което показва, че южните траки обработвали и лена (Katsarov, 1912: 18).

Гръцката вазопис показва склонността на траките да се обличат в дрехи от шарени платове. Те носят красиви наметала тип „зебра“, чийто наследник е съвременния овчарски шарен ямурлук. Често във вазописата Орфей е облечен в дълъг ямурлук, както и оградилите го тракийци. ([http://14.february.ru/history\\_of\\_love/great\\_history\\_of\\_love/orfey\\_i\\_vridika.html](http://14.february.ru/history_of_love/great_history_of_love/orfey_i_vridika.html)).

Когато славяните се заселват на Балканския полуостров срещат тракийско население, част от което е елинизирана и романизирана. Това население е на по-висок етап в своето обществено-икономическо и културно развитие. В хода на сливане между славяни и траки последните предали своя богат опит. Най-вероятно славяните, а по-късно и прабългарите, се възползват от постигнатото преди тях. Използването на лена и конопа като суровини в бита на славяните е показателно за развитието на тъкачеството през този период. За употребата на лена, конопа и вълната, както и за тъкаческите умения на славяните разказва Теофилакт Симоката: „Думите ковач и тъкач са били общи за всички славяни. Те са знаели някои занаяти, вълната е била отдавна в употреба. Те са умели да изработват от сукно, разполагали са с големи стада овце, агнета и други. Платното, плащът, ризата и други са си приготвяли от лен и коноп, които са растели в градините и м.“ (Katsarov, 1921: 19).

Тъкачеството е известно още преди да се раздели славянската общност на отделни племена. Троицката летопис свързва княз Владимир (покръстител на русите) с тъкането на килими. В деня на погребението му през 1015 г. Тялото на покойника е увито в килим и изнесено през пробит отвор в стената на двореца. По-късно този отвор е зазидан, за да не се върне обратно мъртвият. Така увито тялото е било положено на шейна и отнесено в черквата (Priselkov, 1950: 121). Това е доказателство, че славяните владеят тъкачеството още от 10-11 век.

Преди да се заселят на Балканския полуостров прабългарите поддържат връзки с много народи, чието материално и културно ниво било по-високо – старата персийска държава, Източната Римска

империя, предноазиатските и средноазиатските народи, както и високоразвитата византийска култура (Vazharova, 1965: 175). Освен това, влияние оказва и близостта на прабългарите с кавказките народи, които познават тъкачеството още 2000 г. пр. н. е. Арабско известие от 10 век съобщава, че българите са произвеждали в старото си отечество килими, власати одежди, одеяла и ръчни изделия (Biruni, 1950: 16).

Аспарухова България е важен търговски и културен кръстопът между Изтока и Запада. По това време търговията само на външния пазар има паричен характер. По време на Първата българска държава не се секат монети и обмен между градовете е натурален (Lishev, 1970: 34). Тъкачеството постепенно започва да се превръща от домашно производство в градски занаят. През Първото и Второто българско царство съществува характерното за онова време феодално занаятчийство на средновековните градове. Действащите занаяти са обединени в еснафски корпорации, като последните защитават труда и уреждат вътрешния живот на еснафа. (Sakazov, 1930: 110) Феодалната аристокрация със своя стремеж към разкош и удобства подтиква занаятчиите към производство на все по-качествени стоки. Това подсказва, че представителните домове на тези слоеве са обзавеждани с красиви и тъкани.

Основната част от селското население в миналото се занимавала със земеделие и скотовъдство. Този поминък предразполага развитието на прядачеството и тъкачеството. Материалите, необходими за този вид дейност, са изцяло добивани и обработвани в домашни условия с най-примитивни средства.

В продължение на много векове ленът, конопът и вълната са основни суровини в тъкачеството. Едва през втората половина на 19 в. тъкачите започват да употребяват масово и памука (Krasteva-Nowharova, 1981: 14).

Ленените влакна са дълги до 80-90 см, много здрави, с добра пластичност и мекота. Готовата тъкан е с лъскавина подобна на копринената. Тъканите са изработвани или в естествения цвят на лена (светлосиво, жълтосиво и зеленикавосиво), или влакната му са боядисвани в различни цветни гами.

Конопът в България е известен и под названието гръсти или гръсници. Добрият коноп е светъл – сив или жълтеникав. От него са тъкани кърпи, платна за ризи, престилки, постелки, както и по-груби материци, използвани за торби, чували, чулове и др.

Обработката на лена и конопа е близка. (Krasteva-Nowharova, 1981: 24) В зависимост от реколтата, която се бере, конопената нишка е с различно качество. Обикновено първата реколта се прибира през юли преди още да се образуват семената. Нишката, изтегляна от него е

тънка и фина и се използва за основа при тъкането. При скубането конопените стъбла се подреждат и завързват в снопчета. След като позасъхнат няколко дни, те се притискат с камъни в реката, където престояват 10-15 дни. Когато гървесината стане мека и започне да пада сама, всяка гръст се изпира много добре и се оставя да просъхне на открито проветриво място. Изсушените гръсти се очукват („мънат се“) на мелица, за да падне гървесината (пъздер, пуздер или паздерк).

Така обработеният коноп се прави на снопчета (повесма). Десетина повесма се събират в голям сноп (струмба). Струмбите се подреждат в дълбок трап в земята и се покриват с конопена черга, след което се тупат с гървен чук. Остатъците от гървесината се отстраняват чрез чесане с четка от свинска четина до получаване на „чесано повесмо“. Именно това влакно дава висококачествената нишка, използвана за основа. Обработените струмби се разкъсват на парчета, които наредени на пластове се навиват на къдели.

Конопът се влачи на гървени гребенци или на къшен (кълчищен) дарак, който на тясната си страна има два реда ситни зъбци. Остатъкът от влаченето се дообработва на дарак до получаване на кълчища, а след като те се развличат се получава материал с най-ниско качество (дреб). От него се приготвя вълтъка за грубите тъкани – черги, чували, чулове. Тези различни по качество материали се сортират и изпригат.

Наред с лена и конопа вълната също се използва в тъкачеството. В зависимост от породата на овците и условията на отглеждането им вълната се дели на тънка, груба и полугруба (Mitreva, 1988: 30) Мериносовата вълна се отличава с най-тънко и меко влакно и от нея се изприга най-фината прежда. За основа на килими се употребява мека и дълговлакнеста вълна от остригани през пролетта овце. Табашката вълна е остра и късовласа и се използва за вълтък. По-груби тъкани – черги, кърпи и месали се тъкат от къса и дребна вълна от краката, шията и под корема на овците. Власатата вълна се използва за тъкане на дрехи, аби и шаяци.

Къдравото вълнено влакно е силно еластично и след всяка механична намеса то бързо се възстановява. След изпиране с топла вода то бързо заема първоначалната си форма и дължина (Mitreva, 1988: 30).

След остригването на овците вълната се сортира според качеството си на руна (ерина, йерина, ярина, подстриз) (Krasteva-Nozharova, 1981: 26). Като цвят тя променя гамата си от бяло до тъмнокафяво. Някои вълнени влакна са със сив цвят.

Обработването ѝ се извършва през лятото (Krasteva-Nozharova,

1981: 26). Изпирането на вълната протича на няколко етапа. Първоначално тя се залива с топла вода в дървени корита, в бакърени котли или в казани в зависимост от количеството ѝ.

По такъв начин тя се очиства от бодлите и мазнините (сереят), а също така и се избелва. Сярната вода от попарването се налива в каци и с нея се боядисват аби или вълна със синило. След това я слагат в конопени чували или кошове и носят на реката или на чешмата за пране. След изпирането я удряли с дрянова пръчка, за да паднат останалите бодли и сламки. Изсушавали я на открити слънчеви места и отново я удряли с пръчка, за да се доуцисти и да стане по-пухкава. След изсушаване вълната се сортирала по качество и се разчепвала на ръка.

Според цвѐта си вълната се обработвала по различни начини. Бозовата вълна се простирала за 2-3 месеца само на слънце без да се пере. Така почервявала от сярата, която се съдържало в нея. Същият цвят се получавал и когато се покриела с черен или с червен ямурлук, който се поливал няколко дни с вода. От такава вълна се тъчели „зачервени аби“, които се носели особено много от турците.

Влаченето на вълната се извършвало на дараци. Първо се обработвала дълговласата вълна и след неколkokратно влачене падала най-гребната, която се дообработвала на машинен дарак. От нея се тъчели навуца, шаяци, аби, кебета. С остатъците от първото и второто влачене се пълнели юргани, дюшеци и възглавници.

Освен вълната козината също се употребявала за тъкане на торби, чували, чулове, постелки и завивки. Козината се отличава от вълната с късите си и остри косми. Естественият ѝ цвят е от бяло до тъмнокафяво. Тя се използвала за тъкане както в натурална цветна гама, така и оцветена с естествени или изкуствени багрила.

Обработката ѝ от миналото до днес е запазила своята примитивна и елементарна технология. Остриганата козина не се пере и влачи (Krasteva-Nozharova, 1981: 28). Намокряла се добре и се удряла с бодлива пръчка. След тази обработка се смесвала с малко вълна, правела се на къделя и се изпирала. При преденето се обвивала с мокра кърпа, за да не падат късите ѝ остри косми.

Памукът е отглеждан в Южна България, а в Северна България е купуван като готова прежда. Памуковата реколта се събира в края на лятото (Krasteva-Nozharova, 1981: 28). След като изсъхнат, семената се очистват с уред (маган, викло) (Vakarelski 1935: 120). погоден на мелицата за мънене на конопа. След като е смачкана обвивката на семената, памукът се разчепква на ръка или на същия дарак, на който се влачат вълната и конопа. Правели го на дълги снопчета (пласи), навивали го

на лявата ръка или на специални малки хурчици или с ликатки, както и с обикновени хурки. Памукът е бял на цвят и можело да се използва в естествен колорит или оцветен.

През 19 в. в тъкачеството започнала да се употребява и коприната. Точенето на пащукулите се извършвало в казан с вряща вода, където те се потопявали. (Krasteva-Nozharova, 1981: 29) Краищата на нишките се събирали с вретено и се пускали в една нишка в тава с житни зърна, за да не се оплете нишката. Тъй като копринената нишка не е много мека, преди употреба се варяла в сапунена вода. От коприната се тъкали платна за дамско облекло – вземто по ризи и сукмани, платове за ризи с копринени кенари и особено тъкани за забраждане – ръченици.

За съществуването на предачеството като дейност свидетелстват откритите при археологически разкопки глинени прешлени. (Vazharova, 1965: 104-116) Те датират от периода 8-11 в. и са намерени предимно около огнищата. Прешлените са изработени от различен материал. Най-често това е внимателно подготвена глина, която след изработването на предмета е опичана. Така нейната повърхност придобива лъскав тъмносив цвят. Други прешлени са изработени от керамични фрагменти. Открити са и такива, в чиято глина се съдържат много варовити частици. Тя е същата като глината за направените по най-примитивен начин керамични съдове. Изработката на тези прешлени също е първобитна и те са с червен и тъмносив цвят. Някои прешлени са направени от шифер (местността Калето), а други от кост. Прешлените за вретена са с разнообразна форма – най-често звуконосни във вид на два съединени в основата си пресечени конуса, други са направени от част на гърне (плосък прешлен с формата на кръг с кръгъл отвор) с плоска форма. Намерен е и звуконосен прешлен, на който около отвора му върху излъсканата повърхност е врязан неправилен квадрант (местността Джеджови лозя). Някои прешлени са асиметрични. Стените на прешлените със тъмносива лъскава повърхност са набраздени и обточени, което създава впечатление, че са обработени на струг от добър майстор-занаятчия. (Посочено в уебсайт на Kirilov, I.) <https://dariknews.bg/regioni/kiustendil/deca-pokazaha-svoite-umeniia-namini-stanove-v-kiustendil-2068712>.

(Посочено в уебсайт на assiavassileva)

<http://assiavassileva.blog.bg/history/2020/02/09/car-teres-da-iztychesh-bitieto-na-bitkata.1695508>.

Преденето е много важен етап от обработката на тъкачните материали. Той се състои в изтегляне на нишка от гадена суровина. Нишката може да бъде силно или слабо усукана с десен или лъв сук. От

нейното качество зависи качеството на изтъкания плат. Използвайки нишки с различна усуканост и дебелина, тъкачката може да постигне голямо разнообразие от декоративни ефекти.

В древността нишката е усуквана изцяло ръчно, като прегачката е извършвала това с дясната си ръка. По-късно изпредената прежда се намотавала върху къса гървена пръчка (маалка) (Krasteva-Nozharova, 1981: 29). Процесът се усъвършенствал с появата на гървеното вретено. (Marinov, 1956: 97). В началото то представлявало обикновена гървена пръчка, върху която се навивала нишката. С течение на времето неговата форма се усъвършенствала докато добила овалната си цилиндрична форма и силно заострен долен край. Именно там се прикрепвало специалното приспособление за тежест, наречено прешлен.

Еволюцията на прегачеството води до появата на хурката като помощно средство. Хурките могат да бъдат кръгли, конусовидни, изгловидни, лопатообразни и вилообразни. Конусовидната хурка е широко разпространена, като славяните я използвали още в древността. На нея се преде и до днес, с изключение на Западна България. Там е запазена лопатовидната хурка, на която се преде в планинските села. Кръглата хурка също се употребява.

Вълната от овците не е само предена, но и с нея се тъче. За това свидетелстват откритите тежести за опъване на нишки при вертикалан стан. И досега, макар и много рядко, на някои места в Родопите е запазен копаният стан.

Мотиви от килими и черги откриваме и в стенописа от 1795 г. От параклиса-костница „Въведение Пресветая Богородица“ в Рилския манастир. Кръгла рамка от разноцветни ромбовидни фигури обгражда образите на бог Саваот и Велики Свети ангел, изписани на тавана на параклиса. Цветовете на фигурите са в светла охра, краплак, червено и светлосиньо като наподобяват на фигурите в полетата на нашите стари килими от 18 в. Дъното на олтара също е украсено с полета на трицветни ромбове, както и солапчетата-нишички и рамките на входната врата в керемидено, сиво, кафяво с черни линии и черни ромбчета в центъра (Velev, 1960: 23).

Падането на България под османско владичество повлиява пагубно върху икономиката и духовния живот на гържавата. (Tsvetkova, 1969: 86) Всичко, което е постигнато дотогава е разрушено или разграбено. Големи маси от населението, подплашени и ужасени от зверските кланета, се заселват в непристъпни планински местности. Тези новосъздадени селища се разрастват и така се оформят подбалканските занаятчийски градчета – Трявна, Троян, Котел, Панагюрище, Габрово и др. (Sakazov, 1930: 686).

Тъкачеството се запазва като занаят. Това се разбира от доклада на Лала Шахин Паша до султана от 1384 г. „Индустриални заведения, занаятчийници и работилници в София има доста; там се обработват тънки и дебели, вълнени и памучни материци, с които се обличат както кюфарските войници, тъй и многобройното население, което живее там. София, като заобиколена от близки гори и планини, има преизобилно студени балкански води за пиене на населението и за поене на многобройните стада, с които тъй много се слави тая страна.“

(Посочено в уебсайт на ALD\*HISTORICALMATERIALS\*ALD) [http://ald-bg.narod.ru/biblioteka/srednonekovni/turski\\_dokumenti/doklad\\_lala\\_sahin.htm](http://ald-bg.narod.ru/biblioteka/srednonekovni/turski_dokumenti/doklad_lala_sahin.htm).

Развитието на занаятите (златарство, тъкачество, грънчарство и др.) е стимулирано и от самите турци. Забогатели от плячката, те се нуждаели от охотен и удобен живот и затова непрекъснато търсели стоки, с които да задоволяват своите вкусове. Още от края на 15 в. в Плевен съществува занаятчийско производство на вълнени платове.

През 1656 г. турският пътешественик Евлия Челеби минал през България и отбелязал в бележките си информация за тогавашния град Сливен: „Едно от прочутите индустриални производства на този град е „кебето“, което се казва ямболско кебе, обаче то се изработва в Сливен и се изнася в Румелия, арабските и персийските земи. Обикновено търговията на вилаетските жители /аени/, както и работата на занаятчиите се състои в изработването на разни видове кебета от тифтик и на разноцветни черги. Всички тези работи се ваят в тези долини вътре във водата. Чудна гледка представляват те. Освен тези ателиета в чаршията има до 200 дюкяна“ (Chelebi, 1909: 639). Този текст е показателен за настъпилото оживление в градския живот в страната ни през 17 в.

Хармоничното съчетание на багрите в българските черги и килими придава невероятния колоритен ефект на тези традиционни тъкани.

От древността до 15-16 в. преждите не са боядисвани и са използвани в техните естествени цетови гами. Разноцветни тъкани се получават при групирането на няколко естествени цетвни прежди. Засилените естетически критерии на населението, както и стремежа към изработване на по-красиви тъкани води до използването на различни багрила за оцветяване на преждите.

Първоначално багрнето се извършвало в домашни условия от самата тъкачка. Този процес дълго запазва своя затворен характер. Чак през Възраждането багрнето се превръща в занаят и започнало да се практикува от майстори-бойджици, които строго пазели тайната на приготвяне на цетовите и самата технология на процеса.

Багрилните вещества се добиват направо от природата и се

наричат „дървени боу“ (Krasteva-Nozharova, 1981: 32). Те могат да се класифицират в три групи – растителни, животински и минерални. Най-широка употреба имат растителните багрела, а другите се използват по-рядко като добавка към растителните боу. Условиата и рецептите за багрене са елементарни и прости и затова тази дейност се извършва предимно от жени.

Най-често продуктите се заливали с вода и престоявали от 12 до 24 часа, а след това се варели в голям съд. В зависимост от желания цвят се добавял и нужния закрепител. Прегдата се намокряла предварително и след това се потопявала в боята. Така се изварявала 1-2 часа, като от време на време се обръщала. Процесът се повтарял многократно до получаване на желания цвят. Готовата прежда се изплаквала обилно със студена вода и след това се изсушавала. По този начин се багрели ленени, конопени, вълнени, памучни и копринени влакна в цялата страна.

Конкретни писмени данни за традиционното тъкане в Чипровци от преди въстанието през 1688 г. липсват. Но най-вероятно за задоволяване на битови потребности, както и за чеуз на момите е имало домашно тъкаческо производство.

През 16 в. и 17 в. град Кипровец (Чипровци) се отличавал като важен икономически и образователен център, наричан „цветето на България“. Като седалище на Софийската католическа епископия той имал важни културни придобивки – католическо българско училище, католическа катедрала и богата библиотека. Развити били кожухарството и кожарството, както и рударството (злато, сребро, мед и желязо) (Velev, 1960: 27).

След потушаване на Чипровското въстание градчето било изцяло разрушено и разграбено, а населението разпръснато в различни посоки. Чак след 25-30 години се завръщат хора. Това е причина да се предполага, че тъкачеството е пренесено както от Пирот, така и от старите чипровски жители. За развитието на занаятите до 18 в. може да се съди и по шевиците и тъканите на банатските българи, наследници на избягалите в Унгария чипровчани.

Сведенията за килимарството в Чипровци от края на 18 в. са оскъдни. Чипровският килимар Ставри Попов се позовава на записките, оставени от неговия дядо поп Лило към 70-те години на 18 в., че „... преди повече от 160 г. тук е работено килимарство“. И стига до заключение, че по това време в Чипровци също е имало килимарско производство. В бележката поп Лило разказва „... че му дал един негов съселанин (Илия Еркин) едно малко килимче, наречено тогава янче, а днес сададже, за кръщене, опело и разни други треби. Също, че черката



Маца му тъкала килим може за духовни цели.“ (Роров, 1930: 5).

За условията, в които са се тъкали чипровските килими, както и за отношението на турската власт и войска към килимарите можем да разберем от разказите на столетницата Мария Кулова от с. Железна, родена около средата на 19 в. Войската строго следяла цялото килимарско производство да се продава сама на „нейните служебни органи, специално натоварени за това.“ (Velev, 1960: 43). Но тези заповеди били непрекъснато нарушавани. Най-често килимите „... за свободна продажба се тъкали тайно по колибите и овчарските сау.“ (Velev, 1960: 43) Недалече от тези „тъкачници“ стоял пазач и веднага подавал сигнал, ако наоколо имало опасност. Жените бързо разгласявали стана и го скривали, а тъкачката лягала болна, тъй като обичаите забранявали да се влиза при болна жена. Килимите се изработвали при много тежки домашни условия. Килимарките тъчели в стаи с ниски тавани и оскъдна светлина. Най-често това било едновременно спалня и кухня за цялото семейство. Храната била много слаба и тъкачките често се разболявали неизлечимо от туберкулоза. Цялото семейство – от децата до бабите, се включвали активно в дейността. Мъжете домакинствали и заедно със старите жени боядисвали преждите. Освен този вид труд бил заплащан съвсем евтино – 2 гроша надница. Килимите били продавани както на жители на Европейската част на Турция, така и на хора от азиатската ѝ част (Velev, 1960: 43).

Интересни сведения за образците, тъкани по онова време, както и за колорита на чипровските килими могат да се научат отново от килимаря Ставри Попов (1841 – 1951 г.). Според него най-старите чипровски образци са „бакамският“ или „гарибалда“, както и „каракачка“. Първите два се изпълняват в четири цвята – червено, алено, синьо и зелено, а „каракачката“ в алено и синьо или алено и черно.

Като композиция чипровският килим се състои от бордюри (една, две или три ивици) и поле. В повечето случаи той е украсен с геометрични орнаменти (канатици или каракачки) в различни цветове.

(Посочено в уебсайт на Камелия Александрова: Най-старият чипровски килим е на 200 години) <https://www.24chasa.bg/ojivlenie/article/7412683>.

Символиката в чипровските килими е древна и най-вероятно в корените ѝ се крият много от магическите и религиозните символи на прабългарите. Триъгълникът е основна геометрична фигура. Обърнат с върха нагоре символизира мъжкото начало, а с върха надолу женското.

Различните композиции от ромбове образуват „колата“ – символ на безкрайността, вечността, на непостоянството на земните неща.

Допрените върхове на триъгълника образуват „макаси“ (ножици) – символ на времето.

„КАРАКАЧКИТЕ“ е модел с геометричен орнамент, приличащ на човешка фигурка. „Канатица“ – нейният първообраз е осмолъчна звезда в почти кръстовидна форма. Стилизацията ѝ към опростяване я е довела до несиметричност във фигурата. Един от най-монументалните орнаменти е „дървото“. Обикновено то се извисява в средата на килименото поле право, с разперени симетрично от двете му страни клони, отрупани с гроздове или плодове.

Също така са изобразявани, птици, животни, човешки фигури, битови предмети. (Посочено в уебсайт на Чипровски килими)

<https://gramotni.wordpress.com/%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D0%B8-%D0%B8-%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8/>

Турската армия също е голям стимул за развитието на килимарството. Първото достоверно известие за производството на килими в Чипровци и в Пирот откриваме в бележките на известния пътешественик Ами Буе, посетил Пирот през 1836-38 г. Той отбелязва, че килими се тъкат ръчно на вертикални станове и че работата напомня на гобленното тъкачество, но че не става откъм задната страна, а работещият вижда своята работа винаги пред себе си. Килим от най-сложен образец се работи без всякакъв модел, и то от момичета без познания от рисунки, което води до отклонения от симетрията, което от своя страна не покварява цялостната рисунка. Цветовете са живи и особено красиви са техните червени, виолетови (тъмновинен кърмъз) и зелени цветове. Производството на килими в Турция е твърде развито. „... Пирот /Шаркьой/ в Горна Мизия е един град, пълен с работилници за килими. Главно млади момичета под навеси или в коридори, дъвчейки, се занимават с тъкане на килими. Те изкарват само 5 франка на месец, а преди заплащането е било още по-малко. Характерното е, че тази индустрия е ограничена само в този град, както и в Берковица в България, без да се разпространи в някой съседен град. Подобни работилници има чак в Азия, т. напр. в Смирна.“ (Воие, 1840: 61).

Ежегодните панаири в Солун, Серез и Цариград също стимулират развитието на килимарството. Пиротските килими са тъкани от „фина дълговласа рунява вълна, тънко и равно изпредена на ръка.“ (Velev, 1960: 45) Състоят се от един плат, когато са изработени на вертикален стан с постоянна нищелка или пък са съшивани няколко поли, когато са тъкани на хоризонтален стан. В сравнение с Чипровските килими, пиротските се отличават с по-фин, гладък и тънък плат,

по-гъсто набит. Голяма част от тях са надписани с инициалите на тъкачката, името на притежателя и годината на изработването, което говори за порасналото самочувствие на населението.

От зараждането му до началото на 19 в. Пиротските килими са с геометрична орнаментика с безкрайна композиция, без бордюри и иво по краищата. От началото на 19 в. до средата на втората половина на 19 в. килимарството преминава от домашно занимание в художествен занаят. Килимите се отличават с композиционна завършеност. Краищата им са оградени с ива, която граничи с един или с повече бордюра, очертаващи вътрешно централно поле. Между самите бордюри или между бордюрите и полето са разположени произволни криволици. Фонът на централното поле определя доминиращия колорит на килима. То е украсено с различни мотиви, които в повечето случаи дават и наименованието на килима. То е украсено с различни мотиви, които в повечето случаи дават и наименованието на килима. Орнаментиката се отличава с участието на природонаподобителни мотиви – стилизирани растения, птици, животни, а понякога и човешки фигури. Композициите се отличават с подчертана декоративна тематичност и ярък колорит. Пиротски килими се тъкат до първата половина на 20 в.

(Посочено в уебсайт на Antique shop “Konstantin”) <https://www.facebook.com/129971147100865/photos/a.147523542012292/647820741982567/?type=1&theater>.

Сливенското производство на тъкани също разцъфтява. Най-старите данни за сливенското тъкачество са от Евлия Челеби през 17 в. Турският писател Хаджи Калфа също описва тъкачното производство в Сливен (Enelholm: 1840). През 1825 г. Възрожденецът Иван Селимски пише, че Сливен е известен със своите прочути „ръководни произведения“. „Всяка година се произвеждаха до сто хиляди къса черги, разни количества и цветове.“ (Velev, 1960: 40). Но никъде не се споменава какъв тип са те. Това се изяснява в официално известие от 1834 г. В една релация на френския консул в Свищов, отнасяща се до търговията на Турция и България: „... В Селимния /Сливен/ се произвеждат и много килими с едно превъзходно качество, богати и разнообразни.“ (Velev, 1960: 25).

Разцветът на занаятите в Турция през 18-19 в. Засяга и българските територии. Занаятчийското производство в нашите градове се развива усилено, купи оживена търговия. Особено много се разпространяват и усъвършенстват текстилните занаяти, които задоволяват първостепенната нужда от облекло, покривки и постелки.

Килимарството е един от най-интензивно развиващите се занаяти. Неговите пазари се разширяват извънредно много поради нарасналите нужди на града, както и за износ. Повишените изисквания на пазара водят до неговото усъвършенстване в техническо и в художествено отношение. Най-ясна представа за килимарското производство по това време ни дават сведенията на известния пътешественик, историк и художник Феликс Каниц, пътувал из България през 1858 – 1865 г. „Навсякъде е разпространена добра местна промишленост... В много български села и градове се работят пояси /колани/, ножове, разни металически украшения, гърнчарски изделия, платна – памучни и копринени, шаяци, килими, гайтани и много други.“ (Velev, 1960: 277-278). Той издига качествата на нашите килими на много високо ниво: „Най-много ми харесват българските килими. Разновидните бои и цветя на тези килими са много вещи и изкусно наредени.“

Важна информация за големината, качеството на материалите и цветовата хармония на нашите килими получаваме пак от Каниц: „На панаира /в Пирот/ видях от прочутите пиротски килими само единични парчета, тъй като количеството „за ангро“, които бяха донесени през Балкана /Берковица/ за панаира на големи бали, бяха в магазините в града. Тези, които са работени отвъд Балкана и тези отсам Балкана са известни по света с едно име – „пиротчански килими“. Килимите, които са произведени в планината, имат предимно малки формати – за сядане, за молитва и пзтеки и се отличават от произведените в града, че са с преобладаващи тъмни цветове. Килимите от Балкана са обикновено в жълто, синьо, кафяво и черно. Другите от Пирот са в бяло, жълто, синьо и светлочервено. Последните са от по-фина вълна, по-гъсто тъкани, по-големи и по-скъпи и правят голяма конкуренция на азиатските фабриканти. Килими от големи формати за салони и харемите са поръчвани срещу капаро.“ (Kanitz: 1876).

Други автори също оценяват достойнствата на нашите килими и ги поставят на най-високо място от всички други български народни изкуства: „Килимите, работени от българските жени, се отличават със здравината на тъканта си и трайността на цветовете си. Десенът им е оригинален и нюансите – добре подбрани. Има такива, които са истински произведения на изкуството.“ (Michoff, 1950: 91)

В края на 19 в. и в началото на 20 в. започват да се внасят големи количества текстилни вносни стоки. Тези фабрични тъкани са търсени масово от населението на местните ни пазари. Това води до упадък в традиционното тъкачество. То продължава да съществува само в битови условия като типичен женски занаят.

## ЛИТЕРАТУРА

- Biruni 1950: Biruni - Сборник статей, Москва, 1950, [Sbornik statei, Moskva, 1950, 16]
- Boue 1840: Boue, Ami. Europäische Türkei, Paris, 1840, II B
- Chelebi 1909: Chelebi, Evliya. Пътувания през 1656, Прев. Г. Д. Гагжанов, - Сп. L XII, 1909, [Putuvaniya prez 1656. - Sp. L XII, 1909, 639]
- Enelholm 1840: Enelholm, G. Бележки за градовете, намиращи се на Балкана, окупирани през войната от 1829 г. Петербург, 1840, [Belezhki za gradovete, namirashti se na Balkana, okupirani prez vojnata ot 1829 g. Peterburg, 1840, ]
- Kanitz 1876: Kanitz, Felix. Westbulgarischer Panair zu Pirot, Orientalische Monatschrift für den Orient, Wien, 1876.
- Katsarov 1912: Katsarov, Gavril. Битът на старите траки според класическите писатели, С., 1912, 18 [Bitat na starite traki spored klsicheskite pisатели, S., 1912, 18]
- Katsarov 1921: Katsarov, Gavril. Пеония, С., 1921, 19 [Peoniya, S., 1921, 19]
- Krasteva-Nozharova 1981: Krasteva-Nozharova, Gina. Домашното традиционно тъкачество и орнаментираниите тъкани в България, С., 1981, [Domashnoto tradicionno takachestvo I ornamentiranite takani v Balgariya, Sofiya, 1981, 14]
- Lishev 1970: Lishev, Strashimir. Българският средновековен град, С., 1970, [Balgarskiyat srednovekoven grad, Sofiya, 1970, 34]
- Marinov 1956: Marinov, Vasil. Принос към проучването на бита и културата на турците и гагаузите в Североизточна България, С., 1956, [Prinos kam prouchvaneto na bita I kulturata na turtsite I gagauzite v Severoiztochna Balgariya, Sofiya, 1956, 198]
- Michoff 1950: Michoff Nicolas. Contribution a l'histoire du commerce de la Turquie et de la Bulgarie, Svistov, 1950 [Договор в историята на търговията в Турция и България, Свищов, 1950, 91]
- Mitreva 1988: Mitreva, Pavlina. Декоративно тъкане у дома, С., 1988, [Dekorativno takane u doma, Sofiya, 1988, 9]
- Persijski 1907: Persijski, Boris. Килимарската индустрия в България, Шумен, 1907, 9-10 [Kilimarskata industriya v Balgariya, Shumen, 1907, 9-10]
- Popov 1930: Popov, Stavri. Чипровски килими, С., 1930, [Chiprovski kilimi. Sofiya, 1930, 5]
- Priselkov 1950: Priselkov, Mihail. Троицкая летопись, Москва, 1950, 121 [Troitskaya letopis, Moskva, 1950, 121]
- Sakazov:1935 Sakazov, Ivan. Развитие на градския живот и занаятите в 18 и 19 век. - В: Сб. България, 1000 години 927-1927, 1930, [Razvitie na gradskiya zhitov I znayatite v 18 I 19 vek. - V: Sb. Balgariya, 1000 godini 927-1927, 1930, 110;686 ]
- Stankov 1960: Stankov, Dimitar. Черги и килими, С., 1975, [Chergi I kilimi. Sofiya, 1975, 9;73]

- Tsvetkova 1954: Tsvetkova, Bistra. Икономическото положение в България през 16 век. – В: Известия Институт за българска история, Т. 5, С., 1954, [Ikonomicheskoto polozhenie v Bulgariya prez 16 vek. – V: Izvestiya Institut za balgarska istoriya, Т. 5, 1954]
- Vazharova 1965: Vazharova, Zhivka. Славянски и славянобългарски селища в българските земи през 6-11 век, С., 1965, [Slavyanski I slavyanobalgarski selishta v balgarskite zemi prez 6-11 vek, Sofiya, 1965, 104-116; 175]
- Vakarelski 1935: Vakarelski, Hristo. Бум и език на тракийските и малоазийските българи, С., 1935, [Bit I ezik na trakijskite I maloazijskite balgari, Sofiya, 1935, 120]
- Velev 1960: Velev, Dimitar. Български килими до края на 19 век, С., 1960, [Bulgarski kilimi do krya na 19 vek. Sofiya, 1920, 23;25; 27; 40; 43; 45;277-278]

#### УЕБСАЙТОВЕ

- ALD\*HISTORICALMATERIALS\*ALD accessed April 30, 2020, 16:00.  
[http://ald-bg.narod.ru/biblioteka/srednonekovni/turski\\_dokumenti/doklad\\_lala\\_sahin.htm](http://ald-bg.narod.ru/biblioteka/srednonekovni/turski_dokumenti/doklad_lala_sahin.htm)
- Antique shop “Konstantin” 27. 09. 2014, accessed April 30, 2020 14:00.  
<https://www.facebook.com/129971147100865/photos/a.147523542012292/647820741982567/?type=1&theater>
- assiavassileva 09.02.2020, 16:36.  
<http://assiavassileva.blog.bg/history/2020/02/09/car-teres-da-iztychesh-bitietona-bitkata.1695508>
- Древнейшие gobelены, accessed April 30, 2020, 12:15.  
<http://olga-bryntseva.narod.ru/index/0-23>
- Епишклина Н. В., 2014 История ковра ПАЗИРИК от галереи эксклюзивных ковров ПАЗИРИК, accessed April 30, 2020, 16:00.  
<http://pazirik.ru/articles/istoriya-kovra-pazirik-ot-galerei-eksklyuzivnyih-kovrov-pazirik/>
- Злыгостев Алексей Сергеевич 2001-2019, accessed April 30, 2020, 16:30.  
<http://louvre.historic.ru/'Виртуальный музей ЛУВР'>
- История –это просто, 2020 Изготовление тканей. Вазонусь, accessed April 30, 2020, 17:00.  
<https://vladhistory.com/remyoslennoe-proizvodstvo-v-drevnej-grecii/>
- Aleksandrova Kameliya Kameliya Aleksandrova 22.04.2019. Най-старият чипровски килим е на 200 години  
<https://www.24chasa.bg/ojivlenie/article/7412683>
- Kirilov, I. Деца показана своите умения на мини станове в Кюстендил, 22 декември 2017 09:12.  
<https://dariknews.bg/regioni/kiustendil/deca-pokazaha-svoite-umeniia-na-mini-standove-v-kiustendil-2068712>

Thomas Brennett, О технологию BIO SILK PROTEIN, accessed April 30, 2020, 13:00.  
<https://thomasbrennett.ru/o-tehnologii-bio-silk-protein.html>  
14 февраля, accessed April 30, 2020, 15:00.  
[http://14-february.ru/history\\_of\\_love/great\\_history\\_of\\_love/orfey\\_i\\_vridika.html](http://14-february.ru/history_of_love/great_history_of_love/orfey_i_vridika.html)  
Чупровска куму, accessed April 30, 2020, 14:00  
<https://gramotni.wordpress.com/%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D0%B8-%D0%B8-%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8/>

---

*Данни за автора:*

Доц. д-р Мариета Савчева, СУ „Св. Климент Охридски“, ДИУУ; Основни научни области: изкуствознание, методика на обучението по изобразително изкуство;  
E-mail: marieta\_savcheva@abv.bg





ВОКАЛНО – ПЕДАГОГИЧЕСКА ПРАКТИКА НА УЧИТЕЛЯ  
ПО МУЗИКА В ОБЩООБРАЗОВАТЕЛНОТО УЧИЛИЩЕ.  
МЕТОДИКА ЗА РАБОТА С ДЕЦА БЕЗ СПЕЦИАЛИЗИРАНО  
МУЗИКАЛНО ОБРАЗОВАНИЕ

Марина Апостолова-Димитрова

**Резюме:** Настоящата студия разглежда вокално-педагогическата практика на учителя по музика в условията на общообразователната училищна подготовка. Описва се специфична методична последователност, подходяща за деца без изяви вокални умения, която стимулира усет за точно интониране и желание за общуване с музиката като изпълнители в непрофесионални, любителски състави и мероприятия, свързани с училищната дейност.

**Ключови думи:** музика, учител, вокално-педагогическа практика, общообразователна училищна подготовка, вокални умения

VOCAL – PEDAGOGICAL PRACTICE IN THEACHING MUSIC  
IN SECONDARY SCHOOLS. METHODS OF WORKING WITH  
CHILDREN WITHOUT SPECIALIZED MUSICAL EDUCATION

Marina Apostolova-Dimitrova

**Abstract:** This article examines the vocal and pedagogical practice of the music teacher in the context of general school preparation. A specific methodical sequence is described, suitable for children with no music abilities as performers in non-professional, amateur groups and school-related activities.

**Keywords:** music, teacher, vocal-pedagogical practice, general education, vocal skills

Обучението по музика в българската общообразователната училищна подготовка се базира на художествени дейности, свързани с възприемане и възпроизвеждане на музикален материал, както и обогатяване на теоретични познания за него. Разделя се на три етапа – начален, прогимназиален и гимназиален. Тези етапи притежават своя специфика, породена от възрастовата група на учениците. Педагогическите съображения с особеностите на всяка от посочените групи постига безусловно осъзнаване от учениците на важната социална роля на предмета „Музика“ и спомага за пълноценно усвояване на изучаваната непозната материя.

Музика и музикално образование в българското общообразователно училище е една необятна тема, вълнувала поколения професионални музиканти. Кой е правилният подход, постигащ интерес у ученика към музикалния свят и има ли изобщо такъв? Като учител по музика и професионален музикант проблемът за обучението по музика в общообразователно училище ме засяга и вълнува лично. Задълбочената работа с деца и общуването ми с тях разкриват една вселена, която често е неразбрана от възрастните. Настоящата статия има за цел да разкрие методически и психологически похвати за развитие на усет за точно интонирание при деца с неизявени вокални способности.

Доста често в практикума на училищния педагог по музика се налага организацията на мероприятията под формата на тържества, свързани с училищния живот. Обикновено педагогическият избор на ученици протича по следния начин – учителят подбира деца, които могат да интонират вярно, а не такива, които имат проблем с точно интонирание на тоновете и трудно постигат контрол върху гласовия апарат. Всеки музикален педагог би предпочел да включи в училищните мероприятия (свързани с пеене) деца, които интонират вярно, защото работата с природно гласовити ученици не изисква специални усилия. Децата без затруднение успяват да изпълнят всяко методическо указание. Съществува и друга група от ученици. Това са тези, които трудно постигат точно изпълнение на мелодичната линия. Правилата за работа с тях са подчинени на друг механизъм. Посоченият принцип на подбор в училищната практика и общуването ми с деца от различни възрастови потоци са базата, върху която е изградена настоящата статия.

Подкрепям този метод на подбор само и единствено в случаите, когато се касае за профилиране в музикално училище или паралелка, както и прием в тясно специализирани формации, свързани с постигане на високи творчески резултати. Често в практиката на общоучилищната педагогика усетът за вярно интонирание се смята

за проява на музикалност и обратно. Подобна констатация уврежда съзнанието на децата и нанася психологически щети, които остават за цял живот. Този извод не е самоцелен, а е резултат от вербално проучване и комуникация, както с деца на различна възраст, така и със зрели хора. Психологическата нагласа „Аз не съм музикален, защото не мога да пея вярно“ се среща все по често при възрастните. Защо? Поставянето на „диагноза“ от учителя без обследване на вида музикална интелигентност осакатява възможностите на индивида да се докосне до удоволствието на процеса пеене. Пеенето е сложен психофизически процес и е свързан, както с физиологическата функционалност на гласовия апарат, така и със слуховите рецептори. Уважаващият себе си учител по музика не бива да забравя основната социална мисия, която носи този предмет, а именно изграждане на разностранен музикално-социален опит и възможност за разгръщане на личностните заложби.

Психологическите, а също и педагогическите изследвания, потвърдени от големия практически опит на учителите по музика, показват, че в ранните етапи на развитие на музикалното възприятие голяма роля имат външните движения, повлияни от педагогическата дейност: пропяване на мелодия, показване с ръка на тонововисочинните съотношения при пеене, движения и игри с музиката. Това твърдение доказва, че създаването на усет за точно интониране изисква от музикалния педагог задълбочена и продължителна работа, търпение, желание и отдаденост.

За да изясня в детайли представената методическата последователност, описана по-долу, е необходимо да се изясни понятието музикален слух. В най-общи параметри ще обобщя, че музикалният слух е съвкупност от природни дадености, които се развиват във времето. Процесът се характеризира с постоянство и продължителна работа, фокусирана върху конкретна материя. Наличието на подобен слух предполага: тонововисочинен, темборови, динамичен и метроритмичен слух. Съвкупността на тези четири вида слух образуват лагов и метроритмичен усет. Музикално-слуховите представи се проявяват чрез мелодичен слух, който притежава три фази: възприемане, познаване и възпроизвеждане. Специфичните цели на обучението по *Музика* се осъществяват посредством основни видове музикални дейности – изпълнение, слушане и импровизация. Наличието на лагов и метроритмичен слух предполагат наличие на музикален слух, но констатацията за това в обикновен час по музика е трудна. Тези качества от своя страна предполагат, че децата, които не могат да интонират правилно биха развили с упражнение

това си умение, но правилно възпроизвеждане на мелодия не винаги е предпоставка за наличие на музикална надареност. Не всеки индивид, който успява правилно да интонира мелодия би могъл да стане професионален певец, но всеки който притежава музикален слух и има качества за занимание с музикална дейност би могъл да развие певчески възможности.

Неспиращото желание за пеене и участие в концертната дейност на децата без изявени вокални умения ме подтикнаха да създам модел за специфична работа с тях. Целта е да подсиля не само вярата в собствените им възможности, но и да открия онези скрити, музикални качества, които биха ми помогнали в работния процес. Работата с деца в различни възрастови групи е специфична и изисква личностни качества, които учениците усещат и уважават. Добрият педагог не е обикновен учител, а ментор, служещ за пример на своите ученици. Негова е отговорната мисия да подкрепи желанията и трепетите на децата, като ги насърчава и насочва в правилна посока. Създаването на подобна екипна работа постигат успех, който се регистрира в последвалата концертна дейност.

Преподавателската ми практика като музикален педагог в общообразователно училище ме постави в контакт с реалния свят на децата – с техните музикални впечатления и лични участия в музикалните практики на социалната среда. Моите наблюдения с различни възрастови потоци (I-IV клас, V-VII клас) се превърнаха в повод за класификация и обобщения.

Човешкият глас търпи развитие в целия жизнен процес. Изменението на човешките гласове се класифицира в няколко периода: доучилищен (6-7 години), домутационен (7-13 години), мутационен (13-15 години) и следмутационен. Според гласовите и възрастови специфики на учениците от I-VII клас се формират три групи, които ще бъдат разгледани поотделно:

### **Група от I клас**

Децата се концентрират трудно, лесно губят внимание, не могат да четат. При атрактивно въвеждане на информация, техният интерес се повишава, а с това и тяхното внимание нараства. Този механизъм може да бъде използван от музикалния педагог за лесно и дълготрайно усвояване на учебния материал. Той може да повлияе в положителен план и на възможността за разширяване на периметъра от нови знания, което създава мост към обучението в следващите етапи на учебно-възпитателния процес. Характерно за тази възрастова група е интересът към всякакъв вид музика без изразено субективно предпочитание и неспиращото желание за пеене. Това определя

този момент в началното обучение като важен за запознаването на ученика със света на музиката и в частност придобиване на умения и навици за точно интонирание. Преходът от детската градина към училището е труден и изисква време. Часът по музика в първи клас е разговорващият предмет, който напомня за часовете по музика в детската градина. Групата на първокласниците се отнася към доучилищния период.

Учениците участват с удоволствие в процеса пеене. Характерно при тях е твърде силното гласопродуциране. Този начин на звукоизличане наподобява викане и естественият резултат от него е детониране на тона и довежда до умора на гласовия апарат. Това явление се получава, когато децата са групирани, а не в случаите на индивидуално изпълнение. Първата най-важна стъпка във вокалната работа с първокласници е провокиране на слуховите анализатори. Без да бъдат стимулирани слуховите рецептори не може да се осигури контрол върху процеса пеене на учениците не само в първи клас, но и при всички, желаещи да пеят правилно, независимо от възрастта. За получаване на дълготраен ефект е важно всяко заучаване на нов песнен материал да бъде съпътствано от описания по-долу метод.

Важно условие при пеене е да се прекрати със създадените навици на викане. Привикването към тиха динамика при звукопродуциране е крайно необходимо. Как става това? Разучава се песента, като първо се прослушва два пъти, а след това се рецитира текста в ритъм. Педагогът обръща внимание на дикцията и ясното изговаряне на всички съгласни букви. Крайна цел при ритмичното и ясно изговаряне на текста е наузустяването му. В тази възраст децата запомнят елементарни текстове много бързо и е добре това тяхно качество да бъде използвано пълноценно. Когато текстът на песента е запомнен и музиката е позната от първоначалното прослушване, децата биха могли да се освободят от напрежението при изпълнението ѝ. Тук е моментът, в който педагогът ще попречи на силното, грубо и фалшиво пеене с един разбираем съвет, а именно при пеене ученикът да запуши едното ухо. Изглежда елементарно, но ефектът е поразителен. Динамичната амплитуда рязко се намалява, т.е. децата спират да викат. Необходимо е, докато пеят по този начин учителят да пее с тях и със звучащата на звуконосител песен. Запушването на едното ухо всъщност помага на друг процес. Наричам го „отпушване на ушите“. Получава се следният ефект: отпушеното ухо чува външния звукоизточник, а запушеното – вътрешния, т.е. собствения глас. В този момент стартират констатациите на децата, че пеят силно и неточно. Учителят обяснява, че е необходимо всяко

дете самостоятелно да проследи мелодичната линия на песента пеейки, за да констатира дали неговото изпълнение съвпада със звучащата мелодия. Забелязват се интересни детайли – тези деца, които могат да интонират правилно веднага запяват смело, а тези които имат затруднения правят опит за раздвижване на гласа от нисък към висок регистър, за да достигнат до правилен тон. Това упражнение помага на учителя веднага да отчете децата, които интонират правилно тези, които почти успяват да се справят с правилно изпълнение на мелодичната линия, както и онези, които нямат контрол върху гласовия апарат. Песента се изпълнява по този начин най-малко три пъти.

Следва упражнение, което е с инструментален съпровод, който е на звуконосител или изсвирен от педагога на подходящ инструмент. Упражнението е важно, защото децата чуват само и единствено себе си. Добре е педагогът да изпълнява учениците на групи, а не самостоятелно, защото те се притесняват и стресират. Подходящо е разпределение в групи по четири или пет деца, тогава те се чувстват по-спокойни при пееене. Усетът за правилно интонирание започва да придобива смисъл в очите им и всяко дете се опитва да пее вярно. Естествено не може да се сравняват вокално надарени деца, с тези които не притежават подобни музикални качества, но ефектът от съчетание на вярно интониращи деца с деца, които правят опити за самоконтрол, показва положителен ефект върху цялата възрастова група.

Личната ми педагогическа практика от тази възраст регистрира, че учениците изпълняват удоволствие от целия обучителен процес. Те следят мелодичната линия и се опитват да контролират собствените си вокални умения. Този начин за изучаване на песенен материал и непрестанното следене за точно интонирание на мелодичната линия бележи своя положителен ефект в края на учебната година, когато психологическата настройка на децата е променена и те осъзнават пееенето като част от учебния процес, а не единствено като развлекателна дейност. Наблюденията ми върху този възрастова група констатира още един феномен. Учениците пренасят придобитите умения и в следващите етапи на обучение.

### **Група от II-IV клас**

Децата са самостоятелни, могат да четат, контролират успешно сетивните си рефлексии. Те се концентрират по-лесно от първокласниците и запазват по-дълго постигнатата концентрация по време на час. И при тази група водещ е проблемът за създаване и устойчиво задържане на интерес към определен обект, поради което механизмите на интереса трябва да бъдат постоянно

активизирани по подходящ провокативен или атрактивен начин. Започнал е процесът „формиране на музикален вкус“. Той е резултат на обучението по музика в I клас и на въздействията от социалната среда. За тази възрастова група е важно да се отбележи, че тепърва започва осъзнаване на трудностите в процеса на пеене и начин на звукоизвличане. Това е една от причините, които подтикват децата към отказ от вокална практика. Те разбират, че при процеса на пеене се изисква непрекъсната концентрация и мисловна активност.

Групата от II-IV клас се причислява към домутационен период (7-13 години) и подлежи на друг методически подход. Учениците осъзнават, че разучаването на една песен е съчетано с изграждане на следните навици – точно интониране, спазване на правила за дикция, артикулация и дишане. Желателно е учителят да стимулира момчетата и момичетата, за да не се получава разделение помежду им. Диапазонът на децата е еднакъв и високите тонове могат да се изпълняват на фалцет от всички. Контролът върху гласовия апарат при пеене става труден в случаите, когато мъжкото попълнение навлезе в мутационен период. Обикновено момчето спира да пее, докато процесът на мутация не завърши. Обикновено мутационния период обхваща възрастта V-VII клас, затова е желателно всички, които имат желание за певческа дейност да се включат в потока II-IV клас.

Репетиционния процес протича по следния начин:

Въвеждат се елементарни упражнения за дишане, с цел стимулиране на диафрагмения мускул. Учителят може да обясни принципите на правилно звукоизвличане, но децата трудно биха усвоили теоретичната информация, поради възрастта си. В този случай практическите упражнения са добър учител. От своя педагогически опит съм стигнала до извод, че за конкретния случай има две упражнения, които винаги дават положителен резултат и са началните стъпки във всеки репетиционен процес.

- Дишаме, задържаме въздуха за част от секундата и го изпускаме с бързи, отривисти движения чрез тласък от коремната стена като изговаряме буква с. При това упражнение тласъкът на коремната стена се извършва именно от диафрагмения мускул. Достатъчна е една минута, за да измори децата и активира диафрагмения мускул, за да покаже място на опора при пеене.
- Пеене на последователни две възходящи и низходящи големи секунди до достигане на интервал голяма терца от първия тон с буква „р“. Повтаря се три пъти в една тоналност, преди да се премине към следващата. При изпълнението на това упражнение освен начин на дишане се следи и точност

при интонирание. Широкият амбитус не е подходящ за този възрастов поток и поради тази причина избирам интервал голяма терца. В случаите, когато се касае за работа с големи деца или възрастни се използва интервал чиста квинта, отново с по три повторения в една тоналност. Проиъзнасянето по този начин на звука „р“ при пеене крие уловка. При неправилно дишане се получава т.нар. изпускане на въздушната струя и звукът „р“ не може да се произнесе. Това е доказан метод за самоконтрол при всяка една възрастова група.

Желателно е всяко упражнение за разпяване да започва в тоналност C dur, но учениците, чийто гласове могат да бъдат класифицирани като дисканти, запяват от E dur. Някои деца от I, II и III клас не могат да възпроизведат тоновете c<sup>1</sup>, d<sup>1</sup> и тонът, от който могат да запяват е e<sup>1</sup>. Този феномен се наблюдава, както при момичета, така и при момчета. Обикновено диапазонът се разширява с физическото израстване на децата. След усвояване на този тип упражнение е добре да се въведат и други, които са с амбитус до квинта, за да се запаметяват и изпълняват правилно и лесно от децата.

Задължителен момент в процеса на разпяване е индивидуално прослушване на всички деца, които имат желание да пеят и участват в училищните мероприятия. Важно за физическото и психическо израстване на всяко едно дете е да бъде приемано с всички качества и недостатъци, които то притежава, включително и неточно интонирание на мелодичната линия. Педагогът трябва да се предпазва и от констатации като „ти не можеш, а той може“, изречени на глас. Този тип поведение нанасява детската психика и създава комплекси. Всички мероприятия в едно училище са насочени към изява на повече ученици. Именно за това не е редно детският ентузиазъм да бъде пренебрегван, а напротив. Детското творчество оживява точно в случаите, когато педагогът умее да окуражи своите възпитаници и успее да разшири, а с това и обогати музикално-творческите им представи. Спецификата на описаната работа при индивидуално прослушване на децата помага в развитието на усета за точно интонирание и не само. Тази дейност дава възможност на педагога да определи деца, които се справят успешно и такива, които имат нужда от допълнително подпомагане в заниманията по пеене. Системното индивидуално разпяване довежда до следващия елемент в работата на учителя по музика:

Разучаване на песен – подходът с първи клас търпи развитие. Запазва се правилото за следене на вярна интонация, чрез запушването на едното ухо при пеене. Децата във възрастта II-IV клас са



по-самостоятелни, могат да четат и не се налага предварително запознаване с текста на песента.

Песента се разделя на части и музикални фрази, в зависимост от структурата ѝ. Обръща се внимание на амбитуса и достигането му от всички ученици. Набляга се върху изработването на интерваловите съотношения с помощта на пиано или синтезатор. Необходимо е всяко дете индивидуално да изпее материала с помощта на своя учител, за да не се притеснява от неточности и при нужда да бъде коригирано. Ако не се получи правилно интервалово съотношение от първия път означава, че ученикът има нужда от повторение, за да осъзнае диапазона на собствени си глас. Обикновено, когато едно дете не пее с родителите си у дома, се наблюдава еднотоново и монотонно възпроизвеждане на звук. С този вид ученици работата е продължителен процес, за да се преодолее неосъзнатата психологическа бариера. Практиката показва, че следните упражнения дават резултат:

- Упражнението „Баба Меца и малката мишка“ – говорене с ниски и възможно най-високи, пискливи тонове;
- Симулиране на прозявка като се започва от най-високия тон, който може гласът да достигне и се слезе до възможно най-ниския, чрез гласандо;
- Индивидуално пеене с преподавателя с постепенни тонове;

След този вид индивидуална работа вече може да се пристъпи към разпяване и индивидуално повторение на интерваловите съотношения от изучаваната песен. Опитът ми показва, че децата, които се затрудняват при интонирание, а имат желание за пеене, следват стриктно указанията ми, осъзнават пеенето като процес и се стараят към непрекъснатата концентрация и самонаблюдение. Често се отказват тези, които трудно се съсредоточават. Така създамата се ситуация дава възможност на всяко дете да направи свой личен избор. По този начин се избягва комплексирание и отритване на учениците, които имат желание да извършват дадена дейност. Наблюдава се и друг феномен – понякога самият родител отказва детето да пее и да участва в училищни мероприятия, дори то да има желание, защото според него то няма талант и не е гласовито. Последствията върху детската психика носят своите белези и обикновено това дете отказва да се изявява, затваря се в себе си и отказва да пее.

Децата, които интонират правилно са в помощ на учителя. Чрез своите умения помагат на останалите да бъдат стабилни при пеене и да бъде избегнато притеснение по време на репетиционен процес и концертна изява. Природно надарените деца с хубав глас

трябва да се поощряват, за да се стимулират към активност и изява. Трябва да имат усещането, че са забелязани. Учителят може да даде възможност за солово изява в песента, която е непосилна задача за тези, които трудно се справят да пеят сами.

Този тип работа отключва възможност за разпознаване и определяне на индивидуалното ниво на музикалност при всяко дете. Както вече описах по-горе съществуват деца, които по рождение интонират правилно, т.е. те се раждат с този талант, но музикалната надареност не се свежда само и единствено до певчески възможности. Възможно е детето да притежава музикален слух, но връзката между слуховите рецептори и гласовия апарат да не е осъществена. Неумението за точно интонирание не винаги е предпоставка за отказ от музикална дейност. В моята педагогическа практика не съм срещала ученик с абсолютно отсъствие на музикалност. При децата проявата на музикален слух се констатира най-видимо от педагога чрез точното възпроизвеждане на мелодия. Това е причината да се смята от непрофесионално подготвени преподаватели и родители, че в случаите когато детето интонира правилно е музикално и обратното. Методиката, описана в статията, помага за констатация на музикален слух, който за мен е основателна причина да насоча едно дете към занимание с музикална дейност. В някои случаи се наблюдават ученици, които не се справят добре с точно интонирание при пеене, но при друг вид музикална дейност (например изучаване на музикален инструмент) се справят по-добре от тези, които имат природно изявен вокален капацитет. Възрастта на децата от I-IV клас е благоприятен период за насочване на интерес към музикални занимания, дори само за обща култура. Това е важен момент в развитието на когнитивните способности и обогатяването на музикално-слухови представи. Заниманията с музикално-творческа дейност развиват не само въображение, но и самодисциплина, необходима в целия житейски път. Индивидуалното внимание на учителя по музика и системната работа с деца, които трудно интонират отварят вратите на музикалния свят, за който хората без специализирано музикално образование не подозират.

### **Група от V-VII клас**

Учениците от тази възрастова група демонстрират свое отношение към света и имат собствени идеи за него. Натрупали са учебно-познавателен опит в обучението до този момент и нямат проблем при усвояване на музикално-теоретична информация и художествени образци. Проявяват разбиране и дълготрайно асимилиране при вокалната работа. Могат сами да определят своя репертоар, според възможностите си. Тези констатации се превърнаха в повод

за осмисляне на вокалната практика не само в часа по музика, но и в занимания, провеждани извън задължителната учебна подготовка, свързана с училищната концертна дейност.

В търсене на ефективни модели на работа се опитах да създам подход, лесно осъществим в съвременното българско училище, който е подходящ, както за ученици, така и за възрастни хора, които имат желание да стимулират своите вокални умения.

Вокалната работата с възрастовия поток V-VII клас може да бъде по-задълбочена и конкретизирана. Децата се контролират и могат самостоятелно да изпълняват поставени задачи. При изготвянето на училищни мероприятия се забелязва, че проявяват желание онези деца, които пеят от малки, усвоили са определени правила, имат желание да се развиват и изпълняват удоволствие от целия репетиционен процес. Работата с тази възрастова група не се различава принципно от тази с ученици от II-IV клас. Добавят се нови упражнения за разпяване, които търпят усложнение и разширение на амбуса. Параметрите при работата на музикалния педагог включват следните дейности:

- Разпяване – индивидуално и общо. Както описах по-горе, разпяването е най-важният момент при стартиране на репетиционния процес. Физическите характеристики, с които се свързва са: загряване на гласовия апарат, отпускане мускулатурата на врата и рамената, стимулиране на диафрагмата и упражнение за правилно косто-абдоминално певческо дишане. Този процес стимулира косвено развитието на музикалния слух. Всяко упражнение развива мелодичен и хармоничен слух, както и ладов усет. Как става това? Вече споменах, че при разпяване и заучаване на нова песен е добре да бъде използван подходящ инструмент. Според мен е най-добре да бъде включено пиано или синтезатор. Тези инструменти позволяват хармонизиране на всяко упражнение и възможност за акомпанимент на песента. Необходимо е педагогът да свири упражненията с две ръце. В случаите, когато се наблюдава детониране от тоналността би могло да се акомпанира само мелодия, но след коригиране на детонацията се хармонизира отново упражнението. Диференцирането на мелодията от хармонията е първи етап при развитието на хармоничен и мелодичен слух. В своята практика съм забелязала, че всички деца се ориентират бързо, когато педагогът обясни подробно в кой момент, какво е необходимо да слушат.
- Разучаване на песен – Песента се разделя на музикални фрази. Този начин на „разчленяване“ на музикалното произведение

позволява лесно запомняне, чрез повторение на всеки отделен фрагмент. Появата на трудности се констатира най-добре по време на работния процес. Преподавателят отново извършва индивидуално изчистване на интонационните грешки. В тази възрастова група се допускат динамични нюансировки, докато при по-малките ученици трудно се постига детайлно изработване на музикалната фраза. Деленето на музикални фрази помага на учениците да осмислят логичните места за поемане на дъх, които преподавателя предварително определя и показва. В посочената възрастова група могат да бъдат въведени теоретични дефиниции, свързани с певческия процес без да се изисква запомнянето им, а само с цел разбиране и осмисляне на репетиционния процес. Разпяването и изучаването на песен и избора на песнен материал са свързани с третия най-важен процес при пеене, от който зависи качествено изпълнение – певческото дишане.

- Овладяване на процеса дишане при пеене чрез разпяване и употребата му в изучаването на нова песен е най-трудната част в обучението. Не всички деца успяват да се справят, но разбират основата, върху която могат да градят своите певчески умения. Не е тайна, че пълноценното използване на гласовия апарат чрез овладяване на процеса дишане настъпва след съзряване на целия организъм. Добре е учениците, които притежават вокални качества да бъдат насочени към индивидуални занимания с пеене, чието начало да стартира около 16–18 годишна възраст. Случаят, който описвам в настоящата статия е свързан със създаване на физически и психологически навици у детето, желаещо да се развива и занимава с музикална дейност, но не като специализирана професионална подготовка. Трябва да се има предвид, че общообразователното училище е само извор за откриване на музикално надарени деца. Затова, когато се говори за овладяване на процеса певческо дишане е правилно да се счита, че посочените видове разпяване насочват учениците към методика за адекватно изучаване на непознати песни и изпълнението им.

Във всяка една възрастова група се наблюдава т.нар. ключечно дишане. То е резултат от старанието на децата да дишат по правилата, разяснено се от педагога. При този тип дишане е характерно повдигане на раменете. Получава се т.нар. плитко дишане, т.е. не се изпълват изцяло белите дробове с въздух и диафрагмата не участва

в процеса. При този начин на звукопроизвеждане има опасност от увреждане и бърза умора на гласовия апарат, проявяваща се като болки и стягане в областта на гърлото. Ако педагогът констатира този проблем, се прилагат описаните от по-горе два метода за упражнение и усет за работата на диафрагмения мускул. По този начин се прави аналог при двата вида гласопродукция и певческото дишане (ключечно и косто-абдуминално). Целта е децата да запомнят физическото усещане при правилно и неправилно поемане на дъх. Необходими са корекции от страна на педагога при всяко констатиране на проблем. С времето децата наистина свикват и се научават. Това се усеща в увереността им при запяване. Друг момент, на който е необходимо да се обърне внимание е правилната певческа стойка. Усетът за правилно дишане при пеене е немислим без да се изиска от учениците да спазват правилата за правилно положение на тялото при пеене. На разбираем за тях език се обяснява как трябва да изглежда правилната позиция на тялото, главата, гръбнака, раменете и т.н. при гласопродукция.

Всеобхватността на педагогическата дейност се гради върху психологически принципи за въздействие върху емоционалните нагласи на децата при пеене в общообразователната училищна ангажираност. Всеки учител изгражда свой инструментариум и механизъм на действие. В началото на всяко предприето от него действие е добре да бъде запознат детайлно с обекта на своята работа. От значение е взаимното доверие между учител и ученик, независимо от възрастта. Целта от осъществяването на тази връзка е насочване на ученика в подходяща за него посока на развитие, в конкретния случай – музикално развитие. Необходимо е педагогът да анализира уменията на всеки свой ученик, за да бъде сигурен в своите препоръки. Този тип анализ се осъществява с индивидуално разпознаване на детето, с цел обследване степента на неговата музикална надареност.

Отправна точка във всяка стъпка е индивидуалният подход. Всяко дете е една вселена и ние като възрастни сме длъжни да го уважаваме и възприемаме с респект и уважение, така както децата възприемат възрастните. Могат да се използват еднакви упражнения за разпознаване във всички възрастови групи, описани по-горе, но при първоначалната среща на детето с тях е добре индивидуалното внимание, за да се обясни начина на изпълнението им. Този похват предразполага децата и спомага за подготовката на общата колективно-творческа дейност. При индивидуалната вокална практика е добре да се предостави възможност на ученика да сподели своите емоционални усещания т.е., как се чувства и къде усеща затруднения. В тази фаза на работния

процес музикалният педагог коригира още един проблем. Често при деца и възрастни, които имат интонационни затруднения при пеене се наблюдава недостатъчен отвор на устата. Този казус, изисква от педагога специално внимание. Решението е важно за осъществяване на цялата певческа задача, защото обрича на провал процесите звукоизвличане, артикулация и дикция.

Постигане на творчески резултати в рамките на общообразователната училищна подготовка изискват системно спазване на въведената методична последователност от началото на учебната година. Този механизъм на работа създава навици на учениците, организира ги и помага за лесно постигане на поставените от педагога цели, а именно – разпяване, изучаване на нова песен, преговор на изучаван материал и концертна дейност. Създадените от музикалния педагог навици водят до психологическо спокойствие на децата в работния процес. Това спомага за подобряване на концентрацията върху извършването на поставените задачи. В този момент педагогът може да поставя нови упражнения при разпяване и да степенува по трудност своите изисквания. Педагогическата работа с деца, особено с тези които не се справят лесно при интониране на мелодия, е предизвикателство. Мотивацията на учител и ученик е от съществено значение. Често тя се постига, чрез поставяне на крайна цел – концертна дейност. Мотивационният подход стимулира учениците и дава чувство на подкрепа и съпричастност към училищния концертен живот, както и отговорност и респект към фигурата на педагога. Тези малки жестове на доверие от страна на педагога оставят трайни следи в съзнанието на детето и в по-късното му отношение към професионалния музикален живот. Когнитивното развитие и емоционалното преживяне на целия обучителен процес формират първите стъпки в развитието на музикалната култура на бъдещия зрял индивид.

## ЛИТЕРАТУРА

- Gardner 2003: Gardner, Howard. Frames of mind: The theory of multiple intelligences., New York: Basic Books, 2003 [Mnozhestvo inteligentnosti. Novi horizonti I praktiki. Sofiya, 2014]
- Goleman 1995: Goleman, Daniel., Emotional Intelligence: Why It can matter more Than IQ. New York: Bantam Books, 1995
- Hristozov 1995: Hristozov, Hristo. Музикална психология. Пловдив, 1995 [Muzikalna psihologiya. Plovdiv, 1995]
- Mincheva 1994: Mincheva, Penka. Музикалното възпитание в общообразователното училище. С.,1994 [Muzikalното vazpitanie v obshtoobrazovatelното uchilishte. Sofiya, 1994]
- Nazaykinski 1972: Nazaykinski, E. О психологии музыкального восприятия. Москва, 1972 [O psihologii muzikal'nogo vospriyatiya. Moskva, 1972]
- Nikov 1992: Nikov, Atanas. Психология на иновационната дейност. С., 1992 [Psihologiya na inovatsionnata deynost. Sofiya, 1992]
- Terlov 1947: Terlov, Boris. Психология музыкальных способностей. Москва. Ленинград, 1947 [Psikhologiya muzikal'nykh sposobnostey. Moskva. Leningrad, 1947]
- Terlov 1961: Terlov, Boris. Проблемы индивидуальных различий. С., 1961 [Problemy individual'nykh razlichiy. Moskva, 1961]
- Tsinandova-Haralampieva 1983: Cinandova-Haralampieva, Vesa. Музиката и творчеството на личността. С., 1983 [Muzikata i tvorchestvoto na lichnostta. Sofiya, 1983]
- Tsinandova-Haralampieva 2000: Cinandova-Haralampieva, Vesa. Естетика на музиката. С., 2000 [Estetika na muzikata. Sofiya, 2000]
- Shingarov 1980: Shingarov, Georgij. Емоциите и чувствама като форма на отражение на действителността. С., 1980 [Emotsiite i chuvstvata kato forma na otrazhenie na deystvitelnostta. Sofiya, 1980]

---

*Данни за автора:*

Гл. ас. г-р Марина Георгиева Апостолова-Димитрова; СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, Катедра „Музика“;  
E-mail: mgapostolo@uni-sofia.bg





## ПРЕХОД

Мартина Караиванова

**Резюме:** В текста, съпътстващ визуалните произведения, са изследвани персонални пластични проблеми от живописната практика на автора, както и художествената им аргументация в едно преднамерено „обезцветено“ живописно пространство. Акцентирано е върху промяна на стереотипната същност на спектралната картина в посока, съвсем противоположна на класическия ѝ характер. Изследван е процесът на превръщане на „цветното“ картинно пространство в дълбоко лична, деспектрализирана територия със силно редуцирана цветност. За материализирането на произведенията са използвани преимуществено черният цвят и квадратният формат за постигане един абстрактно ирационален, личен визуален манифест.

**Ключови думи:** живопис, картина, спектрален цвят, ахроматичност, монохромност, композиция, квадратен формат

## TRANSITION

Martina Karaivanova

**Abstract:** The text accompanying the visual works explores personal artistic problems from the personal painting practice, as well as their artistic argumentation in a deliberately "discolored" painting space. The study emphasizes on changing of the stereotypical nature of the spectral picture in a way quite opposite to its classical character. The process of transforming the "color" picture space into a deeply personal, despectralized territory with deep reduced color is studied. For the materialization of the works, mainly the black color and the square format were used to achieve an abstractly irrational and personal visual manifesto.

**Keywords:** painting, picture, spectral color, achromaticity, monochrome, composition, square format

„Върви там, където няма път и остави следа“  
Ралф Уолдо Емерсън

Живописца, този естетико – културен феномен, едва ли може да бъде точно дефинирана някога. Дълбочината и сложната ѝ онтология я прави неподвластна на всякакъв вид систематизиране или категоризация. Същевременно *живописца* е една от най-семантичните емблеми на думата *култура*, съответно на думата *цивилизация* по простата причина, че и трите винаги са се отъждествявали с проявленията на менталното в осезаем пластико атрибутивен модел. При все това от средата на миналия век живописца все по-често се дистанцира (дори отдръпва) от осезаемото, от нормативната си роля на цветен „регулатор“ на регламентираната картина и се позиционира като експлицитен неин антипод. Това се забелязва и в съвременните ѝ алтернативни форми на иновационна креативност (т.н. неконвенционални форми), и в посока на аргументирано лишаване от най-силното си „оръжие“ – спектралния цвят. Днешният интерпретативен живописен модел е предопределен до голяма степен от общите плуралистични тенденции в края на ХХ-и век, от социалния нестабилност на ХХІ в., както и от новите обществени очаквания. Но в още по-голям аспект той е обусловен от съвсем личния, почти неустов стремеж на всеки автор-индивидуалист към бягство от стереотипа и конвенцията в посока, понякога съвсем обратна на класическата същност на живописца. В това число – и от вътрешно присъщия ѝ спектрален характер.

Настоящият текст се опира и интерпретира серия от тринадесет картини, обединени от обща концепция. Цветният строй в тях е максимално редуциран, а съзнателно избраният квадратен формат, дава възможност за различни модулни варианти.

Темата ми е инспирирана от конотацията при разчитане на думата *преброд*, поставена в контекста на живописните ми търсения от последните дванадесет години: своеобразно бягство от полихромната (букв. многоцветна) живопис в насока на един по-ирационален, но по-синтезиран колорит.

При мен „бягството“ е сведено до тайнствено „вътрешно“ движение, импулсивни вибрации на Тишината, невъзможно околосветско пътешествие около планетата Безкрайност. Опитът ми да определя това движение доведе до една метафора – *преброд*. Преходът, разчетен

като преминаване от една фаза в друга; преход от типизираните психологични ефекти на цвета към максимално пестелива палитра, разкриваща едновременно и блясъка на слънчевия лъч, и диханието на хтоничния мрак. Преход от атавистичната Архиматерия към светлинните бликове на идващия ген. Преход (символчно преминаване) от началото (не случайно създавам преднамерена алюзия с Битие) към края (Изход).

*Създанието* аз асоциирам с извечното *Начало*, навяващо усещане за титанична хаотична сила и зрехот; представа за ревящ вечен двигател със страховити децибелни. *Изходът* е аналог на прагматичното спасение, на комфортно разполагане в зоната на комерсиално-забавното, консуматорското, защо не и високотехнологичното. И ако това наистина е изход, предпочитам да остана в постоянен процес на преход; на преминаване от кодифицирания, устойчив комфорт към зона на чиста утопия, на много крехък баланс и имагинерно вътрешно равновесие... Исках при визуализиране на прехода неуловимите, флуидни движения на материята да се трансформират в сетивна, и в същото време недосегаема „метаматерия“. Но не в някаква есхатологична субстанция, а като проекция на дълбоко философска, мистична живопис, в която безмълвието е протагонист и основен спътник на зрителя в условната художествена разходка. Това безмълвие, тази тишина за мен в никакъв случай не е отчуждена. Напротив: припознавам я като нещо топло, кадифено, уютно; като естествено лоно за цялата уязвима менталност на твореца, за крехката му екзистенциална съпротива.

Визирайки всичко това, искам да очертая основния проблем, който разглеждам в този проект: Занимава ме неуловимата вътрешна необходимост на „лутащия се“ от приютяването в Безкрая, нуждата му да се освободи по пътя си от ненужните предмети, събития, обстоятелства, орнаментална аксесоарност, наративи... За мен темата и пластичният ѝ еквивалент са дълбоко лично преживяване, тайнствена (респ. любопитна) и завладяваща „нощна разходка“. Картините ми са своеобразни прозорци със спуснати завеси, през които се прокрадват частици светлина (тя само загатва за недоизказаната образност в изобразителното пространство). А може би е обратно – това е моя поглед от нощния прозорец, вперен в мрака в очакване на нещо любимо, топло.

Материалният изразител (визуален носител) на изследвания проблем за преход в „непреходното“ е *черният цвят* в целия му безкраен диапазон. Ползването на ограничена откъм спектралност, но дълга като нюансираност палитра не е обусловено само от синергичното

„асистиране“ на темата. Това е и разгръщане на личен психологичен текст, в който творческата визия започва да обслужва персонални истории, изцяло (или почти напълно), отхвърлящи хегемонната цветна среда на околния свят.

По понятни причини психологичните аспекти на цветовете са разглеждани от много автори спрямо социокултурните, естетическите или семиотичните им изменения. В болшинството си те приемат цветоусещането като релевантно на събитийност, на подсъзнателна социална и психологична норма. Моето много скромно допълнение е, че освен като цвятова перцепция живописца може да се изяви и като атрибутивен нехроматичен знак за мистерия, аналог на метафизичното, на изначалното сътворение на формата.

Освен мотивираното ползване на черния цвят и „обезцветената“ палитра, в реализацията на проекта „Преход“ се позовавам на още две важни отправни точки – *формат* и *композиция*.

*Форматът*, който ползвам, е квадратен. Квадратът е устойчив външен балансър на вътрешните движения в самото изображение. Статиката на символичния ограничител на нестабилните орбити на кръговете в картините е достатъчно показателна за опита ми за установяване на регламент и хармония в тях. Солидната основа и предвидения момент на квадратната основа са абсолютен аналог на предизвикан ред и стремеж да се наложи в изкуството нещо, което може би липсва в природата. Не случайно в представите на древните Земята е с плоска (устойчива) форма.

Като водеща *композиционна схема*, олицетворяваща идеята ми за контрол над динамиката ползвам изключително дуета на двата привидни антипода – кръга и квадрата. Тяхната взаимовръзка и диалогичност ми позволяват да внуша една знакова асоциация за „регулирано“ вечно движение, кръговрат („Кръговрат“ е името на една от картините). Подобен визуален „дескриптивен“ модел напомня донякъде на холистичен космичен обект с мощен вътрешен пластицизъм.

За да подчертая основните, използвани от мен, композиционни елементи (кръгове, линии, квадрати, цветни акценти с неопределена форма), често натовазвам с тях по-активната дясна част на изображението. В този контекст, по-значимо присъствие на тези обекти има в долната част на изображението, което е малко по-информативно от горното. Тук, обаче, искам да подчертая, че в процеса на създаване на съответната работа, никога не спекулирам съзнателно със заучена композиционна артикулация. Картините ми са по-скоро плод на дълбоко изживян, почти спиритуален емоционален импулс.

В заключение мога да отбележа, че между „цветната“ и „безцветната“ картина няма, а и не може да има Желязна завеса или Китайска стена. И това е съвсем естествено – съвременното пластично изкуство е своеобразен палимпсест, а живописата е еднакво отворена за отминало, сегашно и идващо. Подобно на нея и всеки автор може да трансформира „лексиката“ си от осезаемо колоритна до съвсем преднамерен отказ от „удобни“ цветни конфигурации. Това е още една форма от развитието на творческия му път, в който промяната е търсена и като пространствено пластична структура, и като модел за уникално случване. Въпреки това не бих искала платната ми да се приемат еднозначно като самоцелно, фанатизирано разрушаване на стереотипи или като изолиран тотален информализъм. Или пък от тематиката и цветната им постановка да лъха единствено отчуждение и песимизъм... Светлинните зарева в тях са именно заявка за „освещаване“ на прехода, на пътя. Макар и илюзорно, близки до идеите на изолационизма, композициите ми всъщност са осъзната необходимост от диалог, дори единение с класическата живопис; усилие за „прекращване“ на тъмния праг в името на търсене на светлината. Те са моят искрен пътеник, нужда от разширено духовно присъствие, една непосредствено „кадрирана“ метафизика.



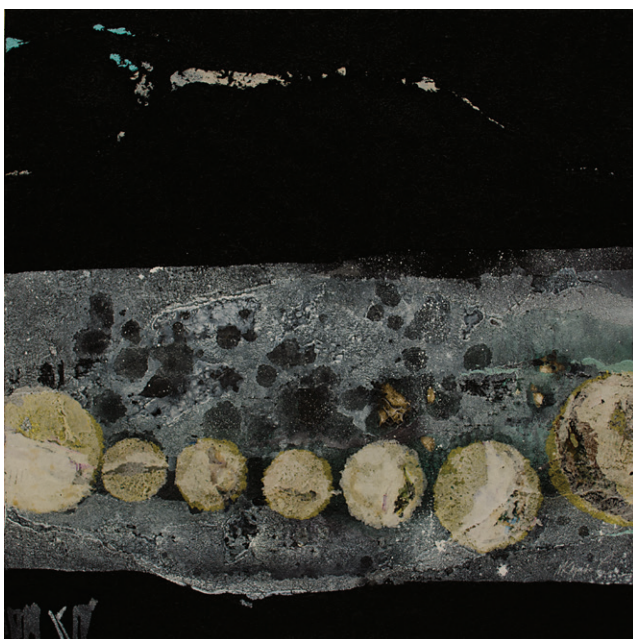
„Кръговрат“ 200 x 200 см., см. т., платно



„Щастливо многоточие“ 100 x 100 см., см. т., платно



„Трапеза под звездите“ 200 x 200 см., см. т., платно



„Потънали вселени“ 60 x 60 см., см. т., платно



„През прозореца“ 150 x 150 см., см. т., платно



„Нервно време(зад прозореца)“ 200 x 200 см., см. т., платно





„Метаморфози на преминаването“ 200 x 200 см., см. т., платно



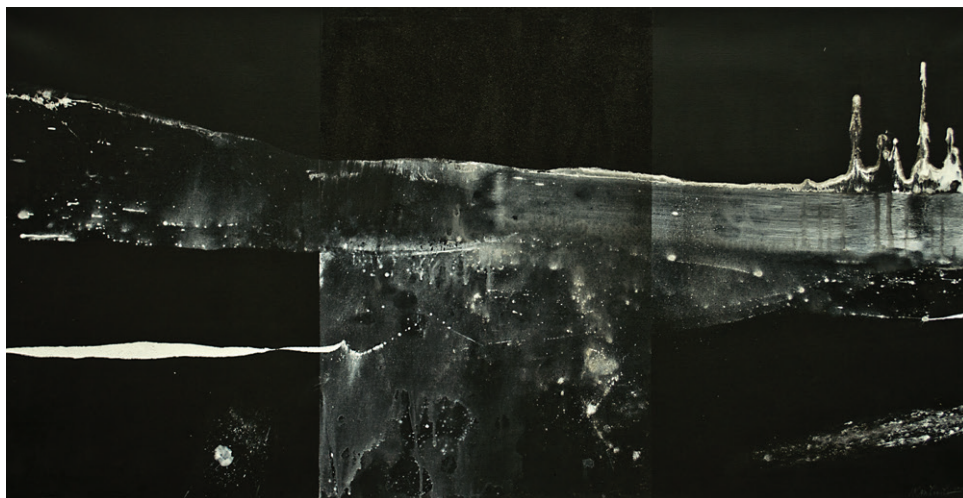
„Enter love“ 200 x 200 см., см. т., платно



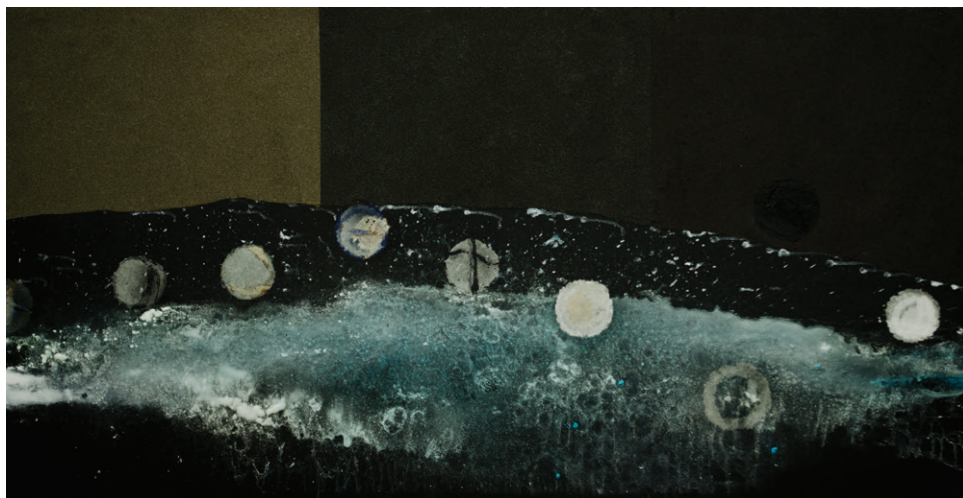
„Вятърна мелница“ 60 x 60 см., см. т., платно



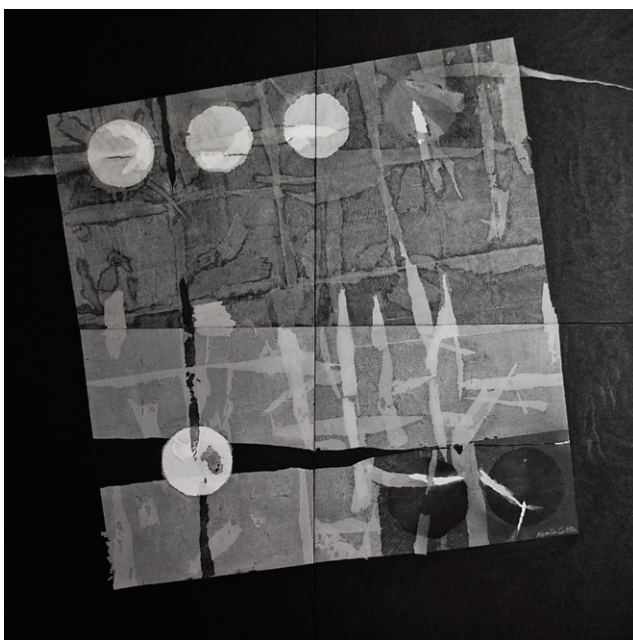
„Малкият принц“ 200 x 200 см., см. т., платно



„Неравновесие“ 150 x 75 см., см. т., платно



„Кръгова цикличност“ 150 x 75 см., см. т., платно



„Невъзможна пунктуация“ 200 x 200 см., см. т., платно

---

*Данни за автора:*

Доц. д-р Мартина Маринова Караиванова, Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“, Факултет по изобразително изкуство, Катедра Живопис;  
Основни интереси: живопис, теория на изкуството, съвременно изкуство;  
E-mail: [martina.karavanova@gmail.com](mailto:martina.karavanova@gmail.com)

## ИКОНОГРАФСКИ, СИМВОЛНИ И ЛЕЧИТЕЛСКИ АСПЕКТИ В ХРИСТИЯНСКОТО ИЗКУСТВО И НАРОДНИТЕ ТРАДИЦИИ

Мая Димчева

**Реюме:** Календарната обредна система обединява водещите области на народната материална и духовна култура, осмисля същността и съдържанието на такива социални и духовни феномени като празник, обичай, обряд, ритуал, символика. Те от своя страна са свързани с източноправославните ценности и традиции, с историческата памет на българската държава, разкриват основните концепции за света, човека и историята.

**Ключови думи:** празник, обичай, иконография, изкуство, медицина

### ICONOGRAPHIC, SYMBOLIC AND HEALING ASPECTS IN ORTHODOX ART AND FOLK TRADITIONS

Maya Dimcheva

**Abstract:** The study focuses on the ritual system connected with the traditional folk calendar. It unites the main spheres - material and spiritual - of the national folk culture, comprehends the essence and content of such social and spiritual phenomena as feast days, rite, ceremony, ritual, symbolism. All of those actions are related to the Eastern Orthodox values and traditions, to the historical memory of Bulgaria, and reveal the specific basic concepts of the world, man and history.

**Keywords:** feast days, rite, ritual, iconography, art, medicine

Съжителството на древни по своя произход паганистични вярвания и установената вече по нашите земи религия е наложило необходимостта от постепенното им адаптиране в сферата на традиционната народна култура. Така, в хода на времето, се оформя типично за Балканите религиозно явление, което е уникално за всяка една балканска държава, и което дава основание на редица съвременни автори да го определят като „народно“, „синкретично“ или като „битово християнство“, „народна църковност“, „фолклорна религиозност“ и пр. (Mihaylova, 2000:3) Паралелно с православния календар народната памет е съхранила древните обреди и ритуали, носители на нравствено-етични, културни категории и ценности.

Традициите са духовната сплав на нацията, те са част от битата на народа и се предават неизменно от поколение на поколение. Наред с практикуването на многобройни магически лечебни практики, народните празници и обичаи регулират отношенията между членовете на семейството, подобряват здравето в рода и цялата селищна общност.

Народните празници и обичаи, както и свързаните с тях обреди и ритуали, представляват богат синтез на различни видове изкуства. Те съчетават едновременно песни, танци, слово, образ. Почти навсякъде присъства обредно облекло, уникални обредни реквизити и накити с преобладаващи в тях ярки, наситени багри, повечето от които са с призната в днешни дни художествена стойност. В тяхната украса са изобразявали определени елементи (символи) с точно предназначение, утвърдени от народната вяра. Още в стари времена, както творецът, така и лечителят са знаели, че красотата в изкуството претворена в обредните практики, а и въобще в почти всяка човешка дейност, се явява като защитна сила против злото, хаоса, болестите и нарушеното равновесие в света.

Многобройни и разнообразни по своя характер са гаданията, наричанията на обредните погачи, на цветята, китките и венците, по орехите, възлените, напяванията на пръстените и заклинанията „за избавление от всяко зло“. Те са били особено активни в периодите на преход в сезонния календар, в преминаването от есен към зима, от зима към пролет, когато равновесието в природата е нарушено, а хората са особено уязвими. В цялост, тези езически по съдържанието си вярвания, по-късно са били адаптирани към православния календар и християнския култ към светците.

Библейските представи влизат трайно в живота на българите, разкриват основните концепции за света, човека, историята, за нравствените и духовни ценности, широко проникват в църковното изкуство. Многобройни са жанровете, които предлага Свещеното

Писане в песенното и литературното народно творчество. Притчи, пророчества и библейски послания се трансформират във формата на фолклорни приказни мотиви, изпълнени с риторика, диалози и монолози, с вплитане на разказ в разказ и т.н. (Drospcva, 2002:112) В народното творчество се сливат легендарните образи с обичаите, обредните песни с легендите, а религиозната празничност присъства в народния бит и култура.

Някои от християнските светци се отъждествяват с митологични образи и приказни герои, а техните жития не рядко се свързват с легенди и предания, с народните представи и вярвания. Те преминават в празничната обредност, рефлектират и в някои иконографски теми и в изображенията на отделни светци. Така например в българската митология св.Георги е представен като „млад юнак, който има девет сърца, язди бял хвърковат кон, дели мездана със самодиви, хали и змейове, слеза в долната земя и лети високо в небето, свети като ясно слънце, брани хората от ламията, с която води люта битка и винаги е победител“ (Mandova, 2009:118).

В народните песни и легенди св. Георги е възпят като по-малкият брат на св. Димитър, като „млад и силен юнак, зелен и милен хубав светец“, който „носи лятото“, възседнал бял кон. Св. Димитър – „с дълга бяла брада, от която се изсипва първият зимен сняг“, яхнал червен кон. Широко разпространена е и поговорката, че св. Димитър „събира членовете на семейството“, освобождава овчарите и ратаите за да се договорят и за следващата година (празникът е наричан още Разпус). А св. Георги „ги разделя“, защото новата стопанска година започва с Гергьовден.

Процесите на взаимодействие между езичество към християнство в сферата на митологията и традиционния календар определят наличието на единен, изграждан столетия наред модел на календарна система, в която присъстват църковните празници, посветени на светците, мъчениците за вярата, духовните водачи, покровителите на народа и природните стихии. В календарната система, от една страна установена от канона и от друга съхранила традициите на народната памет, съответно място заемат светците покровители на космическите и земните пространства, на домашните дейности и занаяти, на любовта и семейството, на животните и стопанската дейност, на живота и смъртта (Dimcheva, 2014:211).

Св. Богородица е застъпница на майчинството и жените, на страдащите, бедните, болните. Св. Никола също покровителства бедните, както моряците и рибарите, а също и търговците. В негова власт е съсредоточено земното пространство, с неговата необятна

водна шир. В народната памет образът на св. Никола се е съхранил като Крилат люнак, а в народните легенди и митове той лети над океана и пази корабите от бурите и урагана.

Небесното пространство е подвластно на св. Илия, слънчево-небесния градушкар, който води непрекъснати битки с демоните на природата – змейове, лами и хали. Между небето, земята и отвъдния свят стои Архангел Михаил – крилатият отвъден душевадник. Пастирът змееборец св. Георги също води битки със змея, както и Огнената св. Марина със змията. Змеят и Змията са олицетворени от християнската религия и от народната митология като символи на злото, дявола и силите на хthonоса.

Господар на зимата и вълците е св. Димитър, а също и св. Мина. Средата на зимата е около зимния Атанасов ден (св. Атанасий се счита за покровител на мечките), а най-големите студове са на Ивановден. Средата на лятото е около Петровден и Илинден, а най-големите горещини са през „горещниците“ (15, 16, 17 юли). Симеоновден (1 септември) слага началото на есенната оран и сеитба, а зимният Симеоновден (3 февруари) – на пролетта. Оформя се двуделно сезонно и стопанско деление, което разделя календарната година на лятно и зимно полугодие. В народния календар се оформят празници, които определят сезонното и стопанското разпределение през годината. Основната разграничителна линия при това сезонно деление е централният зимен ориентир – Димитровден и централният летен – Гергьовден. Обредните практики фиксират определени представи, вярвания и ритуали, свързани с прехода от лято към зима и от зима към лято, намерили най-ярък израз в двата срещуположни празника в сезонния народен календар.

Етническата многопластовост на митологичните представи за света, развили се в социалната среда на българския народ, са изградил стройна и устойчива обредна система, отразяваща в своята същност отношението между човек и природа. За това и народният календар е подчинен на идеята за преход от един сезон към друг, която от своя страна определя целия стопански цикъл. Преходът, който е граничната ситуация във времето, между двата основни цикъла (зима – лято) се приема като граничен и опасен, поради това голяма част от обредите са насочени към възстановяване на хармонията с вярата, така че по магичен начин (чрез определени ритуали) да е възможно да се повлияе на плодородието, здравето и благоденствието в живота на хората.

Много често вярванията на българите са свързани с представата за одушевления свят, или т. нар. анимизъм, отразен в песенния фолклор.



„Анимизъм“ или „персонификации“ означава своеобразно очовечаване и жива връзка със заобикалящия свят. Човекът общува с небесните светили, с планините, с реките, с растенията и с животните. Той е част от природата и е свързан тясно с нея (Angelov, 2002: 147).

В този смисъл природните явления и сезоните от годишния календарен цикъл също така са свързани с принципа на петте елемента (огън, въздух, вода, земя, дърво). По техните закони се развива цялата жива природа, същите тези закони са познавали и лечителите, прилагайки знанията си в своята лечителска практика. Много от тях са вярвали в космическите закони, познати от гревни времена, а именно във връзка: „космос – природа – човек“, което е основен принцип в народната медицина.

Лечението обикновено се съпровожда с молитва и специално предназначени за целта ритуали. Натрупаният с годините опит показва, че само с външни фактори (например използване на билкови отвари, разтвори с минерални вещества и гр.) не могат да се постигнат добри резултати в процеса на лечението. И днес все повече се признава обстоятелството, че причината за заболяването е свързана с психическите процеси на духовно ниво на човека. Според някои източни учения организъмът на човека се разглежда като единно цяло, т.е. всички органи в човешкото тяло се взаимно свързани и взаимно си влияят. Ето защо посветеният в тайните на народната медицина (обединяваща знанията на гревните цивилизации, предимно на източната медицина) се стреми да преведе в равновесие, както тялото, така и духа на човека.

Народните лечители до днес ревностно пазят знанията, предавани от поколение на поколение от далечното минало. Те са изградили с времето определени правила, основани на законите на природата, които са спазвали стриктно и безрезервно. Посветили са се изцяло на тях праз целия си живот, ясно осъзнавайки своята мисия и призвание. Техните последователи (ученици) са се научили да разпознават различните болести, дори да диагностицират, да определят характера на човека и психофизиологичните му особености. Практиката им включва още приготвяне на специални препарати от внимателно подбрани лековите растения, предназначени индивидуално за всеки човек, в зависимост от заболяването.

До нас са достигнали легенди и предания за изкусни лечители, които премахват болести с помощта на подбрани билки, (счита се, че народните лечители познават над хиляда лечебни растения) минерали, както и някои суровини от животински произход. Обикновено растенията се прилагат комбинирано, а органичните вещества с животински произход – в чист вид. В ръцете на лечителя всяко

вещество от органичен или неорганичен произход може да се превърне в лекарство, ако се познават и спазват писаните и неписани закони на народната медицина.

В агиографската литература се срещат сведения за светци, които са канонизирани като лечители, както и много други, които не са канонизирани, но са изпълнявали лечителска дейност върху болни хора и животни. В преданията и житията на светците се споменава, че търсещите помощ се изповядват преди да бъдат лекувани: те разказват за себе си, за своите грехове, преживявания, за предците си, за семейството, дори за сънищата си. Придружени с пост и молитва, изповедите могат да продължават няколко дни. Пречиствайки душата си чрез изповед и त्याлото си с пост, болният се подготвя психически и физиологически за предстоящото лечение. Взаимното доверие между него и лечителя, както и вярата в успешното оздравяване е от особено значение в този процес. За страдащия от различни заболявания народ, светецът не е само лекар, но и духовен наставник.

Народните лечители стриктно са следвали последователността в хода на лечението, привеждайки в равновесие тялото и духа на човека. Първоначално са разговаряли за неговия живот и след това са пристъпвали към изпълнението на ритуалните действия и използването на лекарствените средства от естествен произход. Интересен в това отношение е известният т.нар. „русалски“ ритуал, който се провежда през „русалската неделя“ – седмицата от св. Дух до Все светици. Той е предназначен предимно за лекуване на „русалска болест“ (лудост, болест на душата), също и на други болести.

Русалската група се състои от нечетен брой „избрани“ момци. „Избраните“ не са случайни – те са милосърдни, отзивчиви към страдащите и бедните, (здрав и хубав) с добра физика. Преди ритуала трябва да са постили няколко дни, да са облечени в чисти бели дрехи, обкичени с лековити билки и цветя, с преобладаващ червен цвят. Наредените в кръг момци извършват тайнствен, мистичен танц, изричайки определени заклинания. Русалиите имат главатар (ватаф), който знае всички тайни на ритуала, които се пазят строго и са предавани на първороден син. Затова „Русалийското общество“ е затворено. Голяма част от народните празници и обичаи през годината са посветени на здравето и предпазването на хора и животни от болести. Ще разгледаме някои отделни символи, присъстващи във вярванията и обредните практики на българите, запазени чрез мъдростта на народа и след установяването на християнството по нашите земи. Тези символи обединяват основните елементи в природата, както и други, които са се трансформирали през

вековете. По-късно те са оказали своето влияние и в иконописта и фресковата живопис, за да наситят облика на това изкуство с по-богато съдържание.

Водата е един от основните и неизменни елементи при сътворението на света. Според дуалистични космогонични легенди, преди да се създаде този свят, земята е била покрита с вода. В традиционните представи на българите водата преобладавала, в сравнение със земната шир. Водата е предмет на всеобщо почитане и дори култ (Stoynev, 2006: 58). Вярвали са, че всяка вода има „стопанин“ – пазител, който се явява в образа на животно – риба, гушер, жаба, птица, змия с получовешка глава и криле. В нея обитават различни духове, които народната представа вижда в персонифицирани образи – жени, моми и др. И както всеки символ има своята двойствена природа, така и символът на водата отразява от една страна вредоносните сили (духовете), от друга – пречиства и отстранява злото. В основното си значение водата е символ на живота.

В народните вярвания водата притежава предимно очистваща, здравеносна и плодовита сила. Широко разпространен в приказната проза е мотивът за „Живата вода“, която може да съживява. И това не е случайно, защото известно е, че повечето лечители са ползвали свойствата на тази вода (на алкална основа или с известно количество сребро в състава ѝ) и успешно са лекували някои заболявания. Това обуславя широкото ѝ приложение в множество обредни и лечебни практики. Нейните очистително-предпазни и продуциращо-здравеносни функции са тясно преплетени. За дълъг период от време се практикува обливането, пръскането и запойването с вода, при което тя действа по контактен път. В определени дни от годината болните посещават т.нар. „самодивски“ и „русалийски“ извори с надежда за изцеление – през Русалийската неделя, на Спасовден, на Петдесетница, изпълняват ритуала „търкаляне в роса“ за здраве на Гергьовден, къпането в реки и извори на Еньовден и др.

Вярата в силата на „мълчаната вода“ поражда обредни действия свързани с ритуалното пречистване, прогонването на зли сили, за осигуряване на здраве и плодовитост. Водата се налива от млади момичета преди изгрев слънце, от три източника. Трябва да се носи при „пълно мълчане“, тъй като е било „известно“, че всяка неволно изречена дума или мисъл носи отрицателен (негативен) заряд, може да „замърси“ структурата на водата. В котел с „мълчана вода“ прибавят и пръстени, най-често сребърни, които оказват благоприятно влияние върху нея и подобряват качествата ѝ. Понякога във водата за подсилване на нейното лечебно действие потапят „зеленина“ – билки, цветя. С такава „цветна“, „мълчана“ вода на Гергьовден замесват

обредни хлябове, с нея посрещат невестата, извършват се гадания за бъдещи събития.

Водата е връзката, границата на световете – земния и отвъдния. В миналото българите са вярвали, че чрез водата, намираща се на границата на световете, ще се докоснат до света на отвъдното, до предците си, от които са очаквали подкрепа, защита и покровителство.

Избирането на място с вода за определен ритуал цели да предпази от вредоносни сили, това е знак за добър късмет, за здраве и плодородие. Граничната функция на водата се проявява в разнообразни обичаи – „Пеперуда“ и „Герман“, в обредите край вода при „Кумичане“, „Еньова булка“, „Мара Лишанка“ и др. Кладенецът, реката, изворите очертават границата на един период от живота и началото на друг, към повече добро и благополучие. Кръщаването с вода на Йордановден означава отричане от греха и преминаване в пределите на един по-висш и нравствен живот. На Йордановден Исус Христос се потопил три пъти във водите на река Йордан, а чрез този акт (Кръщение) се символизира тайнството на смъртта и възкресението. Умира грешният човек, наследник на Адам, преражда се духовно и възкръсва пречистен за нов живот.

Представата, че в нощта срещу Богоявление водата „спира и се пречиства“ поражда вярата в особените и магически сили. С богоявленската „кръстена“ вода поливат лозята на Трифоновден, къпят обредно младоженци, коледали, именици. Пречистващата сила на тези ритуали е трансформирана от християнската религия във вяра за светостта на водата, на един от най-големите християнски празници Св. Богоявление и Събора на Св. Пророк Предтеча и Кръстител Господен Йоан – Ивановден.

С не по-малко уважение, респект и почит старите българи са се отнасяли към Огъня. Той е основен център на празничните ритуали. Огънят е култов символ в представите на българите, запазил силата и божествеността си още от предхристиянско време. Символ на мъжкото соларно начало, той както и водата е връзката между света на живите и мъртвите, посредник между земята и небето. Огънят символизира слънчевия диск – хората насядали в кръг около него, а лъчите му – запалените, огнени стрели. Като проекция на небесния огън, той се явява основно движещо звено в ритуалите, имащи за цел да подсилят неговата мощ, особено в прехода към зимния цикъл. Техният особен смисъл е да се призове плодородието, да се осигури реколтата, както и продължаването на родовия ритъм.

Огънят е изключително важен елемент в народно-лечебната практика. Той има пречистваща, предпазна, профилактична функция.

Вярва се, че може да прогонва зли духове (демоните на болестите), вредни животни, насекоми и др.; да предпазва от градушки, наводнения, природни бедствия... За справяне при стрес се практикувало гасене на възлен, леене на куршум и др. Пепел и възлени (остатъци от огъня) се използват при отравяне, като особено значение се отдава на остатъчната пепел от бъдника – от Бъдни вечер. Огън се пали и в случай на епидемична болест, защото е установено, че огънят пречиства въздуха и всичко около него. Огънят се явява в обредите от жизнения цикъл: при родилки до четиридесетия ден след раждането гори огън, когато излиза след залез слънце от дома, тя носи горящи възлени; познато е и обредното „оплакване“ на младоженеца на сватбата; за предпазване от уроки, зли очи и т.н. (Stoynev, 2006: 220).

Във всички случаи се вярва, че болестта идва в човека като наказание, следствие на сторени грехове. Тогава „вътрешният огън“ го изгаря отвътре, причинява страдание, но и едновременно го пречиства. И едва когато се смири напълно и осъзнае греховете си (породени от лоши мисли, думи или действия) започва постепенно да се възстановява, ако стореният грях не е прекалено тежък. Това може би се отнася както към отделния индивид, така и към група хора, т.е. болестта може да обхване цяла общност в зависимост от извършените грехове, от пристъпването на природните, обществените и космическите закони. За предпазване от болестта шарка по някои места на празника на св. Варвара децата палят огън на кръстопът, приготвя се обредно вариво, част от което се оставя на пътя, прескачат огъня и вземат главня от него, която отнасят в дома си за да опушат прага на къщата и всички стаи. Чрез безкръвната жертва – обредното вариво и опушването на стаите се цели омилостивяването и прогонването на болестта.

Един от най-значимите обичаи, посветени на символиката на огъня е нестинарството, чиито устойчиви традиции позволяват то да се практикува и в наши дни. Езическата обредност на ритуала приема календарното си адаптиране към деня на св. Константин и св. Елена – 21 май. Провежда се предимно в Странджа и Югоизточна България. Светците Константин и Елена се приемат за покровители на нестинарите. Според една легенда цар Константин и царица Елена воювали с турците. Враговете им изсичали и палели горите. Оградили цялото царство с огън. Но св. Константин и св. Елена, с Божията благодат преминали през огъня и победили. „За това до ден днешен се играе върху огън, за чудо и приказ да се помни“ (Дуаков, 2003:66).

Вероятно древните корени на нестинарството намират своя израз още в култа към огъня и слънцето, носители на небесния огън;

в античните мистерии – за увеличаване на плодородието; в ранното християнство – за възраждане чрез носене на запалени свещи в процесия. Нестинарите (от гръцки „естия“ – огнище) осъществяват връзката с древните божества на домашното огнище и огънят-закрилник. Успоредно с вярата, свързана със съзидателната сила на огъня, се проявява и отношението към него като стихия с голяма разрушителна сила (отрицателния аспект). Двойнственото отношение към огъня се проектира в обредността на някои празници, посветени на предпазването от огън и пожар – „горещниците“, Петровден, Илинден, Игнажден и др. календарно присъстващи в летния сезон.

В народния календар в рамките на християнското честване на св. първоапостоли Петър и Павел (Петровден) се извършват многобройни обредни практики, които носят типичните белези на летните празници. Основната функция на обредите е предпазването на реколтата от пожар и са обусловени от представата за унищожителната сила на огъня.

По време на „горещниците“ стриктно се спазват определени забрани – да се пали огън на открито, да се работи на полето и др. Според традицията още на Бъдни вечер бъдникът се миросва край огнището, остава се да гори цяла нощ и така до 15 юли се поддържа, за да не изчезне от дома здравето и сполуката. Именно на този ден, веднъж в годината, огънят в огнището трябва да бъде угасен, защото се счита, че магическата му сила е намаляла. На 17 юли се пали новият „жив“, „млад“, „див“, „Божи“ огън“, защото тогава огънят сам слиза от небето (Стоунев, 2006:219). На 17 юли се чества християнския празник на св. великомъченица Марина, която в традиционната календарна обредност се отличава с „огнена, слънчева природа“. Затова тя е наречена „Огнена Марина“, а в песенната традиция на Странджа светицата се възпява като „слънчева невеста“.

Според традиционните народни представи Илинден (св. пр. Илия), е един от големите летни празници. Той се определя като „средата на лятото“. В народната памет св. Илия е главен покровител на небесния огън. В една от легендите се разказва как св. Илия се разхожда по небето със златна колесница и хвърля огнени стрели по ламята. Така се получават светкавиците, а от тракането на колелата – гръмотевиците. В народната памет старозаветният пророк Илия е свързан и с огъня, и с водата – предрича суша, наказва хората за тяхното безверие, но може да бъде и милостив – предпазва от градушка, праща дъжд и плодородие на земята.

Символното значение на флората и фауната на *земята* – растения и животни, както и някои животни, свързани с митологичните представи, намират израз в обичаите и обредите разпространени по нашите земи.

В тях се съчетават едновременно ритуали, обединяващи прилаганото лечение, предпазването от бедствия и осигуряването на дълъг и щастлив живот. Намират отражение и в народното творчество, а в отделни случаи, по-късно и в иконографското изображение, но с друго смислово значение.

Символ на победата над греха и смъртта в християнството, на мъченичеството за вярата е Венецът. В християнската агиографска литература са приети изразите: „прие мъченическия венец и получи палмата на мъченик“. Заедно с палмовото клонче този символ е особено разпространен в раннохристиянското изкуство, в изображенията върху саркофажите в катакомбите. В античното изкуство палмовото клонче и венецът означават победа над врага, а в християнското изкуство символизируют мъченичеството на християните и победата над злото и смъртта.

В традиционните народни представи ритуалният венец гарява здраве и предпазва от „всякакви злини“. С венци украсяват животни, къщи, дворове, кладенци. Сватбеният венец осигурява здраве и благополучие в семейството. Още в деня преди празника Гергьовден момите берат цветя и билки, с които правят венци, закичват хора и животни, вратите на дома, съдовете за мляко, както и всички стопански постройки за здравето на животните и плодородна година.

На Еньовден венецът направен от лековити билки, набрани преди изгрев слънце, придобива сакрална магическа функция. Символизира слънчевия диск и притежава силата на свещен знак, който предпазва от болести в неподредения външен свят. Венецът се пази до другата година, а билките се използват за лечение на различни заболявания.

Иконографските изображения на венеца и палмовото клонче се срещат много често. В почти всички икони присъства венецът, символ на мъченичеството и благословия от Бога, знак за тяхната мъченическа смърт.

*Китките, цветята и билките* са обреден реквизит, който присъства на всеки празник, предимно през пролетния и летния сезон. Те придават колорит на обредите, провеждани през тази част от годината. Цветята са знак на пролетта, младостта и радостта от живота. Характерни в това отношение са празниците Цветница, Великден, Гергьовден (Цветен Георги), Спасовден, Еньовден и др.

През пролетта християните празнуват един от най-големите празници, обобщено назовани Великденски. Започват още с Лазаровден и с Цветница (Врѣбница). Те са празници на цветята и растежа, в които природата празнува своя триумф и своето възраждане. С цветя и върбови клонки на Цветница (Вход Господен в Йерусалим)

миряните отиват на църква за празничната служба и водосвет. Църквата празнува тържествено пресрещане на Исус в Йерусалим, при което пътят Му бил застлан с маслинови, палмови, лаврови и върбови клонки, символи на победата и мира. Затова по традиция в ранната утрин портите на всяка къща се закичват с венчета от върбови клонки. В този смисъл, в църковното богослужение, върбовите клонки и венци са знак – знамение на победата над смъртта, знамение за Възкресението.

На този ден с венците, направени от върбови клонки, се закичват домашните животни, за да се плодови и силни през годината. Пазят се до следващата Върбница, защото се вярва, че са благословени от Господ и имат необикновена сила. Когато някой от семейството се разболее, запалват върбово клонче и с него го прикаждат, за да си отиде болестта; върбови венчета слагат на главата и кръста при главоболие и дископатия; клонче от осветена върба забождат в земята за предпазване на почвата от вредители (Стоунев, 2006: 99). Върбовите клонки, цветята и всичко, което е осветено в църквата на празника имат предпазна и продуцираща сила, а в богослужението те са знак – знамение за Възкресението.

Някои цветя и билки се смятат за лековити, други имат „разделна, отбранителна“ или „привличаща, омайна“ сила; т.нар. „момински цветя“ – невен, божур, излика, седефче и др. се отглеждат в почти всяка градина, за да предпазят от зли сили и „уроки“. Невенът се използва в народната медицина с широкоспектърно действие – заличаване на рани, кожни болести; вътрешно се приема при болести на хранопровода и стомаха, използва се и в козметиката като естествено природно средство. Отвара от излика и мащерка се употребяват при остра кашлица, също и настойка от босилек при настинка. Красивите цветове и листа на здравеца и великденчето се използват поотделно, в различни отвари и настойки за регулиране на кръвното налягане. Безбройни са познатите и до днес лековити растения, доказали с времето своята целебна сила, а народните лечители грижливо са съхранявали знанията си в рецепти и указания за тяхното използване. Не случайно народът е казал: „за всяка болка има билка“.

Босилек, здравец, бръшлян и чемшир присъстват в пролетните ритуали, също и през останалите сезони на годината, поради вечнозеления си цвят. Зеленият цвят е символ на пролетта, на растежа и плодородието. Свързва се с пролетното пробуждане, с новия живот и за това най-много преобладава в пролетните обреди и ритуали. Зелени са венците в календарните обичаи, зеленина (клонки, китки) носят обредните лица, обкичват се със стрък здравец и босилек. Зеленият



цвят притежава целебна сила, помага за доброто зрение, успокоява духа, той е цветът на баячките, на билкарите и народните лечители. Болните приспиват на оброчните места, а до главата си поставят зелена стомна или паница, пълна с вода, с натопени билки и треви, с надеждата за изцеление. Здравецът и трендафилът са най-възпявани от народа. Носят се на годеж, сватба, при раждане и кръщение. Детето се къпе във вода със здравец. Без здравец китките губят своята магическа сила и красота. Под трендафила се слага котлето с „мълчаната вода“ да „пренощува“, когато се „напяват пръстени“.

Розата е древен символ, познат в много религии и култури, символизира любовта, страстта и женското начало. Намира отражение в някои иконографски изображения на св. Богородица – „Св. Богородица Неувяхващ Цвят“ (или Роза), в по-късните ѝ образи от XVIII – XIX в., в които нейният мафорий (връхната ѝ дреха) и корона са богато обсипани с рози.

В българския народен календар особена почит се отдава на празника на *пчелите* и *пчеларите*, посветен на св. Прокопий (8 юли), наричат го още св. Прокопий Пчелар. В някои райони, където има широко разпространени традиции в отглеждането на пчели (Стара планина, Родопи, Странджа, Добруджа и др.) се изпълнява обичаят „подрязване на кошерите“. Пчеларите ставали в ранни зори, отивали при кошерите си, където оставяли по две погачи – едната за св. Прокопий – „светец“ и другата за Господа – „беговица“. Прекадявали ги по три пъти и ги намазвали обилно с мед, който е съхраняван през годината за лек. С него лекували предимно ухапвания от змии и насекоми. А ако някой се разболе от шарка се прави медена питка за да се умилостиви Баба Шарка.

В митологичните представи пчелата се свързва с мотива за плодородието, което носи в себе си. Тя стои в основата на новия пролетно-летен стопански цикъл, знак е на прехода, на пробуждането на природата. „Оттук и божествената сила, която притежава, защото обитава короната на световното дърво, т.е. принадлежи към висшето“ (Дуков, 2003: 80- 81).

В християнската традиция се почита св. Харалампий – 10 февруари, който е „избавител от всички болести“, покровител на пчеларите и лечението с пчелни продукти. За това на този ден всеки, който има кошер и събира мед, носи от него в църквата и раздава в памет на светеца. Вярва се, че паница с мед, оставена вечерта преди празника пред иконата на св. Харалампий, придобива особена сила. С него намазват обредния хляб, а меда пазят през цялата година за лек срещу болести – рани, обриви, настинки, гърлобол, кашлица и дори срещу шарка.

На определени дни от годината, особено през зимния сезон, се правят медени питки или се оставя мед за орисниците и самодивите, за да се омилостивят. Преди залез слънце жените се събират на кръстопът и нареждат обща трапеза, върху която поставят медени питки и варено жито. Част от погачите, върху които поставят китка здравец, оставят на пътя, за да прогонят всички болести. Медът присъства в почти всички обреди през годината. С него се замесва питата за новороденото дете, присъства задължително и на всяка сватба. Когато в дома се доведе булка, тя намазва прага на къщата с мед, „за да е сладък и лек животът ѝ в новото семейство“ (Stareva, 2005: 246).

Пчелата е символ на плодородието и трудолюбието, а народът ясно е осъзнавал, че грижите за пчелите означават добра реколта и осигуряване на дълголетие, защото пчелият мед е добра храна и лечебно средство. Изчезне ли пчелата умира животът на планетата. В митологията е известно, че пчелата може да прекрочва границата между физическия и отвъдния свят. В християнството пчелата е вестител на доброто, символ на чистата душа, на девствеността. В ранното християнско катакомбено изкуство пчелата се изобразява като символ на възкръсналия Христос, тя символизира безсмъртието. Според други предания пчелите хранели в пустинята св. Йоан Кръстител с мед. А според някои фолклорни легенди, образът на бяла пчела приема Архангел Михаил. В отделни средновековни произведения и жития светците се сравняват с пчелите – „както пчелата събира нектар и го превръща в мед, така и подвижникът събира добродетели и със своите подвизи ги претворява в живота“ (Cheshmedzhiev, 2008:53). Популярна е легендата за „Бялата пчела“ в „безименното“ народно житие на св. Иван Рилски, с която се олицетворяват ангелите и светеца, покровител на българския народ.

Идеята за безсмъртието на човешката душа намира израз и в символиката на елена. Ежегодната смяна на розата му се свързва с представата за смъртта и възкресението в християнската религия. Иконографското изображение представя елена край световното дърво на живота – един от най-разпространените символи на вечно възраждащия се жив космос, а клонестите му рога се отъждествяват с дървесната корона, олицетворяваща небесния свят. В традиционните представи дървото на живота е символ на правилно подредения и организиран по божествените и природни закони човешки свят.

И днес могат да се видят възрожденски стенописи с изображения на Световното дърво, с елен и слънце между розата му, върху фасадите на някои български къщи (или алафранги), отразяващи вярването в неговата апотропейна функция, отглас от една дълготрайна

традиция. Според Йоан Лествичник „унищожител на видимите злини е еленът, а на невидимите – смиренуето“ (Karadzova, 2008:64-65). Еленът има свойството да открива змията (злото), особено силно отровната многогодишна змия, която се съблича три пъти през годината. Той я „улавя“ с ноздрите си и я поглъща. Поради отровата изпитва силна жажда и ако до три часа успее да намери вода, ще живее още дълго. Причината за дълголетие му е не само неговата сила, но и неговата благост и липса на гняв. Това отвежда към една от основните християнски ценности – смиренуето, както и към добротата и състраданието, а народната мъдрост определя тези качества като предпоставка за добро здраве и дълъг живот.

Еленът е животно с особено място в космогоничните представи на българите. Вярва се, че Слънцето язди кон, елен или вол (соларен символ). В някои гатанки еленът или волът са олицетворение на слънчевия диск. Митичният образ на слънцето се възприема като огромен елен със светещи златни рога, пробягващ небесния свод в посока от изток на запад. Митологичното съзнание го свързва с борбата със силите на мрака и хаоса. Еленовият рог, който има магическа сила, предпазва от змийско ухапване, а народът го използва и като неоценимо лекарство срещу болести. Вярата, че еленът поглъща змии и може да понесе змийска отрова се изразява в някои изображения на елен върху амулети с предпазваща и продуцираща сила.

*Змията* в митологията олицетворява htonичните свръхестествени сили, свързани с мъртвите и праедите, с магията и медицинските познания, с женското оплодително начало. Християнството я приравнява с дявола като символ на зло, на коварството и грехонагението. Според старозаветните представи господ я наказва „все по корем да лази, с прах да се храни и по дупките да живее“, защото отворила портите на рая, за да влезе дяволът и да изкуши Адам и Ева (Бит. 3:14-15).

В календарната система съществува своеобразен „змийски“ цикъл на народните празници, целящи умилостивяването на влечугите и предпазването на хората и домашните животни от тях. Той обуславя появата на змиите през пролетта на Благовец до Секновение (29 август), последният ден в който влечугите се прибират в леговищата си, дълбоко в земята, в пещерата на „Змийския цар“. На Тодоровден в ранно утро жените почистват къщата и двора и запалват сметта, тъй като според други поверия на този ден змиите излизат от зимните си леговища. Извършват се специални ритуали срещу опасните влечуги – запушват се всички дупки в къщата и по двора, опушват се ъглите. Стопаните обикалят три пъти къщата, чукайки с лъжица върху тепсия (северозападна България). Според отделни представи св.Тодор

пристига на бял кон, покрит с бяло платно. В дясната си ръка държи лъжица, а в лявата – тесния, с която гони змиите (Роров, 2008: 212).

Змията се приема като символ на земята, на скритите в нея плодородни сили. В някои иконографски изображения се представя увита около корените на Световното дърво. В други космогонични представи – огромна змия е обхванала цялата земя, или обитава дълбините на океана. В този смисъл тя се явява символ на хтоничните демони и божества.

Поради семантичната си връзка със земята, змията има особено значение в народната медицина. Някои фолклорни сюжети я представят като мъдро животно (положителния аспект), познаващо силата на билките и тайната лечителска практика. В други се споменава, че в устата на всички змии има безценен камък. Ако човек се сблъска с него, придобива уменията да лекува, а също и да разбира езика на животните. Змията може да помага и на безплодни жени. Бои се най-много от някои дървета – леща, ясен и явор. За това овчарските гези се правят от клони на тези дървета.

В народното творчество „Змейки“ се наричат везбените орнаменти, украсяващи женските ризи и поли. С апоотропейна насоченост са изображенията на наподобяващи змиеподобни фигури, изписани или изрязани върху хурки, гези, ракли. Изображения на змия има върху зидове, врати и чешми, също и върху множество керамични и метални съдове (Stoynev, 2006: 140 – 141).

Широко е разпространен култът към св. Марина, предимно в южните райони на България. В някои селища светицата се почита като покровителка на бурите и пожарите, но основно се счита за господарка на змиите. За това тя носи влечугите в забрадката или престилката си. Според старо поверие св. Марина притежава и лечителски способности. Много хора, особено незрящи или с очни проблеми, отиват на извор или река в близост до манастир или оброк, носещ името на светицата. Мият се с водата и отправят молитви към св. Марина за изцеление. След това връзват на близко дърво част от грехата си, „за да остане там болестта“ (Mandova, 2009:190-191). В някои иконографски изображения св. Марина държи змия в ръката си (олицетворение на дявола), или кошница, от която се показват змийски глави, символизиращи победата над злото.

Народът се страхува от змията, но едновременно с това я почита. Позната е целебната сила на нейната отрова. За народа змията е символ на мъдрост, познава всички лековити треви и билки, знае езика на животните и може да научи човек на тези дарби. Тези качества ѝ отреждат ролята на пазител, „стопанин на дома, на земите и посевите,

а нейното място често е до огнището или под прага на дома.

В заключение е необходимо да обърнем внимание и на някои изображения, свързани с медицината и по-специално на светците-лечители, които представляват значителен интерес в агиографски и изобразителен аспект. Иконописата отразява не само каноните (сюжетите от) на официалната религия, но и вярванията и традициите, останали живи в народната памет и след приемането на християнството. Това определя характерната специфика и оригиналност на църковната живопис по нашите земи (Dimcheva, 2014:142). Пример, който показва влиянието на гревните митове, преминали през трансформация е широко разпространената иконографска сцена „Св. Богородица – Живоносен източник“.

В композицията намират отражение елементи за „живата вода“, както и култът към водата, типичен за траки и прабългари. В същия аспект се има предвид и култът към минералните извори през античността. Традиционно св. Богородица се изобразява в облак над басейна с животворяща вода, а пред нея са застанали прави или седнали болни хора. Иконографията представлява внушителна, тържествена сцена, в центъра на която е представена св. Богородица като Озидитрия или Царица в златен купол. Ръцете ѝ са вдигнати нагоре, до нея Исус Христос благославя и придържа разтворено евангелие, на което пише: „Аз съм вода жива“ (Mutafov, 1992:8-10). Изображенията на Живоносния източник показват голямо разнообразие от чудоейното лечение на различни заболявания, косвено чрез вярата в св. Богородица и пряко – чрез целебното въздействие на минералните води.

Типично за иконописата, отразяваща медицинската тематика са изображенията на светците –лечители, или т.нар. „Свети врачове“, които обикновено се представят с някои задължителни лекарски атрибути: лекарска кутия, в която се виждат разноцветни лечебни „прахове“ и шишенца. Светите врачове държат лъжичка (Спатомене), ножче, книга или везни, символизиращи медицинската наука. Канонизираните лечители се наричат още „безсребърници“, изразители на принципа на безвъзмездната медицинска помощ. От тях се почитат главно дванадесет лечители: св. Козма и св. Дамян, св. Кир и св. Йоан, св. Панталеймон и св. Ермолай, св. Сампсон и св. Диомид, св. Мокий и св. Аникита; св. Талалей и св. Трифон. Обикновено те се изобразяват заедно, по двойки, а в по-редки случаи – отделно. Особено почитан е св. Панталеймон (Всемилолюбив), известен с „изцеряването на всякакъв недъг“. Друг безсребърник е св. Трифон. Интересен и типичен негов атрибут е лозарският косер или нож, който обичайно държи в едната си ръка. Тези предмети са свързани с виното, смятано за обезболяващо

и упоїващо средство, както и за лечебно пишие.

В иконографското представяне на някои светци лечители не се изобразяват символи на медицината, липсват съответните атрибути на лечители. За тях можем да черпим информация от агиографските сведения, както и от по-рядко срещани изображения на житийни сцени, напр. „Чудодейното възкресяване на удавник от св. Николай Чудотворец“, „Изцеряване на душевно болни от св. Иван Рилски“, а в житието на св. Георги се отбелязва, че светецът изцерявал по чудодееен начин и животни. И други светци- воини извършвали чудеса и лекували „слепи и хроми“ – св. Димитър, св. Мина, св. Теодор Стратилат и др.

Заслужава да се изтъкнат и имената на българските светци, които също били лечители: св. Иван Рилски, св. Георги Нови Софийски, св. Гаврил Лесновски, св. Филотея Търновска, която лекувала предимно рани, св. Петка Българска, известна като изцерителка на заболявания на очите (изобразява се понякога гържаща в ръце око, поместено в елипсовидна форма), и още св. Теодосий Търновски, и св. Климент Охридски.

Сред многобройните сведения за живота и дейността на св. Климент Охридски се споменава и фактът, че той не само е бил архиепископ на Охрид, но и „пръв български учител и лекар“. За него се споменава, че „за всяка болест бе готов изгонител, като лекувал тресковати и бесновати, чрез молитви и докосване, на слепи и неми даваше да гледат ясно и да говорят“. Св. Климент Охридски е известен още с основаването на манастирска лечебница към църквата „Св. Панталеймон“ в Охрид, където не само лекувал болни, но „били обучавани негови ученици на лекарско изкуство“ (Mutafov, 1992:13).

Неповторимостта и богатството на народните празници и обичаи, разгледани в контекста на християнското изкуство и култура, се осмислят в съвременния свят като ценна традиция, наследена от предците ни. Религията и духовността са оказали своето влияние в миналото, дават своето отражение и в съвременността. В днешно време религията и митологията съжителстват под различна форма с научното знание, разкриват едновременно с това пъстротата на многоликите си проявления, за да образуват обща, единна сплав, в основата на която е заложена ценностната система на българите, опора за съхранение на националната ни идентичност.

## ЛИТЕРАТУРА

- Angelov: 2002 Angelov, Dimitar. Душевността на българина в песенния фолклор. С., 2002, 147 [Dushevnostta na balgarina v pesenniya folklor. Sofia, 2002, 147].
- Cheshmedzhiev: 2008 Cheshmedzhiev, Dimo. Бялата пчела в безименното (народно) житие на св.Иван Рилски. – Християнска азиология и народни вярвания. Сборник в чест на ст.н.с. Елена Коцева. С., 2008, 53. [Vyalata pchela v bezimennoto (narodno) zhitie na sv.Ivan Rilski. – Hristiyanska agiologiya I narodni vyarvaniya. Sbornik v chest na st.n.s. Elena Kotseva. Sofia, 2008, 53].
- Dimcheva: 2014 Dimcheva, Maya. Християнство и традиции. Изкуство, книжнина, просвета. Народни празници и обичаи по българските земи. С., 2014, 211 [Cristiyanstvo I traditsii. Izkustvo, knizhnina, prosveta. Narodni prezniysi I obichai po balgarskite zami. Sofia, 2014, 211].
- Dimcheva: 2014 Dimcheva, Maya. Цит. съч., 142 [Op. cit., 142].
- Drosneva: 2002 Drosneva, Elena. Фолклор, библия, история. С., 2002, 112 [Folklor, bibliya, istoriya. Sofia, 2002, 112].
- Dyakov: 2003 Dyakov, Tomislav. Народният календар. Празници и вярвания на българите. С. 2003, 66 [Narodniyat calendar. Praznitsi I vyarvaniya na balgarite. Sofia, 2003, 66].
- Dyakov: 2003 Dyakov, Tomislav. Цит. съч., 80–81 [Op.cit., 80–81].
- Karadzhova: 2008 Karadzhova, Darinka. Еленът и неговата символика в някои азиографски текстове. – Християнска азиология и народни вярвания. Сборник в чест на ст.н.с. Елена Коцева. С., 2008, 64–65. [Elenat i negovata simbolika v nayakoi agiografski tekstove. – Hristiyanska agiologiya I narodni vyarvaniya. Sbornik v chest na st.n.s. Elena Kotseva. Sofia, 2008, 53].
- Mandova: 2009 Mandova, Vanya. Български календар на обичаите. С. 2009, 118 [Balgarski calendar na obichaite. Sofia, 2009, 118].
- Mandova: 2009 Цит. съч., 190–191 [Op.cit., 190–191].
- Mihailova: 2000 Mihailova, Katya. За съдържанието на термина битово/фолклорно християнство в славянската фолклористика. – Български фолклор, 3, 2000, 3 [Za sadarzhaniето na termina bitovo/folklorно cristiyanstvo v slavyanskata folkloristika. – Balgarski folklor, 3, 2000, 3].
- Mutafov: 1992 Mutafov, Stefan. Медицината в българската иконопис. С., 1992, 8–10 [Meditsinata v balgarskata ikimopis. Sofia, 1992, 8–10].
- Mutafov: 1992 Mutafov, Stefan. Пак там, 13 [Ibidem, 13].
- Попов: 2008 Попов, Рачко. Светци и демони на Балканите. Пловдив, 2008, 2 [Svettsi I demoni na Balkanite. Plovdiv, 2008, 2].
- Stareva: 2005 Stareva, Liliya. Български обичаи и ритуали. С., 2005, 246 [Balgarski obichai i rituali. Sofia, 2005, 246].
- Стоунев: 2006 Stotnev, Anani. Българска митология. – Енциклопедичен речник. С., 2006, 58 [Balgarska mitologiya. – Entsiklopedichen rechnik. Sofia, 2006, 58].

Stoynev: 2006 Stotnev, Anani. Пак мам, 220 [Ibidem, 220].  
Stoynev: 2006 Stotnev, Anani. Пак мам, 219 [Ibidem, 219].

---

*Данни за автора:*

Доц. г-р Мая Димчева; СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ,  
категра „Визуални изкуства“; E-mail: maia.dimcheva@abv.bg



„РАЗ-ЛИЧНО“  
(Една изложба разказана и анализирана отвътре)

Орлин Дворянов

**Резюме:** В студията се анализира една изложба на художествени инсталации, в която участват петнадесет автори. Почти всички от тях са завършили преди години специалност „Изобразително изкуство“ (ФНОИ), а половината в настоящия момент са асистенти към катедра „Визуални изкуства“. В текста са засегнати въпроси свързани със съвременната ситуация, в която тези автори творят, проблемът за авторството, характеристика на използваните изразни форми. Описани и анализирани са представените в изложбата произведения.

**Ключови думи:** авторство, концепция, художествени инсталации, различност

“DIFFERENT”  
(An exhibition narrated and analyzed from the inside)

Orlin Dvoryanov

**Abstract:** This article analyzes an exhibition of art installations with fifteen authors participating. Almost all of them have graduated the Fine Art degree programme (Faculty of Educational Studies and the Arts of Sofia University) years ago, and half are currently teaching assistants at the Visual Arts Department. The text addresses issues related to the contemporary situation in which these authors work, the problem of authorship, the characteristics of the expression forms used. The works presented in the exhibition are described and analyzed in this article.

**Keywords:** authorship, concept, art installations, diversity

## УВОДНИ ДУМИ

В продължение на повече от двадесет и пет години общувам и работя с широк кръг от млади автори. Имах необикновената възможност да проследя тяхното творческо израстване от момента на встъпването им като студенти, първокурсници в специалност „Изобразително изкуство“ (ФНОИ, СУ „Св. Климент Охридски“) до днес, когато те вече са художници, всеки от които е с изграден индивидуален стил. При това, една част от тях в последно време заеха асистентски и преподавателски позиции в същата специалност, като потвърдиха моите очаквания, че бъдещето ѝ развитие ще зависи от ясно заявената приемственост.

Идеята за представяне на мащабна изложба през 2019 г. възникна като естествено следствие от активната дейност през последните години на група от споменатите по-горе автори. В случая, основната цел на седемте инициатори, бе да се разработи художествен проект, чрез който да се представи пред публика разнообразието от изразни форми в съвременното изкуство.

От своя страна целта на тази студия е да се представи протичането на процеса при създаването и реализацията на конкретната изложба, както и да се анализират мотивациите, концепциите и творбите на участващите четиринадесет автори. Също така, от съществена важност е популяризирането на творческото им присъствие на българската художествена сцена не само като художници, но и като преподаватели в Софийския университет.

Моето включване като петнадесети участник в изложбата бе продиктувано от факта, че през изтеклите множество години винаги съм се стремил да се поставям „в близост до обекта на изследванията си“ т.е. в равностойна позиция с младите си приятели и последователи, в рамките на изяви организирани от сдружение „Изкуство в действие“ чиито председател съм от доста години. Така се разкриват възможности не само да проследя непосредствено случващото се, но и публично да отстоявам възгледа си, че стойността на художествените произведения не е зависеща от броя на участията в различни изяви, популярността в обществен план, възрастта или пола. От друга страна, като член на кураторския екип на изложбата, се явях представител на сдружение „Изкуство в действие“, което застана в организационно отношение зад реализацията на проекта.

## НАКРАТКО ЗА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ИНСТАЛАЦИИ

Възприето бе условието, че творбите, които ще бъдат включени в конкретната изложба „Раз-лично“ трябва да притежават концептуален

характер без това да ограничава диапазона на използваните изразни форми и средства. Налага се пояснението, че като концептуални форми подходящи за представяне в галерийни зали се разбират най-вече художествените инсталации, изградени на базата на сбор от обекти и предмети, светлинни, кинетични или звукови елементи, както и такива базирани на фотографии и видео арт.

Понятието „художествени инсталации“ включва в себе си твърде широк спектър от съвременни, изразни форми. Те са активно използвани най-вече по време на етапа от развитието на изкуството на XX век, който определяме като *постмодернизъм*. През 60-те и 70-те години на XX век, те често, не съвсем коректно, са причислявани от различни критици към скулптурата. С динамичното навлизане на новите технологии в живота и в изкуството на част от инсталациите започва да се отрежда значително място и в областта на мултимедийните форми характерни за края на XX век и за началото на XXI век. Самата художествена форма наречена „инсталация“ е твърде разтегливо понятие, защото допуска еklekтичното съчетаване в себе си на разнообразни материали, противоположни формообразуващи принципи, както и на цитати от историята на изкуството. Създава се усещането, че инсталациите изпълняват ролята на свързващо звено между модерната скулптура и една немалка част от художествените творби характерни за началото на ерата на новите технологии.

Тази липса на ясно очертани граници на диапазона, в който се разпростират художествените инсталации създава не малко проблеми около тяхното дефиниране, класифициране и преподаване.

В книгата си „Въведение в неконвенционалните форми“ аз предлагам своята дефиниция за художествена инсталация:

„Съвременно произведение на изкуството, съставено най-малко от два различни компонента, които влизат в концептуален диалог по между си. Наред с тези два компонента има и трети, който играе съществена роля при изграждането на творбата и това е пространството, в което тя се разполага“. (Dvorianov, 2010: 41)

Книгата е предназначена най-вече за ползване от студентите от специалност „Изобразително изкуство“ към СУ „Св. Климент Охридски“. Повечето от тях за пръв път се сблъскват със съвременните форми в изкуството. Затова акцентът в определението е поставен основно върху формалната страна при създаването на инсталациите, която ги разграничава от класическия тип произведения, а не върху концептуалната им същност. По този начин, с цел внасяне на по-голяма яснота, се опростяват количествените измерения на компонентите. По-надолу, обаче, предлагам допълнителен коментар по какъв начин

инсталациите въздействат върху зрителите: „Същността на концептуалното им въздействие се състои в диалога между отделните им компоненти. Именно съответствията и допълванията, конфликтите и противоречията, породени от съпоставянето на компонентите, провокират зрителя да се включи в създаването на „обща мисловна конструкция“ (Dvorjanov, 2010: 41).

*Тук, под „мисловна конструкция“, се разбира принципа на функциониране на концептуалните произведения. Основният „градивен материал“ на последните се явява съвместната конструкция от идеите на автор и зрител възникващи на базата на представен „материален посредник“ (Dvorjanov, 2003: 140).*

Като пояснение ще цитирам и пасаж от „Цялата история на изкуството“. Той се отнася за началото на историческата линия на възникване на произведения, които биват определяни като инсталации:

*„Терминът „инсталационно изкуство“ започва да се употребява в края на 60-те години, но корените му се простират до реди мейд предметите на Марсел Дюшан (1887 - 1968) и произведения като неговите 1200 торби възлища (1938), повесени от тавана, и асамбляжите „Мерц“ на немския художник Курт Швитерс (1887 - 1948). Първоначално на инсталационното изкуство се гледа като на работа свързана със спецификата на мястото, често правена за конкретното пространство на галерията или изложението“ (Izkustvoto. Cialata istoria, 2013: 504/505).*

В случая се има предвид понятието „site specific installation“, което означава инсталация изработена за конкретно място, създадена съобразно условията, които то предлага. Накратко казано и в този случай се подчертава, че инсталационното изкуство има за цел овладяването на различен тип пространство. Постава се условието, че това е „първоначалното“ виждане за инсталациите. Трябва да добавим, че не става дума единствено за композиране на различните инсталационни компоненти, които да бъдат създавани от публиката. Претенциите са насочени към въвличане на публиката в специфично изградена художествена среда, която тя да преживее по уникални начини.

Ако до тук ставаше въпрос за първите стъпки на инсталационното изкуство, както и до голяма степен за формалните му аспекти, то в 10-ти том на „История на изкуството“ на Джансън & Джансън се застъпва концепцията свързана с постмодерния период. За разлика от дефиницията взета от „Цялата история на изкуството“ и цитирана по горе, в техния текст се обръща внимание на концептуалната основа, на която стъпват редица съвременни автори:

*„Инсталациите се превърнаха във фокус на постмодернизма. Те са възплъщение на деконструктивистката идея за света като „текст“. Тъй като техният смисъл никога не може да бъде напълно известен дори и на „авторите“ или „читателите“ са свободни да интерпретират „текстовете“ (включително произведенията на изкуството) в светлината на своя собствен опит“ (Janson, Janson, 2008: 96).*

В духа на философските въпроси повдигнати от постструктурализма (Барт) и деконструктивизма (Дерида) художниците създаващи инсталации се стремят чрез тях да предложат на зрителите възможности за „мисловни разходки“. Изненадващите художествено оформени обкръжения стимулират спомени, странни преживявания, търсене на аналогии и довеждат до индивидуален прочит на пространственото си експониране. По този начин публиката допълва разсъжденията на авторите със свои собствени мисли и асоциации, и спомага за създаването на „текст“ изграден от множество различаващи се прочити. В този смисъл Джансън заявяват: „Сами по себе си инсталациите са празни съдове и могат да съдържат всичко, което авторът и читателят пожелаят да поставят в тях“ (Janson, Janson, 2008: 92).

Тук можем да се върнем за момент към употребеното от нас по-горе понятие „посредник“ съотнасяйки го към използваното от Джансън „празен съд“, който най-често би могъл да бъде „запълнен“ с актуалните теми от ежедневието – политически, социални или лични проблеми. При това инсталационното произведение, което е в състояние да стане пресечна точка между всевъзможни изразни средства използвани от различните изкуства, дава простор и за включването на писмени и словесни формообразуващи компоненти както и за концептуални описания на същността си при цялостното си презентирание: „Инсталацията като текст може да бъде и преднамерено буквална, както и литературна: често е свързана с писмен текст, който ясно формулира целите.“ (Janson, Janson, 2008: 96).

Това „свързване с писмен текст“ много често се осъществява, като авторът излага в близост до инсталацията концепцията си за нея в писмен вид. Съществуват също и варианти, при които различни текстове са вписани в самата инсталация като нейни композиционни елементи.

## ПРЕДИСТОРИЯ НА ИЗЛОЖБАТА

Първоначално ще обърна накратко внимание на някои факти от миналото, които могат да се разглеждат като предпоставки постепенно довели до нейната особено успешна реализация.

Като дългогодишен преподавател в областта на съвременното

изкуство и по-специално в концептуалните му форми, винаги съм поставял акцента в работата си със студентите върху участието им в публични художествени изяви. Според мен, по-честото включване в реални ситуации свързани с художествения живот, постепенно довежда до изграждането на необходимия професионален опит.

В началото на 90-те години на XX век, при стартирането на специалността, в която преподавам вече двадесет и шест години, много пъти съм чувал от по-възрастни от мен колеги преподаватели, че развитието на авторските нагласи и възможности не е необходимо на бъдещите учители по изобразително изкуство. При евентуалната им работа с ученици в различните степени на обучение те би трябвало да могат да прилагат вече разработените от специалистите педагогически системи и да спазват заложените от МОН изисквания. Върху развитието на личните творчески предпочитания и индивидуални стилови похвати не било особено необходимо да се акцентира по време на следването. В този смисъл изучаването на съвременните изразни форми трябвало да се насочва към използването им в рамките на задаването на изрови задачи или провеждането на учебни екскурзии и летни практики.

През същия период, колеги художници изказваха пред мен мнения, че да се преподават във висшите учебни заведения по изкуствата дисциплини свързани със съвременните концептуални форми (инсталации, перформанси, видео арт) е ненужно и направо безсмислено. Доводът им бе винаги свързан с постановката, че авторът се изграждал като такъв едва след като е преминал през дългогодишно академично обучение. Твърде неограниченият, експериментален и философски характер на концептуалното изкуство предполагал една вече напълно развита творческа личност, която би могла да преосмисли класическите правила и да ги трансформира в съвременна посока.

Същите колеги робуваха на клишето, че в СУ „Св. Климент Охридски“ се преподават най-вече учебни дисциплини свързани с хуманитарните науки. А, тези посветени на изкуствата, изцяло би трябвало да обслужват педагогическия профил на „Факултета за начална и предучилищна педагогика“.

Застанал между тези „два ледника“, в продължение на години аз се стремях да докажа обратното. И това се подкрепяше от убеждението ми, че подготовката на студентите, бъдещи преподаватели по изкуство, не трябва да се свежда единствено до придобиване на педагогически умения, а до развитието им и като автори – художници. Защото, според мен, авторството означава, че вече е придобит и осъзнат специфичен професионален опит, който би могъл да бъде споделен с по-младите поколения. Разбира се, при положение, че

авторът притежава нагласа и потребност, както и необходимите за това комуникативни възможности, да общува с подрастващите. От друга страна, в съвременния контекст, уменията и качествата, които са определящи за един художник отдавна вече не се свеждат единствено до талант, индивидуални особености на стила или ексцентрично поведение. Както пише Добрин Атанасов в статията си „Актуални аспекти на концепцията за образование по изобразително изкуство“: „Авторството (...) се свързва преди всичко с осъзнаването на социалния ангажимент на художника, самоидентификацията му като автор и мотивирането на дейността му в социален и духовен контекст“ (Atanasov: 2010: 35).

Именно в социален контекст би трябвало да се разглеждат и множеството свободни творчески изяви, които организирах през годините с участието на много от студентите ми, дори и след като някои от тях се бяха вече дипломирали. Голяма част от изложбите, акциите и пърформансите бяха представени както в чужбина, така и в редица от по-големите градове на България. Такива бяха проектите финансирани по програмите на ЕС – „Съкровище – 1“ (гр. Потсдам, Германия – 1997 г.), „Съкровище – 2“ (с. Богомолско, България – 1998 г.) и „Съкровище – 3“ (замък „Рабенщайн, Германия – 1999 г.)“, четиристранният проект проведен в Ръони (Франция – 1996 г.), Изник (Турция – 1996 г.), Берлин (Германия – 1997 г.), София (България – 1997 г.), проектът „Визуално възприемащи – визуално мечтаещи“ (замък „Требниц“, Германия – 2002 г.), „Въображението не застрашава, а обогатява“ (с. Ковачевци, България – 2003 г.), проектът „Митове и легенди“ (гр. Куелце, Полша – 2007 г.), „Свободното време“ (гр. Серагуля, Испания – 2006 г.), „Разказани истории“ (гр. Пулиняно а маре“, Италия – 2007 г.), „Erase otra vez“ (гр. „Сан Лоренцо де Ескуриал“, Испания – 2007 г.) и множество други.

Сред подчертано авторските изяви мога да посоча като особено успешни изложбата „Изкуство в действие – художници от София“ (гр. Познан, Полша – 2001 г.), „Надолу по реката“ – групов пърформанс в рамките на фестивала „Театър на абсурда“ (гр. Букурещ“, Румъния – 2002 г.) и музикално-визуалния пърформанс „Арт кафе Екстрийм“ (гр. София – 2005 г.).

Тези международни участия изиграха важна роля при формирането на авторското самочувствие на по-голямата част от участвалите в тях студенти още през първите години на следването им. Става дума, че по време на проектите се осъществяваха необходимите съпоставки и съизмервания с творческите възможности на хора от същото поколение, които живеят, учат и творят в развитите държави.

По по-различен начин трябва да се разглеждат осъществените проекти в България с участието на студенти и вече дипломиралите се. В по-голямата част от тях се залагаше на изграждането на творчески биография на участващите. Такива бяха „2 ааа“ (1999 – 2001 г.), „Такъв какъвто съм“ (2002 г.), както и двата проекта подкрепени по програмата „Студентски практики“ на ЕС, съответно през 2014 и 2015 г. При тях се разчиташе на поредици от групови изяви, обединени около различни теми и представени пред публика в по-големите градове на страната. Целта на всички бе да се представят съвременните концептуални форми пред младата българска публика, а също и отделните участници да заявят авторското си присъствие на българската художествена сцена.

Другият тип проекти, в които студенти и вече завършили висшето си образование активно участваха, бяха също дългосрочни в смисъл, че се провеждаха последователно в рамките на няколко години на различни места. Като особено мащабни могат да се посочат „Територии – автори – концепции“ (Казанлък, Ловеч, Ямбол, Кюстендил и София, 2005 – 2008 г.), „Шах с пешката“ (пърформанс-фестивали, София, 2010 – 2015 г.), лендарт симпозиумите в с. Деветаки (2007 – 2013 г.) и в Регионален етнографски музей на открито „Етър“ (гр. Габрово от 2015 г. до днес). Характерното за тези проекти бе, че са насочени към създаването на различни видове инсталации в градска или природна среда, пърформанси, акции и видео арт т.е. при протичането им съвременните форми и методи за работа се прилагаха на практика.

Трябва да подчертая, че успешното осъществяване на всички изброени до тук проекти се оказа възможно най-вече поради организационното съдействие от страна на неправителствената организация сдружение „Изкуство в действие“, в което членуваха млади автори завършили специалността „Изобразително изкуство“ и по-конкретно специализирали в ръководеното от мен ателие „Неконвенционални форми“. Така в продължение на години се формира една творческа общност, която на базата на постоянно функционираща приемственост (съвместната работа на вече завършилите със следващите в момента) реализираше множество изяви в областта на съвременното изкуство.

Паралелно с това, през годините се наблюдаваше и естествена еволюционна промяна случваща се на административно, университетско ниво. След дългогодишни усилия на голяма част от преподавателите наименованието на факултета бе променено от „Факултет по начална и предучилищна педагогика“ на „Факултет по науки за образованието и изкуствата“. Името на специалността от „Педагогика на изобразителното изкуство“ се сведе до „Изобразително изкуство“.



А названието на катедрата претърпя няколко трансформации от „Естетическо възпитание“, през „Педагогика на изкуствата“ и „Педагогика на изобразителното изкуство“, до „Визуални изкуства“. Както промяната на името на факултета, така и това на катедрата, бяха свързани с появата на още една специалност „Графичен дизайн“ регистрирана по шифъра на направление 8.2. „Изкуствознание и изобразително изкуство“. Всички тези промени отразяват постепенното, но и крайно необходимото, осъвременяване на концепциите за образованието по изкуствата в рамките на СУ „Св. Климент Охридски“.

#### ПРОЦЕСЪТ НА ПОДГОТОВКА ЗА ИЗЛОЖБАТА „РАЗ-ЛИЧНО“

След така направените немалко уточнения вече бих могъл да премина към по-подробно представяне на изложбата „Раз-лично“.

Инициаторите за представяне на такава изложба бяха неговлям брой млади автори – асистенти и докторанти към катедра „Визуални изкуства“, както и техни колеги защитили вече докторатите си, но работещи извън рамките на Софийския университет. Първоначално мотивацията им бе свързана с факта, че широката общественост и масмедията не отделят необходимото внимание на изявите свързани със съвременното изкуство. Според тях, съществуващата пасивност в обществен план по отношение на по-елитарните художествени форми, съвсем закономерно се дължи на липса на интерес към придобиване на специализирана информация и трудността при разчитането на концептуалните послания. Основната роля при формирането на подобни нагласи играе характерната за постмодернизма доминация на масовата култура. Точно за това е необходимо младите автори да противодействат чрез изкуството си на масовото насаждане на посредствени и елементарни културни модели, като не само организират сериозни изяви със съвременен характер, но и разясняват същността на концепциите заложили в тях:

*„В постмодерната ситуация, където пазарните отношения са водещи, художникът придобива статут на необходимия коректив, който узнава алтернативни направления на развитието на мисълта извън прагматизма на пазарните закони, противопоставяйки се на мисловната инертност, създавана от подчинените на въпросните закони медии. Художникът се превръща в своеобразен „сеузмограф“, отчитащ промените в обществените нагласи и в цялостното развитие на обществото.“ (Atanasov: 2010: 36).*

Инициаторите развиха идеята да се привлече за участие в изложбата по-широк кръг от заинтересовани автори, като по този начин се разкрият повече възможности за дискусии, съпоставки, сравнения и анализи.

При *селекцията* на участниците в изложбата беше възприет напълно демократичен принцип. Всеки един от седемте инициатори, можеше да предложи за участие по трима, четирима други автори, без значение дали до този момент са се включвали или не в организираниите от „Изкуство в действие“ художествени изяви. Постепенно се изясни, че от поканените над двадесет и пет автори, в крайна сметка броя на участващите се свежда, по обективни или субективни причини, до петнадесет.

Три са основните фактори, които определят възможността една художествена изява да се случи публично.

Първият е наличието на мотивирани участници, обединени около първоначалната идея. По принцип те, или само част от тях, се заемат с организацията на събитието от подготовката до финалната реализация. В конкретния случай, в ролята на куратори, влязохме г-р Красимира Дренска и аз.

Вторият фактор е мястото, на което трябва да се случи събитието. Неговата локация и конкретни параметри са от съществено значение за вида и мащаба на изявата. Популярността и близостта му до важни културни средища, както и достъпността чрез градския транспорт обикновено оказват влияние върху посещаемостта.

При избора на място инициаторите се насочиха към разкрилата се възможност, сдружение „Изкуство в действие“ да кандидатства с проект за изложбената зала намираща се непосредствено до археологическия обект „Триъгълна кула на Сердика“, част от „Регионален исторически музей – град София“. Освен подходящите за реализацията две свързани по между си зали на галерията, може да се изтъкне и изключително благоприятно ѝ местоположение на бул. „Мария Луиза“ до кръстовището с ул. „Екзарх Йосиф“. Днес на това място се пресичат основни пътнотранспортни артерии, издигат се сгради на държавни институции, търговски и културни центрове, хотели и кафе сладкарници. Тук, в непосредствена близост до останките на древна Сердика, се намират и функционират храмовете на три различни религии. В динамичното градско ежедневие, през това място, преминават множество жители на София, туристи, чужденци, всеки от които има свои лични интереси и цели, очаквания и намерения, грижи и радости.

Третият фактор е винаги дефицитен, особено когато става въпрос за съвременно изкуство. Тук имам пред вид финансирането на концептуалните художествени изяви. Знаем, че в различни пошли и със съмнителна културна стойност шоу програми и развлекателни събития се наливат големи количества пари. Това е обосновано от факта, че масовата публика осигурява не само възвръщаемост на вложените

средства, но и често допринася за сериозните печалби и пост фактум, като купува дискове със записи на концерти, авторски албуми и др. Въпросът със съвременното изкуство притежаващо експериментални, социо-критични и психологически аспекти не стои обаче така. Понякога е възможно да се осигури оскъдно финансиране от някоя институция или спонсориране от фирма, но по правило то никога не е достатъчно за да се постигне внушителна, съвременна визия на цялостното събитие. Затова, при подобни изяви, авторите обикновено разчитат най-вече на вложените собствени средства – време за изработване, материали, транспорт, популяризиране и др. Към всичко това може да се прибави и фактът, че съвременните художествени произведения на практика, поне в България, са непродаваеми по множество причини.

Така беше и в конкретния случай с изложбата „Раз-лично“. Трябва обаче да отбележа, че все пак се постигна взаимно съгласие между „Изкуство в действие“ и „Регионален исторически музей – София“, в следствие на което бе подписан договор за партньорство. Домакините от музея осигуряваха залите, необходимата за откриването техника, охраната на експозицията. Това съдействие от страна на музея е важен факт, без който изложбата не би могла да се състои.

## КОНЦЕПЦИЯТА

Общото желание на инициаторите бе изложбата да се мисли като събитие с по-широко обхванен характер в сравнение с участията им в други арт събития през последните няколко години. Създаването на цялостна концептуална рамка на изложбата, се осъществи до известна степен като следствие от избора на конкретната локация и насоките в личните творчески търсения на отделните художници. Изборът на тема, около която биха могли да се обединят повече на брой автори със свои персонални концепции премина в дискуссионен дух. Бяха обсъдени въпросите, на които чрез изложбата могат да се потърсят различни отговори. В обобщен вид те се свеждаха до следните:

Как възниква необходимостта от различие? Какво означава да си различен? Индивидуално, интелектуално усилие и опит за преодоляване на съществуващи ограничения ли е стремежът към различност? Толерантно ли е обществото към тези, които се стремят да бъдат „различни“ или просто се различават от други поради напълно естествени причини?

Стремежът към еднаквост се поражда основно от страха от внезапни, кардинални промени, които създават усещане за несигурност у по-голямата част от обществото. Защитната реакция на последното се изразява във възприемане на консервативни нагласи с цел на по-продължително запазване на съществуващото статукво. Това

включва отказът от поемане на инициатива за промени и придържане към отдавна наложените норми на поведение. В съвременната ситуация множество хора се стараят да живеят според моделите предлагани от масовата култура и динамиката на модните тенденции диктувани от пазара. Това води до уеднаквяване на външния вид, нагласите, поведенциите, целите и в крайна сметка до формиране на едно изцяло консуматорско общество. Стандартизирането на ежедневието е желано от повечето хора. Затова обществото е настроено негативно към тези, които се опитват рязко да променят общоприетото статукво и да предизвикат с действията си появата на нови и неочаквани обстоятелства.

Стремежът към различност може да се разглежда в няколко аспекта. В повечето случаи той се свежда до опитите на малките общности да се обособят в собствения си идеен диапазон, противоречащ в различна степен на масовите поведенчески норми. Желанието за разграничаване от т.нар. „средно статистически жители“ на големия град води до приемане на конкретни формални белези за различност. Малките общности свързвани със субкултурата, се обединяват на базата на специфични интереси и принципи. Но в рамките на собствената затворена група избраното различие се налага като характерен белег за съпричастие към нейните идеи и се превръща в средство за уеднаквяване на членуващите в нея.

Различието е характерна черта на отделни ексцентрични личности, най-често представители на артистичните среди. И ако при някои от тях това се изразява в позърство или преднамерени опити за привличане на вниманието на околните, то при други особеностите в поведението и действията се определят от сложността на характера, вътрешните духовни преживявания и необикновените посоки на творческите търсения. Известни са множество подобни примери свързани с епохата на модернизма, като например Марсел Дюшан, Андре Бретон, Салвадор Дали, Пабло Пикасо, Алберт Айнщайн и т.н.

Но с приближаването на края на XX век възхищението от „лудите гении“ се заменя от комерсиалното, рекламно производство на поп икони – Майкъл Джаксън, Мадона, Деймиън Хърст, Джеф Кунс и други супер звезди. В този смисъл, във фокуса на общественото внимание, се лансират рекламните клишета на бизнеса в областта на изкуствата и медийно възпроизводимата им аура.

Но въпреки огромната вълна на постмодерната инвазия на масовата култура в изкуството винаги има място за поява и на алтернативи. Те се изразяват във възприемане на иронични и критични нагласи по отношение на пазарните манипулации. Тяхната посока за изява е предприемане на художествени действия, чрез които

комерсиалната същност на спекулациите да бъде анализирана и представена публично. Разбира се, тук става дума за различността на художника, която е обвързана с избора на социално-критична позиция в противовес на общоприетите норми на поведение:

*„Постмодерното изкуство има съвсем друга стратегия по отношение на мито-романтичните нагласи: фигурата на автора бива подложена на анализ и съмнение, фигурата на гения се деконструира до нейната социално-политическа и чисто културна разпластеност, самото произведение на изкуството губи своята аура на уникален творчески продукт и често се свежда до провокатор на различни социо-експериментални действия. Всичко може да бъде произведение на изкуството, стига да положи своята възможност да бъде названо така.“ (Dvoryanova, 2010: 41).*

В този смисъл при формулиране на общата концепция за изложбата участниците се базираха на два основни пласта. Първият свързан с историческите процеси протекли на мястото, на което се е издигала Триъгълната кула. В продължение на векове тук са се срещали различни народи със свои култури и вярвания. Днес, в постмодерната ситуация наследниците на тези народности продължават да си взаимодействат в настоящия градски център, макар и в исторически план всичко да е вече значително различно.

Вторият пласт се отнася към философската бинарност на понятието „различно“. То би могло да се разглежда като повратна точка в протичането на всеки процес. Свързва се с преминаване от едно състояние в друго и притежава двустранен характер. От една страна би могло да бъде начало на активна, положителна промяна (разрастване, разнообразие, разбиране, разцъфтяване и др.), а от друга на негативна промяна водеща към разпад (разкъсване, разяждане, разлагане, разграждане и др.).

Идеята заглавието на изложбата да се изписва „Раз-лично“ трябва да се разбира като съчетаване на два отделни смисъла в едно общо понятие. От една страна се акцентира върху факта, че концептуалните произведения се възприемат по различен начин в сравнение с тези свързани с конвенционалното разбиране за изкуство и тази изложба ще се различава от много други. А от друга страна се заявява, че всеки от участващите автори ще представи чрез творбата си личната си позиция относно общата концепция. Тук трябва да отбележа, че всичките авторски концепции са насочени към положителния, градивен аспект на процеса на промяна, а не към вариантите на разпада. Следователно изложбата, въпреки критико-аналитичния си характер, е заредена с голяма доза оптимизъм.

## ИЗЛОЖБАТА „РАЗ-ЛИЧНО“ – РЕАЛИЗАЦИЯ

Изложбата бе открита на 19. 11. 2019 г. Оказа се, че правилото възприето от музея за подобни изяви е словата на откриващите да бъдат изречени в пространството пред самата Триъгълна кула на Сердика и чак след това да бъде дадена възможност на публиката да влезе в изложбените зали. Мисля, че това е една положителна, ритуално-осъвременена практика, която дава възможност зрителите да почувстват връзката на настоящето с миналото, както и на награждането на културните пластове във времето.

Д-р Йово Панчев (куратор и критик) представи изложбата като наблена върху нейния концептуален и съвременен характер, както и върху ролята на „Изкуство в действие“ и СУ „Св. Климент Охридски“ върху артистичното изграждане и развитие на участниците. (ил. 1)

Оценката му за самата изложба бе изразена чрез следните думи: *„Това е една изключително богата изложба. Тя предлага различни погледи върху това какво е изкуство, какво е отношението на човека към изкуството и къде вътре в него се разкрива ролята на личността. Тази роля е изключително важна поради факта на идентифициране на човека като художник (...) Общуването чрез изкуството при всички е индивидуално и различно. В тази различност може да се проследи ролята и мярата на всеки автор. Това са неща, за които се изисква не само талант даден от Бога, но и много интелект.“<sup>1</sup>*

По-нататък Йово Панчев се спря на историческата приемственост осъществена чрез дейността на сдружение „Изкуство в действие“. Той подчерта, че връзката между първите стъпки на съвременното българско изкуство през 70-те и 80-те години и настоящата дейност на авторите участващи в „Раз-лично“ е напълно видима. По отношение на процеса осъществен от авторите и представените от тях творби Панчев се спря на факта, че ясно си проличават волята и стремежа за постигане и изразяване на послание, което да звучи съвременно:

*„Когато средствата са защитени (на концептуално ниво – бел. авт.), действително може да се получи една толкова разнообразна изложба, която същевременно да стои монолитно, да бъде искрена, да бъде силна и като кураторски проект да представлява едно наистина любопитно съвременно изследване.“<sup>2</sup>*

Като един от кураторите на конкретната изява, споделих пред публиката, че с представящите се автори съм работил съвместно в

---

<sup>1</sup> Йово Панчев, „Слово за откриване на изложба РАЗ-ЛИЧНО“, цитатът е взет от документалния видео запис от откриването на изложбата, личен архив. С. 2019

<sup>2</sup> Пак там

различни проекти и конфигурации в продължение на повече от двайсет и пет години. В този смисъл става дума за продължителен процес на авторско формиране и развитие, което се базира на приемственост и приятелски отношения. Това закономерно довежда до подобна изложба, която според мен е на европейско, професионално ниво.

Публиката имаше възможност да се убеди в правилността на казаните думи по време на откриването, когато навлезе в двете изложбени зали. Въпреки използването на различни изразни средства и материали, общата визия на експозицията бе цялостна и съвременна. Отделните творби стояха убедително, всяка на избраното за нея място и кореспондираха много добре по между си. Преобладаващите монохромни решения до голяма степен спомагаха за формирането на единно композиционно решение.

Всичките авторски интерпретации на водещата тема се свеждаха предимно до различието явяващо се един от основните проблеми на съвременното постмодерно общество. При все това, можеха да се идентифицират около четири отделни, развиващи се линии в общата тематика.

По-долу ще представя накратко всяко от експонираните произведения с цел да се разкрие връзката между концепциите и композиционната, формална страна на изграждането им.

Най-често използван от повечето автори бе подходът свързан с феномена време. Тук имам пред вид неговите различни аспекти, като развитие на родословие и история, опозицията „минало – бъдеще“, насладващи се пластове, времеви процеси на протичане.

„Различност по рождение“ (ил. 2). Инсталацията на Красимира Дренска представя темата за родословното дърво, директно заявена чрез вмъкване на корени и клонки в седемте колажни модула, от които е съставена инсталацията. Основната идея е, че всеки човек може да бъде възприет като някакво „разклонение“ на рода и въпреки стремежа към постигане на индивидуално различие запазва в себе си определена част от родовата памет. В концепцията си авторката пише:

*„...родът образува родословие – дърво, от което човекът е едно разклонение. Разклоненията имат общо стебло, а стеблото се развива от множество корени... Общото и различното се преплитат в безкрайна мрежа, която за да съществува се нуждае от отделната нишка. Човекът в своето житейско начало е неизменно разклонение от своя род, което се стреми да развие собствената си различност и същевременно с това да запази родовата памет, носейки в себе си всички нейни положителни и отрицателни аспекти. Този стремеж е лична борба...“*

Цвета Петрова изхожда от древните погребални маски, но развива идеята си в съвременна посока. В проекта си „*Направи ме видим, сложи ми маска*“ (ил. 3) вниманието ѝ се спира върху акта за прикриване на реалния човешки образ с идеализираното му подобие. В древността, целта е била да се съхрани и сакрализира образа на починалия и запази спомена за него. Днес мнозина полагат безплодни усилия да надмогнат разрушителното въздействие на времето върху лицето и тялото си, като прибегват до различни пластични операции. В същност тези хирургически намеси довеждат до заменянето на естествено изглеждащо лице с подобна на него жива маска. В постмодерното общество публичните личности определено се нуждаят от „видимост“. Те трябва да изглеждат перфектно, когато се появяват във фокуса на общественото внимание на живо или чрез медиите. Поп звездите трябва да останат вечно млади и обаятелни на вид. Политиците и богатите е необходимо да запазят имиджа си на не стареещи и същевременно непрекъснато просперирателни. Така всички, които са се устремили към карьерно развитие в тези области, са склонни да им бъде поставена маската, която да ги направи не само достатъчно видими, но и преди всичко неподвластни на времето.

Инсталацията на Цвета Петрова се състои от подредени в квадратни кутии бели и черни маски, които представят опитите на част от обществото да влезе в стандартно установените рамки, като придобие мечтаната публичност (положителна или отрицателна). От друга, трябва да се досетим, че не само хората, но и използваните от тях маски, съвсем естествено притежават индивидуални черти и различия.

„*Вълната над Сердика*“ (ил. 4). Темата за променливостта и насладването на различни пластове във времето отдавна е водеща в творческите търсения на Майа Антова – Маймото. Миналото на мястото, на което от векове е съществувал нашият град, е в основата на художествения процес задвижен от авторката. Тя се инспирира от вълните съставени от различни етноси, култури и религии, които са се насладвали в историята на този регион. Спонтанно и в акционен дух, Майа нанася с черна боя три типа знаци върху бяла, строителна мрежа докато слуша три различни вида музика. Художничката пояснява, че не използва конкретни писмености, а само интуитивно се опитва да улови спецификата на характерните различия. Мрежата е нагъната вълнообразно в пространството на галерията и създава усещане за постоянно протичащо движение. В текста на концепцията е поместен бар-код, чрез който използвайки телефоните си, желаещите могат да видят видео документация за протичането на работния процес.



В случая различните времеви параметри на творбата се наслаждат и преплитат. Миналото и историческите събития протекли тогава се отразяват и влияят, посредством звученето на музиката, върху кратковременния процес на изпълнение на творбата „тук и сега“.

„Следващите девет години“ (ил. 5). В противоположна посока на тези три концепции стъпващи върху миналото се развива идеята на моята инсталация. Тя определено е насочена към бъдещето. В нея са заложени надеждата и очакването за случване на нещо различно и по-добро в личен план от това, което е било до сега. Вертикалното число 1 е последвано от девет бели, правоъгълни модула обхванати от хаотично преплитащи се черни нишки. Проектираните ми намерения за следващите девет години вероятно ще се сблъскат с непредвидени обстоятелства. Това, което ми остава, е да се стремя да постигна замисленото и желаното въпреки трудностите, които ще срещна по пътя си, както и да се надявам, че силите ми ще стигнат за да успея да го реализирам пълноценно.

Наличието в изложбата на три видео арт произведения също има отношение към тази проблематика, поне до колкото формално те протичат във времето. Акцентите им обаче засягат други посоки на търсене.

В осем минутната си видео творба „Несъстояния“ Юлия Лазаркова представя непривлекателната картина на фасадите на панелни блокове и различния вид, цвят и съдържание от битови предмети на отделните им балкони. Общата картина на западане и разруха създава усещане не за съвременни жилища, а за някакви археологически останки от миналото.

Видеофилмът „How dolls are made“ на Марина Стоянова е изграден на базата на рекламни материали вероятно свързани с някакво козметично студио. В поредица от последователно повтарящи се, кратки кадри се представят перфектните дамски устни, които при усмивка разкриват перфектни зъби. От време на време тази повторемост е прекъсвана от заснети документални кадри от производството на пластмасови кукли. От механичния калъп се появяват серии от еднакви кухи пластмасови кукленски главички и телца. Препратката е към процеса на модното уеднаквяване, на което се подлагат множество хора. В стремежа си да изглеждат по-красиви те изгубват част от индивидуалните си характерни черти и се превръщат в модните клишета живеещи в света на рекламата.

В проекта си „Баланс“ (ил. 6) Марина Александрова разглежда проблема за постигане на равновесие между личното и различното през призмата на общуването, обществото и историята. Концепцията

й се базира на цитати от научни определения за същността на понятието *баланс*. Тя проследява, чрез видео камера, амплитудата на клатушкането на старо въжено мостче, на детски люлки и други обекти, които използваме с практическа или игрова цел в ежедневието си. По този начин авторката задава въпроси относно динамиката и статиката на взаимоотношенията и възможността за запазване на баланс в различни житейски ситуации.

Забавна провокативност и използване на гадастични похвати могат да бъдат открити в инсталациите изградени от обекти.

Добрин Атанасов представя наредени в линия четири стойки оцветени в сигнално жълто, на които са монтирани рула от различни тоалетни хартии. Инсталацията е озаглавена „*От личното към различното*“ (ил. 7). Названието препраща към факта, че абсолютно всеки човек изпитва биологични нужди и се уединява в личното си пространство – тоалетната. Различните хора употребяват различна марка и качество тоалетна хартия, което може да се дължи на лични предпочитания, на стандарта на живот, или на въздействието на телевизионните реклами. Индивидуално различни са и размислите на всеки, който се усамотява на това място. Но дали множеството от хората не мислят по общите си социални проблеми, когато са се усамотили?

Жълтите рамки също имат своята асоциативна препратка към логото на списанието “National Geographic” и различния начин на живот на хората по света и разнообразните им традиции свързани с поддържане на хигиената.

„*Една/кви*“ (ил. 8). По подобен начин е подходила и Елисавета Въчева, но избраните от нея обекти са заснети и представени в три отделни постера. На първия виждаме подредени дамски часовници, сред които е композирана дамска превръзка. Вторият представя банани заобикалящи изкуствен фалос, а третият – детски близалки и презерватив. И в трите композиции присъства надписът „Една/кви“. Асоциативният подход препраща към склонността на хората да натоварват обектите с разнообразна символика. Същевременно постерите подчертано са разработени в духа на поп арта и масовата реклама. Това ни подсказва, че усърдно рекламираните стоки и тяхната употреба обикновено са заместители на нещо значително по-реално и по-истинско от тях.

„*Различни пътища*“ (ил. 9). Венцислава Стоянова също използва обекти, но търси по-усложнени асоциации препращащи към комуникацията. Инсталацията ѝ е съставена от стари, дървени пощенски кутии и печати разположени на фона на дигитални принтове. В самото началото

на концепцията авторката заявява: „Пътят е живот. Животът е път.“ По-нататък се пояснява, че пощенските кутии представляват крайната спирка на пътя, който изминават думите под формата на писма. Печатите пък насочват към следите – отпечатъци, които оставяме след себе си. На пръв поглед принтовете, върху които са експонирани кутиите изглеждат като абстрактни петна, но в същност са дигитално обработени фотографии на релсови пътища. Като цяло се налага усещането, че авторката ни насочва към идеята, че пътуването през живота се определя до голяма степен от вида на средствата за комуникация, които използваме.

Темата за идентичността също намира своето важно място в изложбата. Лиляна Дворянова представя инсталацията си “In Fokus” (ил. 10) съставена от дигитални фотографии и миниатюрни фигурки от глина. Концепцията визуира обществото, в което всеки отделен човек е не само неразделна част от цялото, но притежава и собствени уникални особености. Всъщност множеството е представено чрез малките фигурки наредени по земята пред стената, на която са експонирани фотографиите. Именно миниатюрният им размер и белият им цвят ги уеднаквяват до голяма степен и зрителят може да ги възприеме като хомогенна маса съставена от напълно сходни помежду си персонажи. Но, когато някои от тях са увеличени и самостоятелно представени на различни по размер принтове, като при това са покрити по дигитален път със знаци и с разработени характерни черти, става ясно, че обществото е изградено от отделни индивидуалности. Налага се идеята, че когато фокусираме вниманието си върху някого успяваме да усетим неговите особености, да разгадаем влиянията, които са оказали околните върху него и в крайна сметка да го разберем по-пълноценно като отделна личност.

“FACE – RACE – TRACE” (ил. 11). От много по-различен ъгъл Ефросина Стойчева насочва зрителя към заиграване с образите. Инсталацията представлява шест дигитални портрета на произволно избрани хора. Пред тях, на около метър и половина са спуснати син и червен прозрачни филтри. Те създават възможност за възприемане на 3 Д изображения. Ефектът е, че когато не се ползват филтрите лицата, които се виждат директно на стената са едни. Но те се превръщат в напълно различни хора, когато погледът премине поотделно през всеки от филтрите. Безспорно чрез инсталацията си авторката цели да насочи зрителя към идеята, че възприемането и разбирането ни на другите зависи изцяло през каква мисловна призма ще ги наблюдаваме и преценяваме. Лансира се идеята, че в съвременния свят проблемни се явяват размиването на границите, стремежа към обезличаване,

жертването на индивидуалността, миграцията, движения на маси от хора и вечно променливите личен облик и собствени пътища.

„*Spot the Difference and Just risk*” (ил. 12). В общата картина на живота всеки се стреми да открие различното, твърди чрез инсталацията си Димитрина Богданова. Обикновено възприемаме различieto като хубаво и интересно, но когато това хубаво започне да се повтаря, свикваме с него и губим интереса си. От друга страна повторението и еднаквостта ни действат успокоително, а различieto крие риска да не бъдем разбрани, да не бъдем харесвани, да останем сами.

На три вертикални, хартиени транспаранти са повторени по тридесет едни и същи лица на мъж и две жени изрисувани графично. На четвърти, ръкописно е изписана концепцията, която съдържа разсъждения от вида на: „Кое прави хубавото хубаво – това, че е хубаво като нещо друго или, че е единственото такова?” Уловката е, че от всички еднакви лица три би трябвало се различават по някакъв детайл от останалите. Нужно е внимателно да се възгледаме за да открием разликите.

Черно бялата фотография на Виолета Апостолова от серията „*Нощем бродим*” (ил. 13) представя детайли от едно женско тяло. По-точно казано, това са ръка леко положена върху два крака. Фонът е тъмен, но в него може да се различи още една, по-голяма ръка. Създава се илюзия за едно безкрайно, неизразимо и неразгадаемо пространство, в което човекът се носи в някаква неясна посока. Това, че ръката и краката са само отделни части несвързани с видимо тяло, ги прави в известна степен анонимни. Ние знаем, че те принадлежат на конкретен персонаж, но той ще остане неизвестен за нас. В съвременния живот вече сме привикнали да отделяме повече внимание на детайлите, било като части от рекламните изображения, било като поредица от кадри изграждащи колажа на заобикалящите ни действителност и информационна среда.

Авторката пояснява, че серията от „бродещи“ е инспирирана от следната идея: Много хора мечтаят да посетят някакви места, да преживеят определени събития или да се срещнат с някого, може би даже непознат. Когато тези мечти не могат да се осъществят в реалността остава възможността те да се случат по време на сън. Но когато попаднем в „страната на сънищата“ се оказва, че тя е твърде различна от действителния свят. С тревога разбираме, че не познаваме пътищата, по които бихме стигнали до мечтаните неща. И затова нощем непрекъснато бродим и търсим. По някога успяваме, но по-често се лутаме и страдаме.

“Contemporary” (ил.14). Двата дигитални принта на Явор Грънчаров представят същността на проблема „тяло-технологии“, пред който човечеството се изправя в електронната епоха. На единия се вижда човешка фигура, която е изградена от популярни информационни елементи. Вторият представлява увеличен детайл, в случая главата на фигурата. Фонът, както при предния разгледан пример, също е изцяло черен и създава усещане за застинали „тук и сега“ пространство и време. И сред тях във всички посоки се разлитат хаотично актуални знаци и символи, които използваме за да комуникираме в ежедневието. Авторът недвусмислено заявява, че тялото като носител на човешката индивидуалност е заплашено да бъде погълнато от масмедииите и социалните мрежи. Представата за индивида и личността е в процес на разпадане, подобно на разпукващ се под силен натиск крехък, глинен съд. Опасността от загуба на идентичност в резултат на все по-продължителното присъствие на човека във виртуалната реалност е напълно възможна.

Проектът за изложбата „Раз-лично“ бе развит от първоначалната идея до финалната си реализация в рамките на повече от година. Разбира се, през цялото това време всеки от авторите участващи в него бе паралелно зает с множество други професионални ангажименти и дейности, било с водене на учебни часове в университета, било с конкретни поръчки свързани с лично финансово обезпечаване. Отбелязвам този факт, защото той характеризира днешния контекст, в който творят повечето български художници и то най-вече по-младите. Много хора смятат, че за да се направи една изложба не се изисква кой знае колко време, усилия и вложени средства. Вероятно би било така, ако художникът е обгрижван от мениджъри, куратори, галеристи, спонсори, разполага с просторно ателие и творбите му се реализират от различни, специализирани, изпълнителски екипи. Но това се случва в развитите държави и при това важи само за малък процент творци. В българската ситуация, в която авторът е принуден да работи на няколко различни места поради неадекватното заплащане на труда му, отделянето на време и средства с идеалната цел да се представят творчески търсения и художествени идеи, е изключително трудно. Но, когато все пак това се случи, мнозина художници се сблъскват с пълното безразличие от страна на обществеността и масмедииите. И ако повечето хора са потънали в екзистенциалните си проблеми и не им е никак до изкуство, то информационните медии реагират само при положение, че изявите са псевдоскандални или рекламата за тях е поръчана и добре заплатена. Съответно и художествената критика, лишена от подходящи форуми за представяне на публикации и

нормално възнаграждение, предпочита да остане в пасивна позиция. Така художествени събития с висока стойност преминават твърде бързо и незабележимо. В такъв контекст мнозина художници се отказват от заявяването си като автори и търсят различна, по-високо платена работа извън сферата на изкуството. За мен стои въпросът „какво е бъдещето на един народ и на една държава, чиято художествено-творческа интелигенция прогресивно оредява?“ Тревожа се също, че когато едно общество все повече развива консуматорските си нагласи и затъва в масовата култура, то започва да формира и подчертано негативно отношение към сериозното изкуство и образованието по изкуствата.

Както вече заявих по-горе, изложбата „Различно“ може да бъде оценена изключително положително от професионална гледна точка. Според мен причините за този отличен, краен резултат могат да бъдат проследени в развитието, в продължение на дълъг времеви период, на една специфична школа функционираща в СУ „Св. Климент Охридски“ и подкрепяна неформално от сдружение „Изкуство в действие“. Тя спомогна за узряването на две поколения млади автори, които се изразяват не само в по-традиционните области на живописата, графиката, дизайна, но и активно в тези на съвременните форми. Да, за изложбата разбраха основно присъствалите на откриването, които никак не бяха малко. Безспорно това говори, че авторите участвали в „Различно“, все пак имат своята публика, която също се развива. Това означава също, че е налице необходимостта да се представи резултатът от творческия процес не просто и само като информация в социалните мрежи, но и като споделяне на живо с два кръга зрители. Първият са колежите професионалисти, с които могат да се обменят идеи, мнения, да се обсъдят някакви перспективи. Вторият кръг са тези, които не се занимават с изкуство, а са дошли заради приятелството, от любопитство и дори случайно. За тях тази изложба се явява ново и различно преживяване, обогатяване на визуалния опит, възможност да почувстват произведенията в директна близост, без стерилното уеднаквяване на изображенията им чрез екрана на телефона или компютъра. И не на последно място да разговарят с авторите непосредствено пред самите творби.

Виждам смисъла от реализацията на подобни проекти, въпреки липсата на финансиране и незаинтересоваността на обществото, институциите и медиите, в две неща.

Първото е, че всяка публична изява е крачка напред в личното професионално и духовно развитие на авторите си. Все някой трябва да постъпва различно от общоприетите нагласи за съществуване

и оцеляване в днешния български контекст. Тук ще си позволя да парафразирам проф. д-р Бисера Вълева, с която в един разговор обсъждахме възможните изходи от настоящата неблагоприятна ситуация в художествения живот: „...защото, какво друго да правим ние художниците, ако не правим изложби?“

Второто е, че чрез изявите си авторите оказват, макар и невидимо, въздействие върху развитието на собствения си кръг от близки хора – родители, деца, роднини, приятели и евентуално ученици или студенти. Колкото труден и бавен да е този процес, той се мултиплицира във времето в една непрегвидима, но полезна приемственост между поколенията. И функционираща надежда за духовно оцеляване и развитие.

## ЛИТЕРАТУРА

- Atanasov 2010: Atanasov, Dobrin. Актуални аспекти на концепцията за образование по изобразително изкуство. – „Образователни иновации в сферата на визуалните изкуства“. С., 2010, 36 [Aktualni aspekti na koncepciatata za obrazovanie po izkustvo. – “Obrazovatelni inovacii v sferata na vizualnite izkustva”. Sofia, 2010, 36].
- Dvorianov 2010: Dvorianov, Orlin. Въведение в неконвенционалните форми. С., 2010. [Vavedenie v nekonvencionalnite formi. Sofia, 2010].
- Dvorianov 2003: Dvorianov, Orlin. Концептуалната тенденция в съвременното изкуство. С., 2003, 140. [Konceptualnata tendentsia v savremenoto izkustvo. Sofia, 2003, 140].
- Dvoryanova 2010: Dvoryanova, Lilyana. Образованото око – да разбираме това, което виждаме. Пресечни точки между теория и практика в преподаването на изобразително изкуство. – В: Сборник „Образователни иновации в сферата на визуалните изкуства“. С. 2010, 41 [Obrazovanoto oko – da razbirame tova koeto vijdame. Presechni tochni mdejdu teoria i praktika v prepodavaneto na izobrazitelno izkustvo. – V: Sbornik “Obrazovatelni inovacii v sferata na vizualnite izkustva”. Sofia, 2010, 41].
- Janson, Janson 2008: Janson, Horst, Janson, Anthony. История на изкуството. Т.10. С., 2008 [Istoria na izkustvoto. V.10. Sofia, 2008].
- ИЗКУСТВОТО. Цялата история. С. 2013, 504-505. [Izkustvoto. Cialata istoria. Sofia, 2013, 504-505]

Автори на фотографиите: Виолета Апостолова и Лиляна Дворянова



Ил. 1. Откриване на изложбата „Раз-лично“ в „Триъгълната кула“ (отляво надясно: Ерина Боянова – ПР на Регионален исторически музей-граб София / Йово Панчев – куратор и критик, поканен да открие изложбата / Орлин Дворянов – куратор на изложбата и участник)



Ил. 2. „Различност по рождение“. Красимира Дренска – инсталация.





Ил. 3. „Направи ме видим, сложи ми маска“. Цвета Петрова – инсталация.



Ил. 4. „Вълната над Сердика“. Майа Антова – Майото – инсталация.



Ил. 5. „Следващите девет години“. Орлин Дворянов – инсталация.



Ил. 6. „Следващите девет години“. Орлин Дворянов – инсталация „Баланс“. Марина Александрова – видео.



Ил. 7. „От личното към различното“. Добрин Атанасов – инсталация.



Ил. 8. „Егна/кви“. Елисавета Въчева – дигитален принт.



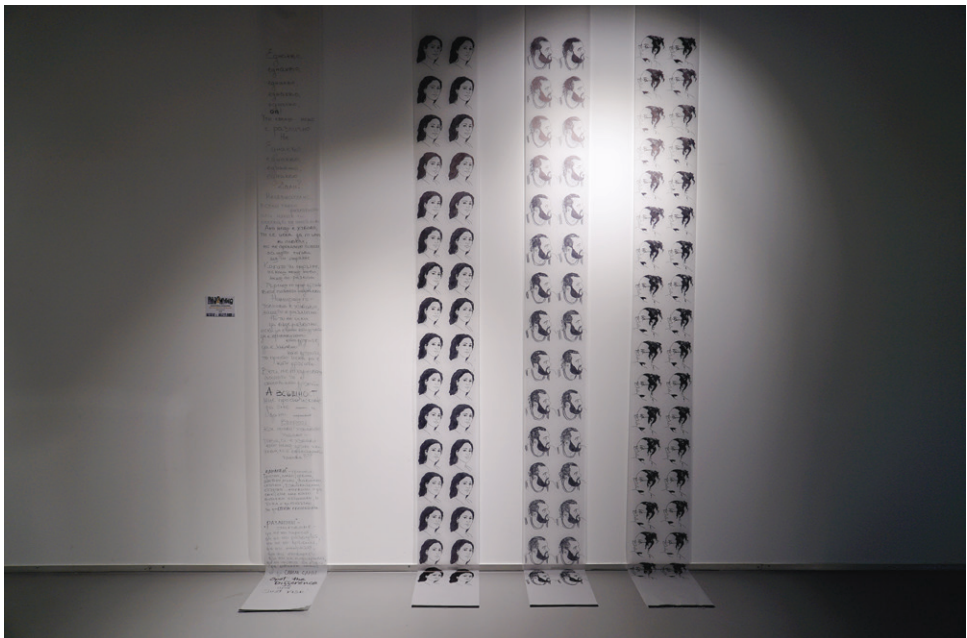
Ил. 9. „Различни пътища“. Венцислава Стоянова – инсталация.



Ил. 10. „In Fokus“. Лиляна Дворянова – инсталация.



Ил. 11. „FACE – RACE - TRACE“. Ефросина Стойчева – инсталация.



Ил. 12. „Spot the Difference and Just risk“. Димитрина Богданова – инсталация.



Ил. 13. „Нощем бродим“. Виолета Апостолова – фотография.



Ил. 14. “Contemporary”. Явор Грънчаров – дигитален принт.

---

*Данни за автора:*

Проф. д-р Орлин Дворянов, ФНОИ, СУ „Св. Климент Охридски“; Области на интереси: съвременно концептуално изкуство (пърформанс и хепънинг, акции и инсталации), неформално образование; E-mail: [art\\_in\\_action@mail.bg](mailto:art_in_action@mail.bg)





## В УТРОТО НА ДОБРИТЕ ВЪЛШЕБСТВА (Екзистенциални аспекти в прозата за деца на НРБ)

Петър Стефанов

**Резюме:** Студията се възглажда в един от най-противоречивите периоди в развитието на българската художествена проза за деца – този от втората половина на XX век, белязан силно от естетическия нормативизъм. Тя акцентира върху онези опити, целящи геофициализиране на детството, т.е. върху движението на литературното съзнание към нови психологически и идейни начала, разположени извън зоната на неумолимото патерналистично „трябва“. Авторът обособява характерен тип проза, издаваща тенденция към монопсихологичност, особеност, която я прави априори антинормативна, доколкото тя става знак за пълен, бихме казали демонстративен, отказ от колективистичния идеал. Предмет на анализ са онези творби, които подчертават екзистенциалната изпълненост на детското битие – способността на малките герои към съзерцание и уникална наблюдателност, чувството за вътрешна свобода, желанието за игра със света, склонността към фантазиране и мечтане.

**Ключови думи:** проза за деца; детска екзистенция; монопсихологичност; идеологически антинормативизъм

## At the Dawn of Good Wizardry (Existential Aspects in Children’s Fiction in PRB)

Petar Stefanov

**Abstract:** The study explores one of the most controversial periods in the development of Bulgarian fiction for children, i.e. the second half of the 20th century, a period marked by aesthetic normativism. It pinpoints the

literary attempts that aim at deofficialization of childhood, the movement of literary consciousness towards new psychological and conceptual beginnings, situated outside the zone of the unrelenting paternalistic norm which dictates what “must happen”. A type of fiction, representative of the tendency toward monopsychology is being identified. A peculiarity which makes such fiction a priori antinormativistic, as much as it becomes a sign for full, even demonstrative denial of the collectivistic ideal. Subject of analysis are the works that emphasize the existential completeness of children's life: the ability of the young protagonists to contemplate and observe, their inner freedom, desire to play, their inclination to fantasize and dream.

**Keywords:** fiction for children, children's existence, monopsychology, ideological antinormativism

С политическата промяна на 9.09.1944 г. съществуващата дотогава достатъчно отворена система от норми и възможности, формиращи литературния процес, се променя коренно, тъй като естетическата дейност е принудена да се подчини на една единствена идея за света и човека. Наложеният естетически авторитаризъм води до силно потискане на диалогичните форми на функциониране на изкуството. Мирогледната идентичност на твореца придобива в значителна степен неавтентичен характер, доколкото става силно зависима от новата идеология (Juda, 2006).

В тези условия власт и творческа интелигенция влизат в специфичен „диалог“, който има богата историческа драматургия. На моменти, особено в началото на периода, зависимостта на творците от идеологията достига до хипертрофирани размери, при което собствените закони на изкуството се пренебрегват напълно и се стига до истинско естетическо затъмнение. Постепенно ще започне бавно и мъчително преодоляване на догматизма, за да тръгне литературният живот по пътя на своята относителна нормализация. Тя ще включва движението към един по-рафиниран социалистически реализъм, неусетното му преливане в обтекаемото пространство на „социалистическия естетически идеал“, както и спорадичната поява на осъзнати алтернативни форми. С времето ще се допуска все по-голяма творческа свобода при спазването обаче на едно важно условие – тя да не води до враждебни на обществения строй идейни внушения.

В този процес на подчертан естетически патернализъм и стремеж за създаване на нов човек духовното формиране на подрастващите става задача със стратегическа важност, за чието изпълнение не се

жалят усилия и средства. В съгласие с тезиса, че социалистическата гържава не може да бъде осъществена, ако децата не бъдат социалисти, на младото поколение се отрежда изключително място – то трябва да стане главен вършител на грандиозната обществена промяна, да бъде истинският съзидател на новия свят.

Силно нараства перформативното значение на художествената литература, която в ръцете на новата власт се превръща във важно пропагандно-възпитателно средство. Като резултат детската литература напуска периферното си, общо взето, положение, което е имала в културния живот дотогава, и става важен елемент в започналата културна революция<sup>1</sup>.

Като изключим „антифашистката борба“, обвързана с важното за идеологията революционно-героическо начало в историята, твърде бързо в прозата за деца получава предимство „съвременната тема“. Тя събира в едно всички ония творби, стремящи се да пресъздадат живота на децата в актуалната действителност, и задълго се оказва тържествена с „пионерската тема“. Оформя се важно идейно-съдържателно поле на нормативно детерминираната литература за деца от онова време, свързано с търсене образа на новия герой. В неговите рамки се придава нравствено-естетическа плът на абстрактния нравствен идеал.

В развитието на пионерската тема можем да оразличим няколко характерни етапа – един по-ортодоксален, в който обновителните черти са смесени с догматични остатъци („Честна дума“ на Цв. Ангелов, „Воля“ на М. Ст. Горчивкин, „Първа дружба“ на Ст. Ц. Даскалов); на създаването на своеобразна пионерска „класика“ („Белият кораб“ на М. Лъкатник, „Златотърсачи“ на Цв. Ангелов), и дори „посткласика“ („Ключът с деветте брилянта“ на Цв. Ангелов, „Капитанът“ на А. Павлов, „Последната Троянска война“ на Ч. Аладжов, „Голямото пътешествие“ и „Наско Защото“ на Г. Струмски и т.н), книги, показващи пораснало художествено майсторство, по-правдиви и увлекателни в психологическо-портретната линия.

---

<sup>1</sup> Алиансът между тоталитарната култура и света на детството е съвсем естествен, доколкото между тях има общи черти. Както показва Е. Добренко, чрез типичните за социалистическия реализъм изпитания на героя, както и с това, че той заразява с примера си останалите неиницирани /социално непораснали/ около себе си, тоталитарната култура е обърната повече към света на детството, осъществява връщане в него. И този възпитателен процес не се затваря в текста, но влиза в живота при читателя: превзпитал се, героят (обикновеният човек) става образец за подражание, с което се осъществява моделът на живота като безкраен процес на възпитаване и жизнестроене. По парадоксален начин приказният модел се оказва съзвучен на принципа на партийността (Dobrenko /s. a./).

С времето темата значително се изхаява и все по-често заявяват за себе си опити, целящи геофициализиране на пионерското детство, в които белезите на новия човек почват да се търсят не толкова във външното, колкото във вътрешното битие на детето.

В това естествено движение на литературното съзнание закономерно се стига и до необходимостта от нови психологически и идейни начала, разположени извън зоната на неумолимото патерналистично „трябва“. Все по-често книгите биват пронизвани от възмущенията, чара и магията на детството, на детската игра. Дегероузацията, интимизацията на прозата се превръща в една от най-съществените естетически тенденции. В резултат започва да се стеснява сферата на актуално-гражданската проблематика и тематика.

Новият герой се изявява вече не в обществено полезен труд, не в защита на завоеванията на социалистическата родина, не дори в мечтите си за утрешния ген, а в най-обикновеното си всекидневие, в изгрята на улицата, в лудориите и детските пакости. Идеал за някои автори става появата в детската литература на някакъв нашиенски Том Сойер, който да дойде да подмени доста дискредитирания образ на героя пионер. Оформя се насока, която води детската литература към един по-друг тип реализъм. Ортодоксалната критика приема с укор тази промяна, смятайки, че това е „притъпяване на революционното острие, изтегляне на литературата в света на литературната неутралност“ (Jordanov, 1984: 25).

Движението на прозата за деца от повишена гражданска ангажираност към представяне на автентичната детска същност има своите етапи и модуси. Водещата цел е постигането на едно от съкровените неща за хуманитарното познание – вътрешният мир на детето, способността да се вижда света по уникален начин.

За по-определеното обръщане към тези начала способстват и някои фактори, идващи „отвън“. През 70-те години във „възрастната“ литература се засилва интересът към детското като ценност, способна да внесе нови, освежаващи импулси в духовното битие на нацията. Нуждата от подобни импулси довежда до особено отношение не просто към проблемите на социалното детство, а към детското в универсалните му измерения. Тези духовни императиви са предпоставка за появата на т.н. инфантилна проза<sup>2</sup>.

Първите книги на автори като Георги Данаилов, Станислав

---

<sup>2</sup> За възникването и характера на явлениято, обозначаващо с термина „инфантилна проза“, виж повече у Janev 2018.

Стратиев, Симеон Янев, Владимир Зарев, Кольо Николов, Янко Станоев, обърнати към романтиката на детството и младостта, придобиват силно генеративно значение в литературния процес, а някои от тях с времето биват припознати като много качествени творби за деца.

Успоредно с представителите на инфантилната проза, и други автори избират да търсят детето в плоскост, преобръщаща ценностните стереотипи и влизаща в конфронтация с нормативните предписания – Й. Радичков, Цилия Лачева, Богдан Митов, Олга Кръстева, Иван Арнаудов, Милан Миланов. Те започват да се възледат по друг начин в образа на детето, формирайки трайна тенденция, към която ще се присъединят с времето и творци като Магда Карабелова, Катя Воденичарова, Богдана Зидарова, Нина Пантелеева и т.н.

Главното в новите книги е не толкова в сюжета, а в богатството на детския характер, във финото душевно движение, в по-различната екзистенциална нагласа, намиращи израз в езика на героите, в диалозите, в усложнената метафорична тъкан. Чувството за вътрешна свобода у детето, желанието за игра със света, склонността към фантазиране и мечтане, усетът за дефектите в живота на големите – притворството, фалшът и рутината, е онази основа, върху която се култивира чувството за духовна идентичност на детето герой.

Постепенно писателите издигат в естетически тезис факта, че детето вижда фокусирано онова, което е съзвучно на неговата същност. Те стъпват върху рядката способност на подрастващия да фиксира незначителни от гледна точка на възрастните факти и събития, които ярко се запечатват в неговото съзнание. Прескачайки постоянно между „детския“ и „възрастния“ свят, те подчертават екзистенциалната изпълненост на детското битие, нещо което се изразява в способността на малките герои към съзерцание и уникална наблюдателност, в особената им съпричатност към събитията от външния свят. (Ще подчертаем, че тук става дума главно за „позитивния“ образ на детската екзистенция, който е меродавен за естетиката на социализма.)

Те показват как, усвоявайки духовно-нравствените основи на социалното общуване, детето постоянно прави опити за самостоятелно разрешаване на възникващите в неговия живот дилеми. Този дълъг, понякога драматичен, процес се разгръща преди всичко в интимната сфера на подрастващия – в неговото светопреживяване. Върху тази територия на вътрешни подбуди и външни колизии се раждат екзистенциалните преживявания, възникващи като реакция спрямо дисхармонията между индивидуалните представи и реалността.

За малкия човек светът е съвършено непознат, той го усвоява крачка по крачка и всяко ново откритие се изживява като приключение. Лекотата във „всеприемането“ на нещата помага на детето да вярва в чудото и възшебството, способства за очовечаването на животни и природни явления, а заедно с това да създава в съзнанието си лична картина на света. Способността на подрастващия човек за митологизация на едно или друго явление е заложена в особената нагласа на неговото съзнание да интерпретира събитията в рамките на собствената понятийна система (Kondakov, Popkova, 2011).

В хода на отделните повествования тези нови концепти се разгръщат във философска позиция, осъществена често в символично многопланов сюжетен разказ, където интуициите на писателите стигат до високо метафизично трептене и където детското (човешкото) се проявява в най-възвишените му измерения. Там се срещат радостта от съществуването, обичта, искреността, творческата радост, духовният порив, вътрешната озареност, възвишеността на бляна, самотността на надарените с вътрешно зрение, нежността, усещането за другия.

Този тип проза издава тенденция към монопсихологичност, което я прави априори антинормативна, доколкото тя показва пълен, бихме казали демонстративен, отказ от колективистичния идеал. Често самите заглавия нарочно звучат антипатетично, създавайки асоциация с обикновеното и незначителното.

През 1964 г. излиза книгата с разкази на Й. Радичков „Шарена черга“ (допълнено издание 1987 г.), която не е единна по тематика и образи, но е единна по дух и стил, и която съдържа предчувствие за новите веяния в детската проза. Това са прости истории-притчи, някои от които дори не могат да се нарекат истории, защото сюжетът е сведен до елементарна случка, без ясно изразени конфликти, характери и пр. Но благодарение на оригиналния си талант Радичков прави простото сложно. Чрез механизма на иносказанието той създава асоциативна перспектива на разказите и ги изпълва с дълбок смисъл.

Писателят пресъздава селската вселена на детството, като откроява в нея две сфери – на битовата примитивност и мисловна изостаналост, на ограничеността на културния и мирогледен хоризонт (жабите) и отвореността към необята, духовният полет. Това са двата полюса на изобразявания свят, в центъра на който са децата и биволите, видени не просто като помощници на човека, а като селски тотеми. Пастирчетата цапат из гъоловете заедно с животните, тичат по ливадите, гледайкименящите се облаци, и по този начин те са в центъра на битието, през тях протича космическа енергия,

изградена от атомите на детското щастие.

Вълшебният прозорец на детството, открит от Радичков, бива отворен още по-широко от „Самотните вятърни мелници“ (1969) на Ст. Стратиев, книга с несъмнено обобщаващо значение спрямо заявките за себе си нови естетически импулси.

Самото заглавие ясно отпраща към идеята да се онагледат романтичният мит за „златния век“ и „обетовата земя“ на детството, което е „като оазис сред пустините на живота, като антитеза на човешката „несвобода“ в зрелостта. Възрастният „бязга“ в спомена за собственото си детство, за да се почувства приютен“ (Dimitrova, 2014: 67-75).

След излизането на книгата на Стратиев процесът започва да се развива с голяма бързина. За броени години се появяват редица хубави книги. Трудно е да се каже кой на кого влияе, но взаимното влияние е несъмнено и то избухва в утвърждаването и широкото разгръщане на новата естетическа насока.

Сред много успешните книги на тази преходен момент следва да поставим романа на Д. Гулев „Парола Фокси“ (1970), който с категоричния отказ от официозно налагания колективитет стои малко необичайно сред другите книги на писателя<sup>3</sup>.

На пръв поглед в основата е положен незначителен сюжет – децата от махалата намират едно куче и решават да се грижат за него. Тази „находка“ внася силна емоция в техния живот и бележи съдържателно тяхната лятна ваканция. Образите на малките герои са видени и изследвани в техния собствено детски свят, съществуващ успоредно с този на големите. Всичко е гостатъчно познато и орднерно и в същото време необикновено, вълнуващо, интересно. Дори появата на едно куче може да се превърне в необикновено събитие в живота на подрастващите, в тяхна голяма тайна, в отстояването на която те се еманципират от родителите, учат се да ценят истинските стойности, отварят се към мъдростта на живота. Фокси става парола, която социализира децата, усилва чувството им за отговорност, обогатява приятелските чувства.

Романът постулира значимостта на онези уж прости детски радости, които дават цвят на детството и остават в паметта за цял живот. В тях има тръпка, тайна, игра със забраненото, с престъпването на реда, със страха да не загубят новия си приятел.

---

<sup>3</sup> По-късно романът е включен като първа част на второто издание на романа „Тайната команда“, но тъй като тук се опитваме да посочим логиката на литературния процес, го разглеждаме отделно.

Писател с проникновено психологическо око, без склонност към вдетиняване, питаещ уважение и респект към детската природа, Гулев съумява да се вгледа в нейните естествени потребности, да види значимото в тях, да пресъздаде паралелната реалност, в която малките ежедневно пребивават и която възрастните по правило не забелязват.

Целият роман е една музикална пиеса, подобна на тази, която съчинява Саксата и която накрая той изпълнява пред децата – музика, която включва и веселите изблици на детските войни, и лудите игри с Фокси, и неочакваното нахлуване на тревогата и скръбта, за да се въземе над всичко, въпреки всичко, светлата жизнерадост. Сякаш тази музика става образ на детството, на това особено лято с Фокси, което си отива, за да остане завинаги в сърцата.

Един от стожерите на детската идентичност е формирането на самостоятелност у детето, изграждането на детския характер. Редица повествования показват как постепенно започва да се избистря интуицията за смисъла на собствения живот, да се осъзнава значението на човешката (личностната) свобода и независимост – проблем, който възниква на границата на детството и юношеството, когато на героя му предстои да се формира като характер. Детето преминава през сложния път на това да се научи да „преживява“, да възприема, разбира и осъзнава себе си и другите. В процеса на създаване на собствена картина на света то актуализира личностния си потенциал, демонстрира „самост“, т.е. своето независимо „аз“ („Децата изграят вълн“ на Г. Данаилов“ (1971), „Велита“ (1979) на Цилия Лачева, „Дворец от пясък“ (1981) на М. Миланов, „Жирафчето“ (1985) на Иван Арнаудов).

„Жирафчето“, например, е чиста проба екзистенциален роман – героят не просто се саморазкрива в „аз“ повествованието, не само оценява другите, не само се сблъсква с основни битийни истини, но и направо екзистира, влиза в особен резонанс със скритата същност на нещата.

Покрай всичко друго това е книга и за детската самотност сред околните, но самотността не на стандартното дете или на детето лидер, а на чувствителния маргинал, когото писателят издига до своеобразен идеал. Трактовката носи определена психоаналитична подкладка, което е ново равнище в осмисляне на детската душевност. Авторът постига универсално звучене в едно много четивно, изчистено от ненужни описания повествование.

Сред работите, чертаещи съвсем нови пътища на разказване, освободени от строгостта и каноничността на нормативно зададената литература, е без съмнение книгата на Кольо Николов „Алета Златната черешка“ (1972). В нея осъзнатият стремеж да



се руши казионното е подплатен с особено артистичен натюрел. Като цяло работата е с провокативна форма, нехаеща за твърдите жанрови регламентации.

В центъра е образът на малката героиня Алета. Тя е не просто „съвременното“ дете, а дете особено, извън средностатистическото измерение, надарено с по-особени сетива и вътрешна устремност към света.

Без съмнение в случая имаме работа с отглас от идеята за романтичното дете. Алета е по-скоро идея за Детето, което е в състояние да ни зададе гружи посоки и цели<sup>4</sup>.

Открояват се иносказателни измерения в образа, който може да се схване и като символична проекция на поетичната, търсещата човешка душа, намерила своята истина там, където тя на пръв поглед не би могла да бъде, но където се разкрива истинската ни същност – във възможността за по-висше битие.

С помощта на автора Алета и Колето пътуват до Слънцето, което е златно, и където се качват на златната череша, за да ядат в упоение златни черешки. Това е разбира се пътуване във въображението, във вътрешната самоактуализация на личността и закономерно у „публиката“ възниква главният въпрос – то било ли е, или не е било, ходила ли е тя на слънцето, или не. С необикновена острота е поставен важен философски въпрос – за реалността на бляна. За едни (Алета) това пътуване е реално, за други, за общественото мнение, хората „малеби“, както ги нарича авторът, то не е реално. Даже за Колето, който е принуден да свидетелства, че не е бил на слънцето. Алета се сблъсква с недоверието и даже озлоблението на малебито, идващо преди всичко от страха – „ами ако наистина е била“.

Книгата знае, че не е само за деца. С времето тя намира редица „подражатели“, създаващи произведения с несъмнени художествени достойнства.

На първо място тук следва да посочим книгите на Олга Кръстева с характерните образи на момичета – „Люлеещият се стол“ (1973), „Една година без значение“ (1978), „История с куче, без куче“ (1983). Ако

---

<sup>4</sup> Изследователят на немския романтизъм Н. Я. Берковски пише: „Ще напомним, че с романтиците започват „детските деца“, тях ги ценят сами по себе си, а не в качество им на кандидати за бъдещи възрастни... Ако говорим с езика на Фридрих Шлегел, то в децата ни е дадена като че ли етимологията на самия живот, в тях е неговото първослово... У децата има максимум възможности, които се разсейват и зазубват по-късно. Вниманието на романтиците е насочено към онова у децата и в детското съзнание, което ще бъде загубено от възрастните“ (Berkovsky, 1973: 42-43).

се възгледаме, да речем, в последната от тях, ще разпознаем много свежа, четивна и автентична история, една от най-интересните от времето на социализма.

Петокласничката Соня се отличава с буйна фантазия, заради която родителите ѝ имат проблеми с нея, но фантазирането е най-естественото нещо за малката героиня, защото то допълва реалността и прави преживяванията ѝ по-истински от нея. Соня е завършена като човешка личност – има своя философия, принципи, осъзнато поведение и жизнен стил и по необходимост е принудена да се помирява с правилата и разбиранията на родителите. Тя даже малко страда, но понася стоически тегобите на неразбирането – какво да се прави, възрастните са ограничени, трябва да ги приемаме и да им прощаваме.

В тежки моменти винаги ѝ се явява кокершпаньолът Роро, който ѝ помага да превъзмогне възникналата трудност. Тогава тя се скрива под леглото и двамата дълго си говорят. Роро е въображаем приятел и душеприказчик, фигура на онзи образ-идея, който ни помага да превъзмогнем самотата си, нашият трансцендентален друг, прозорчето, през което вдишваме свеж въздух. Кокершпаньолът се явява образно-функционален аналог на „Люлеещия се стол“ от едноименната книга на Кръстева<sup>5</sup>.

Уви, всичко е преходно, детството също. Остава единствено споменът от преминаването през него, особено когато си имал очи да видиш чудото: „И вече нямаше никакъв филм и никаква история с куче без куче“.

Някои писатели изпитват необходимост да търсят постоянно връзката със селото, да обръщат своите читатели към магичната реалност на своето детство, към измеренията на природното светоусещане и битийност.

Сред хубавите примери много приятно впечатление правят, да речем, сборниците с разкази на писателя Марин Калинов – „Един изгубен, един спечелен ден“ (1978) и „Дъх на зряло“ (1983). Те разкриват интересен разказвач от лирически тип, който внася нещо много одухотворено в иначе мажорно-екстровеертната по своята главна

---

<sup>5</sup> Създавайки свой вътрешен мир от образи, детето се чувства в него психологически комфортно и безопасно. Това е свят, който принадлежи само нему, където всичко се случва по закони, различни от реалните. В него то може да реализира своите мечти и недостижими планове, което му помага да усеща себе си, да се възприема по-успешно /привлекателно, популярно и т.н./, позволява му да компенсирa психологически неудачите (Lebedeva, 2015).

насоченост белетристика за деца и юноши от времето на социализма.

Героят на Калинов, независимо дали е пионер, или дете от миналото, е здраво, екзистенциално укоренен в природата, сраснат е с нея, чува нейните гласове, разбира нейния език. Той е надарен с някакво трето око, с което постига почти анимистична връзка със заобикалящия свят. В диалога с него той търси отговор на своите наивни, но трогателни въпроси към сложния и объркан живот на големите. Авторът ни заразява не просто с реалистична пластика, а с духовна прозирност, медитация в пределите на видимото и осезаемото. Тук детето е в активен досег със самата тайна на съществуването. То взема сила от досега с природните стихии – земята, водата, небето, слънцето. Ако градското светоусещане по-лесно вмества модела на романтичния тип дете, за което е характерно томлението по природата като нещо изгубено и недостижимо, героят на Калинов е вътре в битието, в непосредствен досег с него.

Дъхът на зряло се превръща в постоянен метонимичен образ, пронизващ различните разкази на писателя като особен знак за онова, което е магията на детството. Тоя дъх търси и изобразява постоянно писателят – в личния спомен от детската игра, в подсъзнателните усещания на героя, в разнообразните позиви на селския ген, в тайнството на народната песен, в изконната притегателност на родовия бит. Там очевидно са дълбоките извори на това особено усещане за безкрайното, за тока на битието. Би могло да се каже, че именно това неуловимо нещо, това духовно същество, което гледа със синьо приятелско око, е най-важният главен герой в разказите на Калинов. Него се опитва да улови, опише и представи той. Затова наред с „дъха на зряло“, окото става характерен метонимичен образ на тази жива същност, респективно на заявеното художествено виждане (Stefanov, 2018).

През 1984 г. излиза повестта „Вълшебният прозорец“ на Богдан Митов, късен вариант на художествения модел на писателя, която се родее с разгледаните работи на М. Калинов. Главният герой Витко (прозвище от река Вит, дядото е искал така да го кръстят, но го кръщават Благой) е селско дете, поставено върху подчертано традиционен декор, носещо ярка природна сензитивност.

Писателят сякаш нарочно остава при познатата за този тип литература непретенциозност и върху нея тъче килима на художественото изображение, в който обичайното ще се одухотвори с поезията на емоционалния порив, на духовното зрение, на богатия вътрешен смисъл. Малкият читател ще се срещне с омайните чарове на селския живот и селската чувствителност, които стоят най-близо до изначалната същност на битието.

Героят насища всичко със своята детска субективност до такава степен, че пренася свойствата на едни предмети върху други, от макро върху микровселената. В книгата има епизод, в който се среща с особена проява на слънчевата метафора. Злосторник открадва голямата гиня, която за детето е равна на слънцето, и в резултат става тъмно. Тук слънцето е не толкова уносказателен образ на щастливо детство, а на оная светлина, която излъчва детската искреност и вяра в доброто, светлината, която озарява най-силно човешкия свят. Когато тази вяра бива, накърнена, настъпва тъмнина в детската гуша.

Писателят подтиква подрастващите да гледат през вълшебния прозорец, през който нещата започват да изглеждат други, знак за отключени вътрешни сетива, за по-висше състояние на духа. Дори когато рисува градски деца, Богдан Митов изпитва необходимостта да потърси и за тях връзката със селото, „да ги върне към поречието на своето детство, за да измери тяхната различна душевност с вечните и непреодолени мерки на естествеността и селската жизнерадост.“ (Janev, 1979).

В разглежданите дотук проблемни насоки, излизаци извън колективистичната матрица, закономерно стигаме до една група творци, насочени към най-ранната възраст. Става дума за работи, които тематизират ранната възраст, но които децата не могат сами да прочетат поради възрастови ограничения, т.е. това са работи не просто с подчертано домашно съдържание, а изключително подходящи за съвместно четене с родителите. Инициативата за общуването с подобни заглавия може да бъде преди всичко родителска.

Може да се каже, че тези книги въвличат своя възприемател в общуване, чийто предмет са неговите собствени вълнения. Нещата в тях са поставени съобразно вътрешната мяра на детето, т.е. там то действа и постъпва по начин, мотивиран от възрастовите му особености. Знаем, че малкият човек живее в своеобразно двоумирие – единият свят за него се гради на основата на неговото собствено мислене, другият – на налаганото му от околните възрастни логическо мислене. По-малко известно е, че детето възприема семейния космос и неговото влияние свършено иначе, отколкото възрастните членове на семейството (Abramenkova, 2000).

Затова по правило книгите от този тип са разчетени на „странния“, преди всичко анимистичен, начин на възприемане на света, характерен за ранната възраст. Те пресъздават „хабитуса“ на малкото дете, изтъкан от хиляди дребни неща, незабележими за другите, но същностно важни за него. Колекционират преди всичко детските вълнения от първите срещи със света, но света, видян като чудо.

Десетина години преди „Самотните вятърни мелници“ на Ст. Стратиев се появява сборникът с разкази за деца на Петър Незнакомов „Маргаритка и аз“ (1959), който задава нов модел на пресъздаване на детето и детското. Явявайки се една от първите птици на „разведряването“ в сферата на творчеството за подрастващите, сборникът спокойно може да претендира за основоположник на този тип проза за деца. Героинята е деветгодишно градско галено дете, умно, любвеобилно към света, със силно въображение. Уж реалистичните случки са силно одухотворени чрез особеното съчетание на семейни радости, игра и въображение. Героите живеят като всички съвременници, но умеят да обвиват битието в аура на играта и изненадата, при което светът се разширява, става по-красив и вълнуващ.

В този процес на смъкване на долната възрастова граница на прозата за деца се откроява повестта „Хитруша“ (1970) на Богдан Митов. Написана под формата на цикъл разкази, тя повестува за преживяванията на малкото четиригодишно момиченце – Мимето. Бащата, който предава през свои очи поредицата от случки, е вторият герой на тази повест, която е може би най-значителното постижение на Богдан Митов<sup>6</sup>.

За какво е книга „Хитруша“? Преди всичко за хармоничността на отношенията в семейството с център малкият човек. За очарованието на детския характер, който изпълва с най-чиста светлина дома. За чудото на ранната възраст, когато детският наивитет е в удивително съчетание с все по-нарастващата детска интелигентност и дяволитост. За родителското щастие от общуването с това малко съкровище, щастие уши, кратковременно и неповтарящо се, но оставащо като скъпо достояние в паметта на семейството.

По това време очевидно се отваря широк простор за подобен тип творби, чудесно свидетелство за което е „Прочетено крадешком“ (1973) на С. Янев. Книгата не само е израз на засиления стремеж към интимизация на прозата, но и съдържа много автентично „семейно“ съдържание. Под формата на дневник разказвачът се опитва да влезе в чувствителната сфера на отношенията между децата и родителите в ранната възраст. Той уж обективно хроникера

---

<sup>6</sup> През 1975 писателят издава „Вече съм голяма“ – продължение на „Хитруша“. Творбата включва знаците на „порастването“ – първокласница; научаването на буквите; първите разходки и излети; края на учебната година; летуване на море. За съжаление тя не достига прелестта на изобразение на предучилищното детство, както впрочем това се случвало и с други автори при подобни опити.

различните детски прояви и реакции при първите срещи с външния свят, но заедно с това е активен съучастник и регулатор на тези реакции. Пред нас е един деликатен „свърхаз“, който се намесва в посока на естествените реакции на малките и им придава жизнена форма, без да нарушава свободата на детския избор. Родителят, внимателно влизащ в детската логика и направляващ детската мисъл в желаната посока, оставя малките пълноценно да изживеят своите спомени, фантазии и радости.

Пресъздаваща удивлението на детето от срещата с непознатото, тя сама създава удивление от чудото на света. Тя налага едно природно светоусещане, основа за формиране на диалектическо чувство за света и живота като редуване на прорастване, промяна и преображение. Едно от важните неща, които децата прозират, е влиянието на времето, постоянната изменчивост на всичко, това, че човек не може да се окъпе два пъти в една река – и това поражда у тях тъга („Синьо перце“).

Писателят показва ярко чувство за детската екзистенция, за детската радост от съприкосновението със света. Прости на вид, разказчетата заразяват с истината за битието, за автентичното в човешкия живот, пронизани са с особена, труднопостижима екзистенциална тръпка, с чувство за възторг от чудото на живота, за възможността на щастието, за онова, което минава през всички нас, неуловимо за мисълта и думите.

В жанрово отношение книгата е доста пластична и може да бъде отнесена към различни проблемни рубрики, в това число и към споменно-автобиографичните повествования. Така е направила Г. Димитрова, която не крие положителното си отношение към нея. В един много проницателен анализ тя посочва, че за писателя „естественият ритъм на времето не може да се обозре нито чрез спомена, нито в мечтите, защото те са еднакво неуловими. А най-мъдрото решение е да наблюдаваме света и да ситуираме себе си не във времепространството на спомена или в предстоящото битие, а по детски – в сегашността, в настоящия живот на децата си, единствено обозрим и осмислящ собствения ни път“ (Dimitrova, 2017: 214).

В руслото на тази нова психологическа „мода“ следва да положим хубавата повед на Ваня Даковска „Вълшебните стени“ (1974), както и „Аз съм дробичка“ (1988) на Нина Пантелеева. През същата година се появява книгата на Катя Воденичарова „Чочко тръгва по света“, пресъздаваща обикновени случки, преживени от детето с вълнение, защото в тях става първата му среща със света. Повествованието е семпло, без особени ефекти, като изключим някои „приказни“

моменти, но излъчва свежест, чистота, любов към живота, чувството за безкрайното. Непретенциозно като форма повествование, но много убедително, вярно, искрено и сърдечно. Пресъздава вселената на малкото дете, изтъкана от стотици гребни, незначителни за големите подробности, но същностно важни за него и ни помага да я видим и почувстваме. Това е не просто сложен разказ, а особено психологическо вживяване-съпричастие с вълненията на петгодишното дете, при което от разказа струи детското не в битовата му, а в екзистенциалната му същност.

В този тип повествования няма политика, сини връзки, граждански вълнения, а е налице онова, през което всички деца минават, но за което малцина от родителите имат очи да видят. В тях говори нашата любов към малкия човек, магията на онова сливане между баба и внуче, която възрастните чувстват, но невинаги могат да артикулират. В рецензия за творбата Юлиан Жилиев нарича този белетристичен феномен „фамилна проза“ (Zhiliev, 1989) – разкази във формата на едно непретенциозно бърборене, уж само регистриращо движението на малкия човек, заг което обаче струи магията на ранната възраст, онова светло присъствие, което детето внася в света.

Сред късните преображения на разглежданата насока е и повестта на Мазда Карабелова „Рецепта за пакости“ (1987), която от обичайната материя на непосредственото детско битие съгражда интригуващ, очарователен разказ, в който уж също няма нищо особено, а пък всичко е толкова интересно и занимателно. Това е така, защото светът е представен по вътрешната мяра на детето. Познатата готук поетика обаче е претърпяла характерно вътрешно преображение, което изисква отделно внимание. От разказа блика радостта на битието, излъчва се доверие, доброта, обич към човека и живота – нещата, които трябва да съдържат една истинска книга за деца.

Разгледаните автори и творби на „фамилната“ проза дават художествен израз на убеждението, че семейството създава специфично психологическо пространство и микрогрупов „фолклор“, в които не просто се осъществява първичната социализация на човека, а се залагат основните семиотични зони, определящи в своята съвкупност базовата смисложизнена ценност за подрастващия. Тези зони са начинът на отношение към космоса, природата, живота, социума, морала, към самия себе си и т.н., неща, представени в оформящата се семиосфера на детето под формата на своеобразни психографеме (Sarogova, 2004).

Затова тези автори изтъкват на преден план фамилизма, „домашността“, асоциирани преди всичко с женското и майчинското начало – феномени, характеризиращи преживяванията на защитеност

и укритост в лоното на семейството, мотивиращи нуждата от особено психологическа сфера, отделена от „големия“ свят и едновременно с това включена в него.

Направеният преглед показва, че развитието на детската проза в условията на идеологически и естетически нормативизъм е достатъчно комплицирано откъм исторически етапи, творчески поколения, възрастова насоченост, идейни схващания, жанрово-стилови предпочитания и пр. Това прави нещата трудни за моделиране, нещо което обяснява и пасивността общо-взето на литературната критика спрямо разглежданата тематика.

Независимо от сложностите, можем да приемем, че най-важната вътрешна закономерност на този развой в продължение на половин век е необходимостта от последователно превъзможване както в рамките на общественото съзнание, така и в индивидуално-творчески план на идеологическия нормативизъм и от плодотворното продължаване – въпреки наличието на внушителен баласт от официално санкционирана, т.е. обслужваща литература – на най-добрите традиции отпреди 9. IX. 1944 г. От гледна точка на днешния ден може убедено да се твърди, че силният идеологически крен в прозата за деца не е бил пагубен за нея, че по един парадоксален начин той е подтиквал към извисяване на поетичното, към появата на реципрочни на нормативизма художествени стойности. Тази парадоксалност на развитието е предпоставка не само да се създадат редица значителни произведения за деца, но и да можем да говорим за наличието на литературен процес, макар и с известни дефицити.

## ЛИТЕРАТУРА

- Abramenkova 2000: Abramenkova, Vera. Социална психология детства: развитие отношений ребенка в детской субкультуре. Москва и др., 2000, 67-68. [Sotsialnaya psihologiya detstva: razvitie otnoshenii rebenka v detskoj subculture. Moskva i dr., 2000, 67-68].
- Berkovsky 1973: Berkovsky, Naum. Романтизм в Германия. Ленинград, 1973, 42-43. [Romantizm v Germanii. Leningrad. 1973, 42-43].
- Dimitrova 2014: Dimitrova, Galina. Усамотените възрастни и небесната приказка на детския спомен /Романтични митове и нонсенс в сборника „Самотните вятърни мелници“ и в повестта „Живот в небето“/. – Библиотекама, 2014, 3-4, 67-75. [Usamotenite vazrastni i nebesnata prikazka na detskiya spomen /Romantichni mitove i nonsens v sbornika "Samotnite vyatarni melnitsi" i v povestta "Zhivot v nebeto". – Bibliotekata, 2014, 3-4, 67-75].



- Dimitrova 2017: Dimitrova, Galina. Модели на спомена за детството в българската проза за деца и юноши. Дисертационен труд за присъждане на образователната и научна степен „доктор“. Пловдив, 2017, 214. [Modeli na spomena za detstvoto v balgarskata proza za detsa i yunoshi. Disertatsionen trud za prisazhdane na obrazovatelната i nauchna stepen “doctor”. Plovdiv, 2017, 214].
- Dobrenko /s. a./: Dobrenko, Evgeny. Все лучшее – детям (Тоталитарная культура и мир детства). – Wiener Slawistischer Almanach, В. 29, Wien, 162–163/. [Vse luchee – detyam (Totalitarnaya kultura i mir detstva). Wiener Slawistischer Almanach, В. 29, Wien, 162-163].
- Janev 1979: Janev, Simeon. Прозата на Богдан Митов за деца. – Предговор към: Богдан Митов. „Червеното перо и звездите“, 1979. [Prozata na Bogdan Mitov za detsa. – Predgovor kam: Bogdan Mitov. “Chervenoto pero i zvezdite”, 1979].
- Janev 2018: Janev, Simeon. На острова на инфантилитите. – В: Janev, Simeon. Проза за прозата. С., 2018, 7-42. [Na ostrova na infantilite. – In: Janev, Simeon. Proza za porozata. 2018, 7-42].
- Juda 2006: Juda, Celina. Под знака на НРБ. Българската литература и култура в капана на идеологията. С., 2006, 156. [Pod znaka na NRB. Balgarskata literatura i kultura v kapana na ideologijata. S., 2006, 156].
- Kondakov, Popkova 2011: Kondakov, Boris, Popkova, Tatyana. Художественный мир литературы и феномен детского мирозерцания. Статья первая. – Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, 2011, Вып 4 (16), 141-142. [Hudozhestvennii mir literaturi i fenomen detskogo mirosozertsaniya. Statya pervaya. – Vestnik Permskogo universiteta. Rosiyskaja i zarubezhnaya filologiya, 2011, V. 4 (16)/, 141-142].
- Lebedeva 2015: Lebedeva O. Актуальность исследования феномена эскапизма в подростковом возрасте. – В: Юбилейная конференция *От истоков к современности (130 лет организации психологического общества при Московском университете)*, Т. 1-5, Т. 3, Москва, 2015, 42. [Aktualnost issledovaniya fenomena eskapizma v podrozkovom vozraste. – In: Yubileinaya konferentsiya *Ot istokov k sovremennosti (130 let organizatsii psihologicheskogo obshtestva pri Moskovskom universitete)*, V. 1-5, V. 3, Moskva, 2015, 42].
- Sapogova 2004: Sapogova, Elena. Культурный социогенез и мир детства, Москва. 2004, 223-225. [Kulturnij sotsiogenez i mir detstva, Moskva. 2004, 223-225].
- Stefanov 2018: Stefanov, Petar. Магията на битието в разказите за деца на Марин Калинов. – Златоструй. Сборник за литература, критика и изкуство, Т. 22, Дружество на писателите – Шумен; Фабер 2018, 29-40. [Magiyata na bitieto v razkazite za detsa na Marin Kalinov. – Zlatostrui. Sbornik za literatura, kritika i izkustvo, V. 22, Druzhestvo na pisatelite – Shumen; Faber 2018, 29-40].

Jordanov 1984: Jordanov, Julian. На фронта...както на фронта (Аспекти на съвременната тема – свитък втори). – В: Jordanov, Julian. Литература на днешното детство. С., 1984, 25. [Na fronta kakto na fronta (Aspekti na savremennata tema – svitak втори). – In: Yordanov, Julian. Literatura na dneshното detstvo. Sofia,1984, 25].

Zhiliev 1989: Zhiliev, Julian. Книгата – повод за внимание. – Деца, изкуство, книги, 1989, 2, 61. [Knigata – povod za vnimanie. – Detsa, izkustvo, knigi, 1989, 2, 61].

---

*Данни за автора:*

Проф. д-р Петър Стефанов е професор по литература за деца във Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“ и Тракийския университет, гр. Стара Загора. От 2003 до 2006 г. работи като лектор по български език и култура в Университета за световни езици „Аблай хан“, град Алмати, Казахстан. Област на научни интереси: нова и съвременна българска литература, детска литература, етнология. Автор е на книгите: „Излъганият дявол (Творчеството на Елин Пелин за деца и националната смехова традиция)“, 2000; „Българска детска литература (Критическа антология)“, 2000; „Сватбите на Бавкида (Епюди върху приказните поеми на Елин Пелин“, 2006; „Щастливцеа и Бай Ганьо“, 2006; „Време, жанр и смисъл“, 2006; „Писатели от читанката на българчето (Илюстриран речник за деца и за родители)“, в съавторство с К. Попова, 2006; „Българска детска литература XX век“, 2012; „Детска литература. От Възраждането до края на Втората световна война“, 2013; E-mail: pstefvt@abv.bg

## ГОТОВНОСТТА НА СТУДЕНТИТЕ ОТ СПЕЦИАЛНОСТ „МУЗИКА“ ЗА ОСЪЩЕСТВЯВАНЕ НА УЧЕБНА ПРАКТИКА В УСЛОВИЯТА НА ОБУЧЕНИЕ В ДИГИТАЛНА СРЕДА

Ралица Димитрова

**Резюме:** Студията има за цел да представи резултатите от провеждането на Стажантска практиката (Държавна практика) на студентите от IV курс, специалност „Музика“ при СУ „Св. Климент Охридски“, в условията на дистанционно училищно обучение. Изведени са общият брой уроци, по класове, които са разработили и представили студентите. Описани са основните музикални дейности, които трябва да присъстват в обучението по музика и основните музикални способности, които се развиват в процеса на музикално обучение. Студията дава информация за реализирането на Хоспетиране в I-IV клас, която се провежда в VI семестър на 3 курс, специалност „Музика“. Подчертана е необходимостта от умения и знания, изразяващи се в дигитална компетентност, като необходимо условие за успешно осъществяване на обучение в електронна среда.

**Ключови думи:** студенти, практика, дигитална среда, музика, електронно обучение

## THE READINESS OF STUDENTS IN THE SPECIALTY “MUSIC” TO PURSUE A TEACHING INTERSHIP IN A DIGITAL LEARNING ENVIRONMENT

Ralica Dimitrova

**Abstract:** The purpose of the study is to present the results of the traineeship (State practice) to the students of the 4th year, specialty “Music” at Sofia University “Kliment Ohridski”, in the conditions of distance school education. The total number of lessons, by classes, were designed and

presented by the students. The main musical activities that should be present in music training and described. The studio provides information on the implementation of the course Hospetting in I-IV class, which is held in the sixth semester of 3 Course, specialty "Music". The need for skills and knowledge expressed in digital competence, for the successful realization of e-learning in an electronic environment is emphasized.

**Keywords:** students, practice, digital environment, e-learning

Професионално подготвеният педагог в сферата на училищното образование е обект на непрестанни изследвания. Цел на педагогическата литература е да открие общовалиден механизъм за осъществяване на качествено обучение по предметите от общообразователната училищна подготовка. За ефективно и резултатно обучение в училищна образователна среда несъмнена роля има учителят. Учителят е този, който води и напътства ученика в процеса на обучение, създава и развива неговите компетентности и умения, използвайки педагогически принципи и механизми. Несъмнено значение за формирането на професионално подготвени преподаватели има висшето учебно заведение (университетът). Той е институцията, която осигурява необходимата квалификация за реализирането на студентите в педагогическата професия.

Обучението на студентите от специалност „Музика“ при ФНОИ, към СУ „Св. Климент Охридски“ обхваща педагогически и музикални дисциплини, които гарантират всеобхватната дейност на бъдещите педагози по предмета музика. В своя четиригодишен курс на обучение студентите се запознават детайлно с механизмите и процесите на педагогическо взаимодействие в предучилищното и училищно обучение. Важен етап от формирането на студентите в бъдещите педагози е организирането и провеждането на практическа дейност, свързана с дисциплините – Хоспетиране, Текуща учебна практика и Стажантска практика. Учебният план на специалност „Музика“ предвижда включването на учебни практики по Хоспетиране в I-IV клас и Текуща учебна практика в I-IV клас в VI семестър на 3 курс. За студентите от 4 курс се залага провеждането на Хоспетиране в V-XII клас и Текуща учебна практика в V-XII клас в VII семестър, а Стажантска практика (Държавна практика) в VIII семестър на последната година от бакалавърската програма. Посочените дисциплини са важен фактор в обучението на бъдещите преподаватели по музика. Наблюдението в реална работна среда и възможността за контакт с ученическия

колектив (класа) дава информация за степента на готовност на студента и мотивацията му за упражняване на учителска професия. Възможността за реализиране на натрупаните през предходните години теоретични знания, прилагането им и трансформиране в педагогически опит са качествено нов етап от студентската работа.

## ОРГАНИЗАЦИОННИ АСПЕКТИ ЗА РЕАЛИЗИРАНЕ НА УЧЕБНА ПРАКТИКА

Организацията се изразява в осъществяване на договорни взаимоотношения между университета и училището, от което произтичат редица правила и задължения за двете страни. Студентът, като представител на университета, следва да спазва правилника на училището и инструкциите, които му се дават от ръководителя на учебната практика и базовия учител. Посещението на студентите в базовото училище се организира спрямо учебната програма на училището като се осигурява достъп до класовете, необходими за реализиране на необходимия хорариум от часове, заложен в учебния план на специалност „Музика“. За контрол върху активността на студентите се предоставя атестационен лист, в който се отразяват:

- броят на посещенията в клас;
- класовете и паралелките, в които наблюдават урок;
- класовете и часовете, в които асистират на преподавателя по музика;
- класовете и часовете, в които преподават самостоятелно.

След всеки наблюдаван или проведен урок студентите са задължени да предоставят лично своя атестационен лист на базовия учител, който чрез подпис потвърждава присъствието и участието на студента в часа по музика.

Работата на студентите в процеса на наблюдение се изразява в разработване на план-конспект на всеки наблюдаван или изнесен урок. План-конспектът се изготвя лично от студента по предварително зададен модел, който описва основните дейности проведени в часа по музика, целите и задачите, които се залагат в конкретния час. Подробно се разработва ход на урока и коментар (личното мнение на студента) за наблюдавания или проведен учебен час. План-конспектите се събират в портфолио на студента и служат за доказателствен материал към учебната практика.

Проблемът за готовността на студентите от специалност „Музика“ при СУ „Св. Климент Охридски“ за провеждането на Стажантска (Държавна) практика, в условията на дистанционно обучение е изключително актуален и неизследван до момента. Според М. Петкова и З. Вълкова

(Petkova, Vulkova, 2012: 102) готовността за преподаване се разглежда като „комплекс от педагогически и методически компетентности, подкрепени от вътрешната мотивация на самата личност“.

Актуалността на изследваната проблематика произлиза от загължителното въвеждане на дистанционна форма на обучение в българското общообразователно училище, наложена през месец март 2020 година.

Пренасочването на училищното обучение в електронна среда наложи реорганизация на работата на студентите от 3 и 4 курс, специалност „Музика“. Осъществяването на заложените учебни практики за 3 курс – Хоспетуране в I-IV клас и Текуща учебна практика в I-IV клас, както и за 4 курс – Стажантска практика (Държавна практика), фигуриращи в учебния план на специалност „Музика“, принуди студентите, преподавателите от посочените дисциплини и базовите учители от 51 СУ „Елисавета Багряна“ за своевременна организация.

Основните предизвикателства, пред които се изправиха, студенти и преподаватели се състояха в:

- липса на реална комуникация между студенти и ученици;
- липса на реално място (помещение), в което да се извършват дейности осъществяващи обучение по предмета музика.

Невъзможността за физическо присъствие в класната стая и директен физически контакт с учениците провокираха преподавателите към търсене на подходящи програми за дистанционни (онлайн) занятия, които да гарантират образователни резултати за учениците и студентите. За да се осъществи контакт между ученици, студенти и учители се създадоха електронни (виртуални) класни стаи, чрез различни платформи- zoom, google classroom, google meet, shkolo, microsoft teams, които да съберат ученическия колектив (класа) и създадат реални условия за осъществяване на часа по музика. Посредством контролиран достъп до виртуалните класни стаи на студентите от 3 и 4 курс се предостави възможност да общуват с ученици, да наблюдават и участват в учебния процес.

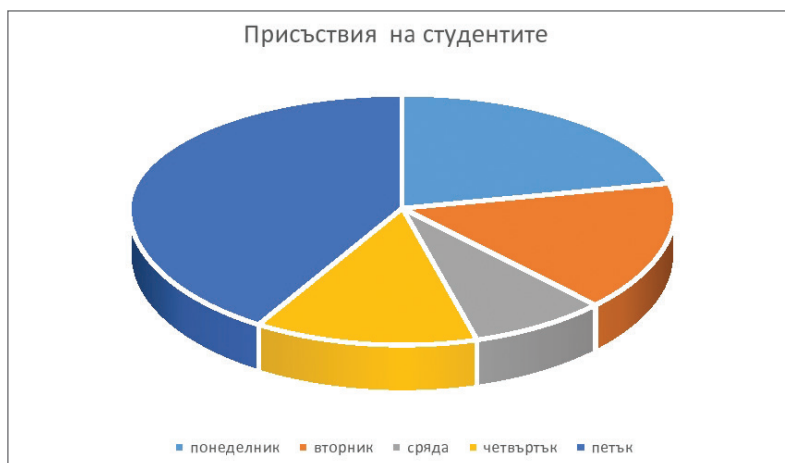
Забележителна е активността на студентите от 3 и 4 курс, които се включиха своеременно към електронните платформи и виртуални класни стаи. За седмицата от 30.03.2020 до 03.04.2020 са присъствали на наблюдения по предмета музика, във виртуална класна стая 81% от студентите в 3 курс. За периода 30.03.2020-03.04.2020 студентите от специалност „Музика“ осъществиха 14 часа наблюдение по предмета музика, в начален етап (I-IV клас). Контролът върху наблюденията на студентите се осъществява от ръководителя на дисциплината, посредством присъствието му във

виртуалната класна стая и създаването на присъствен документ, в който фигурират имената на студентите наблюдавали конкретния час по музика. Присъственият документ с имената на студентите се качва в платформата Moodle, в края на учебното време и въз основа на него се изготвят план-конспекти върху наблюдаваните часове.



Фигура 1. Графика на студентите от 3 курс, за седмицата 30.03.2020-03.04.2020

От изведения резултат за седмицата 30.03.2020-03.04.2020 би следвало да заключим, че студентите имат реална възможност за изпълнение на заложените в учебната програма хорариум от часове по дисциплината Хоспетиране в I-IV клас – 60 часа, при 15 учебни седмици.



Фигура 2. Присъствия на студентите от 3 курс (Хоспетиране в I-IV клас) по дни, за периода 30.03.202-03.04.2020

Електронната форма на обучение за учениците се оказва предизвикателство не само за студентите от 3 курс, но и за студентите в 4 курс, които през своя VIII семестър по учебен план имат провеждане на Стажантска практика (Държавна практика). Физическото представяне на уроците по музика пред класа, в класната стая се организира изцяло чрез електронните платформи, във виртуалните класни стаи с контролиран достъп. Развиването и представянето на уроците се съобразява изцяло с педагогическите форми и методи на работа, но адаптирани към електронната среда.

## МУЗИКАЛНИ ДЕЙНОСТИ И СПОСОБНОСТИ В УСЛОВИЯТА НА ЕЛЕКТРОННО ОБУЧЕНИЕ

Музикално-педагогическата литература след 1972 извежда три основни дейности, чието присъствие в часа по музика осигуряват изпълнение на основните педагогически цели за качествено провеждане на часа по музика. Посредством основни музикални дейности – възприемане, възпроизвеждане и творчество, обучението по музика развива музикалните способности на учениците и изпълнява целите на учебната програма във всеки клас. В условията на електронно обучение се наложи акомодация на основните музикални дейности към условията на дигиталната средата.

### ВЪЗПРИЕМАНЕ (СЛУШАНЕ) НА МУЗИКА

Възприемането на музика е съществен момент от обучението по предмета. Основните задачи при слушане на музика са:

- да се научат учениците съзнателно да слушат и активно да възприемат музика;
- да се запознаят учениците с разнообразни по характер песни и музикални произведения, което работи за натрупване и разширяване на музикално-слухови представи.

За резултатното осъществяване на този тип музикална дейност е от значение учителят да насочва вниманието на учениците към съдържанието и характера на музикалното произведение. По този начин се развива музикалната памет, лаговият и метроритмичният усет на учениците, което спомага за изпълняване на очакваните резултати от обучението по музика:

- разпознава характерни откъси (вокални и инструментални) от музикални творби от репертоара за слушане в съответния клас;
- разграничава по слух народните песни в репертоара за пеене
- определя бързината, настроението и силата в подходящи музикални примери;
- разпознава слухово музикалните жанрове- марш, валс, право



хоро, ръченица (в първи клас), пайдушко хоро (във втори клас), дайчово хоро (в четвърти клас), жанровете: сюита, менует, гавот, танго, самба, полонез, мазурка, балет, опера, оперета, мюзикъл, рок опера, симфонична поема (в прогимназиален и гимназиален етап);

- разпознава по слух тонови трайности, съответстващи на осмини, четвъртини и половини и цели ноти.

Очакваните резултати от обучението по музика са изпълними само при системна и целенасочена работа на преподавателя върху слуховото анализиране на възприеманата музика. Откриването и осмислянето на музикалните понятия, възможността за пространствено ориентиране на учениците в музикалната материя са необходимо условие за по-нататъшната им работа по предмета музика. Натрупаните музикално-слухови представи в начален етап на обучение са основата, на която стъпват учениците в прогимназиален и гимназиален етап. От тук произтича необходимостта от създаване на слухови навици и умения в учениците, които се изграждат именно чрез упражняване на дейността възприемане на музика.

Възприемането на музика в електронна учебна среда е напълно изпълнима и приложима дейност. Доказателство за това е възможността за прослушване и анализиране на музика, в условията на виртуалната класна стая. Възприемането на заложените в учебното съдържание музикални произведения, изпълняването на задачите към конкретните слухови примери се реализира посредством електронните учебници по предмета музика. Неограниченият поток от информация, който предлага интернет пространството позволява обогатяване на слушателския опит на учениците, чрез включване на допълнителни музикални примери, имащи отношение към учебното съдържание. Търсенето на конкретен музикален пример в интернет пространството е полезен учебен опит за учениците, упражняващ дигитална компетентност и междупредметна връзка с учебния предмет информационни технологии.

#### ВЪЗПРОИЗВЕЖДАНЕ (ПЕЕНЕ)

За правилното изучаване и възпроизвеждане на песен в часа по музика се прилагат разнообразни форми на работа, в зависимост от поставената задача, възрастта и вокалните възможности на учениците. В началния етап на изучаване се използват въпроси, насочващи вниманието на учениците към различни елементи на музикалния език, свързани с песента:

- за какво се пее в песента? (насочва вниманието върху съдържанието на песента);

- бърза или бавна е песента? (насочва вниманието върху темпото);
- какво е настроението в песента? (характер на музиката).

Могат да се задават въпроси свързани със състава, който изпълнява песента.

- какъв състав изпълнява песента?;
- какъв глас изпълнява песента? (очакван отговор- детски, мъжки или женски глас);
- кои музикални инструменти съпровождат песента?;
- кой танц можем да танцуваме докато слушаме или пеем песента?.

Необходими условия, осигуряващи качествено възпроизвеждане на музика (пее на песен) са :

- певческа стойка;
- звукообразуване;
- правилно интонирание;
- дикция;
- ансамбловост.

За правилното звукообразуване и интонирание учителите по музика следят за *правилната стойка* на учениците. Ученикът по време на пеење трябва да заеме правилна певческа стойка. Тялото и главата трябва да бъдат добре изправени, но не напрегнати, а ръцете при седнало положение спокойно отпуснати встрани или върху коленете. Раменете не се повдигат и мускулите на шията не се напъргат. От правилното дишане зависи честотата и красотата на тона. Поемането на въздух (дишането) трябва да се извършва спокойно и безшумно, без да се повдигат раменете, което е признак на ключечно (раменно) дишане. За да могат учениците едновременно да поемат гръх и едновременно да запаят учителят по музика си служи с диригентски жест (едновременно повдигане на двете ръце придружено с поемане на гръх). Важно условие за изразителното и хубаво пеење е правилното звукообразуване. Правилното отваряне на устата (вертикално, а не встрани), естествено лежащият език и активно действащите устни са задължително условие за правилно звукоизвличане. Учителят следи учениците да паят с естествен глас, без напъргание и крясък- леко и звънливо. Дикцията е друго важно условие, изразяващо се в ясно, точно и изразително проясняване на думите. Учителят обръща специално внимание на трудните за изговаряне думи и съгласните в края на думите (на съгласни не се пее). Съгласуваност или ансамбъл между учениците се постига чрез системна и целенасочена работа. Ансамбловостта се изразява в едновременното и еднакво по сила и бързина пеење на песента, синхронното започване и завършване на възпроизвежданата музика.

Музикално-образователният процес надгражда уменията и навиците изградени при възпроизвеждане на музика във всеки следващ училищен етап. Преподавателят продължава да наблюдава и коригира певческата стойка, дишането и правилното звукоизвличане на учениците. Песенният репертоар в учебното съдържание по музика включва разнообразни песни, чрез които обучението по музика изпълнява своите цели. Очаквани резултати от обучението, свързани с дейността възпроизвеждане са:

- възпроизвеждане на ритмичен съпровод – подражателно и по графичен запис;
- възпроизвеждане на песни – авторски или народни
- изпълнява наричания и народни песни, свързани с изучаваните обреди;
- възпроизвеждат равномерна и неравномерна пулсация „на две“ и „на три“;
- възпроизвеждат ритмични последования от изучените нотни стойности;
- възпроизвеждане на мелодия или песен по нотен запис (III клас). Това е качествено нов опит от учебната им дейност по предмета музика.

Пеенето в часа по музика остава най-достъпната форма на изява за учениците в начален етап на обучение. Тя възпитава в учениците желание за себеизява, любов към музиката и желание за общуване чрез нея. Певческите навици, които учениците изграждат дават увереност в музикално-изпълнителските им способности и провокират тяхната артистичност.

Предизвикателствата при упражняване на дейността възпроизвеждане на музика в условията на електронно обучение се изразяват в трудността при осъществяване на ансамблово музициране. Платформите осигуряващи контакт между учители, ученици и студенти нямат наличните технически възможности за едновременно изпълнение на песен или музикален съпровод. Различното качество от звука, произлизащ от микрофона на всеки ученик и забавянето в звука водят до невъзможност при ансамблово музициране. Осъзнаването на ролята и значението на ансамбловостта в изпълнението наложи нов подход от страна на преподаватели и студенти, който да гарантира успешното реализиране на този тип дейност. Ансамбловото изпълнение на музика (песен или музикален съпровод) бе създадено чрез обработване на индивидуалните (домашни) изпълнения на учениците и монтирането им във видео клип, обединяващ звучността на целия клас. Индивидуалните

изпълнения на учениците са задача от домашната им работа, която има пряка връзка с дейността възпроизвеждане на музика. По този начин учениците успяват да чуят своето колективно изпълнение, макар и в условията на електронна обучаваща среда.

#### ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ

Упражняването на творческа дейност провокира въображението и креативността на учениците в часа по музика. Творческата дейност стимулира учениците да участват активно в часа по музика, дава им възможност да изразят себе си пред ученическият колектив. Възпитава учениците в толерантност и уважение, превръща класа в колектив. Очакван резултат от обучението по музика е възможността учениците да:

- импровизират танцови движения върху характерна музика, ръководейки се от метрума;
- импровизират ритмичен съпровод с детски музикални инструменти;
- импровизират съпровод върху песен и инструментален откъс;
- импровизират танцови движения върху музика от изучаваните жанрове.

Многообразието от упражняваните дейности в процеса на обучение намират отражение в разнообразието от задачи, които могат да реализират учениците. Всеобхватната роля на творческата дейност намира потвърждение при изпълнението на задачата: „Нарисувай картина по звучащото музикално произведение.“ Творческата дейност в процеса на електронно обучение има реално приложение чрез задаване на разнообразни задания, които учениците могат да изпълнят в домашни условия. С цел изпълнение на очакваните резултати от упражняването на творческата дейност от учениците се очаква: създаване на рисунка по конкретен музикален откъс, представяне на запис при изпълнение на право хоро или ръченица, съчиняване на музика, посредством използване на съвременни технологии, чрез програмите walk band и maestro, създаване на общ канал на класа за съхранение на музика.

Развиването на въображението и креативността на учениците, посредством упражняване на творчество в часа по музика е част от музикално-образователния процес. Творческата дейност възпитава творческо отношение на учениците към заобикалящата ги среда, активизира развитието на личностните им и музикални способности.

Музикалното обучение в общообразователното училище се изразява в откриване, регистриране и развиване на музикалните способности в учениците. Според Е. Николова (Nikolova, 2004: 35) музикалните способности „не могат да съществуват независими една от друга“.

Музикалните способности възникват в резултат на музикалната дейност и се свързват с определена страна на музикалната дейност. Основните музикални способности са:

- лагов усет;
- метроритмичен усет;
- усет за многогласие;
- музикално-слухови представи;
- музикална памет.

ЛАДОВ УСЕТ. ЛАД. Според Парашкев Хаджиев (Hadziev, 1974, 21) лад е „група от тонове, поставени в определени съотношения, в резултат на което някой от тях придобиват значение на устойчиви, а други на неустойчиви“. Ладът се възприема по три начина:

- чрез мелодията;
- чрез хармонията;
- чрез гамата.

При началното формиране и развиване на лаговия усет в часовете по музика се използват малки по обем примери, предимно постепенно движение, което в процеса на обучение се усложнява с разширяване на звуковия обем (диапазон) и примери, в чиито състав има разнообразие от постепенно движение (възходящо и низходящо) и скок. Развиването на лаговия усет чрез възприемане на музикални примери от класическата практика се съчетава с включване на музикални примери от българския фолклор. Целта е учениците да привикнат слухово към звучността на фолклорната музика. За развиване на лаговия усет е необходимо възприемане на голям брой мелодии, които се запомнят лесно, разнообразни са в интонационно отношение и емоционално съдържание.

МЕТРОРИТМИЧЕН УСЕТ. МЕТРОРИТЪМ. Според Пенка Минчева (Mincheva, 2009: 58) под метроритъм се разбира „движението в музиката, което се получава в резултат от редуването на различни по времетраене тонове, организирани в силни и слаби метрични пулсации, протичащи в точно установена бързина (темпо)“. Метроритъмът служи за организиране на тоновете посредством тяхната различна тежест (акцентуираност). Развиването на метроритмичния усет в обучението по музика започва още в първи клас и се свързва с различаването на двувременната и тривременната метрична пулсация, което се изразява в осъзнаването на жанровете марш и валс (нови понятия за I клас). Системната работа за развиване на метроритмичния усет на учениците в началния училищен етап се изразява във възприемане на музикалните жанрове марш, валс, ръченица, пайдушко хоро и гайчово хоро и жанровете сюита, менует, гавот, танго, самба, полонез, мазурка, балет, опера, оперета, мюзикъл,

рок опера, симфонична поема в прогимназиален и гимназиален етап. Учителят по музика отделя специално внимание на неравномерното броене на две, три и четири, характерно за българската фолклорна музика. Вниманието на учителя е насочено към удължения дял, имайки предвид, че учениците често го изпълняват по-бавно и неточно.

УСЕТ ЗА МНОГОГЛАСИЕ. Според П. Минчева (Mincheva, 2009: 71) усетът за многогласие се изразява в „диференциране на едновременно звучащите гласове при възприемане на музикалното произведение и в оценяване на изразителното значение на многогласието в конкретна творба.“ Усетът за многогласие се развива в учениците още в първи клас, с въвеждането на понятието хор. Слуховият опит на учениците се разширява с възприемането на различни примери от музикалната практика и възможността за съзнателно възприемане и откриване на хомофонния и полифоничния тип многогласие ( в VII клас).

МУЗИКАЛНА ПАМЕТ. Според Борис Минчев (Minchev, 2004: 225) паметта е „психическо функция на личността. Основните паметови процеси, които протичат са: фиксация (запаметяване), съхраняване (ретенция) и възпроизвеждане“. Музикалната памет се изразява чрез мелодически слух т.е. възможността точно да се възприеме и възпроизведе мелодията. Правилното и точно възпроизвеждане е възможно само когато мелодията е добре запаметена. Музикалната памет се характеризира с по-голяма или по-малка трайност и обем.

МУЗИКАЛНО-СЛУХОВИ ПРЕДСТАВИ. Те отразяват височината, трайността, силата, тембъра на тоновете от мелодията. Музикално-слуховата представа е двупластова. Тя отразява звуково-височинното движение (лаговата осмисленост на тоновете от мелодията) и времеовото съотношение между тоновете (метроритмичната им организация). Музикално-слуховите представи имат отношение към развитието на вътрешния музикален слух на учениците.

Обучението по музика в общообразователното училище е насочено към активизиране и развиване на музикалните способности на учениците, чрез изпълнение на основните музикални дейности. Присъствието на трите основни дейности в часа по музика – възприемане, възпроизвеждане и творчество са необходимо условие за качествено провеждане на часа по музика. А реализирането им в електронната форма на обучение е напълно изпълнимо.

## ДИГИТАЛНА КОМПЕТЕНТНОСТ И ГРАМОТНОСТ

Участието на информационните и комуникационни технологии в процеса на обучение са дългосрочен приоритет на европейската образователна политика. В основата на Стратегията за ефективно

прилагане на информационни и комуникационни технологии в образованието и науката на Република България (2014-2020) е заложено създаване на информационно-комуникационна инфраструктура в системата на образованието. Подчертава се необходимостта от умения на педагогическите кадри за работа в цифрова среда и включване в образователния процес на цялото многообразие от възможности и средства за достъп до информация. Ключов фактор е мобилността на всеки участник в образователния процес (учител, ученик, родител, студент) и достъпа до електронни образователни ресурси и услуги. Техническите умения на базовите учители, студенти и ученици са необходимо условие за реализиране на училищно обучение в дигитална среда. Дигиталната грамотност е приоритет в училищното образование, която според М. Минкова (Minikova, 2014: 173) се употребява като израз на „общ набор от знания и умения в областта на информационните и комуникационни технологии и тяхното използване в професията и всекидневния живот.“ За осъществяване на обучение в електронна среда са необходими налични условия:

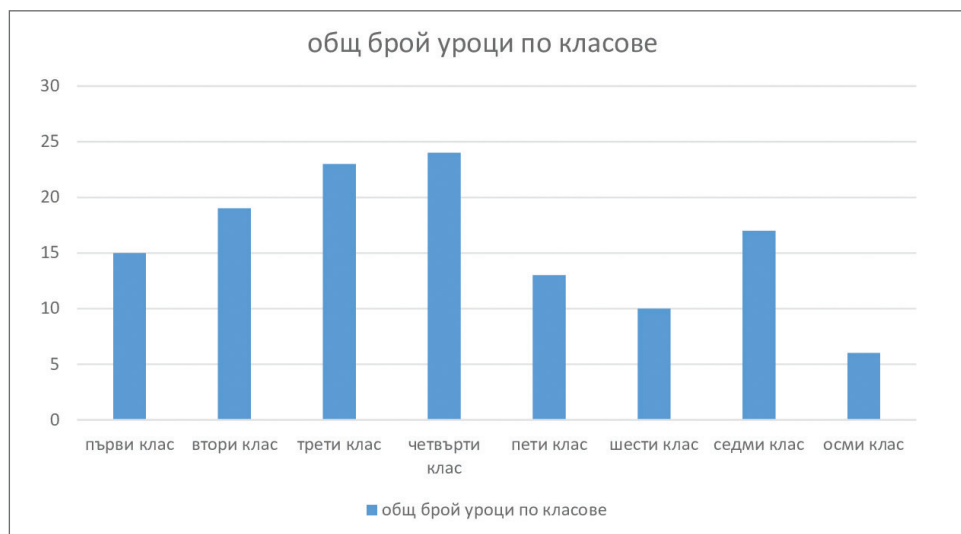
- достъп и умение за работа с платформи, за осъществяване на онлайн връзка, посредством създаване на виртуална класна стая;
- достъп до мултимедийните компоненти на електронния учебник;
- създаване на учебни материали, адаптирани към индивидуалните нужди на обучаемите;
- уроци, въвеждащи ново знание (видеоуроци) за учениците, посредством озвучаване на учебния текст, обогатен с коментари към графични и мултимедийни обекти;
- интерактивни текстове (музикални игри), служещи за проверка на усвоения учебен материал и даващи информация за пропуските и наличните знания на учениците;
- озвучаване на песенния репертоар от учебното съдържание и създаването на инструментал към него, което се явява необходимо условие за упражняване на дейността възпроизвеждане на музика (пеене).

#### СТАЖАНТСКА ПРАКТИКА (ДЪРЖАВНА ПРАКТИКА)

Въз основата на фундаментните дейности, които осигуряват развиване на базисните музикални способности и натрупаните знания и умения от предходните години на обучение по дисциплините: Методика на обучението по музика в I-IV, V-XII клас, Хоспетирание в I-IV, V-XII клас, и Мултимедийно учебно съдържание в часа по музика, студентите от 4 курс се изправиха пред предизвикателството да

адаптират своите знания и умения и да ги приложат в условията на електронно училищно обучение. Техническите умения на студентите показва нивото на тяхната дигитална компетентност посредством разработване на уроци по музика чрез разнообразни програми за запис, редактиране, видеообработка (filmora, vegas, powerpoint) и образователни платформи - игри (kahoot, quizizz), които да направят урока по-интересен и атрактивен за учениците, но същевременно изпълняващ целите на обучението по музика.

За периода от 16.03.2020 до 16.04.2020 студентите от 4 курс, специалност „Музика“ реализираха и представиха на учениците във виртуалните класни стаи общо 128 учебни материала (видеоуроци, презентации, инструментали, караокета и музикални игри). Учебните материали са създадени за часовете по музика от I до VIII клас и използвани в класовете на базовите учители по музика, във всички паралелки. Музикалните игри се използват за упражняване и затвърждаване на знанията в часовете по музика или се задават за домашна работа.

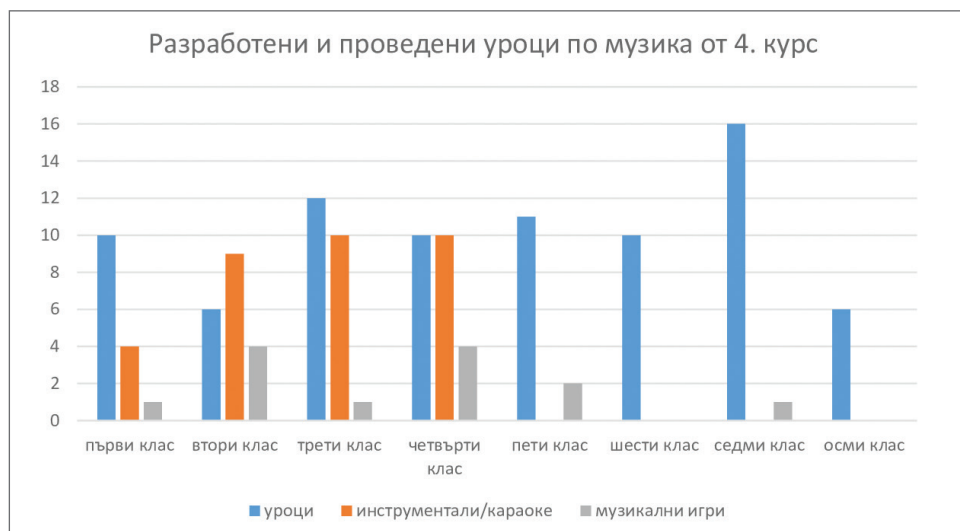


Фигура 3. Общ брой разработени уроци за периода (16.03.2020-16.04.2020)

От общия брой учебни материали за електронно обучение има 82 видео урока, 33 инструментала и караокета към песни от учебното съдържание и 13 музикални игри, за осъществяване на упражнение, преговор и затвърждаване на материала. Уроците, които студентите разработват са на базата на учебното съдържание и годишното тематично разпределение на материала по музика. Развитите



и представени пред учениците урочни теми са от I до VIII клас включително, поради липсата на предмета музика в IX и X клас, през втория учебен срок на базовото училище.



Фигура 4. Разработени и представени уроци от студенти 4 курс (по класове)

От диаграмата на фигура 4. прави впечатление наличието на голям брой създадени инструментали и караокета в начален етап на обучение. Значителният брой се оправдава от засиленото упражняване на дейността възпроизвеждане на музика (пеене на песен) в начален етап на обучение. За стойността на представените в VIII клас ( 6 урока) е важно да се вземе предвид годишният хорариум от часове по музика за VIII клас. Учебната програма по музика в VIII клас предвижда 18 часа изучаване на предмета музика, което означава веднъж седмично в един учебен срок.

Поради интересът към учебните материали на студентите от 4 курс в интернет пространството се създаде канал в сайта - <https://www.youtube.com/>. Към дата 24.04.2020 статистиката на канала дава информация за 11709 показвания на видеоуроците, инструменталите и караокетата, създадени от студентите в 4 курс, специалност „Музика“. Създадените учебни материали по предмета музика са качествено нов етап в реализирането на училищното обучение. Предимството на реализираните видеоуроци, инструментали, караокета и музикални игри е възможността за превръщането на обучението по музика в атрактивен и забавен процес, същевременно осъществяващ качествено обучение по предмета музика.

## РОЛЯТА НА БАЗОВИЯ УЧИТЕЛ

Правилното осъществяване на музикална подготовка на учениците е трудна и отговорна задача, която стои пред всеки педагог. Наличието на комплекс от качества – музикални и личностни са гаранция за ефективност в обучението на учениците. Правилното диагностициране, насочване и развитие на музикалните способности на учениците са в основата на педагогическата работа на учителя по музика във всеки етап на училищното обучение.

Базовият учител е медиаторът между ученици и студенти. Той е този, който познава интересите и предпочитанията на ученическия колектив, разбира необходимостта от индивидуален преподавателски подход към всеки клас и ученик. Базовият учител контролира работата на студента като следи за точното и коректно отношение към педагогическата работа, помага в комуникацията между ученици и студенти, създава благоприятна среда за работа. Учителят следи за разпределението на основните дейности в часа по музика и изпълнението на очакваните резултати от обучението във всеки учебен час. Часовете по музика не бива да се превръщат в часове с едностранна насоченост към пеење, слушане на музика или теоретично усвояване на материала. Ето защо е важно пространствената организация в часа по музика, която да осигури присъствието на основните дейности, без превес на някоя от тях.

Големият обем от теоретични знания в прогимназиален и първи гимназиален етап крие опасността от невъзможност за осъществяване на дейността възпроизвеждане поради количеството теоретичен материал. Реалната опасност произлиза от недостатъчния хорариум от часове, предвидени за изучаване на предмета музика в VIII, IX и X клас – 18 часа, в един учебен срок.

Ръководната роля, която заема базовият учител в процеса на работа налага необходимост от организаторски способности, които намират отражение при работата с ученическия колектив, индивидуалната работа с ученици и студенти. Педагогическите способности на базовия учител включват уменията да разбира и ръководи поведението на ученици и студенти, да им въздейства и убеждава в процеса на работа и целенасочено ги води към поставената цел. Личностните качества, които притежава базовият учител са от съществено значение за изграждането на високообразовани и интелигентни личности. Потвърждение намираме в думите на Г. Пиръов (Piriov: 1966. 410), според който “никой не може да изгражда другите личности, ако не изгради първо своята личност”. Високите морални ценности и критерии за качествено естетическо възпитание

са само част от компетенциите, които трябва да притежава добрият базов учител. Търпението и любовта към ученици и студенти са задължителни за реализиране на целите на педагогическата работа.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Учебната практика е необходимо условие за формиране на студента в преподавател по предмета музика. Приложението на теоретичните знания в реална работна среда са част от образователния процес, през който преминават студентите. Практиката в училище дава информация за готовността на студента за работа в реална работна среда, провокира неговите знания и комуникативни способности. Реализирането на учебна практика в различни училищни етапи налага необходимост от диференциран подход в педагогическата работа, който да е изцяло съобразен с възрастовата характеристика на учениците, техните умения и интереси. Именно поради тази причина е задължително наблюдаването и провеждането на часове по музика във всеки училищен етап. Непредвидените обстоятелства, пред които се изправиха студентите от специалност „Музика“ в 3 и 4 курс през месеците март и април на учебната 2019/2020 година наложи иновативен подход в провеждането на педагогическата практика. Необходимостта от създаване на електронни учебни материали, които да служат в процеса на преподаване в часовете по музика в дигитална учебна среда, показва техническите умения на студентите, чрез създаване на голям брой образователни ресурси, за използване в дигитална среда. Студентите показаха необходимата дигитална компетентност и грамотност за провеждане на дистанционно обучение по предмета музика.

### ЛИТЕРАТУРА

- Hadziev 1974: Hadziev P. Елементарна теория на музиката. София, 1974, 21.  
[ Elementary theory of music. Sofia, 1974, 21.]
- Mihova 2014: Mihova, Marinela. Образователна политика на Европейския съюз. Пловдив, 2014, 173. [ European Union educational policy. Plovdiv, 2014,173.]
- Minchev 2004: Minchev, Bboris. Проблеми на общата психология. С., 2004, 225.  
[ Problems of general psychology. Sofia, 2004, 225.]
- Mincheva 2009: Mincheva, Penka. Музикалното възпитание в общообразователното училище. София, 2009, 58. [ Music education in the secondary school. Sofia, 2009, 58.]

- Nikolova 2004: Nikolova, Emiliya. Методика на музикалното обучение за предучилищна възраст. София, 2004, 35. [Methods of music education for preschoolers. Sofia, 2004.]
- Petkova, Vulkova: 2012. Petkova, M, Vulkova, Z. Студентите от специалност Педагогика на СУ „Св. Климент Охридски“ и готовността им да преподават по български език и литература като бъдещи начални учители. – Образование, 2012, 5, 100- 114. [Students in the pedagogical major of Sofia University “St. Kliment Ohridski” and their willingness to teach Bulgarian and literature as future primary teachers. – Education, 2012, 5, 100-114]
- Piruyov, 1966: Piruyov, Gencho. Педагогическа психология. София, 1966, 410. [Educational psychology. Sofia, 1966.]
- <https://www.youtube.com/channel/UCvVU9yJyrHEJWxLq5gf6lZw/about> (последно влизане на 24.04.2020)

---

*Данни за автора:*

Гл.ас.г-р Ралица Димитрова, Катедра „Музика“, ФНОИ,  
СУ „Св. Климент Охридски“; E-mail: r.dimitrova@fnoi.uni-sofia.bg

## ИНТЕГРАЛНИ АСПЕКТИ НА КАМЕРНОТО МУЗИЦИРАНЕ И ПОЛИФОНИЧНО СИТУИРАНЕ

Росица Тодорова

**Резюме:** Темата предлага нестандартен подход за осмисляне на ансамбловата същност. Разглежда проблематиката на камерното музициране като своеобразно полифонично ситуиране. Интегралните аспекти са представени в три направления:

1/ в естеството на техните материци. И камерната музика, и полифонията представляват единство от разнохарактерни партии – мелодии или пластове, единството между които се реализира чрез интерпретационно многообразие, а многообразието – чрез единство;

2/ в споделеното общо време чрез споделено качество на звукоизвличане. Показва как се осъществява единството в соловото музициране, в камерно-ансамбловото музициране и в музицирането от неравностоен ансамбъл тип солист – акомпаниятор;

3/ в някои контрапунктни техники с аналогични съответствия в ансамбловото изпълнителство: проекционния метод с различни приложения, принципите на аугментацията, приложени към изпълнителските изразни средства и др.

Обосноваването е върху факти от възникването и историческото развитие на професионалното западноевропейско многогласие в отделянето му от принципите на многогласието във фолклорната традиция.

**Ключови думи:** камерна музика, полифония, изпълнителство

# INTEGRAL ASPECTS OF CAMBER MUSIC PREFORMANCE AND POLYPHONIC SITUATION

Rositsa Todorova

**Abstract:** The thesis proposes one original way of rationalizing of the ensemble matter. It observes the problems of the process of the camber music playing as a peculiar polyphonic situation. Integral aspects are presented in three directions:

1/ within the nature of its matters. Both the camber music and polyphony are an unity from various of its characteristics parts – melodies or layers of texture. The unity of them realizes by multiformity of interpretations and the multiformity – by the unity;

2/ in the shared common time by achieving of identify or distinction of quality of the sound in the mutual interpretation. It is shown how the unity realizes in solo practice, in camber music and in unequal ensemble type by soloist and accompanist;

3/ about some contrapuntal technics towards analogical correspondences in camber music performance: the drafting method of composing in its different applications, the principles of augmentation towards the means of expression in interpretation, etc.

There are given a reasons with historical facts from the appearing of the professional West music art and its separating from the folk tradition.

**Keywords:** camber music, polyphony, performance

Нестандартният подход в предложената тема идва от спецификата на моето научно амплоа, което интегрира принципите на теоретичното музикознание от сферата на полифонията с принципите на изпълнителското изкуство, за да обясни съществени за музикалната наука проблеми, които отделните науки сами по себе си не могат да постигнат. И то не поради наличие на гранични зони, както е в музикознанието обикновено, а поради необходимостта принципите на изпълнителството да бъдат погледнати от позицията на друга наука, за да бъдат изяснени липсващи положения, без които същността на проблема сякаш се изплъзва. Интегралността на тези на пръв поглед съвсем различни теории и практики показва горещите точки, които сигнализират къде е проблемът, какво е естеството му и как да бъде решен, за да се предотвратява появата му впоследствие. Практическата изпълнителска нужда от изясняване е поводът,

двизателят на търсенията. Целта е чрез интегрална съпоставка да се подобри визията и ефективността на изпълнителския подход, като се покаже как изглеждат аналогични явления според условията и проблематиката на групата музикална сфера. Дотук съм прилагала принципите на полифоничната наука за обясняване на проблеми от сферата на българското фолклорно песенно изпълнителство и от сферата на клавирната педагогика (Todorova, 2005; 2011; 2013). Сега предлагам моя поглед върху сферата на камерното музициране на класическото музикално изкуство, като вярвам, че осветляването на аспектите на тази нетрадиционна интегралност е от полза в различни посоки на музикалното изкуство, наука и педагогика.

Оказва се, че въпреки многовековните традиции, проблемите на камерната музика като същност и като тип изпълнителска проблематика все още не са поднесени в стройна теоретична система, която да обясни вътрешните механизми на координация в цялостния ансамблов организъм. Публикациите са предимно в сферата на историческото музиковедение – като развой и като формации, и в сферата на музикалния анализ – като жанрове и форми или като стилови и композиторски решения. От друга страна, дефинирането на музикалния ансамбъл в справочниците изолира неговото пояснение от контекста на общността му към ансамбъла в другите изкуства, което неправомерно съкращава представата за понятието. На този фон педагогическите материали върху обучението по камерна музика и клавирен съпровод застават в изолирано положение с тясно практическите си указания как се постига ансамбъл в условията на съвместното музициране – което идва от факта, че техните автори са концертиращи артисти и към научна работа подхождат от позицията на своето работно поле, натоварвайки мозъчната зона, която отговаря за чисто практическото реализиране на музиката в момента. (Както е известно, всеки вид дейност се направлява от съответен център в мозъка.) За музиковедите и композиторите по същия начин е несвойствено да си представят как изглеждат техните обекти от позицията на изпълнителя, защото те, с редки изключения, колкото и да са изучавали музикален инструмент, не са вървяли по пътя на инструменталиста и не са активирали мозъчните центрове на тези дейности в посока на развиване на инструментализъм в собствен смисъл на понятието, откъдето теоретичният им поглед да има предвид и този на изпълнителя. Тук трябва да се добави, че инструменталистът като педагог прониква в психо-физиологичните и умствените способности на обучаемия, така че всеки един точно преценен негов подход да предизвиква търсения резултат, обусловен от една взаимност, непозната за другите педагогически практики.

В настоящите редове показвам как познанията от двете области – инструменталната и теоретичната – наистина могат да бъдат обединени: музиката е една и само пътищата към нейното изучаване и овладяване са различни, те разглеждат едни и същи обекти от различни страни, използват сходни методи за изработване на аналогични похвати, постигат единни художествени резултати чрез идентични изразни средства.

Възприето е схващането, че съвременният облик на камерната музика се установява в епохата на музикалния Класицизъм, след като голямата полифонична ера е вече отминала и музикалното мислене се структурира по съвсем различен начин. Той обаче представлява съвършено нова трансформация на своеобразно полифонично ситуиране, като пренасочва действието на полифоничните принципи извън конкретните полифонични структури, тъй като на вътрешно ниво те са вече изчерпани. Интегралните аспекти, които тук разглеждам, са свързващото звено между практическия израз на партньорското музициране в сферата на камерната музика, от една страна, и науката за музикалните партньорства, каквато е по същината си полифонията, от друга страна. Изводите насочвам към осъзнаването на ансамбловото единство като монолитност от съотнесени помежду си разно-характерни цялости. Разглеждам камерната музика в нейната обобщеност. На този етап избягвам конкретни примери, за да не разсейвам вниманието към вторични проблеми.

Метафората, която С. Скребков употребява за илюстрация на полифоничността: „А н с а м б л ъ м е л о д и ѝ – это и есть полифония“ [разр. ориг.] („Ансамбъл от мелодии – това е действително полифонията“) (Skrebkov, 1956: 4), е твърде поетична, тъй като можем да имаме ансамбъл от певци или от гласове (думата замества персоните), от инструменталисти или от инструменти (думата замества персоните), но не и от мелодии, тъй като абстракцията от понятието мелодии показва неопределен произвол. Докато ансамбълът е единство и взаимосвързаност от обекти, организирани от среда и фактори според определени правила. И щом граматически пояснителният компонент не може да застане пред съществително – то, значи изразът е несъстоятелен. Няма „мелодичен ансамбъл“ или „ритмичен ансамбъл“! Прието е вие да се означава чрез озвучаващото средство, например, вокално-инструментален ансамбъл. А какво изпълнява този ансамбъл и с каква фактура е отделен въпрос, уточнението на който се добавя отзад, например, ансамбъл за... старинна музика, съвременна музика, народни песни и т. н., но не и от мелодии и за мелодии.

Диалектическият закон гласи, че там, където има насищане в



единството, има и тенденция за образуване на разклонения от това единство. И обратно, където има множество, възниква тенденция за обединяване в единство. В този смисъл, за да съществува единство от различности, трябва да е налице единство от подобности, които да отговарят на следните условия:

- 1/ да са самостоятелно развити;
- 2/ да са координирани чрез някакъв вид синхронизация;
- 3/ да преодоляват концентрирането в общността чрез своите линейни разслоения.

Във фактурата за камерно музициране от един изпълнител, особено на многогласен инструмент, в изпълнението се търси многообразие от мелодии, тембри и регистри, дори с асоциации за добавени други инструменти. Когато обаче изпълнителите са повече от един, възниква проблемът за цялостта в техния ансамбъл, която цялост решава проблема с цялостта на изпълняваните много-щимови творби. Квинтесенцията на понятието ансамбъл, сумирана от различни справочници, означава две неща: едновременност и свързаност. Представени заедно, те показват в общ продукт: свързаност в едновременността.

Интегралните аспекти на камерното музициране и полифоничното ситуиране аз виждам в три направления:

- 1/ в естеството на техните материци;
- 2/ в споделеното общо време чрез споделено качество на звукоизвличане;
- 3/ в някои контрапунктични техники за изработване на композицията, практикувани с аналогичен смисъл в ансамбловото изпълнение.

На първо място, и полифонията, и камерната музика представляват сплотено единство от едновременно разгръщащи се разнотипни процеси в единна цялост, която въздейства художествено много по-ярко и по-значимо, отколкото всяка от съставлящите я съчетани помежду си завършени партии сама поотделно.

Ако всички музициращи изпълняват една и съща мелодия, унифицирането обезличава техните характери и поднася техния продукт като еманация на неразчленено групово съзнание, колкото и нехомогенна да е тяхната взаимовръзка в цялото. Това е принципът на фолклорното съзнание, което подчинява индивидуалностите на една обща матрица на звукопроизвеждане, така както народът е една обобщена и нивелирана представа за личностите, които го съставляват. В подобно положение застават и фолклорните ансамбли от класически тип, многогласните хармонични и полифонични композиции за които не изискват в действителност преодоляване на фолклорния подход на изпълнителите, тъй като те продължават да постигат всичко, което им се поуска от композитора и диригента чрез принципите на

фолклорното звукоизвличане, което за тях, въпреки новите условия, е единствения начин за формиране на творбата. Цялата им грамотност, която получават, в крайна сметка застава в подчинено положение спрямо начина на изпълнение, който определя всичко останало, така както той е синкретично обвързан с текста, с движенията и с всички други компоненти на фолклорната първопричина. Защото в народната музика всеки изпълнител възпроизвежда фолклорния модел според своите собствени изпълнителски възможности, откъдето идват и безбройните варианти.

Съзнателното многогласно класическо музикално изкуство тръгва от органума, който може и да заимства ситуативност от фолклора, в т. ч. и от българския (Stoyn, 1956), но само дотолкова, доколкото на началния исторически етап е било нужно по грамотен начин да се постигне възпитание на сетивата и сърчностите на музикантите с цел единство на звука. Унифицирането на гласовете във формите от този музикален период чрез паралелни интервали и еднакви равни трайности може да се съпостави с предстартовото външно пасивно, но вътрешно изключително активно подгреждане и съсредоточаване на играчите от спортния екип преди подаването на стартовия сигнал. От класическите музиканти не се очаква да изпълняват едновременно една и съща мелодия, а напротив, те музицират заедно разнохарактерните нотно фиксирани партии на една обща музикална конструкция, която е невъзможно да бъде възпроизведена от един човек. Нейните партии са самостоятелно обособени художествени щимове, които обаче, изпълнени поединично, сами по себе си губят своето значение, поради което именно тяхното синхронизирано прозвучаване в единна цялост постига търсения замисъл и художествения ефект.

Фолклорният ансамбъл продължава да бъде по същината си група, макар да е означен като ансамбъл, докато класическият ансамбъл, означен в някои музикални справочници като група, в действителност е невъзможно да се реализира, без да преодолее груповото съзнание и груповото действие и в това се състои основната разлика между класиката и фолклора.

Класическият ансамбъл е екип от личности с еманципирано музикално съзнание, които изграждат цялостта на многогласното произведение чрез своите определени на брой партии в строг синхрон и порядък. Всяко отклонение от висшата организация показва реално белези на непреодолян фолклорно-групов подход, с който професионалният музикант упорито се бори в своя ежедневен личен и съвместен труд. Сплотеността на екипния ансамблов музикант се гради върху собственото му професионално

съвършенство, съотнесено към професионалното съвършенство на неговите съекипни колеги, изграждайки заедно в идейно, техническо и емоционално отношение композиционната форма на произведението. Класическият ансамбъл е екип от високо грамотни музикално изградени солисти, организирани чрез писмена нотирана обща идея и реализиращи конкретна обща художествена цел. Средствата за постигането на тази цел – композиционни, технически и ансамблови – са пряко подчинени на целта. Начинът на изпълнение е от решаващо значение, обаче той е във всяко отношение една разумно и системно отработвана, в детайли прецизирана и непрестанно контролирана величина, посредством която се разкрива замисълът на творбата.

Както е известно, писмената практика на професионалната музика до установяването на съвременния визуално синхронизиран партитурен вид в продължение на векове нотира отделните партии на многогласната композиция на отделни листове, без партитура, а когато тя възниква, те се вписват не една под друга, а на различни места така, че с един поглед е невъзможно да се види в определен момент едновременно къде какво звучи. (Партитура означава запис на едно хартиено тяло на всичките партии на дадена многогласна композиция – вече една под друга в синхронна координация.)

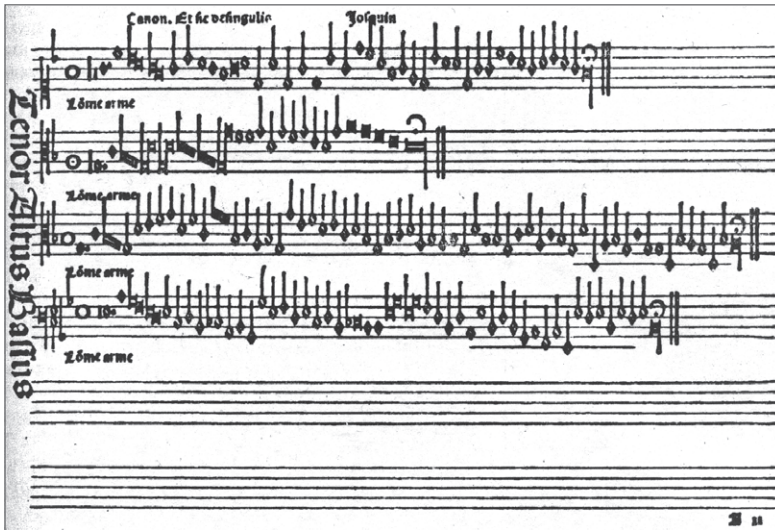
В Илюстрация 1 четирите гласа са разположени в четирите посоки на общото пространство на две съседни страници: високите партии – вляво, ниските партии – вдясно.



Илюстрация 1. Йоханес Окегем. Курге из меса L'Нотте арте.

[Цит. по: Белтранго-Патие, 1997: 112.]

В Илюстрация 2 гласовете са изписани на една страница един след друг, като съвпадения по звучач вертикал отново не се търсят.



Илюстрация 2. Жоскен де Пре. Канон L'Нотме арте. [Цит. по: Пак там: 163.]

Многогласното произведение възниква като същинско многощимово явление – всеки музикант гледа и възпроизвежда своя нотен текст, като възприема цялостта на творбата единствено чрез своето слухово синхронизиране на партиите.

Отглас от старата полифонична практика са днешните издания за пиано на 4 ръце, където на лявата страница е поместена II-та партия, на ниския регистър, а на дясната страница – I-та партия, на високия регистър. В тази връзка интерес представляват означенията в някои традиционни немски издания: „Für Klavier zu 2 Handen“ („За пиано на 2 ръце“), които следвайки националната специфика в посочването на броя на ръцете, показват и своеобразни партитурни асоциации. (Ремарката за вида на фактурата е задължителна, когато има отклоние от обичайната ситуация.) Ако вникнем в смисъла, който влага А. Б. Голденвейзер обаче, разбираме значението – а то е, че в крайна сметка, независимо с каква фактура е изградено произведението, важно е да осъзнаваме разнохарактерността на пластове, да разграничаваме проблематиката им и да съумяваме така да се справим с тях, сякаш са поверени на ансамбъл от отделни изпълнители, които подхождат специфично към задачите си и в същото време са сплотени в неразривна общност.

*„Изпълнението на пиано е по същество винаги контрапунктично.*

*Ако ние вземем най-примитивна мелодия с акомпанимент, това са вече две линии. Музикалното изпълнение ще бъде добро само тогава, когато всяка една от тези линии има своето самостоятелно живо течение и в същото време всички тези линии са подчинени една на друга. Извънредно малко са изпълнителите, които, свирейки сложна тъкан, я изпълняват така, че ако слушателят фиксира вниманието си на който и да е елемент, да почувства, че този елемент сам по себе си представлява жива, художествена линия.“ (Цит. по: Nikolaev, 1961: 123).*

Само в този смисъл може да се приеме метафората на Скребков, че полифонията е ансамбъл от мелодии. И така както в един ансамбъл далеч не във всеки момент партията на всеки изпълнител има водещо значение, например изпълнява съпровод, по същия начин, разбирайки ансамбловата същност като своеобразно полифонично явление, виждаме същите принципи на водене на движението вътре във фактурата, същата насоченост на действието в отделните партии и същата линеарност в гласоводенето, която тук в своето разпределение между съеквишните единомишленици реализира превъзходен синтез в цялото.

Подобно на полифоничното единство от контрастни срещуположности, така и камерният ансамбъл се състои от различни по темперамент, качества и т. н. човешки характери, които чрез своята различна фактура и професионални умения извайват цялостния образ на творбата. Всеки музикант е с разпределена функция в цялото и неговият материал се съотнася с всички други партии. Чувството за единност чрез еднаквост или различност се проявява на линеарна основа, докато всеки слуша цялата музика и синхронизира своето присъствие в контекста на звуково моделираната общност.

Ходът на историческия опит ни показва следните важни явления във вертикалната координация между гласовете: За синхронизиране на мелодическото многообразие и приобщаването му към единна архитектуроника през XIII век са постановени т. нар. модуси, чиито ритмически схеми сумират гласовете на мотета в обща пулсация. В условията на мензуралната нотация изоритмиката е стартът, от който се организира музиката, подобно на изоинтерваликата на паралелния органум век по-рано. Метричната организация съвършено структурира и онагледява разположението на тоновете по време в композицията и усилва отговорността у изпълнителите за абсолютно ритмическо съвпадение в условията на метричната пулсация. Възниква сумирането на вътрешната пулсация в еднородно движение от най-малката ритмична единица в един от гласовете – т. нар. вървящ глас, – което благоприятства да се открои на неговия фон друг вид

ритмично движение в друг глас на фактурата. На вътрешно ниво на основата на еднородното движение се появява т. нар. едногласно-полифонична мелодия и донякъде подобната на нея структура, но с различна функция, на т. нар. албертиеве баса. И двете структури се образуват от концентриране на сумираното по вертикал многозвучие и неговото линеарно разслояване чрез полифонизиране на силните и слабите метрични времена във вторични мелодични пластове. Видовете фактурни решения са многообразни (Zaitov, 2013). Може би, точно това ситуиране съответства на значението на гръцкото понятие за полифония, така както то е било възприето за назоваване на многогласието като *разно-гласие*, акцентирайки върху неговата *активно-градивна* същност, за разлика от *диафонията*, която представлява многогласието откъм неговата *пасивно-градивна* същност, насочена към протежението на бурдона. Хомофонно-хармоничният строеж, зародил се като противодействие на полифоничното насищане, изразява в най-крайна форма контрастното разграничаване на строежите в общата музикална фактура.

Реализирането на всички особености на вертикалното единство в композицията се осъществява чрез качеството на звукоизвличането. В условията на камерно музициране от един изпълнител целият облик на творбата е записан в стоящия пред него нотен текст – той го обхваща с поглед и сам диференцира нюансировката на релефните очертания и пластове. Тук е много важно да се прояви динамическото, щриховото и отменъчното прецизиране на тушето в разграничаването на едновременно прозвучаващите тонове. А с цел още по-майсторско извайване в романтичната музика се прилага едно минимално агогическо разместване във вертикала между баса и мелодията, което придава специфично огушевяване на звуковата атмосфера. Т. е., по отношение на синхрона се търси интерпретационното оцветяване на градивните елементи вътре в него – единството изисква различен подход.

В условията на камерно музициране от двама и повече изпълнители творбата е ансамблово разпределена между партите на всеки от тях. Визуално те я нямат пред себе си (с изключение на пианиста) и постигат представата за цялостта ѝ от позицията на всяка партия, съотнесена към другата. Физическото разделение помага за динамическото нюансиране в хоризонталните пластове. Вертикално-хармоническото единство обаче изисква съвършено прецизно съвпадение както по ритъм, така и по качество на звука, който, произвеждан от различни личности, трябва да се уеднакви. Т. е., синхронизирането на различностите търси единство в начина на изпълнението, за да

приведе в хомогенност звучността на различния инструментариум. „Без да има нивелиране, в камерното изкуство има уеднаквяване, подчинено на общото звучене на творбата“ (Војнова, 1976: 97). Всяка партия се изработва самостоятелно в детайли и допълнително се прецизира по качество в съвместната работа спрямо качеството на съответстващата на нея партия или партии и спрямо ансамбловия контекст. Уеднаквяват се щрихи, динамики, тушета, адаптира се педализирането при пианото. Координацията обхваща целия спектър от изразни средства и похвати, като за постигането на баланса „...и чувството детайлно се изработва“ (Војнова, 1976: 87).

Своеобразен аналог на архитектурния ансамбъл, възникнал в течение на много години, от различни автори и в различно стилово решение на архитектурните обекти, но така, че да се получи впоследствие цялостен художествен комплекс, представлява музикалният *quodlibet*, който събира в една забавна обща композиционна форма разнородни по вид, жанр, тематика и прочие абсолютно самостоятелни музикални форми, които изначално не са създавани с оглед на евентуално съвместно тяхно съчетаване, а си подхождат фактурно една към друга благодарение на общата хармонично-метрична структура, наречена с понятието *ground*.

Интегралните аспекти по отношение на някои техники на полифоничното композиране, съотнесени към техниките на ансамбловото музициране се съдържат в навиците за соловото музикално изпълнителство (Тодорова, 2011; 2013), които в условията на ансамбловото партньорство значително разширяват своя обхват на действие. За тяхното реализиране са нужни: способност за подражание по качество на звукоизвличането, активно слушане с раздвояване на вниманието, четене напред с подаване на тематизма на встъпващия колега, художествено увеличаване на динамическата дистанция мелодия – съпровод и прочие опитности.

Класическият ансамбъл е школа за активно музикантско *ситуативно* слушане в особени условия. Ситуативно, защото музиката звучи не само от изпълнителя, но и около него – във всеки момент той следи и улавя тематизма като структура и качество в процеса, синхронизирайки се в общия порядък. Активно, защото музикалното възприятие е пряко насочено към музициране в момента, докато изпълнителят, предугаждайки следващото настояще, присъединява своята фактура към цялостта на музикалната форма. Музикантско, защото именно типът слушане определя чувствителността към проблемите на изпълнителството и реакцията за адекватност в посоката на времето развитие на творбата. И защото, в крайна сметка, не

Всеки музицирац може да слуша музикантски, в т. ч. изпълнителски.

Способността за звукоподражание стои в основата на музикалните дейности, върху нея се възпитава и изработва усетът за качеството в изпълнението.

Повторяемостта в композицията, на свой ред, освен в собствено имитационните форми чийто най-висш израз са канонът и фугата, е основен градивен принцип. Коеето означава, че всяко възвръщане на построение – без значение дали е тема или придружаваща я структура и без задължително да е част от полифоничен строеж – представлява реално съпоставяне и изисква интерпретационно сверяване и уеднаквяване при появата си, в т. ч. и когато е с различен облик (разликата се гради върху еднaквостта). С тази цел се практикува изпълнителят да извърва в непосредственост, а дори където е възможно и в синхронно унифицираща едновременност, поотделните явявания на тематизма, докато ги изработи по качество така, че после в хода на творбата те да постигнат нужния ефект. В композицията тази аналогична дейност се нарича проекционен метод за предварително изработване на производни съчетания в т. нар. сложен контрапункт.

В ансамбловото музициране има различни поводи и начини за употреба на проекционния метод. Единият е горният, реализиран в междупартньорските съединения. Среца се едновременно, непосредствено и на разстояние.

Междувпрочем, цялото ситуиране на педагогическата работа по камерна музика е насочено към съединяване на предварително изработените партии. И така както в началното обучение по контрапункт гласовете се изработват самостоятелно и мелодиите се прибавят една към друга, и в ансамбъла първоначалното събиране на партиите търси, наред със задължителния синхрон, протичащото напред движение, което ситуира музиката в цялостта на нейния процес (Войнова: пак там). В ролята на „консонанси“ и „дисонанси“ тук застават синхронизиращите по време и по качество на звучността съвпадения на партиите, които определят тяхното единно съгласуване, т. е. консониране на изпълнителско ниво.

По-интересен е обаче другият тип на приложение на проекционния метод, при който заимстването в проектирането се разполага едновременно със звучащ различен материал и проявява истинския си образ на фиктивен глас. При камерно музициране от един изпълнител встъплението на темата се вижда в нотите заедно с целия текст и открояването ѝ зависи от уменията на свирещия. При камерно музициране от ансамблов тип обаче изпълнителят няма пред себе си партитурата на цялата музика, а само своя нотен ред и отброява



паузите, слушайки колегите си. И неговата подготовка за конкретното въздействие трябва да бъде задължително препотвърдена от колегата, музициращ в момента, чрез съответните времена в аванс, който да му подаде въздействието в неговия жестукириран пулсиращ образ, както на предварителните репетиции, така и при всяко едно изпълнение.

Същото е необходимо и за поддържане на чувството за пулсиращата мерна единица с отброяване на времето при едновременни паузи вътре в текста.

А в случаите на партньорско единство от неравностоен тип, както е ансамбълът от солист и акомпаниятор, озвучаването с вътрешния слух от акомпаниятора на темата на солиста или на нейна характерна част в качеството ѝ на задължителен фиктивен глас преди началото на творбата се налага, за да осигури правилното определяне на темпото, характера и атмосферата, в която възникването на солиста да се разположи по хоризонтал и вертикал според особеностите на тематизма, на авторския замисъл и на неговото артистично присъствие. (Ророва, 1988: 39; 47).

И още, в такъв ансамбъл много по-силно проличават междупартньорските отношения, тъй като професионалното единство изисква потискане на възможността за доминиране на по-силния партньор над по-слабия (в широк смисъл), независимо от евентуалната причина: гърмкост (пробивност) на звука, фактура, тематизъм, динамика, регистър, тембър, подвижност, сръчност, опит, темперамент, възраст и прочие. С тази цел в съзнанието на пианиста фактурата на творбата се полифонизира чрез водене на три двойки структурни линии (пластове):

1/ солираща партия – съпровождаща партия;

2/ мелодия (от солиста) – бас (от пианиста);

3/ бас – хармоничен пълнеж (в съпровождащата партия) (Ророва, 1988: 171 – 175).

Горният принцип се съблюдава и в камерния ансамбъл. Но докато последният предполага равнопоставеност както по отношение на партиите, така и по отношение на функциите на партньорите, а оттам и по отношение на грижата за единството, баланса и релефа във фактурата, в ансамбловия тип солист – акомпаниятор, където не само партиите, но и самите партньори имат различна функционална тежест, на преден план излиза проблемът за *равно-балансираното по качество партньорство* (не по изравненост!). Кое то означава, че степенуването по качество и по значимост в йерархията в никакъв случай не представлява омаловажаване нито на музикалния строеж като тематизъм и проблематика, нито на ролята на акомпаниятора

като принос. Нещо повече, руско-съветската традиция използва за акомпаниятора наименованието *концертмейстер*, съответно на концертмайстора в оркестъра и на водача на група в оркестър или ансамбъл.

В този контекст, дали съзнанието и интерпретацията води линии или пластове, за изпълнителя е въпрос на вторично осмисляне, тъй като и в техния строеж възниква деликатна вътрешна подиерархия и колкото по-умело е постигната, толкова по-впечатляващо е художественото въздействие.

Важно място в осъществяването на изразителността и на нюансите заема изпълнителската художествена аугментация, теоретически заимствана (Todorova, 2011: 2013) като идея, същност и понятие от пропорционалната изразност на контрапунктичната практика и която – обоснована според условията на инструменталната практика и интерпретация – заостря чрез пропорционално увеличение, респ. умаление, характеристиките на художествения подход, така че динамическите, тембровите, артикулационните и т. н. изпълнителски изразни средства намират най-точната дозировка за реализиране на търсения образ. Художественото увеличение на динамическата дистанция между мелодия и хармоничен съпровод в солови и в ансамблови условия постига специфичния ефект на своеобразно аугментирани на пространството в звуковия баланс и придава на творбата по-убедителни мащабно-акустични измерения.

И накрая, бих искала да обърна внимание на още един въпрос. Има съществена разлика в подхода към камерната музика от гледище на типа на практикуващия музикант. Изначално се предполага, че тя се подразбира, но в действителност не се осъзнава. Отделните музикални професии изучават едни и същи компоненти на музиката от предмета на своя обект и така за тях усещането за взаимовръзката им в структурата като израз на формата и като процес се основава на спецификата на техните работни полета. Композиторът, който е обучаван в структурирането на материята, е запознаван също така и с нейното теоретично обяснение, и с изпълнителските положения как да фиксира своя замисъл, че да прозвучи по съответния начин. Често той е инструменталист и композитор, също и диригент. Естествено, той е запознат и с историческия развой, неговите предпоставки, следствия, явления, с цялата ситуативност на историческите, естетическите, психологическите и т. н. фактори и процеси. Обаче всички тези познания са в неговия кръгзор от допълващо естество, защото психологическият модел на композитора е насочен по линията писане – свирене, което писане идва и от

свирене. Следователно въпросите *как*, *защо* и *по какъв начин*, са оставени на повърхността на директното практикуване. Тяхното дълбочинно изясняване от причинно-следствени връзки, от историко-естетическо развитие или от едно обикновено формулиране често се изплъзва или пренебрегва, или се прави едностранчиво, просто защото и композиторът, подобно на изпълнителя, на анатомо-физиологично ниво натовазва в дейността си мозъчни анализатори, различни от тези, които обясняват в теоретичен план *какво* и *защо*. А в много случаи се налага и този тип дейност да бъде използвана за обясняване на положенията от зоната на въпроса *как*, типичен за изпълнителството. И ако изследователят не е изпълнител, той все ще се съсредоточава върху статичното, но не и върху динамичното (в собствен смисъл, не само да пише за него). Защото за него движението е низ от материализирани последователности във времето, докато за изпълнителя музиката е преди всичко звукова организация от съответни компоненти в протичащо време и тъкмо затова той отработва с изключително старание фините детайли на материализиращия процес на своя обект, за да надмогне в общото звучене неговата статична материалност.

Така формулираните от мен интегрални аспекти на камерното музициране и полифоничното ситуиране допълват познанието в тази ниша на обединяване на практиките на различните страни на музиката като изкуство, наука и педагогика. В настоящото изложение синтезирам опита, извлечен от проблематиката на изпълнителската и педагогическата практика с опита от историческото и теоретичното музикознание, който синтез обогатява всяка от засегнатите сфери в равни количества. И все пак, смятам, че тежестта пада върху практиката на изпълнителството, тъй като разширява значително представата за ситуативната картина на камерното музициране – като същност на процеса и като начини на постигане на крайния резултат, а с това обогатява и неговата научна област. Прегледът на историческия опит онагледява и подкрепя с проверени факти проблемните аспекти. Изводите могат да бъдат допълнително извлечени от самите изпълнители – всеки сам да потърси и намери решения на своите конкретни проблеми. Затова аз няма тук да ги изреждам, а само заключавам, че продуктът от това интегрално възприятие и мислене, стига да е целенасочено в правилна посока, дава разностранни резултати, които могат да се прилагат по много и разнообразни начини. Смятам, че тук поставям добро начало на една интересна перспектива за ново разбиране за музиката в нейните нотно звучещи и словесно пояснителни измерения.

## ЛИТЕРАТУРА

- Beltrando-Patier 1997: Beltrando-Patier, Mari-Clair. История на музиката. Ч. 1. С., 1997. [Beltrando-Patie, Mari-Clair. Histoire de la musique. P. 1. Sofia, 1997.]
- Bozhinova 1976: Bozhinova, Ема. Мемориска на преподаването по камерна музика. С., 1976. [Metodika na prepodavaneto po kamerna muzika. Sofia, 1976.]
- Nikolaev 1961: Nikolaev, A. Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера. – В: Мастера советской пианистической школы. М., 1961. [Ispolnitelskie i pedagogicheskie principii A. B. Goldenveyzera. – V: Masteta sovetskoj pianisticheskoy shkoly. Moskva, 1961.]
- Popova 1988: Popova, Lili. Мемориска на клавирият съпровод. 2. изд. С., 1988. [Popova, L. Metodika na klavirnia saprovod. 2. ed. Sofia, 1988.]
- Skrebkov 1956: Skrebkov, Sergej. Учебник полифонии. Ч. 1-2. Изд. 2-ое. М., 1956. [Uchebnik polifonii. Vol. 1-2. 2. ed. Moskva, 1956.]
- Stion 1956: Stoin, Vasil. Хипотеза за българския произход на диатонията. – В: Българската народна музика. С., 1956, 83 – 97. [Hypotesa za balgarskiyat proizvod na dyafoniyata. – V: Vasil Stoyn. Balgarskata narodna muzika. Sofia, 1956, 83 – 97.]
- Todorova 2005: Todorova, Rositsa. Феноменът „Излеп е Дельо хайдутин“ в контекста на традиционната златоградска, родопска и общобългарска фолклорна мелодика. С., 2005. [Fenomenat „Izlep e Delio haydutin“ v contexta na tradizionnata zlatogradska, rhodopska i obstobalgarska folklorna melodika. Sofia, 2005.]
- Todorova 2010: Todorova, Rositsa. Принципи на аугментация в практиката на инструменталиста. – Нови идеи в музикознанието 2010. СБК – Секция „Музиколози“. С., 2011, 90 – 96. [Todorova, R. Principii na augmentazia v practicata na instrumentalista. – Novi idei v muzikoznaniето 2010. UBC – Section „Musicologists“, Sofia, 2011, 90 – 96.]
- Todorova 2013: Todorova, Rositsa. Полифонични рефлексии в съзнанието на пианиста. – Четвърта национална конференция: Музикалнообразователни стратегии и практика в предучилищна, училищна и извънучилищна среда. СУ „Св. Климент Охридски“ – ФНПП. С., 2013, 189 – 196. [Todorova, R. Polifonichni refleksii v saznanieto na pianista. – IV. National Conferensio: Muzikalnoobrazovatelni strategii i praktika v preduchilistna, uchilistna i izvan uchilistna sreda. University of Sofia – FEPP. 2013, 189 – 196.]
- Zaimov 2013: Zaimov, Velislav. Скрипто многогласие. – Алманах на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 5, 2013, 65-71. [Skritoto mnogoglasie. – Almanac of NAM „Prof. Pancho Vladigerov“, 5, 2013, 65-71.]

---

*Данни за автора:*

Доц. д-р Росица Тодорова, ФНОИ, катедра „Музика“ е завършила пиано в ИФ и теория на музиката – полифония с докторска степен в ТКДФ на НМА. Научните интереси са в областта на пианото – като изпълнителство и педагогика, на полифонията и на българския музикален фолклор. Принципите на интегралността заемат важно място, като чрез новаторски подходи достига до ключови решения в неизследвани области на музикознанието; E-mail: rctodorova@uni-sofia.bg



## МИТЪТ „ХРИСТОС В РАКЕТА“: ПРЕОБРАЖЕНСКА МАНДОРЛА В БАЛКАНСКОТО ПОСТВИЗАНТИЙСКО ИЗКУСТВО<sup>1</sup>

Ростислава Тодорова-Енчева

**Резюме:** Студията е фокусирана върху изясняване на произхода на изобразителния модел на сюжета „Преображение Господне“ около който, през втората половина на XX век в България, се изгражда легендата за изобразяването на Господ Иисус Христос в космически кораб. Акцентът е поставен върху фреската „Преображение Господне“ от храма „Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“ в Добърско, заедно с още няколко образца от иконописните програми на български храмове от периода XVI-XVII в. Именно стенописът в Добърския храм е коренът на „космическата трактовка“ на характерните червени, геометризирани поствизантийски модели мандорла, които се срещат изключително често в трактовката на сюжета „Преображение Господне“ по балканските земи. Подобни мандорли се употребяват и в други Господски и Богородични сюжети, но тази от Добърско е „прототип“ на идеята, че Христос е представен във вътрешността на „космическа ракета“. Настоящото изследване доказва атонския произход на иконографския модел и цели да допринесе за развенчаването на наложения дилетантски, а за вярващите християни и обиден, начин на тълкуване на чудото на Христовото Преображение на Тавор.

---

<sup>1</sup> Идеята за написването на тази студия дойде благодарение на един скорошен разговор с г-н Ангел Йорданов – автор на блога Terra Byzantica (<http://terrabyzantica.blogspot.com/>) и на едноименната Facebook страница. Изключително съм му благодарна за помощта, която ми оказа по отношение на изследването ми относно иконографския символ на мандорлата, както и за спазената дума. В отговор, аз изпълнявам моето обещание да се опитам да допринеса за опровергаването на безумното тълкуване на фреските в село Добърско и другите подобни тям като „Христос в ракета“, „комета“, или „космическа капсула“. Надявам се настоящият текст да е успешна стъпка в тази посока.

**Ключови гуми:** мандорла, Преображение, Добърско, Христос, ракета, космически кораб

## HITHE MYTH OF “CHRIST IN A SPACESHIP”: THE TRANSFIGURATION MANDRORLA IN BALKAN POST-BYZANTINE ART

Rostislava Todorova-Encheva

**Abstract:** The study is focused on elucidation of origins of the iconographical model of the Transfiguration of Christ around which in the second half of the twentieth century in Bulgaria has been built a legend about the pictorial representation of the Lord Jesus Christ in a spaceship. Emphasis is placed on the Transfiguration fresco from the Church of St. St. Theodore Tiron and Theodore Stratilat at Dobarsko, together with several other patterns of iconographic programs of Bulgarian churches from the sixteenth to the seventeenth century. It is the mural in the Dobarsko church that is the root of the ‘cosmic interpretation’ of the specific red geometricized post-Byzantine models of mandorla, which are very common in the Transfiguration iconography on the Balkans. Similar mandorlas are used in other iconographic schemes too, however the one from Dobarsko is the ‘prototype’ of the idea that Christ is represented inside a ‘space rocket’. Therefore, by proving the Athonite origins of this Transfiguration iconographic model, the present study aims to contribute to the dismantling of the imposed amateurish, and even offensive to the believers, way of interpreting the miracle of Christ's Transfiguration on Mount Tabor.

**Keywords:** mandorla, Transfiguration, Dobarsko, Christ, rocket, space ship

Мандорлата в сцената „Преображение Господне“ от храма „Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“ от Добърско (Фиг. 1), датирана от 1614 г.сл.Р.Хр., е вероятно най-популярната мандорла в България, заради особено напранчивото през последните десетилетия повторение на нечия дилетантска интерпретация на символа като изображение на космически кораб, с който Господ Иисус Христос се издига към небесата. Причините за подобно тълкуване вероятно се намират в геометричната форма на червения елемент във фреската, чиито лъчи се оприличават на огнени пламъци, изхождащи от сопло на ракета, както и в неправилното мнение, че това изображение е единствено по рода си. Истината е, че тази геометризирана червена стреловидна



форма далеч не е уникална и за нея не може да се твърди, че е особено авторско решение, натоварено със значение отвъд конкретния религиозен сюжет.

За правилното разбиране на иконографската схема на фреската в Добърско е необходимо на първо място знание за начина, по който Православният иконографски канон функционира като „богословие в образи“, според думите на св. Василий Велики. На второ място, се изисква познаване на арсенала от символи, които християнското изкуство използва, за да визуализира определени идеи и представи. Значението на някои от тези символи е ясно и еднозначно, като например това на св. Кръст и на нимбовете (Todorova, 2011: 47). Други, обаче, са натоварени със задачата да обозначават сложно богословско съдържание и да визуализират комплицирани библейски събития като теофанийните моменти, например. Такъв е случаят с библейския концепт за Славата Божия, която се проявява в определени събития, в които Бог решава да разкрие Себе Си пред очите на хората. Това разкриване не може да бъде пряко и да покаже Божието „естество“ (същност), а се случва посредством демонстрация на Божиите „действия“ (енергии). Ето защо, визуализирайки свещени събития като например, Христовото Преображение, Възкресение и Възнесение, християнското изкуство употребява за тази цел символ, който се нарича „мандорла“.<sup>2</sup> Мандорлата се изобразява под формата на овал или кръг, описан около Господ Иисус Христос, Пресвета Троица, Пресвета Богородица и в редки случаи – около фигурите на някои светии (Todorova, 2013: 287-288).

Символът на мандорлата има гревен произход и е един от многото символи, които ранното християнство взема назаем от античното изкуство, подлагайки ги на нов религиозно-философски прочит и натоварвайки ги със собствено духовно съдържание (Todorova, 2016: 200). Както показват запазените образци, тя намира своето място в християнското изкуство още през IV в. сл. Р. Хр., а столетие по-късно вече се е оформила като самостоятелен символ със собствена роля в сюжетите, в които участва. Функцията му е свързана с визуализацията на сложната представа за действието на Славата Божия, която има пространствено-светлинни характеристики. Важно е да подчертаем, че за разлика от нимба, мандорлата няма само

---

<sup>2</sup> Терминът „мандорла“ произхожда от ит. „mandorla“ (багем) и навлиза в употреба през XIX в., за да обозначи багемовидното сияние около фигурата на свещените персонажи в християнското изкуство. Употребява се синонимно с термините „aureole“ и „gloriole“.

фотодосиен характер, т.е., не е обвързана само с визуализацията на сиянието на Божията Слава, а генотира и реалното присъствие на Бог в свещените събития, които протичат едновременно в материалното и духовното пространство. Поради тази причина мандорлата, с нейната основна овална или кръгла форма, описана около фигурата на свещения персонаж, често е комбинирана с допълнителни елементи като различни по вид лъчи, обозначаващи блясъка на нетварната светлина на Божиите енергии. Поради ключовата роля на нетварната светлина в събитието на Христовото Преображение на планината Тавор, често тя бива наричана синонимно Таворска светлина.

Пак поради сложното значение на мандорлата като визуален символ на библейския феномен на Божията Слава, нейното изобразяване е тясно свързано с развитието на теологическата мисъл през вековете. Вероизповедните формули на св. Православна църква, светоотеческите коментари върху свещените събития и тяхното значение, омилиците за тяхното празнично отбелязване, самото съдържание на Св. Писание и Св. Предание на Църквата, неизменно оставят отпечатък върху художествения език на православния иконографски канон, предизвиквайки развитието на художествените схеми и символите, които те използват за изразяване на това съдържание. Заради кардиналното богословско значение на Славата Божия, символът на мандорлата, който я обозначава, е един от най-податливите на влияние от страна на теологическите спорове през вековете, което никак не е случайно, като се има предвид, че въпросът за нетварната светлина става централна тема в патристичната литература още през III-IV в.сл.Р.Хр., а в началото на XIV в. застава в основата на исихасткото „богословие на светлината“ на св. Григорий Палама (Todorova, 2015: 428-431). Поради тази причина, в развитието на мандорлата като иконографски символ могат ясно да се очертаят три основни периода – пред-исихастки, исихастки и пост-исихастки, които водят със себе си и предпочитания към определена форма на символа.

За съжаление, ограниченият обем на настоящата студия не ни позволява да навлезаме в по-големи детайли, но все пак можем накратко да обясним основните формални характеристики на мандорлата в описаните три периода на развитието ѝ. По време на пред-исихасткия период основните типове мандорла, които византийското изкуство използва, са овалният и кръглият. По времето на исихазма на св. Григорий Палама и особено след установяването му като официална доктрина на св. Православна Църква в средата на XIV в.сл.Р.Хр., мандорлата претърпява драматични промени, като

към традиционните ѝ овален и кръгъл тип се прибавя композиция от геометрични елементи, формиращи звездовидна форма. Тези промени са най-видими в иконографията на сюжета „Преображение Господне“, заради неговата централна роля в богословието на исихазма. Най-популярният пример за този „исихастки тип“ мандорла е миниатюрата „Преображение Господне“ от fol. 92v на кодекс *Parisinus Graecus* 1242. Исихастката мандорла бързо се разпространява от Константинопол към всички земи под византийско влияние, очевидно следвайки разпространението на самия исихазъм по тях.

След края на Византия развитието на символа на мандорлата навлиза в своя пост-исихастки период, който от хронологична гледна точка е и пост-византийски. Изчезването на метрополията, която векове наред генерира и задава теологическите и художествени тенденции в св. Православна Църква, води след себе си и до постепенно избледняване не само на авторитета на наследените модели, но и на тяхното дълбоко богословско съдържание. Локалните традиции взимат надмощие, натрупват се „иконографски грешки“, функцията на църковното изкуство започва да търпи промени. Всички тези сложни процеси довеждат до небивало иконографско разнообразие, което е особено видно в многобройните пост-византийски модели на символа на мандорлата, изкристализирали върху наследените типове на овалната и кръглата „исихастка“ мандорла с добавена в нея комбинация от два четириъгълника, оформящи осемлъчева звезда, която изобразява неописуемия блясък на нетварната Божия светлина. Една голяма група от поствизантийските Преображенски мандорли продължават да имат звездовидни форми, получени от насладването на геометрични фигури върху кръг или овал, а от XVII в.сл.Р.Хр. тези геометризирани елементи дори започват да се употребяват самостоятелно. Основната им форма в балканското пост-византийско изкуство е стреловидна, трилъчева,<sup>3</sup> а с добавянето на два допълнителни лъча нетварна светлина, които сочат към св. апостоли, тази трилъчева форма се трансформира в петолъчева фигура, каквато присъства и във фреската „Преображение Господне“ в храма „Св. св. Теодор Тирон и Теодор Стратилат“ в Добърско.

---

<sup>3</sup> Оттук нататък, когато определяме формите на добавените елементи в мандорлата, ще се абстрахираме от невидимия връх и ще броим само видимите. В този смисъл, тривърх, трилъчев елемент ще означава, че около фигурата на Господ Иисус Христос са видими само три лъча. Същото се отнася и за четирилъчевите, петлъчевите и шестлъчевите форми. При осмоъгълните форми обикновено са видими всички осем лъча, заради начина на комбиниране на елементите в тях.



Фиг. 1 Преображение Господне, фреска, 1614 г.  
сл.Р.Хр., храм „Св. св. Теодор Тирон  
и Теодор Стратилат“, Добърско  
(Photo credit by *Венета Николова*)



Фиг. 2 Преображение Господне,  
фреска, XIV в.сл.Р.Хр.,  
католон, Хилангарски  
манастир, Атон  
(After Millet, 1927: 67, pl. 2)

Изследователите на иконографската програма на храма не са се занимавали специално с темата за значението на мандорлата в сцената „Преображение Господне“. Например, Е. Флорева се задоволява само да отбележи, че трактовката на сцената следва установените художествени практики на времето си (Floрева, 1981: 54). По-скорошни изследвания доказват, че един от майсторите, изпълнили фреските в Добърско и в храма „Св. Никола“ в Сеславския манастир през 1616 г.сл.Р.Хр., е ръководил единия от двата екипа зографи, изписали храма „Успение Богородично“ в Зерват, Албания през 1605/6 г.сл.Р.Хр. Близки до стила му са и фреските в храма „Св. Богородица“ на Слимничкия манастир от 1606/7 г.сл.Р.Хр. (Kolusheva, 2018: 59–74). Тези данни са в унисон с многобройните други доказателства за активното транзитиране на установени художествени модели из земите, обитавани от православно население. След изчезването на Византия, основен източник на иконографски образци, без съмнение е Атон. В случая с мандорлата в добърската фреска „Преображение Господне“, веднага се вижда приликата между стреловидния червен елемент и мандорлите в някои атонски и български образци, които съдържат подобна форма.



Фиг. 3 Преображение Господне, икона, стеарит/енкаустика, XIII в.сл.Р.Хр., манастир Ксенофонт, Атон (Photo credit by <https://www.palomnik.by>)



Фиг. 4 Преображение Господне, икона, втор. пол. на XV в.сл.Р.Хр., Критска школа, храм „Успение Богородично (Протата)“, Атон (Photo credit by <http://www.saint.gr/>)

На първо място като вероятен прототип трябва да се посочи една стеаритова икона „Преображение Господне“ от манастира Ксенофонт (Фиг. 3), датирана от XIII в.сл.Р.Хр. Този иконографски модел на сюжета е широко разпространен както на Атон, така и в образци от България, Сърбия, Румъния и Русия. Той може да бъде разпознат не само по мандорлата с добавената особена геометрична форма върху нея, но и по композиционната схема и броя на изобразените персонажи. Добавените към основния сюжет сцени с възкачването и слизането от Тавор идентифицират този атонски модел дори в иконите, в които мандорлата е лишена от основната си кръгла форма, а се състои само от овал с насложена стреловидна комбинация от три лъча, защото тези сцени имат своя атонски корен в миниатюри от византийски ръкописи, основно св. Евангелия като *Cd. Laur. V 123* и *Iveron 5* (Paradopoulos, Karioldassi-Soterouloiu, 1998: 286, п. 28). Една икона от критски майстор, създадена през втората половина на XV в.сл.Р.Хр. за катедралния храм „Успение Богородично (Протата)“ в Карей, Атон (Фиг. 4), следва същата композиционна схема, макар че мандорлата и стреловидният елемент са различни по колорит. Изследователите смятат, че този много популярен модел е палеологов по характер, обогатен от стила на Теофан Критски (Paradopolou, Tsiara, 2008: 139-141).

През 1545-1546 г.сл.Р.Хр. Теофан Критски рисува икона, която следва схемата на Ксенофонтския модел, за друг атонски манастир – Пантократор. Разлика се забелязва само в мандорлата, която е овална, тъмна, с три цветни слоя, с изхождащи от сърцевината ѝ по-широки тъмни лъчи, върху която е насложена симетрична трилъчева стреловидна форма. Средният лъч е по-широк и по-дълъг, а от нозете Христови изхождат несиметрично три дълги лъча, насочени към тримата св. апостоли. Интересна подробност е прозрачността на средния лъч там, където той припокрива планинския връх. Същата мандорла Теофан Критски използва в Преображенската икона, която е нарисувал за Великата Лавра, макар там да липсват двете добавени Таворски сцени (Paradopoulos, Karioldassi-Soteropoulou, 1998: 113), както и в друга такава икона от празничния ред на иконостаса в манастира Ставроникита (Theokhâri, 1974: eik. 19, 32), изписана по същото време с участието на сина на зографа Симеон (Tsigaridas, 1997: 105-108).

Когато сравним тези образци с фреската „Преображение Господне“ от Добърско, на пръв поглед се забелязват две основни разлики – стреловидният елемент съдържа два допълнителни лъча и изглежда самостоятелен, без кръгла или овална мандорла около себе си, поради което самият той бива идентифициран като такава. Тези характеристики дават повод на неспециалистите да виждат уникална иконографска схема, за която следва да стои и уникално значение. На втори поглед, обаче, тези разлики се оказват не толкова оригинални. Петолъчевата звездовидна форма в мандорлата лесно може да бъде открита в атонски образци като показаните, като разликата в размера и дебелината на лъчите не е от съществено значение. Ако разгледаме внимателно Ксенофонтската икона (Фиг. 3) и иконата от Протата (Фиг. 4) ще видим, че и двете съдържат пет лъча в долната си част, макар и третираны по различен начин. В иконата от Протата двата допълнителни лъча, поставени между трите основни и третираны рисунъчно и колоритно като основните, са ясен пример за корените на добърския образец.

Освен това, В. Мако изрично посочва, че тази петолъчева форма в мандорлата се използва в по-ранни атонски фрески „Преображение Господне“, като например тази от католикона на Хиландарския манастир от XIV в.сл.Р.Хр. (Мако, 1990: 54). Фреската се намира в наоса на католикона, върху арката, разделяща южния купол от централния и е разположена в западния ѝ край. Този образец (Фиг. 2) съдържа кръгла мандорла и стреловиден елемент, които са сини, с по три цветни слоя, а двата допълнителни лъча, изхождащи зад Господ Иисус Христос в долната част на елемента, са ясно очертаны. Горният връх на стреловидния елемент излиза над границата на кръга, а долният

среден лъч е представен полупрозрачен, така че през него да прозира планинският връх (Millet, 1927: 67, pl. 2), както това е направено в иконата от Протата. Двата добавени странични лъча са бели и изхождат от фигурата на Господ Иисус Христос, формирайки по този начин модела, който е използван и във фреската от Добърско.

По отношение на колорита също не може да се говори за уникалност, не само заради употребата на червеното в по-ранния Ксенофонтски образец, а и заради вече съществуващата вековна традиция за изобразяване на червени мандорли. Достатъчно е да погледнем синайските икони от XIII в. сл. Р. Хр., в които се съдържат яркочервени мандорли, богато украсени с масивни червени лъчи, както и кипърските такива от същото столетие, например във фреските от храма „Панагия ту Асину“. Критските корени на тази стреловидна петолъчева форма, съчетана с червения колорит, също не трябва да бъдат забравяни, както показва една сцена „Преображение Господне“ от критски триптих, датиран от ранния XVII в. сл. Р. Хр. Тук Господ Иисус Христос е изобразен в овална червена мандорла с три цветни слоя, оброчена с бяла линия. Долният ѝ край е изобразен прозрачен, така че се забелязва планинският връх, на който е стъпил Божият Син. Върху овала е насложен стреловиден елемент, оцветен по същия начин, с три цветни слоя и бяла рамка. Видим е горният му връх, а не долният, двата странични върха са изобразени симетрично, а в долната част на овала са добавени три червени лъча, отново оброчени в бяло, които са насочени към св. апостоли (Fotopoulos, 1996: 112-117, ill. 25).

Що се касае до самостоятелността на червения стреловиден елемент в Добърското „Преображение Господне“, истината е, че той изобщо не е самостоятелно изобразен, а е насложен върху кръгла мандорла, следвайки амонските прототипи. Кръглата синя мандорла, съставена от три цветни слоя, присъства съвсем ясно в сцената, но е изобразена частично – това са трите цветни дъги, изобразени непосредствено над зелените върхове на планината Тавор. Най-тъмната дъга е вътрешността на мандорлата и именно затова тя е изобразена непосредствено над планината, след нея е поставена по-светлата синя дъга, а последна и най-външна е широката бяла дъга, оброчваща мандорлата. По този начин, в полето на Славата Божия са поместени и фигурите на св. пророци, фланкиращи Господ Иисус Христос – така, както това се прави още в ранното византийско изкуство. Т.е., мандорлата маркира небесното пространство, в което тримата свещени персонажи пребивават, а червеният стреловиден елемент, който символизира блясъка на нетварната светлина, е запазен само за Божия Син, Който е Източникът на тази светлина.

Всичко това доказва желанието на зографите на храма в Добърско да предадат вярно догматичното съдържание на иконографската схема и демонстрира липсата на каквото и да било неправославно значение на символа на мандорлата. Вероятна причина за композиционното решение с частичното отбелязване на кръглата мандорла е липсата на достатъчно място за развиване на традиционната иконографска схема. Виждаме, че дори върхът на червения елемент е отрязан от червената рамка, ограждаща отделните сцени, така че място за изписване на голям кръг около Господ Иисус Христос практически няма. Такива „смествания“ на сцени се наблюдават често в малките по размери поствизантийски храмове на Балканите. Например, сцената „Преображение Господне от храма „Св. Спас“ на Алинския манастир от 1626 г.сл.Р.Хр. (Фиг. 10) е изобразена наполовина на свода и наполовина на люнета на западната стена на наоса, именно поради липса на място. Дори и това „орязване“ на голямата кръгла мандорла, което виждаме в Добърско, не е прецедент, защото подобно частично изобразяване на кръгла мандорла, която трябва да обхване и св. пророци, но няма място за нея, виждаме в доста по-ранната фреска „Преображение Господне“ от „Св. Атанасий ту Музаку“ в Кастория от 1385 г.сл.Р.Хр. (Pazaras, 2013: 125–127). Частично изобразяване на мандорла, която да обхване и трите фигури, при това двойна, се среща често и през XVI в.сл.Р.Хр., редом с други нестандартни решения до които зографите са прибегвали, когато пространството е налагало това.

Последният довод, който ще приведем в полза на заключението, че в Добърско виждаме изобразена традиционна за времето си кръгла трислойна синя мандорла с добавен върху нея червен стреловиден елемент с пет лъча, са още два иконографски примера. Първият от тях е една по-ранна двустранна икона „Св. Богородица Одигитрия с Преображение Господне“ от Псков, датирана от втор. пол. на XV в.сл.Р.Хр. (Фиг. 5). Иконата следва атонската иконографска схема с добавените две сцени на възкачването и слизането от Тавор, която е позната в Псков поне от средата на XII в.сл.Р.Хр. и е била особено популярна в руското изкуство под византийско влияние през XIV в.сл.Р.Хр. (Rodnikova, 1990: 299, no. 34) Мандорлата тук е кръгла, тъмна и трислойна, като всеки от слоевете в нея е изпълнен със симетрични снопчета къси златни лъчи. Върху кръга е насложен яркочервен стреловиден елемент с пет лъча, които са разположени в долната му част, както това е направено в Добърско.

Вторият пример е една икона от храма „Св. Петка“ в Несебър, датирана от XVII–XVIII в.сл.Р.Хр. (Ruseva, 2016: 266–267) от колекцията на НХГ, МХИ, Крипта (Фиг. 6). Върху кръглата синя двуслойна мандорла



тук е насложен вертикален червен ромб. Ромбът е трислоен, като най-тъмна е вътрешността му, а от долния му ъгъл изхожда един масивен лъч, фланкиран от два други такива. Заедно с двата странични ъгъла на ромба, тези три лъча формират познатата ни петолъчева форма. Подобен, макар и по-семпъл вариант, виждаме в една икона от колекцията на Синай, за съжаление, с неясен произход и датировка, което не ни позволява друг анализ освен формалния (The Sinai Icon Collection, 142).



Фиг. 5 Преображение Господне, икона, втор. пол. XV в. сл.Р.Хр., Псков, ГРМ Санкт-Петербург, Русия (Photo credit by <https://www.icon-art.info/>)



Фиг. 6 Преображение Господне, икона, XVII-XVIII в. сл.Р.Хр., храм „Св. Петка“, Несебър, НХГ, МХИ, Крипта, София (After Ruseva, 2016: 266-267)

Разбира се, тук не можем да изчерпим цялото разнообразие от варианти на Преображенската иконография в поствизантийското изкуство, нито дори на нейните образци по българските земи, но ще споменем още няколко интересни образци, които демонстриращи тенденциите, от които е част моделът от Добърско. Стреловидна форма, вписана в овална мандорла според установения атонски образец, виждаме и в „Преображение Господне“ от манастира „Успение на св. Богородица“ в Карлуково (Мако, 1990: 54). Фреската е разположена в горния регистър на северната стена на наоса и е датирана от 1602 г. сл.Р.Хр. (Mincheva, Angelov, 2007: 43). От XVII в. датира и фреската „Преображение Господне“ в манастира Зързе, Прилепско, Р Северна

Македония, също с овална трислойна синя мандорла, обрaмчeна с бяла линия, върху която е насложена стреловидна трилъчева форма, през чийто долен край прозира планинският връх. Лъчите на нетварната светлина тук изхождат от границите на геометричната форма, а не от фигурата на Божия син (Dimitrova et al., 2019: 111-113, fig. 3).<sup>4</sup> В. Мако посочва, че същата комбинация в мандорлата може да се види в скита „Моливоклусия“ на Атон (1536 г.), в Погановския манастир (1599 г.), в Добричевския манастир (XVI в.), в манастира Трескавац (XVI в.), както и на няколко места в България – Арбанаси, Алино, Вуково (XVI-XVII в.), в икона от Москва (XVII в.), във фрески и икони от манастира Пива и Острожкия манастир в Черна гора (XVII в.), и манастира Кесариани, Атина (XVII в.), (Мако, 1990: 54).



Фиг. 7 Преображение Господне, фреска, 1598 г.сл.Р.Хр., храм „Св. Петка“, Вуково, (Photo credit by Ангел Йорданов, TerraByzantica)



Фиг. 8 Преображение Господне, фреска, 1633 г.сл.Р.Хр., храм „Св. Петка“, Вугин (Photo credit by Костагин Димов)

Основната трилъчева стреловидна форма на червения елемент в поствизантийската Преображенска мандорла лесно се трансформира в петолъчева, като начинът на добавяне на двата лъча към нея помага да се типологизират две основни групи. В първата група попадат мандорлите с добавена петолъчева форма като тази в по-ранната фреска във Високи Дечани от 1335-1350 г.сл.Р.Хр., която става особено популярна в руското православно изкуство – четирите лъча на звездовидната форма са разположени по двойки вляво и вдясно от фигурата на Господ Иисус Христос, а петият лъч в краката Му сочи надолу. Във втората група могат да бъдат обособени петолъчевите форми, разпространени по българските земи, като тази във фреската

<sup>4</sup> Виж изобразението на: <https://bit.ly/2wAr96A>, Accessed April 26, 2020

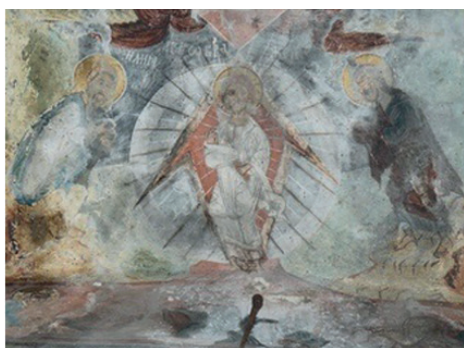
от Вуково (Фиг. 7) и други подобни, в Добърско (Фиг. 1) и други подобни – върхът на стреловидната форма сочи нагоре, а към тялото ѝ има добавени два допълнителни лъча в горната или в долната част.

Фреската „Преображение Господне“ от храма „Св. Петка“ във Вуково (Фиг. 7) е датирана от 1598 г.сл.Р.Хр. В иконографската програма на храма се забелязват паралели с украсата на различни храмове от същия и по-ранен период, а съдържанието ѝ показва отлично познаване на атонските нормативи (Floreva, 1987: 55-56). Д. Панайотова също пише, че иконографията в храма е типична за късното средновековие, с използването на иконографски типове и схеми, познати от XIV в., а някои специфични особености във фреските намират стилистичен паралел с украсата на храмовете в с. Марица, Студена и Добърско (Panayotova, 1965: 241). Същата мандорла като тази във Вуково виждаме и в една не много популярна и малко по-късна фреска „Преображение Господне“ от храма „Св. Петка“ във Видин (Фиг. 8), (Penkova, Kuneva, 2012: 88-90). Иконографската програма на храма е датирана от 1633 г.сл.Р.Хр. и макар част от оригиналната сграда да не е оцеляла през вековете (Stefanov, 1991: 12) сюжетът, който ни интересува все още е видим. Въпреки наличието на известни разлики в трактовката, паралелите са достатъчно за да можем да твърдим, че коренът на тази мандорла е същият атонски модел, който е използван и във вуковската фреска.

Същата като вуковската и видинската е и мандорлата от сцената „Преображение Господне“ в храма „Св. Николай Чудотворец“ в Струпецкия манастир (Фиг. 9), от XVI-XVII в.сл.Р.Хр. Фреската е разположена в западния край на полуцилиндричния свод (Chavragov, 1974: 62-65). Виждаме кръгла мандорла с три цветни слоя, най-тъмният от които е във вътрешността, а върху нея е добавен яркочервен овално-заострен елемент, подобен на този от видинската фреска, както и на овала от Ксенофонтската икона. За разлика от описаните досега образци, тук мандорлата и добавеният върху нея елемент са изобразени зад планинския връх, а Господ Иисус Христос е стъпил здраво върху планината. Очевидната прилика с атонския модел не може да бъде пропусната. Начинът, по който са извити леко дъговидно лъчите в струпецката мандорла, прилича на трактовката им в храма на Илиенския манастир „Св. Илия“ от XVII в.сл.Р.Хр. Сцената „Преображение Господне“, която увенчава западната стена, съдържа масивна кръгла зелена мандорла, с добавен върху нея червен заострен овал с по-тъмна сърцевина. От очертанията на овала изхождат шест сърповидни, насочени надолу червени лъчи, оброчени в бяло. В бяло е оброчена и зелената кръгла мандорла, която също е с по-тъмна сърцевина и е изцяло изпълнена с тънки бели лъчи (Penkova, Kuneva, 2012: 187-190).



Фиг. 9 Преображение Господне, фреска, XVI-XVII в.сл.Р.Хр., храм „Св. пр. Илия“, Струпецки манастир, (Photo credit by Крaсимир Йовчев)



Фиг. 10 Преображение Господне, фреска, 1626 г.сл.Р.Хр., храм „Св. Спас“, Алино, (Photo credit by Илиян Дуков)

Подобна е и мандорлата в сцената „Преображение Господне“ от манастира „Св. Спас“ в Алино, датирана от 1626 г.сл.Р.Хр. (Фиг. 10). Фреската е поместена като последен сюжет в зенита на свода, а недостигът на място е вероятната причина сюжетът да е сместен и върху люнета на западната стена на наоса (Floeva, 1983: 79). Мандорлата тук отново е кръгла, с отделни цветни пояси, от които си личи само светлата полоса по ръба. Стреловидната форма в нея е яркочервена, обрaмчена в бяло, а сърцевината ѝ е изпълнена с тънки златни светлинни лъчи, изхождащи от тялото на Божия Син, Който е стъпил върху планината. Тази мандорла се рогее както с атонските, така и с българските образци, които разгледахме до момента. Практически същата Преображенска мандорла виждаме в храма „Св. Петка“ в Селник, Република Северна Македония (Фиг. 11). Според М. Машник, зографът, който е изписал храма през втор. четв. на XVII в.сл.Р.Хр., е работил и в екипа от художници, украсили Алинския манастир и тя го идентифицира на Йован Комнов (Mashnik, 1994).

Прилика има и с мандорлата от сцената „Преображение Господне“ от храма „Св. Атанасий“ в Бобошево (Фиг. 12), от кр. на XVI – нач. на XVII в.сл.Р.Хр. Фреската е разположена в западния край на южната стена на наоса. В Бобошево се намират общо четири важни християнски храма, построени в периода XV-XVII в.сл.Р.Хр, а стилистичните им особености, иконографските интерпретации и качествените пигменти сочат, че техните автори са зографи с име и практика, запознати с водещите художествени модели на времето си (Mincheva, Angelov, 2007: 38). Приликите между мандорлата в Алино и тази в Бобошево са очевидни, както и сходството им с атонските образци.

И това изобщо не е странно, като се има предвид стратегическото разположение на Бобошево по онова време – на важна пътна артерия, свързваща двата главни балкански пътя *Via Militaris* и *Via Egnatia*.



Фиг. 11 Преображение Господне, фреска, втор. четв. на XVII в. сл. Р. Хр., храм „Св. Петка“, Селник, Р Северна Македония (Photo credit by <http://zogرافي.info/>)



Фиг. 12 Преображение Господне, фреска, кр. на XVI – нач. на XVII в. сл. Р. Хр., „Св. Атанасий“ в Бобошево, (Photo credit by Иван Ванев)

Цялото разнообразие от варианти на поствизантийската Преображенска мандорла с добавен червен елемент не може да бъде показано в кратката форма на настоящата студия, но могат да бъдат споменати още няколко интересни образци. На първо място ще посочим фреската „Преображение Господне“ от другия бобошевски храм „Св. Илия“, от XVII в. сл. Р. Хр. Сюжетът е представен на западната стена на наоса, а според Флорева декоративният характер и графично-линеарната стилизация на стенописите са напълно в духа на типичните за XVII в. сл. Р. Хр. (Floreva, 1978: 35–80). Мандорлата в тази сцена е представена лаконично,<sup>5</sup> само чрез характерния за тази епоха заострен в долната си част овал. Този овал практически има стреловидна форма, но тук се вижда заобленият му горен връх (като в Ксенофонтския модел), докато централният долен лъч е скрит от планината, на която е стъпил Господ Иисус Христос. Очертанията на овала формират двата странични лъча, които докосват св. апостоли в долния регистър на сцената. Колоритът на стреловидния елемент е много интересен – виждаме черна сърцевина, преминаваща и в телата на трите лъча, която е обвита в червена, охрава, златна и бледоохрова обвивка, оброчена с тънка бяла линия. От тялото на Божия Син изхождат двадесетина тънки, начупени бели лъча, предаващи блясъка на нетварната светлина по изненадващо артистичен начин.

<sup>5</sup> Виж изображението на: <https://bit.ly/3a347nt>, Accessed April 26, 2020

Стреловидни трилъчеви елементи има и в мандорлите от фреските „Преображение Господне“ в арбанашките храмове. В Мако посочва като примери образците в храма „Рождество Христово“ от XVI в.сл.Р.Хр. и храма „Св. Атанасий“ от XVII в.сл.Р.Хр. (Мако, 1990: 54). „Преображение Господне“ в храма „Рождество Христово“ е разположено върху горната част на западната стена и съдържа кръгла сребриста мандорла с добавен върху нея червен стреловиден елемент със заоблен горен край и три лъча в долния (Prashkov, 1979: 64-65, ill. 48). Както мандорлата, така и стреловидният елемент са изобразени многослойно, а белите и червените тънки лъчи светлина изхождат от границите на червената форма. Интересен детайл е фактът, че белите лъчи са изобразени зигзагообразно, напомняйки на лъчите от бобошевския храм „Св. Илия“.

Любопитна е иконографската схема на фреската „Преображение Господне“ в арбанашкия храм „Св. Атанасий“ от XVII в.сл.Р.Хр., защото тя съдържа самостоятелен трилъчев стреловиден елемент, без каквито и да било следи от кръгла мандорла. Сцената е разположена върху южната стена на наоса (Ratseva-Hristova, 2005: 51, ill. 31) и се придържа към семплата двуредова композиция на сюжета. На тъмния фон на небето изпъква яркочервената трислойна мандорла, изцяло изпълнена с тънки бели лъчи, които до раменете на Господ Иисус Христос изхождат радиално от фигурата Му, а нагоре изглеждат по-скоро като щриховка. Формата на стреловидния елемент е същата като на атонските и критските образци, което е напълно в духа на забелязаната от С. Ръцева стилова еkleктика на иконографската програма на храма, в която освен крритоатонските, се усещат още епирски и руски влияния (Ibidem, 129).

Кръгли сини мандорли с насложени яркочервени трилъчеви елементи се срещат често в иконографските програми на пост-византийските храмове в Кастория. Така е трактуван сюжетът „Преображение Господне“ в частично запазената фреска „Преображение Господне“ от храма „Св. Димитър Елеуса“ от 1608/9 г.сл.Р.Хр. Както пише М. Колушева, единият от зографите тук е работил и в храма „Св. Богородица“ на архонта Апостолакис през 1605/6 г.сл.Р.Хр., а също така и в Слимничкия манастир през 1606/7 г.сл.Р.Хр. (Kolusheva, s.a.). Много добре запазена кръгла синя мандорла с червен трилъчев стреловиден елемент присъства и в храма „Въведение Богородично“ от 1613/14 г.сл.Р.Хр. (Strati, Gimourtzina, 2015: 15, fig. 12).

Освен трилъчевите и техните производни - петолъчевите геометрични форми, в поствизантийската иконография на сюжета „Преображение Господне“ се срещат и четирилъчеви (с формата на

правоъгълник), шестлъчеви, седемлъчеви и деветлъчеви елементи, наред с традиционния модел на осемлъчевата фигура от Кантакузиновия ръкопис *Parisinus Graecus 1242*, създаден в Константинопол ок. 1370–1375 г.сл.Р.Хр., който никога не излиза от употреба.<sup>6</sup> Има и образци с до дванадесетлъчеви форми на мандорлата, а класическите византийски модели на кръглата и овалната мандорла също остават в употреба, макар и в сянката на мандорлите със сложно-съставна композиция.

Без никакви претенции за изчерпателност, тук ще споменем само някои по-интересни образци от българските земи в периода XVI–XVII в., като акцентираме върху онези от тях, които демонстрират устойчивостта на някои характерни елементи като червения колорит и подчертаната лъчистост на мандорлата. Сцената „Преображение Господне“ от Драгалевския манастир, от живописния слой, поръчан от Калист през XVI в.сл.Р.Хр., която в момента се пази върху нова основа, се е намирала в лонета на западната стена на наоса. Това по-късно „Преображение“ е важно, защото показва големи прилики с трактовката на същия сюжет от Куриловския манастир (Penkova, 2018). То съдържа в себе си овална червена трислойна мандорла с по-тъмна сърцевина и симетрично изхождащи от средния слой на символа четиринадесет видими лъча светлина. Божият Син, обаче, е стъпил напълно извън мандорлата, а тя едва достига ръба на грехата Му. Заг фигурите на Господ Иисус Христос и на св. св. пр. Мойсей и Илия се намира частично изобразена под формата на широка дъга трислойна синя кръгла мандорла, така както това е направено в Добърско. Сюжетът е фланкиран от пълноръстовите изображения на химнописците св. Йоан Дамаскин и св. Козма Маюмски.

Сцената в Куриловския манастир също съдържа овална червена мандорла, в която се различават два цветни слоя. Както и в предходната, червените светлинни лъчи изхождат именно от втория ѝ слой, но тук те са двадесет и един на брой. Мандорлата също стига едва до ръба на Христовата греха, а Божият Син е здраво стъпил на планината извън нея. Трите фигури заедно също са обхванати от частично представена кръгла синя двуслойна мандорла. Именно приликите в

---

<sup>6</sup> Описанието на всички тези модели на поствизантийската Преображенска мандорла е невъзможно в ограниченията на обема на настоящата публикация. По-подробен преглед на всички варианти, обогатен с необходимите визуални примери, е направен в изчерпателното изследване на автора по отношение на възникването и развитието на иконографския символ на мандорлата, което предстои да бъде публикувано. Тук ще се ограничим само до маркирането на определени образци, запазвайки акцента върху геометризираните форми на мандорлата, които имат връзка с конкретната цел на настоящата студия.

иконографските програми на двата храма позволяват на специалистите да заключат, че те са изпълнени в края на XVI в.сл.Р.Хр. и са дело на зографи от едно и също ателие, чийто водещ майстор е работил и в по-късни храмове като Зерват, Слимничкия манастир, Добърско и Сеславския манастир (Ibidem, 57).

Овалната мандорла понякога участва в комбинация с геометрични форми като вертикален правоъгълник и стреловиден елемент. Пример в това отношение е овалната мандорлата от сцената „Преображение Господне“ с насложен върху нея вертикален ромб и добавен отгоре стреловиден елемент, разположена върху южната стена на наоса на храма „Св. Спас“ в Несебър, от XVII в.сл.Р.Хр. (Penkova, Kuneva, 2012: 28-31). Такава е и композицията на мандорлата в едноименната сцена от друг несебърски храм – „Св. Георги Мали“, от нач. на XVII в.сл.Р.Хр. (Gergova, Gatev, Vanev, 2012: 50, fig. I.50).

По отношение на класическия византийски модел на кръглата многослойна Преображенска мандорла трябва да кажем, че полето на нейната широка поствизантийска употреба е руското православно изкуство, но все пак, съществуват достатъчно образци и на Балканите, които демонстрират, че нейната форма никога не е била забравена и не е напускала художествените традиции, макар и засенчена от другите варианти. Още много примери могат да бъдат прибавени към вече описаните модели Преображенска мандорла, но твърде голямото им разнообразие, съчетано с липсата на теологически дебати във времето след залеза на Византия, изпразват от съдържание един продължаващ анализ, ограничен само до формалните характеристики, авторството, хронологията и проследяването на по-ранните прототипи на моделите. Увеличаващото се в геометрична прогресия многообразие може да бъде демонстрирано лесно чрез образци от Синайската колекция (The Sinai Icon Collection), от богатата художествена традиция на руските модели (Icon-art.info), както и от многобройните публикации относно развитието на поствизантийско изкуство по балканските земи.

В заключение трябва да обърнем внимание на друг не по-малко важен за настоящото изследване въпрос: от къде тръгва идеята, че във фреската „Преображение Господне“ в Добърския храм Господ Иисус Христос е изобразен „в ракета“? Почти всеки българин е чувал и чел по нещо за тази „космическа фреска“. Едно просто търсене в най-популярната интернет-търсачка Google показва размера на бедствието, което лежи в основата на написването на тази студия. Търсенето по ключови думи „Христос+ракета“ дава около 746 000 резултата, „Исус+ракета“ води до 107 000 резултата, а търсенето с



„Христос+космически+кораб“ дава 81 100 резултата, като във всички посочени случаи категорично доминира фреската „Преображение Господне“ в Добърско. Освен писанията в лични блогове, които не претендират за научност и доказаност, неприятен е фактът, че основният разпространител на идеята, че тук Господ Иисус Христос е изобразен „в ракета“, „в космически кораб“, в „космическа капсула“ и т.н., са огромен брой медии. Повечето от тях, включително и БНТ („Diplomats and a Bulgarian minister...“), не си правят труда дори да упоменат, че въпросното тълкуване на сцената е спорно. Масово се тиражират и интервюта на бивш кмет на селото („Tsarkva na 1000 godini v Dobarsko ...“) и екскурзовод в църквата („Nikola Naydenov...“), в които се повтаря мантрата за космическата ракета, обилно гарнирана с псевдо-научни свидетелства от „авторитетни източници“.

Опитът да се установи къде лежи „коренът на злото“ показва, че в ролята на доказателствен материал влизат позоваванията върху мненията основно на Кенет Кларк, Ерих фон Деникен и Робер-Жан Виктор. С най-голям апломб се цитира фактът, че Кенет Кларк е включил храма в Добърско в труда си „Цивилизацията“ и го е „оценил с пет звезди - толкова, колкото има Хеопсовата пирамида в Египет“ именно заради уникалния характер на изображенията на Христос в ракета. Всеки, който е разтварял страниците на посочената книга знае, че нито Добърско, нито Хеопсовата пирамида присъстват в нея, а Кларк още в предговора ѝ обяснява, че тя е фокусирана върху културата на Западна Европа. Ерих фон Деникен се споменава ту чрез книгата му „Спомени от бъдещето“ от 1968 г., ту чрез едноименния филм от 1970 г., в който двете фрески на Христовото Преображение и Възкресение от Добърско били заснети като доказателство за древното знание за факта, че Христос се движи с космически кораб. Робер-Жан Виктор се споменава чрез книгата му „Бог и боговете са били хора“, издадена на български език през 1982 г., в която също било написано нещо подобно.

Срещат се и спомени, че през 1967 г. в списанието на БТА „Наука и техника“ била публикувана статия на някой си Зайцев, който след 30-годишно изследване установил космическия характер на Библията и че фреските от Добърско са доказателство за това, че Христос е дошъл от космоса. Съществува и предположение, че легендата за „Христос в ракета“ се появява през 70-те или 80-те години на XX в., когато храмът е посетен от посланика на СССР, на когото Христос му заприличал на „космонавт“ (Trankova, 2017). В този контекст трябва да се припомни фактът, че храмът е реставриран в периода 1973-1978 г. от реставратора Петър Попов и архитектът Златка Кирова и да

се помисли върху темата как са изглеждали „космическите“ фрески преди тяхното почистване, както и какви са били тогавашните представи за външния вид на ракетите и космическите кораби, с които е намерена прилика.

Би било интересно да се достигне до истинския първоизточник на този толкова устойчив мит от края на XX в., който днес се е превърнал и в съзнателно тиражиран рекламен трик. Шансовете за това не са големи като се има предвид, че в ерата на фалшивите новини това е изключително трудоемка задача. Има известна вероятност постепенното дигитализиране на все по-големи масиви информация да помогне това откритие все някога да се случи. До тогава, обаче, би следвало да се придържаме към проверените и доказани факти. А те недвусмислено показват, че фреската „Преображение Господне“ в Добърско е продукт на зографи от известно и много активно художествено ателие, украсило голям брой балкански храмове. Нейните характеристики категорично доказват атонския произход на модела, възприет в работата на въпросното иконописно ателие. Големият брой близки по характер Преображенски модели демонстрират по достатъчно убедителен начин, че кръглата синя мандорла с няколко цветни слоя и добавен върху тях червен стреловиден елемент е типична за художествения арсенал на поствизантийското изкуство в края на XVI и началото на XVII в.сл.Р.Хр.

Наследник на „усихасткия“ тип на символа, този вариант на мандорлата не е изобразено свидетелство за наличието на древно знание за космическия произход на Господ Иисус Христос и за Неговото придвижване в ракета, както не е свидетелство, че зографът от началото на XVII в.сл.Р.Хр. е виждал и нарисувал космически кораб. Червеният елемент в нея е символичен образ на идеята за поразяващия блясък на нетварната светлина, изхождаща от Божия Син и заслепила тримата св. апостоли по време на Неговото Славно Преображение на Тавор така, както св. Евангелие разказва /“Лук. 9:2 8-36“; „Мат. 17: 1-6“; /“Марк. 9: 1-9“/ и както утвърждава текста на тропара за празника: „Преобразил си се на планината, Христе Боже, показвайки на учениците си Твоята слава според силите им; нека възсияе и над нас Твоята вечна светлина, по молитвите на Богородица: Светодавче, слава на Тебе.“

## СЪКРАЩЕНИЯ

ДК – Духовна култура

ИИИИ – Известия на Института за изобразителни изкуства

ΔΧΑΕ – Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας

## ЛИТЕРАТУРА

- Gergova, Gatev, Vanev 2012: Gergova, Ivanka, Gatev, Yordan, Vanev, Ivan. Християнско изкуство в Националния археологически музей – София. Каталог. С., АИ „Марин Дринов“, 2012 [Hristiyanско izkustvo v Natsionalniya arheologicheski muzey – Sofiya. Katalog. S., AI „Marin Drinov“, 2012]
- Kolusheva, s.a.: Kolusheva, Mariya. Костур, църква „Св. Димитър Елеуса“ (1608/9), [http://zografi.info/?page\\_id=326](http://zografi.info/?page_id=326), Accessed April 27, 2020 [Kostur, tsarkva „Sv. Dimitar Eleusa“ (1608/9), [http://zografi.info/?page\\_id=326](http://zografi.info/?page_id=326), Accessed April 27, 2020]
- Kolusheva 2018: Kolusheva, Mariya. Църквата „Успение Богородично“ в Зерват, Албания. – Проблеми на изкуството, 2018, 1, 59-74 [Tsarkvata „Uspenie Bogorodichno“ v Zervat, Albaniya. – Problemi na izkustvoto, 2018, 1, 59-74]
- Mincheva, Angelov 2007: Mincheva, Kalina, Svetozar Angelov. Църкви и манастири в Югозападна България от XV-XVII в. С., 2007 [Tsarkvi i manastiri v Yugozapadna Bulgariya ot XV-XVII v. S., 2007]
- “Nikola Naydenov...”: “Никола Найденов, екскурзовод: Стенописите в църквата „Св. св. Теодор Турон и Теодор Стратилам“ в Добърско са много добре запазени”, Focus News, Accessed April 27, 2020, <https://bit.ly/3cTx19L> [Nikola Naydenov, ekskurzovod: Stenopisite v tsarkvata „Sv. sv. Teodor Tiron i Teodor Stratilat“ v Dobarsko sa mnogo dobre zapazeni]
- Panaytova 1965: Panaytova, Dora. Църквата “Св. Петка” при Вуково, ИИИИ, т. VIII, 1965, 221-254 [Tsarkvata “Sv. Petka” pri Vukovo, IIII, t. VIII, 1965, 221-254]
- Penkova, Kuneva 2012: Penkova, Biserka, Tsveta Kuneva (eds.). Корпус на стенописите от XVII в. в България. С., БАН, 2012 [Korpus na stenopisite ot XVII v. v Bulgariya. S., BAN, 2012]
- Penkova 2018: Penkova, Biserka. Стенописите от Драгалевския и Куриловския манастир и техният художествен контекст. – Проблеми на изкуството, 2018, 1, 47-58 [Stenopisite ot Dragalevskiya i Kurilovskiya manastir i tehniyat hudozhestven kontekst. – Problemi na izkustvoto, 2018, 1, 47-58]
- Prashkov 1979: Prashkov, Lyuben. Църквата „Рождество Христово“ в Арбанаси. С., Български художник, 1979 [Tsarkvata „Rozhdestvo Hristovo“ v Arbanasi. S., Balgarski hudozhnik, 1979]
- Rodnikova 1990: Rodnikova, Irina. (съст.) Псковская икона XIII-XVI веков: [Альбом]. Ленинград, Аврора, 1990 [Pskovskaya ikona XIII-XVI vekov: [Al'бом]. Leningrad, Avrora, 1990]
- Ruseva 2016: Ruseva, Ralitzha. Златна книга икони от България IX-XIX в. С., Методиеви книги, 2016 [Zlatna kniga ikoni ot Bulgariya IX-XIX v. S., Metodievi knigi, 2016]
- Ratseva-Hristova 2005: Ratseva-Hristova, Svetozara. Църквата “Св. Атанасий” в Арбанаси и традициите на епирското ателие. В. Търново, Практис, 2005 [Tsarkvata “Sv. Atanasiy” v Arbanasi i traditsiite na epirskoto atelie. V. Tarnovo, Praksis, 2005]

- Stefanov 1991: Arhim. Pavel (Stefanov). Истoрия на Видинската епархия (III – XX в.), ДК, 1991, 8, 1-14 [Istoriya na Vidinskata eparhiya (III – XX v.), DK, 1991, 8, 1-14]
- Todorova 2015: Todorova, Rostislava. От слово към образ: коя е първата усихастка мандорла? – Преславска книжовна школа, т. XV, Шумен, УИ „Епископ Константин Преславски“, 2015, 427-446 [Ot slovo kam obraz: koaya e parvata isihastka mandorla? – Preslavska knizhovna shkola, t. XV, Shumen, UI „Episkop Konstantin Preslavski“, 2015, 427-446]
- Floreva 1983: Floreva, Elena. Алинските стенописи. С., Български художник, 1983 [Alinskite stenopisi. S., Balgarski hudozhnik, 1983]
- Floreva 1987: Floreva, Elena. Средновековни стенописи Вуково/1598. Църквата „Св. Петка“. С., Български художник, 1987 [Srednovekovni stenopisi Vukovo/1598. Tsarkvata „Sv. Petka“. S., Balgarski hudozhnik, 1987]
- Floreva 1981: Floreva, Elena. Старата църква в Добърско. С., Български художник, 1981 [Starata tsarkva v Dobarsko. S., Balgarski hudozhnik, 1981]
- Floreva 1978: Floreva, Elena. Църквата „Пророк Илия“ в Бобошево. С., Български художник, 1978 [Tsarkvata „Prorok Iliya“ v Boboshevo. S., Balgarski hudozhnik, 1978]
- Chavrakov 1974: Chavrakov, Georgi. Български манастири. С., Наука и изкуство, 1974 [Balgarski manastiri. S., Nauka i izkustvo, 1974]
- “Tsarkva na 1000 godini v Dobarsko...”: “Църква на 1000 години в Добърско: невероятни стенописи и легенди”, DarikNews, 8.09.2015, <https://bit.ly/3cTksN0>, Accessed April 27, 2020 [Tsarkva na 1000 godini v Dobarsko: neveroyatni stenopisi i legendi]
- Мако 1990: Мако, Vladimir. Геометријски облици нимбова и мандорли у средновековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске”. – Зограф, 21, 1990, 41-59 [Geometrijski oblici nimbova i mandorli u srednjoekovnoj umetnosti Vizantije, Srbije, Rusije i Bugarske”. – Zograf, 21, 1990, 41-59]
- Mashnik 1994: Mashnik, Mirjana. Црквама во Селник и нејзините паралели во сликарството на Алинскиот манастир “св. Спас“, *Културно наследство*, Т. 17/18, 1990-1991, Скопје, 1994, 101-124 [Tsarkvata vo Selnik i nejninite paraleli vo slikarstvoto na Alinskiot manastir “sv. Spas“, *Kulturno nasledstvo*, Т. 17/18, 1990-1991, Skopje, 1994, 101-124]
- “Diplomats and a Bulgarian minister...”: “Diplomats and a Bulgarian Minister Visit a 17th Century Church”, BNT News, 24.02.2014, <https://bit.ly/2KGqAvM>, Accessed April 27, 2020
- Dimitrova et al. 2019: Dimitrova, Elizabeta, Philipp Niewöhner Risto Paligora Gordana Velkov. Seven Churches in the Regions of Pelagonia, Mاريو, and Prespa. Skopje, Datapons Skopje, 2019
- Fotopoulos 1996: Fotopoulos, Vasilis. Meta to Vyzantio: the Survival of Byzantine Sacred Art. S. I., Private Bank & Trust, 1996
- Millet 1927: Millet, Gabriel. Monuments de l'Athos relevés avec le concours de l'armée française d'Orient et de l'Ecole française d'Athènes. I. Les Peintures. Paris, E. Leroux, 1927

- Papadopoulos, Kapioldassi-Soteropoulou 1998: Papadopoulos, Stelios, Chrysoula Kapioldassi-Soteropoulou (eds). *Icons of the Holy Monastery of Pantokrator*. Mount Athos, 1998
- Strati, Gimourtzina 2015: Strati, Angeliki, Amalia Gimourtzina. *The Church of the Presentation of Virgin Mary Tsiatsiapa in Kastoria*. Kastoria, Ministry of Culture and Sports, EAK, 2015
- The Sinai Icon Collection: “Transfiguration,” icon, S. a., S. I., *The Sinai Icon Collection*, 142, <http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6502>, Accessed April 25, 2020
- Todorova 2011: Todorova, Rostislava. *New Religion – New Symbolism: Adoption of Mandorla in the Christian Iconography*. - Collection of Scientific Works IX, NIS AND BYZANTIUM “Towards the celebration of the Edict of Milan anniversary”, Nis, NKC, 2011, 47-64
- Todorova 2013: Todorova, Rostislava. *Visualizing the Divine: Mandorla as a Vision of God in Byzantine Iconography*. *IKON Journal of Iconographic Studies*, 6, 2013, 287-296
- Todorova 2016: *The Aureole and the Mandorla: Aspects of the Symbol of the Sacral from Ancient Cultures to Christianity*. - *Studia Academica Sumenensia*, 3, 2016, 199-223
- Trankova 2017: Trankova, Dimana. *Christ in Space? Old Fresco in Bulgarian Village Church Depicts 'Ufo'*. *Vagabond.bg*, 3.07.2017, <https://bit.ly/3aLUAB4>, Accessed April 27, 2020
- Theokhári 1974: Theokhári, Maria. *Μονή Σταυρονικήτα: ιστορία, εικόνες, χρυσοκεντήματα*. Αθήνα, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1974 [Moní Stavronikíta: istoría, ikónes, khrisokentímata. Athína, Ethnikí Trápeza tis Elládos 1974]
- Pazaras 2013: Pazaras, Nikolaos. “Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, μείζων Μακεδονία, Β. Ήπειρος)”. *Διδακτορική διατριβή*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), 2013 [I tikhographíes tou naού tou Avíou Athanasíou tou Mouzáki kai i éntaxí tous sti mnimiaki zographikí tis Kastoriás kai tis evríteris periokhís (Kastoriá, mízon Makedonía, V. Ípiros)”. PhD diss., Aristotélio Panepistímio Thessaloníkis (APTh), 2013]
- Papadopoulou, Tsiara 2008: Papadopoulou, Varvara, Aglaia Tsiara. *Εικόνες της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους*. Άρτα, Ιερά Μητρόπολις Άρτης, 2008 [Ikónes tis Ártas. I ekklesiastikí zographikí stin periokhí tis Ártas katá tous vizantinoús kai metavizantinoús khrónous. Árta, Ierá Mitrópolis Ártis, 2008]
- Tsigaridas 1997: Tsigarídas, Efthímios. *Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Παντοκράτορος και στη Μονή Γρηγορίου στο Άγιον Όρος*, *ΔΧΑΕ*, 19, 1996-1997, Περίοδος Δ', 97-116 [Ágnostes ikónes kai tikhographíes tou Theopháni tou Kritós sti Moní Pantokrátoros kai sti Moní Grigoriού sto Áyion Óros, *DXAE*, 19, 1996-1997, Períodos D', 97-116]

---

*Данни за автора:*

Доц. д-р Ростислава Тодорова-Енчева е преподавател по теория на изкуството в катедра "Визуални изкуства, теория и методика" на Шу "Епископ Константин Преславски". Научните ѝ интереси са в областта на теорията и историята на изкуството, византийското изкуство и поствизантийското изкуство на Балканите. Художествената ѝ дейност е в областта на художествената рисунка и иконописца; E-mail: [rostislava@shu.bg](mailto:rostislava@shu.bg); [rostislava.todorova@shu.bg](mailto:rostislava.todorova@shu.bg)

## „ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯТА НА КНИГАТА“ – ОТ ИДЕЯТА ДО РЕАЛИЗАЦИЯТА

Светослав Косев

**Резюме:** През последните няколко десетилетия графичните програмни продукти за обработка на изображения, заеха своето място в работата на творците, които използват печатни техники. Малко хора обаче биха разсъждавали за традиционните техники в изобразителното изкуство в контекста на съвременните триизмерни компютърни технологии. Но в много случаи, наглед невъзможни комбинации, са давали неочаквано добри резултати. В тази връзка за един обект, който е част от произведение на изкуството, би могло да се разсъждава от различни гледни точки и да бъде поставен в отделни състояния. Въпросът е: ако първоначалният замисъл е да се тръгне от пластичен обем, който в определен момент се използва в двуизмерно произведение, може ли в определен етап да се преосмисли неговото съществуване и да се приложи друга технология при представянето му? Върху тази проблематика е насочено настоящото изследване, като се позовава на експеримент, за основа на който е използвана дигитална скулптура, третирана чрез различни технологични похвати, с цел създаване на произведения на изкуството с различен характер и индивидуална естетика.

**Ключови думи:** триизмерна графика; печатно произведение; триизмерно принтиране; алграфия; VR технология

# BOOK EMBODIMENTS – FROM IDEA TO REALIZATION

Svetoslav Kosev

**Abstract:** In the last few decades, graphics programming products for image processing have gained their positions in the works of artists who employ printing techniques. However, few are the people who would contemplate on traditional fine art techniques in the context of contemporary three-dimensional computer technologies. Yet in numerous instances, combinations that appear to be impossible have proved to give unexpectedly good results. In this regard, any given object that is part of an artwork can be observed from different points of view and can be put in various conditions. The question is: if the initial concept was to start off with a plastic volume which at a certain time is integrated into a two-dimensional work of art, could its presence be reconsidered at a certain point and another technology be applied for its representation? The current work deals with this topic by referring to an experiment based on a digital sculpture which involves numerous technological approaches in order to create works of art of various character and individual aesthetics.

**Keywords:** three-dimensional graphics; printed work; three-dimensional printing; algraphy; VR technology

В началото на 2018 г., реших да експериментирам с някои техники за създаване на визуален продукт, които бях усвоил с течение на времето. Някои от тях, като класическата литография например, бяха преподавани в процеса на обучението в университета и са утвърдени с течение на времето. Технологичният процес е ясен и се движи по отдавна изяснени правила. Жалко е наистина обаче, че усвояването на този тип печат изисква намесата на обучен професионалист, а в световен мащаб такива хора вече са твърде малко. Във Факултета по изобразително изкуство на Великотърновския университет, работи един от последните стожери на тази техника – Румен Райков. Той е едната от брънките в екипа, който спомогна да осъществяването на този проект в първата му част. Другата техника, която реших да използвам за да създам серия от произведения, се различава съществено от първата, тъй като става въпрос за триизмерна компютърна графика. Това са две технологии, които по своята същност нямат почти никакви допирни точки, освен че в са предназначени да създадат визуален продукт.

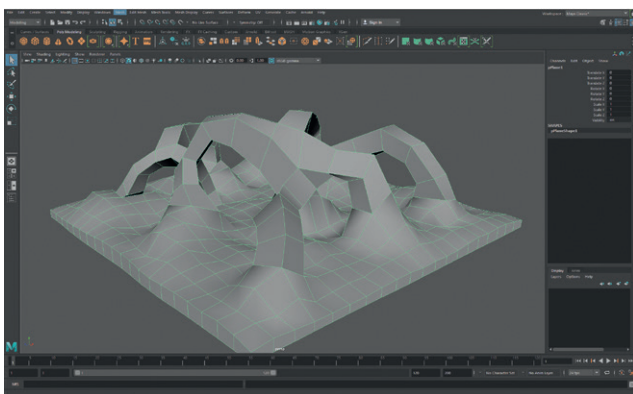


Методите, по които това се получава като краен резултат обаче, нямат нищо общо. Произведението, което даде първоначален тласък на идеята ще бъде разгледано в следващите няколко страници. Ще бъде проследен технологичния процес по неговото създаване в хронологичен план. По принцип това произведение не е част от проект „Превъплъщенията на книгата“ тъй като го предхожда, но при представянето на проекта то взе участие, тъй като играе важна роля за развитието на тази идея.

За създаването на дадено произведение, могат да бъдат използвани различни похвати, познати в професионалния речник на художника под термина „изразни средства“. Тук ще проследя създаването на няколко произведения, посредством генерирането на обект, чрез триизмерни софтуери, който в различните фази на трансформацията си, може да бъде фиксиран като отделна творба.

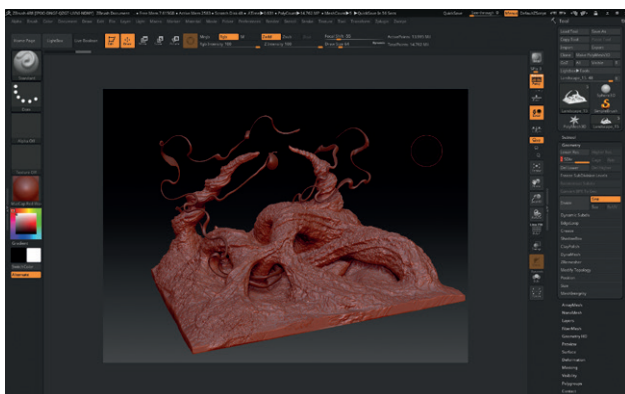
Първоначалната идея беше, да се създаде нереален пейзаж с апокалиптично звучене. Реших да създам пейзажа във вид на дигитална скулптура с цел, да бъде използван от ъгъл по избор за създаването на графичен отпечатък чрез класическа технология. В конкретния случай литография. За да създам дигиталната скулптура, използвах два програмни продукта за триизмерна графика – Autodesk MAYA и ZBrush.

В програмата Autodesk MAYA създадох базов модел на апокалиптичния пейзаж, като използвах полигонно моделиране и съответните инструменти за изтегляне на групи от полигони. Този тип моделиране е предпочитан от много 3D артисти, поради реди причини. Една от тях е, че се работи със сравнително едри масиви от плоскости, които при необходимост могат да бъдат изгладени чрез задаване на по-висока резолюция или чрез промяна на типа на засенчване между отделните полигони. Друга причина е, че се осигурява по-лесен трансфер на обектите към друг вид програми като ZBrush например, която ще използвам в следващ етап на обработка на обектите, необходими за създаването на произведение. В допълнение нагънах повърхността на първоначалната, базова форма чрез инструментите за скулптиране. Чрез тях може да се добавя или отнема обем при необходимост, както и да се „отпуска“ повърхността и други различни манипулации. В този модел създадох и мостове с форма на протуберанси, които да подсилят неземното впечатление за пейзажа. (Фиг. 1)



Фиг. 1. Базова форма на главния композиционен елемент

От статистическа гледна точка, този модел се състои от 581 върха. Неговата функция обаче, е да послужи за основа на дигитална скулптура с висока резолюция, чрез което се цели постигането на висока степен на детайл. Поради тази причина експортирах обекта в OBJ файлов формат, което подsigурява възможността да бъде внесен в другия софтуерен продукт за детайлна обработка – ZBrush. По този начин, чрез увеличаване на резолюцията на модела, се добавят детайлите. (Фиг. 2) В процеса на детайлната обработка, обектът е с резолюция 14 760 000 върха, което може да бъде видно на екранната снимка.

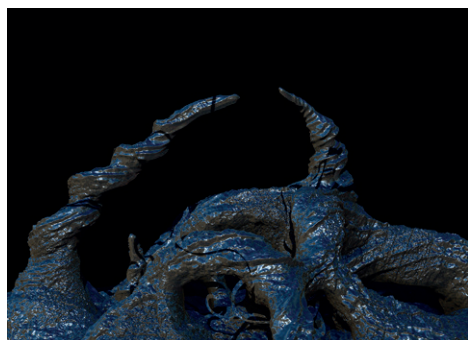


Фиг. 2. Прехвърляне на базовия модел в програмата Zbrush, с цел добавяне на детайли

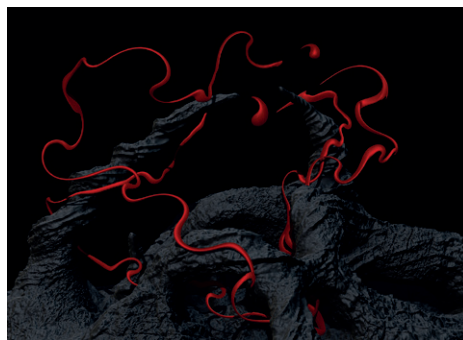
За да се обработи по този начин, върху триизмерния модел са прилагани различен тип интервенции във вид на различен набор от инструменти, с които програмата ZBrush разполага в изобилие. На практика те наподобяват инструментите за работа и в предходната програма за триизмерна графика Autodesk MAYA, но тук са добавени

функции, които позволяват работата в по-високи нива на детайл. Важно в случая е да се отбележи, че последователността на действията при скулптиране в дигитална среда, е аналогичен на този, при използването на реални материали като: глина, камък, гърво и др. Започва се от общата форма, като постепенно се навлиза в детайл. Разликата е в това, че при дигиталното скулптиране с навлизането в детайл, паралелно се увеличава резолюцията. В този случай е важно тя да е адекватна на степенята на детайлност. Това означава, да не се прибягва преждевременно до висока резолюция, тъй като това обикновено води до не добър резултат в общата форма на обема. Тук трябва да се направи уточнението, че става въпрос за скулптиране на обемите при които се цели богата текстура на формата. Когато се правят експерименти и проекти, в които се следва минимализъм и се работи върху обемите с гладка повърхност, не се налага увеличаване на резолюцията. В този случай дори не е необходимо да се прави прехвърляне на файловете от едната програма в другата.

От композиционна гледна точка, реших да подхожда следвайки пирамиден тип композиция. Важно е да се отбележи, че видовете композиционни построения, които са валидни при решаването на проблеми в двуизмерни произведения, са валидни и при обемните с тази разлика, че при вторите, обектите трябва да се възприемат от всички страни. Както споменах по-рано, една от целите е да се създаде принтиран графичен отпечатък, при който композиционното решение чрез този начин на работа е улеснено, тъй като за него може да бъде избран най-удачният ъгъл за експониране. Друга от целите на този проект, спомената по-рано тук е да се изследва възможността за създаване на различни произведения, от отделните етапи на създаване на обектите. Това означава, че композицията и качеството на обемите, трябва да се прецизира от всички гледни точки.

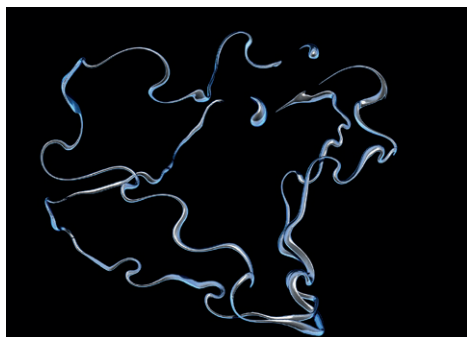


Фиг. 3. Добавяне на материал към обекта

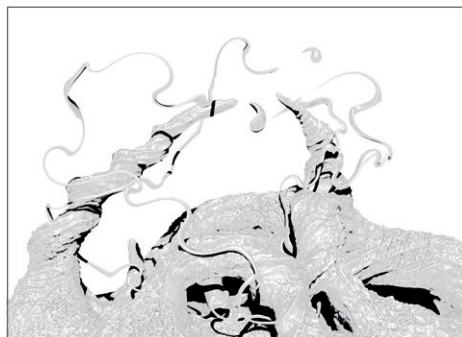


Фиг. 4. Добавяне на материал с различна характеристика

За целта на този проект, бяха визуализирани голям брой изображения с различна материалност и текстура (Фиг. 3) и (Фиг. 4). Това беше направено с цел да се използват възможностите на Photoshop за блендинг на отделни слоеве. Чрез тази манипулация може да се постигне разнообразие в контраста и материалността при отделните части на произведението. Реших да действам по този начин за да избегна стерилността и усещането за неестественост в изображението, които често се проявяват при работата с визуализация от триизмерни програми. Допълнително направих визуализации на част от обектите с по-категорична рефлексия (Фиг. 5), за да подсиля разликата в материалността на отделни елементи. Освен това с цел по-добра оперативност върху различни части на изображението, бяха визуализирани поотделно определени елементи от общия обем. За да бъде адекватна сянката в крайния вариант е извлечена карта и за нея (Фиг. 6).



Фиг. 5. Добавяне на рефлексия към определен обект



Фиг. 6. Извлечане карта на сянката

Това дава допълнителна възможност за манипулация върху тази по-рискова от технологична точка на литографията, част от изображението. Определям тъмните зони и в частност сянката като рискови, тъй като над 70% степен на сивото е трудно да бъде отпечатано с ръчна технология и на практика този диапазон преминава почти изцяло в черно, или на жаргонен език се „задръства“. Този проблем се отнася до печатното производство чрез класическа литографска техника. Тук е мястото да се направи уточнението, че в конкретния случай литографският камък е заменен от по-съвременен еквивалент, а именно, алуминиева форма за офсетов печат. Проблемът със „задръстването“ произлиза от факта, че липсва зърнената структура на литографския камък, което налага изкуствена имитация на зърненост, чрез добавяне на шум в подготвителния файл.

Програмата ZBrush позволява картата за сянката да бъде съхранена като канал за прозрачност, което гарантира директно опериране във Photoshop, където се сглобява изображението в неговия окончателен вид. При комбинирането на окончателния вариант на тази сцена са използвани и още някои допълнителни карти, които позволяват намеса в изображението не само в неговата плоскост, но и в дълбочина. Това е възможно, чрез съхраняването на още една допълнителна карта от триизмерната сцена а именно, картата за дълбочина (Фиг. 7). По този начин имаме почти пълен контрол в отделните части на изображението, където можем да влияем в желаната от нас степен. В крайния си вид произведението е изведено до комбинация от триизмерно генерирани обекти, фотография и калиграфски експеримент, направен от Симеон Желев. Калиграфията е използвана за фон (Фиг. 8).



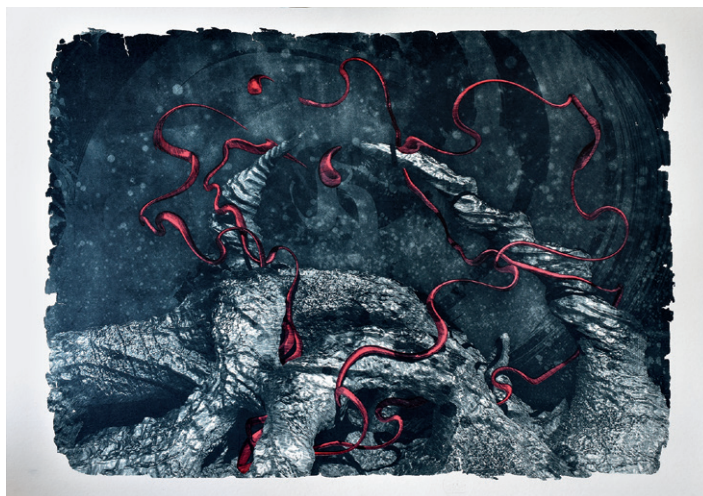
Фиг. 7. Карта на дълбочината



Фиг. 7. Сглобяване на произведението от всички съставни елементи

Това обаче не е краят на тази история. За да е автентичен и уникален един графичен отпечатък, трябва да има и някои малки грешки. Тогава, както споменах и по-рано, в мен се зароди идеята да прехвърля това произведение върху литографски камък, което да подсигури неминуемите малки изменения в тиража. Поради факта обаче, че обработката на литографски камък с размер 100 x 70 см е трудна и тежка задача, прибягнах до услугите на по-съвременния, но носещ своите недостатъци метод на алуминиевата форма. След тази допълнителна технологична намеса се получи и съответния резултат. (Фиг. 9) В конкретния случай може да се отбележи, че беше допусната и една доста съществена грешка в класическата графиката, а именно, че пропуснах да обърна огледално произведението, преди да бъде експонирано на алуминиева плака. Това не се отрази сериозно

на композиционните качества на творбата, но за следващия етап на разглежданата тема, която се отнася до проект „Превъплъщенията на книгата“, това би било пагубно, тъй като при работата с текст, грешката би била пагубна.



Фиг 9. Окончателен вид на произведението, след отпечатване чрез класическа печатна технология

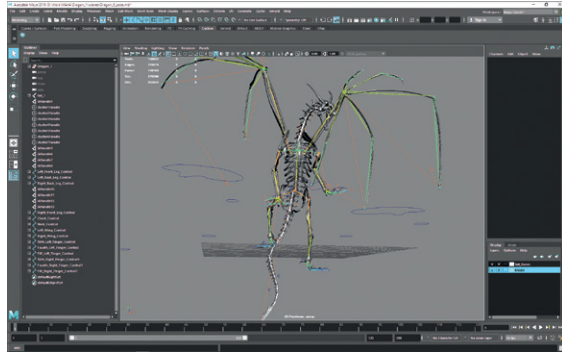
Тук ще засегна и още един начин на представяне, а именно Virtual reality (VR) технологията. Веднъж създаден, компютърно генерираният обект, може да бъде третиран по множество различни начини, някои от които бяха споменати по-горе. VR технологията обаче е нещо, което привлича вниманието ми от известно време. Причината за това може би е, че участвах в екип за създаването на симулатор на аварийни ситуации в конкретно предприятие. За да бъде максимално близо до реалната обстановка, симулаторът беше разработен за проиграване именно чрез технология за виртуална реалност. В процеса на разработване на произведенията, част от които е и това, което послужи за пример в настоящата теоретична разработка, ми дойде идеята да се използва VR технологията с цел представяне на произведение на изкуството. По-подробно разглеждане на този въпрос обаче предстои в близко бъдеще.

По отношение на проекта „Превъплъщенията на книгата“ и връзката му с разгледана досега технология на създаване на литографски отпечатък, в който е използвано изображение, създадено със средствата на триизмерната графика, могат да бъдат изброени редица предпоставки, довели до неговата поява. Един любопитен

факт е, че за тази поява основна роля изигра един мой приятел, изключителния график Петър Лазаров. Тъй като ми беше подарил неговите графични отпечатъци, аз реших да направя същото. Споменах му, че съм му приготвил един такъв, без да споменавам размера 100 x 70 см. Когато дойде да го вземе ми каза, че просто няма къде да съхранява толкова голям отпечатък. После ми предложи нещо, с което той има богат опит за разлика от мен, а именно да направим от отпечатъка книга. Това първоначално предизвика в мен не дотам благоразположено отношение, тъй като правенето на книгата изискваше срязването и нагъването на отпечатъка. Той ме увери, че идеята е добра, но ще ме остави да си помисля по темата, за да реша, дали искам или не да направим подобно нещо. След около седмица му се обадох и му заявих, че съм съгласен да срежем един отпечатък. Той дойде с модела на разгъвката и след серия тестове на празни листове формат А4, направихме книгата, която му подарих. След известно време у мен се зароди и идеята за създаването на серия такива книги по определена тема и по същата технология.

Първоначалната идея беше да бъдат направени серия графики по различни литературни произведения. Първото произведение, на което се спрях, беше „Божествена комедия“ на Данте Алигиери. Старо издание на книгата с факсимилни отпечатъци на Густав Доре, от частта „Ад“ винаги ме е вдъхновявало и поради тази причина реших да започна с него. И то от последната възможна глава, а именно Песен 34. Естествено за да стане книга от въпросната графика, трябваше да се интегрира и текстова част в произведението. Това ми даде повод да се обърна към Симеон Желев, който отдавна се беше задълбочил в усвояването на различни калиграфски техники. По този начин и той се включи в проекта и неговото развитие. Негово дело са и ръчно изработените кутии на книгите. Тук трябва да кажа, че създаването на първият модел, който е образът на Луцифер от споменатата Песен 34, ми отне повече от предварително предвиденото време. Това от своя страна се отрази на серията създадени графики и по този начин от първоначално предвидените 10 отпечатък в първата фаза на проекта, бяха реализирани само 6.

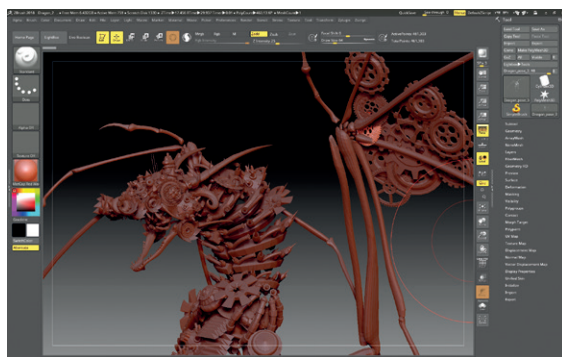
По описаната по-горе технология беше създаден образът на Луцифер, който реших да изработя в стил „Steampunk“, при което се заех да нареждам зъбчати колелца в програмата ZBrush, с цел изграждане на формата. Тъй като в този случай работата е свързана с изграждане на обект, който по същество е механичен, но притежава органични характеристики, реших да използвам отново и програмата MAYA, с цел фиксиране на позицията на скелет на съществуващото (Фиг. 10).



Фиг. 10. Използване на инверсна кинематика (ИК) в МАУА

Намеренията ми бяха да използвам скелета и около него да изградя останалата част от обекта. За целта използвах инструментите за инверсна кинематика (ИК) на МАУА, което ми позволи да наглася поза, подходяща за поставените цели. Тук трябва да направя уточнението, че можех да продължа работата си в тази програма, но реших да направя трансфер и да продължа работа в ZBrush. В конкретния случай са възможни и двата варианта! От настоящата позиция на времето отчитам, че може би щеше да е по-добър вариант да продължа в МАУА. Една от основните причини да се спра на този метод беше свързана с принтирането на обектите, с цел представянето им и в триизмерното пространство във вид на скулптурни форми. Идея, която не се осъществи по една или друга причина.

Използвах файлов формат OBJ, за да осъществя трансфера от едната към другата програма и започнах изграждането на формата (Фиг. 11).

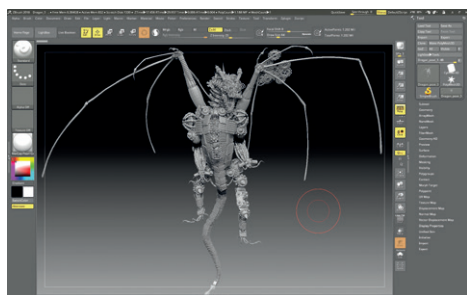


Фиг. 11. Начало на изграждането на персонажа в ZBrush

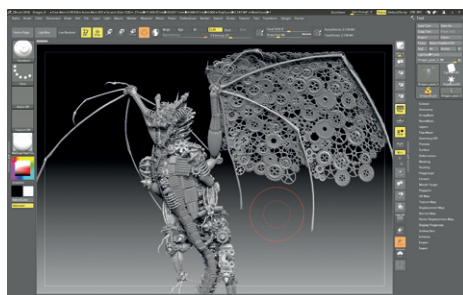
Това, както споменах преди, се оказа трудоемка задача. Така или иначе това, което беше започнато, трябваше и да се доведе до някакъв завършен вид.



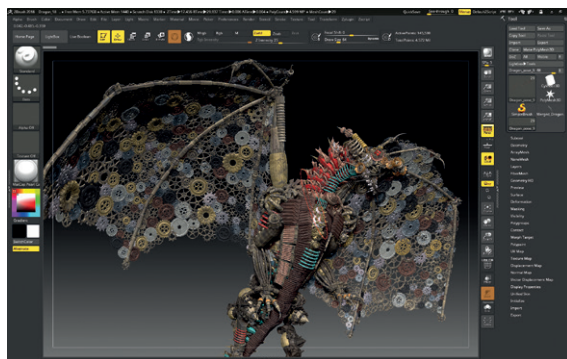
Още повече, че бях ангажиран с този проект и Симеон. Бяха намерени подходящи за поставените цели строфи от Песен 34 и той започна експерименти с шрифта и неговите пропорции. Трябва да поясня, че за всяка от направените графики, е използван различен подход относно шрифтовата пропорция и силует. За да изградя форма тук, използвах подход, различен от представения в първата част на този материал. Докато в първия проект бяха използвани инструменти за третиране на обема по начин, аналогичен на обработката на пластичен материал като глината например, то при втория е използван набор от предварително създадени обекти, които се нареждат един до друг, така че в крайния си вид да оформят цялостен персонаж. Начин на работа, който също има своя аналог при скулптурата, но се асоциира по-скоро с работата с метал и заваръчна техника. В случая и усещането за крайния вид на обекта, е подобно на спомената скулптурна технология. Това всъщност беше и причината, обектите да се представят и във вид на скулптура, чрез 3D принт технология, но тази идея до момента не е осъществена. Тук представям няколко от етапите на развитие при изграждането на формата, за да илюстрирам този процес (Фиг. 12). В последните етапи на моделирането на персонажа от Песен 34, бяха добавени вериги, за да се засили динамиката в изображението. Всъщност във връзка с намеренията за триизмерно принтиране, направих и цветно решение на модела, тъй като след като се създаде модела, често се оцветява. Етап, който по принцип не е задължителен, но който реших да осъществя. Така или иначе бях отделил предостатъчно време за този персонаж (Фиг. 13). Цветното решение няма особено отношение и към графичния отпечатък, тъй като многоцветната литография е скъпо удоволствие във всяко отношение. Бях взел решение обаче да направя двуцветна графика, така че частично имаше смисъл от оцветяването. Използвах червения и зеления цвят, за да направя селекция за втория цвят във Photoshop.



Фиг. 12а. Етапи при изграждането на персонажа в ZBrush

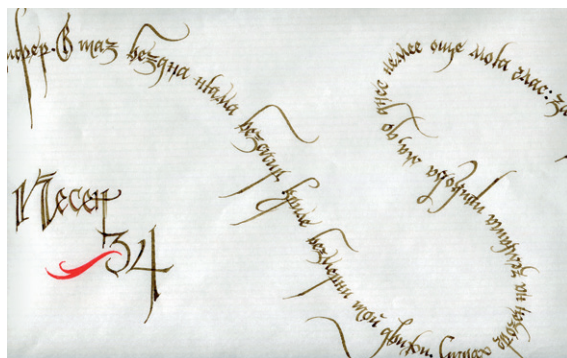


Фиг. 12б. Етапи при изграждането на персонажа в ZBrush



Фиг. 13. Добавяне на цвят към персонажа в ZBrush

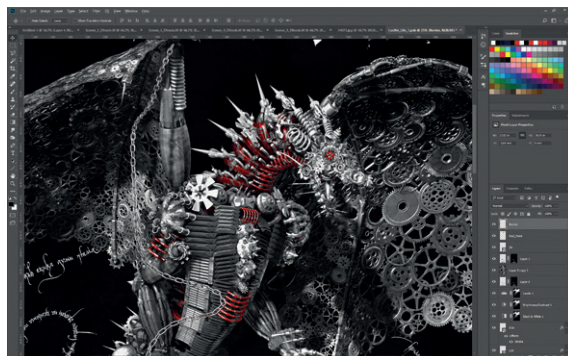
За да се даде ход на композирането на текста, беше необходимо да се фиксира гледната точка, от която да се направи окончателен рендер на обекта. Това всъщност оформи и окончателния композиционен вид на графиката. Със Симеон взехме решението, стиховете да се оформят аналогично на мятащите се вериги и по този начин да се интегрират в композицията. Бяха направени редица експерименти с извивката, по която се движи текста, както и с детайли от самият шрифт (Фиг. 14).



Фиг. 14. Стих от Песен 34, изписан по крива от Симеон Желев

По аналогичен начин, описан при създаването на графиката в първата част на този материал, бяха направени корекции (Faulkner, Chavez 2017: 164) в нивата на светлите и тъмни участъци, така че да се пригоди за технологията по отпечатване на литографски принт с алуминиева форма за офсетов печат. (Фиг. 15) Направено беше цветоотделяне за първия и втория цвят, като за целта бяха използвани каналите за червения и синия цвят в режим на работа RGB. Трябва да се уточни, че в този случай беше направено огледално обръщане

на изображението с цел да се прояви адекватно при отпечатването. Както споменах и по-рано, при предходното производство пропусъкът на тази операция не се отрази фатално на композицията, но в случаите когато имаме текст, това е от особено значение.



Фиг. 15. Комбиниране на персонажа с текста и цветоотделяне във Photoshop

Благодарение на Румен Райков беше извършено отпечатването на графиката (Фиг. 16). Технологично това беше направено в два отделни дни, тъй като се изисква печатарското мастило да изсъхне, за да не се повреди първият цвят при полагането на втория.



Фиг. 16. Полагане на втори цвят върху литографския отпечатък

В крайният си вид, графиката изглежда по начинът представен на (Фиг. 17).



Фиг. 17. Песен 34 – Аг по Данте Алигиери. Финален вид на отпечатъка

Първоначалното намерение проектът да се представи на различни медии и създаването на книга, изискваше сръзването на една от графиките и съответно презгъването, а след това и създаването на специална за целта кутия в която да бъде поставена книгата. Това от своя страна изисква технологично време, а с тази задача беше натоварен отново Симеон Желев (Фиг. 18).



Фиг. 18. Създаване на кутията за книга Песен 34 „Божествена комедия - Аг

Кутията за книгата, както и тези за останалите части от производението, също беше създадена със специфична форма и атрибути, така че да подсказва сюжета на илюстрираната в нея част от „Божествена комедия“ на Данте (Фиг. 19).



Фиг. 19. Някои от завършените книги и техните кутии

Тук е мястото да спомена, че първоначалната идея беше да бъдат направени графики и респективно книги, по различни литературни произведения и от различни автори, но впоследствие нещата се развиха главно около „Божествена комедия“ и в конкретния случай частта „Ад“. Единствената различна разработка, която е включена в първата серия е по стихотворението „Видения“ на Иван Буюклийски. Понастоящем работя върху идеята да се разшири проекта с нови ръчно създадени книги-графики по цялата творба на Данте Алигиери „Божествена комедия“, която както е известно е съставена от три части, а именно: *Inferno* (Ад), *Purgatorio* (Чистилице) и *Paradiso* (Рай).

За представянето на първата част от проекта беше създадено виртуално триизмерно пространство, което може да се посети чрез VR технология (LaValle, 2019: 2) (Фиг. 20). Това беше осъществено с помощта на колегите от факултет „Математика и информатика“ на Великотърновски университет, Емилиян Петков и Николай Велчев. В центъра на виртуалното пространство беше позициониран разгледания персонаж от Песен 34 „Божествена комедия – Ад“ на Данте Алигиери. По този начин посетителите имаха възможност да се разходят около него и да го огледат от всички страни. Идеята на представянето беше обвързана с празника на българската книжовност и култура 24 май и това се случи на 22 май 2019 г. (Фиг. 21)



Фиг. 20. Възприемане на виртуалната триизмерна сцена, чрез VR технология



Фиг. 21. Откриване на изложба „Превъплъщенията на книгата“ 22 май 2019 г.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение мога да обобщя, че високотехнологичните способности, могат да бъдат използвани за създаване на произведения на изкуството от различен характер и мащаб. Това е една територия, която е малко третирана поради факта, че малцина от съсловието на художниците съмняват да овладеят високотехнологични процеси за създаване на визуални художествени творби. В тази връзка комбинацията компютърни технологии и класически графични техники изглежда още по-малко възможна, тъй като двата отделни метода са продукт на отделни епохи и съответно на различен изказ и способности. Това е още една допълнителна възможност, която може да породи интересни и по-необичайни резултати в цялостната концепция на произведението и неговата крайна реализация.

От своя страна проектът „Превъплъщенията на книгата“ показва някои от възможните за презентирание на триизмерни изображения и влиянието им в класически форми на изкуството. Възможностите и потенциалът на подобни взаимодействия са много и експериментите с тях ще продължат. Тъй като споменах думата „взаимодействия“, мога да кажа, че преди около три години съвместно с Атанас Марков основахме Арт група CO-INTERACTION, която, както подсказва името ѝ, е насочена към създаването на интерактивни проекти. Работата ми с Атанас обаче изисква съвсем различна гледна точка и е обект на други разсъждения. Само ще спомена факта, че тъй като този проект включва интеракция на много различни нива, се превърна в част от активите на Арт групата. Повече снимков материал за проекта може да бъде видяна на сайта <http://co-interaction.com/co-interaction/>.

## ЛИТЕРАТУРА

- Faulkner, Chavez 2017: Faulkner, Andrew, Chavez, Conrad. Photoshop CC. Classroom in a book. Adobe Press books are published by Peachpit, a division of Pearson Education located in San Francisco, California, 2017, 164
- LaValle 2019: LaValle, Steven. Virtual Reality. Cambridge University Press, 2019, 2

---

*Данни за автора:*

Доц. д-р Светослав Ангелов Косев, Великотърновски университет „Св. Кирил и Методий“, Факултет по изобразително изкуство; Основни научни области: Компютърни технологии и използването им в изобразителното изкуство – триизмерна, векторна и растрерна графика; перспектива; графичен дизайн и различните му сфери на приложение – печатни и електронни медии, анимация, телевизионна графика и др. Творческите и теоретичните му търсения са свързани с интерактивни, мултимедийни и интермедийни проекти;  
E-mail: kosevsa@ts-uni-vt.bg; kosevsa@gmail.com; Website: www.kosev.com



## РАЗВИТИЕ НА АРХИТЕКТУРНИЯ ПЕЙЗАЖ В БЪЛГАРСКАТА ЖИВОПИС ПРЕЗ 60-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

Силвия Басева

**Резюме:** В студията се проследява развитието на архитектурния пейзаж в българската живопис през 60-те години на ХХ-ти век. Архитектурният пейзаж представлява специфична част от пейзажния жанр, която е със собствен облик и заема значим дял от живописата. През десетилетието на 60-те интересът към жанра е много голям, а художествената продукция – особено богата. В статията са анализирани както основните тенденции и направления в архитектурния пейзаж, така и голямото число от индивидуални авторски почерци, художествени задачи и творчески достижения. Разглеждат се художниците, които работят в това направление, темите, които разработват, стилистиката и изразните им средства. През 60-те възниква и индустриалния пейзаж, който е част от архитектурния. Проследени са основните му представители и тяхната художествена продукция, както и взаимовръзките между индустриалния и градския пейзаж.

**Ключови думи:** живопис, български, изобразително изкуство, пейзаж, 60-те години, архитектурен, градски, индустриален, художник, жанр

## DEVELOPMENT OF THE ARCHITECTURAL LANDSCAPE IN BULGARIAN PAINTING DURING THE 1960s

Silvia Baseva

**Abstract:** The following study traces the development of the architectural landscape in bulgarian painting during the 1960s. Architectural landscape represents a specific part of the landscape genre, owing to its unique image and therefore makes up a substantial portion of the art of painting.

During the 60's, interest in the genre is substantial and the quantity of artworks within it - especially rich. The article analyzes not only the main trends and directions of the architectural landscape, but also many individual works, artistic assignments and creative achievements. Attention is given to artists working in this direction, the themes which they develop, their styles and forms of expression. Industrial landscape, a part of architectural landscape, also emerges during the 60's. Its main representatives, their body of work and connections with the architectural landscape are tracked.

**Keywords:** painting, bulgarian, visual art, landscape, 1960s, architectural, urban, industrial, artist, genre

Архитектурният пейзаж трайно се установява в българското изобразително изкуство в началото на ХХ-ти век, преминава през всичките му периоди и успява да задържи интереса на художниците и до днес. Почти всички български художници са работили в областта на градския пейзаж на някакъв етап от творчеството си, а някои са му се посветили изцяло. Както подсказва понятието „архитектурен пейзаж“, става дума за част от пейзажа, специфичен негов поджанр. Често срещаме наименованията „архитектурен“, „градски“, „урбанистичен“, „индустриален“ или „селски“ пейзаж. Всички те се отнасят за живописни композиции, включващи отделни постройките или изгледи от градска среда.

Ако отправим поглед към развитието на българската живопис през ХХ-ти век, трябва да разглеждаме 60-те години в светлината на процесите, които слагат своя отпечатък върху целия живот и изкуството. Периодът след 44-та година отбелязва рязка промяна в българското изкуство, в следствие на политическите и социални промени в страната и дава отражение на следващите десетилетия. Той се характеризира със застои в развитието на всички направления в изкуството, поради идеологическия натиск, оказван върху творците; промяна в темите, които интерпретират и силовото завръщане на академизма в най-строгата му рамка. Величко Коларски пише за изкуството на 50-те, което предшества разглеждания от нас период: „Макар че и през тези години пейзажната живопис не изчезна от изложбите, тя се ползуваше с репутацията на един жанр с по-малка стойност. Всичко това се отрази неблагоприятно върху творческата дейност на редица вече изявени пейзажисти и задържа за немалък

период еволюцията на техния талант.“(Kolarski,1975:38)<sup>1</sup>. Ако проследим внимателно направеното от българските художници през годините между 45-та и 56-та (годината на Априлския пленум), определено можем да твърдим, че в пейзажа и архитектурния пейзаж настъпва спад, за сметка на тематичните, социално ангажирани композиции.

След 1956-та година наистина настъпва период на разведряване, на смяна на отношението и на връщане на творческата свобода. Художниците от по-възрастните поколения, които са имали собствен изграден стил, бързо се връщат към него и продължават да се развиват, всеки според индивидуалните си заложби. А по-младите автори, след излизането си от Академията, разбират че академизмът е само етап от професионалното им изграждане, а не крайна цел и започват да търсят своя индивидуален път в изкуството. По този повод Бойка Донеvsка отбелязва в свой текст: „Категоричната насоченост към по-модерен живописен израз е следствие на освободените до известна степен социални връзки на културата и се персонифицират изключително от творчеството на младите художници.“ (Donevska,2008:32)<sup>2</sup>. Тази преориентация и преход към различни стилове става със забележителна бързина, което свидетелства за липсата на истинска вътрешна убеденост в традиционното академично разработване на образите и сюжетите. Най-забележимо, а и най-важно за нашето изследване, е връщането на вниманието на творците към пейзажа. Отново Димитър Аврамов казва съвсем точно в своя труд: „Може да се каже, че през разглеждания период станаха съществени промени в системата и функционирането на живописните жанрове. Първата най-бърза и най-лесна промяна бе пълното реабилитиране на пейзажа и натюрморта...“ (Аврамов,2014:479)<sup>3</sup>. Въпреки че и за бъдеще има доста опити за намеса в независимостта на изкуството, положението от първото десетилетие на комунистическата власт повече не

---

<sup>1</sup> Kolarski:1975 Kolarski Velichko. Обликът на нашата страна в творчеството на съвременните български живописци. – Проблеми на изкуството, 1975, 1, 38 [Oblikat na nashata strana v tvorchestvoto na savremennite balgarski zhivopistsi. – Problemi na izkustvoto, 1975, 1, 38]

<sup>2</sup> Donevska: 2008 Donevska, Boyka. Някои иконографски проблеми на българската живопис през 60-те години на XX век. – Проблеми на изкуството. 2, 2008,32 [Nyakoi ikonografski problem na balgarskata zhivopis prez 60-te godini na XX vek. – Problemi na izkustvoto. 2,2008,32]

<sup>3</sup> Avramov:2014 Avramov, Dimitar. Летопис на едно драматично десетилетие. Българската живопис между 1956 – 1965г. –В: Аврамов, Димитър. Български художници. С., 2015, 497 [Letopis na edno dramatichno desetiletie. Balgarskata zhivopis mezhdu 1956 -1965g. –In:Avramov D. Balgarski hudozhnitsi. Sofia, 2014,497]

се повтаря с такава категоричност. Периодът на шестдесетте години, който предстои, се очертава като неочаквано интересен и наситен с художествени търсения и постижения. Архитектурният пейзаж се развива изключително силно. В периода на 60-те се заявява и развива самостоятелно и жанрът на индустриалния пейзаж, станал характерен за времето си и дал възможност на някои от най-значимите български автори да проявят таланта си. Ето как анализира важния за българския пейзаж период на 60-те години Ружа Маринска: „Определено можем да говорим за реабилитация на пейзажния жанр и това се забелязва не само количествено. Променя се отношението към пейзажа. В духа на модерното изкуство пейзажната творба се отдалечава от задължителната достоверност в предаването на контрастната натура и във все по-голяма степен се разкрива за субективните възприятия – възнения или рефлексии на художника.“ (Marinska,1990:46)<sup>4</sup>.

Въпреки прогължаващия стремеж на властта да гърпа конците на българската интелегенция, това вече е поставено в друга плоскост. Творците, макар и не по начина на откритото заявяване, просто следват себе си и дори когато има опити за налагане на ограничения на свободата им, ги приемат по-скоро като предизвикателство и повод да се противопоставят и да се доказват. Във всеки период на по-интензивно развитие на изкуството е нормално да се поставят и разглеждат много проблеми. Пред българското изкуство, преживяло толкова продължителен период на стагнация и отрицателни промени се явяват множество въпроси от най-различен характер. Величко Коларски пише в статията си за сп. Изкуство: „Сред художниците и изкуствоведите възникнаха редица проблеми относно бъдещето на нашата пейзажна живопис. А въпросите, на които се търсеше отговор не бяха нито малко, нито маловажни: има ли място в нашето ново изкуство пейзажът, третиращ сюжети от природата или архитектурата на нашите стари градове?“ (Kolarski,1979:78-79)<sup>5</sup>. Ето в каква среда са работили българските художници от 60-те – отново период, в който е трябвало да доказват. Това обаче е оказало положително влияние върху българското изкуство, защото е стимулирало творческите търсения и е изострило стремежа за себедоказване и изява.

---

<sup>4</sup> Marinska:1990 Marinska Ruzha. Марко Монеv в съвременния български пейзаж. – Изкуство, 1990, 1,46 [Marko Monev savremeniniya balgarski peizazh. –Izkustvo, 1990,1,46]

<sup>5</sup> Kolarski: 1979 Kolarski Velichko. Българската пейзажна живопис. С., 1979, 78-79 [Balgarskata peizazhna zhivopis. Sofia, 1979, 78-79]

Много от нашите художници от по-зрялото поколение, съвсем естествено, още в края на 50-те се завръщат към темите, които са им били присъщи и са ги вълнували. Ето какво отбелязва за промените в нагласите и стилистиката Бойка Донеvsка в книгата си: „Измененията в творческата нагласа на българския художник могат да бъдат открити в ключовите за времето дебати, фокусирани около въпросите за „личния стил“, „майсторството“, „индивидуалната позиция“ и не на последно място – за отношението към националната традиция.“ (Donevska:2015,10)<sup>6</sup>. Всеки от авторите продължава да следва творческата си програма в предпочитаната от него област и по начина, който е близък до неговия натюрел. Такива са Борис Денев, Атанас Михов, Марио Жеков, Петър Младенов, Васил Бараков, Данаил Дечев, Петър Урумов, Златю Бояджиев, Иван Христов, Здравко Александров, Вера Недкова, Кирил Цонев, Константин Тринзов, Цанко Лавренов и много други. Наред с тях се появяват и автори от новото поколение, които също заявяват себе си след завършването на академията. Те желаят да следват свой собствен път. Георги Павлов пише за младите: „В последните няколко години младото поколение художници напират да тласнат нашето изобразително изкуство на нов етап в неговото развитие. А те узраснаха пред очите ни, без дори да ги забележим. Оттам дойде и голямата радост, и смущението и изненадата. Те надскочиха очакванията на най-големите оптимисти.“ (Pavlov,1962:31-32)<sup>7</sup>. Много имена се появяват и работят през 60-те години и по-нататък, общата тенденция е към раздвижване, подем и промени.

Тенденциите в развитието на архитектурния пейзаж се обуславят преди всичко от темите, които художниците избират. Поради своя характер, този жанр изхожда от впечатленията от натурата. Начинът на интерпретирането ѝ вече е друг въпрос – той може да се развие в огромния диапазон между реализма и абстракцията. През 60-те доста от българските художници запазват интереса си към старата ни национална архитектура. Градове и селища като Пловдив, Търново, Мелник, Созопол, Несебър, Балчик, Трявна, Копривщица, Жеравна и много други, продължават да предлагат провокиращи въображението

---

<sup>6</sup> Donevska:2015 Donevska, Boyka. Българската кривика и интерпретацията на националната традиция в изобразителното изкуство през 60-те години на XX век. С., 2015, 10 [Balgarskata kritika I interpretatsiyata na natsionalnata traditsiya v izobrazitelnoto izkustvo prez 60-te godini na XX vek. Sofia, 2015, 10]

<sup>7</sup> Pavlov: 1962 Pavlov Georgi. При Бургаските художници. – Изкуство, 1962, 1, 31-32 [Pri burgaskite hudozhnitsi. –Izkustvo, 1962, 31-32]

живописни гледки. От друга страна, на такива места връзката с българското и родното се чувства най-силно, което също е причина за авторите да се обръщат към тях и да търсят нов поглед към тези вечни теми. Друга голяма тенденция в архитектурния пейзаж през 60-те е свързана с новата действителност. Нови строежи се появяват и стават неотменна част от градската среда и пейзажа. Високите жилищни и административни сгради постепенно променят облика на големите ни градове. Много от българските художници се възглеждат като творци в тези новопоявили се структури и успяват да намерят в тях повод за нови творчески задачи и вдъхновение да експериментират с неизпробвани дотогава изразни средства. Този интерес води и до появата на един нов и съвсем обособен жанр – индустриалния пейзаж. Тези две посоки – тематика от традиционната ни архитектура и претворяването ѝ със съвременни изразни средства от една страна, и търсене на духа на новото време в модерното строителство от друга, са най-изявените. Можем да твърдим, че през 60-те се, стилистиката се развива възходящо и многопосочно – в българската живопис като цяло и конкретно в архитектурния пейзаж. Димитър Аврамов отбелязва: „Възможностите за многообразна творческа изява, за индивидуален изказ и стил на дело означаваше и възможност за използване на широк спектър от строителни принципи, форми, изразни средства, които лежат в основите на националното художествено наследство. Къде ли не ги търсеха?“ (Аврамов, 2014:500)<sup>8</sup>

Търсенията обхващащи изразните средства, са наистина във видим възход. Художниците си позволяват, също така, да правят опити по посока на условността и разбиването на формата, да я ограждат с контури, да я стилизират и геометризират. Те вече съвсем разкрепостено подхождат към разнообразните фактури и смело ги използват, за да обогатят живописата си и нейното въздействие. По този въпрос пише и Бойка Донеvsка в студията си: „Именно през този период в пейзажната живопис се появяват и редица нови черти, изразени в емоционалните деформации на формите, в предпочитанието към условен, символично натоварен колорит, към неочаквани контрасти и гледни точки, към мотиви и др.“ (Donevska,2010:7)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Аврамов:2014 Avramov, Dimitar. Живопис на едно драматично десетилетие. Българската живопис между 1956 –1965 г. –В: Аврамов, Димитър. Български художници. С., 2014, 500 [Letopis na edno dramatichno desetiletie. Balgarskata zhivopis mezhdur 1956-1965 g. –In:Avramov, D. Balgarski hudozhnitsi. Sofia, 2014, 500]

<sup>9</sup> Donevska:2010 Donevska, Boyka. Някои стилистични проблеми на българската живопис през 60-те години на XX век. –В: Годишник на специалност „Изкуствознание“

Един от авторите, които през 60-те се разгръща отново и създава едни от най-хубавите си композиции, е Цанко Лавренов. „Отново“, защото през периода след 9-ти септември 1944-та година, той е принуден да се включи в духа на соцреализма с картини от строителството на София. През 60-те Цанко Лавренов се връща към темите от българските манастири и възрожденски градове, които най-много „лежат на сърцето му“ и отново е в силен период. Именно тогава Лавренов създава едни от най-талантливите си композиции: „Манастирът Симон Петър“, от 1967–70-та, „Преображенският манастир“ – от 1957-ма, както и Зографския, Хилендарския, Рилския манастири, също и нови варианти на „Старият Пловдив“ и много други платна, в типичния и само негов стил. Композициите му продължават да носят духа на епичност – построени са на панорамен принцип, с висока гледна точка, дават усещането за простор. Живописата му е все така звучна и въздействаща, композициите – все така наситени с човешко присъствие и емоционален заряд. За съжаление, това, което показва, не се оценява подобаващо. От днешна гледна точка можем необременено да поставим оценка на постиженията на Цанко Лавренов. През периода, в който работи обаче, неговата живопис вече минава за изживяла времето си и старомодна. Ето какво пише по този повод Димитър Аврамов в статията си: „Горещи спорове се водеха. За Цанко Лавренов обаче никой не спореше. Сякаш неговата живопис принадлежеше на друга, отдавна отминала епоха и не биваше да се докосва – просто изглеждаше нетактично. Предполагаме, че го е разбирал. Той винаги е имал остро усещане за времето и неговите фатални обрати.“ (Аврамов, 2014:209)<sup>10</sup> Важното е, че качеството на изкуството на Цанко Лавренов си остава ненакърнено. Най-същественото при този художник е неговото различие от всички останали, което прави невъзможно приобщаването му към по-обща тенденция, характерни за живописата и стилистиката в даден период. Художникът разгръща пространството като видяно през широкогълен обектив, добавя елементи, които не могат да бъдат видяни от една гледна точка. Пренарежда къщите, така че да се покажат достатъчно добре пред погледа на зрителя, без да се

---

в НХА. С., 2010,7 [Nyakoi stilistichni problem na balgarskata zhivopis prez 60-te godini na XX vek. –In: Godishnik na spezialnost „Izkustvoznanie“ v NHA. Sofia, 2010,7]

<sup>10</sup> Аврамов:2014 Аврамов, Dimitar. Праисторически видения в декоративното творчество на Цанко Лавренов. –В: Аврамов, Димитър. Български художници. С., 2014, 209 [Praistoricheski videniya v dekorativnoto tvorchestvo na Tsanko Lavrenov. –In: Avramov, D.Balgarski hudozhnitsi, Sofia, 2014, 209]

интересува как са разположени в действителност, тъй като за него водещо е въздействието, а не достоверността. Ярките и чисти цветове, също спомагат за създаването на приказно пространство. От картините му струи силно емоционално внушение, ярък индивидуален стил и любов към родното. Образът на града в тях е сред големите му достижения.

Златю Бояджев е също един от най-самобитните български таланти. Творчеството му е изключително многостранно – то може да се разглежда и да се анализира от много гледни точки. В картината на българския архитектурен пейзаж от този период можем да впишем онези неговии композиции, в които архитектурата заема по-съществената част от платното, с уговорката, че това не е градски пейзаж в чист вид. В не много на брой от неговите платна имаме представен само градски пейзаж – например в „Църква“, пейзаж от Пловдив – от 1957-ма, и в „Асеновград“ – от 1963-та. В повечето малки и средноформатни работи на художника, особено отчетливо се откроява нанасянето на мазките с характерен, почти импресионистичен похват. Жизнеутвърждаващият характер на творбите на Златю Бояджиев се изяснява най-ярко в голямоформатните му многофигурни композиции. Във всички тях градът или селото присъстват в различна степен. Често художникът избира да постави в центъра на вниманието събитие или момент от градския или селския живот. Съвсем в този дух е платното „Село Брезово“ – от 1959-та. Неслучайно в този период, когато творчеството на Златю Бояджиев е напълно освободено от всякакъв интерес към официални линии и критика, той избира теми, които са му по сърце – най-вече любимия Пловдив – Стария град, Асеновград, Брезово, Мелник. Обикновено градските пейзажи са панорамни, градът е видян без реалистична линейна и въздушна перспектива, а с „нагграждане“ – сякаш улиците и къщите се издигат по стръмна плоскост или са апликирани едни над други. Гледките също не са реални, а представляват сбор от характерни сгради, с разчупени силуети, които художникът е подчертал и стилизирал още повече, като в „Триптих – Пловдив“ от 1968-ма (ил. 1). Така изгражда една широкогълна панорама, в която могат да бъдат разпознати емблематични църкви, площади и къщи. Използвайки прост и увлекателен разказ на завладяващ художнически език, Златю Бояджиев ни води през една градска приказка. Художникът успява с нарочни стилизации и пресилени до гротескност фигури, да постигне непосредственост, като в голямоформатната композиция „Монмартър“ от 1964-та година. Разсъжденията минават на заден план, когато възприемаме картината с цялата емоция, която лъха



от нея. Авторът успява да пресъздаде специфичната атмосфера, да я „сподели“ с езика на изкуството. Искра Велчева пише за неговите пейзажни композиции: „Една колкото странна, толкова и естествена симбиоза между старото и новото, между традиционното, носещо усещане за устойчивост и неизменност и белезите на един нов бит, лишен от всякаква идилична окраска. Художникът съумява не само да примири, но и да направи необходими едно за друго тези две начала – тези две позиции.“ (Velcheva,1989:25-26)<sup>11</sup> В повечето композиции на Златю Бояджиев се наблюдава преднамерена симетрия, която помага за внушението за условност и безвремие. Така той вижда живота – през очите на големия художник – опростено, но и опоемузирано. От творбите му лъха философска обобщеност, въпреки многото елементи и детайли. Безспорно едно от най-ярките присъствия в нашето изкуство, толкова различно, че не може да бъде причислено към определено течение или период на развитие. Така е редно и да го разглеждаме – във времеви период, в който е работил, но сам за себе си, като отделно явление, за да можем истински да го оценим.

Енергията на Константин Трингов като художник – пленирист е неизчерпаема. Трингов е един от най-ревностните художници на София, предлагаща му безкрайно разнообразие от мотиви. В интереса си към столицата, той все по-често се обръща към големите панорами. В тях авторът излиза от интимния поглед, за да се съсредоточи върху величественото, монументално звучене, да постигне обобщеност на формите, да избегне прекалено многото детайли. Вълнуват го, в духа на новото десетилетие и темите с непрестанно изникващите в родния пейзаж индустриални сгради – рисува пейзажи от Кремиковци.

Константин Трингов си остава голям майстор на предаването на спецификата на сезона – с типичната светлина и небе, които недвусмислено показват за кое годишно време се отнася картината. Градските му пейзажи са пролетни, есенни и зимни. В тях той показва таланта си да превърне и най-прозаичните обекти в наситени с емоция картини (ил. 2). Неизменни си остават и градските пейзажи от родния му Казанлък, които той представя в цяла самостоятелна изложба през 60-та година. Константин Трингов рисува също архитектурни мотиви и от Созопол, Райково, Самоков, Копривщица, Мелник, и други китни и живописни български селища, както и пейзажи от Италия,

---

<sup>11</sup> Velcheva:1989 Velcheva, Iskra. Времето и художникът. (Още един поглед към творчеството на Златю Бояджиев) – Проблеми на изкуството, 1989, 2, 25-26 [Vremeto I hudozhnikat. (Oshte edin pogled kam tvorchestvoto na Zlatyu Boyadzhiev). –Problemi na izkustvoto, 1989, 2, 25-26]

Москва, Рига и Талин. Градските му пейзажи, особено от големите градове, се отличават с отчетлива ритмика между светлина и сянка и подчертана архитектуроника на формите. Един от мотивите, към който той запазва постоянен интерес, е зимата. Отново и отново художникът се връща към градския зимен пейзаж и винаги намира в него достатъчно богат материал за живописни предизвикателства. Той успява да пресъздаде неуловимото богатство от нюанси, които се отразяват в снежните повърхности, както и многото светлина, която изпълва зимния ден. От празничното настроение, което свързваме с Коледа и Нова година, до суровото и студено излъчване на зимата. В „Зима в Копривицица“ можем да усетим празничната приповдигнатост, докато в „Привечер“ и „Площад Ленин вечер“ усещаме хлад и тревога. Трингов виртуозно успява да нарисува искрящия сняг, кристалния въздух и леките нюанси, както да потърси живописното въздействие и в закаляните терени и залегени улици „Зима в София“ и „Софийски пейзаж“. Творчеството на Константин Трингов е пълнокръвно и със съвременен звучене. Стоиците му градски и селски пейзажи заемат значим дял в жанра на българския архитектурен пейзаж.

Един съвсем различен художник е Георги Павлов – Павлето. През дългия си творчески път, той е отправял художническия си поглед към различни жанрове, но е посветил голяма част от произведенията си на градския пейзаж. Георги Павлов избира сюжетите за своите архитектурни пейзажи сред смълчаните улици и булеварди, напуснати от шумните тълпи в края на деня или сред покрайнините, където меланхолията ясно се промъква. Този поглед към града очевидно има своя социален и човешки подтекст. Пейзажите на Павлето са наситени с емоция и осезаемо човешко присъствие, без задължително в тях да има фигури. Сюжетите му са от различни градове в България и в някои европейски страни. Скромни обекти привличат вниманието му, в които търси дълбочината на преживяванията, вътрешната сила, внушението. Христо Ковачевски пише за него: „На Павлето е органически чужда всяка екзотика. Неговото търсещо око избира не само най-красивите места в родината – Созопол, Мелник или Несебър, но и такива всепризнати притегателни точки за живописците от цял свят като Венеция, Париж, Вангя или Алжир.“ (Kovachevski,1973:24)<sup>12</sup> Павлето не залага на величествени панорами и смайващи перспективи, нито на забележителни градски обекти. Само няколко примера за това са платната му „Град“, „Мост“, „Градски пейзаж“ (ил. 3). В

<sup>12</sup> Kovachevski:1973 Kovachevski, Hristo. Среща с Павлето. – Изкуство, 1973, .9,.24 [Sreshta s Pavleto. –Izkustvo, 1973,24]

композицията „Улица“ различаваме белите куполи на Сакре Кьор в Монмартър, но съвсем ненатрапчиво, типично за художника – фокусът на вниманието не е върху известното място, а върху настроението, атмосферата и емоцията. Малкото човешки фигури в картините му са сведени до характерни, предаващи движението силуети и петна. Определени психологически състояния са предпочитани от художника – меланхолията, лиричното усещане, съзерцанието. Ирина Мутафчиева пише за него: „Светът на Павлето е прост, чист и светъл. Художникът рисува предимно пейзажи. Безлюдни градски улици, покриви, антени, места, където е отзвучал хорският шум.“ (Mutafchieva,1985:24)<sup>13</sup> Павлето често се обръща и към морските градове и отдалечената гледна точка към града и хоризонта. Тя му позволява да подчертае геометричността на къщите, техните застъпващи се фасади, постепенното им съгъстяване с отдалечаването, хоризонталата на морето.

Богатият колорит на Павлето – едно от големите достойнства на неговото изкуство еволюира с годините. Художникът владее експресивната изразителност на рисунката и търси в живописата изразителни форми и плавни и чисти линии. Дърветата играят важна роля в картините му. Те са с голи подрязани клони, които се преплитат в остри ъгли. Георги Павлов успява да предаде душевните си настроения и да направи зрителя съпричастен и чрез боравенето със светлината. Художникът е изключителен майстор в нейното пресъздаване. При него това става като че ли несъзнателно, получава се естествено, без усилие. По въпроса за светлината, Асен Грозев пише в статията си: „Светлината в неговите картини е мека, разсеяна, с неопределен източник, сякаш вътрешна светлина, излъчвана като че от самите предмети – всичко е потопено в тази приглушена светлина, в една странна нереалност и все пак е действително.“ (Grozev,1963:6)<sup>14</sup> След това много поетично, но и точно описание на светлината в неговите картини можем да добавим само, че неповторимият художествен език на Павлето е съвкупност от неговата непосредственост и човешко отношение, от точното му око за натурата и силната емоция, през който я пречупва. Без да си поставя задачи да смайва зрителя, големият майстор се проявява, като успява да прикове вниманието и да развълнува само с особеная си поглед и силен вътрешен заряд.

<sup>13</sup> Mutafchieva:1985 Mutafchieva, Irina. Поглед към света на Павлето. – Изкуство, 1985, 7, 24 [Pogled kam sveta na Pavleto. –Izkustvo, 1985,7,24]

<sup>14</sup> Grozev:1963 Grozev, Asen. Изкуството на Георги Павлов. – Изкуство, 1963, 8,6 [Izkustvoto na Georgi Pavlov. –Izkustvo, 1963, 8,6]

Един от запомнящите се българските пейзажисти, работил през 60-те, е Иван Христов. Той изцяло се е посветил на природния и на архитектурния пейзаж. Произведенията му са толкова характерни, че „не могат да бъдат объркани“. Почеркът му е ярък, носещ онази специфика, която прави един автор оригинален и индивидуален. Иван Христов черпи вдъхновение от родната природа и от старата българска архитектура. Това емоционално описание ни показва и къде търси своите сюжети Иван Христов – Трявна, Копривщица, Пловдив, Мелник, Балчик, Райково, Смолян и други живописни градове и села. Много специално място в работата му заема Търново. Това магично място, впечатляващо и с историята си, и с архитектурата си, оказва върху художника огромно въздействие и му дава материал за работа през всичките години на неговия богат творчески път. Величко Коларски дори прави наблюдението, че е достатъчно само да проследим търновските му пейзажи, за да си съставим явна представа за цялостното му развитие и за периодите, през които е минал. Иван Христов обикновено избира далечната гледна точка, за да има възможност да рисува внушителната перспектива на търновския пейзаж. Неповторимото съчетание на уникалните природни форми и необичайното разположение на града по високите скали придават монументалност на композициите му. Заг изображенията на търновските къщи прозира историята и възхищението на художника от нея, те са наситени с усещане за драматичност и напрежение. Изключителна е дълбочината в „Велико Търново“ например, както и в много други композиции от този тип. Изпълвайки до горе платното с материя, художникът постига наситеност и дълбочина, по начин, който не се среща при никой от останалите български автори. Голям майстор е и в предаването на момента от денонощието с характерната му светлина и емоция – „Търново вечер“. Освен като виртуоз в композицията, Иван Христов е и много чувствителен живописец. Умело борави със съчетаването на сребристо-сиви и синьо-зелени цветове и светли млечно жълти или златисти топли нюанси, както е в пейзажа му „Трявна“ от 1966-та. Начинът на живописване на Иван Христов е много разнообразен. Той се показва в различна светлина, когато рисува градски и селски пейзажи, които не са така съгъстени и като емоция, и като послание. Художникът е намерил красотата в скромните къщи по търновската уличка във „Велико Търново“, както и в още десетки малкоформатни платна, в които работи със силата на първото впечатление, без да се стреми към натоварени със значение епични панорами. Много вярно и пестеливо за художника обобщава Величко Коларски, за неговата творческа личност и изобразителна стилистика: „Иван Христов в

неговите най-зрели изяви принадлежи към онези постижения в нашата пейзажна живопис, които носят качествата на лично изстраданото дълбоко поетично изкуство. (Kolarski:1975,3)<sup>15</sup>

Още през 30-те години Петко Абаджиев започва творческия си път. В младостта си той е силно повлиян от импресионистичните тенденции и от творчеството на Никола Танев, с когото се сприятелява и от чиито работи се възхищава. Художникът запазва собствената си индивидуалност, като с годините постепенно намира онези сюжети и атмосфера, които му импонират най-много. Вече в зрелия си период – 60-те години, той посвещава голяма част от творчеството си на градските пейзажи. Най-многоброен дял сред тях заемат картините му, посветени на пловдивските мостове над Марица. Предпочитаните от автора сезони, в които ги рисува, са есента и зимата. В някои платна на Петко Абаджиев, наблюдаваме отдалеченост и лаконичност, чрез които авторът внушава меланхолията на деня или сезона. Други композиции обаче, се вписват много по-убедително в този жанр. В тях градът не е на заден план, напротив – ясно е подчертано, че мостът, поставен в композиционния център, е в град и то в конкретен град – художникът успява с малко средства да предаде характера на града на Марица. Едно от големите достойнства на композициите на Петко Абаджиев е, че въпреки подобната тематика, те са съвсем различни – всяка със собствен облик, със собствено излъчване. В картините си от 60-те години Петко Абаджиев е в своя зрял период. Той намира вече една по-стегната форма и успява да организира една многоплатнова композиция по рационален и балансиран начин – „Марица край Пловдив“ и „Пейзаж от Пловдив“, „Старият мост – Пловдив“. Този характерен авторски поглед – малко от високо, без да е винаги панорамен, дава широта и простор, а оттам и усещане за монументалност. Колоритът на Петко Абаджиев е сребрист и свеж, а контрастът – винаги подчертан. В пейзажите, в които улиците и покривите са покрити със сняг – сребристите, светли тонове на снега и на небето са противопоставени на тъмните сенки. Тази сурова естетика въздейства по начин, който кара зрителя да търси по-дълбоки емоционални нива. Художникът обръща вниманието си и към други български градове, като подхожда с различен поглед към техните отличителни характеристики, както е в пейзажа „Балчик“ например – решен с подчертаване на геометричната структура на отделните къщи и тяхното специфично разположение по стръмния

<sup>15</sup> Kolarski:1975 Kolarski, Velichko. Юбилейната изложба на Иван Христов. – Изкуство, 1975, 7, 30 [Yubileynata izlozhba na Ivan Hristov. –Izkustvo, 1975, 7, 30]

терен. Пловдив обаче си остава неговата основна тема. Изкуството на Петко Абаджиев е плод на осмисляне на пейзажа и благодарение на това, той постига силно внушение и оставя трайно впечатление. Художникът има своя собствена творческа физиономия. Мястото му сред най-силните представители на българския архитектурен пейзаж е безспорно, произведенията му са лесно различими – тяхната принадлежност не може да бъде сбъркана.

През 60-те години работят много български автори, като Йордан Парашкевов, Николай Ников и Мана Парпулова, които изпробват възможностите си едновременно в няколко жанра, като достигат значими резултати в градския пейзаж, които обогатяват неговия облик през 60-те години.

Яркото присъствие на Вера Лукова, Петър Урумов и Евгений Бузаев се разпознава и в техните пейзажи – те са както от малки живописни градчета, така и от столицата и груги големи градове. Подходът на всеки от тях е индивидуален и запомнящ се с характерния си авторски почерк.

При всички разгледани до тук и работещи през 60-те години художници, отдали усилия на жанра на архитектурния пейзаж, можем да различим индивидуалния стил, който се очертава като водеща тяхна характеристика. Различността и многообразието дават характер на целия период. Като че ли всеки творец е бил нетърпелив да изяви своята същност и е бързал да навакса пропуснатото време. Така се стига и до наистина забележителното стилово разнообразие, на което сме свидетели. Именно през 60-те се появява и трайно се налага индустриалният пейзаж. Като част от архитектурния пейзаж, индустриалният е носител на собствен облик и специфика, които са много характерни.

Обстоятелствата, които обуславят появата на индустриалния пейзаж са няколко. Една от причините е строежът на многобройни фабрики и предприятия, складове, мини и товарни гари из цялата страна. Тези постройки стават част от градския пейзаж, като дори понякога го доминират с едрите си форми, високи комини и производствени пушеци. Естествено е автори, в търсене на различен поглед и според натюрела си, да търсят теми, по-различни от старинната градска архитектура или романтиката на селската къща и да ги намират именно в тази нова действителност. Показателно е колко голям брой български живописци започват да работят в жанра на индустриалния пейзаж. Интересът към него се засилва към средата на 60-те години и се запазва до към края на 70-те. Жанрът следва свой самостоятелен път на развитие, като преминава през различни процеси. Можем

да обобщим, че голяма група автори работят в един основен тип индустриални пейзажи, с класическа композиция, с по-конвенционални решения. Те са, като че ли „по-лесни“ за възприемане, създадени са с похватите на градския пейзаж. Друга част от авторите, които намират вдъхновение в тази тематиката, работят без да се опират на класическото композиционно изграждане, търсят в стилистична посока, която е силно синтетична, архитектурнона. Тези художници работят на границата на жанра, където експериментират с нови и различни изразни средства, в името на това, да внушат определени идеи и естетика, без да целят реалистично пресъздаване.

Индустриалният пейзаж се заражда още през 30-те, с творчеството на Васил Бараков. Той е първият от художниците, който се обръща към темата и създава пейзажи с фабрики. За известно време темата почти няма други представители, докато самият Бараков не се връща към него с нов заряд. През 60-те години Бараков създава някои от най-значимите си произведения: „Пейзаж“ – 1960-та, „ТЕЦ Кремиковци“ – 1964-та, „Брикетната фабрика“ – 1960-та и много други. Светлината просто струи от неговите работи – нещо, което той постига като че ли без усилие. Васил Бараков умее да придава поетика на суровите, ъгловати и лишени от всякаква украса постройки и на съоръженията, които вървят с тях – рампи, товарни вагони, стълбове, комини. Анелия Гетова пише за него: „Не случайно този подход има най-много привърженици през 60-те години, когато интензивното икономическо развитие се възприема все още като новост и изменението на природния ландшафт само по себе си носи оптимистичен тон, свързан със социалния прогрес.“ (Getova, 1989:10)<sup>16</sup>. Можем наистина да смятаме Васил Бараков за основоположник на българския индустриален пейзаж, който дава една от основните насоки в него.

Един от художниците, който е близо до неговото композиционно изграждане е Здравко Александров. Той най-често рисува фабрики на фона на планински пейзажи: „Брикетната фабрика“ – 1960-та, „МК „Г. Дамянов“ – Пиргон“ – 1965-та, „Кремиковци“ – 1965-та, „Индустриален пейзаж – Кърджали“ – 1970-та. В „Кремиковци“ светлите силуети на заводските сгради и комини се разгръщат по хоризонтала, в средната част на платното. Тук, както и в другите композиции от този тип виждаме съжителството на природата с техническите съоръжения, необходими за икономиката. В платното „Индустриален пейзаж“ от

---

<sup>16</sup> Getova:1989 Getova, Aneliya. Развитие на индустриалния пейзаж в живописата на 60-те и 70-те години. – Изкуство, 1989, 4, 10 [Razvitie na industrialniya peizazh v zhivopista na 60-te i 70-te godini. –Izkustvo, 1989,4, 10]

1962-ра, авторът разполага заводските сгради в дълбочина, за да заеме предния план с терен. Успява убедително да постигне пространствена дълбочина и въздушна среда. В друк свой индустриален пейзаж, също озаглавен „Кремиковци“, но от 1967-ма (ил. 4), Здравко Александров отново е вдъхновен от внушителния комбинат, но този път ни го представя в друго колоритно решение. Истинско постижение са фасадите в различни локални цветове, осветени от топлата светлина на слънцето преди залез. Ако се абстрахираме от обекта, който е изобразен, а именно големия социалистически комбинат, виждаме една поетична и емоционална живопис, която внушава спокойствие, пълнота и хармония.

В духа на композиционното изграждане от „по-класически“ тип работят, посвещавайки по-голям или по-малък дял от творчеството си на индустриалните сюжети: Евгений Бузиев, Борис Ненов, Иван Антонов, Петър Славоф, Христо Донков, Давид Перец, Кирил Петров, Марко Монеф, Генчо Денчев, Йордан Кацамунски, Петър Попов. Те поставят във фокуса на вниманието си архитектурата на фабричните постройку. Пейзажите им пластически са изградени с маниер, който варира от импресионистичен, до по-синтетичен, според творческите им индивидуалности. Значителен принос за индустриалния пейзаж имат Георги Баев и Емил Стойчев, изградили на основата на промишления пейзаж една условна действителност.

Няколко български автори през 60-те години започват да експериментират в промишлената тематика, развивайки синтетично-структуралистичен, силно стилизиран, почти абстрактен тип композиции. Едни от най-характерните примери за това са Петър Дочев и Мария Столарова. В техния случай индустриалната тематика разкрива възможности за развиване на една естетика, която е студена, отстранена от реалистичния подход, стилистично изведена в духа на технокрацията и минимализма.

Мария Столарова е първата, която поема в посоката на синтетичния, изчистен и стилизиран тип индустриалния пейзаж още в началото на 60-те. Посветила голямата част от творчеството си на промишлените и технически съоръжения, Столарова има сериозен принос за българския индустриален пейзаж. Нейните платна са лесни за разпознаване, защото са носители на характер и индивидуален поглед, които можем да видим само при нея. Художничката черпи сюжетите си сред конкретни обекти, но резултатът е – картини, в които те вече не могат да бъдат разпознати, както е например в „Химически комбинат“ – 1959-та. Димитър Димитров анализира нейния подход в живописата така: „Серийната техника, разлагането



и играта на светлината, така подходящи при изобразяването на растителния свят, на природата, в които вмешателството на човека все още не преобладава, не са адекватни средства за разрешаването на новата художествена задача в условията на една различна историческа действителност.“ (Dimitrov,1979:60)<sup>17</sup> Именно новата художествена задача, която си поставя, води Мария Столарова към силната стилизация, на която сме свидетели, в резултат на което композициите ѝ са толкова индивидуални и различни (ил. 5). Столарова постепенно изгражда стила си, който силно я откроява като новатор, който синтезира и изчиства композицията. Тя хиперболизира формите и обемите, правейки ги още по-тежки и изрязвайки контурите им с рязкост и категоричност, като при колаж. Разполага ги в платното с ритъм, който често е монотонен както при действителните производствени обекти, лишава ги и от нормална въздушна среда – „АТЗ Стара Загора“ или „АТЗ – кули“, „Циклон“– 1967-ма. Забележително е стилистичното изчистване в платното ѝ „ТЕЦ“, от 1966-та, намерило изражение както в стилизираните и геометрични форми, така и в чистите и декоративни цветове. Именно с композициите от зрелия си период Мария Столарова става разпознаваема, те се превръщат в нейна емблема. Чрез тях тя прокарва тенденцията към психологизиране на индустриалния пейзаж.

Петър Дочев е художник, който може да бъде наречен явление в българската живопис. Причините са няколко и са видни още при първото докосване до неговото изкуство. За нашата тема е интересен неговия индустриален пейзаж, в който той, както и във всички останали направления, в които твори, е новатор. Работил над десет години като главен художник на металургичния комбинат Кремиковци, художникът намира темите за своето творчество именно там – сред тежките машини и ежедневието на индустриалната действителност. Художникът създава станалите емблематични негови живописни пана с индустриална тематика. Сякаш индустриалния пейзаж пасва най-много на темперамента и творческата нагласа на Петър Дочев. Художникът открива тяхната хладна естетика и успява да я прегаде в произведенията си. Той разработва два типа композиции – единият е на фрагменти от съоръжения или сгради, кадрирани така че да покажат характерни части в духа на индустриалната тематика.

---

<sup>17</sup> Dimitrov:1979 Dimitrov, Dimitar G. Художествената концепция в живописата на Мария Столарова. – Изкуство, 1979, 9–10, 60 [Hudozhestvenata kontseptsiya v zhivopista na Mariya Stolarova. –Izkustvo, 1979, 9–10, 60]

Другият основен тип е панорамното изображение на големи групи от сгради или промишлени съоръжения. Те са видени обикновено от ниска гледна точка и се издигат „от нищото“, изпълвайки размера на платното, като се изправят величествено и монументално. Повторяемостта на еднаквите части от сградите е организирана в отчетлив ритъм и въздейства динамично – „Началото –2“. Изразните средства, с които художникът си служи, са много различни от тези на съвременниците му. Петър Дочев успява да изгради неповторим стил, който се разпознава незабавно.

Светлин Русев пише в своята статия: „Външната скука на индустриалните форми е претворена в своеобразен лиризъм, строг и монументален, с много добре намерени и степенувани тонални и цветни стойности, същевременно стоплен от онова човешко вълнение, без което странните конструкции и форми биха се превърнали в елементарна геометрия.“ (Rusev,1970:42)<sup>18</sup> Колоритът също е сведен до лаконизъм, напълно в стила на всичко останало. Петър Дочев работи с монохромни гами, като използва тъмни графитеносиви тонове, съчетани с чисто черно и по-светло сиво. Картините – пана на Петър Дочев имат собствена вибрация, ритъм и излъчване, които моментално приковават вниманието и оставят траен спомен. Той ни показва, че не е нужно художникът да избира сюжети, които са общоприето красиви, нито е необходимо да ги третира по начин, който да се подчинява на общоприетите разбирания за естетика и стил, достатъчно е да провокира вниманието и емоциите чрез силата на творческата си натура.

Мария Столарова и Петър Дочев сами образуват цяло направление в индустриалния пейзаж, което е с толкова значими резултати, че надскача рамките на жанра. В това технократско, минималистично и стилово изчистено направление обаче, работят още няколко автора, които, макар и да не са посветили голям дял от творчеството си на него имат принос с индивидуалните си търсения. Едни от най-характерните от тях са Магда Абазова, Теню Щерев и Георги Бояджиев.

Възникването на индустриалния пейзаж точно през 60-те, по времето на най-интензивната индустриализация на страната ни, непосредствено след периода на мъчителен застои за изкуствата в България, се случва едновременно с възраждането на цели жанрове, така че той е плод на много и сложни процеси и неговата поява и развитие не са случайни. Българските художници, работили в неговата

---

<sup>18</sup> Rusev:1970 Rusev, Svetlin. Изложбата на Петър Дочев в Кремиковци. – Изкуство, 1970, 6, 42 [Izlozhbata na Petar Dochev v Kremikovtsi. –Izkustvo, 1970, 6, 42]

област, достигат до философски и психологически обобщения, които издигат техните творби над рамките на жанра. Те обогатяват нашата живопис с различните си и нестандартни решения, които нямат аналог преди това.

Поради своята устойчивост и нестихващия интерес на творците, градската тематика се превръща в нееделима част от живописата. Разглеждайки българския архитектурен пейзаж през 60-те години, можем да твърдим, че той е едно своеобразно огледало на цялата наша живопис. В него са запечатани всички явления и промени, всички възходи и колебания, през които е преминало нашето изкуство. В градския пейзаж художниците намират достатъчно материал за интерпретации, благодатна област, в която могат да изразят себе си по много начини – стилового разнообразие, което наблюдаваме го доказва.



Златю Бояджиев, Пловдив, триптих – 1968 г.



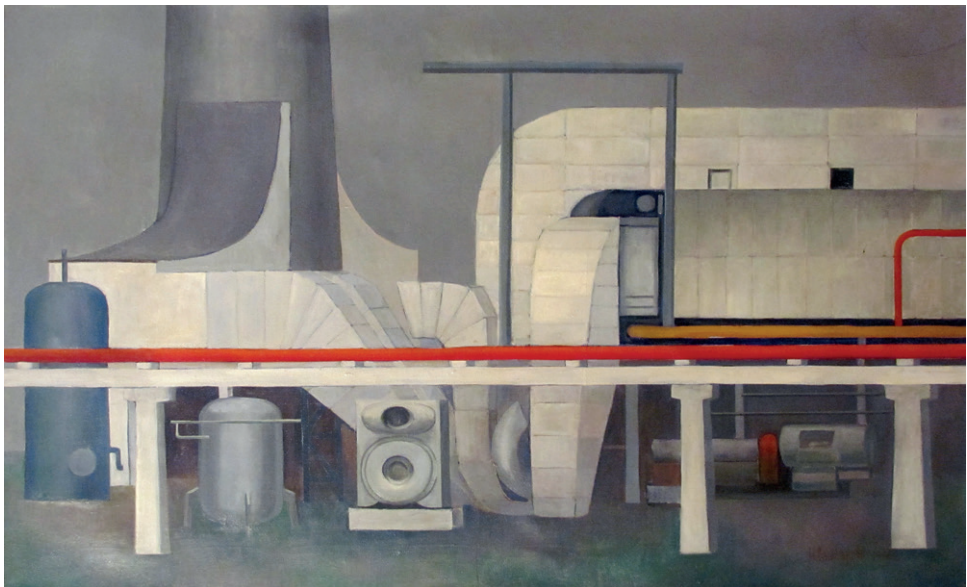
Константин Трингов, Пейзаж – 60-те години



Георги Павлов, Градски пейзаж – 1966 г.



Константин Трингов, Пейзаж – 60-те години



Георги Павлов, Градски пейзаж – 1966 г.

## ЛИТЕРАТУРА

- Avramov:2014 Avramov, Dimitar. Праисторически видения в декоративното творчество на Цанко Лавренов. – В: Аврамов, Димитър. Български Художници. С., 2014 [Praistoricheski videniya v dekorativното tvorchestvo na Tsanko Lavrenov. –In: Avramov, D. Balgarski hudozhnitsi. Sofia., 2014]
- Avramov:2015 Avramov, Dimitar. Летопис на едно преломно десетилетие. Българската живопис между 1956 – 1965 г. –В: Аврамов, Димитър. Български художници. С., 2015 [Letopis na edno dramatichno desetiletie. Balgarskata zhivopis mezhdu 1956-1965 g. –In: Avramov, D. Balgarski hudozhnitsi. Sofia, 2015]
- Velcheva:1989 Velcheva, Iskra. Времето и художникът (Още един поглед към творчеството на Златю Бояджиев). –Проблеми на изкуството, 1989, 2 [Vremeto i hudozhnikat. (Oshte edin pogled kam tvorchestvoto na Zlatyu Boyadzhev). –Problemi na izkustvoto. 1989]
- Getova:1989 Getov, Aneliya. Развитие на индустриалния пейзаж в живописта на 60-те и 70-те години. – Изкуство, 1989,4 [Rasvitie na industrialniya peizazh v zhivopista na 60-te i 70-te godini. –Izkustvo, 1989,4]
- Grozev:1963 Grozev, Asen. Изкуството на Георги Павлов. – Изкуство, 1963, 8 [Izkustvoto na Georgi Pavlov. –Izkustvo, 1963, 8]
- Dimitrov:1973 Dimitrov, Dimitar G. Художествената концепция в живописта на Мария Столарова. – Изкуство, 1973, 9-10 [Hudozhestvenata kontseptsiya v zhivopista na Mariya Stolarova. –Izkustvo, 1973, 9-10]
- Donevska:2015 Donevska, Boyka. Българската критика и интерпретацията на националната традиция в изобразителното изкуство през 60-те години на XX-ти век. С., 2015 [Balgarskata kritika i interpretatsiyata na natsionalnata traditsiya v izobrasitelното izkustvo prez 60-te godini na XX vek. Sofia, 2015]
- Donevska:2008 Donevska, Boyka. Някои иконографски проблеми на българската живопис през 60-те години на XX-ти в. – Проблеми на изкуството, 2008, 2 [Nyakoi ikonografski problemi na balgarskata zhivopis prez 60-te godini na XX-ti v. –Problemi na izkustvoto, 2008,2]
- Donevska:2010 Donevska, Boyka. Някои стилстични проблеми на българската живопис през 60-те години на XX век. – В: Годишник на специалност „Изкуствознание“ в НХА. С., 2010 [Nyakoi stilistichni problem na balgarskata zhivopis prez 60-te godini na XX vek. –In: Godishnik na spezialnost „Izkustvoznanie“ v NHA. Sofia, 2010]
- Kovachevski:1973 Kovachevski, Hristo. Среци с Павлемо. – Изкуство, 1973, 9 [Sreshti s Pavleto. –Izkustvo, 1973,9]
- Kolarski:1979 Kolarski, Velichko. Българска пейзажна живопис. С., 1979 [Balgarskata peizazhna zhivopis. Sofia, 1979]

- Kolarski:1971 Kolarski, Velichko. Обликът на нашата страна в творчеството на българските живописци. – Проблеми на изкуството, 1971, 1 [Oblikat na nashata strana v tvorchestvoto na balgarskite zhivopistsi. –Problemi na izkustvoto, 1971, 1]
- Kolarski:1975 Kolarski, Velichko. Юбилейна изложба на Иван Христов. – Изкуство, 1975, 7 [Yubileynata izlozhba na Ivan Hristov. –Izkustvo, 1975, 7]
- Marinska:1990 Marinska, Ruzha. Марко Монеv и съвременния български пейзаж. – Изкуство, 1990, 1 [Marko Monev i savremenniya balgarski peizazh. –Izkustvo, 1990, 1]
- Mutafchieva:1985 Mutafchieva, Irina. Поглед към света на Павлемо. – Изкуство, 1985, 7 [Pogled kam sveta na Pavleto. –Izkustvo, 1985, 7]
- Pavlov:1962 Pavlov, Georgi. При Бургаските художници. – Изкуство, 1962, 1 [Pri burgaskite hudozhnitsi. –Izkustvo, 1962, 1]
- Rusev:1970 Rusev, Svetlin. Изложбата на Петър Дочев в Кремиковци. – Изкуство, 1970, 6 [Izlozhbata na Petar Dochev v Kremikovtsi. –Izkustvo, 1970, 6]

---

*Данни за автора:*

г-р Силвия Кирова Басева, катедра „Изкуствознание“, НХА. Основни области на интереси: история на изкуството, живопис, стенопис, витраж

E-mail: silvy\_basseva@abv.bg





## ГРАФИКАТА – СРЕДА ЗА ХУДОЖЕСТВЕНА ТРАНСФОРМАЦИЯ НА ОБЕКТИТЕ И НА ВИЗУАЛНИЯ ЕЗИК. СЪВРЕМЕННИ ТЕХНИКИ И ФОРМИ НА ПРИЛОЖЕНИЯ В ДИГИТАЛИЗИРАНОТО ОБЩЕСТВО

Снежина Бисерова

**Резюме:** Целта на настоящата студия е да фокусира и анализира актуални еволюционни процеси в сферата на графичните технологии през неизбежната дигитализация и породената от нея трансформация на художествения език. В богатата си история графиката винаги е била ситуирана в рамките на непрекъснато технологическо надграждане върху традиционно утвърдени и функциониращи техники и практически модели, което по своята същност е еволюционно. Понастоящем дигитализацията на графиката поставя основите на една нова естетика, и в отговор – на съответно, моделирано от нея, възприятие.

**Ключови думи:** Съвременна графика, арт книга, хибриден печат, графични техники, дигитален печат, дигитални техники, графични изложби

## PRINTMAKING – AN AREA FOR ARTISTIC TRANSFORMATION OF OBJECTS AND VISUAL LANGUAGE. MODERN TECHNIQUES AND FORMS OF APPLICATION IN THE DIGITAL SOCIETY

Snezhina Biserova

**Abstract:** The purpose of this study is to focus and analyze current evolutionary processes in the field of graphic technology through the inevitable digitalization and its transformation into the artistic language. In its rich history, graphics have always been based on continuous technological upgrades to traditionally established and functioning techniques and practical models, which is evolutionary in nature. Nowadays, digitalization

of the graphic lays the foundations for a new aesthetics and, in response, for a corresponding, modeled by it.

**Keywords:** Contemporary printmaking, artist's book, hybrid prints, printmaking techniques, digital prints, digital techniques, printmaking exhibitions

През шествековната си история графичното изкуство винаги е присъствало във всяко естетическо, социално и политическо направление в западната култура – от зората на Европейския Ренесанс, през века на Просвещението до кризата на модерността и изгряването на Постмодернизма. След откритието на фотографията (Фокс и Талбот), фоторепродукционните методи изместват много бързо графиката от ролята на доминиращо средство за репродуциране на изображения и тяхното разпространение чрез периодичния печат. От своя страна, художниците започват да интегрират фотографията в работите си и да я включват при различните оригинални графични техники. Фотографията дава възможност на графиката да се еманципира от подценената си позиция на второстепенно изкуство спрямо живописата и скулптурата, да реализира както своята художествена автономност, така и да се фокусира върху концептуалността, върху потенциала си да генерира и да развива нови идеи.

Промяната на нейната роля трансформира графиката в медиатор между репродукционните изкуства (фотографията и филма), изключващи присъствието на оригинал, и уникалното, ръкотворно произведение на изкуството. Това развитие на нещата налага да бъде преразгледана концепцията на Валтер Бенджамин за „Аурата“ на художествения уникат в един по-динамичен аспект. (Pelzer-Montada, 2001: 1-13) Друга съществена страна на графиката се разкрива от нейната изначална и многовековна свързаност с историята на печатните медии, книгите, периодиката (вестници, илюстрирани списания), комикса, рекламата, плаката, протестните листовки, брошури и графити, а понастоящем – и с новите, дигитални медии.

През 20 век тази тясна обвързаност трансформира природата на графиката, включвайки художниците в една естетическа и критическа среда, в която те да отговорят на влиянието на езика (писменото слово) върху субективния им опит и върху изграждането на творческата им идентичност, както и на неговата функция да генерира значения и да предава послания. Възможността да трансферират фотографски и готови (ready made) визуални материали в графиката

дава възможност на художниците да разширят границите на това, считано през вековете за относително периферно изкуство и да реагират на една реалност, пренаситена с визуални послания и теми, резониращи в зоната на печатната графика и акцентирани нейния смисъл за съвременния художник. Печатните технологии и свързаните с тях концептуални, формални и материални подходи продължават да се развиват и да се умножават. В допълнение към традиционните графични техники понастоящем се включват, вече напълно легитимно, разнообразни хибридни и дигитални техники, триизмерни и мултимедийни графични инсталации, ангажиращи участието на зрителя по нови и съвсем различни начини. Графиката привлича художниците да работят с разнообразни фотографски техники, по автографски начини да ги прилагат в работите си, а също така и да преоткриват и възраждат архаични и позабравени методи, като ги натоварват с нови художествени послания, актуални в новата реалност. На територията на графиката се включват триизмерни обекти – скулптура, папие-маше, различни мобили (кинетични обекти), графична инсталация (при която под някаква форма присъства печатен процес), видео и пърформанс. Художниците интегрират печатните процеси, (както класическия, така и дигиталния), в работите си, като ги използват, за да прецизират максимално езика на основните си художествени възгледи и послания.

Експанзията на дигиталните технологии в глобализираното постмодерно обществено пространство, довела до небивала досега агресия на визуалността, разшири използването на художествени средства далеч отвъд приеманите за класически (или конвенционални) за графичното изкуство. През цялата си история графиката е доказала, че е такъв вид изкуство, което функционира като „портал за нови идеи“, през който се създава алтернативно мислене, възприемане и разбиране на света. В своето прочуто в средите на изследователи и художествени критици есе „Синтаксиса на графиката“, Рут Вайсберг (проф. в университета на Южна Калифорния) обосновава тезата си, че във всички времена художниците обновяват графичното изкуство за своите цели, възползвайки се максимално изобретателно онова, което новите материали, методи и технологии могат да им предложат. Анализът, който тя предлага, обхваща диапазона в приложението на инструментите и подходите, отнасящи се до графиката. Вайсберг фокусира вниманието към комплексността на погледа и усилията на творците-новатори, определящи и формиращи непрестанно променящия се характер на това изкуство. (Weisberg, 1986: 52-60). Рут Вайсберг се опитва да формулира и по-разширена

дефиниция за графиката, изследвайки валидността на утвърдените от времето естетически норми, в контекста на прилагането им в пост-модерния свят. (Weisberg, 1993: 10-12)

Въпреки че представлява своеобразен конденз на елитарна естетика, чистото приложение на графичните техники все повече се измества от сложни, хибридни комбинации между класически и дигитални печатни способности, често персонализирани да степен на „собствена“, авторска техника, легитимираща художника на международните графични форуми. Понастоящем, във второто десетилетие на 21 век, графичното изкуство в световен мащаб се превръща в зона на пресичане на изначалния духовния стремеж на човека да се реализира, рисувайки с възможността му да обогати и да надгради диапазоните си на изразяване посредством новите, дигитални технологии. Художникът преосмисля и трансформира езика си през самите техники и нещо повече, преодолява с лекота и надхвърля параметрите на жанровете и на видовете визуални изкуства. Така, съвременното графично изкуство разтваря своите граници и без да отхвърля класическите техники, ги ситуира в нов контекст и ги прави адекватни на актуалната художествена лексика. Неслучайно Ричард Нойс, понастоящем – един от най-изтъкнатите изследователи на графиката – посвещава една от трите части на своя мащабен труд за присъствието и ролята на графичното изкуство в съвременния свят именно на способността му да формира и активира вътрешни и външни връзки в една все по-разширяваща се зона.

Хибридните комбинации, (поставяни най-често от своите автори в групата на т. нар. смесени техники) понастоящем са почти неограничени и са широко застъпени в както в областта на оригиналната графика, така и в художественото пространство на арт книгата. Симбиозата на ръчни, аналогови и дигитални техники в съвременната графика обогатява многопластовото звучене на графичния лист. Надпечатванията върху тонер трансфер на оригиналнографични матрици – високочечатни, дълбокопечатни, силиграфски и преге-печат е често прилагана практика, особено при създаването на арт-книги в лимитирани авторски тиражи. Интердисциплинарността (печатният синтез) е присъща характеристика на постмодерната графика като част от съвременните визуални изкуства, която включва смесени графични техники, нетрадиционни (т. нар. „собствени“ техники), които в комбинации помежду си, резултират в художествен продукт, който остава в границите на установените същностни особености на графичното изкуство. Интердисциплинарният подход изисква търсене и разкриване на непознатото и прогнозиране на бъдещето на дадена дисциплина посредством методологии и инструментариум

извън специфичните за нейната област. Той поражда и разкрива нови валенции и сетивност към художественото възприятие на графичното произведение.

От своя страна, генерираната и реализирана изцяло посредством дигитален инструментариум графика печели все повече позиции на най-престижните световни графични форуми. Като се започне от най-старото международно графично биенале – в Любляна (1955 – 2017), триеналето в София (по-специално – последните две издания – през 2019 и 2014), биеналето в Дуоро, Португалия (2016, 2018) до Краков и R.O.C. Тайван 2018 – всички тези форуми представят едновременно с традиционните графични техники и технологични процеси, базирани на дигиталните способности за проектиране и печат; техният превес в последните издания на повечето от форумите е очевиден, а художествените постижения се акцентират и награждават. Наред с тях се обособяват и форуми и събития, често на кураторски принцип, посветени изцяло на дигиталната графика, например международното биенале на дигиталния екслибрис EX DIGITALIS в Торун, Полша, Триеналето в Цешин (Cieszyn), Полша и др.



(Ил. 1.) Кшищоф Марек Банк – Серия екслибриси „Йезекийл“, техника CGD, 2018



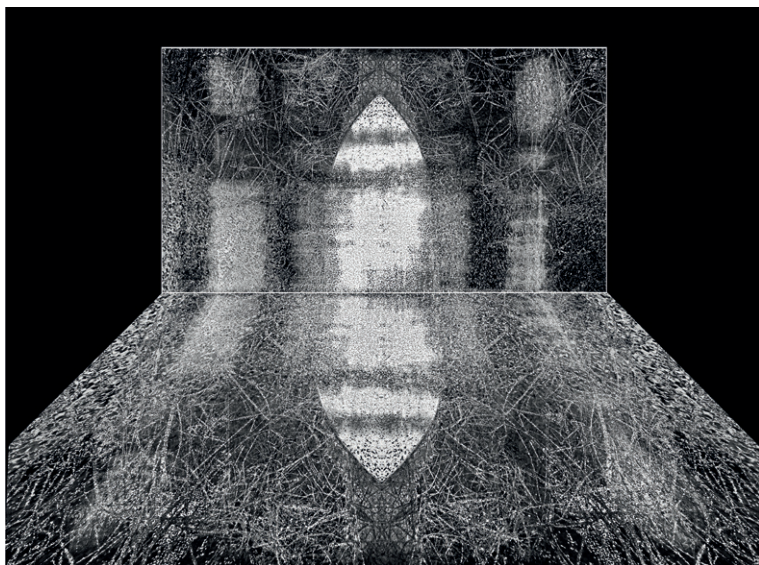
(Ил. 2.) Снежина Бисерова – Графична серия „Последвай бялата птица I-III“, 25 x 24, техника CGD / Giclee, 2019

В тази връзка ще си позволя да коментирам поставената проблематика в контекста на художественотворческия форум „Графични Транс-Формации I-III“ (Цифрови и хибридни графични техники) – международен проект на катедра „Визуални изкуства“ с автор доц. д-р Снежина Бисерова, който се разполага на територията на оригиналната графика и на арт книгата, и включва цифровите технологии във възможно най-широкия спектър на приложението им като художествен графичен инструментариум. (Проектът се реализира с финансовата подкрепа на ФНИ на СУ „Св. Климент Охридски“).

Във форума участват международно утвърдени български и чуждестранни художници, които използват активно дигиталните техники в творческата и в преподавателската си практика – всеки от тях с подчертано категорично заявена авторска позиция в рамките на постмодерното. Платформата на проекта създава креативна среда за художественотворчески обмен на идеи, графични практики и технологии, като популяризира съвременните тенденции в развитието на българската графична школа в контекста на приложението на дигиталните технологии. Проектът включва поредица от международни, групови и авторски (самостоятелни) изложби по темата на форума на територията на България, Канада, Полша и Холандия и Хърватия. Идеята е посредством постъпателното включване на все повече страни, както и знакови автори, да се изгради база за анализ на явления в областта на графиката в условията на глобализацията и дигиталното доминиране и да бъдат формулирани конкретни изводи.

Представят се и резултатите от учебния процес по графика, интегриращ дигиталния софтуер в работата на студенти и докторанти от СУ – ФНОИ, катедра „Визуални изкуства“. В проекта участват и преподаватели и студенти от НХА – специалност „Книга, илюстрация, печатна графика“, магистърска програма „Илюстрация“

с ръководител – доц. д-р Регина Далкалъчева. Проследяват се актуални тенденции и проблеми, свързани с баланса – класическо-дигитално в процеса на обучение по графика.



(Ил. 3.) Снежина Бисерова – Графична серия „Natura Sacra IV“, 110 x 145, техника CGD / Giclee, 2017



(Ил. 4.) Снежина Бисерова – Графична серия „Natura Sacra VII“, 110 x 145, техника CGD / Giclee, 2019

Серията включва 20 работи, създадени в периода 2017 - 2019. Отпечатана е върху сертифицирани картони за художествен графичен печат Platinum etching 285 g/m<sup>2</sup> и Hahnemühle William Turner 350 g/m<sup>2</sup>.

В основата на серията стои авторска фотография, създадена специално с предназначението да обслужи заложената концепция. Специфичен похват в композицията на работите е дублирането и огледалното транспониране на графични елементи с цел генериране на уникално художествено пространство с елемент на йератичност. Сакралните символи – триъгълник (пирамида), квадрат, арка – допълват внушението. Единствената убежна точка, в която се събират всички линии е онази „мъртва“ точка, в която се концентрира цялата енергия на пространството, която поглъща всяко движение – точката на единението и покоя; но същевременно, тя е и тази, която поражда онова медитативно-съзерцателно състояние у реципиента, което стои и в същността на изкуството като цяло, което включва зрителя и го превръща в част от картинното пространство.



(Ил. 5.) Буян Филчев – Графична серия „Лукас Кранах – Посвещение I-XXV“, CGD, Giclee, 2012

Работите са отпечатани на арт-хартия HAHNEMUEHLE 310 gsm, 100% памук. Формат 59 x 42 см. Гаранция за светлоустойчивост на мастилата – 120 години според EPSON.

Инспириран от сюжети от творчеството на Л. Кранах, Б. Филчев ги преосмисля и интерпретира в симбиоза със собствени творби, близки по смисъл и сюжети, но създадени в друго време и в друг контекст. Авторът демонстрира колко съвместими са основните елементи – теми, обекти, образи, от живото изкуство на Кранах със съвременните естетически и стилови похвати – доказателство за универсалния



характер на пластичния код на Кранах. Графиките са рисувани с таблет на компютър.

Графичният цикъл, посветен на Лукас Кранах Стария, е представен цялостно в самостоятелната изложба на Б. Филчев в родния град на Лукас Кранах – Кронах, Горна Франкония, Бавария, (по покана от едноименната фондация и лично от г-жа Щефани Шрайнер).



(Ил. 6.) Цвета Петрова – Графичен цикъл „Антично...не толкова антично I-III“  
формат 100 / 70 см, техника CGD, 2018

„Дигиталното генериране на изображения дава възможност за насладване на образи, слоеве, смисли. Тези изображения отвеждат наблюдателя към различни идеи, очакват различни възприятия и интерпретации. Наслоените образи са натоварени с нови смисли, но същевременно по определен начин разчитат на вече познати образи“.

Цикълът „Антично ... не толкова антично“ препраща към идеята за многопластовия женски образ, носещ в себе си, използващ разнородни, дори отричащи се иконографии.

Женската фигура е сложен образ, в който се преплитат образи от античността, елементи от иконата, части от графично произведение. Тя – жената - носи духа на миналото, но тя е в настоящето, тя е сега.

Тук и сега - в дигиталното – се преплитат минало, настояще и бъдеще. Женският образ е събирателен, тя е меланхолия, тя е убежище, тя е мисия.



(Ил. 7.) Красимира Дренска – Графична серия „В покой I- III“, 100 / 70, техника CGD, 2018.

*Концепция:*

Работите от графичния цикъл „В покой“ са компютърно генерирани колажи, чийто първоизточник са части от предишни работи, изпълнени в различни художествени техники. Преобразуването на нещо създадено в материал, чрез възможностите на компютъра е част от художествено-творческите търсения на автора и е в унисон с философската идея и съдържание на композициите. Стремещт към постигане на нещо непознато, неочаквано, неизказано по отношение на визуалните изразни средства и екзистенциалните вълнения на автора се преплитат в настоящите „Графични трансформации“.

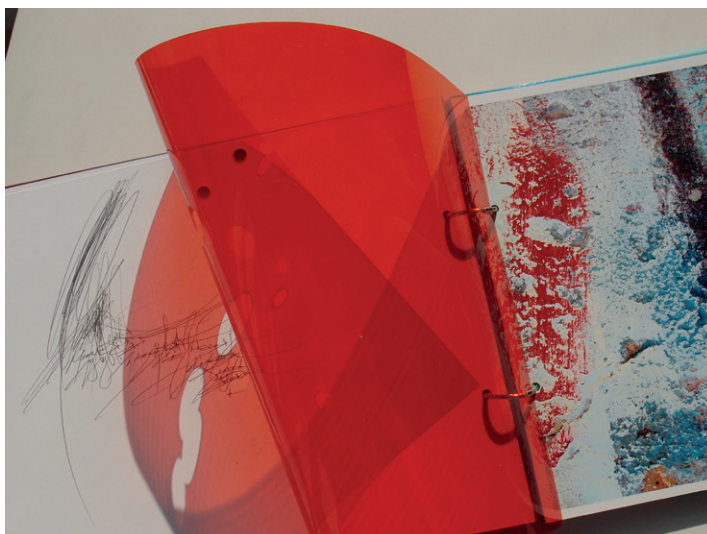
Още от зората на своето развитие графиката е най-достъпното, и същевременно, най-комуникативното изкуство. Нейната същностна тиражираща функция исторически неотменно я обвързва с книгата. В съвременното дигитализирано общество, силно доминирано от визуалността, партнирането на слово и образ е добило равностойност. Твърде често визуалното послание е водещото. Арт книгата като художествен феномен на 20 век отдавна е обособила свое място и територия за колекциониране в световен аспект. Тя представлява специфичен концептуален архив, включващ в себе си времето – портал към изкуството на определен период и художествено направление.

Детерминирана като самостоятелен графичен жанр, арт книгата все по-активно и осезаемо присъства на международните графични форуми през последните 10 години. Последните издания на Триеналето на графиката в Краков, Полша и биеналето в Дуоро, Португалия го доказват – арт книгата вече намира своето място и пред наградените работи. Осъществени в лимитирани авторски тиражи, такива книжни форми носят статута на графични оригинали, ръчно сизнирани от художника. Често тяхното изпълнение съчетава поредица от техники

– класически и дигитални, самостоятелни или комбинирани помежду си, пигмент трансфери от хартиени матрици, ръчно надрисване, калиграфия, преге печат, интегриране на различни видове материали със специфична сетивност и гр. Проектирането и целият ход на реализиране на подобен художествен продукт е предмет на дългосрочно обмисляне и строго определена поетапност.

Разрушавайки непосредствената си обвързаност с текста, арт книгата, подобно на съвременната графика, прекрачва жанровите граници към инсталационни и пластични форми.

В България арт книгата едва през последното десетилетие придобива относителна популярност и определеност в арт-пространството. Като специфичен концептуален художествен феномен тя тепърва ще формира и утвърди своя собствена ниша. В тази позиция, арт книгата се явява особено атрактивно поле за експериментиране, развитие, анализи и художествена реализация на пазара на изкуството. Презентирането на арт книги в рамките на проекта „Графични Транс-Формации I-III“ представлява малка, но решителна стъпка в тази посока.



(Ил. 8.) Регина Далкалчева – „СТЕНАТА / Berliner Mauer“ – арт книга.

Реализирана в лимитиран авторски тираж от 7 екземпляра / ръчно сигнирана / 2015/2016, формат 21 x 29,7 см, авторска фотография, авторска калиграфия, CGD, Digital print, сертифицирана хартия за художествен графичен печат Nahpnetuele / William Turner / 190 г, прозрачни PVC плаки с щанци, паус, ръчно книговеждане. Корица от велпапе, скрепване на книжното тяло с метални рингове. Арт книгата е разположена във футляр-кутия от велпапе, щанцован и ръчно надрисван.

### Концепция:

Арт книгата „Стената“ съдържа фотоизображения на зацапвания, заливания с боя и останки от заличени графити върху Берлинската стена (от страната на Източен Берлин), заснети в периода от 10 октомври до 2 ноември 1989 год. – дни преди нейното разрушаване. Натрупваните във времето произволни визуални наслоявания по Берлинската стена са снимани от много близка дистанция, която фокусирайки се в дребния маловажен детайл, изгубва контекстуалния смисъл на целостта. В арт книгата те са архивирани като наративно напълно неутрални и естетически елитарни абстрактни картини – „артефакти“, които се конфронтират перфидно с реалната същност и функция на ограничителното съоръжение, свързано по зловещ начин с личните съдби на най-малко 140 души, намерили смъртта си в опит да го преодолеят (в периода на съществуването на Берлинската стена от 13 август 1961 год. до 9 ноември 1989 г.).

Текстът в арт книгата документира дата и точен адрес на заснеманията. Съдържа избрани фрази – изречения от статии, публикувани в периодичния печат в деня на заснемане на съответното изображение, както и имена на част от жертвите на „Стената“, допълнени с датата и начина на умъртвяването им.

Покриващите страници на книгата прозрачни цветни плаки поглъщат част от цветовете в изображенията и в определена степен ги дематериализират – престъпления, които биват старателно прикривани в периода на тоталитаризма и избледняват със времето в годините след него. Миниатюрните щанцовани пробиви в PVC плаките отварят пролука, възможен вход към историческата истина.



(Ил. 9.) Регина Далкальчева / Арт книга / ЧУЖДИЯТ / (1) Vue/ (2) Hue/ (3) Te /арт книга уникат / арт проект / 2012/2013

Формат 19,5 x 26,5 см, CGD, Digital print, Pigment transfer, авторска фотография, авторска калиграфия, ръчно щанцоване, деструктуриране и надрисване на тиражния първообраз. Трите книги са разположени в общ футляр.

Арт книгата представлява художествена трансформация на съществуващо полиграфически реализирано рекламно печатно издание, единствен екземпляр, ръчно сигнирана.

### Концепция:

Арт книгата произтича от личен фотоархив, съдържащ снимки от мои пътувания в различни държави по света. Многобройни, някои от тях многократно преживени градове, квартали, улици, сгради..., заедно със случайно уловения в кадъра „непознат“ – ЧУЖДНИЯТ.

Вече опознатата градска среда, станала привична и избледняла до ежедневие, парадоксално акцентира присъствието на „чужд“, чиято непознаваемост изцяло съсредоточава вниманието сред вече познатото. Напълно „чужд“ или въображаемо премоделниран, надграден, обременен през възможни отговори на Кой? Какъв? Какво? С кого? Къде? Защо? Персонализация – всеки път отново и от всеки един зрител пред кадъра с „непознатия“. Отместване на смисловия център с възможност за пораждане на изцяло нов контекстуален смисъл в рамките на непретенциозно познатото, на документалното.



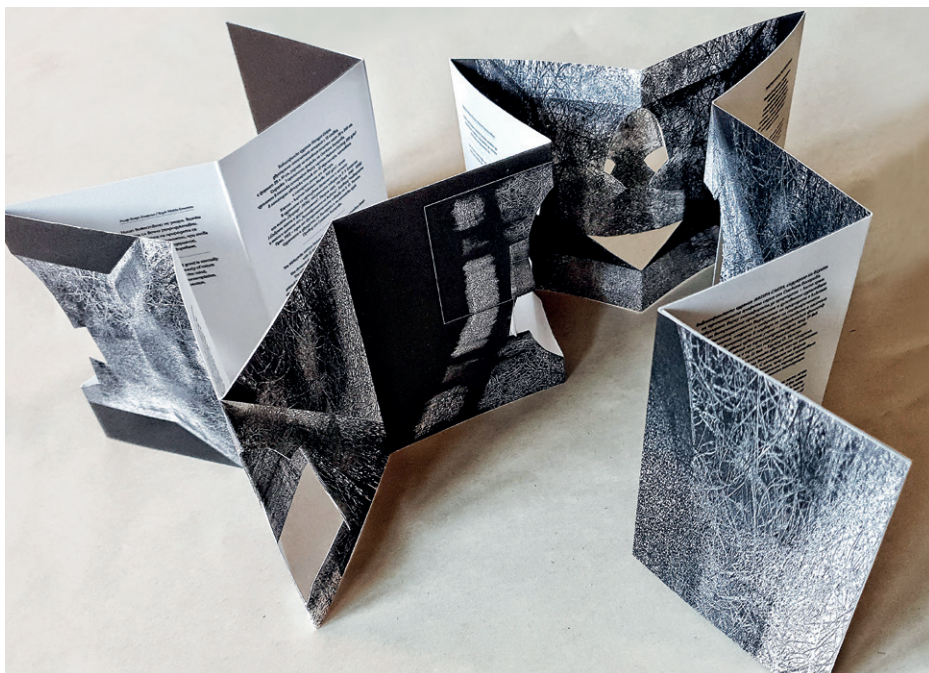
(Ил. 10.) Сн. Бисерова – „URBAN WALLS“ – арт книга – техника CGD, Giclee, 2019

Арт книгата „ГРАДСКИ СТЕНИ“ /‘URBAN WALLS’/ е двуезично издание на български и на английски език, създадено по авторски текстове и фотографии. Изпълнено е в техника дигитален печат, върху хартия Hahnemühle 230 g/m<sup>2</sup>, в лимитиран тираж от 15 ръчно сигнирани екземпляра.

Изданието включва два графични листа с разгънат формат 50,6 x 136,5см и краен формат след сгъване 25,3 x 19,5см, съхранявани във футляр от черен картон Fabriano Sirio Ultra Black 460 g/m<sup>2</sup>.

Цялостният графичен лист, състоящ се от лице и гръб, чрез разрязване и сгъване обособява условно книжно тяло с нестандартна форма и начин на разгръщане, провокиращ към индивидуален прочит.

Тя е своеобразен обобщен концептуален и времеви архив на градския хабитат и култура.



(Ил. 11.) Сн. Бисерова – „NATURA SACRA“ – библиофилско издание – техника силиграфия, 2019

Библиофилското издание „Натура Сакра“ по текстове на Р. У. Емерсън и Е. О. Уилсън, представлява класическо двустранно лепорело, допълнително трансформирано посредством внасянето на поп-ъп елементи в централната зона на пет от сгъвките.

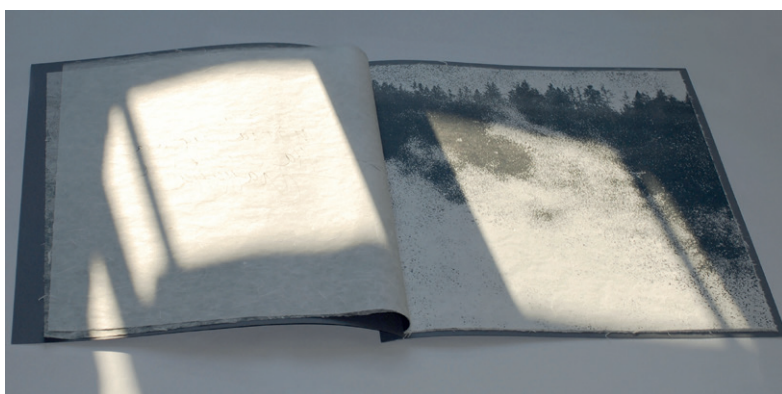
Изданието е двуезично – на български и на английски език. Отпечатано е в лимитиран авторски тираж от 10 екземпляра, изпълнени в техника силиграфия върху картон Platinum Etching 285 g/m<sup>2</sup>, ръчно щанцовано и сигнирано от автора. Корицата е отворена, изработена от картон Fabriano Murillo 360 g/m<sup>2</sup>.

Тринадесетте сгъвки обособяват седем разтвората с обща дължина 266 см и размер на страницата 28 x 19 см.



(Ил. 12.) Александра Димитрова – „Когато падне мъгла в Родопска планина“ арт книга, формат 31.5 / 23 см, техниката CGD / презе, 2017 / 2018

Графични листови арт публикации уникати по „Народни песни от Родопския край“ от Николай Кауфман, Тодор Тодоров, БАН 1970г. Авторска фотография, дигитален печат върху Фабриано 5 / 210 гр., паус 200 гр. ръчно книговеждане и презе. Шрифт „Kardinal Pro“. Арт книгите са проектирани и реализирани като дипломен проект в рамките на магистърска програма „Илюстрация“ към специалност „Книга, илюстрация, печатна графика“ на Национална художествена академия / София с художествен ръководител доц. д-р Регина Далкалъчева.



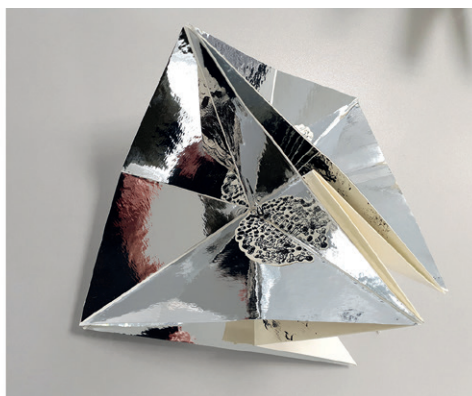
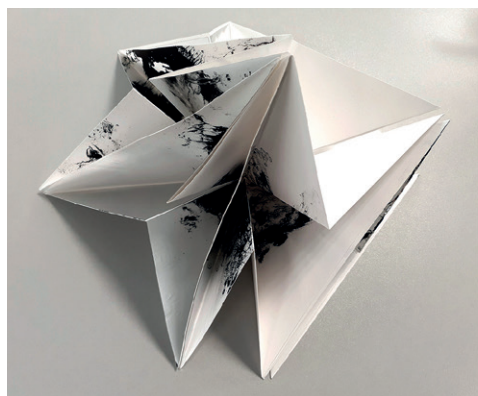
(Ил. 13.) Александра Димитрова – Арт публикация към книгата „Когато падне мъгла в Родопска планина“. Лимитирана серия от 3 арт публикации. Техника силиграфия и калиграфия върху хартия козо. Ръчно сигнирана. 2019



(Ил. 14.) Калина Миланова – Библиофилско издание „Борис Христов – Избрано“ формат 50 / 45 см, ръчен печат в техники тонер трансфер / силиграфия / преге печат, 2018

Библиофилското издание е реализирано в лимитиран авторски тираж от 7 екземпляра по „Книга на мълчанието“ от Борис Христов, 2014, Включва 13 графични листа, нескрепени в книжно тяло, отпечатани в техника силиграфия върху хартия Magnani Litho 310 g / m, ръчно сигнирано.

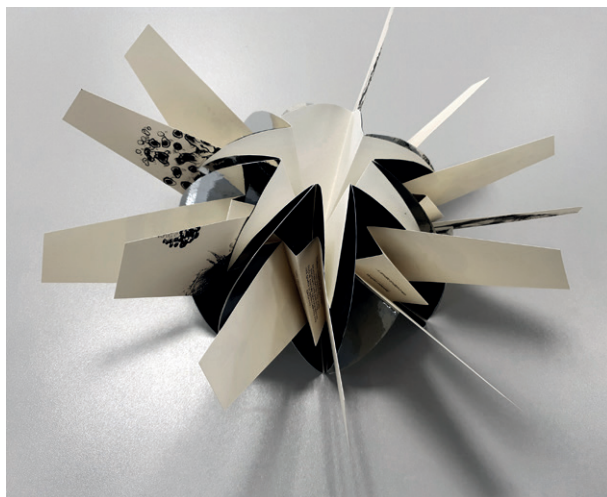
Арт книгата е разположена във футляр-кутия от черен картон Fabriano Murillo 360 g / m. Проектирана и реализирана като дипломен проект в рамките на магистърска програма „Графичен дизайн“ към ФНОИ, катедра „Визуални изкуства“ на СУ „Св. Климент Охридски“ с научен ръководител проф. Буян Филчев.



(Ил. 15.) Невена Ненова – „ОМ. Покой, покой, покой...“ – серия арт книги-обекти I-III, техника силиграфия. Реализирани с помощта на алтернативни полиграфически материали и техники – огледално фолио, 2019.



Колекция независими авторски издания, идейно развити по цитати от индийски текстове на мъдростта – Упанишади. Триизмерно изградени на пространствените принципи на рор-ап. Арт книгите са проектирани и реализирани като дипломен проект в рамките на магистърска програма „Илюстрация“ към специалност „Книга, илюстрация, печатна графика“ на Национална художествена академия /София с ръководител доц. д-р Регина Далкалъчева.



Ил. 16.) Невена Ненова – „ОМ. Покой, покой, покой...” – серия арт книги-обекти III, техника силиграфия, огледално фолио, 2019

*Концепция:*

„Арт книгите-обекти са сложни по форма. Подтикват към съзерцание, размисъл и анализ на метафизично ниво. Свърхчовешката мъдрост на текстовете озарява ума и разширява душата. Оптическите ефекти във всеки разтвор генерират неочаквани игри с огледални повърхности, въвеждайки зрителя в мистичен свят. Преживяването от наблюдението на новата триизмерност е строго индивидуално, така както и разбирането за Реалността, Истината и Брахман (Висшия Дух). Двумерното пространство моделира нова триизмерна реалност. Нещата се появяват от само себе си. Образът е истински и имагинерен едновременно. Случва се симултанно видоизменяне на гледната точка по отношение на формата и възприятието“.

Проучването на съвременното графично изкуство във всеобхватната му цялост – с неговите визуални, концептуални, социални и цивилизационни художествени проявления е заложено в основите на концепциите на международните форуми на графиката в началото 21 век, а изборът на автори и на кураторски проекти недвусмислено подчертава тези тенденции.

Графичните инсталации, все по-често присъстващи в тези форуми показват, че дигиталните технологии са превърнати в обособена и все по-утвърждаваща се платформа за комплексна интермедийна комуникация. В този контекст графичният печат като същност и като технологически процес предоставя възможността не само за разкриване на валенции към други медии, но също така и за нов тип художествено интегриране в редиците на изкуствата. Интерпретирането на оригиналната идея за графиката като изкуство се осъществява в изключително широк спектър, от традиционните практики към всевъзможни печатни комбинации а в чисто концептуален план – към разбирането на онези фундаментални идеи, които формират същностните слоеве на съвременната графична творба.

Включените в проекта „**Графични Транс-Формации I-III**“ графични инсталации, част от които, съхранили възможността си за тиражиране, а други – замислени и осъществени като абсолютни уникали, потвърждават тези аспекти и тенденции в развитието на графичното изкуство. Сливането на медиите представлява структурна и формална рамка за развиване на идеите на всеки от авторите.



(Ил. 17.) Регина Далкалъчева – „СВЕТИЯТ УБРУС / MANDYLION“ – графична инсталация техника CGD, Giclee, 2018

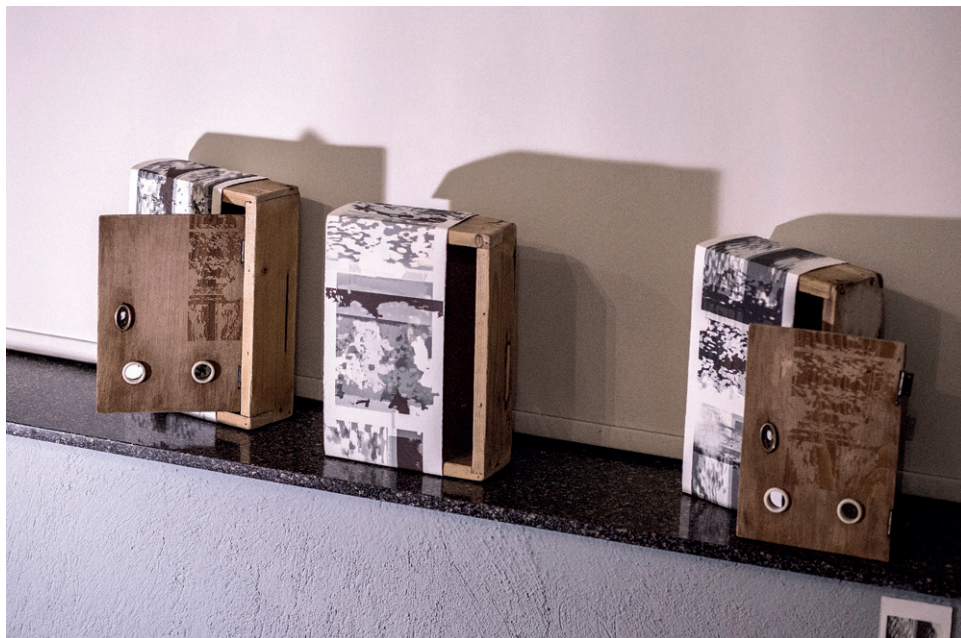
/серия дигитални графики / арт книга / графична инсталация / 2017/2018  
Формат на всяка една от графиките 60x45 см / формат на всеки един от седемте графични листа в инсталацията 60x240 см / общ формат на графичната инсталация 436x246 см; CGD, Digital print, сертифицирана хартия за художествен графичен печат Hahnemühle / William Turner 190

#### Концепция

Серията дигитални графики интерпретира темата за личностната идентичност през утвърдилата се като съвременна иконография потребителски и маркетингово доминирана семиотична образност. Припознаването стратегията на брандинга преодолява и напълно замества потребността от себепознание и дефиниране на уникална личностна персонификация на отделния индивид.

Индивидът в роля на манекен или манекенът с претенция за индивид – лишен от вътрешно съдържание и екзистенциална същност, придобил поредната „сезонна“ идентичност чрез употребата на определен бранд.

В контекстуален план подмяната на духовната същина се конфронтира със Светия убрис (Mandylion) – неръкотворното изображение на Христос, лишено от материални параметри и представляващо единствено еманация на духа, което във времето само по себе си е затлачено и обременено от множество исторически определени и личностно предпоставени човешки наративи.



(Ил. 18.) Венцислава Стоянова – „Път“ – графична инсталация, 28/75/8 см  
техника CGD, гървени пощенски кутии –2018

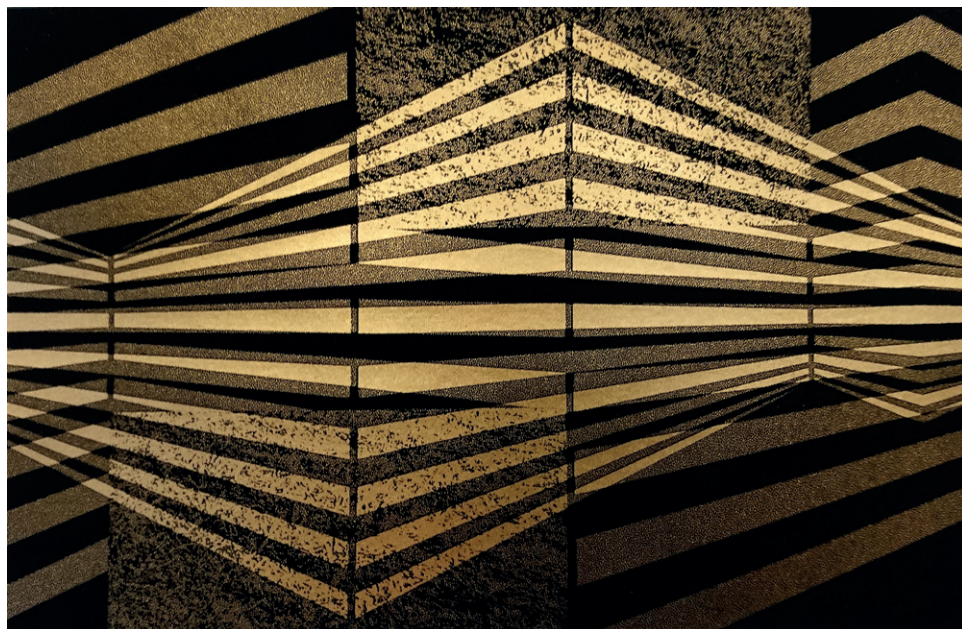
*„Кой е ПЪТЯТ, който ще ни заведе при желаното, при онова, без което не можем“?*

Идеята за пътя в инсталацията на Венцислава Стоянова се интерпретира по два начина. На първо място – това са старите пощенски кутии, които са начална или крайна спирка по пътя на думите и посланията, с които хората комуникират. Концепцията за пътя е кодирана и в дигиталното изображение, което на пръв поглед абстрактно, всъщност представлява трансформирано изображение на релсов път.

Едновременно противопоставени и съчетани в единство, те изграждат художествена инсталация, която отразява концепцията за търсенето и намирането на „правилния“ път - основния стремеж на всеки човек в процеса на индивидуална промяна и личностно развитие.

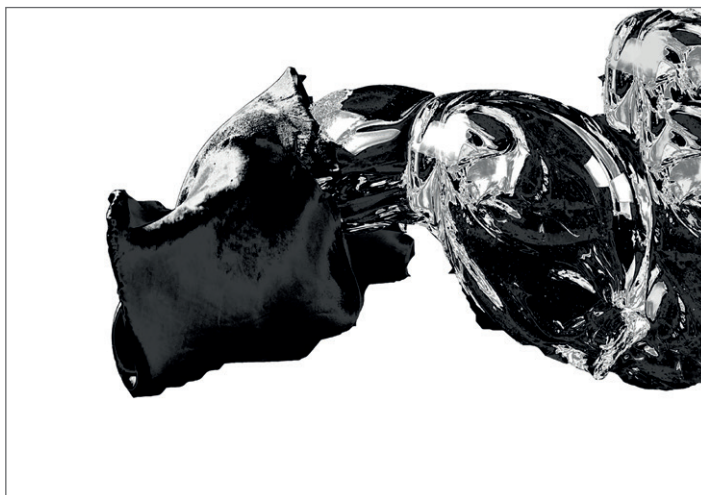
Дигиталният инструментариум се е превърнал в напълно интегрирано средство за графична продукция, той е заел съществена ниша от територията на графиката и на арт книгата като дефиниран графичен жанр. Влиянието му върху художествените практики и върху ретранслацията на визуалната информация в други форми е очевидно; неоспоримо е въздействието му и върху художествените категории, какъвто е например, визуалният език. (Ние вече не си задаваме въпроси относно легитимността на неговата употреба, а по-скоро вниманието се фокусира около начините, по които възможностите на дигиталния инструментариум променят и надграждат художествената практика на творците.) Въпросът за начините, по които дигиталните медии предизвикват концепцията за традиционните рамки в графичното изкуство, може да бъде поставен по нов начин ( в нов дискурс), а именно – с изместване на фокуса от проучване към реална промяна на представите ни за същността на графичното изкуство, поради обвързаността му с дигиталните технологии. Нито едно средство не е по-добро от друго и никое от тях не би могло да се счита като панацея за постигането на интересен резултат в работата. Истинското предизвикателство винаги се е състояло в максималното възползване от естетическите, чисто художествените възможности на дадена техника. Материалността (начинът на работа) в изкуството е от важно значение, нещо повече – материалът е определящ фактор за класата на автора, за неговото майсторство, а оттам и за стойността на самата творба. Много съвременни графици персонализират и дестилират художествения си изказ, разчитайки именно на материала, на специфичните възможности, които им предоставя една или друга комбинация от техники. Мнозина от утвърдилите се през класическите графични техники художници, които ползват активно дигитални приложения на определени етапи от творческия си процес (главно

проектиране и предпечат), впоследствие изпълняват работите си в материал по традиционния начин – посредством ръчно създадена и отпечатана матрица. Пример за такъв тип поведение е творческият процес при световно признатият японски график Сусумо Ендо, който проектира и цветоотделя работите си чрез дигитален софтуер, но ги реализира в техниката литография. Съприкосновението с материала, преодоляването на физическото съпротивление при ръчната обработка на матрицата (т. нар. занаят), дори персоналният жест при ползването на инструментите и възможността за постигане на релеф, рефлектиращ в богатото и многопланово въздействие на окончателния графичен лист – това са все аргументи, привличащи графиците, в противовес на цифровия автоматизъм. Често балансът между двете крайности идва при равностойното овладяване на класическия и дигиталния инструментариум, позволяващ взаимното им надграждане, паралелно с творческото израстване и еволюцията на персоналния език.



(Ил. 19.) Алисия Снох-Павловска – „Diffusion-E6“  
смесена техника (ситопечат, надпечатан върху гълбок печат), 2018

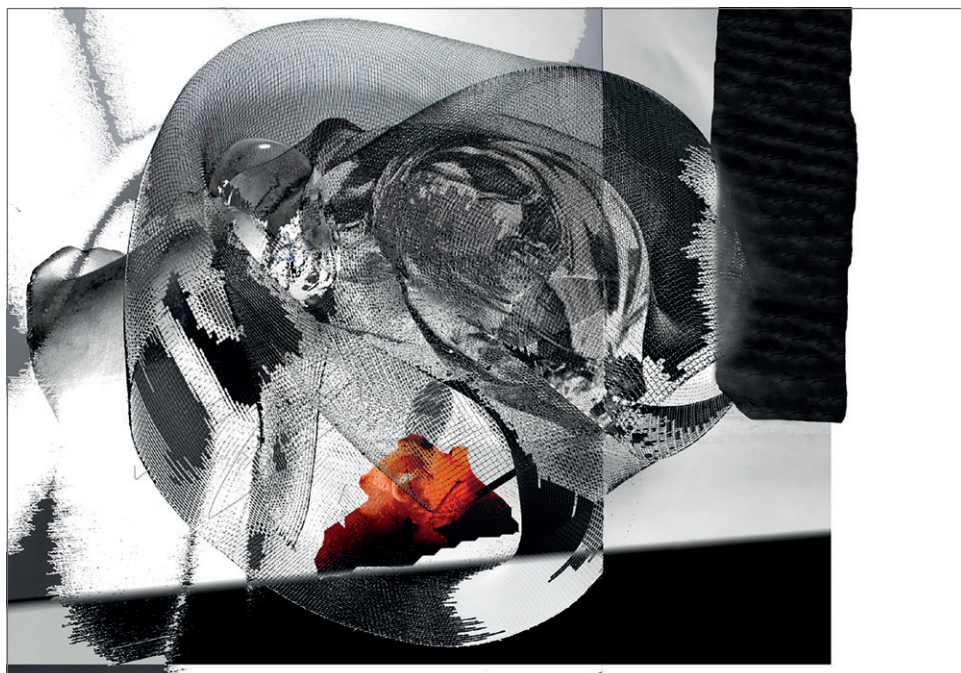
Алисия Снох-Павловска е професор от Университета „Мария Склодовска-Кюри“, Декан на факултета по изкуства, Люблин, Полша.



(Ил. 20.) Анна Цоловска – графична серия „Трансформации I-VII“ – „Пластика“, CGD, силиграфия, 70 x 100 см, 2019



(Ил. 21.) Анна Цоловска – графична серия „Трансформации I-VII“ – „Жертвеник“, CGD, силиграфия, 70 x 100 см, 2019

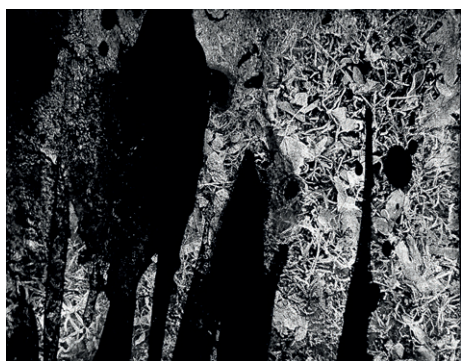


(Ил. 22.) Анна Цоловска – графична серия „Трансформации I-VII“ – „Генератор“, CGD, силиграфия, 70 x 100 см, 2019

Графичните листове на Анна Цоловска са интересен пример за оригинален, нетрадиционен подход в създаването на графично изображение на базата на първичната пластика като форма на изразяване – уникален метод, при който спонтанността на творческия акт, резултиращ в самостоен авторски артефакт и трансформациите, които претърпява през технологията неколкократно се награвждат.

Първичните пространствени обекти са скулптурни произведения, от керамика, от топло духано стъкло и стомана, но създадени с предварително заложената идея да бъдат впоследствие транспонирани в графични творби.

Определяни от автора като „спонтанно поведение на материала спрямо емоцията на автора, изразени чрез графичния отпечатък на действието от концептуалното заснемане на трансформацията на материята“, работите, включени в настоящата студия, представляват графични изображения, отпечатани в техниката силиграфия. (Цитатът е от лекция с преценка на Анна Цоловска, изнесена пред преподаватели и студенти от департамента по изкуства на Университета „Мария Склодовска-Кюри“, 20. 05.2019)



(Ил. 23.) Снежина Бисерова – Графична серия „Сенки I-XI“ – трансферна акватинта, мецотинто, 50 x 65 см, Работите са отпечатани в лимитиран тираж върху хартия Fabriano Rosaspina 285 g/m<sup>2</sup>, 2014 /2016.

В основата на концепцията е заложена трансформацията на природата, модифицирана от паметта – тихият свят на спомени, състояния, настроения. Закодираните между метафората и абстракцията послания предлагат възможност за прочит на различни нива. Композиционният подход се базира на контрапункта между авторската фотография на обекти и текстури – късчета реалност, взети директно от природата и решителната намеса на художника чрез динамичните графични елементи, надрисувани върху тази основа. Гледната точка на автора, детерминирана от спонтанния жест на рисунката е средството да се озакони пространството – чрез границите на силуетите, чрез силата, ритъма и плътността на графичния език. Именно интегрирането на ръчно рисуваня слой организира композицията и в крайна сметка, изцяло трансформира фотографската гаденост – и като визуалност, и като смисъл. Дигиталният инструментариум е средството, чрез което авторът постига различните нива на пластична обвързаност, блендирайки визуалния материал по начини, непостижими с други средства.

Процесът на работа включва трансформацията отново и отново – на обект, на среда, на пространство – вече през избора на графична техника, ръчния трансфер на принтирания в негатив дигитален файл, обработката на матрицата по традиционен начин и реализацията на крайния резултат – отпечатването на графичния лист.

Проблемът за промяната на начина на работа при графиката е идентичен с този във всяка една естетическа сфера днес. Но, независимо как е направена една работа, изцяло ръчно, машинно или е базирана на ефимерно (нетрайно) събитие, основано върху концептуалния апарат, графичното произведение представлява интелектуален продукт. Именно концептуалните стойности на изящните изкуства ги разграничават от всички обикновени продукти с утилитарно приложение, плод на човешката дейност. Компютърът,



свързан с необходимата периферия (висококачествен скенер и различни видове принтери и плотери), предлага нови посоки в реализацията на идеите на съвременния график. Възможностите на дигиталното проектиране при графиката все повече доказва потенциала му да форсира еволюционните процеси именно на концептуални нива. Наслояването на образи, като концептуална предпоставка, носи различни внушения – за време, природни и физически структури, психически сили (спомени, трансформациите им във фантазии, иреални и метафорични образи). В друг, чисто технически аспект, слоевете са покрития, интервенции, граници, маски и филтри. Те се идентифицират с разнообразни действия, промяна (своеобразна цензура) или просто с предпечатен инструмент за осигуряване на цветовия репорт. И въпреки че визуално могат да изглеждат прости, фактически слоевете са концептуално сложни. Графичен лист, мотивиран от идеята и логиката на слоевете, подтиква (изисква от) зрителя да съгласува различните пластове, за да достигне до значенията и прочита.

В процеса на работа авторът насочва графичната си серия към конкретно реализиране – изпълнение изцяло в класическа оригинална графична техника, някакъв вид трансфер, в различни форми на хибриден печат (дигитален печат с ръчни надпечатвания) или изцяло като дигитален печат. Процесът на работа включва широк спектър от манипулации в отделните слоеве, експериментиране в начините им на смесване и опитност в предвиждането на крайния ефект; заплануване на поредността в прилагането на избраните техники при хибридният печат и не на последно място, подходящ подбор на хартия (или друга неконвенционална печатна медия), която в най-оптимална степен да изяви качествата на графичната концепция.

В разгледаните аспекти логиката, повторението, надграждането и промените на изображенията в слоевете, (чрез текстурите, филтрите, прозрачностите и блендирането) се превръщат в специфичен персонален метод на композиране на графичния лист, който постепенно еволюира в своеобразен разпознаваем художествен код (но не бива да се премълчава, че понякога крие и своеобразен риск от себеповтаряне).

Понастоящем предизвикателствата пред графичното изкуство са същите, както и във всяка една естетическа област, а именно – как да направиш работата си така, че да бъде забелязана и разграничена от всеки друг художествен продукт. Отговорът на това предизвикателство не може да бъде намерен в техниката. Сама

по себе си тя не генерира художественост. Голямата, новаторската графична творба, която разчупва всички установени норми, всъщност съхранява неизменните през вековете същностни качества на това изкуство – неговата комуникативност, демократичност и възможността да докосва с посланията си много хора. Тематично то е фокусирано винаги върху общочовешките ценности и социополитическата актуалност – от Рембранд, Гоја и Домие до Колвиз, Пикасо и Бешков.



(Ил. 24.) Брайтър Крейг – Графична серия „IAMBIC HUSTERIA“  
формат 100 x 70 см техника ситопечат, 2017

Брайтър Крейг е професор от Университета на Британска Колумбия, Оканазан, Канада:

„Моята роля като художник е до голяма степен ролята на трансформатор, променящ смисъла на посланията. Аз избирам, съпоставям, редактирам, прекодирам – и впоследствие, презентирам в нов контекст изображения и текст – компилации на неща, които откривам в моето ежедневие. Избирайки за отправна точка идеята на Ролан Барт за „смъртта на изкуството“, аз споделям теорията, че всички ние сме автори на онова, което виждаме. Ние интерпретираме и осмисляме нещата, направени преди нас по индивидуални, идеосинкретични начини. Аз вярвам, че това става ежедневно, в сблъсъка ни с визуалната и текстова информация, с която влизаме в контакт“. (Из еспозето на автора към самостоятелната му изложба в България, 2017).

В резултат от анализа на осъществената в рамките на проекта поредица от изложби могат да се формулират и коментират определени изводи, касаещи както художествената практика на графичите, така и учебния процес по съответната дисциплина. Настоящите обобщения до голяма степен се припокриват и допълват от предишни мои публикации по темата: (Biserova, 2018: 86–88).

В най-новата си история графиката често се припокрива с други артистични медии или е инструмент в сложен, колаборативен процес на взаимодействие в реализацията на художествената творба, било то, поставена във времето (пърформанс, инсталация) или обектно базирана. И докато едва преди 15 години дигиталните технологии са пораждали концептуален разрыв с общоприетите представи за същността на графичното изкуство, понастоящем цифровите медии вече не се възприемат като насилствено „нарушаване на установените протоколи“, а по-скоро като трансформираща сила, както на практическо, така и на концептуално ниво. (Drucker, 2008: 1-3)

Налице са високохудожествени дигитално създадени графични творби, доказателство за еволюция на художествената лексика в съвременното графично изкуство отвъд какофонията на заобикалящото ни отвсякъде и все по-наатрапливо дигитално говорене.

Възможностите на дигиталните технологии предизвикват автора, извеждат го от зоната на постигнатия чрез традиционното мислене и технологии комфорт, включвайки друг, специфичен тип динамика и в процеса на почти изровото, поливариантно търсене развива в нестандартни измерения неговия изказ.

Издържани в качествено отношение резултати се постигат само върху основата на овладяни фундаментални класически, традиционни за графиката технологии и практики, на вече изграден и укрепнал в етапите на индивидуалното творческо израстване авторски художествен език. В рамките на учебния процес по графика непрекъснато се препотвърждава тази теза.

За неукрепналия, развиващ се млад художник овладяването на

базисните компетенции на дигиталния инструментариум трябва да върви в последователност и/или успоредно с изучаването на класическите графични техники и изграждането на съответстваща художествена култура. Обратното би възпрепятствало процесите на изграждане и развитие на персонална художествена лексика и оставане в рамките на цифровата механичност.

В процеса на обучение работата с графичен софтуер, адаптиран към творческите задачи на дисциплината „Графика и технологии“ развива мисленето и креативните възможности на студентите по посока на свобода в изказа и гъвкавост при проектирането на графичните композиции. Генерира се комбинативност и се обогатява фантазията на студентите. Това прави включването на дигиталното проектиране важен и пластичен съвременен метод в обучението по графична композиция.

Интегрирането на дигиталния инструментариум в пълния спектър от класически графични техники на етапите на подготовка предпечат и трансфер към печатна матрица, както и разнообразните надпечатващи практики обогатяват неимоверно процеса на обучение и предоставят високи творчески резултати в работата на студентите по дисциплините „Графика и технологии“ и „Дигитални графични и техники“ в рамките на бакалавърските и на магистърските програми към катедра „Визуални изкуства“, ФНОИ, Софийския университет.

Тези изводи предполагат, че пътищата на дигиталните и на класическите графични техники и в бъдеще, все по-сложно, ще се преплитат и надграждат взаимно в стремежа на художника да търси постоянно нови възможности за пластично изразяване.

Включването на дигиталните и класическите техники в територията на съвременната графика и арт книгата, независимо от доминантата на едните или на другите, резултира в художествена продукция с нови, неочаквани пластически характеристики, но достатъчно отдалечена от повърхностната компютърна механика.

Промените, които произлизат от реконтекстуализацията на моделите в графиката, ще доведат до трансформирането им в нови форми, отговарящи на актуалната концептуална среда и съответстващите ѝ художествени послания.

Пораждането на нова художествена форма, на нов език в исторически аспект обикновено е следвано от генериране на съответстващ тип разбиране, на възприятие – а оттам, във формирането на публики.

В заключение, може да се твърди, че графиката като изкуство е един от първообразите и предвестниците на новата визуалност и, в крайна сметка, на синтаксиса на една нова естетика. Изначалната

комуникативна функция на графиката и днес, в условията на тотална дигитализация, ѝ отрежда мястото на фундаментално средство за формулиране и предаване на послания в обществото на 21 век.

Би могло да се спори в предвижданията за нейното бъдеще и приложение, но едно е безспорно – нейното настояще, стъпило върху богати, шествековни традиции, е заредено с мощна енергия и идеи, ситуиращи я след най-бързо развиващите се изкуства днес – в една постоянно разширяваща границите си зона, която обхваща цялата визуалност на съвременната култура.

## ЛИТЕРАТУРА

- Biserova: 2014 Biserova, Snezhina. „Графични Трансформации - I“ (Цифрови и хибридни графични техники) – Електронно списание за наука, култура и образование (онлайн).[Grafichni Transformatsii – I (Tsifrovi i hibridni grafichni tehniki)- Elektronno spisanie za nauka, kultura i obrazovanie (online), 1, 2014]
- Biserova: 2018 Biserova, Snezhina. „Графични Трансформации - II“ (Цифрови и хибридни графични техники) – Електронно списание за наука, култура и образование (онлайн).[Grafichni Transformatsii – II (Tsifrovi i hibridni grafichni tehniki)- Elektronno spisanie za nauka, kultura i obrazovanie (online), 10, 2018, 55-88 /ISSN 2367-6396/]
- <https://fnoi.uni-sofia.bg/magazine/index.php/fnoi/article/view/39/30>  
[презгледан 30.04. 2020].
- Noyce: 2006 Noyce, Richard. „Printmaking at the Edge“, A&C Black Publishers Ltd., 2006.
- Drucker: 2008 Drucker, Johanna. “Violating Protocols.” *Working States*, 2008.  
[http://www.philagrafika.org/pdf/WS/Violating\\_Protocols.pdf](http://www.philagrafika.org/pdf/WS/Violating_Protocols.pdf)
- Pelzer-Montada: 2018 Pelzer-Montada, Ruth. “Perspectives on contemporary printmaking. Critical Writing since 1986”, Great Britain, Manchester University Press, 2018.
- Pelzer-Montada: 2001 Pelzer-Montada, Ruth. “Authenticity in Printmaking - A Red Herring”. *2nd IMPACT Conference 2001*.  
<http://www2.uiah.fi/conferences/impact/pelzer/Pelzer-Montada.pdf>
- Weisberg: 1986 Weisberg, Ruth. “The Syntax of the Print In Search of an Aesthetic Content”, *The Tamarind Papers. A Journal of the Fine print* Vol.9. №2 1986. 52-60
- Weisberg: 1993 Weisberg, Ruth. “Critical Theory and the Print: New Criteria for Print Qualities in the Expanded Field”, *Contemporary Impressions*. Vol. 1, no. 1, Spring 1993. 10-12.

---

*Данни за автора:*

Доц. д-р Снежина Бисерова е доцент по „Графика и технологии“ и по „Графичен дизайн“ в СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, катедра „Визуални изкуства“; Член на СБХ от 1991 г. Автор на монографията „Силиграфията – безводен метод за повърхнен печат“, албум, София: ARS Millenniums MMM 2006. Има реализирани 13 самостоятелни изложби. Тя получава множество награди за творчеството си. Нейни работи са притежание на обществени и частни колекции в страната и в чужбина; E-mail: snbisser@hotmail.com; sssivanov@uni-sofia.bg

## ЕЛИН ПЕЛИН ИЗВЪН КЛИШЕТО НА ЖАНРА – ДИЛОГИЯТА „ЯН БИБИЯН“

Таня Казанджиева

**Резюме:** В статията се прави опит, от съвременна гледна точка, жанрово да се анализират двете части на романа на Елин Пелин – „Ян Бибиян. Невероятни приключения на едно хлапе“ и „Ян Бибиян на Луната“ и да бъдат определени в цялост, каквато представлява дилогията. Авторът застъпва тезата, че творбата предлага много контексти, като един от най-важните е визионерството и прогностиката на писателя по отношение на научния прогрес на човечеството в овладяването на Космоса. В текста авторът повдига и въпроса за наложената егностранчивост в българската литературоведска наука по отношение на цялостната личност на творец от измерението на Елин Пелин.

**Ключови думи:** жанр, роман, дилогия, контекст, визионерство, прогностика, фентъзи

## ELIN PELIN OUTSIDE OF THE CLICHE OF GENRE – THE DILOGY “YAN BIBIAN”

Tanya Kazandzhieva

**Abstract:** The article attempts from a modern point of view to analyze the genre of the two parts of Elin Pelin's novel - Yan Bibiyen. Incredible adventures of a kid and Yan Bibiyen on the Moon and to be defined as a whole, as the diology represents. The author argues that the work offers many contexts as one of the most important is the vision and prognosis of the writer regarding the scientific progress of mankind in the mastery of the Cosmos.

**Keywords:** genre, novel, diology, context, visionary, prognosis, fantasy

След романа „Златно сърце“ (1929) на Калина Малина, Елин Пелин пише втория роман за деца в историята на новата българска литература. Произведението се състои от две части (дилогия) – „Ян Бибиян. Невероятни приключения на едно хлапе“ и „Ян Бибиян на Луната“ и е изградено самостоятелно за първи път през 1933 г.

Елин Пелин пише романа „в движение“ и както авторът сам заявява, „*седмица по седмица*“ (Elin Pelin, 1978). Публикува се под формата на подлистници в издвания тогава детския вестник „Пътека“. За големия интерес към творбата разказват свидетелствата, че често пъти деца причакват писателя пред къщата музей „И. Вазов“ в София, в която той работи като уредник, за да го питат какво ще стане по-нататък с главния герой Ян Бибиян (Georgiev, 2010).

За разлика от младите читатели, които явно проявяват еднородие при оценката на произведението, българската литературна критика не е единна през времето при определянето на жанра на романа и взема предвид в различна степен многообразната му контекстуалност.

Класическото определение за жанра на дилогията и по-точно за нейната първа част, включва тезите на утвърдени литературоведи (С. Янев, Т. Дяков, П. Стефанов, Р. Хаджикосев и др.), които се обединяват около мнението, че това е „приказен роман“ с пародийни елементи (развито подробно от Yanev, 1987: 119–120 и 124–125 и др.).

В полза на това твърдение Роман Хаджикосев утвърждава, че първата част на романа е изградена на принципа на фолклорната вълшебна приказка според интерпретацията на В. Проп, (Hadzhikosev, 2006: 144–145), а Любомир Георгиев, сравнявайки романа за „Ян Бибиян“ с романа за „Хари Потър“, пише: „*Генетично те произлизат, следват и се създават по модела на народната вълшебна приказка, без да са неин преразказ. Авторите преди всичко познават и възраждат в творбите си мотиви и образи от приказния фолклор, от митологията и народните суеверия на етнокултурните региони, към които принадлежат, без да остават в техните граници, особено Дж. К. Роулинг*“ (Georgiev, 2010:94). По-нататък в своите разсъждения Георгиев утвърждава, че в романа на Елин Пелин се открояват типичните черти на вълшебната приказка, които дават основание за жанровото му определяне, както и че писателят остава в рамките на класическия модел за разлика от съвременната британска авторка. Според него по-точното определение на първата част на дилогията е „вълшебен роман“ (Georgiev, 2010:94–95).

В свой анализ на детско-юношеската проза Томислав Дяков загатва за нетипичността на произведението на Елин Пелин, като не излиза докрай от наложеното клише: „*В плана на нашата традиция Ел. Пелин*



свищо е новатор; той разколебава семантиката на народната приказка. Пародирайки образите на отвъдното, той прави повествованието във висока степен условно и „снижава“ вярата в правдоподобността чрез дистанция.“ (Дуаков, 2015:77). Интерпретацията на Томислав Дяков за повествованията в прозата за деца очертава три типа: творби от чисто приказен тип; творби, в които приказното съдържание е очертано в реалистична рамка; и творби, които съдържат „обяснена свръхестественост“ (Caillois by Дуаков, 2015:77).

Тази класификация отново разполага романа в наложените жанрови клишета: първата част като творба от чисто приказен вид, но при втората – „Ян Бибиян на Луната“ се открива своеобразен нюанс – тя се разполага в групата на произведенията, в които се разказва: „за научни хипотези, а не за тайнствата на отвъдното. И тук фантастичното и реалното преливат едно в друго, и тук царуват цялост и хармония – всичко е научно обосновано“ (Konstantinova by Дуаков, 2015:77).

Трябва да се признае, че още Симеон Янев усееща и изразява трудността по определянето на жанра на произведението, като заявява: „Тя не е фантастична книга, още по-малко научно-фантастична“ (Янев, 1987:119-120).

Обобщение на жанровите перцепции на текстове, родеещи се с дилогията „Ян Бибиян“ прави и Вихрен Чернокожев в предговор към книгата на Любен Дилов „Зеленото ухо“: „Популярността си Любен Дилов държи не просто на факта, че виртуозно владее граматиката на фантазията. Освен, че пръв проправи път на един нетрадиционен за българската словесност жанр(преди него май беше само Елин Пелин с „Ян Бибиян на Луната“ и Светослав Минковите разкази), той предвиди стратегията му. И по най-естествен начин съюзи фантастиката, философията и смеха“ (Dilov, 1997:8).

В края на 90-те години на миналия век, когато Джоан Роулинг публикува първата книга от поредицата за момчето-магьосник – „Хари Потър и философският камък“, настъпва своеобразен ренесанс за жанра „фентъзи“, чието начало се открива още в зората на ХХ в. Жанр, който според английската литературна теория, се характеризира с използването на елементи от митологията, фолклора и класическите „вълшебни приказки“. Смята се за поджанр или разклонение на фантастиката, но все още е трудно да му бъде дадена ясна и изчерпателна дефиниция. За първи път терминът „фентъзи“, с който се определят този вид творби, се използва в американското списание Wonder Stories (1934).

Интересна подробност е, че приеманият за основател на жанра Джон Роналд Роуел Толкин започва книгата си „Хобитът“ около 1933 г.

и я завършва напълно през 1936 г. В това време първата част на романа за Ян Бибиан и неговите невероятни приключения вече е публикуван в периодичния печат за деца у нас през 1933 г. По този начин дилогията за Ян Бибиан се появява именно във времето, когато това литературно направление се манифестира и започва да заема мястото си в световната литература.

В Оксфордския кратък речник на литературните термини „фентъзи“ е въведен като общ термин за „всякакъв вид фикционални творби, които принципно не са посветени на реалистично представяне на познатия свят“ (Baldik, 2001). Категорията включва алегорични съновидения, басни и вълшебни приказки, научна фантастика, романи като описващи светове, в които магически сили или други невероятности са напълно приемливи. Според Светлана Стойчева този термин няма аналог на български, но насочва към природата на тази литература – наднационална, „космополитна по призвание и планетарна по размери“ (Morin by Stoycheva, 2005).

Елин Пелин сякаш е уловил уникалността, която предполага такъв тип творба, той сякаш е воден от: „стремежът към космополитна скроеност на мисленето и поведението, търсенето на недоморасъл житейски сценарий, приобщеност към света/световете“, всичко онова, което притежава фентъзи литературата и заради което е толкова предпочитано от младите хора (Stoycheva: 2005).

Не може да се отрече, че според редица характеристики, които изявяват някои от признаците и каноните на жанра, двете части на „Ян Бибиан“ препращат именно към интерпретация от „фентъзи“ ракурс.

Още в първата част на романа „Ян Бибиан. Невероятни приключения на едно хлапе“ се открива следното:

- Несъществуващ свят, в който се случват невъзможни за реалността неща – царството на Мирилайлай, Дяволското царство;

- Магия и фолклорни персонажи, представени чрез дяволчето Фют, враната (Иа), Черният дявол (бащата на Фют), магьосникът Мирилайлай и други персонажи.

- Авантюристичен сюжет, който се открива в пътуването до царството на Мирилайлай.

- Конфликт между доброто и злото като основен сюжетнообразуващ елемент – борбата на Ян Бибиан с дяволчето Фют и с магьосника Мирилайлай.

- Постъпките и преживяванията на героите са на първо място, а вълшебството играе помощна, макар и не второстепенна роля – Ян Бибиан посипва с последните капки жива вода глинения Калчо, за да го превърне в човек.

- Пълна свобода на автора - доколкото във вълшебния свят всичко е възможно.

- Съществуването на вторичен свят и използването на магия са сред най-важните жанрови закони на жанра и представляват основен индикатор на фентъзи литературата.

Текстът на тази първа част на романа предлага и редица жанрови клишета:

- *дяволската опашка* – в ролята на меч, тояга или жезъл;
- *магия*;
- *пътешествие*;
- *част от реалния свят* – градчето, в което живее Ян Бибиян;
- *дори „Дракон“*, който се появява в началото на романа под формата на гушер и който отвежда момчето до дупката в полето, откъдето ще изскочи дяволчето Фюм.

И така, в първата част на романа различният от другите деца Ян Бибиян преминава през много изпитания, за да избере доброто пред злото, любовта пред омразата, осъзнатото задължение пред изкушението. Както става в живота, когато се нарушават рамките на общоприетите норми, някои „вечни истини“ се проумяват по „трудния начин“ – затова момчето попада в дяволското царство (илюзии, зло, лъжи, пороци), получава глинена глава (да не осмисля и да не осъзнава действията и постъпките си), преминава изпитанието в Желязната гора, завръща се на Горния свят и възстановява собствената си глава. Първата част на романа завършва с присъединяването на Ян Бибиян към света на „добрите“ деца, т. е. Елин Пелин го поставя в канона, но това е само привидно.

Неукротимият дух на младостта подтиква героя на Елин Пелин и във втората част на дилогията да бъде различният юноша, момчето с ярка индивидуалност, което няма как да се чувства удобно и добре в ежедневиите и монотонни рамки на обикновения живот. Той не спира да търси нови светове и този път обръща поглед към звездите, там, където свети вечната спътница на Земята – ярката Луна.

Потребността на Ян Бибиян да се измъкне от рутината на живота и от „традиционната“ предопределеност на бедността в малките български градчета от това време е закодирана в думите: *„Сега съм тук, при родителите си. Жално ми е да ги гледам как бедно живеят. И като си помисля, че и моят живот може да бъде същият, ужасявам се. Вярвай ми, аз не бих могъл да живея като тях и не искам.“*

Дали тези думи не са споделени мисли на самия Елин Пелин?

След преживяното в първата част на романа и откритието, че животът е пъстър, след „провиджането“ за горе и долу, за това, че

между черното и бялото се „промъква“ и сивото, няма как Ян Бибиан да бъде вкаран отново, и то в отмиращите в модерното време, патриархални рамки на обикновеното битие.

Устремът на момчето към Луната разкрива и един български комплекс, чрез обрисуването на който писателят иска неговите читатели да успеят да го надмогнат - подценяването на собствения потенциал. У българите е заложено много, вярва Елин Пелин. Именно таланта и дарбите, но и техните прояви, са в състояние да превърнат младите българи в пътешественици, изследователи, откриватели, така както са превърнали Иван Цървулът в майстор Франц Техниката. Нещо повече, тук сякаш Елин Пелин иска да измъкне не само Ян Бибиан, но и младежта от магиката на фолклорното, което все още битува в новоизграждащия се свят на модерна България. Писателят иска да ги отдалечи от фолклорно-религиозната ирационалност на това битие и да ги тласне към превъзходството на интелекта, науката и материалния прогрес.

Приемайки тезата за изявеното пародийно начало във втората част на романа все пак П. Стефанов не пропуска да заяви, че въпреки *„цялата амбивалентност на образа на Ян Бибиан, той с основание може да се разглежда и като символ на дремещата народна творческа енергия, която, когато намери поприще, е способна да сътвори чудеса. Особено във втория роман той е изцяло символ на младежка поривност, на постоянство, изобретателност и смелост в осъществяването на целите“* (Stefanov, 2010).

Мнозина изследователи на творчеството на писателя определят втората част на романа като опит за научна фантастика. „Откривателската“ тема без съмнение е основната в произведението, а подготовката и пътуването до Луната са предадени с достатъчна научна добросъвестност и осведоменост, може да се каже дори - според изискванията на научно-фантастичния жанр, смята Стефанов. Той потвърждава, че се откриват много от атрибутите на едно „реално“ космическо пътуване - верни описания на планетите, точни космически разстояния, знания за небесните явления, боравене с определена техническа терминология, елементи на научна прогностика и т.н. Но изследователят не приема тезата, че втората част на романа може да бъде произведение тип „фантастика Жул Верн“ (Georgiev, 2009) и отново акцентира върху забавно-развлекателното и изровото в пресъздаването на пребиваването на Луната на двамата герои, като заявява, че научно-фантастичният принцип деградира и „космическото“ от цел се превръща в средство (Stefanov, 2010).

Известно е, че Елин Пелин се „увлича“ по новите открития в техниката и в частност в радиолюбителството през 30-те години на миналия век, както битуват свидетелства от негови сродници и приятели. Този факт често е пренебрегван от изследователите на творчеството му и в това отношение те са длъжници към цялостното изграждане на образа му не само като „певец на българското село“, а и към обхвата на неговите интереси.

На въпрос дали е изпитвал желание да чете чужди творби и какво е било влиянието им върху него, Елин Пелин отговаря: *„Разбира се, че четенето на хубави произведения винаги (в душата на един писател) е благоприятно за творчеството му. Може да не му повлияе. Аз смятам, че много са ми повлияли някои от добрите писатели, които съм чел – като Чехов и Горки. Смятам, че те са имали едно благотворно влияние върху мен. Тъй щото не може без влияние. И през време на писането никога не е вредно човек да чете и други някои книги. Аз много повече съм чел, отколкото съм писал. Имам библиотека, доста добре подбрана, която, може да се каже, съм прочел цялата. Та четенето на хубави книги е несъмнено много благотворно върху един писател. Там много работи ще научи. Много работи ще го уплашат – както и с мене е ставало.“* (Elin Pelin, 1978)

Вероятно писателят не само се е „увличал“, а сериозно е проучвал всичко, което се е случвало в областта на научните открития и което е достигало до българската публика, интересуваща се от научно-техническия прогрес в света. *„Но той беше прочел навремето всички образцови произведения на литературата, цялата класика и всичко ценно, излязло на световния книжен пазар в края на миналия и в началото на този век“*, заявява категорично Змей Горянин за своя приятел (Zmei Goranin, 2013). Този негов интерес, неговото „научно“ любопитство, мечтите, които то поражда, изграждат литературната тъкан на втората част на дилогията. Тази „страст“ (както сам споделя Елин Пелин пред Змей Горянин, че има много „страсти“) може би провокира визионерството му по отношение на развитието на науката, и в частност на изследванията на Луната, което днес, в началото на 21 век, ясно се открива на страниците на творбата.

Този факт отбелязва и Любомир Георгиев като пише, че в „Ян Бибиян на Луната“ Елин Пелин полага особени грижи за художествена и логическата мотивировка на разказа, за неговата правдивост и привежда конкретни примери, за да възприеме малкият читател подвига на Ян Бибиян като възможен: *„Пътят на Ян Бибиян не е този, който му предлага Фют (tagia ex machina), а се проправя чрез труд и учение. Що се отнася до научнофантастичното, с познавателна цел*

писателят влъква в него почти всичко, известно по онова време на астрономията за Луната, както и приемливото от научни хипотези: разстоянието от Земята до Луната, релефът на Луната с наименуването на някои кратери и планини, какъв може да бъде летателният апарат за достигане до Луната, невидимата страна на Луната, гравитацията в межпланетното пространство, планетите в Слънчевата система и др.“ (Georgiev, 2009). И той, както мнозина изследователи, не създава прогностиката в творбата, а утвърждава идеята, че текстът се приема повече като „забавна измислица“, отколкото като реалност. Научната точност изисква обаче да посочим, че Георгиев отива малко по-далеч в разсъжденията си и поставя въпроса „доколко научният прогрес е потвърдил хипотезите на писателя. Нашите познания за Луната днес са по-точни и широки, знаем, че там няма лунаги и хвърчащи магарета. Романът обаче поставя въпроси, които и днес вълнуват човечеството“ (Georgiev, 2009).

За да се открие ясно тази доскоро пренебрегвана тенденция за визионерството на Елин Пелин в областта на космическия прогрес, изложено във втората част на романа и останала встрани от изследователския интерес, тук се представят няколко конкретни цитати, които умишлено са включени в основния текст, за да се съпоставят с конкретни факти от съвременността:

Първи факт - Пещера на Луната

Цитат:

„Водачът тогава показва на Ян Бибиян отвора на една грамадна пещера и му обясни, че там трябва да турят машината си.

Ян Бибиян бързо разбра това и каза на Калчо:

– Умно са се сетили тия приятели. Тук „Светкавица“ ще има гараж.– И двамата, като я обърнаха с опашката към вратата, почнаха да я бутат назад. Машината се задвижи леко на своите гумени колелета и потъна в пещерата.“

Съвременен факт относно „пещера и хълмове на Луната“:

През 2009 г. българските национални медии разпространяват новината, че за първи път е открита пещера на Луната: „Интересната находка има важно значение за бъдещето на Човечеството – възможно е пещерата да се използва за подслон на потенциални бъдещи заселници на Луната“ (<http://mavericos.blog.bg/technology/2009/10/26/otkriha-podzemna-peshtera-na-lunata.422965>;

Втори факт - Лунни хълмове

Цитат:

След като кацат на Луната, Ян Бибиян и Калчо „виждат“ там „множество разхвърляни като големи конуси хълмове, в подножието

на които от всички страни се виждаха някакви дупки като отвори на пещери.“

Съвременен факт относно „хълмове на Луната“ :

На 18 октомври 2017 г. Японската агенция за аерокосмически изследвания потвърди наличието на пещери на Луната и уточни, че е открита огромна пещера, която се намира в близост до лавови куполи, известни като „Хълмовете на Мариус“, образували се при вулканична дейност преди 3.5 млрд. години ([www.24chasa.bg/](http://www.24chasa.bg/)).

Трети „факт“ - Летателни апарати, задвижвани от слънчева светлина, радиоимпулси и скорост:

Цитат:

„Машината на Ян Бибиан е нещо особено. Тя ще лети с помощта на радиовълни, които неизчерпаемо ще произвежда сама в себе, като използва главно космическите лъчи и слънчевата светлина. По този начин енергията на този апарат ще бъде неизтощима и ще развива една невероятна бързина. Според думите на изобретателя, апаратът му, по желание, може да се движи от 30 километра в час, та до 30 000 километра в минута.“

- Съвременен факт относно „Слънчевата светлина“:

През 2015 г. се съобщава за материал, наречен „графен“, който може да послужи за строеж на космически кораби, които да се задвижват без гориво, само със слънчева светлина (българската агенция, разпространила новината, се позовава на научното списание „Ню сайънтист“, 2015 г.) По този повод е публикувана и реликата: „Най-добрата ракета ще е тази, която няма нужда от гориво“ с автор Пауло Лозато от Масачузетския технологичен институт (<https://dariknews.bg/>).

- Съвременен факт относно „Радиовълните“:

През 2017 г. астрономите улавят около 20 краткотрайни свръхярки емисии, които са известни като бързи радиоимпулси (FRB), които не са идентифицирани от естествен източник. Първият сигнал е открит през 2007 г., но се смята, че той идва от галактики, намиращи се на милиарди светлинни години от нас. Остава загадка какво ги предизвиква. Според учените такъв гигантски предавател е технически изпълним. Той би могъл да управлява междузвезден кораб с тегло 1 млн. тона, което е достатъчно да се превозят пътници на междузвездни или дори междугалактични разстояния“, казват учени от Харвардския университет (<http://drevnite.com/>).

Най-новите твърдения на учените (2018) се обединяват около следното мнение: „Възможни обяснения на повтарящите се импулси силно варират от въртящи се неутронни звезди с изключително

високи магнитни полета или магнетари до лазерни импулси с висока интензивност, използвани от извънземни цивилизации за ускоряване на космически кораби“ ([http://nauka.offnews.bg/news/Novini\\_1](http://nauka.offnews.bg/news/Novini_1)).

- Съвременен факт относно „Скоростта на космическия кораб“:

Американският космически кораб за многократно използване „Орион“ е изстрелян успешно от космодрума „Кейп Канаверал“ във Флорида през 2015 г. При връщането си космическият апарат навлиза в плътните слоеве на атмосферата със скорост близо 32 000 км/ч, а температурата на повърхността му достигна 2200 градуса Целзий (<http://it.dir.bg/news/orion-nasa-kosmicheski-korab-17966951>).

Четвърти факт - Вода на Луната:

Цитат:

*„От една огромна канара извираше чиста, хубава вода, която падаше в някаква дупка и се изгубваше.*

*Ян Бибиян и Калчо бяха жадни, те се приближиха до водата и като взимаха с ръце от струята, напиха се хубаво. Водата беше студена и имаше малко възкиселичък, щиплив вкус. Навярно това бе минерална вода.“*

Съвременен факт относно „ Вода на Луната“:

Откриха вода на Луната, 25. 07. 2017 г. - Учени са открили вода на Луната. Според тях спътникът на Земята съдържа големи количества вода във вулканичните отлагания на повърхността си, което предполага за още по-големи количества, намиращи се под повърхността. Геофизици са на мнение, че в недрата на Луната има учудващо голямо количество вода, съобщава Франс прес (<http://www.168chasa.bg/article/6355084>).

Логичен е въпросът дали в своите „художествени научни факти“ Елин Пелин не е повлиян от творчеството на европейски писатели, които пишат по темата, дали не „заимства“ някои конкретни идеи от тях.

Бързият преглед на литературните творби със сюжет „Луната“, публикувани до издаването на дилогията за „Ян Бибиян“, разкрива, че авторите, които са вдъхновени да пишат по темата не са чак толкова много.

Хронологически, най-напред трябва да се посочат произведенията на френския писател Жул Верн - „От Земята до Луната“ (1865г.) и „Около Луната“ (1896 г.). Научната коректност изисква да се посочи факта, че в началото на 30-те години на миналия век (1929-1930) голяма част от книгите на френския фантаст са преведени на български (Hadzhikosev, 2006:148).

Не бива да се отминава и фантастичният роман „На Луната“, публикуван през 1893 г., чийто автор е основателят на теоретичната



космонавтика Константин Циолоковски. В него той описва нулевата гравитация, контрастния лунен пейзаж, процеса на наблюдение на слънчевите затъмнения. В края на книгата авторът признава, че всичко е само измислица.

През 1901 г. английският писател Хърбърт Уелс публикува фантастичния роман „Първите хора на Луната“. В него той разказва за срещата на земните жители с представители на земния спътник.

Темата за „Луната“ провокира и творците във филмовата индустрия, която по това време вече набира сили. Това дава възможност да се направят няколко филма на тази тема, базирани на произведенията на Жул Верн и Хърбърт Уелс, както и по информации на НАСА.

Петти факт - Ракетен самолет

Цитат:

На летището в морския град стоеше машината на Ян Бибиян, с която той искаше да пътува до Луната.

.....  
Вътрешността бе недостъпна за публиката. Тук бе кабинетът за пътниците, където бе монтиран и регулаторът на радиовълните, и трансформаторът за космическите лъчи.

Няколко огромни, тайнствено устроени фарове се намираха от всички страни на корема. А в опаиката, която се простираше 50 метра назад и която на най-тънкото си място имаше дебелина десет метра, се помещаваха складовете за храна, инструментите за правене на вода, уредите за произвеждане на изкуствен въздух, запаси от отделни части и новоизнамереният уред за неизтощима студена светлина, която по сила надминаваше няколко пъти слънчевата светлина. Тя бе пригодена да служи за сигнали и за разсичане на непрогледната тъмнина в междупланетното пространство.

Всичко бе добре обмислено, старателно изчислено и изкусно направено. Тая летателна машина беше едно чудо на съвременната техника, която Ян Бибиян бе използвал гениално, като бе прибавил и много свои тайни изобретения. Той беше взел със себе си и няколко нови смъртоносни оръжия, не по-големи от обикновен фотографически апарат. Тия оръжия действуваха с особени невидими лъчи. Те не поражяваха смъртно, но спираха на далечно разстояние всяко живо същество, което искаше да нападне, всяка машина, която се движеше, и повръщаше назад най-тежката граната, изхвърлена от огнестрелно оръдие.

Вътре в летателния уред бяха поместени и няколко съвсем малки и леки самолети, но по-големи от най-големите планински орли, които също така можеха да се движат с радиовълни, произведени в самите тях по най-прост начин.

*Тия самолети Ян Бибиян вземаше, за да може по-лесно да пътува по Луната, когато стигне там.*

Това, което прави сериозно впечатление е, че през 1935 г., две години след написването на романа „Ян Бибиян на Луната“, се появява съветският научно-фантастичен филм „Космически полет“ (1937), в реализирането на който активно участие взема К. Циолковски. За филма са създадени около 30 рисунки на измислен ракетен самолет, наречен „Йосиф Сталин“. Филмът е сниман толкова прецизно, че десетилетия наред получава възхищението на астронавтите от всички националности, които твърдят, че той може да бъде приет и за документален (Novoto poznanie: 2016, виж и Kosmicheskii reis в библиография).

Ако изложените до тук факти бъдат анализирани и дори и да се приеме хипотезата, че има известно влияние на първите писатели фантасти върху идеите на Елин Пелин за втората част на романа за Ян Бибиян, то как може да се обясни факта, че преди създаването и популяризирането на филма, който показва в художествен план достиженията на съветската космическа програма, Елин Пелин вече е описал идеята за ракетен самолет в романа си за деца?

Шестти факт - От Космоса Земята изглежда синя

Цитат:

*Там, над контурите на планините, се показва синкавият ръбец на огромно небесно светило. Бавно тоя ръбец се увеличаваше и ето че на тъмното небе се показва с яносин блясък огромното светило, по лицето на което се виждаха тъмни сенки, каквито ние от Земята виждаме вечер върху лицето на Луната.*

.....  
– Ваха, Ваха!– задърпа ги пленникът и почна усилено да се кланя.

– Кара ни да се поклоним и ние– каза Калчо.

– Ще изпълним поканата му– рече Ян Бибиян,– защото тая синя царица на небето, която се показва, е нашата родна Земя. Нека ѝ се поклоним от Луната!

Съвременен факт относно „синия цвят на Земята“

За първи път Земята е фотографирана от Космоса през 1959 г. от Explorer 6. През 1972 г. екипажът на Аполо 17 прави известната фотография „Синьото топче“ на планетата Земя. (<https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B5%D0%BC%D1%8F>;

Staff. Explorers: Searching the Universe Forty Years Later (PDF). // NASA/Goddard, October, 1998. )

Седми факт - Огромни кратери, разположени на лунната повърхност:

Цитат:

Отдолу под тях се откри един огромен кратер, който може би имаше 50 километра диаметър. То беше една огромна опушена дупка, правилен кръг, на която дъното едва се виждаше. Устието му представляваше една огромна издигната окръжност от разрушени планини, които приличаха на разтопено злато.

Съвременен факт относно „кратери на Луната“:

Големината на кратери на Луната са установени в размери от 1 км до над 2 200 км. През 2004 г. научен екип от Университета „Джон Хопкинс“, използвайки снимки, направени от лунния апарат „Клементин“, установява, че четири планински региона на ръба на широкия 73 км. кратер Пери на лунния Северен полюс са постоянно осветени от Слънцето в продължение на едно пълно лунно денонощие.

Във втората част на романа за Ян Бибиян Елин Пелин описва и голяма част от веществата и минералите на Луната, за наличието на които учените днес продължават изследванията си и установяват чрез космически сонди.

Осми факт - Наличие на извънземни цивилизации.

В тази част на романа Елин Пелин ясно подсказва, че вярва в хипотезата, че хората не са сами в необятния Космос – може би това е причината да сътвори „лунагите“ – подобни на хората същества, с техните чувства, с техните мисли, с техните страсти, с подобно обществено устройство.

Цитат:

Дълбока въздишка се изтръгна от гърдите на Ян Бибиян, а от очите на Калчо потекоха сълзи.

– Знаеш ли – каза той на Ян Бибиян, – стана ми мъчно за нашата Земя. Сега на осветената страна там е ден и живот кипи по градове и села. Малки човечета, наши братя, водят борба за съществуване и мислят, че те са единствените на света. А погледни необятната вселена, погледни тия светила, които се носят в простора! И по тях, както и тук, на Луната, сигурно живеят подобни същества като нас, които се борят, живеят, страдат, вярват и мислят, че те са единствените върховни същества, че те са венецът на творението – най-свършени, най-умни, най-способни и достойни за живота.

Ян Бибиян не отговори нищо.

Съвременен факт относно наличието на друг „извънземен разум“

Официално Министерството на отбраната на САЩ разсекретил видео записи с НЛО. Пентагонът признава, че има извънземни (радио „Дарик“, 2020).

След изложението до тук нека направим един паралел с рецепцията на най-известното произведение на Джон Р. Толкин „Властелинът

на Пръстените“ (1937-1949), определяно за първото „фентъзи“ в световната литература, въпреки че Елин Пелиновата творба е далеч от монументалността и световното признание на творбата на Толкин, по отношение на прогностиката и на определението на жанра.

„Властелинът на пръстените“ е създаден вследствие на Толкиновите изследвания в областта на филологията, религията, по-специално на католицизма, приказките, а също и на норвежката, и на келтската митологици. В творбата се открива влиянието на преживяното от самия автор и от сина му, съответно през Първата и Втората световни войни. Основната сюжетна линия на книгите разкрива битката между доброто и злото, тема, която лежи в основата на много световни митологици, особено на норвежката, и се открива също като основна линия и в двете части на романа за Ян Бибиан.

Критиката е нееднозначна и по отношение на романа, като отзивите се „люшкат“ в оценките от „вълшебна“ до „кошмарна“ книга. Заради отразените в текста влияния от военните преживявания на Толкин и сина му, мнозина съзират в „Единственият пръстен“ алегория за атомната бомба. Във въведението към книгата обаче Толкин категорично заявява, че не обича алегориите, и че тя не е алегория. Следва да се отбележи, обаче, че през август 1945 г., когато светът научава за първите атомни бомби, хвърлени над Хиросима и Нагасаки, повечето от книгата, включително финалът ѝ, вече са готови.

Въпреки научните препратки, които се откриват в текста на втората част на романа, Елин Пелин, вероятно, за да запази хомогенността на произведението си не се откъсва докрай от фантазното. В този смисъл тезата на Петър Стефанов е точна, че жанровата природа на двете части на романа не се покрива от съществуващите етикети и въпреки видимата разлика между двата романа, въпреки опитите на критиката да ги определи жанрово поотделно, съществуват достатъчно основания, които разкриват етическа плоскост, върху която двата текста сближават своите характеристики (Stefanov, 2010). В този контекст, той предлага те да бъдат определени като *„пародийно-хумористични романи с авантюрно-приказно съдържание, оцветени с характеристики, присъщи на такива съвременни жанрови образувания, каквито са фантастичният екизи и черната комедия“* (Stefanov, 2010).

От изложеното до тук по отношение на текста е видно, че съвкупността от научни предположения и измислена реалност, съчетана с жанровите закони и клишетата на класическото „фентъзи“, препраща дилогията към един от подвидовете на жанра „фентъзи“,

а именно към това заради втората част на романа, дилогията да се определи като „научно фентъзи“ (science fantasy) – хибрид между научна фантастика и „чисто“ фентъзи, при който привидно фантазните детайли обикновено получават научно обяснение.

За въздействащата сила на втората част на романа за Ян Бибиан говори и признанието на един от най-големите семиотици на ХХ в. Цветан Тодоров, който в българското издание на книгата си „Въведение във фантастичната литература“ споделя: „Любовта към фантастичната литература се зароди у мен в България преди много години. Възможно е за това да е допринесъл нещичко и „Ян Бибиан на Луната“. През 1948 г. бъдещият световен учен, тогава пионер Цв. Тодоров (син на библиографа проф. Тодор Боров – б. а.), получава авторски дар с надпис: "На Цветан Т. Боров. Спомен от Елин Пелин" (Georgiev, 2010:102).

В своите изследвания, теоретизирайки върху жанровете в литературата Цветан Тодоров предлага литературознанието да се „отърве“ от един лъжепроблем, а именно: „...да престанем да отъждествяваме жанровете с имената на жанровете. Някои названия все още се радват на голяма популярност („трагедия“, „комедия“, „сонет“, „елегия“ и пр.) Очевидно е обаче, че ако понятието жанр трябва да играе роля в теорията за литературния език, не можем да го дефинираме единствено въз основа на наименованията: някои жанрове така и не получиха имена; други бяха смесени под общо име въпреки разликите между техните свойства. Изучаването следва да се извършва не въз основа на техните имена, а на структурните им характеристики.“ (Metodiev, Todorov, 2020).

Нещо повече, руският философ и семиотик Михаил Бахтин постулира: „Жанрът се възражда и обновява на всеки нов етап от развитието на литературата и във всяко индивидуално произведение от този жанр...“ (Metodiev, Todorov, 2020).

За това, че българската литературоведска наука е в дълг към Елин Пелин и пред нея стои задачата да изгради образа на „цялостният човек“ Елин Пелин – във всичките му духовни проявления“ (Chernokozhev, 2003) се откроява с болезнена яснота в мемоарната книга на Змей Горянин „Моят приятел Елин Пелин“. В своеобразна рецензия за книгата Вихрен Чернокожев заявява: „Докато възгоряват приятеля му в графата „селска проза“, Змей Горянин пише, без надежда, че някой ще го чуе, за „сложността на Пелиновия дух“, за неговата „огромна дарба“ и „гения му“, опитвайки се да отдели истинския Елин Пелин, европейца Елин Пелин („във всичко изискан и отмерен“) от вече възбразаемия, школския Елин Пелин“ (Chernokozhev, 2003).

Чернокожев смята, че Змей Горянин представя в книгата си елементите, съставляващи „сложността на Елин-Пелиновия дух“ и откроява необичайната етическа дисциплина, която притежава писателя и проявява във всички дейности. Утвърждава, че книгата е разказ за вътрешните духовни опори и ценности на Елин Пелин, за душевното спокойствие на човек, който има вяра в себе си и затова е така щастливо избавен от завистта и омразата, въпреки че е бивал и хаплив към събратя по перо. Духовната щедрост, чувството за състрадание не са „рустикален реализъм“, категорично заявява Чернокожев и за доказателство представя епизод от книгата, в който се проявява „удивителната Пелинова способност и сред най-делничната ситуация да се слее със съкровената необаятност на мигновението, която за мнозина така и си остава незабелязана и незабележима“ (Chernokozhev, 2003).

*„Човешкият живот е изпълнен със страсти – казва Елин Пелин пред Змея. – Самата жажда за живот е една страст. Страстта да можем по-дълго време да поддържаме страстите си. Аз от много страсти съм се увеличал, че като ме овладя една нова страст – радиотехниката. Превърнах къщата си на радиолоборатория... Този апарат, който имам въщи, е моя изработка. Мина ми и радио-страстта..“* (Chernokozhev, 2003).

Както и да бъде интерпретирана в жанрово отношение диалогията „Ян Бибиан“ тя остава уникален литературен феномен не само в българската литература за деца. Изследователите сякаш подценяват този втори български роман за деца, но това от своя страна не може да му отнеме оригиналността и философската основа, дълбоко закодирана в текста, както и образът, който именно Елин Пелин рисува за първи път и в прозата за деца у нас и в двете части на творбата – образът на „Търсеция човек“.

Всъщност с романа „Ян Бибиан“ писателят прекрочва през времето и пространството, за да се озове в днешния ден с днешните проблеми и със своята елин-пелиновска прогностика да напише в далечната 1929 г. в статията „Съдбата на книгата“: „Днешният век на техниката, на бързината, на жаждата за богатство, на киното, на грамофона, на радиото, на спорта и туризма отнема съвсем възможността за висши духовни съзрения и макар че книгата не е още отречена, тя не е вече належаща необходимост на хората. Трескавият живот е създавал и специализация на духа, което също е отнело значението на възвишената творческа мисъл за много категории от хора, посветили живота само на едно нещо.

Човекът днес е в движение. Разстоянието няма значение. Времето

е съкратено. Няма дълъг ден. Няма дълга нощ. Часовете са потъмнени. За четене няма време. А книгата е за покой и самота. Процесът на нейното раждане се извършва в покой и самота. Тя, нашият, единственият, най-близкият и най-искреният „някой друг“, когото ние вечно търсиме за душата си, но с когото нямаме време да останем в интимна, самотна приятелска беседа“ (Elin Pelin, 1929).

В привидно детската книга за приключенията на момчето Ян Бибиян от малкото българско градче Елин Пелин се опитва да разтвори ограничаващите рамки на вътрешния човешки мир, в който са наслоени архетипи, традиции и условности, да го изведе от миналото, ретроградното, свързаното с Хтоноса, за да го поведе КЪМ и да го извиси ДО необятния Космос – онзи видим, реален свят, който въпреки всички постижения на научно-техническата мисъл крие своите не само физическо-материални, но и духовни тайни.

„Гърсецията човек“, който прозря не само в душата на българите, а и смисъла на случващото се в противоречивото време от средата на XX век, остави послание, в което отново излиза извън наложените му национални рамки, за да се превърне в едно общочовешко пророчество:

„На книгата предстои прераждане и ново приспособление. След век тя може би вече няма да бъде такава, каквато я знаем ние откак свят светува. Нейното преображение ще бъде мъчително и ще има периоди на криза, когато тя ще изглежда мъртва. Но възвишеният човешки дух няма да угасне. Колкото приказна и магична да стане действителността, тя няма да спре вечно топление за по-високото, за по-чистото, за по-светлото, за най-красивата измама, която може да ни даде само поезията. И затова огънят на духовното творчество няма да угасне, докато съществува последният човек на земята.“ (Elin Pelin, 1929).

## ЛИТЕРАТУРА

- Baldik 2001: Baldick, Chris. The Concise Oxford Dictionary of L(BookFi.org), 2001
- Chernokojev 2003: Chernokojev, Vihren. Една непубликувана мемоарна книга за Елин Пелин, Електронно списание LiterNet, 26.09.2003, № 9 (46), [Една непубликувана мемоарна книга за Елин Пелин, електронно списание LiterNet, 26.09.2003, № 9 (46)] - <https://litenet.bg/publish2/vchernokozhev/epelin.htm>
- Darik news 2009: Индийски космонавти открия вода на Луната, 24. 09. 2009. [Indijski-kosmonavti-otkriha-voda-na-lunata, 24. 09. 2009]- <https://dariknews.bg/novini/sviat/indijski-kosmonavti-otkriha-voda-na-lunata-403822>

- Darik news 2015: Космическу кораби от материал чудо могат да се задвижат само от слънчева светлина, май 2015 г. [Kfsmicheski korabi ot material chudo mogat da se zadviжат samo ot slancheva svetlina, may 2015]- <https://dariknews.bg/novini/tehnologii/kosmicheski-korabi-ot-material-chudo-mogat-da-se-dvizhvat-samo-ot-slyancheva-svetlina-1445943>
- Darik Radio 2020: Пентагонът публикува клипове с НЛО, признава за извънземните (ВИДЕО), [Pentagon publikuva klipove s NLO, priznava za izvanzemnite(video), 2020] - <https://dariknews.bg/novini/liubopitno/pentagonyt-publikuva-klipove-s-nlo-priznava-za-izvynzemnite-video-2223933>
- Dilov 1997: Dilov, Lyuben. Зеленомо ухо, С, 1997, стр. 8 [Zelenoto uho, Sofia,1997, 8]
- Dir.bg 2014: НАСА изстреля космическия кораб "Орион" (video), 5 декември 2014 [NASA izstrelya kosmicheski korab Orion(video)] - <http://it.dir.bg/news/orion-nasa-kosmicheski-korab-17966951>
- Drevnite Vselena 2017: Изследване на Харвард: Космическите радиоимпулси може да са от извънземни, 12 март, 2017, 23 октомври, 2017 Древните Вселена [Izsledvane-na-harvard-kosmicheskite-radioimpulsi-sa-izvanzemni-korabi] - <http://drevnite.com/izsledvane-na-harvard-kosmicheskite-radioimpulsi-sa-izvanzemni-korabi/>
- Dyakov 2015: Dyakov, Tomislav. Учебник по литература за деца и юноши(проза), С., 2015, 76-77;[Uchebnik po literature za deca i iyunochi, proza, Sofia, 2015, 76-77]
- Explorers: Searching the Universe Forty Years Later (PDF). // NASA/Goddard, October, 1998.[Zemia] - <https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B5%D0%BC%D1%8F>
- Wikipedia. Космическия рейс [Kosmicheskii reis] - [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%81%D0%BC%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9\\_%D1%80%D0%B5%D0%B9%D1%81](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%81%D0%BC%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%80%D0%B5%D0%B9%D1%81)
- Fantasy - <https://www.goodreads.com/genres/fantasy>
- Georgiev 2010: Georgiev, Lyubomir. Хару Потър и Ян Бибиан, сп. „Изгamel” на ВТУ, 2010, 95 с.[Harry Potter i Yan Bibiyan, sp. Izdatel, Veliko Tarnovo, 2010, 94-95] - И Елин Пелин, и Роулинг *подхождат в различна степен свободно към жанра и към източници, търпят различни влияния, макар да остават в рамките на приказната поетика. Затова в техните творби можем да открием някои компоненти от структурно-типологичния модел на вълшебната приказка, предложен от В. Я. Проп, но не и да търсим пълно покритие с него* - [journals.uni-vt.bg/getarticle.aspx?aid=1168&type](http://journals.uni-vt.bg/getarticle.aspx?aid=1168&type)
- Goryanin 2013: Gorianin, Zmej. Моят приятел Елин Пелин, С, 2013, [Moyat priyatel Elin Pelin, Sofia, 2013] - <http://ilit.bas.bg/bg/antologiya-zmei-goryanin/nyakolko-dumi-za-zmei-goryanin/574-moyat-priyatel-elin-pelin.html?start=7>
- Nadzhikosev 2006: Nadzhikosev, Roman. Елин Пелин на Луната, Годишник на Филологическия факултет, т. 4., Бл. 2006, стр. 144-145, [Elin Pelin nd Lunata. Godishnik na Filologicheski fakultet, Vol. 4, Blagoevgrad, 2006, 144-145]



- Bgf.Zavinagi.Org. 2012: Фентъзу [Fantasy, 2012] - <http://bgf.zavinagi.org/index.php/%D0%A4%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8A%D0%B7%D0%B8>
- High fantasy - [https://en.wikipedia.org/wiki/High\\_fantasy](https://en.wikipedia.org/wiki/High_fantasy)
- Mavericos.Blog.Bg 2009: Откриване на подземна пещера на Луната!, 26.10.2009 [Otkriha podzemna peshtera na lunata, 26.10.2009] - <http://mavericos.blog.bg/technology/2009/10/26/otkriha-podzemna-peshtera-na-lunata.422965>
- Metodiev, Todorov 2010: Metodiev Veselin, Todorov Hristo. Университетски речник. НБУ. Жанр [Universitetski rechnik, NBU, Sofia, s.a.] - <https://nbu-rechnik.nbu.bg/bg/obsht-spisyk-na-ponqtiq/zh-anr>
- NaukaOffnews 2018: Причината за бързите радиоимпулси са екзотични източници с безпрецедентна мощност (видео), Най-загадъчният феномен във Вселената, НаукаOFFNews, 11 януари 2018 [Prichinata za barzite radioimpulsi sa ekzotichni iztochnitci s bezprecedentna mochnnost, Nai-zagadachnyat fenomen vav Vselenata] - [http://nauka.offnews.bg/news/Novini\\_1/Prichinata-za-barzite-radioimpulsi-sa-ekzotichni-iztochnitci-s-bezpret\\_100884.html](http://nauka.offnews.bg/news/Novini_1/Prichinata-za-barzite-radioimpulsi-sa-ekzotichni-iztochnitci-s-bezpret_100884.html)
- Novovto roznanie 2016: Как научната фантастика предвиди първия полет до Луната, агенция ТАСС, 21. 07. 2016 [Kak nauchnata fantastika predvidi parvia polet do Lunata, Agence TASS, 21.07.2016] - <https://novotopoznanie.com/%D0%BA%D0%B0%D0%BA-%D0%BD%D0%B0%D1%83%D1%87%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B0-%D1%84%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B8-%D0%BF%D1%8A%D1%80/>
- 168 CHASA.BG 2017: Учени: На Луната има много вода, 168 часа, 24.07.2017 [Ucheni: Na Lunata ima mnogo voda, 24.07.2017] - <http://www.168chasa.bg/article/6355084>
- Pelin 1929: Pelin, Elin. Съдбата на книгата, в. „Свободна реч“, г. VI, бр. 1543, 23 април 1929, Литературен клуб [Sadbata na knigata, v. Svobodna rech, g. VI, br. 1543, 23 april 1929, Literaturen klub] - <https://litclub.bg/library/bg/elinpelin/publ/2.htm>
- Pelin 1978: Pelin, Elin. Съчинения, т. VI; т.X, 1978 [Sachinenia, Vol. 6 i Vol. 10, Sofia, 1878]
- Petel.Bg 2017: Учени откриване на пещера на Луната, 18.10.2017, [Otkriha golyama peshtera na Lunata -iskat da ya prevarnat v baza, 18.10.2017] - [https://petel.bg/Otkriha-golyama-peshhera-na-Lunata--iskat-da-ya-prevarnat-v-baza\\_\\_233732](https://petel.bg/Otkriha-golyama-peshhera-na-Lunata--iskat-da-ya-prevarnat-v-baza__233732)
- 24 Chasa 2009: Откриване на вода на Луната, 24. 09. 2009, [Otkriha voda na Lunata, 24. 09. 2009]- <https://www.24chasa.bg/Article/235066>
- Stefanov 2010: Stefanov, Petar. Комическа структура и жанрова идентичност в романите „Ян Бибиан“ и „Ян Бибиан на Луната“, Електронно списание LiterNet, 16.01.2009, № 1 (110)[Komicheska struktrura I janrova identichnost v romanite “Yan Bibiyani” i “Yan Bibiyan na Lunata, Elektronno spisanie LiterNet, 16.01.2009, № 1 (110)] - [https://litenet.bg/publish2/pstefanov/jan\\_bibijan.htm](https://litenet.bg/publish2/pstefanov/jan_bibijan.htm)

- Stoycheva 2005: Stoycheva, Svetlana. За тинейджърската фентъзи-литература камо субкултура, Електронно списание LiterNet, 11.02.2005, № 2 (63)[Za teenagerskata fantasy-literatura kato subkultura, Elektronno spisanie LiterNet, 11.02.2005, № 2 (63)] - <https://litenet.bg/publish/sstoicheva/fantasy.htm>
- Vitkova 2009: Vitkova, Nora Откритие доказателства за вода на Луната, News.bg, 24.09.2009 [Otkriha-dokazatelstva-za-voda-na-Lunata, 24.09.2009] - <https://news.bg/tech/otkriha-dokazatelstva-za-voda-na-lunata.html>
- Wikipedia:s.a. Властелинът на пръстените [Vlastelinat na prastenite] - [https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D1%8A%D1%82\\_%D0%BD%D0%B0\\_%D0%BF%D1%80%D1%8A%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%B5](https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D1%8A%D1%82_%D0%BD%D0%B0_%D0%BF%D1%80%D1%8A%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%B5)
- Wikipedia. Staff. Explorers: Searching the Universe Forty Years Later (PDF). // NASA/Goddard, October, Земя (специалната референция за това, кога е заснета за първи път) –Staff.
- Yanev 1987: Yanev, Simeon. Българска детско-юношеска проза., С., 1987, 119-125 [Balgarska detsko-i-yunocheska proza, Sofia, 1987, 119-125]

---

*Данни за автора:*

Доц. д-р Таня Казанджиева, катедра „Музика“, ФНОИ, СУ „Св. Климент Охридски“.  
Области на интереси – литература, културна и социална антропология, медиум;  
E-mail: tkazandzhi@uni-sofia.bg

## КОМУНИКАЦИЯ И КАРАНТИНА

### ПЕДАГОГИЧЕСКИ ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА ПРЕД ДИСТАНЦИОННОТО ОБУЧЕНИЕ ВЪВ ВИРТУАЛНА СРЕДА ПРИ УПОТРЕБАТА НА АУДИО/ВИДЕО КОМУНИКАЦИОННИ СРЕДСТВА

Христо Карагъзов

**Резюме:** В условията на социално изолiranост наличието на дигитална свързаност е факторът, който осигурява както научния, така и образователния процес в частта му на комуникация между участниците в него. Аудио/Видео конферентните услуги са особена важни за обмяната на знания в реално време, за продължаване на процеса на общуване в условията на виртуална учебна среда. Заедно с това се наблюдават определени немаловажни проблеми в организацията и провеждането на този процес, част от които са от психологическо и социално естество, а други са свързани с технологичното обезпечаване на тази комуникация. Всичко това води до намаляване ефективността при усвояването на знания по този способ. Този труд се опитва да разграничи действащите фактори и да покаже психологическите и семантични трудности, с които се сблъскваме, когато осъществяваме комуникационен процес във виртуална среда.

**Ключови думи:** електронно обучение, видео конференция, виртуална среда, мултимедийни технологии

# COMMUNICATION AND QUARANTINE

## PEDAGOGICAL CHALLENGES CONNECTED WITH DISTANCE LEARNING IN A VIRTUAL ENVIRONMENT WHEN USING AUDIO/ VIDEO COMMUNICATION MEANS

Hristo Karagiozov

**Abstract:** In the conditions of social isolation the presence of digital connectivity is the factor that provides both the scientific and the educational process in its part of communication between the participants in it. Audio/Video conferencing services are especially important for the exchange of knowledge in real time, for the need to continue the process of communication in a virtual learning environment. Along with this, there are certain important problems in the organization and conducting of this process. Part of them are psychological and social in nature, and others are related to the technological support of this communication. All this leads to reduced efficiency in the acquisition of knowledge in this method of working. This paper tries to distinguish the current factors and to show the psychological and semantic difficulties we face when we carry out a communication process in a virtual environment.

**Keywords:** e-learning, video conferencing, virtual environment, multimedia technologies

### УВОД

Академичното съсловие – било то научно или преподавателско – е сред най-консервативните и неподатливи на радикални промени както по отношение на привычките си, така спрямо начина на усвояване и предаване на знания. И има защо. Развитието на средиземноморската цивилизация от Египет, Шумер, Крит и Микена, стигайки до ден днешен, е белязано с възходи и падения не само по отношение на социално-икономически апогеи и последващи катаклизми, а и в религиозен и културен план. Цели библиотеки с ръкописи са унищожавани, нанасяйки непоправими щети в областта на науката, философията и изкуството, много области и градове – културно-исторически паметници – са ставали жертва на войни, междуособици или инвазии на чужди култури и войнстващи народи.

Така малката общност на ученото съсловие пази тайните си и

е изключително подозрителна към всеки опит да се промени начина на поднасяне или придобиване на информация, методите на научно изследване, тази специфична мисловна нивана на интелектуално обсебения индивид, опитващ се понякога в рамките на цял един живот да осмисли една конкретна област на знанието, а често и само един конкретен аспект от тази област. Така една много малка част от тези умове успяват да стигнат до удовлетворение, изразяващо се в Архимедовото „Еврика!“ като емоционален екстракт на интелектуалното възхищение от собствената обобщаваща способност и интуиция.

Тази консервативна нагласа е присъща и за тези, които дават знания – за учителите на всяко ниво и във всяка област. Парадигмата на образователната дейност се подменя тихомълком, като това не е процес, започнал сега, със настоящите събития, заварили човечеството неподготвено. Факт е от друга страна, че социалното изолитане е изцяло нов феномен. Както в обсаден Ленинград, така и в капитулиращ Берлин е имало концерти, издигащи духа на едно коренно ново равнище, нещо, което сега за пръв път в човешката история не ни е позволено. Дори робите в памуковите плантации са пеели със затворени устни, създавайки нов жанр в музиката чрез социалния с протест под ударите на надзирателския бич. Сега обаче ние в някаква степен сме склонни да завидим дори и на тази участ заради факта, че за разлика от сега те са били заедно не само духом, но и телом.

Но главният въпрос е:

- необходимо ли ни е това, на което завиждаме, сега, и;
- дали физическото общуване, ако ни бъде дадено, ще сублимира в духовно такова?

Или сме се превърнали в „аватари“ на собственото си аз, още преди да ни отнемат физическото тяло в комуникацията на социално и културно равнище? Според Жан Пиаже – „...човешкото съществуване от своето рождение е потопено в социална среда, която му въздейства в такъв размер, както и физическата“ (Piaget, 1992; 160). Това в момента за пръв път в човешката история е обект на трансформация – в социален, културен и образователен план.

Не по-малко важно за целите на изследването е колко назад във времето е започнал процесът, чиято горна част на айсберга виждаме в този момент.

## СЕМАНТИЧНА И ХЕРМЕНЕВТИЧНА МНОГОПЛАСТОВОСТ НА ЗНАНИЕТО

Придобиването на знания е толкова изконно мотивирано в съзнанието на мислещия човек, че може да бъде сравнено само с творческия процес. Нещо повече, те имат общ генезис – създаването на сложна и заедно с това разбираема и подчинена на определени взаимозависимости мисловна (а при изкуството – и сетивна) структура. От Платон, през Аристотел и Кант, от просвещението до съвременната естетика това се изтъква като един от основните мотиви на човешката дейност. „Мозъкът ни реагира положително на подредеността на структурата и на способността ни за разшифроването ѝ.“ (Karagyozov, 2011: 77).

Разбирането на света около нас чрез научния метод и последващото създаване на нови творчески реалности – специфични художествени вселени – са водещи сред системата от мотивации на индивидуума и на обществото като комплекс, без значение дали ще долавяме тази мотивация смътно в съзнанието си, или ще я илюстрираме научно чрез поредната пирамида на Маслоу. Предаването на знание не прави изключение, или – „учебният процес е двустранна активност на учител и ученици и същевременно съединително звено между тях“ (Desev, 1993: 5). Тази „активност“ не е поредното едностранно възпроизвеждане на вече изказани мисли и положения, а творчески процес, в който предаваният знания непрекъснато сам се изненадва от обратите на мисълта си, понякога стига до неочаквани и за самия себе си изводи, а при наличието на инспириращи процеса събеседници може да стане и родител на нова теория или клон в научната мисъл. Обучаемите от своя страна са облагодетелствани да присъстват на процес, който, ако се направлява и води от вещ ум и жив темперамент, може да се сравни с безценното духовно преживяване да наблюдаваш на живо импровизация на Бах или разговор на Сократ.

Предаването на знание обаче от своя страна е свързано не само като преживяване, но и като ниво на разбиране и осмисляне, с определени аспекти на общуването учител-ученик (знаещ-искащ да научи), които аспекти се помещават в област, която е по-трудно дефинируема кибернетически. Предаването на информация под формата на данни е процес, подлежащ на пръв поглед на количествен и качествен анализ, но от херменевтична гледна точка той е многопластов, като всяко от нивата, на които се развива, е напълнено с различен вид съдържание и се осмисля от различен мисловен алгоритъм.

Уайлд има един прекрасен афоризъм, който, цитиран по памет, гласи:

„Образованието е възхитително нещо, но си струва от време на време да си припомним, че нищо от това, което си струва да се знае, не може да бъде научено.“ (Wilde, 1984: 417).

В типично абсурдния си и поетичен стил на изразяване той ни казва няколко важни неща:

- първо, че придобиването на информация, от една страна, и разбирането на природните, житейски или културно-естетически механизми, от друга, са две коренно различни неща и се усвояват по различен път от съзнанието;
- и второ, че процесът на дълбоко вътрешно осъзнаване на принципите на функциониране на природата, човека или изкуството (като човешки продукт), е обобщаващ по своята същност и изисква не само линейно знание, но и осъзнаване от едно по-високо ниво на йерархичната и дървовидна структура на взаимодействие на понятия, представи и абстракции, с които оперираме в мисловната си дейност.

Заедно с това по дефиниция второто (разбирането в този си смисъл) е многопластов процес, който херменевтически дефинира на различни нива и с различни оттенъци използваните в познавателната дейност образи и представи, задава емоционални, родови, културно-естетически, семантични, инстинктивни и други препратки и асоциации в съзнанието ни, когато оперираме с тези мисловни структури. Механизмът на осмисляне и разбиране комуникира заедно с това с дълбинната част на паметта ни от раждането ни насам, създавайки строго индивидуални по своя характер асоциации. Заедно с това имаме и неизбежна корелация с темперамента и волевите си нагласи, които формират в голяма част и мотивацията ни, като процесът по осмисляне на научното или друго знание служи за доказателствен или анти-доказателствен материал в пренастройването на мирогледа ни, което тече в съответния момент. Тук отново Пиаже продължава – „физическата и социалната среда не просто въздействат на индивида, но и непрестанно трансформират цялата му структура, не просто го принуждават да приеме фактите, но и му предлагат съществуващите системи от знаци, които променят мисленето му, предлагат му нови ценности.“ (Piaget, 1992: 160).

Това обаче е твърде субективно протичащ процес и приемането или неприемането на определени логически положения е неизбежно оцветено от призмата, през която те се обработват в съзнанието. Ницше, Шопенхауер или Куркегор не биха имали философските системи, които са създали, ако нямаха характера и мисловните нагласи, които са специфични за тях като индивиди.

Този комплексен и полумистичен процес на дълбоко осмисляне не се подлага на количествено измерване, например за обема на предадените знания, или за коефициента на научаване. Не можем да създадем обективен показател на нещо, което е готам на границата на епистемологичната мисъл, че разбирането за неговия механизъм на протичане е само приблизително. Философски това конкретизира и Кант, когато разделя определяща от рефлектираща способност за съждение (Kant, 1980: 286).

Следователно процесът на предаване на знание е комплексен процес, при който никога няма две ситуации, в които да се мултиплицира познанието по един и същ начин, просто защото това не е *copy/paste* от един ум в друг. Разбирането от страна на учащия е само външно процес на усвояване на знания, на по-дълбоко ниво това е свързано с пренастройка на съответната област от неговия мирозглед и разбираня, когато то се извършва от опитен преподавател. Това не може да се случи, ако няма, първо, доверие, второ, пряк контакт, който осигурява огромния процент от психологическия механизъм, при който новият комплекс от знания и модели на света (или конкретната област от него) се „имплантират“ в ценностната и познавателна система на обучаемия. Тук много важно условие е социализирането на индивидуалния интелект.

Пиаже казва също, че „...В зависимост от нивото на развитие на индивида и неговото взаимодействие в социалната среда може би е и цялата различност и съответно по различен начин да се видоизменя психическата структура“ (Piaget, 1992: 162).

Всичко това говори за изключителната важност на психологическото и физическо въздействие при провеждането на учебния процес.

Може би, показана от тази гледна точка, тази комплексност на процеса на предаване на знание изглежда по-скоро като сугестия, а не като обучение, но всеки истински преподавател използва този подход – съзнателно или не. Програмирането на електронни машини изглежда външно по същия начин, но алгоритъмът на действие е съвсем друг. По този начин е действал Сократ, когато е беседвал със съгражданите си на определени теми, постепенно подтиквайки ги да заемат определена позиция или да се откажат от друга, така е постъпвал и Аристотел, разхождайки се с учениците си из маслиновите горички на неговата школа. Колкото и да се старее да бъде обективен, един добър преподавател винаги влага лично отношение и съответно емоция в процеса на преподаване. Това е така, защото той самият е лично пристрастен към определени истини, които проповядва от амбона на знанието. Така психологическата обмяна на флуиди между



учител и ученик е неизбежна и е съществена част от обучителния процес.

Може да се възрази, че когато четем Хегел например, ние също получаваме от „аурата“ на големия ум чрез книгата, този своеобразен “backup” на интелекта, който той ни е оставил чрез трудовете си във времето.

Това е така, но практиката показва, че много малка част от средностатистически обучаемите са на етап, в който да ползват трудовете от таква ниво. Ако някой студент е стигнал това развитие, ние обикновено не работим с него по стандартните методи, а по-скоро тук опитният преподавател влиза в ролята на внимателен ментор и отношенията стават като между два почти равноправни интелекта – на обмяна на идеи и решения, а не на предаване на информация от единия към другия. Когато един учещ се стигне до момент, в който той е способен на получаване на знания на високо ниво по класическия последователен способ, той обикновено започва процес по самообучаване, при което преподавателят само го насочва, внимавайки да не го ограничава чрез напращане на собствените си идеи.

Всички останали обаче се нуждаят от “*arbiter elegantiarum*”, от върховния авторитет в съответната област, а понякога и извън нея. Тук преподавателят не може просто да каже – „за следващия час прочетете абзац 3, 8 и 12 от труда X и нека следващия път дискутираме какво сме разбрали от него“, защото този подход няма да дефинира насочеността на мисълта на учащия към нужната проблематика. Ако, от друга страна, се дискутира съответния топик предварително, това, първо, задава вектор на вниманието към основните положения, които трябва да се търсят при четенето впоследствие, и второ, мотивира учащия да чете чрез факта, че той вече е запознат с проблематиката и иска да разбере как някой друг е подходил към нея и дали я е решил в някаква степен.

Въпросът, от който тръгнахме обаче, е:

- дали и доколко е възможно да осъществим процеса по дълбоко усвояване на материала в една форма на виртуално присъствие или в неприсъствена форма, и;
- в каква степен се намалява ефекта от преподавателската работа по предаване на знание (а в някои случаи тя дори може да се обезмисли частично).

Разбира се тук има много неизвестни.

Първо, някои показатели на обучителния процес могат да се измерят количествено, а други са от таква качество, че за да ги дефинираме правилно, би трябвало да познаваме мисленето и

познавателния процес в детайл, до който едва ли ще стигнем. Тук работи принципът на неопределеността, който не ни дава пълна обективност при анализа на процес, който се извършва от мозъка, същият физическо-логически комплекс, чиято дейност изследваме. Необходимостта да използваме гаден апарат, за да изследваме работата на същия този апарат е научен нонсенс, който по дефиниция създава изкривявания в анализа, които са непреодолими.

Второ, трябва да се зададе като изходно положение областта на познание, в която извършваме обучение, защото точните и хуманитарните науки имат различно отношение към символния език, който работят, различна степен на определеност на положенията, които дефинират, така че видът познание е коренно различен. Когато говорим от друга страна за обучение по изкуства, нещата са тотално различни.

Проблемът е във факта, че ученето е процес, в който природната леност се противопоставя на природното любопитство, и резултатите са различни за всеки индивид в зависимост от:

- мотивацията му (терминът „мотивация“, погледнат от педагогическа гледна точка означава „свкупност от вътрешни детерминанти на поведение – влечения, мотиви, социални подбуди, биологични подбуди, собствени подбуди и различни когнитивни насочващи променливи и др.“ (Desev, 1993: 78);
- вътрешните му нагласи, и не на последно място от;
- интелектуалния му капацитет – сила на мисълта, умение за опериране с абстракции, памет и образно мислене.

За успешно продължаване на процеса значение имат и получените резултати – вътрешната самооценка, оценката на обществото и социалния кръг, както и на признат от него авторитет – може би преподавателят, ако е успял да заеме тази роля в живота му. Демотивацията по каквато и да е причина може да доведе до изместване на житейските приоритети, които да се трансформират в друг тип учене, или изобщо в отказ от учене като иманентна подбуда на личността (тук не слагаме практическата необходимост от получаване на определен сертификат, което е свързано с чисто практически житейски необходимости и не е свързано в много случаи с наличието или липсата на определени знания).

Тук трябва да внесем известни уточнения. В една хуманитарна по характера си област има дисциплини, използващи научни методи, които сами по себе си ползват езика на точните науки – или математически, или определен символен език, характерен за тях самите. Така ако имаме обучение по български език и литература, то

имаме преливане на точната наука и изкуството. Това е така, защото езикът е многопластов по природа, той служи както за предаване на информационни съобщения, така и за емоционална и естетическа комуникация. Метафората в кибернетичен план е грешно използване на комуникационната магистрала и намалява обема предавана информация, докато в естатически план е точно обратното. В процеса на учене граматиката и синтаксисът са почти напълно дефинирани, дори и когато в нелогично изградени езици съставим списък на изключенията (например в произношението или при глаголните времена). Това е задача, подлежаща на алгоритмуизиране, следователно процесът по усвояване на подобен тип материал подлежи на количествена оценка. Друг е случаят обаче, когато се усвоява литературно произведение, автор или стил. Естетическият анализ, който е базиран от своя страна на изградения вкус (способността за съждение – по Кант), има обективна компонента, в противен случай не бихме могли да говорим въобще за оценка на творба или автор. Тя обаче е от много по-комплексен характер и използването на същия този език като средство за комуникация се извършва по съвсем друг начин и преследва абсолютно различна цел.

Същото може да се твърди и за обучението по музика. Докато определени дисциплини могат да дефинират правилата за изграждане на музикалната творба в рамките на един аналитичен подход, а други – да се занимават с генезиса и развитието на стиловете и школите, жанровете и направленията в рамките на исторически подход, имаме и основание за количествена оценка на процеса по придобиване на знания у учащите съобразно определени критерии и методология. В момента, в който се опитаме да приложим всичко това спрямо въздействието на музикалната творба, в момента, в който искаме да обясним на обучаемите красотата и съвършенството на Моцарт, Веласкес или Пушкин, можем единствено да обърнем внимание върху умението, с което авторът работи с римата, мелодиката или цвета, след което сме принудени да използваме понятия като текстура или архитектуроника, които нямат ясна определимост от гледна точка на формалната логика, а само представляват логическо-естетическо-сетивни препратки към една повече или по-малко абстрактна мисловна дефиниция, която не можем да изразим другояче, защото по дефиниция е ноуменална, понятие, възникнало спонтанно, *ad hoc*, без логическо обосноваване.

Тук обучителният процес става много по-сложен и се превръща в предаване по-скоро на идеи и убеждения, на емоционални внушения относно въздействието, отколкото на определени данни за творбата.

Както казва Ърнест от „Критикът като творец“ на Уайлд – *Ако творбата е лесно разбираема, всяко обяснение е излишно.*

На което събеседникът му отговаря: *А ако е неразбираема, всяко обяснение е порочно* (Wilde, 1984: 134).

По логиката на Уайлд тук влизаме в задънена улица. Разбира се, той има предвид само това, че естетическият анализ е напълно възможен, но трябва да се съобразим с факта, че той не се основава на толкова ясни показатели.

Направихме това отклонение от темата, за да покажем, че съществуват области на хуманитарното знание, в които имаме точно определяне на конкретни параметри, но в други моменти става почти невъзможно количествено да определим стойност. Нека сега изясним как този факт кореспондира с възможността (или липсата на такава) за усвояване на учебния материал по метода на дистанционното и електронно обучение.

#### ОБУЧЕНИЕ ВЪВ ВИРТУАЛНА СРЕДА

Дефинираме обучение във виртуална среда, но заедно с това уточняваме, че в тази ситуация можем да имаме или не присъственост на преподавателя в реално време.

Ако сравним видовете обучение, които се извършват в реално време въобще, то те биват:

- в реално време чрез реално физическо общуване в помещението за обучение;
- и във виртуален вид – в различни помещения, но в реално време, чрез средства за аудио, видео и текстова комуникация (понякога наричан синхронен метод).

Разчупвайки утвърдените изисквания и минавайки в първо лице единствено число, бих казал, че работейки в областта на аудио звукозаписа и продукцията през повечето от съзнателния си живот, не се считам за технологичен динозавър, убеждаващ околните колко е вредна аудио-видео комуникацията чрез технически средства. В повечето време предпочитам консумацията на някои видове концерти в контролирана hi-fi и hi-def аудио-видео среда поради убеждението си, че това понякога дава по-пълноценно изживяване, когато говорим за големи зали или изпълнения на открито. Тоест технологиите сами по себе си могат, когато се прилагат по правилен начин, да допринесат за въздействието, а не да отнемат от него.

И това важи не само по отношение на музиката. Дори една фирмена конференция или ТЕД такава се нуждаят от аудио-видео поддръжка, а сугестивността и въздействието на лектора въобще не

намалват от използването на технически средства, за да достигне внушението на водещия шоуто до зрителите и слушателите. Може да се твърди с висока степен на убеденост, че ако късните римски императори разполагаха с Line-Array системи и огромни видеостени, дизайнът на Колизеума щеше да е съобразен с това, а ако Рихард Вагнер беше роден през втората половина на XX век, много композитори на филмова музика щяха да имат по-малко работа.

При това положително влияние на съвременните комуникационни технологии за процеса на предаване на информация като цяло остава открит въпросът къде тогава се къса връзката между високите технологии и качеството на обучение, защо виртуалните класни стаи не могат да покрият дори минимума за разбираемост на материала, предаван в тях, защо цивилизацията, готвеща са да покори Марс всеки момент, прекарва половината от работния си или учебен ден във призови „Хюстън, имаме проблем“, когато се опитва да извърши онлайн комуникация.

Проблемите могат да бъдат разделени на психологически и на технологически.

Нека да започнем с първите.

#### ПСИХОЛОГИЧНИ И ЕПИСТЕМИОЛОГИЧНИ КОНФЛИКТИ НА ХУМАНИТАРНОТО ЗНАНИЕ С ПРОЦЕСА НА ВИРТУАЛНО ОБЩУВАНЕ

Има ли значение физическото присъствие на обучаващия като фигура, като авторитет, като пръв сред равни, като харизма? Според някои да, според други аудио-визуалният трансфер е достатъчен при изпълнението на определени технически условия за постигането на същия ефект.

Този въпрос има два аспекта – значението на физическото присъствие на преподавателя за обучаемите, и значението на тяхното присъствие за него.

От особена трудност е дефинирането на такова неопределимо комуникационно качество на индивида като *харизма*. Това не е нещо определено по количествен признак.

От една страна, чрез изучаването на реторика и поведение в обществото можем да помогнем за по-голямото въздействие на присъствието си и за по-голямата убедителност на идеите си, когато са структурирани и предадени по подходящия начин. Многократно сме ставали свидетели как литературна творба, прочетена от собствения си автор, може да бъде далеч по-малко въздействаща, отколкото ако е рецитирана от професионален актьор или художествен четец, въпреки че последните едва ли я възприемат

в дълбочината на отсенките, които вижда в нея авторът. От друга страна историята е пълна с лидери, притежавали гигантска харизма, без да са учили това специално, те, така да се каже, са вродени таланти в тази област. Цели култури като късноримската или класическата гръцка са превръщали публичната реч в национален спорт, създавайки трактати по темата и издигайки определени личности като Цицерон или софистите за пример в тази област.

Харизмата в по-общ контекст обаче не е просто комплекс от техники за убеждаване и публична реч. В башкирския епос и този на други кавказки народи съществува думата БЕРЕК, от която идва нашето *берекет*, а по всяка вероятност и етимологични разновидности в западните езици като *барака*. *Берек* е качество на духа според суфистките мъдреци, а *берекет* означава да притежаваш *берек*. Това качество имат само някои мъдреци и философи, и то е свързано:

- първо с истинското, дълбоко разбиране на света и връзките между нещата;
- второ, с уменията така да предаваш знанието, че всеки път наново да го извеждаш и преоткриваш пред събеседниците си, всеки път да го разбираш за пръв път (Nasirov, 2009: 284).

Съществуват и предания, свързани с това, на които сега няма да се спираме. Със сигурност обаче харизмата на истинския учител – от Питагор, през Аристотел, дори до Дънов (ако решим да направим подобен паралел), е свързана с това неуловимо качество на духа, което само част от великите умове притежава – магията на предаване на истината чрез слово, но в комбинация с душевно присъствие от такава сила, че граничи със сугестирание на събеседника. Това в хуманитарната област е различно от простото препредаване на информация, това е обръщане към ноуменалния свят, в който пребивават истинските същности, и извеждането от тях на кореспондиращите им понятия. Подобен начин на обяснение може да звучи мистично, но много творци и учени споделят мисленето, че реалното знание се извежда по този път, ако, разбира се, разполагаме с огромен фактологичен багаж и сила на логическата, образна и асоциативна мисъл.

Всъщност мисълта на Уайлд за образованието в началото на тази студия илюстрира точно факта, че определени дълбоки същности на природата и на човека не могат да бъдат разбрани по конвенционален път, а чрез дълбоко съсредоточаване и извеждане наново на най-важните принципи, процес, изискващ *берек* – душевна сила и мъдрост, състояние, близко до медитативното, защото се основава на задълбочено структурно осмисляне на много нива, което е на границата на възможностите на човешкия ум.

А предаването на това знание е още по-комплексен и труден процес.

Ако извършваме *асинхронна* комуникация при предаване на информация (извън реално време), би било важно да се запитаме колко от този *бerek* се предава, и какво „изчезва“ поради разкъсването на времевия континуум на диалога, превърнат в монолог, осъществен по технологична верига за връзка. Със сигурност губим част от тази магия, изкуството на убеждаването изведнъж се изпразва от съдържание, посланието на пръв поглед е същото и заедно с това не е, нещо си е отишло, „загубило се е в превода“. Разбира се, интеракцията преподавател – ученици е двупосочна, така че когато тя отсъства, взаимното наелектризиране също изчезва, специфичната обратна връзка е прекъсната и обучаващият се намира в леко неудобната ситуация да се опитва да си представи реакциите на учащите.

Положението се усложнява и от факта, че тези реакции са самокоригиращ механизъм в обучителния процес и при липсата им не може да се получи нагаждане на лекцията към нивото и степенята на разбиране на събеседниците. Дори и най-умелият преподавател не може да предвиди нивото на обща култура на аудиторията, социалния, културния, етически и естетически опит на учащите, на който той се опира непрестанно при даването на примери и доказването на определени тези. В тази ситуация лекцията, изложението, разказът неизбежно губят въздействие поради липсата на специфично напасване към бекграунда на аудиторията, което от своя страна е необходим залог за следене на мисълта на преподавателя и оттам на общата теза, която той развива.

Разбира се, когато имаме по-технологична или научна тематика, тези изкривявания са минимални, макар че в някаква степен присъстват неизбежно.

Нека анализираме сега ситуацията при *синхронен* метод на дистанционно обучение, където тези проблеми би трябвало да са negliжирани от едновременното присъствие по време (но не и по място) на учител и обучаеми.

Дори и при абсолютно перфектно техническо осигуряване, пресъздаващо в максимална степен в аудиовизуален план впечатлението за присъствие, психологическото усещане за пребиваване на едно място е силно изкривено. Оттам и усещането за съвместно преживяване в рамките на един процес на предаване или общо търсене на знание съществува само отчасти. Самите обучаеми, когато са поставени в ситуация на презентатори, непрекъснато докладват за огромния дискомфорт, който изпитват от подсъзнателното чувство, че се намират в психологически вакуум, който идва от липсата на реакция

от страна на живи хора по време на изказванията им. Много често можем да видим ситуация, в която презентаторът спира по средата на изложението и пита:

*Колеги, има ли някой насреща?*

...въпреки че е в състояние да види иконите на активните потребители в конференцията. Преподавателят има същите симптоми, но се старее да ги подтиска вътрешно по време на урок.

Проблемът е в това, че *виртуалното присъствие няма нищо общо с реалното*, сетивното изживяване на практика се трансформира в комуникация между аватари на реалните персони. Така „синхронното“ обучение (кавичките са сложени напълно нарочно) се превръща в гротеска, в имитация на комуникация. Както знаят всички, които са го практикували, рекламните постери на усмихнати хора в конферентна зала, споделящи идеи с други техни колеги от плазменния екран на стената, доста се различават от реалността, с която се сблъскваме всеки ден.

От тази гледна точка синхронното дистанционно обучение е дори по-неприемливо психологически и технологично от асинхронния метод, където можем да създадем контролирана среда и чрез постпродукция на ресурса да подобрим значително качеството на продукта, който създаваме.

*Офлайн-ът се оказва по-качествен и действен от онлайн-а.*

Важно е още веднъж да подчертаем, че качеството на учебния процес, осъществяван във виртуална среда, силно зависи от тематиката и от вида знание, който предаваме. Но дори и в час по някоя от точните науки специфичното *внушение*, разпространяващо се от преподавател към учащи, както и специфичната *аура*, която се получава в моментите, когато всички са увлечени от казуса и започват да изпитват неуловимото усещане на разбиране на процесите, ги няма. Резониращото усещане на духовни флуиди, което увеличава заинтересоваността на аудиторията, а оттам и разбирането, което заедно с това автоматично увеличава преподавателските възможности, без самият преподавател да разбира ясно как те са увеличили силата си, всички тези фактори в една среда на виртуално общуване се свеждат до своето бледо подобие. Черупката на процеса остава, но вътрешната му същност на общо състояние на умове, пребиваващи в интелектуален резонанс, я няма.

Когато предаваме информация от частен характер, обясняваща даден процес или използването на даден научен метод за достигане до конкретен отговор в областта на природните науки, това не е особен проблем. Там пречещият фактор са:



- първо, технологичните проблеми на комуникацията във виртуална среда, и;
- второ, заниженият контрол, идващ от „псевдо-присъствения“ метод на обучение, който се използва (да, нека наречем нещата с истинските им имена, много често ние нямаме никакъв контрол върху реалното участие на обучаемия във видео-конференцна среда).

Когато обясняваме истини от по-висш порядък, нерядко виртуалното обучение се превръща в антипод на самото себе си, а с нарастването на трудността на разбиране на многопластовите същности, характерни за този тип знание, това обучение експоненциално се окарикатурира като процес.

Същата зависимост наблюдаваме в процеса на обучение по изкуства от всякакъв род. Това е и причината в рамките на почти месец от момента на карантина преподавателското тяло на учебните заведения по изкуствата да пребивава в състояние на духовен ступор, не разбирайки как може да се нагоди един процес на предаване на разбирането за същността на изкуството, за фините оттенъци на този полу-занаятчийския, полу-божествен механизъм по създаването или интерпретацията на художествено творчество, към една форма на общуване, в която няма нищо човешко.

И проблемът в по-голямата си част не е в технологичните пречки, макар че и тях ги има в изобилие. Не, процесът на творческа комуникация, приложен във виртуална среда, е сбъркан, изроден в основата си във вида, в който сега се прилага.

Най-абсурдното в цялата ситуация е, че в почти всички области на науката има изобретен от стотици години насам безотказен механизъм за дистанционно предаване на знания.

*Това е книгата.*

Съвременното мисловно формиране на подрастващите обаче прави все по-трудно използването на този метод.

Както казахме в началото, пандемичната ситуация е само върхът на айсберга. Тя просто извади със огромна сила на показ тенденции, които бяха negliжирани дълго време, и които образователната система (в глобален план) услужливо прикриваше, поставяйки се в услуга на социалния и културен мейнстрийм. Промяната в начина на получаване на знания, във вида на тези знания, в каналите за комуникация, в количеството и качеството на потребявания сетивен и емоционален продукт, които от своя страна резултират в промяна на нагласите, мирозгледа, вкусовете и житейските приоритети, се обосновава с технологичното развитие.

Факт е обаче, че за 20 години започнаха да се появяват промени в мислене, поведение и реакции у цялата област на подрастващите, за които може да се каже с висока степен на увереност, че не са само от психологическо естество, а е превръщане и във физиологична промяна, отразяваща се на логическото мислене, способността за съсредоточаване, способността за боравене с абстракции, възможността за линеен мислене и т.н. Мозъкът е един от най-адаптивните органи и реагира на новите функции на индивида в обществото, като развива едни свои дялове за сметка на атрофията на други.

Тепърва ще ставаме свидетели на бум от изследвания по този въпрос, за съжаление отново вървящи след събитията. А прогнозирането на този процес е от жизнено значение за развитието на човечеството като цяло.

Не бихме се спирани на този феномен, изискващ по-специализирани знания за разискването му, ако не беше важността му в контекста на обучителния процес. Съвременният младеж има големи възможности в определени сфери, надвишаващи поколенията преди него – визуална и пространствена ориентация, комбинаторика на мисленето, бързина на определени специфични реакции и т.н. Заедно с това обаче той регистрира забележими слабости в боравенето с абстракции, последователното усвояване на знание, продължителното съсредоточаване, а към това се прибавя мотивационната обърканост, която не е следствие на по-малко желание за себедоказване, а на непрекъснатите промени в социално-икономическата сфера, които са стресови за всеки индивид.

Оттам и наблюдаваме нов феномен – на незаинтересования за развитието си млад ум, който не успява да изгради връзка между:

1. реализацията си в професионален план;
2. личностното си удовлетворение;
3. и стандарта си на съществуване и статуса си в обществото.

Това е вече второ поколение, при което тази връзка е скъсана, и което разглежда тези три фактора като несвързани. То не смята, че те въобще имат връзка помежду си.

Така можем да се сблъскаме на всяка крачка с млади хора, които учат за едно, правят друго “for living”, и имат трети хобита, които да ги удовлетворяват. Това е трудно преодолимо, защото създава мотивационни проблеми в образователния процес, с които преподавателят като вид ментор трябва да се бори непрекъснато. В условията на една скъсана духовна връзка в процеса на социална изолация проблемът се задълбочава многократно.

И, както вече казахме, книгата, този най-моцнен механизъм за дистанционно обучение, се negliжира все повече. Под благовидния предлог за съвременни технологии и свързаните с тях интерактивни методи на обучение се забравя, че линейното знание дава сила и насоченост на мисълта, развива абстрактното мислене и паметта. А за ролята на книгата по отношение на уменията за формиране на представи се знае достатъчно още откакто започва да се съпоставя действието на телевизията с това на книжните ресурси като отражение върху мисловния процес.

Това е забележим проблем в днешно време. Както по време на карантина не осъзнаваме истинската загуба на мускулна маса от обездвижването, защото голяма част от движенията, които вече не извършваме, не са целенасочена част от осъзнат процес, така и в ситуация на продължаващо с години потребление на нискокачествена информация предимно по визуален път, в рамките на кратки времеви фреймове и чрез асоциативно търсене, достигаем до оформяне на съзнания, в голяма степен неспособни за възприемане на нещо по-различно и по-сложно. Това създава проблем и пред асинхронното обучение, било то електронно или не. Големите обеми от материал вече не могат да се използват в обучението в такава степен, трудовете, които искат по-дълбоко и комплексно осмисляне – също. Разбира се, това не се признава в голяма степен, но преподавателите на всички нива се опитват да адаптират учебните материали, за да бъдат в крак с този пълзящ процес на деградация и мисловно атрофиране.

Това е още един проблем по отношение на дистанционното обучение. На определен елит от обучаеми може да се дадат книжни материали за самообразование, и при това те да постигнат забележим успех. Останалата част обаче е практически неподатлива на този метод и се нуждае от присъствена форма на подпомагане, която в момента не е налична. Това задълбочава разслояването между нивата на учащите.

Общият извод, който можем да направим от досега описаните комуникационни проблеми в среда на виртуално обучение – от асинхронен или синхронен тип – е, че в процеса на присъствено обучение се наблюдава специфична обмяна на „аура“ в посока както преподавател-учащи, така и учащи-учащи, и учащи-преподавател. Това създава резонансна верига, подпомагаща разбирането многократно, която, дори при условия на нулеви технически спънки, е само частично възможна в условията на една виртуална комуникация, била тя дори от синхронен тип. Практически се оказва, че асинхронният

способ много често е по-резултатен, защото позволява по-добро използване на възможностите на мултимедията от синхронния. Във всички случаи обаче за определен хуманитарен тип знания присъствената форма на обучение може да бъде само частично наподобена по виртуален способ.

В рамките на тази студия беше направен опит да се извърши социално-психологически анализ на проблемите на дистанционното обучение в аудио/видео конферентна среда. Бързото преминаване към повсеместно дистанционно обучение във виртуална среда показва не само технологичните предизвикателства, които компрометират съществено образователния процес чрез комуникационната деградация на аудио-видео интеракцията, но и един може би по-съществен проблем – психологическите и културни бариери, които този тип образователен способ задълбочава. Незлижирането на тези проблеми само би довело до задълбочаването им. Важно е да се помисли за общо философско, културно и социално предефиниране на виртуалната комуникация, за да не се превърнем създатели на аудио-видео аватари, всеки затворен в своята виртуална вселена и използващ само един най-горен пласт на цялата многолика вселена на общуването между човешките същества.

В социокултурен план ние трябва да набележим източника на съществуващите предизвикателства и да приспособим учебния процес към динамично променящата се социална ситуация и видоизменените нагласи на учащите. Преподавателите на всички нива са длъжни да бъдат на предната линия на технологиите, за да са проактивни спрямо предлаганите от индустрията решения и да се възползват максимално от тях.

Дигитализацията е факт.

Виртуализацията на процесите настъпва с огромна сила.

Наше задължение като учени и хуманисти е да бъдем не послушен придатък на процеса и на силните на деня, а да сме Whistleblowers – да сигнализираме и да предупреждаваме всеки път, когато това от помощ и метод се превръща в самоцел и задушава човешкото в общуването между мислещите хора на планетата.

## ЛИТЕРАТУРА

- Desev 1993: Desev Ljuben. Психология на учебния процес, Изд. на СУ, С., 1993, 78 [Psihologija na uchebnija proces. Sofia, 1993, 78].
- Fingova 2008: Fingova S. Монтажът на аудиоvizуалното произведение. С., 2008 [Montazhyt na audiovizualното proizvedenie. Sofia, 2008].
- Forsyth 2002: Forsyth Romyana. Дизайн на университетския курс. С., 2002 [Dizajn na universitetskija kurs. Sofia, 2002].
- Kant 1980: Kant Immanuel. Критика на способността за съждение. изд. на БАН, С., 1980, 286 [Kritika na sposobnostta za sazhdenie, Sofia, 1980, 286].
- Kaplan Andreas M., Haenlein Michael. Higher education and the digital revolution: About MOOCs, SPOCs, social media, and the Cookie Monster. Business Horizons, Volume 59, 2016
- Karagyozov 2019: Karagyozov Hristo. Естетика (генезис и развитие на художествената творба). изд. „Византия“, С., 2019, 137-140 [Estetika (genesis i razvitie na hudozhestvenata tvorba). Sofia, 2019, 137-140].
- Mayer, R. Multimedia Learning. Cambridge University Press, 2001
- Michael O'Brien, Darian Slaterry, John Walsh – Using Youtube Analytics to Investigate Instructional Video Viewing Patterns, ECEL 2019 18th European Conference on e-Learning, Copenhagen, Denmark
- Nasirov 2009: Nasirov Ilshat. Основания исламского мистицизма (генезис и еволюция). Москва, 2009, 284 [Osnovaniya islamskogo mistitsizma (genezis i evoljucija). Moskva, 2009, 284].
- Piaget 1992: Piaget Jean. Избранные психологические труды. Издательство „Просвещение“, 1992, 161-162 [Izbrannie psihologicheskie trudi. S. l. 1992, 161-162].
- Wilde 1984: Wilde Oscar. Избрани творби в три тома “Т.3”. изд. “Народна Култура”, С., 1984, 417 [Izbrani tvorbi v tri toma “Vol. 3”. Sofia, 1984, 417].

---

### *Данни за автора:*

Гл. ас. д-р Христо Карагьозов, Софийски Университет „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, Катедра “Музика”, Области на научен интерес – мултимедийни технологии, акустика, естетика, история на изкуството;  
E-mail: h.karagyozov@uni-sofia.bg



## CGD-ГРАФИКАТА – ТЕХНОЛОГИЧНА И ИДЕЙНО-ФИЛОСОФСКА РАМКА

Цветна Петрова

**Резюме:** CGD-графиката е призната за оригинална графична техника и към момента намира широко приложение в сферата на печатната графика. Настоящата студия има за цел да набележи границите на CGD-графиката в технологичен и идейно-философски план. Студията изследва и анализира мястото на техниката сред другите художествени практики, използващи дигиталните технологии, фокусира се върху трансформацията на графичния образ в дигиталната епоха.

**Ключови думи:** графично изкуство, графика, CGD-графика, дигитален отпечатък, дигитално изкуство, матрица, отпечатък

## CGD PRINTS – TECHNOLOGICAL AND IDEOLOGICAL TERMS

Tsveta Petrova

**Abstract:** CGD (Computer Generated Design) is recognized as an original graphic technique, and it is currently widely used in the field of printmaking. The present study aims to outline the boundaries of CGD-prints in technological and ideological terms. The study examines and analyzes the place of this print technique among other artistic practices that use the digital technology. The study focuses on the transformation of the printed image in the digital age

**Keywords:** : print art, printmaking, CGD, digital print, digital art, matrix, prints

Графичното изкуство в своята същност винаги е било обвързано с технологичния напредък и в частност – с напредъка на печатните процеси. Всяко откритие в сферата на печатните технологии бива адаптирано и усвоено като възможност за създаване и тиражиране на произведение на изкуството, т.е. като средство за създаване на произведение на изящното изкуство печатната графика. В този ред на мисли от 50-те години на миналия век до днес се изпробват възможностите, които предлагат дигиталните технологии, компютърът се превръща в художествен инструмент, всяка новост в дигиталния свят – било под формата на софтуерен продукт или нова медия – бива адаптирана и използвана за нуждите на печатната графика. Сравнително новоприетата за оригинална графична техника CGD-графика борава с графичните изразни средства, съществува в определени рамки, различава се от дигиталната рисунка, фотография и пр. Настоящата студия има за цел именно да набележи, макар и схематично, тези рамки на CGD-графиката. Тя няма да се фокусира върху термина CGD-графиката, въпреки че ще представи общоприетото определение за техниката. Вниманието на читателя ще бъде насочено върху границите на оригиналната графична техника в нейните технологични и идейно-философски рамки. Същевременно настоящото изследване ще направи опит да разграничи CGD-графиката от други художествени практики, които са използвали дигиталните технологии в процеса на своето създаване или репрезентиране.

### СЪЩНОСТ НА CGD-ГРАФИКАТА

В своята същност CGD-графиката представлява произведение на изящното изкуство печатна графика, при което в процеса на създаване е използвана някаква дигитална технология. Международната федерация на художниците и колекционерите на екслибриси FISAE, която организира ежегодни научни конференции, касаещи проблемите на графичното изкуство, дава следното определение за CGD-графиката на конференцията през 2002 година:

*CGD (Computer Generated Design) – компютърно генерираният дизайн е оригинална графична техника, при която художникът създава изображения, използвайки компютъра като инструмент. Може да съдържа елементи (като сканирани текстури например), които не са авторски, но прекомпозирането им в едно ново изображение, т.е. дизайнът им, е. От изключително важно значение е подписът на автора, тъй като той потвърждава оригиналността на произведението (превод Цвета Петрова).*

Макар абревиатурата, приета от FISAE, да е CGD, разглежданата



техника се среща и с други наименования. Голяма част от художниците разписват графиките си според общоприетите норми, но в България по-широко разпространение в намерил терминът „дигитална графика“ (термин, натоварен с много повече значения). В англоезичния свят често се употребява само думата “print”, а в САЩ се използва терминът “giclee-omпечатък”.

И тъй като дигиталните технологии са навлезли в пределите на визуалните изкуства от приблизително 70 години, обект са на множество научни изследвания, провокират и размиват границите между оригинал и репродукция и пораждаат идеята за обновяване на класификацията на изкуствата като цяло, то в настоящото изложение следва в най-обобщен вариант да се изясни мястото на CGD-графиката сред другите художествени практики в ерата на дигиталните технологии.

#### CGD-ГРАФИКАТА – ДИГИТАЛНИТЕ ТЕХНОЛОГИИ КАТО ИНСТРУМЕНТ

Изкуството, създадено с помощта на компютъра и/или репрезентирано по същия начин, е обект на изследване на много изкуствоведи и творци. Литературата в сферата на дигиталното изкуство нараства значително след 2000 година, макар и преди това да са публикувани немалко статии и книги по темата. Без претенция за изчерпателност настоящото изследване се фокусира върху същността на дигиталното изкуство, върху терминологията, характеристиките му и най-често срещаните теми, които то засяга. Проучени и цитирани са книгата на Кристиан Пол – „Дигитално изкуство“, студията „История на изкуството в дигиталната епоха: проблеми и възможности“ на Уилям Вон, есето на Клеър Бишоп „Цифрово разделение“ (в оригинал “Digital Devide”), както и няколко статии и есета, които въвеждат основните термини и понятия – на Лев Манович, Джон Иполито и Стийв Дийц.

Самият термин *дигиталност* препраща към идеята, че в някакъв етап от създаването на художественото произведение има дигитална намеса – било то в процеса на създаване, презентиране (дигиталните репродукции на класически произведения) или създаване и презентиране. Дигитално изкуство е общ термин за широк обхват от художествени творби и практики, които не могат да бъдат „обединени естетически“ (Paul, 2008: 7), и които използват дигиталната технология като основната част от творческия процес и представянето на творбата. Терминологията за това технологично изкуство е трудна за категоризация и множество различни термини биват

използвани в един и същ контекст, а понякога напълно припокриващи се художествени практики биват назовавани по различен начин, което затруднява разбирането на този вид изкуство. От 70-те години насам различни названия са били давани, за да се опише процесът, в който компютърът е използван като инструмент или като медия. Според куратора и изследовател Кристиян Пол през 70-те години се използва терминът „компютърно изкуство“, който в последствие е изместен от „мултимедийно изкуство“, а към момента, в който излиза книгата му „Дигитално изкуство“ през 2003 година, вече се е наложил терминът „изкуството на новите медии“. Сред наименованията на този вид художествена практика се срещат още „технологично изкуство“ (понятието е въведено от Стийв Дийц през 2002 година в есето му: „Десетте мечти на технологиите“), „интернет изкуство“ (Джон Иполито въвежда понятието през 2002 година в есето „Митовите за „Интернет-изкуството“), изкуство на новите медии, мултимедийно изкуство и други, като дигиталното изкуство (понятието е въведено от Манович през 2002 година в есето му „Десет ключови текста за дигиталното изкуство: 1970-2000“) е възприето от Пол за по-широкия термин за изкуството на новите медии. На свой ред Клеър Бишоп – изкуствовед, критик и утвърден университетски преподавател – определя дигиталното на по-дълбоко ниво като „формиращо състояние, което определя творческите решения дали да работим с определени формати или медии“ (Bishop, 2012).

Според Кристиян Пол дигиталното изкуство се развива в две така да ги наречем направления. Едното използва компютъра като художествен инструмент, но произведението остава традиционна изобразителна форма като живопис, графика, скулптура, а другото е използването на компютъра като средство, медия. Новата форма на изкуство се създава и репрезентира с помощта на компютъра и няма тактилна стойност, произведението остава в границите на виртуалната реалност.

В своята същност дигиталното изкуство „срива границите между наука, изкуство, технологии и дизайн и води началото си от напредъка в различни области, в това число лабораторни изследвания и експерименти и академични институции“ (Paul, 2008: 22). Също така при дигиталното изкуство се наблюдава тенденцията то да не се поддава лесно на категоризация. Кристиян Пол определя 90-те години като изключително важни за дигиталното изкуство – от една страна се случва т.нар. „дигитална революция“, от друга – края на 90-те е времето, когато галерии и музеи започват да излагат дигитално изкуство и му „посвещават цели изложби“ (Paul, 2008: 23).

С промяната на художествения инструмент се налагат нови принципи на работа. Според Бишоп в епохата на интернет, „селекцията, изборът на изображение се е превърнал в ключова операция в творческия процес“, т.е. художникът „създава нови образи от вече съществуващи компоненти, вместо да ги изгражда от нулата“ (Bishop, 2012). Също така съвременните дигитални произведения могат да бъдат определени като хибридни форми – нещо, което визуалното изкуство понастоящем търси. Авторката вижда в дигиталните технологии възможността да се обмислят най-уважаваните презумпции в изкуството. Според Бишоп „в своя най-утопичен вид дигиталната революция предлага една нова дематериализирана, освободена от авторитетност и лишена от пазар колективна култура; в своя най-лош вид тя е знак за излизане от употреба на самото визуално изкуство“ (Bishop, 2012).

Влиянието на дигиталните технологии трансформира редица традиционни дейности като рисуване, скулптура и груги, докато нови форми като интернет изкуство, дигитално-инсталационно изкуство и виртуална реалност стават артистични практики. В контекста на класификацията на Кристиян Пол следва да разгледаме двете възможни приложения на дигиталните технологии – като медия и като инструмент.

#### *Дигиталните технологии като медия*

Според Кристиян Пол прилагането на дигиталните технологии като артистична медия предполага извършването на целия творчески процес със/чрез дигиталните технологии. От създаването до презентирането си творбата изследва и представя възможностите, присъщи на тази платформа. Дигиталното изкуство като медия предлага нов вид естетика. Този вид изкуство търси „интерактивност, участие в процеса, динамичност, адаптивност (и това са само някои от ключовите характеристики на дигиталното изкуство)“ (Paul, 2008: 67). В този ред на мисли дигиталното изкуство има множество прояви и в самата си същност представлява хибридна форма. То би могло да се появи под формата на интерактивни инсталации със или без мрежови компоненти, като нов софтуер, създаден от автора (художника), като интернет-изкуство или като всякаква възможна комбинация между по-горе споменатите практики. Кристиян Пол изразява мнението, че тъй като технологиите се развиват изключително бързо, все още се намират в процес на описване на художествените практики, създадени с помощта на дигитални технологии, както и техните „социални, икономически и естетически аспекти“ (Paul, 2008: 67). Една от основните характеристики на дигиталното изкуство, а именно интерактивността, би могла да се разглежда на няколко

различни нива и в контекста на различни науки, но що се отнася до компютърните и новите технологии, интерактивността се възприема като специално разработени софтуерни продукти, които дават възможност за промяна в изходните данни на даден образ в реално време. Дигиталното изкуство не е проява на „сътрудничество в прекия смисъл на думата“ (Paul, 2008: 68). Сътрудничеството се осъществява посредством приноса на множество потребители (в контекста на дигиталното изкуство зрителят може да бъде наречен юзър). Ролята на зрителя е различна. В някои случаи зрителите взаимодействат в зададени от автора параметри, докато в други те определят параметрите или пък остават отдалечени от художника, който създава произведението си на живо. В някои случаи художественият образ в произведението се създава изцяло от зрителя. Ако той не отвори дадено приложение или не влезе в мрежата, произведението е просто един празен екран. Дигиталното изкуство е изключително динамично, то може да бъде променяно постоянно, в реално време. Кристиан Пол също така отбелязва, че дигиталното само по себе си не е визуален образ, а резултат от кодове и компютърни езици, които остават скрити за зрителя. В резултат на това комуникацията би могла да доведе до сложни визуални образи или до пълна абстрактност, а някои произведения са създадени, за да се напасват по профила на потребителя и да променят образа си според неговите нужди.

Дотук изброените характеристики не се проявяват заглажително във всяко дигитално произведение, но много често се наблюдават комбинации между някои от тях. Пол също така насочва вниманието към връзката между реконтекстуализацията на дадена информация и принципа на създаване на база данни, на която се основава всеки дигитален арт проект. Лев Манович – изследовател по темата за новите медии – описва дигиталното художествено произведение като една или повече връзки към база данни на мултимедийен носител.

Както вече бе отбелязано, в повечето случаи дигиталното изкуство е хибридна форма, която включва в себе си множество елементи от различно естество и трудно би била класифицирана. Все пак ако трябва да се направи обобщение, най-често срещаните форми на дигитално изкуство са „инсталации; филми, видеа и анимации; интернет арт, софтуер арт, виртуална реалност и музикални и звукови експерименти“ (Paul, 2008: 70). Темите, които засяга дигиталното изкуство като медия, са специфични (това в никакъв случай не означава, че тези теми не се срещат и в традиционните форми на изкуството): изкуственият живот и интелект, телеприсъствието и телероботите, естетиката на база данни, картографирането и визуализацията на

база данни, (интернет) активизъм и медийни тактики, игрални и нарративни хипермедия-среди. Също така е важно да се отбележи и често срещаната тема за тялото в контекста на новите (дигитални) медии, а именно как се самоопределяме във виртуалната среда, каква е нашата идентичност в нереално пространство и други.

За нуждите на настоящото изследване не е необходим по-задълбочен анализ на дигиталното изкуство като медия. В обобщение на казаното дотук може да се стигне до извода, че разликите между т.нар. дигитално изкуство и CGD-графиката са много. Нека отбележим една основна разлика, макар тя да е само външна характеристика – липсата на реално съществуващ художествен обект (при дигиталните изкуства той не съществува в реалността за разлика от произведенията на CGD-графиката). Дигиталното изкуство няма тактилна стойност – а се съхранява под формата на база данни в компютъра (макар да има хибридни форми, които имат и предметен характер) и ако трябва да се направи аналог с предмета на настоящото изследване, то той е с графичната матрица на CGD-графиката, която е в същата форма. Също така е необходимо да се отбележи, че CGD-графиката подлежи на класификация, тя е част от оригиналните графични техники и като така съществува в определени граници и норми. И не на последно място – CGD-графиката не се различава от останалите графични техники по отношение на темите, които разглежда, интерпретира.

#### Дигиталните технологии като инструмент

Още от самото начало компютърът променя света на изкуството. Масовото навлизане на компютъра като помощно средство на художника, „довежда до спекулацията, че традиционните форми ще бъдат погълнати от дигиталното средство“ (Paul, 2008: 27). Днес, след множество проучвания, след колаборацията между инженери, IT специалисти и художници творецът има възможността да използва безкрайно много софтуерни продукти за своите 2D- и 3D-изображения, за видеа и други, като помощно средство за проектиране, създаване на традиционни форми на визуалното изкуство.

На практика компютърът и софтуерният продукт днес са неразделна част от света както на дизайнера, така и на художника. До известна степен компютърът се явява идеалният инструмент за създаването на проекти за класически произведения. Много скулптури днес първо визуализират идеите си с помощта на 3D програми, в последствие ги реализират в материал. Някои живописци пък се възползват от възможността работата така да се каже частично да бъде извършена с помощта на компютъра, като обработената фотография или създаденото по дигитален път

изображение се принтира върху материал и се доработва. Намесата на компютъра като художествен инструмент би могла да бъде осезаема и художественото произведение да носи отличителните белези на цифровата обработка и неговата естетика или пък намесата да е толкова фина, че трудно би могло да се определи дали произведението е изпълнено по дигитален или по традиционен път.

Същевременно Кристиан Пол говори за дигиталните технологии като инструмент за презентиране на изобразително изкуство. С тяхна помощ биха могли да се презентират изцяло ръчно създадени художествени произведения, както и „изцяло създадени в компютъра“ (Paul, 2008: 27) произведения могат да бъдат отпечатани и объркани с традиционните форми на изобразителното изкуство.

Пол назовава двете основни разлики между произведенията, създадени с помощта на компютър, и произведенията, създадени на ръка. От една страна при дигитално създадените изображения съществува възможността за манипулация на образа и за комбинирането на различни форми на изкуство, което „размива границите между различните медии“ (Paul, 2008: 27). От друга страна, дигиталното прави възможна промяната в контекста на присвоени, колажирани изображения, като повлиява върху отношението и провокира осмислянето на копието и оригинала. Дигиталните технологии издигат колажния принцип на друго ниво. Комбинаторните принципи за изграждане на композиции като огледален образ, ротация и други, с помощта на дигиталните технологии биват лесно усвоявани и често употребявани.

И в обобщение на казаното до тук – ако трябва да бъде класифицирана в рамките на дигиталното изкуство, CGD-графиката попада именно в границите на дигиталното изкуство като инструмент – тя използва новите технологии и възможностите, които те предлагат, усвоява по-съвременното им звучене, но в същността си остава произведение в областта на печатната графика и като такава носи неговите външни характеристики, използва неговите изразни средства.

## CGD-ГРАФИКАТА – ТВОРЧЕСКИ ПРОЦЕС И ТЕХНОЛОГИЧНА РАМКА

### *Етапи на създаване на графиката*

Макар CGD-графиката да остава относително слабо проучена област, тя вече фигурира в немалка част от литературата за графичното изкуство. Голяма част от тези текстове са с практическо приложение, нямат научна стойност и в тях CGD-графиката се разглежда предимно в технологичен план, засягат се преди всичко софтуерните продукти и се изясняват основни термини и понятия като резолюция, пиксел, растер, вектор и така нататък. От

проучените литературни източници, които, макар и бегло, засягат CGD-отпечатъците като част от печатната графика, по-обстояен преглед предлагат изследователите и действащи творци в сферата на печатната графика Бет Габровски и Бил Фик в книгата си „Печатни техники: Наръчник за всички материали и техники“. Освен че правят исторически преглед на навлизането на дигиталната графика, авторите засягат и самия процес на творческия акт.

Технологията на създаване на CGD-графика не е много по-различна от тази при създаването на традиционните техники като гърворез, офорт, акватинта и други. Отново се наблюдават основните етапи на създаване на графично произведение – изготвянето на графичната матрица, пробните отпечатъци (при дигиталната графика пробните отпечатъци са от голямо значение, тъй като съществува съществена разлика между изображението от екрана и това, което е отпечатано върху хартия. Също така пробните отпечатъци са необходими при избора на хартия и принтер (авторите експериментират и при печата), извеждането на окончателния вариант, тиражирането на печатната графика и разписването ѝ според общоприетите норми от автора. Тук трудността произтича от техническите познания на художника, т.е. до каква степен творецът може да работи с даден софтуерен продукт. И тъй като технологиите са в постоянен процес на развитие и обогатяване, художникът трябва да умее бързо да се приспособява към новостите.

Според Габровски и Фик могат да се определят следните етапи при създаването на една CGD-графика:

1. въвеждане (сканиране, заснемане) на изобразителен материал;
2. създаване на изображение (обработка на въведения материал);
3. извеждане/принтиране на мастилено-струен принтер и разписването на графичната творба.

Габровски и Фик насочват вниманието на читателя към необходимостта от доброто познаване на софтуерните продукти и възможностите, които те предлагат. Те свеждат творческия процес до няколко обобщени основни действия: аранжиране, изрязване или промяна в цветовете. Едно изображение би могло да бъде частично или напълно променено чрез наличните филтри или чрез уголемяване, намаляване, трансформиране или изрязване, а конвенционалните инструменти като четки, моливи, палитри, могат да допълнят или създадат напълно нов образ. Принципът на слоевото разделяне на композицията е заимствано от печатната графика (аналог може да се осъществи между слоевото разделяне и многоцветните гравюри, които са следствие от отпечатването на няколко различни плочи) и дава

възможност за отделно третиране на части от композицията, както и за вариации в тяхното подреждане. Внимание се обръща и на печатния процес – както на принтерите, така и на използваните хартии, на трайността на дигиталния печат и на допълнителните възможности за фиксиране на печата. Представяйки творческия процес като затворен цикъл на работа, Габровски и Фик акцентират върху възможността дигитални графики отново да влязат в сферата на класическия печат и да послужат като проекти за традиционна графична техника. Този процес е описан по подобен начин в книгата на Пол Катанийз и Анджеа Гиъри – художници, университетски преподаватели и изследователи на постдигиталните технологии – „Постдигитална графика“ с разликата, че попадането на дигиталната графика отново върху класическата матрица е разновидност на т.нар. „постдигитален печат“ (термин на Катанийз) – разновидност на последно поколение печат.

Ако се има предвид факта, че дигитално създадените изображения дават възможността на художника да постигне определен резултат именно чрез тази техника, а не чрез някоя друга, то етапите на създаване на CGD-графиката могат да бъдат представени и по друг начин. Разбира се това засяга етапите в по-скоро идейно-философски план. В този аспект могат да се определят следните етапи. От особено значение е зараждането на идеята и нуждата от използването на точно тази графична техника, особено за авторите, които познават технологията и принципите на работа и на класическите графични техники. Следващият важен етап е зараждането на концептуалната идея, която се поражда преди самия творчески процес, тъй като липсва контакт с материала, който при класическия печат неизменно изгражда авторския почерк, докато при CGD-графиката именно идеите, работата на концептуално ниво биха могли да направят това.

Третият етап е именно самият процес на създаване на творбата, който вече не разчита на съприкосновението на художника с даден материал, а се позовава на нови принципи. Проф. Мартин Р. Байенс – утвърден творец, университетски преподавател и изследовател в сферата на графичното изкуство – казва:

*„При създаването на екслибрис с помощта на цифрова технология е от изключително значение да започнеш с изясняване на идеята, да разбереш ясно възицност какво искаш да направиш. Интелектуалната и артистична визия трябва да се основават на техническа способност. CGD-графиката далеч надхвърля сканирането на дадено изображение.“*  
(превод Цвета Петрова) (Bayens, 2003).

Художникът е движещата сила, той не трябва да се позовава на алгоритмите, предлагани му от софтуерния продукт. Той трябва да



се стреми към онова графично звучене на творбата, което всъщност произтича от него самия и от неговите артистични заложби. Компютърът, скенерът, фотографите остават единствено инструменти за постигане на крайния продукт, отделни епизоди, които водят до крайния резултат.

Създавайки дигитални графики, художниците предварително трябва да са планирали и проучили как биха реализирали графичното произведение на екрана. За да се получи качествен художествен резултат, се изисква много повече от сканирани рисунки, снимки, текстури, хартии. Тези сурови материали трябва да се използват по професионален начин. Това че CGD е нова техника, не би трябвало да променя търсенията на художниците. Броят на компютърните програми за обработка на изображения е голям. Филтрите и опциите, които предлагат, се увеличават постоянно, а комбинациите от тях – съответно стават безкрайни. От първостепенно значение за художника обаче е да отсее качествено, тъй като голяма част от предлаганите опции са неестетически и съответно напълно безполезни за художника. При създаването на CGD художникът не трябва само да притежава технологични познания или да владее дадена програма. Той трябва да наложи убежденията си над технологията, тъй като важен е авторският почерк, а не технологичната виртуозност.

#### *Необходими материали*

Както стана ясно CGD-графиката също като всички класически техники следва основните етапи на създаване на графично произведение. Тя предполага използването на определени материали, с помощта на които се реализира крайният художествен продукт. За целта са необходими компютър и периферия (мишка, графичен таблет), софтуерен продукт за обработка на изображения, специализирани хартии за дигитален печат, фиксатив, принтер/дигитална машина. С навлизането на дигиталните технологии в творческия процес, все по-голям става и изборът на гореизброените продукти. Колаборацията между производителите на принтери (дигитални машини) и хартии води до висококачествени резултати и изключително прецизен, траен печат с гаранция за качеството на изображението. С развитието на технологиите на пазара постоянно се появяват нови продукти, които подобряват и обогатяват творческите възможности на компютъра. Пример за това е разнообразието от графични таблети на пазара. Както и въвеждането на писец с най-различни крайници, които се доближават до възможностите на графичните инструменти за класическите графични техники. Възможностите вече са неограничени, а напредък в технологичен аспект се отбелязва постоянно.

## ЧЕСТО СРЕЩАНИ ПРАКТИКИ ПРИ СЪЗДАВАНЕТО НА CGD

Макар CGD-графиката да е възприемана все още за нова графична техника, то вече се наблюдават и могат да бъдат обобщени определени практики при нейното създаване. В настоящата част от изследването предстои тези практики да бъдат представени в синтезиран вид, без претенции за изчерпателност.

### *Фотографията в дигиталната графика*

В процеса на създаване на CGD-графики голяма част от художниците използват фотографски образи – в повечето случаи авторски, но както показва и самото определение, дадено от FISAE, авторството на снимковия материал не е задължителен елемент за художника-график.

Габровски и Фик също така определят фотографиите (отново не винаги авторски) като първичните образи, които графиците използват при създаването на CGD. Ако не като основен материал за изграждането на графичната композиция, то фотографията влиза поне в първоначалния етап на творческия процес – проучването на темата. Габровски и Фик представят сърфирането в интернет пространството и селекцията от огромно количество визуален материал като съществено важен фактор при творческия процес на дигиталната графика.

Фотографският образ отдавна е намерил своето място в графичната композиция и немалко автори са направили своя принос в изследванията по темата. Важното тук е да се отбележи, че графиците успяват да трансформират, видоизменят фотографския образ и да го подчинят на своята графична композиция. Понякога фотографията е само изходната точка, от която тръгват художниците, друг път те я обработват до неузнаваемост и комбинират я с друга фотография или сканирана текстура, получават желаня графичен изказ и внушение. И в двата случая фотографският образ е обект за изследване, изрязване, колажиране, наслагване, поставяне в нов контекст – или казано по друг начин – ценен ресурс за безкрайните експерименти на художника-график.

### *Използването на цвета в дигиталната графика*

Графиката в най-чистия си вид е предаването „на образи, форми и пространство посредством черното и бялото“ (Stoev, 2006: 3) с помощта на графичните изразни средства – линия, шрих и петно. Цветната графика предполага използването на няколко различни цвята и комбинациите между тях, но цветът не носи колорита както при живописца, а е по-скоро условен. Цветната графика, понастоящем дори е по-широко разпространена от черно-бялата, предполага създаването на няколко плочи, които биват отпечатвани в определен

ред с определен цвят мастило. От своя страна CGD-графиката силно улеснява използването на цветовете. За разлика от класическите графични техники, които предполагат създаването на няколко матрици, за да се постигне някаква цветност, то при CGD-графиката това се получава изключително лесно – посредством използването на слоеве. Разбира се употребата на цвета не би следвало да излиза извън границите на графичните изразни средства, също така би следвало да е подчинена на идеята за условността – основен принцип на графиката – и да използва цвета единствено и само с неговата графична стойност.

#### *Експериментът като принцип на работа в CGD-графиката*

Безкрайните възможности, които предлагат множеството софтуерни продукти за създаване и обработка на изображения, както и новостите в технологичен аспект провокират художниците, творящи в сферата на CGD-графиката, да експериментират. Именно чрез експерименти те успяват да се адаптират към новостите в сферата на технологично ниво, като същевременно успяват да подчинят предлаганите технологични възможности в търсенето на отличителен авторски почерк. Подтикнати от идеята да се отличават в това поле на механични образи те възприемат безкрайния експеримент като подход – всеки художник подхожда по различен начин при създаването на образи по дигитален път. За някои широко разпространените софтуерни продукти като Adobe Photoshop, CorelDraw, CorelPainter са напълно достатъчни, а други правят колаборации между безкрайните варианти от софтуери в сферата. Някои автори изграждат образите от нулевото ниво – посредством програми за 3D моделиране, други насладват типографски решения, трети влизат фотографския образ. Примерите за експерименти, насладване и пластично третиране на образите в областта на CGD-графиката са безкрайни. От значение са графичните изразни средства, графичният пластичен език, както и условността – характеристики, които разграничават всеки един печатен образ от останалите пластични изкуства.

#### *Апроприацията и реконтекстуализацията в CGD- графиката*

CGD-графиката е съвременна графична форма, която позволява заемки, цитати и препратки – художествени практики, характерни за постмодерното изкуство. Накратко и без претенция за изчерпателност ще бъде представена тази тенденция в CGD- графиката. Изследването се позовава на и цитира Красимир Терзиев – „Ре-композицията – автор, медия и произведения в епохата на дигиталното възпроизводство“, както и творбите на утвърдени художници в сферата.

Процесът на заемане на чужди елементи от художествени произведения или апроприацията е метод, използван още през Ренесанса, но в съвременното „той получава фокус и бива превърнат в естетически прийом“ (Terziev, 2012: 141).

Красимир Терзиев – художник, изкуствовед, изследовател в сферата на дигиталните изкуства – дава следното определение за апроприация:

„Да апроприираш във визуалните изкуства означава да заемеш (рециклираш, приемеш, семплираш) аспекти или цялостни форми на човешката култура“ (Terziev, 2012: 141).

Художникът усвоява изображения – примери от история на изкуството или от продуктите на масовата култура, но реконтекстуализира – натоварва с нов смисъл заетите изображения. Използването на познати, иконични образи от сферата на изкуството натоварва дигитално генерираните изображения с нови смисли.

Поради богатите възможности, които предлагат дигиталните технологии, както и богатия визуален материал, с който разполага художникът днес (дигиталните репродукции), нерядко се наблюдават дигитални графики, които използват апроприацията и реконтекстуализацията. Още в самото определение, което дава FISAЕ за дигиталната графика, е заложена възможността да се използват чужди елементи, но прекомпозирането, дизайнът им е авторски и трябва да носи различен смисъл, различно внушение. Това дава възможност на художниците да усвояват по разнообразен начин чужди произведения и да ги поставят в нов контекст. Често този вид графика са подкрепени с концептуален текст или се позовават на известен художник; интерпретират същите проблеми в съвременен контекст. Тук може да се спомене серията на Буйан Филчев, посветена на Лукас Кранах, в която Филчев използва елементи от картините на художника, комбинирайки ги на колажен принцип с елементи от свои графични произведения, както и серията от графики на Владимир Миланович, която апроприира класически произведения – скулптури от Античността или живописни творби като „Атинската школа“, допълвайки ги с други образи, като по този начин се постига ново внушение. В серията на Миланович са използвани ключови произведения, знакови за дадена епоха, които художникът поставя в съвременна реалност.

Дигиталните технологии позволяват апроприацията, те дават възможност едно произведение да бъде зето, обработено, поставено в нов контекст. Примерите за подобни произведения са много и все повече автори експериментират в областта.

## CGD-ГРАФИКАТА – ИДЕЙНО-ФИЛОСОФСКА РАМКА

Техническите иновации непременно водят до промяна както в пластичния код на графичното изкуство, така и в концепцията за графичния образ въобще. Тези промени се забелязват още с усвояването на фотографията от графичните печатни процеси, но с навлизането на компютъра като художествен инструмент промените стават осезаеми. И макар CGD-графиката в контекста на настоящото изследване да не излиза извън параметрите на графичното изкуство, тя поставя важни въпроси както за графиката, така и за съвременното изкуство като цяло: промяната в идеята за оригинал и репродукция, за авторството, за заемането, присвояването на чужди образи, за връзката между дигиталните технологии и визуалните изкуства въобще.

Важен момент от това изследване се явяват теоритите относно художественото произведение в епохата на неговата репродуцируемост, за възможностите, които предлагат дигиталните технологии, за дигиталната намеса в творческия акт и за автора и неговата роля. Основни източници са текстове на Ханс Белтинг, Фрийдър Нике и Ирина Генова.

*За дигиталното и съвременната художествена реалност*

В есето си „Образ, посредник, тяло: нов подход към иконологията“ изкуствоведът Ханс Белтинг разглежда триагата от термини посредник-образ-тяло в дигиталната епоха. Авторът предлага нов тип иконология, чиято обобщеност „цели да хвърли мост между минало и настояще в живота на образите“ (Belting, 2013). Белтинг акцентира върху връзката между менталните и физическите образи и ги представя „като двете страни на една монета“ (Belting, 2013). Това, което пряко засяга настоящото изследване, е описаната от изкуствоведа промяна в посредника. Според Белтинг визуалността на всяко художествено произведение се основава на специфичната за изобразителното изкуство медиалност, т.е. „физическите образи са физически поради посредниците“ (Belting, 2013). В контекста на дигиталните технологии обаче терминът „физически“ е неточен. Понастоящем образите разчитат на дадена технология за своята визуализация и в това авторът вижда проблем: технологията, посредника на дигиталното изкуство го конкурира, дори излиза на преден план:

*„Колкото повече внимание обръщаме на даден визуален посредник, толкова по-малко може той да прикрие своите стратегии. Колкото по-малко забелязваме визуалния посредник, толкова повече се съсредоточаваме върху образа, сякаш образите идват сами. Когато визуалните посредници стават автореференциални, те се обръщат срещу своите образи и отнемат вниманието ни от тях“ (Belting, 2013).*

В това се крие и едни от основните проблеми на CGD-графиката, а именно че голяма част от зрителите, авторите и въобще от хората в пряк контакт с изкуството, приоритизират технологията на печат, а не художествения образ. За да разчетем визуалните образи на дигиталната графика, е необходимо да се дистанцираме от посредника или казано с други думи – да преодолеем намесата на дигиталните технологии. Както всеки художествен образ, така и този от CGD-графиката цели комплексното възприемане и преживяване на съдържание и форма. „Образът и посредникът не позволяват един и същи наратив да описва тяхната история“ (Belting, 2013). Историята на изкуството описва развитието на технологиите, не на темите и образите. Белтинг споделя виждането, че образите не позволяват линейното представяне на историята им, те се повтарят постоянно или периодично, но представени чрез нова технология. Остаряването в света на визуалните изкуства авторът вижда в „остаряването на посредниците“ (Belting, 2013), т.е. изчезват техники на работа, променя се технологията, „образите съхраняват живота си, когато остаряят и когато се завръщат посред нови посредници“ (Belting, 2013). В този ред на мисли дигиталната графика използва същите образи като традиционните графични техники, но посредникът е нов, т.е. ако следваме логиката на Ханс Белтинг, образите в графичното изкуство се завръщат чрез дигиталната технология.

В лекцията си на конференцията „Всички музеи са виртуални“ Ирина Генова – преподавател, изкуствовед и куратор, споделя възгледа, че усъвършенстването на техниките за възпроизвеждане и разпространение променя фокуса на обсъждането на визуалните изкуства – „обект на интерес е по-скоро тяхната визуалност, отколкото тяхната материална субстанция“ (Genova, 2001). Генова застава зад твърдението, че аурата на произведението не изчезва в дигиталната епоха. Тя просто изменя смисъла си и вече не се крие в уникалността, в авторството и в „йерархията на историческия разказ“ (Genova, 2001). Изследователят на новите технологии в изкуството и университетски преподавател Лев Манович от своя страна констатира промяна в художествения образ през дигиталната епоха – в традиционния смисъл на думата художественият образ вече не съществува.

Габровски и Фик обръщат внимание на въпроса защо художниците избират дигиталната графика. Според авторите за голяма част от творците е съвсем нормално да използват компютър, който се е превърнал в неизменна част от ежедневието им. Ако не за създаването на дигитална графика, художникът прибягва до компютър за „намиране

на визуален материал“, „за проучване на идеята“ и за „запознаване с проблема“ (Gabrowski, Fik, 2009: 39). Габровски и Фик отбелязват, че художникът избира дигиталната графика като използвана техника, когато иска да „наподобява дадено изображение“ (Gabrowski, Fik, 2009: 39). В известна степен това твърдение е неточно. CGD-графиката е избрана като средство за създаване на визуален образ, когато се работи на принципа на колажа. Тогава художникът се позовава на „библиотеката от образи“ (Gabrowski, Fik 2009: 39), за която говорят Габровски и Фик. Когато художникът работи с визуален материал с чужди авторски права, границата между плагиатство и оригинал е много тънка. Но наподобяването е термин, който „пасва на дигиталната епоха“ (Gabrowski, Fik 2009: 39), тъй като в своята същност образът поражда нови образи, а дигиталното изкуство се изгражда именно на този принцип. Затова и термини като копие и оригинал, заемане на чужди образи, плагиатство получават нов смисъл. Степента на използване на чужди образи е проблем, засегнат още в определението за дигитална графика, дадено от FISAE. Както вече стана ясно дигиталната графика препраща към идеята, че не самите образи, а прекомпозирането, дизайнът на тези образи, макар и чужди, поставянето им в нов контекст, ги превръщат в оригинали, т.е. съдържанието, а не формата, носи оригиналността на произведението.

CGD-графиката като техника е отворена, достъпна за творци от други сфери на визуалните изкуства. Класическите технологии предполагат познаването на специфични процеси като ецване, гравирание, с които не всеки художник е запознат. Класическите техники изискват необходимо оборудване, ателие с графична преса, докато за създаването на дигитална графика са необходими само компютър и софтуерен продукт, с които разполагат голяма част от художниците. Поради тази причината множество творци в сферата на живописата, скулптурата, фотографията, дизайн се изявяват и в сферата на дигиталната графика. Това в известна степен превръща техниката в демократична, универсална, подходяща за голяма група от художници, което предопределя богатството на пластичния ѝ език. Но от изключително значение е ролята на автора в подобни случаи – дигиталната графика трябва да е определена от самия автор като такава – разписана според общоприетите изисквания, разпечатана в обявен тираж.

#### *Пикселовата матрица*

Както вече стана ясно, една от разликите между класическия и дигиталния печат се състои в матрицата. Докато при класическите

техники матрицата е с физическа стойност, от материал, реално съществуваща в пространството, то при CGD-графиката тя е под формата на база данни – съществуваща единствено в компютъра.

През 2010 година Фрийдър Наке – един от основоположниците на дигиталната графика – публикува статията „Печатен материал и пикселова матрица“ в годишника “Print”. Актуално състояние на графичното изкуство”. В статията той анализира промяната на графичната матрица – както на технологично, така и на идейно-философско ниво. Наке асоциира физическата матрица с етапа на занаятчийското начало в графичното изкуство и акцентира върху връзката автор – печатар при класическите техники, която изчезва при дигиталната графика. Именно меланхолията към тази връзка авторът определя за основополагаща в неспособността за възприемането, осъзнаването на набора от пиксели като графична матрица.

Наке определя не ръката на художника за водеща и значима при създаването на дигитално-генерираните графики, а неговото съзнание. Ако преди идеята на художника е играла второстепенна роля, а на преден план е излизало техническото изпълнение, то при дигиталната графика от основно значение е идеята.

Наке асоциира отделянето на ръката от матрицата с концептуалното начало в графичното изкуство. Разбира се, графиката си остава графика. За разлика от концептуалното изкуство, идеята (концепцията) при пикселовата матрица е описана чрез алгоритъм, което означава, че „тя е станала изпълнима концепция, идея, която може да произведе кодирана форма (матрица от пиксели) чрез интерпретация на процесора на компютъра“ (Наке, 2010: 133).

Липсата на физически контакт с графичната матрица довежда до „сближаване и проникване“ (Наке, 2010: 132) с рисунката на различно ниво. Наке определя пикселовата матрица като форма на механично-материалната памет, в която на преден план излиза креативността, идеята, духовната дейност. Авторът завършва статията с извода, че именно с помощта на дигиталните технологии, чрез пикселовата матрица графичното изкуство се обновява и започва нов етап на развитие, в който графичният образ е осмислен по нов начин.

*Дигиталната графика – оригинал или репродукция?*

Графичното изкуство винаги е било тясно обвързано с технологиите. Създадена изцяло като средство за репродуциране, на графиката в последствие биват приписвани художествени качества – от репродукционно средство тя се превръща и в начин за изразяване на лични творчески търсения и намира своето място сред другите видове изкуства. Основен показател за художествената стойност



на графичните отпечатъци е оригиналността на използваната техника, или казано с други думи – до каква степен художникът се е намесил в създаването на матрицата или просто е използвал графичните технологии като средство за репродуциране на гадено изображение. Съгласно международния списък с общоприети графични техники (както вече бе споменато, международната федерация на екслибрис обществото FISAE одобрява последните официални версии на английски, френски и немски език по време на XXIX конгрес във Фредерикхавн, Дания през 2002 година), графичните отпечатъци могат да бъдат разделени на два основни вида – оригинални и репродукционни. Точно нуждата от ясно разграничаване между оригинални и репродукционни техники налага обновяването на този списък. Този факт е от изключително значение както за колекционерите, така и за самите автори на печатна графика, тъй като определя стойността на произведението.

Обединявайки няколко дефиниции, приети на международни конференции и конгреси – Print Council of America (1960), Трети Международен Конгрес на художниците IAA/AIAP във Виена (1960), Национален комитет на френската графика (1964) и тази на Фелис Брунер (1964) – изследователят Лотер Ланг стига до извода, че „оригинална е тази графика, чието идейно сътворяване и изпълнение са дело на един и същ художник, и която е била създадена при изключването на всякакви механични и фотомеханични способности.“ (Lang, 1987: 48). Авторът добавя, че при развитието на модерните печатни методи тази дефиниция изглежда остаряла. Това засяга изключително важен и актуален и днес проблем (дори още по-актуален след признаването на CGD-графиката за оригинална графична техника), а именно – какво предполага оригиналната и какво репродукционната графика:

*„Понятието оригинал съдържа преди всичко нещо по-съществуващо, а именно – автентичността на едно духовно постижение .... За момента е важно, че всеки лист печатна графика (...) е оригинал, независимо от това в колко екземпляра съществува. Основното за печатната графика не е размножаването – както непрекъснато се твърди в литературата по този въпрос, – въпреки че то е ясно свързано с нея, а изразът на такива художествени мисли, представи, идеи, които биха могли да бъдат реализирани единствено чрез техническите възможности на печата (високия, плоския, дълбокия и на печатането през материал)“ (Lang, 1987: 47).*

Казано с други думи, всяко оригинално графично произведение трябва да носи специфичните изразни средства (линия, шрих, петно) и

същото изображение да не може да бъде постигнато по същия начин с никоя друга художествена практика. CGD-графиката като неразривна част от оригиналните графични техники не излиза извън рамките на общоприетите особености на графичното изкуство. А що се отнася до неповторимостта на произведението, изпълнено в друга техника, компютърът като художествено средство определено предоставя такива възможности. Често срещаната употреба на комбинативни принципи за изграждане на композицията като например огледален образ, транслация и други по никакъв начин не може да бъде постигната с подобно съвършенство и прецизност както при дигиталната графика.

Лотер Ланг твърди, че не малкият тираж определя оригиналността на графичното произведение. Голям тираж може да се извади и при гравюрата на дърво, и при офорта, но никой не оспорва тези практики като оригинални графични техники. Положението при дигиталната графика е сходно. Самият автор няма никаква полза от това да направи голям тираж и по този начин да обезцени произведението си. Напротив, по-голямата част от художниците пускат лимитиран тираж и по този начин повишават стойността на произведението.

В обобщение на казаното може да се стигне до заключението, че процесът на въвеждането на компютъра като художествен инструмент търпи дълго развитие и това въвеждане е дело именно на художниците-графици. Навлизането на компютъра в печатните графични процеси също изминава дълъг и сложен път и появата на CGD-графиката е следствие от дългия ход на развитие на печатните технологии въобще. Днес тя е широко разпространена и високо оценявана. Тя постоянно разширява възможностите на своя пластичен език, борава с графичните изразни средства, съществува в определени граници – както в технологичен, така и в идейно-философски аспект. Възприета като оригинална графична техника от вече близо 20 години, CGD-графиката възражда графичните технологии и извежда печатните процеси на ново ниво.

## ЛИТЕРАТУРА

Baeyens 2020: Baeyens, Martin. Official website. Accessed 12.04.2020.

<http://users.telenet.be/martin.baeyens>

Belting 2013: Belting, Hans. Образ, посредник, тяло: нов подход към иконологията.

– В: Пирон, 6, 2012-2013. [Образ, posrednik, tyalo: nov podhod kam ikonologiyata.

– In: Piron, 6, 2012-2013].

Bishop 2016: Bishop Claire. "Digital Devide." Accessed 18.12.2016.

<http://www.cornercollege.com/>

- Catanese, Geary 2012: Catanese, Paul, Geary, Angela. Post-digital Printmaking: CNC, Traditional and Hybrid Techniques. London, 2012.
- Dietz 2002: Dietz, Steve. Ten Dreams of Technology. – Leonardo. Vol. 35, No.5, 2002, 509–513, 515–522.
- FISAE, Official website. Accessed 26.12.2016. <http://www.fisae.org/>
- Gabrowski, Fick 2009: Gabrowski, Beth, Fick, Bill. Drucktechniken. Das Handbuch zu allen Materialien und Methoden. Köln, 2009, 39.
- Genova 2001: Genova, Irina. Всички музеи са виртуални. – Култура. 33 (2194), С., 2001. [Vsichki muzei sa virtualni. – Kultura. Sofia, 2001].
- Ippolito, J. “Ten Myths of Internet Art.” Accessed 18.12.2016. <http://www.nydigitalsalon.org/>
- Lang 1987: Lang, Lothar. Колекционер на графика. С., 1987, 47, 48. [Koleksioner na grafika, Sofia, 1987, 47, 48].
- Manovich 2002: Manovich, Lev. Ten Key Texts on Digital Age: 1970 – 2000. – Leonardo. Vol. 35, No.5, 2002, 567–575.
- Nake 2010: Nake, Frieder. Druckstoch und Pixelmatrix. Von der Maschinisierung des Gedächtnisses. – In: Print. Zustandsprotokolle aktueller Druckgrafik. Wien, 2010, 111–124.
- Paul 2003: Paul, Christiane. Digital Art. London, 2003, 7, 22, 23, 67, 68, 70, 27.
- Stoev 2006: Stoev, Borislav. Основи на графиката. С., 2006, 3. [Osnovi na grafikata, Sofia, 2006, 3].
- Terziev 2012: Terziev, Krasimir. Ре-композицията. Автор, медия и произведение в епохата на дигиталното възпроизводство. С., 2012, 141. [Re-kompozitsiyata. Avtor, mediya i proizvedenie v epohata na digitalnoto vazproizvodstvo, Sofia, 2012, 141].
- Vaughan 2016: Vaughan, William. “History of Art in the Digital Age: Problems and Possibilities.” Accessed 18.12. 2016. <http://www.zeitenblicke.de/>
- Weichardt: 2010 Weichardt J. Vom Abdruck bis Ausdruck. Umbrüche in der Druckgrafik des 20. Jahrhunderts. – In: Print. Zustandsprotokolle aktueller Druckgrafik. Wien, 2010, 47–65.

---

*Данни за автора:*

Ас. д-р Цвета Петрова, катедра „Визуални изкуства“ към ФНОИ, СУ „Св. Климент Охридски“. Основни научни области – печатна графика, графични форуми, дигитална графика, експериментална графика, графични инсталации, педагогика (методика) на обучението по изобразително изкуство;

E-mail: [cvetapp@uni-sofia.bg](mailto:cvetapp@uni-sofia.bg); [cvetapp@uni-sofia.bg](mailto:cvetapp@uni-sofia.bg)

## УКАЗАНИЯ ЗА АВТОРИТЕ

В Годишника на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, Книга Изкуства, се публикуват оригинални научноизследователски студии с бесплатно отпечатване. Годишникът излиза в електронна версия и като печатно издание с ISSN.

**Процедурата** изисква да се декларира от автора, че ръкописът не е изпратен за печат или публикуван другаде, включително под друго заглавие. Приложената *Декларация на автора* може да се принтира като готов формуляр. След като се погнине и сканира като .doc или .pdf файл, се изпраща в един и същи и-мейл с файловете на студията.

Не се приемат ръкописи, които са отпечатани или изпратени за печат другаде, не влизат в тематичния обхват на списанието или не са оформени съгласно указанията. В такъв случай главният редактор връща ръкописа на кореспондиращия автор с аргументация.

След получаване на ръкописа главният редактор определя отговорен редактор от редколегията и двама рецензенти, на които се изпраща анонимен текст. Рецензентите и авторите са анонимни един за друг. Рецензентите декларират липса на конфликт на интереси. След получаване на изготвените рецензии, редколегията взема решение за публикуване, връщане за корекция или отхвърляне. Главният редактор съобщава решението на кореспондиращия автор. Спорните въпроси се решават на редакционен съвет.

**Срокът** за предаване на студиите за настоящата година е до 30.04.2020 на електронен адрес ([annual-arts@fnoi.uni-sofia.bg](mailto:annual-arts@fnoi.uni-sofia.bg)), на който задължително се изпращат два файла на текста на студията – 1. авторски и 2. анонимен. Наименованието на авторския файл се формира от двете имена на автора, означението на съдържанието (основен текст, фигура1, диаграма4 и т.н.), абривиатурата GSU-FNOI-ARTS. Например: SvetlaStoianova-text-GSU-FNOI-ARTS. Наименованието на анонимния файл се формира по същия начин, но имената на автора се заместват с думата ANONIM. Например: ANONIM-text-GSU-FNOI-ARTS.

Ръкописите трябва да бъдат по стандарт **A4** и **1800** знака на страница. Максималният обем на студиите е 25 стандартни страници, или 45 000 знака, като в това се включват и библиографията, бележките под линия и илюстративния материал (илюстрации, репродукции, таблици, схеми, диаграми, нотни примери и др.). Текстовете се представят на електронен носител.

**Основният текст** на ръкописа, след заглавието, името на автора (на български и английски) и първичното звено, трябва да бъде придружен от:

1. кратко резюме (800-1000 знака), което представя основната теза на статията на български и на английски.
2. ключови думи на български и на английски.
3. илюстративен материал и списък на илюстрациите.
4. данни за автора – научна степен/звание, име, институция, електронен адрес, основни научни области.

- Приемат се само ръкописи, написани на компютър с редактор Word (пог Windows) в шрифт Times New Roman.

- Удебелен и наклонен шрифт в статиите се гонускат по изключение, например за отделяне на подчасти в текста.

- Бележките (Insert – Reference – Endnote) се дават в края на текста. Ако е необходимо, се прилага списък на съкращенията.

**Илюстрациите** се представят на електронен носител във формат TIFF или JPG с резолюция минимум 300 пиксела. Текстът към илюстрациите се представя отделно. Описват се и авторите на фотографиите или схемите, когато са различни от автора на статията. Приложените изображения, които не са на автора, трябва да са с уредени авторски права.

**Цитирането** в основния текст изисква да се посочи фамилията на автор на латиница, годината и страницата: (Mihalchev, 2011: 73). Ако авторите са двама или трима, правилно е да се цитира: (Kolev, Atanasova, Vitanova, 2005: 204); ако авторите са повече от трима: (Gergova et al., 2006: 58); ако публикацията се споменава в основния текст, но без да е включен точен цитат: (Geraskov, 1945). Когато се налага по изключение да се употреби цитат, по-дълъг от 40 думи, той се оформя като блок-цитат (с отстъп от двете страни, шрифт 11 пункта, курсив)

**Литературата** включва само цитираната в изложението. Материалите, включени в библиографията, най-напред се изписват на оригинален език, а след това и на латиница чрез транслитерация, в квадратни скоби. Ако заглавието има официален превод на английски, то първо се изписва на английски, а в средните скоби се изписва официалният превод на български език. За публикации, преведени на български, имената на авторите (когато на оригиналния език са на латиница) в квадратните скоби се изписват на латиница по същия начин. Литературата се описва по следния начин:

**А.** При книги с един автор: фамилно име на автора на латиница, година на изданието, отделена с двоеточие, фамилно име и собствено име на автора, заглавие, отделено с точки от двете страни; издателски данни: място на издаване (с изключение на София, което винаги се съкращава „С.“, имената на другите градове се изписват. Ако в книгата са дадени две или повече места на издаване, поставя се първото и се пише „и др.“ или “etc.”. Ако в книгата липсват сведения за местопроиздаване, пише се „Б. м.“ или “S. I.” (лат. sine loco – без място); година на издаване (дава се винаги с арабски цифри, без „г.“, ако липсва и не може да се установи, пише се „б. г.“ или “s. a.” (лат. sine anno – без година);

страница (посочват се само цифрите без „с.“, респ. „р.“).

Примери: Bozhkov 1988: Bozhkov, Atanas. Човекът и изкуството. Част I. С., 1988, 308

[Chovekat i izkustvoto. Chast I. Sofia, 1988, 308].

Chomsky 1989: Chomsky, Noam. Necessary Illusions. Thought Control in Democratic Societies. Montreal, CBC Enterprises, 1989, 20.

**Б.** При книги с двама и повече автори се инверсира само името на първия, а имената се отделят със запетая.

Примеру:

Kristanov, Penakov, Maslev:1962. Kristanov Tzvetan, Penakov Ivan, Stoyan Maslev. Д-р Иван Селимински като учител, лекар и общественик. С., 1962, 15–18 [D-r Ivan Seliminski kato uchitel, lekar i obshtestvenik. Sofia, 1962, 15–18].

Burges, Burges:1997 Burges Heidi, Burges Guy M. Encyclopedia of Conflict Resolution. Oxford, 1997.

**В.** При многотомни издания томът се пише винаги с арабска цифра: „Т. 4“, на лат. “Т. 4”, “Vol. 4”, “Bd. 4”.

Пример:

Българо-германски отношения. Изследвания и материали.Т. 1–3. С., 1962 [Bulgaro-germanski otnoшeniya. Izsledvaniya i materialy.V. 1–3. Sofia, 1962].

**Г.** Описание на статии от неперидични сборници: пред сведенията за сборника, в който е поместена статията, се пише „ – В:“ за книги на кирилица и “ – In:” за книги на латиница.

Примеру:

Торенчаров:1949 Торенчаров Vladimir. Ботев като журналист. – В: Христо Ботев. Сборник по случай 100 г. от рождението му. С., 1949, 186–199 [Botevkatozhurnalist. – V: HristoBotev. Sbornikposluchay 100 g. otrozhdeniето му. Sofia, 1949, 186–199].

Williams:1999 Williams P. The Pentagon Position of Mass Media. – In: Impact of Mass Media. Current Issues (Ed. by Hiebert, R. E.). New York, 1999, 327.

**Д.** Описание на статии от списания и перидични сборници: името на автора и заглавието на статията се отделят с тире от данните за списанието или сборника, в който е поместена статията („В:„,resp. “In:” не се пише).

Примеру:

Sakazov:1935 Sakazov Ivan. Стопанските връзки на България в чужбина през XIV в. – Год. СУ. Юрид. фак., 30, 1935, 3–10 [Stopanskite vrazki na Balgariya v chuzhbina през XIV v. – God. SU. Yurid. fak., 30, 1935, 3–10].

Lekov:1970 Lekov Docho. Забравен възрожденски книжовник. – Литературна мисъл, 1, 1970, 101 сл. [Zabraven vazrozhdenski knizhovnik. – Literaturna misal, 1, 1970, 101 sl.].

Vapordgiev: 1971 Vapordgiev V. Geflugelte Worteim Bulgarischen. – Ztschr. Slaw., 5, 1971, 650–680.

Забележка. При перидичните издания на чужд език е добре след наименованието да се посочи в скоби мястото на издаване.

**Е.** Описание на статии от вестници: след сведенията за автор, заглавие се дават сведения за вестника, в който е поместена статията, в следния ред: 1. название на вестника; 2. годишнина – само при стари издания; 3. пореден брой на вестника, обозначен с №; 4. дата (число, месец, година), като имената на месеците се съкращават: ян., февр., апр., авг., септ., окт., ноем., дек.; 5. страница.

Например:

Filaretov: 1857 Filaretov Sava. Известие за едно усъвършенстване. – Цариградски вестник, № 320, 25 май 1857 [Izvestie za edno usavarshenstvane. – Tsarigradski vestnik, № 320, 25 may 1857].

При библиографското цитиране под линия отделните цитирания

се обозначават в текста с цифрови индекси с непрекъснатата номерация за цялата статия. Под линия на съответната страница се описва произведението, към което се препраща.

• При цитиране на текст не от оригинала, а чрез друго произведение се пише „Цит. по:„

Например:

Цит по: Kolarov:1983 Kolarov Radosvet. Звук и смисъл. С., БАН, 1983, 7 [Zvuk i smisal. Sofia, BAN, 1983, 7].

• При повторно или многократно цитиране на едно и също произведение описанието се прави само при първото цитиране. При следващо цитиране се пише името на автора и „Цит. съч.“, докато не се срещне друго произведение от същия автор.

Например:

Karavelov:2015, Karavelov Lyuben. Цит. съч., 216 [Op. cit., 216].

Leo, M. Op. cit., 32, 201.

• Ако се дават под ред няколко цитирания на едно и също произведение, при повторното цитиране се пише „Пак там“ („Ibidem“ – само при издания изцяло на чужд език), докато не се наложи цитиране на друго произведение.

Например:

1. Botev: 1950 Botev Hristo Hr. Съчинения. Т. 1. С., 1950, 13–15.2 [Sachineniya. T. 1. S., 1950, 13–15.2].

2 Пак там, Т. 3, 15–18 [Ibidem, V. 3, 15–18].

Или: Riesel:1975 Riesel E. Deutsche Statistic. Berlin etc., 1975, 265.4 Ibidem (без страница, ако е същата).

• При повторно или многократно цитиране на две или повече произведения от един и същ автор при следващото цитиране се посочва само авторът, заглавието и страниците. Ако заглавието е дълго, при повторното цитиране се дава само началото и многоточие.

Например:

Genchev: 1975 Genchev Nikolay. Българската национална просвета и Русия след Кримската война. – Год. СУ. Истор. фак., 66, 1975, 295.10 [Bulgarskata natsionalna prosveta i Rusiya sled Krimskata vojna. – God. SU. Istor. fak., 66, 1975, 295.10].

Genchev: 1975 Genchev Nikolay. Българската национална просвета и Русия..., 299 [Genchev, N. Balgarskata natsionalna prosveta i Rusiya..., 299].

**Ж.** При цитиране на отзиви за книга, за интервюта, цитиране от дисертация:

• Michiko Kakutani, “Friendship Takes a Path That Diverges,” отзив в *Swing Time*, om Zadie Smith, *New York Times*, November 7, 2016. Омбелязване в библиографията: Kakutani, Michiko. “Friendship Takes a Path That Diverges.” Review of *Swing Time*, by Zadie Smith. *New York Times*, November 7, 2016.

• Интервю

Например:

Kory Stamper, “From ‘F-Bomb’ to ‘Photobomb,’ How the Dictionary Keeps Up with English,” Интервю от Теру Грос, interview by Terry Gross, *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017, audio, 35:25, <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>. (в бележку)

- Отбелязване в библиографията:

Stamper, Kory. "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' How the Dictionary Keeps Up with English." Интервю от Тру Грос, Terry Gross. Fresh Air, NPR, April 19, 2017. Audio, 35:25. <http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary-keeps-up-with-english>.

- Цитиране на дисертация

Cynthia Lillian Rutz, "King Lear and Its Folktale Analogues" (PhD diss., University of Chicago, 2013), 99-100.

- Отбелязване в библиографията:

Rutz, Cynthia Lillian. "King Lear and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago, 2013.

- Уебсайтове:

Достатъчно е да се опишат в текста уеб страници и грубо съдържание на уебсайтове („От 1 май 2017 г. е посочено в началната страница на ...“). Ако е необходимо по-официално цитиране, то може да бъде оформено като примерите по-долу. За източник, който не изброява дата на публикуване или преразглеждане, се посочва датата на достъп (както например 2)

Например:

1. "Privacy Policy," Privacy & Terms, Google, last modified April 17, 2017, <https://www.google.com/policies/privacy/>.

2. "About Yale: Yale Facts," Yale University, accessed May 1, 2017, <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

3. Katie Bouman, "How to Take a Picture of a Black Hole," filmed November 2016 at TEDxBeaconStreet, Brookline, MA, video, 12:51, [https://www.ted.com/talks/katie\\_bouman\\_what\\_does\\_a\\_black\\_hole\\_look\\_like](https://www.ted.com/talks/katie_bouman_what_does_a_black_hole_look_like).

Описание в библиографията (по азбучен ред)

Bouman, Katie. "How to Take a Picture of a Black Hole." Filmed November 2016 at TEDxBeaconStreet, Brookline, MA. Video, 12:51. [https://www.ted.com/talks/katie\\_bouman\\_what\\_does\\_a\\_black\\_hole\\_look\\_like](https://www.ted.com/talks/katie_bouman_what_does_a_black_hole_look_like).

Google. "Privacy Policy." Privacy & Terms. Last modified April 17, 2017. <https://www.google.com/policies/privacy/>.

Yale University. "About Yale: Yale Facts." Accessed May 1, 2017. <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

Повече примери могат да се видят на:

[https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide/citation-guide-1.html](https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html)

3. Заглавията на кирилица задължително се транслитерират. За по-лесна и точна транслитерация, моля използвайте този сайт:

<http://2cyr.com/?7>

[http://www.lexilogos.com/keyboard/serbian\\_conversion.htm](http://www.lexilogos.com/keyboard/serbian_conversion.htm)

[http://www.lexilogos.com/keyboard/greek\\_modern\\_conversion.htm](http://www.lexilogos.com/keyboard/greek_modern_conversion.htm)

**Етичните правила** при създаване на Годишника са идентични с нормите на Етичния кодекс на академичната общност на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, достъпен на адрес:

<https://www.uni-sofia.bg/index.php/eng/content/download/155466/1421618/version/3/file/Et>.