

**Г О Д И Ш Н И К**  
**НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ**  
**„СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“**

*Факултет по науки за  
образованието и изкуствата*

**КНИГА ИЗКУСТВА**

---

**A N N U A L**  
**OF SOFIA UNIVERSITY**  
**“ST. KLIMENT OHRIDSKI”**

*Faculty of Educational Studies  
and the Arts*

**ANNUAL OF ARTS**

СОФИЯ 2021



SOFIA 2021

**ТОМ/VOLUME 114**

УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ST. KLIMENT OHRIDSKI UNIVERSITY PRESS

# ГОДИШНИК

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

## КНИГА ИЗКУСТВА

Том 114  
Година II, 2021

---

# ANNUAL

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

## ANNUAL OF ARTS

Volume 114  
Year II, 2021



Университетско издателство „Св. Климент Охридски“  
София, 2021

University Press “St. Kliment Ohridski”  
Sofia, 2021

## 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 Донева  
(Национална художествена академия, София)

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

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

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

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

Проф. г-р Слободан Радојкович  
(Университет на гр. Ниш, Сърбия)

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

Редактор: Маргарита Крумова  
Графичен дизайн на броя: Явор Грънчаров

## 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)

Editor: Margarita Krumova  
Graphic design of the issue: Yavor Grancharov

© Софийски университет „Св. Климент Охридски“,  
Факултет по науки за образованието и изкуствата, 2021 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

---

РИСУВАНЕ И ИЗОБРАЗЯВАНЕ – ДИСЦИПЛИНА И ПРЕДМЕТ Александър Ташев . . . . .	7
ИДЕИ ЗА ПРОИЗХОДА НА ИЗКУСТВОТО Бисер Дамянов . . . . .	31
ЖИТИЯТА НА ВЛАДЕТЕЛИ И АРХИЕПИСКОПИ ОТ СТАРОСРЪБСКАТА ЛИТЕРАТУРА (XIII–XIV В.) – ЦЕНЕН ИЗВОР ЗА БЪЛГАРСКАТА ИСТОРИЯ – II ЧАСТ Иво Ангровски . . . . .	47
БЪЛГАРСКИЯТ ЦЪРКОВЕН ЕДНОГЛАС В КОНТЕКСТА НА МОНОДИЙНИТЕ ТРАДИЦИИ – ВЪПРОСЪТ ЗА НЕГОВИЯ ПРОИЗХОД И КУЛТУРНА ПРИНАДЛЕЖНОСТ Илия Михайлов . . . . .	73
РЕСУРСИ ЗА РАЗВИТИЕ НА ИЗРАЗНО-ЕКСПРЕСИВЕН ПОДХОД КЪМ ЕСТЕТИКАТА И ИЗКУСТВОТО В РАКУРСА НА КОНЦЕПЦИЯТА ЗА ИЗРАЗЯВАНЕ НА М. БАХТИН, А. ЛОСЕВ, А. БУРОВ Лейла Печко . . . . .	97
ИСТОРИЧЕСКИ И СЪВРЕМЕННИ МОДЕЛИ ЗА АЛБУМНИ ПОДВЪРЗИИ Малина Белчева . . . . .	117
ЗАНАЯТИ, РЕАЛИИ И БИТ В БЪЛГАРСКОТО ХРИСТИЯНСКО ИЗКУСТВО Маруета Савчева . . . . .	141
ПЕДАГОГИЧЕСКИ РЕШЕНИЯ ПРИ РАЗПЯВАНЕ И ЗАТРУДНЕНИЯ В ПЕВЧЕСКИЯ ПРОЦЕС НА ДЕЦА И ВЪЗРАСТНИ БЕЗ СПЕЦИАЛИЗИРАНО ВОКАЛНО ОБРАЗОВАНИЕ Марина Апостолова-Димитрова . . . . .	169
СИМВОЛИКАТА НА ЦВЕТОВЕТЕ – НЯКОИ АСПЕКТИ НА ИЗСЛЕДВАНЕ Мая Димчева . . . . .	185
ЗА НЕПРОМЕНЯЩАТА СЕ ОСНОВА НА ПЪРФОРМАНС АРТ Орлин Дворянов . . . . .	211

ПОРТРЕТ НА КОМПОЗИТОРА ДИМИТЪР ХРИСТОВ ПОСРЕДСТВОМ СТИЛИСТИЧНИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА МЕЛОДИКАТА НА ГЛАВНАТА ТЕМА НА ПЪРВАТА ЧАСТ НА КОНЦЕРТА ЗА ПИАНО И ОРКЕСТЪР № 1 С АНАЛИЗ НА ТВОРЧЕСКИЯ МЕТОД В ПЕРСПЕКТИВА Росица Тодорова . . . . .	249
СЛАВАТА НА ВЪПЛЪЩЕНИЕТО: ИКОНОГРАФСКАТА СХЕМА НА СЮЖЕТА „СВ. БОГОРОДИЦА ВЛАХЕРНИТИСА“ Ростислава Тодорова . . . . .	267
ДЕТСКАТА ИЛЮСТРАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВОТО НА РУМЕН СКОРЧЕВ. СПЕЦИФИКА НА ВИЗУАЛНИЯ ЕЗИК В ЖАНРА Сузана Николова . . . . .	289
ЛИТЕРАТУРНИ И ВИЗУАЛНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА РОДНОТО В СПИСАНИЕ „ДЕТСКА РАДОСТ“ (1933–1934) Таня Казангжиева . . . . .	307

# CONTENTS

---

DRAWING AND DEPICTION AS A DISCIPLINE AND A SUBJECT Alexander Tashev . . . . .	7
AIDIAS OBAUT THE ORIGIN OF ART Biser Damianov . . . . .	31
THE LIVES OF RULERS AND ARCHBISHOPS FROM THE MEDIEVAL SERBIAN LITERATURE (XIII – XIV C) – A VALUABLE SOURCE FOR BULGARIAN HISTORY Boryana Mangova . . . . .	47
THE BULGARIAN CHURCH CHANTING IN THE CONTEXT OF THE MONODIC TRADITIONS – THE ISSUE OF ITS ORIGIN AND CULTURAL BELONGING Ilia Mihaylov . . . . .	73
RESOURCES FOR THE DEVELOPMENT OF EXPRESSION-EXPRESSIVE APPROACH TO AESTHETICS AND ART – IN THE LIGHT OF THE CONCEPT OF EXPRESSION BY M. BAKHTIN, A. LOSEV AND A. BUROV Leyla Pechko . . . . .	97
HISTORICAL AND CONTEMPORARY ALBUM BINDING STRUCTURES Malina Belcheva. . . . .	117
CRAFTS, REALITIES AND LIFE IN BULGARIAN CHRISTIAN ART Marieta Savcheva. . . . .	141
PEDAGOGICAL SOLUTIONS FOR SINGING AND DIFFICULTY IN THE SINGING PROCESS OF CHILDREN AND ADULTS WITHOUT SPECIALIZED VOCAL EDUCATION Marina Apostolova-Dimitrova . . . . .	169
THE SYMBOLISM OF COLORS – SOME ASPECTS OF RESEARCH Maya Dimcheva . . . . .	185
ABOUT THE UNCHANGING BASIS OF PERFORMANCE ART Orlin Dvoryanov . . . . .	211

PORTRAIT OF THE COMPOSER DIMITAR HRISTOV BY THE STYLISTIC CHARACTERS OF MELODIC STRUCTURE OF THE FIRST SUBJECT IN THE FIRST PART AT THE CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA № 1 WITH ANALYSIS OF HIM METHOD OF CREATING IN PROGRESSION Rositsa Todorova . . . . .	249
THE GLORY OF THE INCARNATION: THE ICONOGRAPHIC SCHEME OF THE VIRGIN BLACHERNITISSA Rostislava Todorova . . . . .	267
THE VISUAL LANGUAGE OR RUMEN SKORCHEV IN CHILDREN ILLUSTRATION Suzana Nikolova . . . . .	289
LITERARY AND VISUAL INTERPRETATIONS OF THE NATIVE IN THE “CHILD’S JOY” MAGAZINE (1933–1934) Tanya Kazandzhieva . . . . .	307

## РИСУВАНЕ И ИЗОБРАЗЯВАНЕ – ДИСЦИПЛИНА И ПРЕДМЕТ

Александър Ташев

**Резюме:** В студията се анализират насоките и развитието на същността на изобразяването в рисуването не само като дисциплина в Националната художествена академия, но и в разширен план, от гледната точка на художествената интерпретация и съпътстващите я процеси. Изображението на голото тяло в изобразителното изкуство е един от акцентите в студията. Въз основа на персоналния художествен опит на автора относно тази проблематика са представените визуални търсения, които са част от самостоятелна изложба. В текста се дискутират факти и наблюдения относно изобразяването/визуализацията като част от преподавателските методи в Националната художествена академия. От създаването на Държавното рисувално училище до днес начините на преподаване често са били обсъждани, както и са били обект на противоречащи си мнения. Един от основните дискутирани предмети е ролята на дисциплината „Рисуване“ и диапазона на използваните изразни средства. Художествената интерпретация е феномен, свързваност от насладване на разпознаваемост в изобразителната форма. Вниманието, осмислянето и значението ѝ днес са основа и стимул в конструирането и осъществяването на учебния процес в дисциплина „Рисуване“ на Националната художествена академия.

**Ключови думи:** рисуване, форма, дисциплина, изобразително, генерира, проблематика, изразни, противоречиви, Академия, учебни, преподаване, визуални



## DRAWING AND DEPICTION AS A DISCIPLINE AND A SUBJECT

Alexander Tashev

**Abstract:** The study aims to analyze the guidelines in the development of the subject of painting, not only as a discipline in the National Academy of Arts, but also in an extended plan, in terms of the depiction and accompanying processes. The image of the naked body in fine art is one of the priorities in the study. One of the main objects of discussion is the role of the discipline "Drawing" and its expressive means.

Artistic interpretation is a phenomenon which has woven into itself a set of guidelines of recognition of the art form. This issue has also been discussed in terms of the discipline "Drawing".

Its importance, understanding and meaning today are stimulated in the curriculum of the discipline "Drawing" at the National Academy of Arts.

**Key words:** drawing, shape, discipline, fine, generated, problematic, expressive, contradictory, academy, teaching, visual

*Има два начина да се рисува. Вие трябва да изберете третия. Първият е да се рисуват нещата както са си – това значи да се мами окоето. Вторият – да се рисуват нещата както не са – това значи да се измамва ума. Третият е да предугадиш скритото намерение на твореца. (Beshkov, 1957: 487)*

„Художникът рисува това, което знае. Да, но истинското изкуство е да нарисуваш това, в което вярваш. Защото от  $2 + 2 = 4$  не става изкуство, а от вярата и упованието ни в тая истина.“ (Beshkov, 1953: 217)

Исторически факт е, че Държавното рисувално училище е открито на 1 октомври 1896 г. след подписването на Указ от княз Фердинанд. С този акт в София е положено началото на едно от най-старите висши учебни заведения. През 1909 г. то последователно се преобразува в Художествено-индустриално училище, през 1921 г. – в Художествена академия, през 1951 г. – във Висш институт за изобразително изкуство „Николай Павлович“, а през 1995 г. – в Национална художествена академия.

От времева гледна точка Държавното рисувално училище е създадено сравнително късно в сравнение с подобните европейски институции, но във времето и до днес Художествената академия доказва своето професионално място сред другите академии както в Европа, така и в света. Сред първоначалните специалности в Държавното рисувално

училище е и дисциплината (школата) „Рисуване“, като в нея са заложени насоки от най-добрите програми от художествените академии в Европа като структура и организация. Обучението се базира върху натурата под формата на гипсови модели и на голо тяло. Като цяло това обучение по рисуване е изградено на базисна реалистична интерпретация, професионална сръчност и лично отношение към изобразявания обект. За първи път в своята над сто и двайсет годишна история, на 5 февруари 2018 г., Националната художествена академия изнася териториално част от образователните си структури.

Обособяването на учебното пространство на бургаското пристанище в „Магазия 1“ е реализация на смела идея, която първоначално изглежда почти неосъществима. Избраното място е подходящо за творческа и артистична дейност – море от двете страни на сградата, футуристични архитектурни решения, които създават пространства, изпълнени със светлина, идваща от oberлихти. Целият този комплекс от море, светлина, птици, кораби, пристанище създава безкрайно вдъхновяваща атмосфера – начин да се излезе от всекидневието, с което се свиква, а това е безценно за художниците. Авторът има дългогодишен преподавателски стаж в НХА, като понастоящем реализира творческия си и методически потенциал във филиала на НХА в гр. Бургас. Показателно е, че броят на студентите се е увеличил повече от три пъти. Факт е, че „филиалът на Националната художествена академия в Бургас естествено и неусетно става част от образователния и културен живот на града“, както заявява при откриването на новата учебна 2020/21 година ректорът на НХА проф. Георги Янков, който е изключително съпричастен към откриването на филиала в Бургас през 2018 г. и е неговият първи ръководител. Преподавателите приемат предизвикателството „да се започне съвсем отначало“, като всички са еднородни и въодушевени за новите предизвикателства, въпреки някои съмнения и резерви.

Понастоящем във филиала се обучават студенти по специалностите: „Живопис“, „Графика“, „Книга, илюстрация и печатна графика“, „Плакат и визуална комуникация“, „Мода“ и магистърска програма „Арттерапия“ – всички, обособени в подходящи и удобни ателиета. На 12.03.2021 г. е представена най-новата магистърска програма на Националната художествена академия „Културното наследство на българското Черноморие“, създадена от катедра „Изкуствознание“ специално за филиала на НХА в Бургас. Тя е базирана върху българското културно наследство от древността до Модерната епоха с акцент върху множеството паметници от различни епохи ситуирани в Черноморския регион. Екипът от преподаватели по дисциплина „Рисуване“ винаги

успява да осъществи диалог както помежду си, така и със студентите. Приоритет в обучението е високото му качество, основаващо се на многогодишен преподавателски опит, изграждан в годините, но неотхвърлящ предизвикателствата на съвременността и изменящото се във времето отношение към изобразяването. От друга страна, прекият контакт между специалностите създава достатъчно гъвкава връзка и активно отношение помежду им. Търсен е акцентът не само върху възможните посоки на художествени търсения, но и върху персоналното отношение и личната артистична интерпретация на изобразителната реалност чрез основната роля на дисциплината „Рисуване“. Изложените по-горе факти от историята и настоящето на Националната художествена академия не са отклонение от основната тема. Те допринасят в голяма степен за осмислянето и значението на проблематиката по темата „Рисуване и изобразяване – дисциплина и предмет“. Изкуството на изобразяването и изобразяването като негова форма са разисквани по различни поводи и често заключенията са полюсни или двусмислени. Двете теми – изобразяването и другата, отнасяща се до процеса на изучаване и авторско присъствие в изобразяването чрез „рисуването“, са свързани с детайлна и професионална учебно-методична работа в НХА. Понастоящем дисциплината и предметът на рисуването и изобразяването са инициирани както от смисъла, който носят, така и от новите предизвикателства на съвременността. Основно място в психологията на изобразяването заемат сетивните усещания. Съществен дял от тях са информацията и философското внушение, които осъществяват изобразителността на идеята. Не без значение е осмислянето на посоката на търсене, от която произтича дали даден обект на изобразяване е в сферата или извън сферата на изкуството. Поради тази причина актът на изобразяване не може да се разглежда единствено и само от позицията на научното определение.

Перспективата и анатомията все още се преподават в голяма част от художествените училища и академии. Този факт се обяснява с необходимостта от поставянето на определени правила в обучението. Гърците не са се занимавали научно с анатомия до края на IV в. пр. н. е. и въпреки това в тази епоха са създадени някои от най-съвършените голи тела в изкуството.

По времето на Ренесанса отношението към перспективата и анатомията вече е научно. Възприемането на формата и нейното сложно членение е предпоставка за отношението към тялото като единно и геометрично просто. Новото средство за вдъхване на живот на всяка форма е постигнато, след като е използвано знание към визуалния опит. „Окото винаги знае повече от онова, което вижда“ и

това знание има огромно значение, отнасящо се до възприемчивостта на художника и неговите постижения в изобразяването.

Художественото изобразение е пряк израз на търсенията, впоследствие на внушенията, използвани от авторите, но пряко или косвено то е в контакт с историческото време и средата, в която е създадено. Формирайки се чрез тези дадености, в голяма степен допринася и практическият опит на художника. Техниката на осъществяване на изобразението не е основен фактор, но не трябва да се пренебрегват добрите познания, базирани на задълбочено изучаване в един широк кръг от практически и теоретични постановки. Владеейки техники чрез успешното прилагане на разнообразието от материали, художникът би могъл да осъществи внушението за енергия, както и дематериализиране на изобразението, без да се изгубва неговата структура. Постига се така търсеното „непосредствено“ внушение. В този аспект обучението в НХА акцентира върху изучаването и практикуването на предмета и дисциплината на изобразяването и рисунката.

*За пълно виждане на света е способен само художникът, т.е. само този, който познава законите на виждането. И сега много малък процент от хората на днешната цивилизация имат пълно, съзнателно триизмерно виждане.*

*Подтик към изобразяване на обективния свят аз смятам личната нужда на човека да опознае този свят, да го включи в себе си и себе си – в него; да преодолее своята изолираност, която неизбежната смърт му внушава, да пробуди и даде път на емоционалното усещане, което поради естеството си няма никакви граници. Така човекът-художник, ограничавайки света при опознаването на абсолютните му граници и форми, става безграничен и безкраен в своето емоционално творческо себеусещане. Тази лична нужда за изобразяване човекът е споделял със себеподобните си, с които е преутвърдил своите представи и емоции, както и умението си да ги изрази.*

*И оттук започва едно общо кръвообращение на представи, идеи и форми: личният подтик се превръща в колективен, а изобразяването, както и самият човек, стават предимно обществени. (Beshkov, 1957: 153)*

Рисунката на голо тяло от натура е било и остава фундамент и основен подход в обучението на студентите в художествените академии, както и в НХА. Обектът „Изобразение на голо тяло“ може да бъде изживян естетически, без да бъде свързван мислено или емоционално с каквото и да било извън него. Съществено значение има намерението, с което се подхожда към обекта на нашето внимание.

Определено въздействие има структурата на изобразителната повърхност. Тя осъществява преживяване, отнасящо се до физическото приемане на творбата.

Темата на изобразяване на голото тяло и внушението, което носи неговата изобразителна същност, са фундаментален изграждащ елемент в личните търсения на всеки художник, както преди, така и след годините, прекарани в художествените академии. Съществено е отношението на създаващите изображение към изобразителността, независимо какви са характерът, стилът и крайният резултат върху основата на художествените творчески търсения.

Поглед в историята на изображението на голо тяло би допринесъл за осмислянето на връзките изобразяване, изображение, стил и изучаване на професионалното отношение към предмета на темата за ролята на дисциплината „Рисуване“ в НХА в исторически и съвременен аспект.

От изображенията, намерени най-рано, преминавайки през различните исторически епохи до нашето съвремие, развитието в начина на изобразяване постоянно се е променяло. Понякога тези промени са се развивали в една посока, но често са били и противоречиви или отхвърлящи предшестващите ги.

Художниците започват да проявяват интерес към голотата още в праисторически времена. В древния свят майсторите създали т.нар. Венера на палеолита – каменни фигурки с формата на голи жени.

Пропорциите им често се деформирани: бедрата и коремът са хипертрофирани, докато лицето и ръцете, напротив, са изобразени схематично. Фигурките символизират плодородието и възхваляват образа на жената-майка.

В началото на човешката цивилизация първите създадени пещерни рисунки и богини на плодородието, не са подчинени на никакви композиционни принципи по начина, по който говорим за тях днес. Примитивното изкуство се развива от каменната ера. През този период се появяват първите прояви, които могат да се считат за изкуство за изобразяване на човек. 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 красота и емоционално въздействие, още по-малко за някаква философска същност, отнасяща се към създаването им, не може да се говори.

Човешкото тяло (особено мъжкото) се превръща в истински култ в Древна Гърция. Древните гърци се представяли голи в спортни състезания и се събличали на големи празници. Те не виждат нищо

срамно в голотата и дори обратното – физическата красота се свързва със здравето, а също така се смята, че красивият човек не може да бъде неморален. Статуята на куроса – фигура на млад мъж с идеални пропорции, според древните гърци възплащава идеите за благородство и младост, слава и триумф. Аристотел заявява, че изкуството е онова нещо, което природата не може да доведе докрай, по тази причина „художникът ни дава познание за неосъществените цели на природата“.

За разлика от мъжката фигура кората винаги е облечена като само гънките на нейното облекло очертават гърдите ѝ. Чертите на лицето са близки до тези на мъжките фигури – усмихвайки се със загадъчна архаична усмивка. Кората има сложна прическа и богати бижута. От друга страна, оброчната скулптура обикновено показва статуса на поръчителя. Не е известно нито едно скулптурно изображение на гола жена от VI в. пр. н. е., а през V в. са открити много малко от тях. Докато мъжката голота е често срещана по време на спорт, а младите хора носят само къси наметки, а изображенията на женското тяло под тънка драперия не толкова крият, колкото подчертават красотата му.

Гръцките богове приемат видим образ на човешки същества. Въплътени в материал, отключват необходимостта от рационални пропорции. От една страна, те са колкото духовни, безсмъртни, толкова и земни като начин на изобразяване, носещи човешката чувственост в пълната ѝ красота. Те възплащават реални човешки потребности и опит. Чувствеността се материализира, за да обедини човешкото и божествено-духовното, извън времето. Те са подобни на хората и могат да бъдат почитани най-вече заради жизнената им красота. Голото тяло е изведено до внушение на „независима“ хармония.

Не трябва да забравяме, че античното изкуство в съвременността е познато преди всичко във фрагментарно състояние и нашето естетическо отношение към него съответства на този факт. Почти всички произведения на гръцката скулптура от VI в. пр.н.е. са били първоначално части от композиции. Дали бихме имали същото отношение към тези произведения, ако можехме да ги видим в тяхната цялост? Несъзнателно оценяваме фрагмента като нещо завършено, внушаващо естетически респект. Създадена е естетика, която като че ли се отнася към отделната част и фрагмента.

Често, когато изразяваме отношение към изображение на голо тяло, понякога то се свежда до изказване на мнение, че пропорциите са твърде удължени, бедрата твърде широки или гърдите твърде малки... По този начин, изхождайки от конкретни постановки, обосноваваме донякъде съществуването на „идеална красота“.



Докато художниците от Египет и Византия, рисувайки натурата, по-скоро я обозначават, за да се внуши идеята за тях, то през Късното средновековие и най-вече през Ренесанса художниците внушават усещането за реално възприемане на обектите, като подчертават новите естетически подходи.

През Средновековието изобразителното изкуството съдържа комбинация от абстрактни и органични елементи. Отношението към голотата като цяло и по-специално към мъжкото тяло е коренно различно. За християнското съзнание тялото е незначително и греховно, то се крие зад гънките на изобилни драперии, губи своята подвижност и изразителност. Готическите художници не са рисували голо тяло, защото то е въплъщение на идея, която не съвпада с тяхната философия за формата.

В епохата на Ренесанса се акцентира върху човека. Художникът в Италия не се възприема само като занаятчия. Теорията за перспективата е налице. Линеарната перспектива и пространственото изобразяване са в услуга на художника, като по-голям акцент се поставя върху обективната точност на изображението. Едно от основните търсения на ренесансовите художници е свързано с потребността им към опознаване на структурата на изображението.

През първите години на класическия Ренесанс отношението към изобразяването на голото тяло отново има подем. Това се дължи на преоткриването и увлечението към античния изказ в изобразяването, носещи и маниера, и символиката на Средновековието. Художникът от тази епоха гледа на човешкото тяло като на независима естетическа ценност. Изображението на човешкото тяло през епохата на Ренесанса е не само триизмерно, но и създава триизмерност в околното пространство. Както беше споменато вече, изучаването на перспективата и анатомията се съчетават като научен подход.

Майсторите на барока въвеждат нов стандарт за красота – по-натуралистични, по-малко идеализирани изображения. Стилът на Рембранд в много отношения е противоположен на преобладаващия по това време в голяма част от Европа барок. Говорейки за картината на Рембранд „Даная“, германският арткритик Карл Нойман отбелязва, че голотата никога не е представяна толкова естествена, истинска, зашеметяваща и чувствена.

През периода на класицизма художниците се опитват да върнат древните канони за красота.

Рисуването и проучването на жив модел се превръщат във важна част от художествената практика и обучение и остават така до XX в.

В началото на XX в. жанрът „Изобразяване“ на голото тяло се

появява и в театъра. Олга Дезмънг е съосновател на Асоциацията за идеална култура и изнася представления, наречени „живи картини“, в които позира по маниера на древните класически произведения на изкуството. След завръщането си в Берлин тя създава свое собствено шоу, в което танцува гола или с воал.

Стъпките на танца (фр. – pas de danse) произхождат от основните форми на човешките движения – ходене, бягане, скачане, плъзгане, завъртане и люлеене. Комбинациите от такива движения постепенно се превръщат в традиционни танцови стъпки. Основните характеристики на танца са:

- ритъм – сравнително бързо или сравнително бавно повторение и вариация на основните движения;
- рисунка – комбинация от движения в композицията; динамика – промяна на обхвата и интензивността на движенията;
- динамика – промяна на обхвата и интензивността на движенията;
- техника – степента на контрол на тялото и умение за изпълнение на основни стъпки и позиции; при много танци жестовете също имат голямо значение, особено движенията на ръцете.

От втората половина на XX в. интересът към голото тяло се обосновава на желанието на артистите публиката да бъде шокирана и да бъдат нарушени социалните табута – и то по-радикално отпреди. Самото голо тяло често се превръща и в художествен материал.

В края на XX в. се появяват няколко нови форми на изкуството, включително инсталация, перформанс и видео арт. Те многократно са използвани за създаване на произведения, включващи голота.

Изкуството винаги поражда нови посоки и не следва едностранна линия и движение. Във визуалните изкуства не е възможно темата просто да се копира от природата. Тя се трансформира от художника в обект на изобразяването. Преценките за вкуса към изкуството обаче не са изцяло субективни. Те включват критерии за майсторство и висок опит в създаването на обекти, комуникация на сложни и нетривиални послания. От друга страна, някои творби, приети като висока култура в миналото, включително обекти на академичното изкуство, в по-късни времена се разглеждат като имитационни или сантиментални.

Съвременните художници продължават да изследват класическите теми, но се налагат и някои по-абстрактни представи за изобразяване. Големият Илия Бешков коментира, че деформацията е необходима, за да бъдат спасени образите, да бъдат „имунизирани“ по този начин. Той твърди, че деформацията е трайна форма, както в изкуството



всичко е трайно. Понятието деформация се основава на жизнеността на изкуството, произлизаща от самият живот. „Така може да бъде не оправдан Пикасо, а обяснен.“, казва той. За това как рисуват децата никои не може да ги обвини „... да се рисуват не фактите, а жизнената истина – това е необходимо освобождение“. (Beshkov, 1957: 487)

През по-голямата част от ХХ в. изобразяването на човешката красота не е обект на голям интерес, но както беше споменато, тези тенденции имат своите исторически и психологически причини. В модерната или постмодерната епоха голотата може да се разглежда като минал период от историята на изобразителното изкуство, но винаги ще има творци, които продължават да намират вдъхновение в голата човешка фигура.

Възможно ли е голото човешко тяло като обект да създава у зрителя естетическа наслада, когато го гледа изобразено? При липса на творческа импровизация, както в пластичността и материала за изпълнение, така и в стилистичното изграждане, едва ли това преживяване ще бъде свързано с естетическа наслада. Не трябва да се изключва еротиката, както и пластичната деформация, често съпровождащи тази импровизация. Кенет Кларк отбелязва, че сексуалността е част от привличането към голотата като обект на изкуството. В противовес академичното изкуство е склонно да игнорира сексуалността на голото тяло.

Веществеността се съдържа в самото изображение. Идеята и замисълът създават тази вещественост. Ето защо на обучаващите се в НХА студенти са необходими освен талант и още редица качества, отнасящи се до настоящата високоинформационна епоха. Рисуването от натура само по себе си едва ли е достатъчно, въпреки че неминуемо е основната база за професионално отношение към предмета на темата. Необходимо е да се обърне равностойно внимание и на новите визуални форми, отъждествени от създадените различни условия, диктувани от променящата се реалност.

Уместно е да бъдат изложени част от мнения, изказани от изявени преподаватели в НХА, които имат отношение към темата.

Един от основните въпроси разглежда процеса на осъществяване на промените в изобразителното изкуство от научна и философска гледна точка.

Наложилото се мнение се отнася до визуалното изкуство където тези промени са най-забележими в концептуалните форми. Във философски аспект промените са по-трудно осъществими, защото техническото натрупване изпреварва естетическото внушение. Съвременната епоха е преходна и промените се забелязват основно

в класическите форми на изобразителното изкуство: живопис, графика, скулптура. Авторите се опитват да създават концептуални произведения с класически средства.

Като допълнение се обособява мнението, че теорията на композицията, цветознанието и различната степен на техническа грамотност са фактори, които могат да подсилят в определена степен идеята на художественото произведение (в сферата на визуалните изкуства). При останалите изкуства също съществуват подобни правила. Тяхното познаване или нарочно нарушаване може да е избор на автора – осъзнат или интуитивен.

Изтъкнато е, че изкуството е продукт на творчески акт, който безспорно винаги се реализира от автора, подчинен на неговите творчески възможности, които в известен смисъл могат да се разглеждат като априорни правила. Но те не са част от външна система. Ако биха били външни, то тогава бихме говорили за продукт, а не за изкуство.

Интересно становище изказва водач преподавател в областта на дизайна. Той изтъква, че при дизайн е необходимо следването на определен научен подход и стриктно спазване на методика при създаването на дизайнерския продукт. Тази дейност, е изцяло продуцирана от спазването на определени правила, които са предварително зададени. Те най-често са свързани с конкретни функции, възрастови характеристики, използването на конкретни материали, че дори и точно определени начини на представяне на продукта. От мига, в който първобитният човек е оставил за пръв път отпечатък на своята ръка върху стената на пещерата, та чак до наши дни, изкуството непрекъснато се развива и видоизменя. На какво се дължат тези промени, какво кара авторът да търси нови пътища и нови форми на изява?

Известно е че, човек изобразява това, което знае и може, а не това, което вижда. Заобикалящата ни действителност не се е променила. И в Древен Египет, и сега тя е била и си остава една и съща. Променял се е животът, променяла се е науката – обяснявала е съществуващите явления и е откривала нови хоризонти. Развиването на перспективата е създадо класицизма, откритията за разлагането на цвета са създали импресионизма и т.н.

Това, което не се е променило, са хората. Техният непрекъснат стремеж за повече, за по-бързо, за по-голямо, за по-красиво. Тази сила на човешкия характер е в основата на прогреса. Надпревара със самия себе си и състезание с останалите. Това кара авторите да повтарят всичко старо, докато постигнат съвършенство, и да търсят непрекъснато новото, за да са преди другите.

Познаването и спазването на правилата дават възможност на дизайнера да създава качествени и професионални продукти, но само смелото им прекрояване в търсене на нови подходи и новаторски решения е в основата на изграждане на иновативни и запомнящи се произведения.

Изказаните мненията относно психологията на естетическото уживяване в голяма степен също са сходни. Разсъжденията се отнасят преди всичко за наблюдаващия. Той би трябвало да има отношение към изобразителното изкуство, обща култура, жизнен опит. Нереалистично ще е да се разчита само на „естетическата интуиция“ на зрителя. Необходима е работа на различно ниво – формално (в училище) и неформално (музеи, артфоруми, фестивали и т.н.), за създаване на критерии, а оттам и на отношение към изобразителното изкуство. Отново възниква въпрос за подготовката на зрителя – дали може да възприеме и провокацията, да оцени в пълнота произведението, както като съвкупност от слоеве, така и в неговата цялост. Полето на психологията е така сложно, както самото творческо полагане. Има неща, които остават дълбоко индивидуални и същностни, и достъпът до тях е ако не невъзможен, то поне изключително труден.

Относно значението на практическия опит за реализиране на творческите идеи коментарът е свързан с възможностите му да осъществява преценка и подбор на най-точните средства, единна воля и достатъчно търпение и целенасочени усилия до постигане на търсения ефект, съвпадащ с вътрешната представа на автора за конкретната форма, изявяваща най-пълно идеята.

От гледна точка на колежата-дизайнер практическият опит е от изключителна важност при създаване на дизайнерски продукт. Натрупаните знания и умения при решаване на предходни задачи са предпоставка за по-бързото и професионално справяне с поставените проблеми. Това с особена сила важи при натрупване на творчески идеи и тяхната реализация на по-късен етап.

Отчита се че, с годините натрупването на практически опит води до рутинна, едно по-добро техническо изпълнение, едно желание за усъвършенстване на дизайнера, но свежите новаторски идеи са присъщи на младите, необременени умове, на хора, които търсят различни пътища и нетрадиционни подходи при намиране на подходящи решения.

Отново е отбелязано, че е съществена ролята на обществото при изграждането на критерии за оценяване на достойнствата и качествата на произведенията на изобразителното изкуство. Процесът е двустранен. Обикновено обществото комерсиализира изкуството, а художникът се опитва да отхвърля подобни изисквания, опитва се да се бунтува. През епохите са познати примерите с барока,

романтизма, импресионизма, гагаузма...попарта.

Всяка епоха, респективно всяко общество, налага свои критерии, като надгражда. Например Олимпия или Голата маха вече не шокират никого, писоарът на Дюшан също. Дали обществото споделя ценността за изявата на индивида или за неговото обезличаване – това е въпрос на политическа система.

Застъпено е мнението, че публиката не може да бъде критерий за качествата и достойнствата на едно произведение на изкуството. Изкуството е високо интелектуално занимание, чийто акт на създаване, ако изначално е движен през критериите на зрителя, бихме стигнали до днес, когато вкусът на зрителя прегопределя изкуството. Това е процес, който превръща изкуството в едно поле на хедонизъм и низки страсти, но без последваща възможност за очистение от тях.

В областта на приложните изкуства ролята на обществото при изграждането на критерии за оценяване е много важна. Произведенията на дизайнера всеки ден са подложени на преценката и критиката на потребителите. Тази преценка е безпощадна и в много от случаите компетентна и аргументирана. Обратната връзка е изключително ценна за дизайнерите. Тя им помага непрекъснато да повишават качествата на произвежданите изделия.

Обсъждайки темата, авторът обръща внимание на двама емблематични творци от нашето съвремие – Герхард Рихтер и Кристо.

Това е една възможност да се разгледа темата за изобразяването и рисуването от друга позиция. И двамата са артисти, които чрез творчеството си създават ново отношение към представите за изобразителност, независимо от различните по рода си критици и внушения в крайно противоположни посоки относно творчеството им.

И единият, и другият успешно реализират чрез проектите и артистичното си присъствие изкуството на изобразението. Дватамата са автори на съвременното и поради тази причина е добре да бъдат разгледани техните позиции като артисти към отношението на изобразяването, което допълва и обогатява темата.

През 1952 г. Христо Явашев следва в Художествената академия (тогава ВИИИ „Николай Павлович“) в София. „Обучението там беше базирано на модела от 19-и век“, казва по-късно той. През 1956 г. емигрира. В писмо до брат си той обяснява причините, довели до решението му.

**Интервю от Райна Бройер, interview by Rayna Broyer, 2020, june 13, 2020.**

Защо Кристо напусна България. //Дойче Веле, Райна Бройер [Permalink, https://p.dw.com/p/3diGe](https://p.dw.com/p/3diGe). (в бележку)

Според Кристо изобразяването независимо от причините и съпътстващите технологии представлява илюстрация, която чрез образи разказва и описва нещото – истинското нещо. Той твърди, че изобразяването на реалност дори и художествена е само реплика на истинската реалност. Истинската реалност сама за себе си е изкуство. „Истинско“ е само истинското пространство – истинската река, истинската планина...

Герхард Рихтер следва в Художествената академия в Дрезден през 1951 г. В края на февруари 1961 г. бяга през Западен Берлин в Западна Германия.

Има общо в търсенията в работата на Рихтер и работата на Джон Кейдж – една от най-важните фигури в културата на ХХ в. Той споделя с Рихтер интерес към големите теми за случайността и несигурността. Кейдж подготвя „случайните“ си събития по начин, който да доведе до нещо „полезно“. За собствената си работа той казва, че „случайните“ резултати са полезни само защото са разработени – това означава или елиминирани, или подчертани; накратко, приведени в определена форма, която е умела и артистична.

Чрез своите „замъглени“ фотографии Рихтер обосновава намерението си да направи всичко еднакво важно и също толкова маловажно. Той замъглява нещата така, че забележете, да не изглеждат артистични, но да бъдат „технологични, изчистени и перфектни“. Основната причина е всички части на изображението да бъдат по-близки. От друга страна, да бъде изчистен излишъкът от маловажна информация. Герхард Рихтер ясно заявява, че не се опитва да имитира изображение, а го създава. Той не се опитва да изобразява действителността, а изследва логиката и „езика на картините“, както и процеса на създаване чрез техническите и материалните възможности за изобразяване. Той счита, че обсъждането на темата за изобразителното изкуство, освен че е трудно, но е и безсмислено, защото в думите може да се обхване само онова, което езикът може да изрази, и добавя: „А и този стереотипен въпрос: какво искате да кажете с тази картина? Все едно да питате Айнщайн какво е искал да каже със своите уравнения... Нищо не е искал да каже, просто е правел уравнения, пресмятал е.“

„Мисля, че търся правилност. Работата ми има толкова много неща, свързани с реалността. Това изключва имитация на реалност. В природата всичко е винаги правилно: структурата е правилна, пропорциите са добри, цветовете пасват на формите. Ако го имитираш в рисуването, става невярно“.

**Интервю от Ана Тилро, interview by Anna Tilroe, 1987**

Източник: Gerhard Richter: Writings, Interviews and Letters 1961–2007, Thames & Hudson, London, 2009, p. 192, <https://www.gerhard-richter.com/>

en/quotes/techniques-5 (в бележки)

„Не вярвам, че изкуството има сила. Но има стойност. Тези, които се интересуват от него, намират утеха в изкуството. Това им дава огромен комфорт.“ В това интервю Герхард Рихтер, един от най-големите художници на нашето време, обсъжда красотата в епохата на интернет.

„В наши дни красотата не е на мода“, казва Рихтер, който от десетилетия е изследвал живописата и ролята ѝ в образната култура в стремежа си за форма на рисуване, която съответства на съвременните предизвикателства. Цитирайки немския писател Томас Ман, който предсказва промяна в изкуството, Рихтер казва: „Изкуството ще хвърли цялата си гравитация и ще се превърне в нещо весело и демократично“. Но изкуството, по мнението на Рихтер, е надминало дори това.

„Сега е повече от весело. Никога не е имало толкова изкуство ... Не ни трябва. Трябва ни забавление. Усещания.“ Красотата обаче не се губи за художника: „Красотата е идеал на модата, колкото и някога ... Но красотата се дискредитира, когато модата и моделите се наричат красиви.“

**Интервю от Андерс Колд, interview by Anders Kold, 2016, September, 15**

Източник: Студиото на Г. Рихтер в Кьолн, Германия, през септември 2016 г. за Музея на модерното изкуство в Луизиана (в бележки) <https://www.louissavage.com/blog/2016/11/15/gerhard-richter-interview-in-art-we-find-beauty-and-comfort>

Г. Рихтер: „Никога не съм намирал нещо, което да липсва в размазано платно. Напротив: можете да видите много повече неща в него, отколкото в рязко фокусиран образ. Пейзажът, оцветен с точност, ви принуждава да видите определен брой ясно диференцирани дървета, докато в размазано платно можете да възприемате колкото се може повече дървета, колкото искате. Картината е по-открита.“

**Интервю от Ирмелин Лебър, interview by Irmeline Lebeer, 1973** (в бележки) <https://landscapetheory1.wordpress.com/tag/gerhard-richter/>

Кристо заявява недвусмислено, че изкуството е отвъд пресъздаването на обект, че изкуството е по-велико от всичко, за което въобще мислим. Изкуството е над всичко и не е свързано с нищо.

„Един майстор на мостове знае как да построи мост, а архитектът знае как да построи небостъргач. При нас обаче всеки проект е толкова различен, че трябваше да откриваме всичко отново. Трябваше да създадем нови смисли, да се срещаме с много хора, което, разбира се, водеше до множество проблеми и противоречия“.

**Интервю с Даниел Ненчев, interview with Daniel Nenchev, September, 11, 2015** „Изкуството е над всичко“, Христо Владимир Явашев пред



"Капитал Light" – за ходенето по вода, първата си голяма изложба в България и свободата (в бележку) [https://www.capital.bg/light/lica/2015/09/11/2608161\\_kristo\\_izkustvoto\\_e\\_nad\\_vsichko/](https://www.capital.bg/light/lica/2015/09/11/2608161_kristo_izkustvoto_e_nad_vsichko/)

„Всяко – негативно, позитивно, всичко това е как светът работи върху съзнанието на хората. Това е причината да правим нашия проект – да предизвикаме мислене. Правя скици, рисунки, модели в мащаб. Правя също така предварителни произведения като скулптурни варели (има предвид последния си проект) и те се продават на музеи и колекционери по света. Те не всичките са временни произведения. Това е начинът да плащам за тези проекти. Този проект (сочи към снимка на „Масстаба“ в Хайг парк на екрана) струва 3 милиона паунда от моите пари. Това е скица (сочи снимка-чертеж на масстаба на екрана). Това е като упражнение за по-големи рисунки. И този вид скица е много архитектурна с използване на фотография.

**Интервю с Кристиан Аманпур, interview with Christiane Amanpour, 2018, Oktober, 22, CNN** (в бележку)

<https://e-vestnik.bg/28983/kristo-yavashev-nikoy-ne-se-interesuva-ot-moite-raboti-v-balgaria-zashto-tryabva-da-hodya-v-balgaria/>

<https://edition.cnn.com/videos/style/2018/06/27/christo-amanpour.cnn> (вideo)

Герхард Рихтер споделя, че живописца е почти сяпко, отчаяно усилие, като това на изоставен в напълно неразбираема среда безпомощен човек, който притежава набор от инструменти, материали и способности, имащ силното желание да построи нещо полезно и работи с неясната надежда, че ако се отнася към обекта на работата си по професионален начин в крайна сметка, това нещо ще се окаже смислено.“

И при двамата – Герхард Рихтер и Кристо, независимо от различния характер на творчество им, отношението към естеството на творческия процес е сходно. То се отнася не до изследване на природата на физическия свят и неговите дадености, а до нашите реакции към него. Голямо е сходството и в творческото им отношение към изобразителността.

Изобразителността в обективен или субективен аспект, в своята същност съдържа отношение към рисунката като понятие и действие, отношение към предмета и дисциплината „Рисуване“.

Възможността на избор за осъществяване на творческия процес би трябвало да е основното състояние на предмета и начинът на изучаване на „дисциплината Рисуване“.

Ако бъдат анализирани двуизмерността на плоскостното изображение или изграждането на рисунка чрез симулация на пространство и от друга страна техниката на изобразяване ще бъдат открити взаимодействия.

Това в голяма степен са взаимодействия между стойности и характеристики. Пространството на изображението обогатява своите възможности чрез цвета, живописата, композиционните планове, фактурата и т.н. То подчертава своята материалност дори в двуизмерността като застиналост, създаваща реалното усещане за чувственост на обекта на изобразяване. Достигат се нови внушения чрез характера на тази материалност.

Изграждането на художествена реалност, но не имитираща образността в заобикалящата ни среда, изразява и доказва самата себе си. Притежаваща своя уникалност, тя има възможността да асоциира хармония, нямаща аналог, с която и да е друга визуална реалност.





Александър Ташев, Рисунка "SHE 1", 35 x 50 см, графит 2020 г.



Александър Ташев, Рисунка "SHE 2", 35 x 50 см, графит 2020 г.



Александър Ташев, Рисунка "SHE 3", 35 x 50 см, графит 2020 г.





Александър Ташев, Рисунка "SHE 4", 35 x 50 см, графит 2020 г.



Александър Ташев, Рисунка "SHE 5", 35 x 50 см, графит 2020 г.

## ЛИТЕРАТУРА

Beshkov 2008: Beshkov Aleksandar. Слово и образ. С., 2008. [Slovo i obraz. Sofiya, 2008, 217, 487].

Интервю от Андерс Колд, interview by Anders Kold, 2016, September, 15  
Източник: Студиото на Г. Рихтер в Кьолн, Германия, през септември 2016 г. за Музея на модерното изкуство в Луизиана. (в бележку) <https://www.louissavage.com/blog/2016/11/15/gerhard-richter-interview-in-art-we-find-beauty-and-comfort>

Интервю от Ана Тилро, interview by Anna Tilroe, 1987  
Източник: Gerhard Richter: Writings, Interviews and Letters 1961–2007, Thames & Hudson, London, 2009, p. 192, <https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/techniques-5> (в бележку)

Интервю с Даниел Ненчев, interview with Daniel Nenchev, September, 11, 2015, „Изкуството е над всичко“, Христо Владимиров Явашев пред "Капитал Light" – за ходенето по вода, първата си голяма изложба в България и свободата. (в бележку) [https://www.capital.bg/light/lica/2015/09/11/2608161\\_kristo\\_izkustvoto\\_e\\_nad\\_vsichko/](https://www.capital.bg/light/lica/2015/09/11/2608161_kristo_izkustvoto_e_nad_vsichko/)

Интервю от Ирмелин Лебър, interview by Irmeline Lebeer, 1973 (в бележку) <https://landscapetheory1.wordpress.com/tag/gerhard-richter/>

Интервю с Кристиан Аманпур, interview with Christiane Amanpour 2018, Oktober, 22, CNN (в бележку) <https://e-vestnik.bg/28983/kristo-yavashev-nikoy-ne-se-interesuva-ot-moite-raboti-v-bulgaria-zashto-tryabva-da-hodya-v-bulgaria/>  
<https://edition.cnn.com/videos/style/2018/06/27/christo-amanpour.cnn> (вугео)

Интервю от Райна Броуер, interview by Rayna Broeyer, 2020, June 13, 2020. Защо Христо напусна България. //Дойче Веле, Райна Броуер Permalink, <https://p.dw.com/p/3diGe>. (в бележку)

---

*За автора:*

Гл. ас. д-р Александър Ташев, катедра „Плакат и визуална комуникация“, НХА, филиал Бургас

Области на научни интереси: живопис, рисунка, преподавателска дейност в областта на изобразението

E-mail: alexander.tashev@gmail.com

*About the Autor:*

Ch. Assistant Professor Dr. Alexander Tashev, Department of Poster and Visual Communication, National Academy of Arts, Burgas Branch

Areas of research interests: painting, drawing, teaching activities in the field of image

E-mail: alexander.tashev@gmail.com



## ИДЕИ ЗА ПРОИЗХОДА НА ИЗКУСТВОТО От сакралния акт към човешкото изобретение

Бисер Дамянов

**Резюме:** Студията разглежда въпроса за произхода на изкуството. Проследяват се идеи за неговото начало, изразени в текстове в средновековни и ренесансови писмени източници. Представени и коментирани са текстове от няколко трактата, писани в разстояние на няколко века. В повечето средновековни текстове произходът на изкуството се свързва с Бог или с висши същества, които поставят неговото начало, като създават първото произведение: картина, портрет, живопис или украса. Когато легендите, историите или разказите за митичното начало започват да се приемат със съмнение, по въпроса за началото на изкуството се търсят и формулират по-надеждни обяснения. На основата на сравнителен анализ на текстовете и историите, залегнали в тях, в статията са разграничени основни идеи за началото на изкуството, дълго време приемани за истина.

**Ключови думи:** мит, изкуство, живопис, картина, легенда, трактати за изкуството, произход на изкуството

## AIDIAS OBAUT THE ORIGIN OF ART From the sacred act to human invention

Biser Damianov

**Abstract:** The study deals with the question of the beginning of art. Ideas that can be traced back to medieval and renaissance times are revealed. The texts present legends related to the beginning of painting, picture or portrait, or of what is called "art". The origin of art is associated with God or higher beings in most of the texts. They create the first painting,



portrait or painting, which is then practiced by people as art. When the story of the mythical beginning began to be accepted with doubt, more reliable explanations began to be sought or formulated for the answer to the question of the beginning of art.

**Key words:** Myth, art, painting, picture, legend, treatises on art, origin of art

Проблемът за генезиса на изкуството е поставен на научна основа благодарение на археологическите открития във втората половина на XIX и началото на XX в. Преди това науката не разполага с конкретни данни за началния период от развитието на човека, за най-ранните артефакти.

За палеолитното изкуство, както и за съществуването на праисторическия човек не се е знае нищо. В края на XIX в. в Пиренеите се откриват първите наскални изображения от епохата на палеолита, а в средата на същия век са открити скалните рисунки в пещерата Алтамира. Откритието е толкова шокиращо, че за редица археолози наскалните рисунки са фалшификати. В края на XX в. оригиналността на палеолитната живопис е доказана. Започва изучаването на по-рано открити наскални изображения и други артефакти в Сахара и Южна Африка, в Австралия и Океания. В изкуствознанието се обособява отделен раздел, свързан с изучаването на изкуството на праисторическия човек. Днес въпросът за началото на изкуството и темата за палеолитното изкуство са част от общото образование и – дори въпрос на обща култура.

Преди научното разглеждане, основано на археологически артефакти и доказателства, въпросът за началото на изкуството не остава незасегнат. На него са посветени легенди и митове, част от които са записани в различни книги, завещани от миналото. Легендите и митовете за началото на изкуството като всяко митотворчество имат важно значение за неговото разбиране в исторически контекст. От друга страна, те са свидетелство за отношението към изкуството в далечното минало. Защото „митът не просто е обяснение на някакви явления, а е израз на вяра, на убеждение“ (Бранислав Малиновски).

Цел на настоящата статия е да разгледа въпроса за началото на изкуството, коментирано в митове и легенди. Предмет на разглеждане са идеите на изкуството, изразени в средновековни и ренесансови текстове.

Темата за митичното начало на изкуството заслужава специално изследване и проучване на голямо количество документи. Тази работа има по-скромни цели. В нея се представят и коментират текстове

от няколко трактата, в които по един или по друг начин е засегнат въпросът за началото на изкуството. Текстове в различните съчинения са в различен обем. Някои са съвсем кратки, докато разказът в други заема няколко страници, което наложи в тази статия кратките и съществени части от текста да бъдат цитирани, а дългите текстове – преразказани.

1. В Индия са написани голямо количество съчинения по теория и практика на живописата, скулптурата и архитектурата. В трактатите се разглеждат въпроси на теорията на изкуството, на техниките на изпълнение, както и други теми. Индийските шастри (древни свещени книги с наставления) се създават през вековете далеч, преди да бъдат фиксирани в писмена форма. Те са преписвани, редактирани и допълвани. В тях са представени редица легенди, обясняващи произхода на изкуството. В някои текстове вероятно са регистрирани по-стари пластове на мита за началото.

Най-старият древноиндийски трактат „Читлакашана“, или „Характерни черти на живописата“, съхранен в тибетски превод от санскрит (с окончателна обработка на границата на I и II в.), съдържа една от най-интересните легенди за произхода на живописата.

В първа глава е представена легенда за появата на първата картина на Земята. Тя е легенда за това как Брахма възкресява сина на брахмана, рисувайки негов портрет. Историята е разказана в няколко страници (по-подр. вж. Tcitralakshana, 1965: 24–29). Преразказана накратко, тя е следната:

Живял някога цар Пракрити Бхаяджит, чиято мъдрост „не познавала презгради“, а по сила „надхвърляла боговете“. По време на неговото царуване на Земята имало щастие и благоденствие, нямало болести и хората живели над 100 години. Но един ден при царя пристигнал силно опечален брахман (представител на жреческата каста), който гневно запитал царя защо в неговата страна хората умират ненавреме. Защо неговият син е починал толкова млад, без предизвестие или болест. „Ако ти обичаш брахманите и ако знаеш всичко на света, върни ми сина, който ми е по-скъп от живота.“

Съчувствайки на скръбта на стареца, мъдрият цар изпаднал в размисъл как да му върне сина. Той извикал бога на подземното царство (на загробния свят) Яма и му наредил да върне умрелия син на брахмана. Яма отвърнал, че никого не може да пусне или да върне по собствено желание, тъй като над него е законът на карма, който управлява живите същества на основа на техните деяния и така те получават съответно възмездие за добрите и за лошите си дела.

Тъй като царят продължавал да настоява, между него и Яма започнал спор, който прераснал в огромен скандал, в резултат на което последвала битка между силите на царя и тези на подземното царство. Яма извикал от подземното царство своите верни слуги и чудовища със смъртоносни мечове, странни щипци и чукове, а царят с магическата си сила ги сразил. Войната между него и Яма до такава степен ескалирала, че се наложило самият Брахма и други божества да се намесят, за да я прекратят.

След като прекратили войната, Брахма обяснил, че кармата е причината за смъртта на сина на брахмана. Това дете при предишното раждане е извършило добри и лоши дела, затова се е родило човек, който бързо умрял. Яма е невинен, тъй като кармата никога няма власт да отмени.

По-нататък в текста се разказва как Брахма проявил милост към брахмана и така се появява първата картина.

*Моята милост сега се падна на брахмана и аз зная такова средство: ти (царят) с помощта на формата и оцветяването трябва да изобразиш пълно подобие на сина на брахмана, тогава наистина ще извършиш добро дело.*

*Царят направи образа, Брахма възкреси това подобие и даде живия син на брахмана...*

*След това Брахма изнесе дълга реч във възхвала на царя и заключил: Благодарение на милостта ми ти (царя) нарисова този син на брахмана и по този начин създаде първата картина в човешкия свят.*

*... С това, че допринесе полза на света, си достоен за уважение. ... На тази картина сега и в бъдеще тържествено принасяйте жертви! ... Нека тя винаги да пленява сърцата на хората, да им носи радост и щастие. Нека да е източник на благословение и успех, да прочиства от греха. (пак там: 27)*

След което Брахма заявява: „Това, което ти нарисова за първи път, трябва да се нарече „Читра“ (т.е. картина) (пак там, 1965: 28). А оттук нататък ти ще се наричаш Нагнаджит.

По-нататък в трактата се казва: „Аз се прекланям пред краката на Нагнаджит и прославям (с молитвено) поставени ръце всички учители /по живопис/.“

Текстът продължава с това как Брахма уточнява, че необходимостта от рисуване на картини се налага от появата на храма, предназначен за някое божество. Затова живописиста трябва да се почита наравно с ведите.

*Аз съм първият, който рисува човек, и по такъв начин научих хората да рисуват. На това, което е нарисувано първо, дадох названието „Читра“ (картина). И ако хората в съответствие с това по какъвто и да е повод или без повод изобразяват нещо в стила на нарисуваното от мен, то трябва да се нарича картина. (пак там)*

Накратко, според легендата първата картина се появява по конкретен повод. Формално автор е царят, но същинският – Брахма. Картината е свещен предмет, който трябва да се почита, и той изисква пренасяне на жертви. Необходимостта от рисуване на картини се налага от изграждането на храмове в почит на божествата. Поради това живописът, изкуството на създаване на картини, е най-важна от изкуствата и трябва да се почита наравно с ведите. Всички изкуства, се казва в текста, са подчинени на живописът.

Брахма, пише по-нататък в текста, е създател на всичко. Той рисува всички форми и всички тела като символи и ги предал на Вишвакарман, създател на всичко, легендарен небесен архитект (пак там: 28–29).

2. В средновековен Китай на изкуството също се посвещава теоретични съчинения. В тях се излагат философско-естетически въпроси за познанието на света и неговото възприемане. Тези съчинения служат и като своеобразни ръководства за художествена практика.

Се Хе (V в.) се счита за първия голям теоретик на китайското изкуство, който в неговия трактат за живописът, озаглавен „Записки за класификацията на старата живопис“ (V в.), пише лаконично:

*Може да ви се струва, че предаденото от нас не е много пълно, но и за източниците на живописът преданието ни говори само, че тя произхожда от боговете и духовете, а тях самите никой не е видял и не е чул... (Се Хе, 1965: 65)*

От този кратък текст става ясно, че живописът не произхожда от човека, а от невидим и непознат първоизточник от висш порядък и това са боговете и духовете.

3. Средновековните трактати от Близкия и Средния изток, посветени на изкуството, обикновено започват с връзката на изкуството с религията. Авторите на тези трактати обикновено свързват произхода на изкуството със самия Бог. По-надолу са представени два текста, в които се коментира въпросът за произхода.

В „Устав на цеха на майсторите по живописни работи“ (края на XIV и началото на XV в.) е изложена легендарната история на занаята. Текстът е следният:

*Ако някой пита от кого започва живописата, дай му следния отговор: от Мохамед, избраника Божии, да го благослови Господ и да му изпрати мир. Защото по време на строежа на джамията в Медина Всевишният заповядал на Джибраил да слезе при Мохамед и да му предаде (заповедта му) да украси свещената джамия в Медина. Джибраил занесъл 32 бои (числото 32 се употребява в смисъл на множество), дал ги на Мохамед и го обучил на живопис. (Ustav, 1965: 150)*

От своя страна Мохамед обучил на живопис Осман, както и Али, след което украсил джамията в Медина.

Интересна е версията и за появата на боите. По-долу в текста се казва: „Ако някой пита от къде са се появили боите и колко са, отговори, че по волята на Всевишния те са 32.“

Тези научни представи за появата на живописата и на боите по никакъв начин не са обвързани с приетата хронология на историята. Няма парадокс или противоречие в това как Мохамед, живял през VI в. (по-точно – 570/1 – 632), е родоначалник на живописата. Защото пророкът Мохамед е историческа личност, но действията, описани в текста, се осъществяват в митичното време.

4. В друг средновековен трактат с автор Дуст Мухамед „За калиграфията и художниците“, написан през 1544–45 г., на няколко страници се разказва една история за произхода на картината. В представената версия, както и в коментирания по-горе текст, отново се смесват исторически и митически личности. Преразказана сбито, историята е следната (по-подр. вж. Muḥamad, 1965: 171–173).

Коренът на живописата, пише Дуст Мохамед, започва с пророк Данаил. След смъртта на пророка Мохамед група неговии последователи се отправили към Рум (Византия), тогава управлявана от Херакъл.

След много необикновени събития и произшествия групата е приета от императора, който заповядал да донесат едно сандъче. Херакъл отворил сандъчето и показал удивително изображение, което предизвикало у зрителите мюсюлмани състояние на изумление, „пълна наслада и неизразимо с думи удоволствие“. А императорът казал: „Това е портретът на негово светейшество, бащата на човешкия род Адам, приятелят на Бога. Мир над него.“ След това Херакъл започнал да показва портретите дотогава, докато не показал

портрет, който предизвикал толкова силно възхищение и възмущение, че от очите на мюсюлманите потекли сълзи. Когато Херакъл го попитал, кои са причините за това силно въздействие на образа, те отговорили: „Това е портретът на нашия благословен пророк, Бог да го благослови, него и рода му.“ И попитала Херакъл: „Откъде са тези портрети. Ние виждаме, че съответстват на истинската външност на пророците.“

Тогава Херакъл разказал за това как Адам помолил Бог „да му покаже ликовете на пророците“, които ще тръгнат след него. В отговор на молбата Бог изпратил на Адам малко сандъче, съдържащо няколко хиляди презгради, като във всяка една от тях – парче коприна с портрет на един от пророците.

Това „сандъче на свидетелството“ било пренесено от Зул Карнайн, който го дал лично на пророк Данаил, който изготвил копия на оригиналните рисунки.

*И това светейшество, творящо чудеса с перото си и с неподражаемия си калем, прекопира портретите и оттогава под тези лазурни сводове започна да се движи веригата на изображенията. Следователно, завършива легендата, изображението също не е без корен. (пак там: 173)*

В разказа на Дуст Мохамед се преплитат митични и исторически персонажи: Ираклий, управлявал Византия от 610 до 641 г., и Зу-л-Карнайн (Двурогият) – прозвище на Александър Македонски. В текста се упоменава и първият автор на копията – старозаветният пророк Данаил.

Дуст Мохамед търси източника на живописца в Бога – създател на няколко хиляди портрета.

Поискани от Адам и създадени от Господ, портретите трасират една предвидена от Господ система от персонажи, включени в „сандъчето на свидетелството“, които първо като портрети, а после – според Библейските текстове, като реални личности се появяват на историческата сцена.

Особено интересно е изречението, загатващо за голямата прилика на изображения и образа: „Откъде са тези портрети. Ние виждаме, че съответстват на истинската външност на пророците.“ Този коментар е ярко свидетелство за вярата в образа, способността му точно и вярно да предава външния вид на светиите, които въпросните поклонници няма как да познават.

5. Съчинението на Ченино Ченини „Книга за изкуството, или трактат за живописца“ е написано на границата на XIV и XV в. Типичен средновековен трактат, посветен на занаята, той



дава ценни сведения за практиката на живописца и рисунката в ателиетата през XIV в. Освен за занаята, в трактата са засегнати и други въпроси, включително за началото на изкуството.

Ченини свързва произхода на изкуството с бащата на човечеството – Адам. След кратък преразказ на библейския текст за сътворението на небето и земята, на живите същества, на мъжа и жената, изкушението, грехопадението и изгонването на Адам и Ева от Рая Ченини изтъква причините за откриването на изкуството.

Бог, разбирайки за грехопадението, изпраща ангела да изгони първите хора от Рая.

*Затова Бог се запалил от гняв против Адам и заповядал на ангела да изгонят него и спътницата му от рая, казвайки им: „Защото вие не послушахте заповедта, която ви даде Бог, ще трябва да поддържате живота си с труд и грижи.“ Тогаво разбрал Адам извършената от него грешка, а тъй като бил богато одарен от Бога, то станал, като корен, начало и баща на всички нас; и той видял необходимостта да живее от труда на своите ръце. По този начин се хванал за мотиката, а Ева за хурката. После изобретил тъй много необходимите изкуства, различни едно от друго; и всяко от тях и преди, и сега изисква наука – за едно повече, отколкото за друго, тъй като всички не могат да бъдат равни в тях. (Тсеніні, 1994: 188)*

Версията на Ченини за произхода на живописца се различава от други версии с това, че живописца, издигната вече в ранг на изкуство, а не на занаят, се изобретява не от Бог, а от Адам, който открива различните изкуства извън Рая, принуден да живее в труд.

6. Една от най-големите фигури на Ренесанса – Леон Батиста Алберти, в „Трактат за живописца“ е склонен да приеме мнението на Квинтилиан за началото на живописца:

*Квинтилиан пък смята, че древните художници първоначално само очертавали сенки срещу слънцето, и че именно от тук, чрез известни добавки, израснало изкуство. Други пък твърдят, че сред първите изобретатели на живописца били някой си Филокъл от Египет и един, не знам какъв си, Клеант. (Alberti, 2019: 58)*

Алберти не свързва изобретяването на изкуството с библейски текст. Той се позовава на Плиний Стари (I в.) и неговата „Естествена история“, която наред с други литературни произведения от Античността се

цени много високо. Конкретни имена на първосъздатели като Клеант и Филокъл ще бъдат цитирани от Вазари, Пало Пино и други ренесансови автори, писали по въпроси на изкуството и запознати с книги на антични писатели и историци.

7. Книгата „Диалог за живописца“ (Dialogo di pittura) от Паоло Пино е издадена във Венеция през 1548 г. Авторът пише в модната за времето диалогова форма. Събеседник на Лауро е Фабио – знаещият, който компетентно отговаря на въпросите на Лауро. Двамата беседват на различни теми, включително и по темата за началото на изкуството. На въпроса на Лауро кой е бил първият художник – изобретател на живописца, Фабио отговаря:

*Бог е бил художник и скулптор, който е създал всички неща със свои ръце по съвършен рисунък, украсен с най-добрите цветове и в правилни пропорции. Той също очертал небето, привел в порядък всички стихии, създал многочислени одушевени същества, т.е. цялата тази чудесна композиция.“ И по нататък: „Що се отнася до човешкото изобретение, то според Плиний съществуват различни мнения. (...) Но колкото и да са различни, те са сходни в едно, твърдейки, че това изкуство се е родило благодарение на сянката на човека; това е съвсем правдоподобно, тъй като Ардик е първият, който е направил това за изкуството, очертал е сянката на човек, осветен от слънцето върху земята или на някаква друга материя, при помощта на линията, която наричаме профил. (Pino, 1966: 268)*

По-нататък Фабио допълва: „Живописца и скулптурата са се родили заедно, и двете са породени от човешкия ум за една и съща цел: да подражават на природните и изкуствените неща (пак там: 269).“

В този текст прави впечатление разграничаването на творците – Бог и човек. Бог е съзателят на всичко, универсалният автор, така както е написано в библейския текст. Той е първият художник и първият скулптор, създал всички неща по „съвършен рисунък“, и както се разказва в библейския текст (Битие) – създател и на първия човек Адам, чието тяло изработил от къс глина.

Що се отнася до човешкото изобретение, Паоло Пино предпочита, както Алберти и други автори, да се довери на авторитета на Плиний Стари.

8. Джорджо Вазари във встъплението към „Животописи на най-значимите живописци, скулптури и архитекти“ отделя специално внимание на произхода на изкуствата. Там той се



позовава на автори като Дигор и Плиний Стари, но развива и собствената теза за произхода: изкуството още в самото му начало се основава на природата, която се явява своеобразен образец, модел за подражание.

*И все пак ще кажа, че и в двете изкуства рисунката, която е тяхната основа, още повече – и самата им душа, в която възникват и се хранят всички действия на ума, още при появата на всички неща вече е притежавала висше съвършенство. Когато Бог, създавайки огромното тяло на света и украсявайки небето с най-ясните светила, се спусна чрез разум до прозрачния въздух и до твърдостта на земята, създавайки човека, заедно с красотата на изобретенията от него неща е показал и първоначалната (оригиналната) форма на скулптурата и живописата. (Vazari, 2008: 53-54)*

Не е известно кой именно е основател на изкуството, уточнява по-нататък Вазари. Той предполага, че „прекрасното мироздание“ е породило благородните изкуства. Началото на живописата и скулптурата е заложено в самата природа. Тя е служила за образец или модел, а учител е бил „божественият огън, вложен в нас“, който ни поставя не само над всички други животни, но ни прави подобни на Бог.

Както неуките момчета започват да рисуват сами, имайки за образец красивите картини и скулптури на природата, така първите хора, ръководени от природата и надарени със съвършен ум, породили благородните изкуства на живописата и скулптурата.

*... първите хора колкото по-малко са били отдалечени от първоизточника и от божествения произход, толкова повече самите те са били надарени със съвършенство и най-добър ум, имайки за свой ръководител природата, за учител – чистия разум, за пример – прекрасния образец на мирозданието. И сътворили тези най-благородни изкуства, като подобрявайки ги постепенно, от най-малкото начало накрая стигнали до съвършенство. (пак там: 53-63)*

9. Леон Батиста Алберти, Паоло Пино и Вазари се позовават на авторитетни антични автори като Плиний Стари, Квинтилиан и Диодор. А какви сведения дава Плиний в неговата „Естествена история“? В раздела „Изкуството на живописата“, книга 35 текстът е следният:

(15) Въпросът за произхода на живописата е неясен и извън плана на съчинението ми. Египтяните твърдят, че е била открита при тях шест хиляди години, преди да премине у гърците – становище явно безсъдържателно. А сред гърците едни смятат, че се е появила в Сикион, други – при коринтяните, но и едните, и другите са съгласни, че е възникнала при обграждането на човешката сянка с контур. Така това бил първият етап, а при втория се използвали отделни цветове – тази живопис била наречена едноцветна след създаването на поизкусната и е просъществувала до днес.

(16) Линеарното рисуване било създадено от Филокъл Египтянина или Клеант от Коринт, а първи го разработили Аридик от Коринт и Телефан от Сикион, без да използват някакво оцветяване, но все пак нахвърляйки щрихи в контурите; освен това започнали да надписват и имената на тези, които изобразявали. (Plinii, 2011)

\*\*\*

Коментираниите текстове могат да бъдат разгледани от различен ъгъл. Анализът на съдържанието им дава възможност да се очертаят различни версии за произхода на изкуството и да се установи в каква степен има застъпване на идеи и в какво се състоят съществените разлики в тези идеи.

Очертават се две групи идеи. В първата група влизат такива, според които произходът на изкуството е митичен акт, в основата на който стои Бог или божествено решение. Втората група образуват идеи, според които изкуството е човешко изобретение.

### **1. Митичното създаване**

В много текстове се защитава тезата за сакралния произход на изкуството в различни варианти, които вървят в две посоки:

- (1) Бог или определено божество създава първото произведение;
- (2) Автор на първото произведение е пратеник или специален избраник на Бога.

10. Началото на изкуството е поставено от Бог, или първото произведение има божествен произход. Подобни идеи, изразени по различен начин, се срещат предимно в по-ранните трактати и могат да се проследят в различни древни легенди, като се застъпват и от ренесансови автори. Бог е универсален майстор, създал човека и целия свят, включително – изкуството.

В трактата „Читралакшана“ царят рисува портрет на сина и така създава първата картина (Читра). Същинският автор обаче е Брахма, който сам заявява, че той е първият, нарисувал портрет и така научил хората да рисуват. В съчинението на Се Хе се казва, че

живописца произхожда от боговете и духовете. Дуст Мохамед търси източника на живописца в Бог, създател на митичните портрети, нарисувани по молба на първия човек – Адам.

Паоло Пино е на мнение, че Бог е универсален художник и скулптор, създал всички неща със свои ръце по съвършен рисунък, украсен с най-добрите цветове и в правилни пропорции. Подобно становище застъпва и Вазари. В западната традиция Бог се приема за първия скулптор, създал човека от земна пръст, след което го съживява чрез дъха си (Битие, вторият разказ за сътворението на човека: 2.7).

11. Друга подобна идея посочва като автор на първото произведение избраник на Бога, достоен за това с особени качества. Избраникът изпълнява първото произведение, след като е обучен на това изкуство или на начина на неговото създаване. Бог или пратеник на Бога обучава или ръководи дейността по създаване на творбата. Избраникът – създател, е ръководен свисше.

В „Устав на цеха по живописни работи“ се твърди, че живописца започва от пророка Мохамед, създал украсата на джамията в Медина. Той е обучен от Джибраил, изпратен за целта от Бог.

В трактата „Читралакшана“ царят рисува портрет на сина и така създава първата картина (Читра), но по указания на Брахма.

Произходът на изкуството, представено чрез създаването на първата картина, портрет или украса, е някъде в неопределеното митично минало, за което няма точна хронология. Персонажите в легендите действат обикновено извън времето. Така актът на създаване се превръща в сакрален акт с универсално значение. Сакралното създаване е важно за майстора или за художника и има пряко отношение към оценяване на неговата дейност. Майсторът се чувства свързан с Бога, а живописца става практика с особено значение, защото нейното начало е иманентно свързано с Бог. Така митичният разказ, разкривайки истината за началото, предоставя особен тип познание, защото претендира за историческото сведение. Същевременно митът задава и определено отношение към изкуството, особено важно за художествената практика, свързана с изобразяването на свещените образи.

## **2. От Бога като създател към човешкото изобретение**

Митичните сюжети за произхода на изкуството невинаги се приемат с доверие. Макар и написани в трактати, те от един момент нататък се възприемат скептично. Когато вярата в тях е разколебана, за обяснение на началото на изкуството започват да се търсят рационални аргументи, да се стига до умозрителни решения, да се дават „научни“ обяснения. Първопричина за появата на

изкуството се търси в човека, в неговите потребности, в неговия ум и способности. Но историите, изложени в авторитетните писания, например в Библията, невинаги могат да се премахнат с лека ръка. Освен това те се приемат за истинни. Поради това в някои версии идеята за сакралния произход на изкуството се приема за меродавна (Ч. Ченини, П. Пино, Дж. Вазари). Към нея обаче се прибавя идеята за човешкото изобретение.

Постепенно в съчиненията за изкуството, писани в Европа през Късния ренесанс, започва да се налага тезата за изкуството като човешко изобретение. Сега вярата в способностите на човека и силата на неговия интелект се приемат като основание за възникване на изкуствата и науките. Джанпаоло Ломацо в „Трактат за изкуството на живописца“ (1584), едно от най-обемните съчинения за живописца от Ренесанса, счита човешкия интелект за най-ценния дар от Бога. „Този интелект е бил източникът на изобретенията на всички изкуства. И първо е измислено най-полезното изкуство на земеделието, след това на тъкането и т.н. – всички механични изкуства до смелата наука на навигацията... медицината и т.н.“ (Lomatso, 1966: 275–276).

Тезата за изкуството като човешко изобретение изисква доказателства. Те могат да бъдат изведени на основа на умствени спекулации или чрез помощта на авторитети. Някои автори прибавят до авторитетите. Те приемат или цитират мнения, заимствани от антични автори. Ченино Ченини, който се позовава на библейския разказ за появата на света и на човека, търси произхода на изкуствата (имплицитно – и на живописца) в лицето на човека, в Адам. Или по-точно казано, в принудата Адам да живее с труд. Паоло Пино, решил въпроса за Бог като универсален художник и скулптор, се обръща към авторитетния Плиний Стари, за да определи живописца като човешкото изобретение.

Леон Батиста Алберти също се позовава на Плиний, както и на друг голям авторитет – Квинтилиан. Вазари цитира сведения на Диодор, като се позовава и на Плиний.

Така в ренесансовите трактати могат да се прочетат доказателства за началото на изкуството, заимствани от други източници като това на Диодор, според когото първите статуи са измислени от етипоците; на Плиний, според когото Гиза Лидийски, застанал до огъня и гледайки собствената си сянка, внезапно взел въглен и с него очертал сянката си на стената. И пак според Плиний, Клеофан от Коринт е първият сред гърците, който използвал боя, докато Аполодор е първият, който изобретил четката.

Версиите за изобретателя в лицето на конкретен човек или за изобретението, станало при конкретна ситуация, връщат галече назад в човешката история, назад към първите цивилизации (Египет, Халдея), дори към тяхното начало. За определен период от време, особено когато текстът е писан, версията за конкретния изобретател е валидна. Тя е приемана за истина, особено ако идва от авторитетен източник.

В Европа подобни версии са популярни до края на XIX в., когато историческата картина за началото на изкуството търпи кардинална промяна поради откритията на археологията. Така началото на изкуството се измества галече назад във времето, към късния палеолит, а първите рисунки са датирани към 40000 – 35000 г. пр.н.е., което поражда различни предположения и теории за неговия произход (игра, магия, религия, мит, натурален макет и др.).

## ЛИТЕРАТУРА

- AAAlberti 2019: Alberti Leon Battista (цум. по: Леон Батиста Алберти. Трактат за живописца. – В: За живописца. За скулптурата. С., 2019, с. 58). [Traktat za živopista. Sofia, 2019, s. 58]
- Cennini 1994: Cennini Cennino (цум по: Книга за изкуството или трактат за живописца. – В: Ам. Шаренков, Старинни трактати по технология и техника на живописца. Т.1, кн. 2. 12–15 в. БХ, 1994, с. 188. [Kнига za iskustvoto – V: Starinni traktati po tehnologija i tehnika na živopista. Т. 1, кн 2. ВН, 1994, s. 188]
- Chitralakshana 1965: Chitralakshana (цум. по: Читралакшана. Характерные черты живописца. – В: Мастера искусства об искусстве, Т.1. Средние века, Москва, 1965, 27). [Citralakshana – V: Mastera iskusstva ob iskusstve, Т. 1. Moskva, 1965, 27]
- Lomazzo 1966: Lomazzo Gian Paolo (цум по: Джанпаоло Ломацо. Трактат об искусстве живописца (1584). – В: Мастера искусства об искусстве. Т.2. Эпоха Возрождения. Москва, 1966: 275–276). [Traktat ob iskusstve živopisi – V: Mastera iskusstva ob iskusstve. Т. 2. Moskva, 1965, 275–276]
- Muhammad 1965: Muhammad Dust (цум по: Дусти Мухаммад. Трактат о каллиграфях и художников. В: Мастера искусства об искусстве. Т.1. Средние века, Москва, 1965: 171–177). [Traktat o kaligrafah i hudojnikov – V: Mastera iskusstva ob iskusstve. Т. 1. Moskva, 1965, 171–177].
- Pino 1966: Pino Paolo (цум по: Паоло Пино, Диалог о живописи (1548). – В: Мастера искусства об искусстве. Т.2. Эпоха Возрождения. Москва, 1966: с. 268). [Dialog o živopisi – V: Mastera iskusstva ob iskusstve. Т. 2. Moskva, 1966, s. 268]
- Plinius 2011: Plinius Secundus Gaius. Откъси от „Естествена история“. – За скулптурата и живописца, февр., 2, 2021. <https://www.academia.edu/> [Plinii, Otkasi ot Estestvena istoria za skulpturata i živopista, 2011]

- Се Не 1965: Се Не (цум по: Записки о класификацији старој живописи. – В: Мастера укусства об укуству. Т.1. Средние века. Москва, 1965, с. 65.) [Zapiski o klasifikscii staroi jivopisi – V: Mastera iskusstva ob iskusstve, T. 1. Moskva, 1965, s. 65].
- Ustav 1965: Цум по: Устав цеха живописних дел мастеров. – В: Мастера укусства об укуству. Т.1. Средние века. Москва, 1965, с. 150. [Ustav tceha jivopisnih del masterov. – V: Mastera iskusstva ob iskusstve. T. 1. Moskva, 1965: s. 150]
- Vazari 2008: Vasari Giorgio. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Москва, 2008, 53–54. [Jizneopisanie naibolee znamenitah jivopiscev, vaiatelei i zodcih. Alfa-kniga. Moskva, 2008, 53–54]

---

*За автора:*

Професор, доктор на науките по изобразително изкуството, Бисер Дамянов е преподавател в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“

бул. България №236, 4027 Пловдив

Области на научни интереси: теория на изкуството, теория и методика на обучението по изобразително изкуство

E-mail: biser.dam@abv.bg; bdamianov@uni-plovdiv.bg

*About the Autor:*

Professor, Doctor of Science in Fine Arts, Biser Damianov is a lecturer at Plovdiv University "Paisii Hilendarski"

Bulgaria Blvd. №236, 4027 Plovdiv

Scientific interests: art theory, theory and methodology of teaching fine arts

E-mail: biser.dam@abv.bg; bdamianov@uni-plovdiv.bg





## ЖИТИЯТА НА ВЛАДЕТЕЛИ И АРХИЕПИСКОПИ ОТ СТАРОСРЪБСКАТА ЛИТЕРАТУРА (XIII–XIV В.) – ЦЕНЕН ИЗВОР ЗА БЪЛГАРСКАТА ИСТОРИЯ – II ЧАСТ

Иво Андровски

**Резюме:** В настоящата студия са представени някои от житията на сръбските владетели и архиепископи през периода от края на XIII и първите четири десетилетия на XIV в., които съдържат в себе си сведения за личности и събития от българската история. Направени са анализ и кратка историческа съпоставка с нелитературни извори от сръбски, византийски и български автори, за да се открият 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 (XIII – XIV 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 13th and the first four decades of the 14th 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 Bulgarian authors were made to highlight the uniqueness and significance of these literary sources as an important source of historical information.

**Key words:** hagiography, history, historical sources

През втората половина на XIII в. Сърбия продължава традицията на писане на жития в прослава на владетелите от Неманичката династия, чийто основоположник е Стефан Неман. Началото на съставянето на този вид жития е поставено в края на XII в. и първите десетилетия на XIII в. от двама от синовете на Стефан Неман – Сава и Стефан Неманич. Те са и единствените представители на владетелската династия, писали такъв тип текстове. Техни последователи са Дометиан и Теодосий. В края на XIII в. и началото на XIV в. този особен жанр в житиеописанията, възникнал и характерен само за средновековната сръбска държава, се попълва с нови творби. Това е епохата, през която кралство Сърбия постепенно се освобождава от васалната зависимост по отношение на царство България и Византия, започва неговият икономически, културен и военен възход, присъединяват се нови територии. В основата на тези процеси стоят, от една страна, постепенното отслабване на българската държава след смъртта на цар Иван Асен II в резултат на татарските удари, династическата криза и обхваналия я сепаратизъм, все по-слабата Византия, чиито възможности за оказване на политическо и военно влияние в региона са много по-малки, отколкото в предишните векове, и от друга страна, фактът, че на сръбския престол един след друг се възкачват способни владетели. Материалните възможности на сръбските владетели растели и в резултат на разработваните сребърни рудници, общо седем на брой, като рудникът край град Ново бърдо се превръща в най-доходоносната сребърна мина на Балканите. Придобитото богатство позволява на сръбските крале да поддържат силна армия, включително и наемни части, и да предприемат военна експанзия спрямо своите съседи.

Може да се отбележи, че възходът на средновековната сръбска държава настъпва при Стефан Милутин, заемал престола за един продължителен период от време – от 1282 до 1321 г. Той е вторият син на крал Стефан Урош. Издигнат е за сръбски владетел от сръбските първенци на събора в Дежево, след като неговият по-голям брат, Стефан Драгутин, при инцидент чупи и трайно уврежда крака си. По време на управлението на Стефан Милутин заедно с териториалното разширяване на средновековното сръбско кралство започва и неговият голям културен възход. Той се наблюдава в различни области – строителство и възстановяване на църкви и манастири, изобразително изкуство – най-вече свързано с иконописанието, музика и житиепис. Докато през предишните десетилетия и векове основна част са съставлявали преведените от гръцки византийски жития и старобългарската житиепис, през посочения период все по-голямо

значение добиват и излизат на преден план собствената сръбска житиенос и нейните традиции. Самото появяване на собствена сръбска житиенос е процес, свързан с постепенното обединяване на сръбските княжества, заслуга за което има династията на Неманичите. Тази династия има голяма необходимост от изтъкване и утвърждаване на нейното светородно потекло, което трябва да послужи за утвърждаване на легитимността ѝ и включването ѝ в християнската вселена. От друга страна, политическото обединение води след себе си необходимостта от духовен интегритет на сръбския народ, от създаване на едно висше духовно единство.

Поради налагането на християнската религия в средновековна Европа, а от там и създаването на особености, силно религиозен мироглед на хората, именно житийните произведения със своите естетически закони и широката си популярност сред обществото са могли да изиграят в най-голяма степен роля за духовното издигане и духовната независимост на сърбите. Това е и причината в Сърбия през XII–XV в. другите жанрове като химнография, музика, поезия и т.н. да бъдат по-слабо развити. Чрез написването на собствени жития се изгражда един православен култ към династията на Неманичите като към светородна династия, а също и към автокефална сръбска църква (Rechnik na balgarskata literatura, 1977: 36). Именно на тази основа в Сърбия се обособява специфична житийна книжнина, като може да се отбележи, че в нейните рамки се развива т.нар. владетелска историография, въпреки че по същество това не са историко-летописни, а агиографски съчинения (Istoriya srpskog naroda, 1981: 328). В изграждането на текста на владетелските жития се създава „сръбска традиция“, а именно склонността към пространни исторически екскурси и хонографичен стил (пак там: 329). Такова явление не се забелязва нито във Византийската, нито в старобългарската книжовна традиция въпреки огромното влияние, което Византия и България оказват върху сръбската култура през цялото Средновековие. Поради специфичното съчетание на историческите обстоятелства именно в Сърбия възниква този особен житиен жанр.

Сръбските жития от периода XIII–XIV в. подобно на редица произведения в средновековната българска и византийска литература притежават редица художествени качества. Те задържат вниманието на средновековния читател, задоволяват неговото естетическо чувство, действат на въображението и разума му, дават знание, възвисяват помислите и чувствата му (Kashanić, 1975: 333). Стилът също така се характеризира с панегричност, легендарност, богословски и библейски цитати, византийска риторика: „...но не може да се отрече, на много

места има хубави, живи описи и нежно чувство“ (Bashich, 1911: 191). В тях най-много се говори за владетелите и архиепископите, някои от които са били аскети и след смъртта си са били провъзгласени за светци. Голямо внимание се обръща на това, кой владетел колко манастира е изградил и какво е направил за вярата (пак там). В тях обаче има и много чисто политически дела. При териториалното разширение в края на XIII в. и началото на XIV в. на средновековната сръбска държава на изток и югоизток в нейните предели попадат и български книжовни центрове, които със своя натрупан опит и традиции също допринасят за развитието на сръбското книжовно дело през този период. И през този период езикът, на който са писани сръбските жития, е бил старобългарският, към днешна дата умишлено прикритан под названията „словенски“ или „славянски“.

Най-изявеният сръбски житиеписец от края на XIII в. и началото на XIV в. е архиепископ Данило. Роден е през 1270 г. в благородническо семейство. Получава добро образование и се замонашва. Неговото светско име не е известно до този момент. Животът и книжовната му дейност съвпадат с възхода на сръбската държава. Той живее и твори по време на управлението на най-силните сръбски владетели Стефан Милутин, Стефан Дечански и Стефан Душан. Участва активно в дворцовия живот. През 1324 г. е избран за единайсети сръбски архиепископ и остава такъв до смъртта си през 1337 г. Написал е житията : „Житие на крал Стефан Урош I“, „Житие на кралица Елена“, „Житие на крал Драгутин“, „Житие на крал Милутин“, „Житие на архиепископ Арсений I“, „Житие на архиепископ Йоаникий“, „Житие на архиепископ Евстатий I“, а може би и житията на архиепископ Яков, на Евстатий II и на Сава III. Съставил е две служби – „Служба на архиепископ Арсений“ и „Служба на архиепископ Евстатий“. Творбите на Данило са събрани в сборника „Животоописания на сръбските крале и архиепископи“, известен още като „Данилов сборник“. За него се предполага, че е написан най-малко от трима писатели – Данилов ученик и други автори, които са наречени с обединителното название „Данилови продължители“. Даниловият ученик пише жития на архиепископите Йоаникий и Сава II, а Даниловият продължител – жития на крал Стефан Дечански, архиепископ Данило II и началото на животопис на крал Душан. Този сборник представлява най-обширното произведение на сръбската средновековна литература. Той обхваща периода на сръбската история от управлението на цар Радослав до първите пет години от управлението на цар Душан (1330–1335) и периода на историята на сръбската църква (архиепископия и патриаршия) от архиепископ Арсений Сремец до патриарх Йефрем (1233–1375). Съдържа

животоописанията на следните личности: Рагослав, Владислав (кратки биографии), Урош-Драгутин, Йелена, Милутин, Стефан Дечански, Душан, Арсений Сремец, Йоаникий I, Йевстатий I, Сава II, Данило I, Яков, Йевстатий II, Сава III, Данаил II, Никодим, патриарх Йоаникий I, патриарх Сава I, Ефрем. Явява се директен продължител на делото на ранните сръбски житиенписци свети Сава, Стефан Първовенчани, Теодосий и Дометиан.

Няма единно мнение сред учените относно начина, времето и мястото, по които Данило II написва житията. Едни застъпват мнението, че още от самото начало Данило II ги е замислял като сборник и ги съчинява в периода от своето идване в Хилендар, след смъртта на крал Милутин (1321), до избирането му за архиепископ (1324) (Kashanin, 1975: 218). Според други учени са съставяни всяко само за себе си за доста дълго време – биографията на Драгутин около 1316 г., на Елена – 1317 г., на крал Милутин – 1332 г., а в сборник ги е събрал непознатият Данилов продължител 1337–1340 г. (Radoychich: 124, 157). Не е запазен нито един оригинален ръкопис от сборника с житията. Най-ранните преписи, които са съхранени, са от края на XV в. и началото на XVI в. Делото на Даниловия продължител се намира само в преписите или целокупните сборници, или сборници с жития на архиепископи. Най-ранният пълен текст е от 1553 г. и се намира в ръкописа, написан в Милешево. Същият от там е пренесен в Хилендар, където остава до края на XIX в. В Молдавия има два преписа, в които не е включен „Живот архиепископа Данила Другог“. Единият е датиран от средата на XIV в. и сега се намира във Варшавската народна библиотека. Другият препис се намира в манастира в Сучавица, Румъния, и е от 1567 г. В Националната библиотека в Загреб е запазен т.нар. „Милоевичев“ ръкопис, който е кодекс, попаднал в Студеница между 1751–1760 г. (McDaniel, 1989: 138).

Архиепископ Данило II е най-плодовитият сръбски писател. В сравнение с биографиите на Теодосий и Дометиан неговите жития са доста по-кратки, но са много по-разностранны. Той описва живота на трима крале, една кралица и около осем архиепископи. За толкова много и различни личности не е писал нито един сръбски писател (Kashanin, 1975: 215).

След Теодосий Данило II е най-четеният автор от този период. Той пише най-вече за онези личности, на които е бил съвременник. Неговите жития приличат по-скоро на мемоари. Той не описва своите герои толкова като светители, колкото като владетели и ръководители на църквата. С няколко изречения споменава за св. Симеон, св. Сава и Стефан Първовенчани – с пет-шест реда за крал Рагослав. За крал

Владислав има една страница, а за Урош I – един малък раздел. Най-подробни са биографиите на кралица Елена и крал Милутин.

За българската история има кратко сведение в текста, написан за Владислав. В житието е отбелязано, че той построява църква в Милешево, където полага мощите на св. Сава, донесени от Търново: „Този благочестив и христорлюбив крал Владислав основа и въздигна божествената черква в името Господне, наречена Милешево, и тук положи тялото на великия Христов архиерей – Сава, донесено от славния град Търново, и там лежи честно и до този ден“ (цит. по McDaniel, 1989: 4–5).

Най-многобройни податки за българското царство от края на XIII в. и началото на XIV в. има в биографията на крал Милутин.

Стефан Милутин се възкачва на сръбския престол след едно щастливо за него стечение на обстоятелствата. В началото на 1282 г. неговият по-голям брат, все още крал на Сърбия, пада от коня и си счупва крака, след което остава сакал. Споменът за българския цар Константин Асен е все още съвсем пресен, а що се отнася за средновековните представи за физическото състояние на един владетел, то те са наложили Драгутин да слезе от престола. За целта в Дежево е свикан събор, на който той бързо отстъпва властта в полза на своя по-млад брат. Според споразумението, подписано там, Милутин е трябвало да остане крал до края на живота си, а след това да го наследи един от Драгутиновите синове – Владислав (Vogdanovich, 1981: 438).

Дежевският събор е имал значителни последици за сръбската гържава. На престола се възкачва владетел, който е много упорит и амбициозен и който поставя началото на успешната сръбска експанзия и налагане на юг, югоизток и югозапад, при незначителни териториални загуби (Матапов, 1986: 16). В основата на това териториално разширение стоят взаимносвързани фактори от социално, политическо и икономическо естество. То има характер на запълване на „Политическия вакуум“ в тези географски области (пак там: 16, 19). Тези земи след Регинския мир (1256) попадат под властта на Никейска империя, а след 1261 г. – под властта на възобновената Византия (пак там: 12). Следвайки внушенията на войнствено настроените сръбски феодали, веднага след като идва на власт през пролетта на 1282 г., Милутин предприема поход на юг. Сръбските войски, без да срещнат сериозна съпротива от страна на Византия, овладяват Скопие, Долни и Горни Полог, Овче поле, Злетово, Пиянец, териториите по река Брегалница (пак там). През 1283–1284 г. обединените войски на Милутин и брат му Драгутин нахлуват дълбоко на югоизток във византийска територия,



достигайки до Света гора и Христоволските проходи: „Доиде време на празника на Рождество Христово и той сътвори голямо славно празненство с възлюбения си брат и със своите войници в мястото, което се нарича Насудея, и оттука се надигна със своите сили и отиде във вътрешността на гръцката земя, до светите гори Атонски и всичката тази част от това царство завоюва, земята струмска и серска, Кръстопол и земите околоръст, и всичкото им богатство и имане взе, и пак с волята Божия се върна в отечеството си“ (цит. по McDaniel, 1989: 113). След тази акция Милутин сам завладява областта Пореч, Кичево и Дебър в Западна Македония (пак там: 114).

Византия се опитва да отвърне на удара, но се оказва твърде немошна за това. Първият наказателен поход е подготвен още през втората половина на 1282 г. от Михаил VIII: „Тамошният цар Палеолог, събра голяма войска срещу Сърбия, хвалейки се с безумието си, че не само ще донесе нещастия на отечеството на този благочестив (Милутин), но и неговото име да не се споменава никога повече в държавата му, а сам не знаеше какво на него ще му се догоди, и че противно на лукавите му надежди: да се прослави с чуждо наследство, бързо и с изненадваща смърт свърши“ (пак там: 108). Михаил VIII Палеолог умира в едно тракийско село по време на подготовката за похода. Новият владетел – Андроник II Палеолог (1282–1328), изпраща през следващата пролет армия, съставена главно от татарски отряди, но това прилича по-скоро на грабителски набег. След като един татарски отряд е разбит отчасти от сърбите, а друга част се издава в р. Дрин, акцията пропада окончателно. След тези събития Урош Милутин премества столицата си от Раса в Скопие. Границата е минавала северно от Струмица, Просек, Прилеп, Охрид, Круя (Istoriya srpskog naroda, 1981: 441).

По това време на българския престол царува Георги Тертер. Той не може да отреагира на тези сръбски завоевания на запад – в българските земи, тъй като по същото време е зает с вътрешни борби, засягащи престола. На него не му се удава да постави различните части на царството си под своя власт и това личи от появата на полунезависимите княжества на Шишман, на Дърман и Куделин, на Смилец, на Елтимир. От друга страна, той е бил притеснен от татарската зависимост поради честите нашествия в България и както Георги Пахимер пише: „Цар Тертер не бил в състояние да помогне при тия нашествия не само на другите, но и на самия себе си.“ Следващото съобщение за българската история, което намираме в биографията на Милутин, се отнася за браничевските владетели Дърман и Куделин: „Не много време след като благочестивият крал



Стефан (Драгутин) приел властта на сремската земя, се намериха двама велможи, които се бяха закрепили в земята браничевска в място, наричано Ждрело, от много време тук, утвърждавайки се като самовластни, неплашещи се от никаква сила, братя от една майка, по име Дърман и Куделин“ (McDaniel, 1989: 86). Тези двама владетели стават господари на Браничевска област около 1273 г., като слагат край на унгарското владичество тук с помощта на местното българско население и възползвайки се от нестабилното политическо положение на Унгария в началото на управлението на крал Владислав. Явно двамата братя са разполагали със значителни военни сили, тъй като неколнократните опити на унгарците да ги прогонят от там остават неуспешни. Стигнало се дори до там, че Владислав IV бил принуден да води мирни преговори с тях, а двамата братя от своя страна започнали да заплашват и други унгарски владения на юг от Дунав, и най-вече Мачва. През 1284 г. унгарският крал оставя за наместник на Сремска и Белградска област, на Мачва и Североизточна Босна своя васал и бивш сръбски крал Стефан Драгутин. Той също се опитва да ликвидира Браничевското княжество, но в похода от 1290 г. претърпял пълно поражение: „Те много се хвалеха със своята сила и като не даваха на никой да има власт около техните предели, от дяволско действие натоварени, започнаха да се отнасят със зла мисъл против този, благочестивия, като искаха да озлобят и него, и неговата държава. И този христорлюбив крал, като научава за този зъл техен заговор и събирайки цялата сила на своята държава, се отправи в тяхната област, като искаше да ги прогони, за да им попречи да изпълнят своята воля. И като дошъл в тяхната държава, земята браничевска, тъй като тази земя била твърде укрепена, не могъл никаква пакост да им стори, нито да ги прогони от тези предели и отново се завърнал в своята държава“ (McDaniel, 1989: 96). Отговорът на Дърман и Куделин бил унищожителен. С армия, в която имало и татарски части, те нахлули в Драгутиновите владения. По-голяма част от земите му били опустошени и покорени, като съюзническите части стигнали до р. Сава. По това време браничевските князе заедно с татарите и куманите са единствената сила, която може да защитава северозападните български земи от чужди нашествия.

Победеният Драгутин се обръща за помощ към брат си Урош II Милутин и на срещата между двамата в Мачковци решили със съвместни усилия да осъществят поход срещу Браничевското княжество: „А господин крал Стефан, като се видя в такава беда и като нямаше какво друго да прави, тъжен отиде при своя брат крал Стефан Урош и с него се срещна в държавата му Жуна Расинска, на

река Морава, в мястото, наричано Мачковци. И му разказа за многото свои скърби, които са му причинили неговите бойни неприятели.“ И по-нататък: „И като изслуша тези молби от възлюбления си брат, този господин, моят превисок крал Урош, същия час, без да се бави ни най-малко, заповяда да се съберат всички войници на неговата държава в помощ на възлюбления му брат“ (цит. по Petrov, Giuzelev, 1978: 135).

Дърман и Куделин не разполагали с достатъчно военни сили да се противопоставят на сърбите и след претърпяното от тях поражение се оттеглили отвъд Дунав, търсейки помощ от своя съюзник – татарския предводител Нозай. Княжеството им било присъединено към владенията на Стефан Дразутин.

Опитът на браничевските князе да задържат областта в български ръце излязъл неуспешен и в района за първи път се налага сръбско влияние. От този момент Сърбия започва да играе роля в българския северозапад, която с течение на времето все повече се засилва и накрая териториите били откъснати от българската държава. Цар Георги Тертер не взема ответни мерки, за да запази тази българска област. Единствено Видинското деспотство, което също било застрашено от сръбско нахлуване, проявило загриженост.

След като видинският владетел Яков Светослав през 1275 г. е отровен от жената на Константин Асен – царица Мария, в началото на осемдесетте години, владетел на тази област става деспот Шишман. Той е един от най-могъщите български владетели в края на XIII в. и началото на XIV в. и в Бориловия синодикт е титулуван като цар, а името му е поставено между имената на Георги I Тертер и Тодор Светослав: „В това време се установи в земята българска някой си княз, наречен Шишман, живеещ в града, наречен Бъдини, държейки и околните области и много земи български“ (цит. по Petrov, Giuzelev, V. 2, 1978: 136). Земите, които са влизали в това деспотство, са достигали на запад до Железни врата и вододела на Тимок и Морава, а на изток – до Оряхово и Враца. Включително и територии на север от Дунав: „През средата на тази империя протича река Дунав“ (цит. по: Istorija na Balgaria, V, 3: 292). В него е имало и доста други големи градове и крепости освен Видин – Свърлиг, Соколец, Български Северин, Флорентин, Белоградчик и Лом.

На следващата година след разгрома на Браничевското княжество вероятно под влиянието на Нозай Шишман начело на една сборна българо-татарска войска навлиза в сръбска територия: „Този, като събрал триклетата ерес на татарския народ и своите войници, с изненада навлезли в държавата на този благочестив крал до мястото, наречено Ждрело, за да вземе тамошното голямо достояние от църквата

на дома Спасова, т.е. от архиепископията, но не успя“ (цит. по Petrov, Giuzelev, 1978: 136). С тази военна акция Шишман е искал да освободи попадналата под сръбска власт Браничевска област. Тук той бил разбит, както пише Данило, с помощта на „силата господня“ и молитвите на „Светия архиерей Христов, Сава“ (пак там). Българският деспот явно не е преценил правилно военната мощ на Урош II Милутин и едва успял да се спаси с малка част от войските си. Сръбският крал предприел доста ефикасен контраудар и превзел град Видин, а Шишман е бил принуден да бяга на север от Дунав, търсейки помощ от Ногай: „И като достигна в неговата държава до града, наричан Бдина, завзе цялата негова област, а този, неразумният, се отправи в бягство, избяга в гората и премина реката, наричана Дунав, смирен и посрамен“ (пак там).

С превземането на Видинското деспотство били засегнати интересите и на хан Ногай. Той заповядал да започнат приготовления за военен поход срещу Сърбия. Уплашен, Милутин изпратил пратеници при татарския владетел, които да му съобщят, че се признава за негов васал. По искане на Ногай като заложници за гаранция на васалитета били изпратени синът на Милутин, Стефан Дечански, и няколко сръбски боляри (McDaniel, 1989: 120–123). Като условие било поставено и връщането на владенията на Шишман. Между Стефан Милутин и видинския деспот започнали преговори, при които Шишман положил клетва за вярност на сръбския крал. Сключеното споразумение било скрепено и с династични бракове. Сръбският велик жупан Драгош дал дъщеря си за жена на българския владетел, а Милутин омъжил дъщеря си Ана-Неда за наследника му Михаил Шишман. По този начин той се стремил да укрепи своето политическо влияние във Видинското деспотство: „И след това му даде дъщерята на своя велик жупан Драгош да му стане жена, и го почете с голяма чест и много дарове. И като видя отново неговата голяма привързаност и всякакво истинско послушание и вярна служба, този благочестив крал заради своята все сърдечна любов даде своята дъщеря на неговия син, наречен Михаил, който после стана цар на цялата българска земя“ (цит. по Petrov, Giuzelev, V. 2, 1978: 136).

Политическото влияние, което Сърбия оказвала над Видинското деспотство, не продължило дълго. Скоро видинските владетели успели да го отхвърлят и да се преориентират към Българското царство.

През 1292 г. станали промени и на престола в Търново. Под заплахите на Ногай, съпроводени от татарско нахлуване в България, Георги I Тертер бил принуден да бяга във Византия. Татарският хан поставил на търновския престол болярина Смилец, който през следващите години бил напълно зависим от него.

Пагането на Тертер от власт не се дължи само на татарското влияние в България. Важна роля изиграват вътрешното отслабване на царската власт и засилващото се влияние на болярството.

Братята на Смилец, Войсил и Рагослав, които имали владения на юг от Стара планина, не били привърженици на тогавашния български цар и предявявали претенции за престола. Те поддържали тесни връзки с хан Ногай и накрая успели да му повлияят за извършването на династична промяна в Търново. Смилец не посмял да се намеси в събитията в северозападните български земи, тъй като те били васални на Ногай. С Византия царят поддържал добри взаимоотношения. Не малка роля за това изиграл и фактът, че още преди да застане на престола, бил женен за племенницата на император Андроник II Палеолог и дъщеря на византийския севастократор Константин.

Сръбският житиенписец Данило съобщава за женитбата между сина на Милутин – Стефан Дечански, и дъщерята на Смилец: „...този христорлюбивият пожела да ожени възлюбения си син, наричан Стефан, като баща, който истински обича децата си, и взе дъщерята на царя български, наричан Смилеца, и тя му стана жена“ (цит. по Petrov, Giuzelev, 1978: 136). Сватбата е станала след завръщането на Стефан Дечански от татарско заложенничество и малко преди смъртта на Смилец. Чрез тази женитба сръбският крал се сблизил още повече не само с българския царски двор, а и с императорския дом на Византия. От този брак се родил най-бележитият сръбски владетел Стефан Душан.

След смъртта на Смилец неговата съпруга потърсила сблизение със Сърбия. През ноември 1298 – януари 1299 г. нейно пратеничество, водено от деспот Елтимир, се намирало при Стефан Милутин, с цел да уговори брак между нея и сръбския крал, при осъществяването на който той щял да получи като зестра цялото българско царство. По същото време там пристигнала и византийска делегация, начело с известния държавник и книжовник Теодор Метохит. Византийските дипломати убедили Милутин да сключи съюз с империята, скрепен с брак между него и петгодишната дъщеря на Андроник II Палеолог – Симонидя. Като зестра кралят получил земи в района на Охрид, Прилеп и Щип (цит. по Petrov, Giuzelev, 1978: 129).

В началото на XIV в. на престола в Търново се възкачва един нов и способен владетел – Теодор Светослав, при който кризата в българската държава е изживяна и за нея започва нов период на възход. Прег него се изправят за решаване редица проблеми, натрупани в продължение на десетилетия. На първо място, това е преодоляване на болярския сепаратизъм и икономическото възстановяване на държавата. С ловки дипломатически ходове, а където е необходимо и с военни удари, той

успява да разреши проблемите в своя полза. Най-напред се справя с братята Смилец и присъединява земите им към царството си. След това ликвидира и полунезависимото владение на чичо си Елтимир, а него го лишава от власт. Третата му задача е била да изтръгне Видинското княжество от сферата на сръбското влияние. Той и с нея се справя блестящо, давайки на сина на Шишман, Михаил, деспотска титла (Angelov, 1979: 110-111).

Във външнополитически аспект е трябвало да регулира политическите отношения със съседните гържави и татарите, както и да си възвърне територии от неговите предшественици. Заставайки на страната на татарския владетел Токту, той ликвидира неговия противник – Чака, и като награда за това на българската гържава е върната областта Бесарабия. След няколко годишен мир, по времето на който укрепва икономически гържавата, той започва война с Византия, продължила от 1304 до 1307 г. Тя завършва със сключването на мирен договор, по силата на който са признати всички завоевания на Теодор Светослав в Тракия.

Докато за гореописаните събития има доста точни сведения в историческите документи, то за българо-сръбските политически отношения през времето на царуването на Теодор Светослав не разполагаме с почти никакви данни. Дори и Данило, който доста подробно описва събитията от 80-те и особено от 90-те години на XIII в., тук мълчи. Има само една кратка бележка, че Стефан Милутин, след като прави посещение в Солун „...така и при българския цар в Търново отиде и своята правда кралска му представи (пак там: 114). В биографията си Данило не ни дава никакви конкретни сведения относно времето, в което сръбският крал е направил посещението, и това е причина между историците да има редица спорове относно този въпрос. Все пак в досието има една важна податка, която би могла да ни ориентира. В следващия пасаж Данило пише, че след завръщането си в Сърбия Милутин е изпратил на Андроник II помощ в борбата му с турските завоеватели. От други исторически източници ние знаем, че това е станало, когато турците обсаждат Галиполи (1312-1313). Тогава на помощ на византийците пристига двехиляден сръбски отряд. Следователно срещата между сръбския крал и българския цар в Търново е станала в интервала 1310-1311 г. (пак там).

Поради краткото съобщение не можем да добием ясна представа за същността на тази среща. Обикновено в нашата история се е наложило мнението, че след като през 1284 г. Стефан Милутин се жени за дъщерята на Георги Тертер – Ана, отношенията между сръбската и българската гържава са традиционно добри едва ли не до битката при Велбъжд през 1330 г. Това обаче едва ли е така, ако вземем предвид следните факти:



- През 80-те години на XIII в. Сърбия се разширява териториално към Македония и ако в политическо отношение това разширение е за сметка на Византия, в етническо се засягат чувствително българските интереси.

- Сърбите завладяват Белградска и Браничевска област и поставят Видинското княжество под сръбско влияние.

- През 1299 г. Стефан Милутин изгонва Светославовата сестра Ана и се жени за дъщерята на византийския император Симонид.

Синът на Милутин, Стефан Дечански, се жени за дъщерята на Смилец. Това сближаване на сръбския крал с рода на Смилец, който явно участва в свалянето на бащата на Теодор Светослав, Георги Тертер, и ожесточеното му противодействие при възкачването на самия Светослав на престола не може да не са внесли елемент на напрежение в отношенията между Сърбия и България в началото на XIV в. Фактът, че през този период не е имало войни между двете държави, не означава, че Теодор Светослав се е бил примирил със загубата на югозападните и северозападните български земи. Напротив, като мъдър политик, се е съобразявал както с политическите дадености на Балканите в момента, така и с икономическия и военния потенциал на страната си. Затова той започва война с по-слабата от Сърбия Византия и спорът с нея се води за земите в Тракия, които не влизали в сметките на Сърбия и по този начин не са засягали нейните интереси. От друга страна, Стефан Милутин също е имал полза да запази мира с България поради неспокойната политическа обстановка в Сръбското кралство, създадена от брат му Драгутин, който се бил опълчил срещу него. Именно затова, че е бил зет на византийския император, сръбският крал предпочел да запази неутралитет в конфликта между България и Византия. Може би уреждането на всички тези проблеми са предизвикали визитата на Милутин в Търново. Наистина до края на владичеството на Теодор Светослав и Стефан Милутин, които умират в една и съща година (1321), добрите отношения между двете държави се запазват. Конфликтът се разразява чак при техните наследници и за съжаление завършва с много тежки последици за България.

За наследника на Стефан Милутин на сръбския престол има написани две жития – едното от неизвестния Данилов продължител и съчинено през 30-те години на XIV в., а другото писано около седем десетилетия след това от българина Григорий Цамблак.

Първата биография на краля, съставена от Даниловия продължител, не е животоописание на светец, а на владетел, като на преден план изпъкват победата на Дечански при Велбъжд и другите му светски дела, а не тези, извършени в името на църквата и на вярата. Самата



творба е написана, преди той да бъде провъзгласен за светец, в първите години на управлението на сина му Стефан Душан. Като композиция и пропорции творбата не е от най-големите постижения на сръбската средновековна литература (Kashanin, 1975: 237).

Изпуснати са редица моменти от неговия живот – за детството му, за неговите братя и за майка му, за престоя му като заложник в двора на татарския владетел Ногай, за неговата женитба, за бунта против баща му, за неговото ослепяване. Житиенписецът отбелязва в увода на съчинението си, че всички тези факти са изложени в Милутиновата биография, и започва разказа си от момента, в който Дечански моли Данило да се застъпи пред баща му, да се смили над него, за да може да се върне с жена си и децата си от изгнаничеството в Константинопол в родината си.

Все пак описанието на битката при Велбъжд спада към най-сияйните страници на сръбската средновековна литература (пак там).

За разлика от Даниловия прогължител, в житието на Григорий Цамблак, озаглавено: „Живот и подвизи светозного великомученика между царевима Стефана српскогo, који е у Дечанина“, той е представен като владетел мъченик (пак там: 334). Неговият образ е идеализиран. Още от съвсем малък той е тих и любезен, не е горделив при срещите, с обикновените хора е приветлив. По време на своето изгнаничество в Цариград той не се оплаква от съдбата си, а счита това за Божия милост. Когато умира синът му, той не плаче, златото, което му се изпраца, раздава на бедните, а в църквата ревностно се моли на Бога. В житието той е представен като борец за вярата и държавата. За разлика от съчинението на Даниловия прогължител, това на Цамблак представлява пространна агиографска творба, изградена според изобразителните принципи на търновската книжовна школа, но и с някои от особените характеристики на сръбските владетелски жития, с внимание към фактите (Petkanova, 1992: 165).

В ранната биография на Дечански не са спестени някои негови отрицателни черти, а в съчинението на Цамблак – обратно. Той пише тази творба в началото на XV в., в годините, когато османските турци осъществяват успешна експанзия на Балканите, а българската държава вече е паднала под техните удари. Ето защо, изграждайки образа на този владетел, той влага други идеи, не само тези на исихастите, и не само с цел да запълни една литургийна празнота в сръбската житиенпис. Тук вече играе роля елементът „обща вяра“, което е израз на засилилите се по това време сред балканските народи прояви на християнски патриотизъм (Angelov, 1988: 100). Неслучайно, описвайки битката при Велбъжд, той влага в устата на сръбския владетел думи,

отправени към Михаил Шишман, с които го съветва да се въоръжи срещу варварите, а не да воюва с християните. Както е известно, в началото на XIV в. татарската опасност за Балканите е отминала и други варвари, които да я застрашават, не е имало. Следователно тези думи не са казани от сръбския крал, а са му приписани от Григорий Цамблак (нак там). Те са израз на своеобразното християнско родолюбие и в годините на османското нашествие посочват на читателя за какво българи и сърби трябва да обединят своите усилия (Mechev, 1969: 108).

В своята творба Цамблак допуска и други анахронизми. Извайвайки образа на християнския владетел, едновременно крал и смирен монарх, гържавен и църковен строител, той го представя и като исихаст, възрян в небето. Дечански е в центъра на борбата между исихасти и варлаамити, която всъщност започва доста години след неговата смърт. Такава интерпретация изисква и тенденциозно тълкуване на фактите, като ги съотнася с известния подвиг на светците (Petkanova, 1992: 166). В този животопис са включени и разкази за чудеса, в които се открояват две главни теми – едната за чудотворството на св. Никола, а другата – за небесното покровителство над манастира в Студеница (нак там).

Като основен първоизточник за събитията и фактите, които излага в своето съчинение, Цамблак използва житието на Даниловия ученик. По този начин той свързва талантливото си перо със сръбската книжнина и продължава една дългогодишна литературна традиция за прослава на Неманичите. Освен житието българският автор съставя и една служба за Стефан Дечански и със своите произведения спомага да се утвърди култът към този сръбски светител (Ivanova, 1986: 235–237). От друга страна, житието на Григорий Цамблак е послужило като извор при написването на някои сръбски родослови и летописи и по-специално на „Карловачкия родослов“, където освен за битката при Велбъжд е дадена информация и за това, че Цамблак е автор на служба и житие за Дечански (Stoyanovich, 1927: 34).

Сръбският крал Стефан Милутин умира на 29.10. 1321 г. Малко преди смъртта си той определя за свой наследник сина си Константин. Около 1320 г. неговият по-голям брат се е завърнал от заточението в Константинопол заедно с жена си и сина си Стефан Душан и успява да обедини около себе си сръбските феодали, в резултат на което и получава сръбската корона. Това предизвиква междуособна война в Сърбия, от която победител излиза Стефан Дечански. Ликвидирайки своите съперници, той се закрепва на престола и остава владетел на цялата сръбска земя. По време на тези междуособици цар Михаил Шишман подкрепя неговия противник – Константин. Малко след възкачването

си на престола българският владетел прави и друга постъпка, която обтегнала отношенията със сръбския кралски двор. За да се утвърди на престола, като изтъкне някаква предишна връзка с българските династии, той изгонва първата си жена Ана-Неда, сестра на Дечански, заедно със сина си Иван Стефан, който преди това бил обявен за престолонаследник, и се оженва за Теодора Палеолог, жената на Теодор Светослав. С тази женитба той укрепва взаимоотношенията си с Византия, която според предварителната уговорка, след сключването на този брак, му признала част от завоеванията в Тракия.

Първото сведение в житието на Дечански, написано от Даниловия продължител, е за тези недоразумения, възникнали между Сърбия и България: „И като чу това, превисокият крал от пресвещения се нажали много, тъй като в това време беше дошла скръб и от българския цар Михаил и от неговия брат Владислав, син на краля Стефан“ (McDaniel, 1989: 35–36). За да уреди възникналите противоречия, Дечански изпраща посланичество в Търново начело с епископ Данило. Сръбският пратеник изпълнява успешно мисията си и Шишман обещава да не помага повече на противниците на сръбския крал в борбата им за престола: „А той, нежелаейки да не послуша неговата молба, отиде първо при царя на българите и тук с Божията помощ изпълни неговата воля.“

След като Стефан Дечански се възкачва на престола, умира неговата първа съпруга, дъщерята на цар Смилец – Теодора. Едновременно с пътуването на Данило до Търново, той му поставил задача да отиде и до Константинопол, където да уговори женитбата му с една византийска принцеса, т.е. да сключи политически договор с Византия. Данило изпълнил успешно и тази задача (Zechевич, 1903: 3). „Така също и в славния Цариград, и тук изпълни цялата воля на неговото сърце“ (McDaniel, 1989: 36). Преценявайки правилно ситуацията в този случай, за да не изпадне в политическа изолация, Михаил Шишман побързал да утвърди оформящия се резултат от водените преговори с Андроник II в българо-византийски съюз.

Неприязнено отношение на българския цар към сръбската държава има и други корени. Сърбия завладява български територии в Македония, с което нанася удар върху интересите на България. И ако българските владетели от края на XIII в. не са могли да окажат съпротива поради вътрешното положение и татарските набези, то през 20-те години на XIV в. обстановката е съвсем различна. България е укрепнала достатъчно икономически и военно и Михаил Шишман не остава безучастен към опитите на сърбите да преместят границата си още по на юг. За целта той търси сдружение с младия византийски император Андроник III. От 12. 05. до 21. 05. 1326 г. при Черномен

дватама владетели се срещнали и сключили договор, по силата на който българският цар се задължава да помага на Андроник III в борбата срещу дядо му Андроник II, а василевсът от своя страна поемал ангажимента да подкрепи Шишман срещу сърбите. Три години след това двамата императори се срещат в пограничната крепост Кримна – между Анхиало и Созопол, и сключват нов договор за мир, който по същество продължил антисърбската насоченост на българо-византийския съюз, сключен на базата на споразуменията от Черномен. През пролетта на 1330 г. Михаил Шишман чрез пратеничество предложил на Андроник III да започнат съвместен поход срещу сърбите и той се съгласил. За последните събития ни известяват житията на Стефан Дечански от Даниловия продължител и Григорий Цамблак, както и някои сръбски родословни текстове. Те взаимно се допълват, което спомага за по-цялостно разбиране на това знаменателно историческо събитие: „По времето, когато този благочестивия и христорлюбивия държеше кралството, на него се повдигна велика тревога и омраза от българския цар Михаил“ (McDaniel, 1989: 39), а Григорий Цамблак отбелязва: „И друг подвиг стоеше пред краля, понеже българският цар Михаил, възгордял се от многото успехи и царска слава, се вдигаше срещу сръбското господство“ (Ivanova, 1986: 236). За предстоящия военен конфликт Шишман не е разчитал единствено на помощта от византийския император. Той се договорил и с влашкия воевода Иванко Бесараб, с черните татари и с Молдовското княжество. Също така подтикнал към усилената подготовка и брат си, деспот Белаур, и своя племенник, ловешкият деспот Иван Александър.

Сръбският крал също започнал да се готви за предстоящата война, като поръчал на дубровнишкия сенат да наеме каталански отряди. Освен това забранил на дубровнишките търговци от 1 май 1330 г. да изнасят стоки за България.

Византийският император и българският цар започнали военните действия почти едновременно – в края на пролетта през 1330 г. Андроник III събрал войската си при Битоля и оттам нахлул в Македония, превземайки крепостите край границата: Дебрица, Добромир, Каваларион и Сидерокастрон. След това разположил войските си на лагер и спрял военните действия в очакване да види изхода от борбата между сърбите и българите.

На 19 юли Михаил Шишман потеглил с част от армията си в посока Видин. За целите, които си бил поставил българският владетел, се разбира от текстовете на житията. Цамблак пише: „...и се стремеше да го подчини под своя власт“ (Ivanova, 1986: 236), а от Даниловия продължител разбираме, че: „...се хвалел Шишман, че ще постави

престола си в неговата гържава“ и още: „ще отидем и ще го убием и наше ще бъде неговото наследство“ (цит. по McDaniel, 1989: 39).

Стефан Дечански бил изплашен от комбинирания военен удар, който се гласели да му нанесат българи и византийци, и изпратил посланици при Шишман, за да водят преговори за мир: „А Стефан, като узна за това от писмо, смути се, което беше естествено.“ Описвайки самите преговори, Цамблак влага в устата на сръбския крал думи, които отразяват собственото му виждане за нуждата от еднородствие между българите и сърбите (Angelov, 1988, 130): „Защо се мъчиш да погубваш сръбските и българските родове, нали имаш в ръцете си гела от своето наследство, що Бог ти е дарил?... Ако си пък толкова военолобив, насочи оръжуето си срещу варварите, а не срещу Христовите хора“ (цит. по Ivanova, 1986: 236).

В ранната биография от Даниловия продължител е записано: „И така изпрати превисокият крал свои посланици при този български цар (Михаил Шишман) да му говори за мир“ (цит. по McDaniel, 1989: 39).

И двамата житиенписци са категорични за отказа на българския цар за мир: „Искам да се боря с тебе“ (нак там), казва той на сръбския крал според Даниловия продължител, а Цамблак му приписва следните думи: „Оня, щом чу това, предложението на Стефан Дечански, изрева сякаш звяр и изпълни с много смут стоящите пред него. Той отправяше срещу Стефан реч на безчестие и закана и накрая рече: „Ако не дойде до сутринта, когато слънцето изгрее от изток и коленичил не превие врат под краката на моето непобедимо величество, ще изпратя и ще го доведат така позорно вързан и след много и големи мъки ще го предам на насилствена смърт“ (цит. по Ivanova, 1986: 236).

Сръбският крал преценява, че българската заплаха е по-голяма и решава да съсредоточи цялата си армия срещу тях. Тук в житията на двамата автори има разминаване. Докато Цамблак пише, че след като събрал войските си, Дечански тръгнал към Велбъжд, в ранната биография е отбелязано, че той концентрирал силите си в Добричкото поле на устието на р. Тополница, при р. Морава (McDaniel, 1989: 40–41). Имайки предвид, че от Търново българите тръгват към Видин (за което също ни осведомява сръбското житие), би трябвало да приемем за по-пълно и достоверно именно второто сведение.

Желаейки да бъде по-близо до войската на Андроник III, която станува при Битоля, Михаил Шишман се насочва от Видин през Искърския пролом и Средец, достига до крепостта Земен, в горното течение на р. Струма: „Нека да знаеш превисоки кралю, българският цар тръгна със своите сили от своя главен град Видин от река Дунав и отиде в място, наречено Земен, и тук иска да се бие с тебе“ (нак там).



След като получава известие от своите съзгледвачи, Дечански се спуска по течението на река Българска Морава, по долината на река Пчиня през село Старо Нагоричино, по течението на Крива река и през Осоговския манастир, стига до село Каменча, близо до Велбъжд, и тук остава на стан войските си (Istoria na Bulgaria, 1982: 332).

Обходът, който предприема Михаил Шишман през Вигин и Кюстендил, продължава повече от месец, изтощава войската му и я остава без достатъчно припаси. Този преход говори също за това, че българският цар не е имал точно планиране на военната акция, както и за лошата съгласуваност между него, Вигинския и Ловешкия деспот. Шишман пристига при Велбъжд, без към него да са се присъединили техните подразделения. Освен това сърбите заемат стратегически по-добра позиция при разполагането на стана си, което пък допълнително им дава предимство.

За да спечели време, тъй като чака да пристигнат и други военни части, сръбският крал започва преговори за примирие, които продължава около два-три дни. Михаил Шишман също чака да пристигнат деспот Белаур и деспот Иван Александър с отрядите си и се съгласява на едnodневно примирие, което е сключено на 28 юли 1330 г., след което българската войска се пръсва да търси хранителни припаси: „Имайки посланичество между себе си, се забавиха два или три дни, понеже кралят очакваше да се събере на куп цялата му войска, защото някои властели закъсняха, отзовавайки се на повикването му“ (McDaniel, 1989: 42).

За битката при Велбъжд двамата владетели разполагат с приблизително равни по численост армии. Тази на Михаил Шишман се състои от 12 000 българи и 3000 наемници – власи, татари и яси. Даниловият продължител не дава в житието си сведения за състава на българската войска. Такива има отчасти в труда на Цамблак: „Много беше прочее неговата войска, още по-много беше събрал от различни народи, освен това поиска и немалка помощ от готите, живеещи от другата страна на Дунав (Иванова, 1986: 235). По-конкретна информация има в Копоринския летопис: „...излезе скитският началник, наречен Михаил цар, със сила и с него и околните народи, наричани татари, бесараби и прочее, и тях водеше със себе си“. (Angelov, 1984: 349). Картината се допълва от текста в увода на Душановия законник от 1349 г.: „... и брат му Белаур, и Александър, царят български, и Иванко Бесараб, тъст на цар Александър, с тях дойдоха и черните татари, а също и от ясико“ (нак там).

За разлика от летописите, където Михаил е наречен скитски цар, в житието на Даниловия продължител той е „цар български“ (нак там).



Стефан Дечански е разполагал с армия от 14 000 сърби и 1000 тежковъоръжени каталански наемници (Виртов, 1947: 259–260).

В деня на примирието в сръбския стан пристигат закъснелите части и кралят решава да нападне ненадейно разпокъсалата се българска войска. Събитието е пресъздадено по идентичен начин и от Цамблак, и от Даниловия продължител: „Извика воеводите, та заповяда да се организира войската и да се приготви за бой... постави в средата сина си Стефан и му я връчи, казвайки: „Вървете чеда в името на Христа, за да се изпълни неговата справедлива присъда“ (цит. по: Ivanova, 1986: 236).

В ранното житие четем: „И така, като видя този цар идването на господина краля, който излезе против него на борба, изпадна в голямо безредие и така насилен, не искаше да тръгне против него на бой“ (McDaniel, 1989 : 43). От стана си в Каменча сръбската войска напада в две направления, като с главните сили Стефан Душан напада българския лагер. Михаил Шишман се опитва да построи в боен ред намиращите се при него войски, но не успява. Сръбските войници се „борят мощно и стоят кренко“ и „стреляйки, нищо не пропускат. И така борейки се, беше велик погром за българите, и така надделя сръбската сила“ (пак там).

По различен начин в двете жития е описана смъртта на българския цар. Даниловият продължител пише: „А цар Михаил, като видя падащите си войници, започна да бяга и като бягаше, сила Господня спъна краката на неговия кон и падайки от коня, съкруши цялото си тяло. И като видяха войниците на краля неговото падане, притичаха и го убиха с оръжието си, и така той издъхна“ (пак там). Григорий Цамблак представя нещата по малко по-различен начин: „Царят на българите беше заловен от сръбските войници. Водят го при сина на краля – Стефан, който тогава извърши много подвизи в битката. И там безславно бе лишен от живот“ (цит. по Ivanova, 1986: 237). В сръбските летописи е отбелязано: „...уби крал Дечански Михаил, царя български, на Велбъжд“ (Angelov, 1984: 349). От тези текстове картината около смъртта на българския цар става доста пълна. Опитвайки се да организира изненаданата българска войска за бой, той пада от коня си и ранен, бива занесен при сръбския крал, където издъхва.

Най-голяма съпротива на сърбите в тази битка оказват наемните части от татари и яси и те дават най-големи жертви: „...и от толкова пролятата кръв на тези безбожни и погански народи самата река Струма почервения, понеже те бяха съсечени като полска трева“ (цит. по McDaniel, 1989: 44).

Голяма част от българската войска била избита, а друга пленена:

„Докато това ставаше, войниците на господин краля гонеха със сила многото народи на цар Михаил, като едни посичаха, други прострелваха, други пробождаха, а други ранени насила водеха при превисокия крал и сина му, младия крал Стефан“ (пак там). В плен били взети и някои български боляри, а българският лагер бил превзет, откъдето сърбите заграбили голяма плячка: „...и в неделния ден, в първия час на деня, започнаха да му носят неговите войници (на Дечански) много злато и царски дрехи и неизброимо богатство, прекрасни коне, принадлежали на този български цар и на неговите сили“, и по-нататък: „И всичките велможи на този цар, които плениха в битката, всички тях ги доведоха пред лицето на господин краля, и те имаха железни окови на нозете си. Много от тях не вярваха, че царят им е погубен и си мислеха, че е избегнал смъртта в тази велика борба, и изненадващо, заповяда господин краля, да се изнесе мъртвото тяло на този цар, а те като видяха истината, горко заплакаха...“ (пак там). Непосредствено след битката Стефан Урош II известил за победата с писма кралицата и архиепископа. На 30 юли той настъпил в българските предели и същевременно изпратил вестноосци до сестра си Ана-Неда, за да ѝ съобщят за смъртта на Михаил Шишман. Със себе си водел оковани български боляри, за да му предават под заплахата за мъчения, българските градове и области.

Една част от разбитата българска армия успяла да отстъпи и се съединила с резервните части на деспотите Белаур и Иван Александър, които не взели участие в битката. Междувременно сърбите достигнали до местността Мрака и превзели селището Извор. Тук на 2 август 1330 г. в сръбския стан пристигнали български пратеници от страна на деспот Белаур и Иван Александър. Описвайки тези преговори, Даниловият продължител ни дава много интересни сведения за административното устройство на българската държава по онова време: „...в този час дойдоха пратеници на брата на този Михаил, наречен Белаур, и от всичките велможи на тази земя, които с великата си чест и славни имена с достойнство бяха наречени от този български цар, имайки свършена власт над всички краища и градове на тази земя вместо царя, бидейки на този като равни братя“ (пак там: 49–50). Тези думи говорят за все по засилващото се политическо раздробяване на България, породило се от развитието на феодализма. За това говори и фактът, че двамата от най-близките роднини на царя, брат му Белаур и племенникът му Иван Александър, не му се подчиняват. Четейки внимателно житийните текстове, ние ще видим, че въпреки прехода, който Михаил Шишман извършва преди битката през техните земи, те не се присъединяват с войските

си веднага към него. Това тяхно забавяне говори както за недобра съгласуваност на действията, така и за това, че те не са му били безусловно подчинени. Този процес на политическо раздробяване започва още с възстановяването на българската държава в края на XII в. и достига своя апогей в края на XIV в. при падането на Българското царство под османско владичество. Сведения за това можем да получим от византийските историци, текстовете на някои сръбски жития, но като най-ценни извори за разкриване на феодалните отношения в България през XIII–XIV в. могат да ни послужат грамотите на българските царе, издадени в полза на манастири. Освен тях грамоти са издавали и някои български боляри (Istoria na Bulgaria, 1980: 192–193). За изясняване на феодалните отношения от този период могат да бъдат използвани и грамоти, издавани от сръбските крале на манастири в Северна и Средна Македония, когато тя е била под сръбска власт. Завладявайки ги, владетелите на Сърбия са запазили заварения там феодален режим, за да си осигурят подкрепата на местната феодална аристокрацията, както и на силното и влиятелно монашеско съсловие.

На срещата на 2 август 1330 г. се постигнало споразумение, по силата на което сърбите спират настъплението в България, а на престола в Търново е поставен Иван Стефан, син на Михаил Шишман от първата му жена – сръбкинята Ана-Нега. В житието на Даниловия продължител е записано, че на тази среща българските велможи предложили на сръбския крал своята държава: „Ето ти българското царство и цялата му държава, и градовете, и богатството, и цялата му слава са днес в твоите ръце, и на който искаш ще ги дадеш, понеже са ти дадени от ръката Господня... Понеже отсега Сръбското кралство и Българското царство ще бъдат едно и ще бъде мир“ (McDaniel, 1989: 51). Предложението за обединение на двете държави може да се отнася и на чувството за етническа близост. По-интересно е да се отбележи, че такива стремления се появяват, когато двете държави са в лоши отношения или в състояние на война (Angelov, 1988: 129–130).

Катастрофата при Велбъжд през 1330 г. и смъртта на Михаил Шишман водят до пълен обрат в отношенията на Балканите. През следващите десетилетия Сърбия се издига като първа сила на полуострова. От своя страна България до падането си под османско владичество не ще успее да се свърже от тези удари и да си възвърне югозападните земи.

### Житие на Стефан Душан

Написано е от Данилов продължител и е включено в сборника с жития. То представлява едно непълно житие. Състои се от дванайсет

страници и обхваща само първите няколко години от неговото владичество. Състои се от четири части, като в последната описва военните действия на Душан с унгарския крал Роберт (1308–1342). В третата част, озаглавена: „Душан се вдига срещу неприятелите на баща си, своите и на отечеството си, и то най-напред против Андроник Палеолог“, има сведения за сражението при Велбъжд. В текста не е дадено нито името на града, където става битката, нито пък това на българския цар. От сравняването обаче с текста на житието на Дечански, както и с другите исторически извори, се подразбира за историческото събитие, което е описано в него: „Когато беше някое време, имаше един от царете на земята българска, който тръгна срещу отечеството на този превисок крал, искаше да го унищожи и се хвалеше със своето могъщество и мъдрост до небето и се съвещаваше с гръцкия цар. И като беше велика битка в отечеството на този велик крал, този български цар беше убит със своите войници, както описахме в житието на родителя на този превисок крал“ (цит. по McDaniel, 1989: 71–72).

#### Житие на втория сръбски патриарх – Сава

Този текст по-скоро представлява кратка житийна бележка, която изпълва малко повече от две страници. Написана е доста по-късно и вероятно е включена в някои от преписите на сборника. След непълното житие на Стефан Душан сръбските житиенписци прекъсват говоренето за сръбските владетели и съставят съвсем кратки биографийни бележки за църковните великодостоиници (Irehek, 1975: 305).

В самото начало на това съчинение има едно доста кратко, но много важно известие за българската история. То се отнася за провъзгласяването на сръбския владетел за цар, като това събитие става най-вече благодарение на помощта на българския патриарх и охридския архиепископ: „След като се представи на Бога патриарх, господин Йоаникий, цар Стефан събра сръбски и гръцки събор в град Сяр и постави Сава за патриарх на престола на св. Сава. И като се намираше в столицата си в Божия храм, този Стефан се венча за царството и си избра патриарх сръбски не по закона, както прилича, но заиска бащин благослов от Търновския патриарх, и от охридския архиепископ и със сръбския събор, така се зацари и постави патриарх, не както трябваше“ (цит. по: McDaniel, 1989: 129).

След като през лятото на 1345 г. Душан завладява нови територии на югоизток, границите на сръбската държава достигат до Христоволските

възвишения. Сръбският крал придавал голямо значение на тези завоевания. От есента на същата година в подписа му се разчита името Романия, название, което той използва в резултат на завладяването на обширни византийски територии. В края на същата година в Сяр той се провъзгласява за цар. За първи път с тази титла се подписва в хрисовул, издаден за един Светогорски манастир през януари 1346 г. (Vogdanovich, 1981: 529). Коронясването му за цар става на 16 април 1346 г. в град Скопие. Той приема короната от ръцете на българския патриарх Симеон, охридския архиепископ Никола и сръбския патриарх Йоаникий. Тази коронация става без съгласието на византийския император. Като оправдание за постъпката си Душан е казал, че това е станало не по негово желание, а по божията воля.

Участието на българския цар в тази коронация показва сравнително добрите отношения между България и Сърбия. От друга страна, обтяга отношенията с Византия. Като компенсация на България е върната областта Мрака, завладяна след битката при Велбъжд (Ангелов 1979: 109).

Царската титла е била притежание на сръбските владетели за съвсем кратък период. Само двама от тях, Стефан Душан и синът му Урош V, са я носили. Тя никога не е била призната от Византия, които винаги са титолували сръбските владетели като „крал“. Текстът на житието ни подказва, че дори в самата Сърбия тя не е била призната от всички: „...зацари се и постави патриарх не както приличаше“.

След смъртта на Урош V през 1371 г. следващите сръбски владетели до падането на държавата им под османско владичество носят доста по-ниски титли – първоначално кралски, след това княжески и деспотски.

## ЛИТЕРАТУРА

- Angelov 1979: Angelov, Petar. Болгаро-сръбские политические отношения в годы правления царя Феодора Святослава и короля Стефана Милутина 1300-1321 г. – *Etudes Balkaniques* 4, 1979. [Bolgaro-serbskie politicheskie otnosheniya v goday pravleniya tsarya Feodora Svetoslava I korolya Stefana Milutina 1300-1321. – *Etudes Balkaniques* 4, 1979]
- Angelov 1979: Angelov, Petar. Грамотите на Стефан Душан за манастира „Св. Никола Мрачку“ и българо-сръбските отношения, И Пр. 1, 1979. [Gramotite na Stefan Dushan za manastira sv. Nikola Mrachki I balgaro-srabskite otnosheniya, I. Pr. 1, 1979]
- Angelov 1984: Angelov, Petar. Житието на Стефан Дечански от Григорий Цамблак. – Търновска книжовна школа, 3, 1984. [Zhitieto na Stefan Dechanski ot Grigoriy Tsamblak. – Tarnovska knizhovna shkola, 3, 1984]

- Angelov 1988: Angelov, Petar. Българската средновековна дипломация. София, 1988. [Balgarskata srednovekovna diplomatsiya. Sofia, 1988]
- Bashich 1911: Bashich, Муливоје. Из старе српске књижевности. Београд, 1911. [Iz stare srpske knizhevnosti. Beograd, 1911]
- Bogdanovich 1981: Bogdanovich, Dimitrije. Историја српског народа, Београд, 1981. [Istoriya srpskog naroda. Beograd, 1981]
- Burmov 1947: Burmov, Alexandar. Историја на България през времето на Шишмановци. София, 1947. [Istoria na Balgaria prez vremeto na Shishmsnotsi. Sofia, 1947]
- Zechevich 1903: Zechevich M. Живот и владавина Стефана Дечанскогo. Београд, 1903. [Zhivot i vladavina Stefana Dechanskogo. Beograd, 1903]
- McDaniel 1989: McDaniel, Gordon. Гордон. Данилови настављачи. Данилов ученик, други настављачи Даниловог зборника. Београд 1989. [Danilovi nastavliyachi. Danilov uchenik, drugi nastsvliachi Danilovog zbornika. Beograd, 1989]
- Ivanova 1986: Ivanova, Klimentina. Стара българска литература. Т. 4. София, 1986, Житиенски творци [Stara balgarska literature. V. 4. Sofia, 1986]
- Irechek 1973: Irechek, Konstantin. Историја срба. кн.1. Београд, 1973. [Isroyia srba. V.1. Beograd, 1973]
- Irechek 1975: Irechek, Konstantin. Историја срба. кн. 2. Београд, 1975. [Isroyia srba. V.2. Beograd, 1975]
- Историја на България. Т. 3. София, 1982. [Istoria na Balgaria. V.3. Sofia, 1982]
- Kashanin 1975: Kashanin, Milan. Српска књижевност у средњем веку. Београд, 1975. [Srpska knizhevnost u srednem веку. Beograd, 1975]
- Matanov 1986: Matanov, Hristo. Югозападните български земи през XIV век. София, 1986. [Yugozapadnite balgarski zemi през XIV век. Sofia, 1986]
- Mechev 1969: Mechev, Konstantin. Григориј Цамблук. София, 1969. [Grigoriy Tsamblak. Sofia, 1969]
- Petkanova 1992: Petkanova, Donka. Старобългарска литература, енциклопедичен речник. София, 1992. [Starobalgarskata literatura, entsiklopedichen rechnik. Sofia, 1992]
- Petrov, Giuzelev 1978: Petrov, Petar, Vasil Giuzelev. Христоматия по историја на България. Т. 2, София, 1980. [Hristomatia по istoria на Balgariya. Vol. 2. Sofia, 1980].
- Речник на българската литература. Т. 2. София, БАН, 1977. [Rechnik на balgarskata literatura. Т. 2. Sofia, BAN, 1977]
- Stoyanovich 1927: Stoyanovich, Liubomir. Стари српски родослови и летописи. Сремски Карловци, 1927. [Stari srpski rodoslvi i letopisi. Sremski Karlovtsi, 1927]
- Stojanchevich 1981: Stojanchevich, Vladimir etc. Историја српског народа. Т. 1. Београд, 1981. [Istoria srpskog naroda. Vol. 1. Beograd, 1981]



---

*За автора:*

Асистент Иво Андоровски, магистър, СУ „Св. Климент Охридски“, Факултет по науки за образованието и изкуствата, катедра „Музика“

Области на научни интереси: история, география

E-mail: bulbozorg@abv.bg

*About the Autor:*

Assistant Professor Ivo Androvski, Master, Sofia University "St. Kliment Ohridski", Faculty of science for education and arts, Department of Music

Scientific interests: History, Geography

E-mail: bulbozorg@abv.bg

## БЪЛГАРСКИЯТ ЦЪРКОВЕН ЕДНОГЛАС В КОНТЕКСТА НА МОНОДИЙНИТЕ ТРАДИЦИИ – ВЪПРОСЪТ ЗА НЕГОВИЯ ПРОИЗХОД И КУЛТУРНА ПРИНАДЛЕЖНОСТ

Илия Михайлов

**Резюме:** В текста се разглежда многовековното и традиционно за българите едногласно църковно пеене като стратегическо педагогическо задание пред музикалното ни образование. Студията проследява еволюцията на монодията в нейното различно национално-етническо проявление, за да достигне до едногласното църковно пеене у нас. Без да се фокусира върху неговото присъствие в българското училище, се предлага и методологическо решение на два от най-тревожните за националното ни самосъзнание въпроси – за неговия произход и за културната му принадлежност. Тези въпроси недвусмислено влияят върху оценяването и възприемането му както в педагогически, така и в естетически план. Като най-съществена предпоставка за решението се приема общото запознаване с основните монодийни традиции, с които църковният ни едноглас неминуемо е бил във връзка за поне половин хилядолетие. Независимо от „етническия“ извод, до който тези изследвания достигат, те недвусмислено свидетелстват за единна източна принадлежност на пеенето. Текстът цели да подкрепи извеждането и доказването на един именно общоизточен произход и културна принадлежност на разглежданата монодия, в мислим паралел с общоизточния произход на монодийното ни народно пеене.

**Ключови думи:** църковна монодия, едноглас, модална музика, персийски дастгах, арабски макам, източен произход

# THE BULGARIAN CHURCH CHANTING IN THE CONTEXT OF THE MONODIC TRADITIONS – THE ISSUE OF ITS ORIGIN AND CULTURAL BELONGING

Iliia Mihaylov

**Abstract:** As a strategic pedagogical task for our musical education, this text examines the centuries-old and traditional for the Bulgarians monodic church singing. The study traces the evolution of the monody in its various national and ethnic manifestations, in order to reach the monodic church singing in our country. Furthermore, without focusing on its presence in the Bulgarian school, it offers a methodological solution for two of the most troubling issues for our national consciousness – the questions of its origin and its cultural affiliation. Both pedagogically and aesthetically, unequivocally affects its evaluation and perception. As a most important prerequisite for the decision would be the general acquaintance with the main monodic traditions, with which our church chanting inevitably was in connection during the centuries. Regardless of the "ethnic" conclusion that these studies reach, they unequivocally testify to a single eastern affiliation of the singing. The text aims to support this derivation and to prove a common eastern origin and cultural affiliation of the considered monody, in a conceivable parallel with the common eastern origin of our monody folk singing.

**Key words:** church monody , single voice, Persian, dastgah, modal music, Arabic, makam, eastern origin

## УВОД

Изучаването и практикуването на традиционното за България едногласно църковно пеене не е застъпено в системата на общото ни образование. Тази многовековна монодия не се преподава в държавното общообразователно училище, а също и в специализираното музикално. Следователно е изключително трудно, ако ли не дори невъзможно, за желаещия да я изучава и практикува, да достигне до нея без различно в методологически, методически и съдържателен план музикално образование. Настоящата студия се спира върху предполагаемите ѝ източници, имайки предвид факта, че е феномен, получил собствена нотация, но че тази нотация отново (както и петолинейната) не е с български произход, откъдето културноисторическите взаимодействия със средата, от която произхожда и в която най-силно се развива, са определящи. Имплементацията ѝ в основното ни образование и

намирането на „ключ“ към адекватното ѝ преподаване се предхождат от съобразяване с нейната генеалогия. Доминиращата на български език понятийна употреба на „източно“ за църковното пеене налага уточняване на въпроса „Какво в теоретично отношение е „източното“ при нея?“. В действителност – и то тъкмо като „източна“ – тази култура не е промислено застъпена в българското образование. Произходът на нотацията и нейният възход също са на изток и оттук неподправеният достъп до едногласа, практикуван по българските земи, е в пряка зависимост от извяването на връзките му с едногласните традиции на сходни култури (перси, араби, турци и гърци – срв. (Dzhudzhev, 1976).

## I. ТЕОРЕТИЧНИ НАЧАЛА НА ЦЪРКОВНАТА МОНОДИЯ

### I.1. Музикално мислене и църковна монодия

Известно е, че Древна Гърция е единствената, от която по нашите земи има развито музикалнотеоретично учение. И в строго теоретичен, и във философски план тя се превръща в изходна точка на европейската научната мисъл. И до днес (както и през вековете) музикологията и музикалната педагогика непрекъснато се обръщат към писаното на гръцки. Известни са също така и нестихващите стремежи и научни опити за възстановяване на античните „ладове“ и скъли дори с „чисто“ музикална цел – за пореден път да оживеят, *както* са били в Античността (Banev, 2021).

Методологически този подход е безплоден за вокалната педагогика, защото, както Банев посочва: „...знанието на *musica disciplina* по никакъв начин не гарантира певческото умение и знание“ (Banev, 2021: 10). И в Западна Европа, и в ислямския свят античните музикалнотеоретични съчинения са „водещи“, но музиките на тези светове, просто казано, нямат нищо общо и акустическата разлика е в сила и днес. Музикалнотеоретичното „дисциплинно“ изчисляване и описване не е собствено музикално – немислимо е да музицираме 3/4 или 6/8. Нито, разбира се, дадена музика трогва и слушателят емпатично участва в нея, и я разбира вследствие от правилно, точно и активно съблюдаване на хармоничните пропорции. Пряка връзка между изчисление и музициране не се наблюдава. Обратно, в прочутата си теория Хауърд Гарднър посочва музикалната интелигентност като напълно различна и независима от математикологическата (Gardner, 1983). Като адекватна отправна точка, „изчислителният“ подход е поначало напълно чужд на строго вокалното изкуство на църковната монодия. Доколкото църковното пеене е само гласово (вокално), дотолкова и съвсем не търпи анализиране от позицията на Евклид с неговия метод. Тук са неуместни както етническите деления,

така и деленията на струната. Музикално-теоретичните съчинения са необходими, за да се проследи едно или друго разбиране и научно мислене за музиката, т.е. за да е ясно как се опитваме да си я обясним. И дотолкова. Защото музикалното мислене и музикалната логика са самостоятелно явление<sup>1</sup>, непроницаемо за онзи, за когото музикалната интелигентност остава латентна или е умишлено пренебрежната.

За целите на една бъдеща методико-дидактическа прецизност важното в теоретично отношение са проверяването, потвърждаването или отхвърлянето на произхода, принципите и характера на църковния едноглас като мислене, а именно – на мислене в категориите на нормативното за образованието ни западното музикално мислене или в традициите на Изтока. И една от интенциите на текста е в музикално-педагогически план имплицитно да се изправят едно срещу друго тъкмо (общо)близкоизточното и (общо)западноевропейското.

## **1.2. Единственият произход на източноправославната монодия**

Подетата през балканското Възраждане мощна етнозащитна линия се отразява и на църковната монодия. Нека наречем това „погръчване“ на източната църковна монодия, което с положителен или отрицателен знак остава валидно и до ден-днешен. Развива се едно изцяло съзнателно научно движение за доказване на гръцкия произход не само на теорията, но и на самата християнска песенна традиция. По методологически причини, съвсем различни от изложените тук, в дисертацията си Банев също отхвърля подобна етницизация. При него тя е в разрез с музикалното мислене както на патристиката, така и на Античността (Banев, 2021: 13–14), докато тук е методологически неприемлива откъм педагогически съображения. Все пак, въпреки съществената разлика, проведеното в дисертацията делене е напълно приложимо и тук, тъй като се отнася до методологическите условия, а не до съдържателната страна. Банев дели изследванията на четири: а) гръкозащитни, б) юдеозащитни, в) източни и г) примирителни. Към точка б) спадам въобще „отрицаващите“ гръцкия произход на християнското пеене теории (юдейски, сирийски). От тях към по-главните, открито заставащи на *гръкозащитни* позиция, са посочени

---

<sup>1</sup> Конкретно за „музикалното мислене“ като понятие вж. Banев, J. *Disciplina musica* и музикално мислене през втората половина на XIII и началото на XIV в. – три трактата: латински, гръцки и арабски, с. 11–15.  
Източник: <https://fundamentamusicae.bg/publications/37>.

авторите Константинос Флорос<sup>2</sup> (Floros, 2006) и Хрисант Магумски<sup>3</sup> (Chrysanthos, 2007). От юдеозащитните по-главните са съчиненията на Егон Велеш (Wellesz, 1961), Абрахам Иделсон (Idelsohn, 1929) и Ерик Вернер (Werner, 1948a, 93–99). Към източните са автори като Е. Вернер (Werner, 1948b, 211–255) и Сергей Аверинцев<sup>4</sup> (Averintsev, 1977). От примирителните по-главните са Шюлер (Schueller, 1988), Хоег (Høeg, 1955–57) и Холеман (Holleman, 1972).

Намирам за изцяло подходящо и в подкрепа на изложените от Банев съображения изказаното от Фетис<sup>5</sup> – един от авторитетите в тази материя:

*Според някои пасажи на отците на Църквата, които ще разгледаме, както и от различни съображения, които ще бъдат изложени по-късно, има основание да се мисли, че в ранните дни песента на Църквата е била в съответствие със специфични навици на всеки народ и че тя не е била обект на общо правило [...] Забележително е, че вкусът и неумереното използване на тези орнаменти на песента се срещат сред всички народи на Изток, не само в светските песни, но в хилните, песнопенията и псалмите на Гръцката, Арменската, Сирийската и Абисинската църква. Тази отличителна черта, която е ясно проследима от най-високата древност до ден-днешен [времето на Фетис], би била достатъчна сама по себе си, за да покаже, че Римската църква – сравнявайки я с простотата на нейната псалмодия – не е запазила източната форма. (Fétis, 1874, 5–6, 8–9)*

---

<sup>2</sup> „Цитирам, казва Банев, книгата на Constantin Floros „Einführung in die Neumenkunde“ и особено гръцкото ѝ издание, заради открито етническите ѝ настроения, особено във въведителната студия на преводача. Изданието изрично указва, че е „под наблюдението на автора“ (Banев, 2021: 12).

<sup>3</sup> И в двете книги на Хрисант Банев работи с оригинала, докато аз – с преводите. Тук забележката е, че „макар да не национализира открито „византийската музика“, Хрисант недвусмислено внушава нейния древногръцки произход“ (пак там).

<sup>4</sup> Тук е отбелязано, че „книгата, разбира се, разглежда изцяло литературни въпроси, но доколкото убедително извежда сирийската природа на кондака, се противопоставя в музикално отношение на „стария“ поглед за културна история, изразен най-вече в това, че християнската музика органично се развива от класическата (старо)гръцка музика“ (Holleman, 1972: 2).

<sup>5</sup> Франсоа-Жозеф Фетис (1784–1871), роден в Брюксел, Белгия, е белгийски музиколог, музикален критик, учител, диригент и композитор. Научната дейност на Фетис допринесе за широкото разпространение на музикалнотеоретичната концепция за тоналност в Западна Европа и в Русия.



Можем спокойно да определим недвусмислената теза на Фетис като „многонародностен произход“. За по-голяма изчерпателност към посочените по-горе тези е добре да се добави „смесеният“ произход, например в юдео-християнската теза на Амеде Гастуе<sup>6</sup> (Gastoué, 1921: 542–543) или юдео-сирийската на Егон Велеш (Wellesz, 1960: 630, 639–640).

## II. ИЗТОЧНИ МУЗИКАЛНОТЕОРЕТИЧНИ АСПЕКТИ И ЗВУКОВИ ОРГАНИЗАЦИИ

Тук в общ план представяме модалната художествена музика на персийския *дастъх*, арабския *макам* и турската (османска) художествена музика.

### II.1. Турска художествена музика (ТХМ)<sup>7</sup>

ТХМ се основава на *макама* (*maqâm*)<sup>8</sup> като модална система. Най-кратко представен, *макамът* е модус, който се въвежда с *таксим* (*taqsîm*). *Таксимът* е вид солово импровизация върху предварително решена звуковисочинна и метрумна организация (*макам* и *усул*). Започва с няколко кратки обигравания на *макамните* опори (обикновено две) в една от традиционните звукоредни организации. *Таксимът* представя „наглед“ (*сеур*) за *макама*. След това се въвежда „темата“, която постепенно се разгръща в избраната композиционна *макамна* форма. Останали са ни около 8000 писмени композиции от имперския период. Те споменават определен тип разгръщане на *макама* под формата на „слюта“, отбелязан в партитурата на *фасъл*<sup>9</sup>. Главни инструменти на ТХМ са *танбур*, *уд*, *канун*, *ней*, *кеманче*, *таф* (*теф* – ударен). Някои от тях като *уд* и *канун* са взети от персите и арабите.

Практикувана в Османската империя от XIV в., османската художествена музика (*Türk sanat müziği*) се характеризира с многообразието на нейните турски, персийски, арабски и цигански влияния, но и на музикалните традиции на християнските народи в империята, сред които силно изпъкват гърците и арменците. В качеството си на

---

<sup>6</sup> Авторът е френски музиколог и композитор, професор по грегорианско пеене в *Schola Cantorum* в Париж. Той особено се интересува от византийската музика и арменското музикално изкуство, преподава хорово пеене и средновековна музика в Католическия институт в Париж. Бил е президент на Френското музикално дружество (*La Société française de musicologie*) и остава известен със своите изследвания и писания.

<sup>7</sup> На турски – *Türk Sanat Müziği*.

<sup>8</sup> Мн. число *макамат* (ар.) или *макамлар* (тур.).

<sup>9</sup> *Фасъл* е нещо като камерен концерт.

художествена музика тя широко се практикува в институциите на Османската империя и е представителна за гържавния елит. Като се има предвид, че земите на днешна България са в състава на Османската империя от края на XIV в., е ясно, че местната музикална практика се е повлияла от музиката на новите владетели, особено като съобразим монодийния характер на двете култури. Но и обратното влияние също е несъмнено, защото няма еднопосочно влияние при съвместен живот.

Много учени считат, че турската, арабската и персийската музика са в основни линии еднакви. За Тума<sup>10</sup> (Тоума, 1996) например „тақат“ е термин на Близкия изток въобще. Идентификация от регионални култури или музикални примери от музиканти всъщност не са необходими – те са реферирани като „местни [...] ориенталски, близкосточни“. Само интонацията е накратко спомената като различаващ се фактор между тақат, такаат, тугат или *dastgah*“ (Тоума, 1971: 38–40). Барон г' Ерланже<sup>11</sup> също пряко твърди:

*Да кажем истината: няма съществена разлика между модерната арабска музика и турската музика от източна традиция (de la tradition orientale).*

(D' Erlanger, 1949: 24)

За да разберем специфичното използване на микротоновете в турската художествена музика (ТХМ), трябва да обобщим нейните основни характеристики. Турската класическа музика има: а) 53 коми за чиста октава (или девет коми за цял тон); б) неравномерни полутонове; в) дълго траещи (понякога) тактове; г) висок процент инструментална музика; д) религиозно-духовни химни и текстове; е) усъвършенствано мелодично развитие, основано на *takam-seyir*

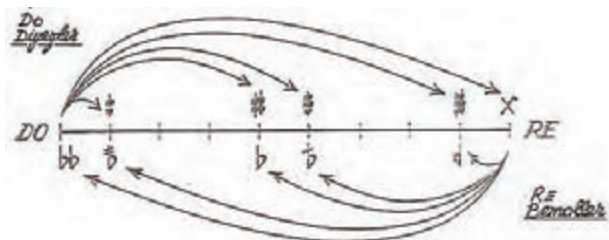
<sup>10</sup> Хабиб Хасан Тума (1934–1998) е палестински композитор и етномузиколог, живял и работил дълги години в Берлин. Тума е автор на редица книги, есеа и музикални изследвания на арабски език, редактор на рецензии на книги за етномузикалното списание „Светът на музиката“ (*The World of Music*), издадено от Международния институт за традиционна музика (*International Institute for Traditional Music*) в Берлин.

<sup>11</sup> Барон Рудолф г'Ерланже (1872–1932) е френски художник и етномузиколог, специализирал се в арабската музика. Учи в Париж и Лондон и се установява в Тунис през 1910 г. От 1924 г., подпомаган от арабски учени и музиканти, прави интензивно изучаване на арабската музика, превеждайки много от основополагащите теоретични трактати. Съдейства за организирането на конгреса за Арабската музика в Каиро през 1932 г. Най-важният му труд е изключителният сборник с източници *La Musique arabe* (6 тома, Париж, 1930–59), който по всичко личи, че цели да предизвика ренесанс на арабската музика и нейното изследване.

концепцията; ж) променливи тонове и фиксирани такива (възходящо-низходящи пикове, или „зони с интензивен трафик“); з) бавно мелодично развитие с плавни промени и модуляции; и) хетерофонен характер – музикална текстура, при която едновременно се провеждат няколко варианта на една и съща мелодия. Всички споменати градивни елементи обуславят предимно „интровертния“ характер и „унесеността“ на стила на ТХМ.

### Анализ на основните елементи

Системата на ТХМ използва малък и голям полутон и малък и голям тон (съответно голям и малък хиатус – тон и половина за интервал секунда), които са теоретично описани от система от 53 коми за октава. Целият тон е 9 коми, малък тон – 8 коми, голям полутон – 5 коми, и малък полутон – 4. С такова разпределение тази система води до „мека“ настройка, по-близка до натуралния строй за разлика от европейската 12-тонова равна темперация. Теоретично не всичките 53 коми от множеството се използват: в действителност тези, които се използват, и таблицата на необходимите знаци за алтерация са показани на фиг. 1.



Фиг. 1

Дългите тактове в стила ТХМ и обикновено бавното мелодично развитие създават рамка, в която се откриват възможности за задълбочено прослушване на връзките между комите. Инструменти като танбур – с дълъг гриф и подвижни прагчета, безпраговият *уд*, *канунът*, при който има всевъзможни „опъвания“ на струните, и *духовият ней*, предлагат възможности за изследване на микротоновете и възползване в пълна степен от модалната микротоналност, характеризираща жанра.

Всеки макам е своеобразен и може (теоретично) да се разглежда като набор от правила. Образно казано, макамите са цветове или звукови пейзажи, които се представят чрез импровизация или композиция.

Сеир е пътят или пътуването, което музикантът трябва да следва, за да сътвори, пресъздаде и представи специфичния цвят-макам.

Противно на теорията, която представя нотите на всеки макам като фиксирани или статични, в макамната си практиката ТХМ е съвсем различна. Опорните тонове за всеки макам наистина са фиксирани, действайки като силни гравитационни точки, но други тонове са привлечени от своите неподвижни съседи, следвайки посоката на мелодичното развитие; това им дава подвижен плаващ характер. Това явление е „наречено възходящо-низходящо привличане“ и е източник на своеобразно музикално напрежение, изцяло положително в естетически и педагогически план.

### **Статично и динамично в макама**

Както вече споменахме, макамите използват както фиксирани, така и подвижни тонове. В музикалната практика определени ноти от всеки макам могат да се групират, което зависи главно от: а) посоката на мелодията (възходяща, низходяща); б) частта на фразата (уводна, заключителна и т.н.); в) преходния характер на фразата и г) вкуса и избора на музиканта (в края на краищата става дума за силно импровизационен жанр). Например в макам *ушак* втората степен е теоретично настроена с осем коми по-високо от тониката (цял тон, сплескан с една кома), но при измервания, направени от Сигнъл (Signell, 2004: 37) за поредица от записи на уста-танбуриста Недждет Яшар, тази нота изглежда изпълнена „свободно“ в рамките на група от една до четири коми. Степента на привличане е избор на опитния изпълнител.

### **Сеир (Sevir)**

Сеир на турски означава буквално „гледка, наглед“ и с този термин се указва представянето на макама. Можем да оприличим това представяне на пътуване с влакче из планински местности: използвайки гамите, нейните подразделения (трихорди, тетракорди, пентахорди), и свързания с тях *макам* – изпълнителят тръгва на музикално пътуване, като спира на главните гари (güçlü и diğak – силна нота и крайна спирка), на по-малки спирки, слиза от влакчето, качва се на друг и поема в различна посока (прави преходи към други *маками*) и накрая, връщайки се, завършва пътуването с първото влакче. Всичко това е по линеен начин, поради което пътуването с влакче се оказва добро сравнение. *Сеирът* не е диктатор, а представител, който, като онагледява частите, които изграждат макама, въвежда в неговата атмосфера.

## Взаимосвързаност на макамите

Всеки макам има определена позиция на грифа на танбура (tanbur), който е собствено инструментът на турската класическа музика, защото върху него се онагледяват макамната теория и позицията на макамите. Той е инструмент с подвижни(!) прагчета, като всяко прагче носи име, отговарящо на даден макам. По този начин всеки макам е недвусмислено свързан с всички останали и това е причината, поради която всички маками звучат на танбура „цветово“ (с отделна основа). Прагчетата са твърде много, защото полутонове са твърде много. Подвижни са, за да могат макамите да се транспонират, ако е необходимо (когато певецът го изисква). В такъв случай обаче връзките с прагчетата, които не са характерни за макама, се нарушават и за следващия макам е необходимо инструментът отново да се настрои.

## II.2. Персийска класическа музика (ПСХ)

Теоретичното кратко представяне на персийската художествена музика означава запознаване с терминологията и градивните елементи на дастгях-системата, и изясняване на свързаните с нея концепции. Термините, които трябва да се открият за нейното разбиране, са следните<sup>12</sup>:

- *аваз (āvāz)* – „един от поразителните белези на персийския песенен стил“, който е „негово своеобразно ритмическо плетиво (текстура) от неизмеримо рубато“, тип звукова ритмична структура на неметричен вокален стил в персийската музика;
- *аказ (akāz)* – означава „начало“, височината, на която обикновено започва импровизацията в дастгяха. При някои дастгяхи се различава от финалиса, докато при други съвпада;
- *гуше (gūše)* – индивидуални пиеси, които съставляват даден дастгях;
- *дастгях (dastgāh)* – организация, система, заглавие на основния *modus* („лаг“);
- *дарамад (darāmad)* – запев, свободно въвеждане в дастгяха; интродукция;
- *зарби (zarbi)* – импровизационен пасаж в строго фиксиран ритмичен шаблон;
- *ист (ist)* – временна „стоянка“. *Ист*<sup>13</sup> е тон който не е финалис, но който често служи като спирка за фрази, различни от

<sup>12</sup> Основно термините са взети от Хормоз Фархат (Farhat, 1990).

<sup>13</sup> Срв. индоевропейската основа „**cm**“ в *sto, stare* (лат.), *στ-εκομαι* (гр.), *cmоя-cmоян/ка, cmан, cмавам* (бг.).

заключителни каденци. Той е тяхната крайна нота.

- *корон* (*koron*) – тон, степен от модуса, понижена с  $\frac{1}{4}$  тон;
- *макам* (*maqām*) – „формат“ за съставяне на мелодии и импровизации;
- *майа* (*maua*) – водещ модус в дастгяха („лаг“);
- *майех* (*maueh*) – формула за мелодична инвенция;
- *микротон* – тонове, по-малки от полутон, но които не са  $\frac{1}{4}$  тонове;
- *мотекуейер* (*motekuueer*) – променлива нота: такава, която постоянно се появява като две отделни височини, които могат да се използват последователно в различен контекст или по преценка на изпълнителя. напр. натурално ми или ми  $\frac{1}{4}$  бемол;
- *натурална секунда* – интервал секунда, по-голям от м.2, но по малък от г.2;
- *натурална терца* – интервал между малка и голяма терца;
- *одж* (*oj*) – най-висока нота на даден дастгях;
- *плюссекунда* – интервал, по-голям от г.2, но по-малък от ув. 2 (м.3);
- *радиф* (*radif*) – редица, серия;
- *сахед* (*sahed*) – терминът напомня европейската доминанта, но е функционално мислен и не е задължително V степен на звукореда;
- *сорѝ* (*sori*) – тон, степен от лада, повишена с  $\frac{1}{4}$  тон;
- *финалис* – тон на обобщение, крайна спирка;
- *форуд* (*forud*) – каденца, обикновено като низходящо движение.

### Историческо развитие

Като музика от Близкия изток, и музиката на Иран има модален характер. Дълго време (преди династията Каджар, 1789–1925) всеки от основните модуси е имал общоприета формула за мелодична инвенция – *майех*. Майехът се състои от правила за каденци, йерархия от тонове и приемливи мелодични модели. Като се използва майех като ориентир, от музиканта се очаква да импровизира в един модус по време на цялото изпълнение точно както се прави и при индийската рага.

Постепенно този начин на музициране станал тромав за музикантите и за слушателите. В резултат на това по време на династията Каджар старите модуси и майехи биват реструктурирани в системата на 12-те дастгяха. Както терминът *дастгях*, така и самата музикална форма са местни за персийската (и азерската) музика и без съмнение днешният им вид се дължи на изключителния подем на традиционната музика през XIX в. Терминът „дастгях“ се среща в произведение на азегі<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Древният азерѝ, известен още като азерски или азарѝ, е ирански език, говорен до XIV в. в района на Азербайджан, в днешен Северозападен Иран и в съседните региони.



от 1301 (по Хиджра)/1884 г. и около 1287/1870 г. в непубликуван списък с термини, съставен от Малек Мансурзада в Баку. Въпреки всички промени, през които персийската музика е преминала, системата от 12 гастгяха и гушета остава почти идентична с начина, по който е кодифицирана от музикантите от XIX в., по-специално от Мирза Абдулах Фарахани<sup>15</sup>. След тази кодификация не са измислени нови гастгяхи, а редките гушета, които оттогава са добавени към традиционния корпус (*радиф*), са само мелодии или вариации, които не представят новост от модална гледна точка. Когато в съвременното са се развивали гастгях, те почти винаги са били чрез пренос от съществуващи вече такива образци. От тази забележителна стабилност на феномена може да се заключи, че *гастгях* системата трябва да е постигнала „каноничен“ статус в Иран.

### Структура на гастгяха

Гастгяхът се състои от седем основни тона и допълнителни, които са променливи и се използват за украса и модулации. Всеки от основните тонове има специално значение, а един а от тях е определен за обединяващ – нещо като тониката в западната музика. Звукоредът на всеки гастгях обаче е от осем тона. Отделният гастгях има свой собствен набор от мелодии, наречени *гуше*. Гушетото всъщност е мелодичен тип, който обикновено обхваща само четири или пет тона и служи като модел за импровизация. Обикновено гушетата се свирят в ред, който запълва долната, средната и горната част на звукореда на гастгяха. Освен това редът и модусът на всяко гуше може да нямат логическа връзка с този на самия гастгях. Различните гушета са свързани заедно с мелодични фрагменти, известни като *форуд*, които непременно се разрешават във *финалиса* на самия гастгях. Сборът от гушета във всички гастгяхи се нарича *радиф*. По този начин *радифът* съдържа дванайсетте гастгяха: Шур, Абу Апъ, Даштî, Баят-е Торк, Афшари, Сегах, Чахарга, Хомайон, Баят-е Есфахан, Нава, Махур и Раст, заедно с всичките им съставни гушета. Редът на гушетата в гастгяха не е фиксиран и някои от тях могат да бъдат пропуснати изобщо. Първоначалното гуше в гастгяха се нарича *дарамад* и от него идва името на съответния *гастгях*. По този

---

<sup>15</sup> Мирза Абдола, известен също като Ага Мирза Абдола Фарахани (1843–1918), е изпълнител на *катран* и *сетар*. Той е сред най-значимите музиканти в историята на Иран. Роден в Шираз. Той и по-малкият му брат Мирза Хосейн Голи започват да учат музика от баща си Али Акбар Фарахани, който е известен музикант. Мирза Абдола е най-известен с *радифите* си за *катран* и *сетар* и с плодотворните си уроци по музика. Сред неговите ученици са най-известните ирански музиканти.

начин например *гастгях-е Шур* е този *гастгях*, който има модалната мелодия *Shur* за свой *гарамад* (увод, запев).

Всеки *гастгях* има определено модално разнообразие, което подлежи на разгръщане – *саир* (*sayr*, тур. – *seyir/seyr*). Това разгръщане се определя от предварително установения ред на последователности, които се въртят около 365(!) основни мелодии, които са именно *гуше*, и се изпълнява от опитни музиканти. Традицията на *гастгях* изпълнителството е лична и е с голяма тънкость и дълбочина. Според много от изпълнителите етимологията на термина „*гастгях*“ може да бъде свързана с идеята за положението (*gāh*) на ръката (*dast*) (на гърлото, шията на инструмента), т.е. с грифа като скала, тъй като подобна идея за позиция се появява в някои от *гастгях* имената като *догях* и *сегах* (в турската система – „*дгюях*“ и „*сеях*“). За нас *гастгях* е подходящо е да се представи с думата „система“, тъй като *гастгях* е преди всичко съвкупност от дискретни (ясни, но трудно различими за европейското ухо), разнородни отделни елементи, организирани в йерархия, която е напълно последователна, но въпреки това гъвкава. Семантично „*гастгях*“ е термин с двойко значение и донякъде двусмислен:

*Изразът гастгях-е Чахарга означава или основния обединяващ модален комплекс Чахарга, или цял набор от гушета, традиционно изпълнявани като главно модално ядро, начело с Чахарга. (Powers, 1980: 426)*

Теоретично Чахарга може да бъде обозначен като *гастгях* само дотолкова, доколкото е съставен от минимален брой различни модални елементи; без тях той трябва да се счита или за макам, или за обикновен модус (майа). По този начин това, което характеризира *гастгяха*, е дадена модална разновидност, разгръщаща се посредством *саир*, който се определя от предварително установения ред на последователности или *гушета*. Този ред обаче може да варира в определени граници в зависимост от репертоара или вкуса на изпълнителя.

Цялостната структура на *гастгяха* се състои от три основни части, съответстващи на блокове от *гушета*: 1) уводна част (*гармамад*) или последователности, които се разработват в основния модус (майа, макам); 2) секциите, съдържащи модуляции или транспозиции, и 3) бързото връщане (*форуг*) в първоначалния модус. Като цяло *гастгяхът* в мелодично отношение се разгръща много по-бавно, докато достигне кулминацията си, а връщането е по-бързо. Амбигуусът на мелодиите се разширява постепенно във всеки раздел (Nettl, 1987: 21–22). По принцип изпълнителят винаги е свободен да определя съдържанието на всеки *гастгях* и да променя до известна степен реда на *гушетата*, но на

практика някои гастгяхи, като Шур и Хомаюн, изглежда, позволяват по-голяма свобода от други като Чахарга и Раст-Панджгах, които са по-стандартизирани (нак там: 105–106).

Въпреки че има 12 гастгяха, те се обхващат само от шест или седем звукореда (During, 1984: 105). В някои случаи характеристиките, отличаващи гастгях, са чисто структурни: паузи, променливи ноти; заключителни ноти и др.; свързани с мотиви (заключение или *форуд*; въведение) и т.н. *Гастгяхите* също могат да бъдат разграничени по такива характеристики като: последователност на модулациите, диапазон, или „водещи звучности“ (например за долния ѝ регистър). Въпреки диференциращите си характеристики, *гастгяхите* по никакъв начин не са затворени системи, но си споделят *гушета*. По принцип всеки *гастгях* има изразително оцветяване, индивидуален *етос*, но невинаги може да бъде характеризирани по последователен начин. По този начин определението остава по-плавно и общо, тъй като *етосът* зависи до голяма степен от интерпретацията. Въпреки това е постигнато съгласие, че Нава е по-скоро спокоен и медитативен, Чахарга – военен, Махур – весел или величествен, Шур – меланхоличен, и Хомаюн – патетичен. Характерите на другите гастгяхи са по-малко уредени.

От концептуално-музикална гледна точка в рамките на известни модални ограничения гастгях-музиката е течаща, субективна и силно импровизирана. В ритмическо отношение също е свободна и гъвкава. Според Хормоз Фархат<sup>16</sup> гастгяхът е самобитно персийско явление:

*Доскоро гастгяхът се разбираше като съответстващ, сходен на индийската рага или на макама в турско-арабската традиция. Също биваше преведен и като модус в западната музикална терминология. Никой от горе изредените термини не описва адекватно гастгяха.*  
(Farhat, 1990: 19)

Въпреки посоченото от Фархат, характеристики на гастгях традицията се отнасят в широк смисъл и до характеристиките на модус, предимно в източната музика (Powers, 1980: 434, 437).

---

<sup>16</sup> Хормоз Фархат е персийско-американски композитор и етномузиколог. Роден е в Техеран през 1930 г., доктор е на Калифорнийския университет, ученик по композиция на Дариус Мийо и Лукас Фос. Фархат е един от най-значимите изследователи на персийско-иранската *гастгях*-традиция. Професор в Техеранския университет, Харвард и Тринити Колидж в Дъблин.

### II.3. Арабската музика – история и произход

Арабската музика се формира в резултат на сливането на арабското изкуство с изкуството на покорените страни. Ранният, „бедуински“ период в нейното развитие се характеризира с ненарушено единство на музиката и поезията. Запазена е информация за древните арабски професионални певци-поети *шаирс* (*shairs*), за жанровете на песните *худа* (*hida*) – песни на каравани, и *кхабаб* (*khabab*) – песни на конници; за музикалните инструменти – дъф/ (*duff*) – малка квадратна тамбура, *мицхар* (*mizhar*) – примитивна лютня, и *ребаб* (*rebab*) – вид цигулка с една струна.

След завладяването на Иран и част от Византия и установяването на господство над Средиземноморска Азия и Египет арабите попадат под влиянието на традициите на по-развити култури. В резултат на това в теорията им влизат гръцките автори, а в практиката звукоредът се разширява до две октави и някои от макамите се заимстват от персите. Разцветът на класическата арабска музика започва в края на VII в. Той се основава на 7-тонови скали, в които заедно с основните звуци се използват междинни интервали – коми (около 1/8 от целия тон).

Арабската музика се характеризира с особен начин на пеене, при който широко се използва гласндиране (плъзгане от звук към звук) и особено украсяване, което придава на музиката неповторим цвят. Класическата арабска музика е предимно вокална. Най-разпространеният жанр е вокално-инструменталният ансамбъл, в който водещата роля принадлежи на певеца.

В научно отношение съчиненията на арабски достигат изключително ниво. Сред теоретиците на музиката са: ал-Кинди (801–873), който разработва и прилага към арабската музика метафизичната доктрина за „хармонията на Вселената“ на неоплатониците; ал-Исфahanи (897–967), автор на „Голямата книга с песните“; Сафи ад-дин ал Урмай (ок. 1230–1294), който освен своята „Книга на кръговете“<sup>17</sup> е написал трактат за акустика и хармонични отношения „Еш-Шарафия“.

#### Арабският макам

Арабският макам (*maqām*, мн.ч. *maqāmāt*) е системата на организация на звуковото пространство, използвана в традиционната арабска музика, която традиционно е монодийна. Думата макам на арабски означава място, местоположение или позиция.

<sup>17</sup> Книгата е подробно представена и преведена на български (на някои места – непълно) от Банев в: Banев, 2012: 10–11, 30–55, 112–135.

През 14 в. персийският философ и музикант Кутб ад-дин аш-Ширази променя определението на Сафи ад-Дин шууд (мн.ч. от шадд – настройване) на макама (мн.ч. от макал). Макал означава най-първо спирка, откъдето се развиват различните значения: положение, състояние, чин, степен и т.н. Макал си устройвали бедуините. „Макал“ са и душевно-духовните състояния при ислямските мистици – суфиите. (Ванев, 2009: 249–250, бел. 20)

Макамът е и техника на импровизация, която определя височините, моделите и развитието на едно музикално произведение и която е „уникална за арабската музика на изкуството“ (Тоута, 1996: 38). Арабският макал е съставен от тип мелодии, които имат 72 хептатонични (седемстепенни) тонови реда, или скали. Те се изграждат от големи, натурални<sup>18</sup> и малки секунди (пак там: 203). Всеки макал е изграден върху определен модус и е с традиция, която определя неговите обичайни фрази, важни ноти, мелодично развитие и модуляция. Както композициите, така и импровизациите в традиционната арабска музика се основават на системата на *макама*. Както в турската, така и в арабската музика „понятието макал не трябва да се смята за тъждествено на ήχος ιχος или *modus*“ (Ванев, 2009: 250).

Съществен фактор за арабската музика е, че тя се ръководи от „тонално-пространствения фактор“ – нещо като набор от музикални ноти и взаимоотношенията между тях, включително традиционните модели и развитието на мелодията, – а не от ритмичните модели, тъй като те не са задължителен момент в нея (Тоута, 1996: 38, 47).

Арабската метро-ритмична система *уазн* (ар. *wazn*, мн.ч. *аузан/awzān*, тур. – *везин/vezin*), известна също и като *усул*, *мизан* и *дарб*, е изключително развита и богата (вж. Тоута, 1996: 45, 54), но винаги е в положението на „втори принцип“, т.е. към ритъма се подхожда с една свобода, която може прекрасно да се опримери с „мерените“ и „немерените“ (безмензурните) песни в нашето народно изкуство. Затова формата на макама е особена и „включва мелодични пасажи, фази на развитие и тонови нива, емоционално съдържание“ (Тоута, 1996: 39).

Арабските маками се основават на музикална скала от 7 ноти, като първата нота се повтаря в октавата. Някои маками имат по две или повече алтернативни скали (напр. Раст, Нахаванд и Хиджас). Скалите на макамите в традиционната арабска музика са микротоновы, т.е. не се

---

<sup>18</sup> Натурална секунда – интервал, по-голям от малката секунда, но по малък от голямата.

основават на дванайсеттоновата равномерна температура, както е в съвременната западна музика. Повечето макамни организации включват чиста квинта или и чиста кварта (или и двете), както и всички октави са чисти (което не е изискване при иранския *дастгах*). Останалите ноти в гамата или съвпадат, или не съвпадат с полутоновете от западната гама. Поради тази причина скалите на макамите се преподават по традиция и чрез задълбочено слушане на традиционния арабски музикален репертоар.

### **Характеристики на арабската музика**

Тума<sup>19</sup> твърди, че има пет компонента, които характеризират арабската музика:

- Арабската тонална система; сиреч музикална система за настройка, която разчита на специфични интервални структури и е изобретена от Ал Фараби през X в. (Тоума, 1996: 170).
- Ритмично-времеви структури, които произвеждат богато разнообразие от ритмични модели (известни като *уазън*, или „тежест“ в смисъл на мярка), които се използват за придружаване на измерени вокални и инструментални жанрове, за акцентиране или придаване на форма.
- Музикални инструменти, характерни за целия арабски свят, които представляват стандартизирана тонална система, свирят с общо стандартизирани техники на изпълнение и показват подобни детайли в конструкцията и дизайна.
- Подкатегории на арабската музика, или музикални жанрове за специфични социални контексти. Те могат да бъдат класифицирани като градски (музика на жителите на града), селски (музика на жителите на страната) или бедуински (музика на жителите на пустинята).
- Арабски музикален манталитет, „отговорен за естетическата хомогенност на тонално-пространствените и ритмично-времеви структури в целия арабски свят, независимо дали е композиран или импровизиран, инструментален или вокален, светски или свещен“. (пак там: XIX–XX)
- Тума описва този музикален манталитет като многосъставен.

---

<sup>19</sup> Хабиб Хасан Тума (1934–1998) е палестински композитор и етномузиколог, роден в Назарет. Редактор на рецензии на книги за етномузикалното списание „Светът на музиката“, издадено от Международния институт за традиционна музика в Берлин. Автор на редица книги, есета и музикални изследвания на арабски език за турска или иранска музика.



## Аджнас

Един макам се състои от най-малко два *аджнаса*. Аджнас е формата за множествено число на *джинс*, която на арабски произлиза от латинската дума *genus*, което означава „род, вид, тип“. В структурен план джжинсът е трихорд, тетрахорд или пентохорд. Един макам обхваща обикновено само една октава (обикновено два аджнаса), но може да обхване и повече. Подобно на мелодичната минорна гама някои маками използват различни *аджнаси*, във възходяща и низходяща посока. Поради непрекъснато новаторство и поява на нови *аджнаси*, както и на липса на единодушие по темата, общият брой на използваните *аджнаси* е несигурен. Консенсус обаче има по отношение на минималния брой – 8 основни аджнаси: *раст* (*rast*), *байат* (*bayat*), *сиках* (*sikah*), *хиджас* (*hijaz*), *саба* (*saba*), *кюрд* (*kurd*), *нахаванд* (*nahawand*) и *аджем* (*ajam*). Техни често използвани варианти са *накриз* (*nakriz*), *атхар кюрд* (*athar kurd*), *сиках белад* (*sikah beladi*), *саба замзама* (*saba zamzama*) и др.

## Микротонове в арабска музика

Според някои теории всичките 24 тона, характерни за арабската музика, трябва да съществуват в четвърттоновата скала, но на практика не всички от тях се използват и затова тази скала не е въведена (пак там: 170)<sup>20</sup>. Също така трябва да се добави, че четвърт тоновете не се използват навсякъде в макамите. Затова в арабската музика не е възможно да се появи идея или практика, подобна на добре темперирания клавиър на Й. С. Бах. Най-често използваните четвърт тонове са на ми (между ми и ми б), ла, си б, ре , фа (между фа и фа#) и до.

## Емоционално съдържание

Най-общо казано, всеки макам предизвиква различни душевни състояния у слушателя (пак там: 43, 44). На по-основно ниво се твърди, че всеки *джинс* предава различно настроение или цвят. По тази причина се казва, че макамите от едно и също семейство споделят общо настроение, тъй като започват с едни и същи *джинсове*. Няма консенсус относно точното настроение на всеки макам или *джинс*. Някои препратки описват настроенята на макам, използвайки много неясна и субективна терминология. Все пак за векове наред макамната изпълнителска практика е била приемана като неразделна част не

<sup>20</sup> Добре познатият и в Западна Европа композитор, изпълнител и теоретик на османската класическа музика Раулф Йекта (1871–1935) помества например между сол и ла на първа октава три диеза.

само от естествената грижа за душата, но дори и от медицината както например в Дамаск (Ванев, 2009: 241–242, 251).

#### **II.4. Монодията в България**

За разлика от персийската класическа музика, османската и арабската, върху които се спряхме дотук, църковната монодия в България дълго време се е определяла изключително с името Източноцърковно пение. Още от първите печатни сборници на това пееие в Букурещ и Цариград (40-те и 50-те години на XIX в.) то е „восточно“ и „църковно“. Понятието това означава: 1) че неговият произход е с твърде широк ареал; 2) че непременно се свързва с църковния Изток и като следствие от първите две 3) че е невъзможно да се национализира. От друга страна, фактът на липса на певческо, а и на въобще образование на български език за повече от 400 години определя разглеждането на това пееие като традиционна и нематериална, устно предавана култура, която е в неизменна връзка с многовековни, преки отношения с „писаното“ пееие на гръцки език и неговите носители. Дори и подемът на многожеланото българско езиково образование не прекъсва тази връзка. Десетилетия след 1878 г., когато вече „цялата“ България се освобождава от османска власт, Петър Сарафов публикува огромен труд за източното пееие (1912), в чиято теоретична част аргументът за интервалите и скалите се строи върху гръцки източници (напълно теоретичните работи на Михаил Мисаилудис и Николаос Паганас). Независимо че посочените работи са „сказки пред отбрана публики“, които са в разногласие с Хрисантовата теория (1814–1821) и с решенията на певците и учените от Цариградската комисия (1888), а също и с певческата практика на цялата Източна църква, тъкмо в тях Сарафов намира основания теоретично да защити и педагогически да въведе равно темперирано представяне на скалите в източното пееие (Sarafov, 1912: 21, бел. 1). С други думи, историята на българоезичните теоретични описания на традиционната църковна монодия е история на предаване, осмисляне, приемане или неприемане на гръкоезичните трудове относно това пееие. Практиката от своя страна също ще е в постоянна рефлексия спрямо гръкоезичната певческа практика, доколкото последната е хилядолетният православен референт на книжовното и певческото изкуство по българските земи.

И ако първите три монодийни традиции не са собствено разглеждани в България и съответно се нуждаят от подобно по-разгърнато общо представяне, то църковната монодия е не само предмет на изследвания от около 200 години, но и интеркултурният музикален „факт“ на многовековната българската музикална история. Ето защо

предвид поставените в началото цели е достатъчно: 1) да бъдат посочени някои от изследванията, които са на български език, и 2) да бъде повторен и ясно подчертан постоянният модалноизточен рефрен на църковната монодия.

Освен посочения Сарафов, на български разполагаме с не малък брой преводи, теории, протекции (въведения) и публикации за източното църковно пеене и неговата невмена нотация, от които желаещият може да се запознае с основните теоретични характеристики на тази монодия, както и с най-представителните (древно)гръцки височинни организации на звука. Въпросът е разглеждан и от редица български автори, които третират въпроса в различен ракурс, който не е предмет на тази студия. Тук посочвам по азбучен ред само някои от тях, които не са цитирани в настоящия текст: (Bogoev, 1940; Buleva, 2009; Chrysanthos, 2011; Chrysanthos, 2007; Dinev, 1964; Mechkova, 2019; 2018; 2009).

### III. ДИСКУСИЯ

В заключение може да кажем, че има основание да се приеме, че модалноизточният рефрен на църковната монодия произтича тъкмо от „източното“ в нейното назоваване на български език. Устойчивостта на това име е може би най-прекия път за освидетелстване на нейния общоизточен произход и характер. С него най-кратко се онагледява онава, което внимателният прочит ще открие у българските автори и в литературата на български език. А именно, че подобно на разглежданите традиции на перси, араби и османци и църковната монодия се обуславя в общотеоретичен план от: а) човешкия глас като ръководен за чуването и интерваловото многообразие (изначално натурално чуване и множество тонове-украшения, „ларингизми“); б) устойчиви и неустойчиви степени на гласа в смисъл на постоянни и променливи в звуковисочинно отношение; в) нефиксирани основи на гласа в осмогласието (определят се от изпълнителя); г) модален принцип на взаимоотношенията, изразяващ се в линейно обусловена форма (в противовес на хармонично функционалната); д) много повече от два начина на организация на звуковото пространство (за разлика от само двата мажор-минор в класическата западноевропейска музика); е) бавно разгръщане на пространните песнопения, които, когато са празнични херувика и причастни, се въвеждат със запев-импровизация. Наличността на тези характеристики показва, че модалноизточното е водещото също и за нея и следва да определя методологическите предпоставки и методическите решения при нейното преподаване както като произход и културна принадлежност, така и като реална практика.

## ЛИТЕРАТУРА

- Averintsev 1977: Averintsev, Sergey. Поэтика ранновизантийской литературы. Москва, Наука, 1977. [Poetika rannovizantijskoj literaturai. Moskva: Nauka, 1977]
- Banev 2021: Banev, Jordan. Музикалното мислене на античността. Дисертация. – Fundamenta musicae, 2021. [Muzikalното mislene na antichnostta. – Fundamenta musicae, 2021] <https://fundamentamusicae.bg/publications/36> – accessed March 31, 2021.
- Banev 2012: Banev, Jordan. Disciplina musica u muzikalno mislene prez втората половина на XIII u началото на XIV в. – три трактата: латински гръцки, арабски. Хабулмация. София, 2012. – Fundamenta musicae, 2021. [Disciplina musica i muzikalното mislene prez втората polovina na 13 i nachaloto na 14 v. – Fundamenta musicae, 2021] <https://fundamentamusicae.bg/publications/37> – accessed March 29, 2021.
- Banev 2009: Banev, Jordan. Музиколечението в ислямската култура – паралели с античните гръцки представи. – В: Млад научен форум за музика u танц, 3, 2009, 241–255. [Muzikolechenieto v islamskata kultura – paraleli s antichnite gracki predstavi. – In: Mlad nauchen forum za muzika i tanz3, 2009, 241–255]
- Vogoev 1940: Vogoev, Mircho. Учебник по източно църковно пение. София: Синодално издателство, 1940. [Uchebnik po iztochno carkovno penie, Sofia: Sinodalno izdatelstvo, 1940]
- Buleva 2009: Buleva, Mariyana. Идеята за хармонията. Пловдив: Абазар, 2009. [Idea za harmonijata. Plovdiv: Abagar, 2009]
- Chrysanthos 2011: Chrysanthos of Madytos. Въведение в теорията u практиката на църковната музика според Новия метод. София: Агенция КС, 2011. [Vavedenie v teorijata i praktikata na carkovnata muzika spored Novia metod, Sofia: Agencija KS, 2011]
- Chrysanthos 2007: Chrysanthos of Madytos. Голяма теория на музиката. Манастир „Св. Йоан Рилски“. Скрино, 2007. [Golyama teoria na muzikata. Manastir „St. Yoan Rilski“. Skrino, 2007]
- D'Erlanger 1949: D'Erlanger, Baron Rudolphe. La Musique arabe. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner 1949, Vol. 5, 24.
- Dzhudzhev 1976: Dzhudzhev, Stoyan. Арабски елементи в българския музикален фолклор. – Български фолклор, 2, 1976, 13–23. [Arabski elementi v bulgarskia muzikalen folklore. – Bulgarski folklore, 2, 1976, 13–23]
- Dinev 1964: Dinev, Petar. Ръководство по съвременна византийска невмена нотация. София: Наука u изкуство, 1964. [Rakovodstvo po savremenna vizantijska nevmena notacija. Sofia: Nauka i izkustvo, 1964]
- During 1984: During, Jean. La musique iranienne. Tradition et évolution. Paris: Editions Recherche sur les civilisations, 1984.

- Farhat 1990: Farhat, Hormoz. *The Dastgah Concept in Persian Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Fétis 1874: Fétis, François-Joseph. *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*. Firmin-Didot. Paris, 1874, Vol. 4, 5–6.
- Floros 2006: Floros, Konstantin. Въведение в невмознанието. БАН, Институт по изкуствознание. С., 2006. [Vavedenie v nevmoznaniето. BAN. Sofia, 2006].
- Gardner 1983: Gardner, Howard E. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books, 1983.
- Gastoué 1921: Gastoué, Amédée. *La musique byzantine*. – In: *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. (Éditeur Albert Lavignac). Paris, Delagrave, 1921, 541.
- Høeg 1955–57: Høeg, C. *Les rapports de la musique chrétienne et la musique de l'antiquité classique*. – In: *Byzantion* 25–27 (1955– 57), 383–412.
- Holleman 1972: Holleman, A.W.J. *The Oxyrhynchus Papyrus 1786 and the relationship between ancient Greek and early Christian music*. – *Vigiliae Christianae*, Vol. 26, No 1, 1972, 2.
- Idelsohn 1929: Idelsohn, Abraham. *Jewish Music in its Historical Development*. New York: Henry Holt and Company, 1929.
- Mechkova 2019: Mechkova, Klara. *Голямата теория на Хрисант между Изтока и Запада. (начални наблюдения)*. – В: *Съвременна музикално образование и възпитание*. В. Търново: Университетско издателство "Св. св. Кирил и Методиј", 2019, 71–79. [Golyamata teoria na Hrisant mezhdu Istoka i Zapada. – V: *Savremenna muzikalno obrazovanie i vazpitanie*. V. Tarnovo: Universitetsko izdatelstvo "Sv. Kiril i Metodii", 2019, 71–79].
- Mechkova 2018: Mechkova, Klara. *Трифонията в тетрафоничната музикална система и в живота на византийското осмогласие*. Пловдив: Астарта, 2018. [Trifoniyata v tetrafonichnata muzikalna sistema i v zhivota na vizantiyskoto osmoglasie. Plovdiv: Astarta, 2018].
- Mechkova 2009: Mechkova, Klara. *Осмогласната система на византийската музика в изворовите теоретични текстове*. Тетрафонията. В. Търново: Абазар, 2009. [Osmoglasnata sistema na vizantiyskata muzika v izvorovite teoretichni tekstove. Trifoniyata. V. Tarnovo: Abagar, 2009].
- Nettl 1987: Nettl, Bruno. *The Radif of Persian Music. Studies of Structures and Cultural Context*. Champaign, Elephant & Cat, 1987.
- Powers 1980: Powers, Harold. *Mode*. – In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- Sarafov 1912: Sarafov, Petar. *Ръководство за практическо и теоретическо изучаване на восточната църковна музика*. София: Печатница на Петър Глушков, 1912. [Racovodstvo za praktichesko i teoretichno izuchavane na vostochnata carkovna muzika. , Sofia: Pечатnica Petar Glushkov, 1912].

- Schueller 1988: Schueller Herbert. *The Idea of Music. An Introduction to Musical Aesthetics in Antiquity and the Middle Ages*, Western Michigan University, 1988.
- Signell 2004: Signell, Karl L. *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Nokomis / Florida, 2004, p. 37.
- Touma 1996: Touma, Habib Hasan. *The Music of the Arabs*. Portland, Amadeus Press, 1996, p. 38, 203.
- Touma 1971: Habib Hasan, *The Maqam Phenomenon: An Improvisational Technique in the Music of Middle East*. – *Ethnomusicology*, XV, 1971, p. 38-40.
- Tsuhge 1970: Tsuhge, Gen'ichi. *Rhythmic Aspects of the Âvâz in Persian Music*. – *Ethnomusicology*, Vol. 14, No. 2, University of Illinois Press, 1970, 205-227.
- Wellesz 1960: Wellesz, Egon. *La Musique dans le monde Chrétienne – La musique byzantine*. La Pléiade, Paris, 1960, 639-640.
- Wellesz 1961: Wellesz, Egon. *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Clarendon Press, Oxford, 1961.
- Werner 1948a: Werner, Eric *The Psalmodic Formula Neannoe*. – *Musical Quarterly*, XXVIII. New York, 1948a, 93-99.
- Werner 1948b: Werner, Eric. *The Origin of the Eighth Modes of Music (Octoëchos). A Study in Musical Symbolism*. – *Hebrew Union College Annual*, xxi Cincinnati, 1948, 211-255.

---

*За автора:*

Илия Михайлов е докторант в катедра „Музика“, Факултет по науки за образованието и изкуствата към Софийския университет „Св. Климент Охридски“.

Области на научни интереси: източноправославна църковна музика, фолклор, дирижиране на класическа, духовна и народна музика, хорово пеене, педагогика на преподаването.

E-mail: [iliamihaylov74@gmail.com](mailto:iliamihaylov74@gmail.com)

*About the Autor:*

Iliia Mihaylov is a Doctoral Candidate, Department of Music, Faculty of Educational Studies and the Arts, Sofia University "St. Kliment Ohridski".

Scientific interests: Eastern-Orthodox chants, folklore, conducting of classical, sacred, and traditional music, choir singing, pedagogy of education.

E-mail: [iliamihaylov74@gmail.com](mailto:iliamihaylov74@gmail.com)





РЕСУРСИ ЗА РАЗВИТИЕ НА ИЗРАЗНО-ЕКСПРЕСИВЕН  
ПОДХОД КЪМ ЕСТЕТИКАТА И ИЗКУСТВОТО  
В РАКУРСА НА КОНЦЕПЦИЯТА ЗА ИЗРАЗЯВАНЕ  
НА М. БАХТИН, А. ЛОСЕВ, А. БУРОВ

Лейла Печко

**Резюме:** Студията разглежда един особен подход към естетиката и изкуството, който е развит върху основата на съвпадението на отделни позиции на различни философи. Авторската интерпретация на този изразно-експресивен подход се фокусира върху различни открития в хуманитарните и естественонаучните познания в съвременността, както и върху съчетанията на обективните и субективните аспекти на естетическото. В същото време се съотнасят и приравняват термините „експресивен/изразителен“ от европейската традиция и „изразителност, изражение“, които са заимствани от руската езикова култура и въведени в научната естетика от изключителните философи-семиотици М. Бахтин, А. Лосев, А. Буров (50–70-те години на XX век). В текста се разглеждат естетически обекти и явления, които се характеризират като експресивни и експресионни, а също така се дават примери с произведения на изкуството, съдържащи тези аспекти. Анализират се фрагменти от произведения на У. Шекспир и Г. Г. Маркес.

**Ключови думи:** подход в естетиката, експресионен, експресивен, експресивност, изразителен, изражение, обектно-субективен ракурс, природа, изкуство, наука

RESOURCES FOR THE DEVELOPMENT  
OF EXPRESSION-EXPRESSIVE APPROACH TO AESTHETICS  
AND ART – IN THE LIGHT OF THE CONCEPT OF EXPRESSION  
BY M. BAKHTIN, A. LOSEV AND A. BUROV

Leyla Pechko

**Abstract:** The article considers a special approach to aesthetics and art developed on the basis of the coincidence in individual positions of different scholars in the field of scholar thinking. The author interprets this expression-expressive approach focusing on the discoveries in the humanities and natural science of the new time and on the combination of object and subject aspects of the aesthetic matters. At that, the terms "expressing/expressive" belonging to the European tradition and "expression-based, expression" introduced to scientific aesthetics from the Russian language and folk aesthetic culture by outstanding scholars M. Bakhtin, A. Losev, A. Burov (1950s–1970s), are correlated and equated to each other. Aesthetic objects and phenomena are characterized as expression-based and expressive or their joint, and the works of art containing these aspects are also considered. The article presents the aesthetic analysis of fragments of the works of W. Shakespeare and G. G. Marquez.

**Key words:** approach in aesthetics, expression-based, expressive, general, expressiveness-based, expression, expressiveness, object-subject perspective, nature, art, science, environmental problems.

Over the last 5–7 decades, the paradigm of the aesthetic and the definition of the science of aesthetics have actually changed dramatically in Russian aesthetics. Back in 1980s the dictionaries still defined it as the science of nature and patterns of aesthetic mastering of reality, the science of beauty and "creativity according to the laws of beauty" (Schiller, Marx, etc.). It was pointed out that it was the category of the sensual that determined its subject and all manifestations of the aesthetic, especially in subjective forms (feelings, relationships, taste, ideals, values, art as a type of specific aesthetic activity) (Belyaev et al. – with the local participation of Losev, 1989: 419). By that time it had become obvious again that the original foundations and categories could not be defined in terms of aesthetics itself, but had to be based on philosophical knowledge.

A new understanding of aesthetics appeared in 2001 and 2008: "as a science of human harmony with the Universe", as a special form of being-consciousness; but also as "a specific spiritual field in which a person

acquires one of the highest forms of being, a feeling and experience of full and complete participation in being" (Bychkov, 2001). This author speaks of "the experience of being-knowledge", which essentially goes into the depths of religious consciousness (V. Bychkov, O. Bychkov, 2001: vol. 1, 456, 467; 2008: 7).

For those thinkers who worked in the field of Russian aesthetics and got the opportunity to publish their conceptual works in 1950s and 1970s – M. M. Bakhtin, A. F. Losev, A. I. Burov – the general principle and basis of the aesthetic was the understanding of its object-subject integral genesis. As a universal phenomenon of "expression" that exists in reality they identified a certain regularity: self-expression of various processes of generating the essential formulation of objects in the world and subjects in their external material properties, which is defined by the Russian language as «expressive», «expressiveness», that is, a kind of imprinting natural processes in the external appearance of their "products". The concepts of expression, expressiveness and the action itself – to express – are deeply embedded in the foundations of Russian culture, aesthetic creativity, language design and mindset, they are presented in lexical dictionaries, fixing the images of the world-understanding of historical and ethno-aesthetic nature. We can observe this in the vocabulary article "to express", for example, in the "Explanatory Dictionary of the living Great Russian language" (Daly, 1978: vol.1, 310).

Naturally, together with understanding this justification and the explanatory principle of "expression" in the definition and specifics of "the aesthetic", arguments of an "expressionistic" approach were put forward in the studies of Russian aesthetes who worked separately: M. M. Bakhtin, A. F. Losev and A. I. Burov (independently in different periods of the twentieth century). Having no possibility to support scientifically their positions, they came to similar conclusions. All this happened due to a hard ideological pressure that lasted in the country for a long time.

Meanwhile in Europe since the very beginning of the century a special approach had been developing in line with the classical aesthetics. It originated and was justified by a neo-Hegelian Italian scholar Benedetto Croce in his analytical works on aesthetics (Croce, 1901). Along with the dominant feature of subject expression – the expression of human feelings, these works also present examples of real objects of nature that evoke aesthetic emotions and associations with their external material aesthetic features. An understanding of their objective aesthetic significance [expressione] originated in these studies as well.

However, over the following periods of time the subjective aspect of understanding «expression» and «expressiveness» was being fixed in European

aesthetics and in general cultural vocabulary. And today, when looked up on the Internet, "expression" is defined precisely as a manifestation of the moods of a person, an artist, an author of a work of art, that is, only in its narrow sense.

However, the Russian thinkers proved to be particularly prescient precisely because they processed through their aesthetic consciousness and analytical thinking the discovered facts that characterize the real picture of the world in a strict, natural-scientific way, corresponding to the twentieth century, containing and expressing fundamental, universal, objective aesthetic properties (for example, in the balance of forces, composition of matter, in combinations of external features of living beings, characteristic expressive manifestations of geological processes and climatic patterns). Peculiar natural harmonies have been disturbed or destroyed by the industrial onslaught, which led to the ecological crisis on our planet. And so arose conflicts between the objective condition of nature and the subjective ideal of an aesthetic attitude to it viewed as egoistic consumer attitude. The assessment of current consequences of this situation are recorded in the latest Report of the Club of Rome (Weizsäcker, Wickman, 2018).

Let us further note the fundamental foundations of the scientific approach, universal for the aesthetics of human world and natural world, developed in works by Bakhtin, Losev, and Burov on the basis of expression criterion. In understanding the essence of the aesthetic both in the object space-time context and in the subject-object perspective in development of human culture (and especially in the artistic and aesthetic figurative vision of reality), they took into account both historical-cultural and aesthetic-ecological experience of mankind. These scholars were separated from each other in space, time, lifestyle and organization of their scientific activities. They neither communicated in person nor conducted business correspondence, yet, analysis shows that their creative thinking went in a common direction – founded on the criterion of expression and expressiveness in being, in human ontology and in ontology of the universe.

They aimed to protect this scholar approach from criticism, they rarely declared it, probably expecting that the future generations of thinkers will come to an object-subject expressive ("expression-expressive") understanding of the essence of aesthetics.

We will focus on the general properties in order to "reconstruct" possible reflections on the essence of aesthetics in connection with scientific discoveries of social and humanitarian scholarship of the twentieth century. The ideas of aesthetic expressiveness as a full-dimensional quality of reality and human nature, and sometimes of objects and phenomena, were noticed in theoretical thinking that developed after B. Croce (1901) in the studies

of J. Ortega-y-Gasset (1915), D. Dewey (1925), later V. Tatarkevich (1975), R. Arnheim (1965) and other philosophers. Natural sciences were providing more and more data for this purpose with each passing decade.

However, traditional aesthetics of beauty often remains in many countries part of the official fundamental education, especially as an economic and aesthetic criterion of the fashion industry, and sometimes even the only criterion in art evaluation. Yet, F. Schiller already claimed that "beauty is the condition of the subject" and pointed out the «beauty of expression» (Schiller, 1869: vol. 6, 169).

In Croce's aesthetic approach the object and subject aspects, the expression-based and the expressive came into contact. Other aesthetes took differentiated positions. The tendency to interpret the term in a subjective, expressive, limited way intensified more and more over the course of time. Finally, in 2021 the Internet provides us with the old interpretation of this concept, excluding the "expression-based" option.

Humans and humanity were previously fascinated by the eternal delusion that the basis of aesthetics is beauty alone viewed as an irreproducible phenomenon, anywhere and at all times. This was proved by the teachings of classical aesthetes of different epoques but it was the economic effect of producing and selling "commodity beauty" that prevailed. Nowadays practically everything is reproduceable except for the natural, organic uniqueness.

The science developed and revealed many misconceptions and mysteries of civilizations, scientists explained important features of human psyche and conditions that lead to domination of expressive manifestations of its condition, human behavior, preferences, emotional reactions, and the illusory nature of some ideas. Already in the nineteenth century Ch. Darwin discovered special manifestations of innate reflexes, which he called "expressive movements" (Darwin, 1953, vol. 3) inherent in higher animals. Humans have their own expressive features like external and internal manifestations, although we usually do not notice them (the reddened face of an embarrassed person excluded). Expression and expressiveness are inseparable parts of our life and our aesthetic appearance and inner consciousness (Pechko, 2008).

Yet, these days environmental problems and the condition of our planet make it necessary to include the entire natural environment of our origin and our life, the earthly cradle of humankind in the sphere of aesthetic thinking.

Expressiveness and expression can be perceived on the basis of achievements of modern natural sciences: as natural physical, biological, psychological and socio-cultural manifestations of essential features and properties of natural development of the living world, the continuation of natural existence in its diversity of genera, breeds, and types, at maintaining the harmony of its conditions. Certain essence and appearance of each living



being or plant is transmitted in them according to models "worked out" with specific sets of features in the course of an infinite number of generations.

But if we try to clarify the original sources of their genesis, at the beginning of all things we will see some interaction between matter and energy, development in various conditions and changes in forms and properties along the way, signs of self-formation and self-organization of matter (Prigozhin, 2005). Indeed, this goes on from the very beginning to the finishing stage of these processes and generation of specific types of matter (for example, geological interactions or clusters of homogeneous substances in the depths and on the surface of celestial bodies, or formations of infinite cloud nebulae in the Universe). This can be seen on photographic images, numerous images taken in laboratories or by space and ground-based telescopes.

It is impossible to ignore the manifestation of the same aesthetic properties and patterns that are inherent in the objects of our planet – mountains, deserts, plateaus, ice "caps". It is important to notice the aesthetics of expressiveness even in the case of rare luck: when observing a birth of new life in a bird's nest – a strictly defined expressive type, kind, appearance.

This is the natural-scientific background where human thinking emerges next to expressive environment of life, and where it responds sympathetically and aesthetically to the material diversity of the world and to behavior of its living representatives. External material nature is most stable, that is to say it is expressive, it determines the environment supportive to its physical life cycle. Having completed its physical cycles, the combination of expressions of energy-material processes transforms into mountains, valleys, coasts and other environments, stable for habitation and aesthetically established, stable. And now we perceive this aesthetic picture of the earthly world and realise that humans depend on its condition.

Following the logic of B. Croce, who called his aesthetic position «expressione», we consider this term to be the main for revealing the features of expression-expressive approach to aesthetics and art that emerged in the twentieth century. Obviously, this approach is based on the criteria of primary object (objective) expression and secondary subject (subjective) expressiveness for all things in the world (objects, phenomena, manifestations in subjective sphere). This corresponds to recognising the unity of the objective-subjective nature of humans, that is, their physical, biopsychic, socio-cultural essence, and, accordingly, their mission in real life – to maintain a stable harmony in existence of humanity and earthly nature. This means preserving them in their natural, aesthetically expressive ways of life and appearance, which corresponds to the harmonious aesthetic ideals of all ethnic groups on the planet.

Nowadays many concepts and terms that were understood in other contexts in the past centuries are being reinterpreted. It is the term with the root "press-; express-" that is promising in terms of concretizing the essence of phenomena and natural and humanitarian sciences. In the dictionary of foreign words, the root «press» is built back to Latin: "lat. pressure – to press – means a mechanism for compression of something for the purpose of making it compact, changing its shape, joining (pressing) some parts together, testing materials, bending, separating liquid, etc." (Usha, 2015: 511). As can be easily seen, this description characterizes models of any physical processes – the effects shown by different forces, pressures, gravities, attractions and repulsions at any scale. The main thing here is the impact of energies on a substance or its elements of any type that affect its state, its result and the appearance of its products: this is the definition of the impact in the sphere of inanimate, expressive nature.

We can see this definition of change and transformation being associated in the European tradition with the concept of pressure, compression, etc. While in the Russian language such a process was defined by a more abstract lexical unit. The verb "to express" (vyrazhat) the nouns "expressiveness" (vyrazitelnost) and "expression" (vyrazhenie), the adjective "expressive" (vyrazitelny) contained the root "raz-", that means a completed, perfect action in general, without any special emphasis on the energy of pressure, but with a shade of «energy», «completed action» meaning. Nevertheless, a word-root is one thing, and its semantic transformations into a verb, a noun, and an adjective is another. Therefore, in the famous "Explanatory Dictionary of the Living Great Russian language" by V. I. Dal, the word "to express" is defined mainly in terms of subjective expression, i.e. the transmission of "feelings, thoughts or actions" ... "to explain by means of signs, transmit, communicate, express or represent in any way (speech, writing, body movements, sounds, brush, chisel)... Expression is the object itself with the existing qualities of what it expresses" (Dal, 2015: vol. 1, 163) Further in this article there are additions that clarify the meanings of these concepts while mixing up the object and subject plans without considering them: «Expressive (vyrazitelny) – clear in expressing, correctly depicting, manifesting. Mouthpiece (vyrazitel) – expressing, communicating, transmitting the concept of feelings» (Dal, 2015: vol. 1, 163).

This dictionary, compiled and published in the mid-nineteenth century, provides us in some separate examples with just a vague hint on expression-based method – a material and physical method – of manifestation, expression of the essence of objects, phenomena, living beings in their appearance.

Decades later Russian thinkers turned to this group of concepts to denote the "duality" of the external and internal in material objects (Bakhtin) and their properties in the context of "aesthetic vision" and cognition.

They comprehend "expression" as the aesthetic in each object and phenomenon, as something that manifests itself by visible and audible signs, characteristic imprints of its essence in the material external appearance. The whole practice of human life and culture proves that the physical by nature and properties is the basis of the aesthetic (Losev, 1972) in all periods of our history. Humans comprehended the surrounding world primarily by visual and auditory means and at the same time reacted to the external environment either positively or negatively. Aesthetically this comprehension was influenced by the externally expressed essence of objects and phenomena of different types and kinds by means of their external appearance properties.

Furthermore, it is logical to prove that the philosophical conclusions of this kind made by Russian thinkers become the basis of the expression-expressive approach to the aesthetic. The object is primary in this approach while the subject, the human component is secondary; they complement each other representing the interrelated stages of the development of being.

Meanwhile, it can often be observed that in natural science texts the Latin word "expression" is used professionally. In Russia the words "expression" (vyrazhenie) and "expressiveness" (vyrazitelnost) are used including both object and subject meanings. For example, medical texts – diagnoses, medical reports, annotations to medicines, reference books – use the Latin and the Russian terms equally. Word combinations like "pronounced symptoms", "gene expression", "expressive behavior", etc. are widely used. This suggests a partial synonymy of these concepts and their designation of the same real phenomenon – a combination of object and subject properties as manifestations of internal conditions and features of human body in some external features (including those that Darwin named "expressive movements"). In fact, the physical, physiological and psychological aspects of expression (vyrazhenie) are taken into account by specialists in mental diagnostics. The truth lies in complementarity, or "aesthetic hybridity" (according to Bakhtin) of these properties. When considering this concept in relation to aesthetics and art, we combine and separate their meanings in the above-mentioned compound term, which refers to the study of aesthetic objects and phenomena. That is, to the "expression-expressive" or «expression-based» approach, which is closer to the terminology of Bakhtin, Losev, and Burov.

The three outstanding aesthetes were not contemporaries to a full extent, but in the main – in understanding the essence of the aesthetic – they were like-minded. At the same time, each of them followed his own scientific life path, plunging into the depths of knowledge in the field of philosophy and aesthetics.

Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1885–1975) – philosopher, philologist, educationalist, lecturer at a number of universities, researcher of the human

nature in the ethic aspect, analyst of the "aesthetics of verbal creativity", of literature and culture in general within the tragic aesthetic worldview – due to the inevitable finiteness of human life and the "tearful aspect of the world". He lost the ability to move freely after he had part of his leg amputated and many years he was conducting his scientific research in the city of Saransk.

Aleksey Fedorovich Losev (1893–1988) – philosopher, philologist, university professor who devoted his life and studies to the analysis of origins and development of European aesthetics over millennia (starting from the ancient Greek language and culture to the imagery of the Russian poetry of the nineteenth century).

Alexander Burov (1919–1983) – historian and philologist, schoolmaster, and aesthete who defined the aesthetic essence of art, the specifics of the aesthetic consciousness of an emerging personality in the period of its development in school years, the aesthetic value of nature and life. He conducted research on all these subjects in the frame of the system of aesthetic education at school.

For M.M. Bakhtin, the whole essential nature of art is focused on words, verbal creativity and its aesthetics, the aesthetic principle and its emotional power. When studying Dostoevsky's prose Bakhtin created the theory of relationship between the author and the character not just as a compositional and structural placement in the time and space of the work. He concentrated on the features of the ethical and aesthetic sphere of human relations to the Other, the understanding of the world through the Other in all aspects of life. He puts it this way: "The subject of humanities is expressive and speaking being. This being never coincides with itself and is therefore inexhaustible in its value and meaning» (Bakhtin, 2000: 228). Being reveals itself through aesthetic signals, external signs, addressed to the subject and in general to all living things. A person exists as a constant participant in a dialogue in being, in culture, in art, and is supported by moments of sympathy, empathy, self-esteem with the Others. The expression acts "as a field for the meeting of two consciousnesses". The external expression is a shell of a soul, the expression and expressiveness of a personality acts through the external body, face, eyes, etc. Bakhtin comes to a general model of expression of the human world in each of its cells and in their integral connection. "The expression of the individual and the expression of collectives, peoples, epochs, history itself, with their horizons and environment, mutual understanding of this ensures the unity of human culture" (Bakhtin, 1996–2012: vol. 1, 135). In one of his methodological works "To the philosophical foundations of humanities" he comes, in fact, to disclosing of the object-subject character of the expressive, to the universal expressiveness approach in aesthetics (we also refer to it as expression-expressive approach).

Studying the works of F. Rabelais, Bakhtin reveals a specific imagery of thinking in art, a special sensuality in the system of revealing the expressive features of human nature, the characteristic appearance, the physicality that conveys the worldview of the characters at different periods of life, "carnivality" in the self-manifestations of people.

Bakhtin reflects on the essence of form in a literary work, arguing that it is always "the form for content". He recognised the exceptional role of the word in literature describing the limitless potential of its expressiveness. Bakhtin's research was fully published only after his death in collected works, which amounted to 7 volumes.

In Bakhtin's insights about the essence of the material, sensory-aesthetic existence of the world, about the power of the chronotope-space-time in every moment of existence, the extension of human existence is possible only through memory – by means of treasures of culture and art. The cultural universe of a separate person is a spiritual, psychological product of their brain's abilities, feelings, imagination, creativity, and activity. Thus in culture as well it is the basis for expressing the human essence, the basis for expressiveness in art and aesthetics.

The teaching of Alexey Fyodorovich Losev (1993–1988) about expression and the expressive as an essential aesthetic phenomenon that encompasses everything in the world – nature, society, human life, culture, art – emerged from the analysis of all aesthetic teachings. Surprisingly, he found it already in the worldview, the initial scientific ideas and the culture of the ancient Greeks (Losev, 1995). Everything is expressive, says Losev, understanding the aesthetic as a complex phenomenon, a complex of development processes, a combination of objective and subjectively represented aspects of human life.

The aesthetic – according to these ideas – is the inseparably existing unity of natural world and socio-cultural aspects of being of a human, who is in a certain sense the expression and the observer of all the phenomena included in such a complex conglomerate. Humans are supposed to have an unselfish cognitive attitude to the world.

According to Losev's definition, "the aesthetic is first of all a certain sensory-objective being, a certain empirical fact that has a complex physical-physiological-psychological-social composition". But it is based on the "physical body". And any objects of reality as aesthetic units have an immediate "or external sensory expressiveness of the inner life of the object, which is perceived as an independent, unselfishly contemplative value of life". That is a very vivid concept: "the inner life of the object", its specificity along with its external expression.

The expression is understood by Losev as "an inseparable and integral synthesis of all internal and external" in the material appearance of an object as expressed precisely by its essence (Losev, 1972: vol. 5, 117, 184).

His lifelong research on the history of the development of aesthetics amounted to more than 20 separate volumes, including the analysis of detailed data on the entire content, including the vocabulary of ancient languages. His aesthetic sense and artistic taste guided him to creation of brilliant, subtle aesthetic analyses of works of classical art, manifested specifically in his stylistic analysis of metaphorical imagery in poetry as the basis for artistic expression. All this formed the basis for the expression-expressive approach to aesthetics.

Alexander Ivanovich Burov (1919–1983) – representative of the generation that passed through the fires of the Patriotic War and sought to realize their abilities, their thirst for knowledge through refracting the experience of harsh military trials. After receiving a higher pedagogical education, he worked as a schoolmaster. Later he received a doctorate on aesthetics twice, published two monographs, and was leading collective research in the field of school aesthetic and artistic education and personal development.

Burov developed his own concept of expression and expressiveness, in which he justified the idea of the expressive essence of the aesthetic. He published his concept in a disguised form, which was due to the very pedagogical field where he worked and the then existing ideological requirements for this field. We can still assume that Burov was familiar with the article by A.F. Losev "Aesthetics" in volume 5 of the "Philosophical Encyclopedia" (Moscow, 1972). However, Burov never referred to it while developing his concept of the aesthetic, which is based on the forms of developing the individual aesthetic consciousness and its relation to art in the process of school education, knowledge in general (Burov, 1956, 1975).

The second line is his study and justification of aesthetic properties being characterised as physical ones, to which a person adds some associations and so the perception becomes aesthetic and is accompanied by aesthetic emotions. This is what we define as fixed expression-expressive aesthetic cognition. Burov defined such things as color, shape, size, distance, direction, physicality, rest, and movement as object properties that express the essence of a kind or type of objects or living persons and individuals. Highlighting the visible and audible signs he emphasized the importance of the primary, material, sensory properties of objects, paying attention to order, proportion, symmetry, shape, light and color, sound, rhythm.

All these properties together determine the external expression of the essence of objects, these signs are objective and are perceived by the subject precisely because of their physical external expression. In this context Burov's teaching precedes I.R. Prigozhin's concept of self-organization of matter. It also becomes an additional fundamental justification for the expression-expressive approach. In particular, for the combination of its object and subject aspects.



The expressive aspect of Burov's approach is mainly addressed to the expressiveness and aesthetic essence of a human and the meaning of a human for art. When it comes to art, things get more complicated than in real life, because object and subject components of expression become intertwined through figurative refraction.

The aesthetic essence of art is the means of combining the expression of object-specific sensory "properties", the uniqueness of objects of various kinds and types, and a person in the concrete historical expression of their appearance and essence.

Burov defines all these units while adhering to the understanding of the expression of kinds or types of objects and phenomena as aesthetic grounds, and thus understanding the aesthetic as an essential characteristic. At the same time, he refers to psychologists speaking about the visible and audible forms in art and in reality, and about the necessary stage of association after "simple perception". However, he never enters into the specifics of this stage, never specifies it. Burov also speaks of a special gift of art creators, about their emotionality.

Characterization of the subject perceiving art and the aesthetic in reality is based on the definition of the aesthetic attitude (or consciousness) and its forms. And this is the combination of the subject and object approach – the attitude to a particular object or another subject (the expression-expressive aspect).

Thus, it becomes obvious that Burov's expression-expressive approach undoubtedly resonates in the positions of Losev and Bakhtin in defining the aesthetic, object, subject and their relations as related to the expression of their specific material, and sensual, historically conditioned essence.

As a result of this analysis we come to the conclusion that the general intentions in justifying the expression-expressive (expressiveness-based) approach in the concepts discussed above are the three outstanding original thinkers, Russian aesthetes of the twentieth century, who developed rather modern foundations for the science of aesthetics. We see these general manifestations in the following positions:

1. Recognizing the expression and manifestation of expressiveness in the material aesthetic, physical-chemical-biological "texture" of the objective being of the world, in material-energetic genesis of the origins of expressive objects, in the diverse matter of the world. This was the subject of reflection for the three thinkers (the ontological aspect).
2. Correspondence between positions in determining the subjective aspect (human worldview and world comprehension) and its living perspective in the overall picture of the world; in determining

understanding and support, biophysiological-psycho-socio-cultural character and nature of human existence, development of sensory-aesthetic consciousness and emotional self-expression.

3. Similar interpretations of the correlation between object and subject manifestations in the aesthetic and cultural activity of a person in science, creative work, in being, and subject activity.
4. Characteristics of art, its essence as an adequate expression of the human nature and methods of artistic, creative, productive thinking and practical activity, models of metaphorically figurative and scientific-analytical knowledge.
5. In the aspect of formation of ethical and aesthetic consciousness, all the founders of the expressiveness-based approach also reveal a clear kinship of positions.

There is no doubt a noticeable discrepancy in the content and some aspects of the views and positions of Losev, Bakhtin and Burov, that is absolutely natural and that we shall not analyze in this article.

Human life as a "topic" of primary importance to any human is most deeply revealed in art. Nature with its constantly reviving life on Earth is still waiting for the humans to pay it some attention, until "coevolution" is achieved (Moiseev, 1999, 2005) and before the impending disaster strikes.

\*\*\*

Let us turn to the context of art, to the possibility of further experimental-aesthetic analysis of fragments of fiction works in the key of the expression-expressive approach.

In a short human life tragedies, dramatic situations, various events, and especially poignant struggles between personalities become the central core in drama and prose works. In literary works this is often accompanied by detailed descriptions of constant emotional reactions – internal and external – expressed in characters' appearance, behavior, speech, as well as in minor characters and collective participants of what is happening (Pechko, 2010).

It is obvious that the whole external environment belongs to the expressive aspect – all concrete objects can be considered from the point of view of Burov's definition of the subject aesthetic and physical properties and the expressive associations they cause. We will leave these detailed analyses for school teachers. It is much more important and more difficult to identify and correctly define expressive moments in the artistic fabric, in its content and form.

In dramatic works, performances, including opera, the expression of the characters is particularly acute (Ekspressiya, 2007). W. Shakespeare in his tragedy "King Richard the Third" depicted the paths of the villain who aspired to the crown committing crimes along his way. This play

deeply impressed A.S. Pushkin, who also interpreted people's silence as condemnation of villainy and finished his own tragedy "Boris Godunov" with a similar scene. In Shakespeare's work, people's silence is drowned out by the shouts of the bribed and drunkards, as shown in Buckingham's dialogue with Richard, a cynical account of the situation when his cry was not supported by the crowd.

I bid them that did love their country's good  
Cry 'God save Richard, England's royal king!'

GLOUCESTER

Ah! and did they so?

BUCKINGHAM

No, so God help me, they spake not a word;  
But, like dumb statues or breathing stones,  
Gazed each on other, and look'd deadly pale.

<...>

When he had done, some followers of mine own,  
At the lower end of the hall, hurl'd up their caps,  
And some ten voices cried 'God save King Richard!' (Shakespeare, 2017: 380)

In this scene, one can see and feel not only the expressiveness and cynicism of the intonation in the speech of the accomplice of the murderer, but also the external dumbness, the suppression of the feelings of the people, and even the distortion of the essence of people's reaction and the historical picture itself ("like dumb statues or breathing stones").

In different theatres this scene is interpreted as a self-exposure of usurpers, but the inevitability of submission to evil, powerlessness and submission are expressed in the director's vision of Shakespeare through speech, verbal forms, which awaken the expressive mood and activity of imagination in the audience.

The art of speech is the first in revealing complex motivations and emotions in the inner world of a person. A vivid image of shared collective consciousness is shown in Gabriel García Márquez's story "The Handsomest Drowned Man in the World". The final fragment of the text reveals the overall positive aesthetic expression of the amazing people living on the island and striving to share it with everyone around them:

«But they also knew that everything would be different from then on, that their houses would have wider doors, higher ceilings, and stronger floors so that Esteban's memory could go everywhere without bumping into beams and so that no one in the future would dare whisper the big boob finally died, too bad, the handsome fool has finally died, because they

were going to paint their house fronts gay colors to make Esteban's memory eternal and they were going to break their backs digging for springs among the stones and planting flowers on the cliffs so that in future years at dawn the passengers on great liners would awaken, suffocated by the smell of gardens on the high seas, and the captain would have to come down from the bridge in his dress uniform, with his astrolabe, his pole star, and his row of war medals and, pointing to the promontory of roses on the horizon, he would say in fourteen languages, look there, where the wind is so peaceful now that it's gone to sleep beneath the beds, over there, where the sun's so bright that the sunflowers don't know which way to turn, yes, over there, that's Esteban's village». (Márquez, 1994: 259).

This example of the unique style of Gabriel García Márquez absorbs in a general context all the layers of an imaginary intonation-semantic, value image – a fantasy of the future time, where the situations of the present moment will continue and flourish, in an undoubtedly desirable perspective, in which the similar feelings, expressions of all the inhabitants of the island and their desire to change and improve their lives will unite. The style of Márquez is a synthesis of Spanish, Caribbean, and Native American cultures of the twentieth century, saturated with the living organicity, the breath of this region and united by the pulse of the heartbeat of the author himself. Even imaginary people – the passengers of an ocean ship and its amazing captain, who, with the symbolic Polar Star above his head and the radiance of battle orders, points to the center of this cosmos – the blooming island of Esteban – an unusually beautiful drowned man, an ungainly, absurd giant, brought by the sea and accepted by the inhabitants as their own, native, are drawn into the general mood and aesthetic expressiveness by an amazing coupling into one comprehensive image.

The associative layers and "levels" of the narrative space-time that are characteristic of the style of Márquez in his other works relate, as it were, to the present moment – the reading of these lines. They often grapple with pictures, thoughts, experiences, statements from the previous life of the character acting right now. But in the given fragment, these structures are projected in the content-semantic plan to the imaginary future. And this reveals the author's persistent desire to build verbally and structurally expressive matters in imaginative thinking as a characteristic feature of his individual style (Pechko, 2010). We will also note here a mutual "breath" of the author and the collective character similar to the choir. Unity is dictated by a general emotional pathos, the expressive intonation melody that combines both the expressiveness of external, objective details, and the real movements of the characters, and the subjective dynamics of emotions that go back from the ordinary to the assertion of the highest significance

and value of what is happening on the island. All this is seen as the basis for the future, for an even greater elevation of life and flourishing of collective self-consciousness.

There can certainly be found vivid, profound examples of internal monologues in literature – in the works by L.N. Tolstoy, G. Bell, in the expressionist works (Kulikova, 1978). However, the peculiarity of the Columbian writer's artistic thinking is that in its organization one can see the creative laboratory constantly fed by expressive impulses.

It is considered that the most expressive type is music is the pathetic music. Beethoven's sonatas, Chopin's operas, Verdi's and Rossini's operas, Mozart's Requiem, Paganini's caprice melodies, Tchaikovsky's symphonies contain a code of human passions and emotional states, meanings that are significant for listeners, transmitted to them directly by performers and indirectly by composers.

Back in the eighteenth century the outstanding thinker, philosopher, and musician Jean-Jacques Rousseau wrote about the expressiveness of music in his article in the famous French encyclopedia: "Expressiveness ... the property by which a musician is able to vividly feel and vividly reproduce all the thoughts and feelings transmitted by him. There is the expressiveness of the work and the expressiveness of the performance; when combined, they give the most powerful and pleasant musical effect. In order to bring expressiveness to his pieces, the composer must understand and compare all the relationships possible between the various features of the subject and the musical work..." (Rousseau, 2001: 140). When translated into Russian the French word «expression» obviously turns into «expression» (vyrazhenie) or «expressiveness» (vyrazitelnost).

In dramatic art – one of the oldest forms of culture, the ideas concerning a human are most interesting, because it demonstrates not only the contents of life or its models, but also expressive, exciting feelings that are part of the aesthetic range of art. All human expressiveness and inner emotions are manifested in stage images, in refractions of the actor's potential. The cinema emerged on this basis in continuity and in the struggle for the unconditional disclosure of all angles of expressiveness-expression in close-ups and other images appearing on the screen.

Let us emphasize the significance of these arts as treasures of expressive dynamic expression of human feelings and thoughts, but also as units stimulating the imagination itself in the sphere of human relations, which are important for transmitting experience and enriching the emotional and sensory consciousness of the audience.

A specific fracture of expression exists in the arts of "bodily character" – ballet, circus. Expressiveness, emotionality, the ability to master mimic,

pantomimic, bodily potential at the level of aesthetic and semantic forms and meanings requires great work and training to create complete artistic images. Art, with its sets of tools, provides the greatest opportunities for identifying and revealing the physical, organically expressive and spiritual-aesthetic essence of human psychology, emotionality and intellectuality. Success can be achieved by means of universal and personal abilities of the artist, dancer, gymnast, acrobat, juggler. Self-expression and expressiveness most openly engage viewers in emotional and physical empathy and are especially contagious to the perceivers. It is no coincidence that L.N.Tolstoy considered the contagion of art to be its main property.

All these functions characterize the main expressive potential of art in its general form and in its products at all stages of history. L.N. Tolstoy rejected the position of reducing the theoretical foundations of aesthetics and the essence of art to a single sense of beauty (Tolstoy, 1985: 255).

As a true sign of real art, he considers «contagiousness» as «the feeling produced by art».

This is close to our definition of expressiveness as a single component in the expressivity of the artistic space within any work of art. We believe that expressiveness in art combines feeling and objective expressiveness – the expressiveness of the external environment.

In conclusion, we would like to accentuate how important it is to clarify definitions and enrich terminology in the modern history of art and aesthetic studies. There is, sad to say, not enough material, positions, and definitions offered in the American Encyclopedia of Aesthetics (Encyclopedia of Aesthetics, ed. Michael Kelly, 1998). There is a need to update this range on the basis of integration and adjustment from the standpoint of complementarity of humanitarian and natural-scientific knowledge of the twenty-first century. We are proposing now to continue reflect upon the potential of the expressive approach in the field of art and aesthetic science.

## BIBLIOGRAPHY

Arnheim 1964: Arnheim, Rudolf. From Function to Expression. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1964.

Arnheim 1965: Arnheim Rudolf. Visual Thinking. Berkeley, 1965.

Bahtin 2000: Bahtin, Mihail. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург, 2000. [Avtor i geroy. K filosofskim osnovam gumanitarnayh nauk. Sankt-Peterburg, 2000]

Bahtin 1996-2012: Bahtin, Mihail. Собрание сочинений. В 7 тт. Москва, 1996-2012. [Sobranie sochineniy. V 7 tt. Moskva, 1996-2012]

Belov 1989: Belov, Alexander. Эстетика. Словарь, 1989. [Estetika. Slovary, 1989]



- Burov 1975: Burov, Aleksander. Эстетика: проблемы и споры. Методологические основы гусакуссий в эстетике. Москва, 1975. [Estetika: problemay i sporay. Metodologicheskie osnovay diskussiy v estetike. Moskva, 1975]
- Burov 1956: Burov, Aleksander A. Эстетическая сущность искусства. Москва, 1956. [Esteticheskaya sushtnosty iskusstva. Moskva, 1956]
- Baychkov 2008: Baychkov, Viktor. Эстетика. Гардаруки, 2008. [Estetika. Gardariki, 2008]
- Baychkov 2001: Baychkov, Viktor. Эстетика. Новая философская энциклопедия в 4 тт. Москва, 2001. [Estetika. Novaya filosofskaya entsiklopediya v 4 tt. Moskva, 2001]
- Croce 1922: Croce Benedetto. Aesthetics as Science of Expression and General Linguistics, L., 1922.
- Daly 1978: Daly, Vladimir. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 тт. Москва, 1978. [Tolkovayy slovary zhivogo velikorusskogo yazayka. V 4 tt. Moskva, 1978]
- Darwin 1953: Darwin, Charles. Выражение чувств у человека и животных. Сочинения. В 9 тт. Т. 5, S.I., 1953. [Vayrazhenie chuvstv u cheloveka i zhivotnayh. Sochineniya. V 9 tt. T. 5, S.I., 1953]
- Dewey 1981: Dewey, John. Experience and Nature. The Later Works 1925-1953. Carbondale, 1981.
- Доклад Римского клуба: Come On! Капитализм, близорукость, население и разрушение планеты. Вейцеккер Э., Вукман А., Спрингер, 2018.
- [Doklad Rimskogo kluba: Come On! Capitalism, Short-termism, Population and the Destruction of the Planet. Von Weizsaecker E., Wijkman A., Springer, 2018]
- Encyclopedia of Aesthetics. Ed. M.Kelly. New York, Oxford, 1998.
- Losev 1972: Losev, Alexey. Эстетика/Философская энциклопедия. В 5 тт. Т.5. Москва, 1972.
- [Estetika/Filosofskaya entsiklopediya. V 5 tt. T.5. Moskva, 1972]
- Losev 1995: Losev, Alexey. Форма. Стил. Выражение. S.I., 1995. [Forma. Stily. Vayrazhenie. S.I., 1995]
- Máquez 1994: Márquez, Gabriel. The Handsomest Drowned Man in the World. – Alice K. Turner. Playboy Stories: The Best of Forty Years of Short Fiction, N.Y., 1994.
- Moiseev 1999: Moiseev, Nikita. Быть или не быть человечеству? Москва, 1999. [Bayty ili ne bayty chelovechestvu? Moskva, 1999]
- Ortega y Gasset 1955: Ortega y Gasset, José. Sobre la expresión fenómeno cósmico. Variaciones sobre la carne. Obras completas. Revista de Occidente. T.1. S.I., 1955.
- Pechko 2008: Pechko, Leyla. Выразительность эстетики природы и культура личности. Ульяновск, УЛГТУ, 2008. [Vayrazitelynosty estetiki priroday i kulytura lichnosti. Ulyyanovsk, UIGTU, 2008]
- Pechko 2010: Pechko, Leyla. Стили искусства: эстетические контексты. Елец, ЕГУ имени И.А.Бунина, 2010. [Stili iskusstva: esteticheskie kontekstay. Elets, EGU imeni I.A.Bunina, 2010]

- Rousseau 2001: Rousseau, Jean-Jacques. Сочинения. Об искусстве и литературе. Калининград, 2001. [Sochineniya. Ob iskusstve i literature. Kaliningrad, 2001]
- Shakespeare 2017: Shakespeare, William. King Richard the Third. – The Complete Works of William Shakespeare, London, 2017.
- Schiller 1869: Schiller, Friedrich. О грации и достоинстве. – Собрание сочинений в 9 тт. Москва, 1869. [O gratsii i dostoinstve. – Sbranie sochineniy v 9 tt. T.6. Moskva, 1869]
- Словарь иностранных слов. Составитель Уша Т.Ю., S.I., 2005.  
Slovary inostrannayh slov. Sostavitely Usha T.Yu., S.I., 2005.
- Tatarkiewicz 2005: Tatarkiewicz, Władysław. Dzieje Sześciu Pojęć. Warszawa, 2005.
- Tolstoy 1985: Tolstoy, Lev. Что такое искусство? Москва, 1985. [Chto takoe iskusstvo? Moskva, 1985]
- Экспрессия. Большой психологический словарь. Санкт-Петербург, 2007.  
[Ekspressiya. Bolyshoy psihologicheskiy slovary. Sankt-Peterburg, 2007]

---

*За автора:*

Професор Лейла Петровна Печко, доктор по философия, водещ изследовател в Института за художествено образование на Руската академия за образование, Москва, Русия

Области на научни интереси: педагогика на художественното и естетическо образование, естетика, семиотика, мултикултурни аспекти на личността, аспекти на творческата реализация

E-mail: pechkolp@mail.ru

*About the Autor:*

Professor Leyla Petrovna Pechko, DS, Leading research fellow of the Institute of Art Education of the Russian Academy of Education, Moscow, Russia

Scientific interests: Pedagogy of art and aesthetic education, aesthetics, semiotics, multicultural aspects of personality, aspects of creative realization

E-mail: pechkolp@mail.ru



## ИСТОРИЧЕСКИ И СЪВРЕМЕННИ МОДЕЛИ ЗА АЛБУМНИ ПОДВЪРЗИИ

Малина Белчева

**Резюме:** Настоящото изследване „Исторически и съвременни модели за албумни подвързии“ е проведено по повод на предварителните проучвания, предхождащи реставрацията на книгата “Псалмите на Давид. Псалтир на Виктория” (Jones 1861/Белчева 2020) от специалните колекции на библиотеката “Райерсън и Бърнам” на Музея за изящни и приложни изкуства на Чикаго. То има за цел да състави визуален каталог от графични модели на исторически и съвременни албумни структури, който да подпомогне изучаването на многообразието от стилове, сравнителния анализ и възможността за заимстване на функционални елементи от проучените албумни подвързии в художествената и реставрационната практика.

**Ключови думи:** дизайн на книгата, албумни структури, класификации на албумни структури, исторически и съвременни модели за албуми, реставрация, консервация, история на декоративното изкуство

## HISTORICAL AND CONTEMPORARY ALBUM BINDING STRUCTURES

Malina Belcheva

**Abstract:** The present study of historical and contemporary album binding structures was performed as part of the preliminary research carried out for the conservation of the album The Psalms of David. Victoria Psalter (Jones 1861/Belcheva 2020), a folio album from the collections of the Ryerson & Burnham Libraries at the Art Institute of Chicago. The principal objective of this study was to assemble a visual catalogue of graphic historical and contemporary album binding models, in order

to be of assistance for comparison of their characteristic features, and provide a valuable resource for the conservation and decorative arts research and practice.

**Key words:** design binding, album structures, classifications of album structures, historical and contemporary album binding models, conservation, restoration, history of decorative arts

### ИСТОРИЧЕСКИ МОДЕЛИ ЗА АЛБУМНИ ПОДВЪРЗИИ

Малко са публикациите върху структурата на албума от викторианската епоха. Счита се, че появата и разпространението на фотографията в последната половина на XIX в. подтикват развитието и разработването на албумните книжни структури. Тяхното първоначално предназначение е да съхраняват колекциите от фотографии. Макар и за някои фотоалбуми от викторианския период да са използвани традиционно познатите книжни структури, те често са допълнително разработвани. Към основната им конструкция са добавяни специални елементи и механизми за свързване на страниците, които подпомагат по-лесното разгръщане и разглеждане на снимките и илюстрациите. Разработвани са нови структурни механизми, които компенсират специфичните характеристики на фотографската хартия. Към свързването на страниците са добавяни попълващи и изравняващи елементи като книжни гардове<sup>1</sup> и допълнителни страници, чиято функция е да изравнят дебелината на листовите и обема на допълнително включените страници, рисунки, фотографии и ефемера. В резултат са създадени първите иновативни албумни структури, като една голяма част от тях са регистрирани в патентните офиси на викторианска Англия или получават патент за изобретение (фиг. 1).

---

<sup>1</sup> Гард – от английската дума guard (гарг) гарг, който предпазва от повреда или вреди; средство или приспособление, монтирано, за да предотврати наранявания или повреда. Лента плат или хартия, залепена около или в част от книга, с цел да подсили хартията и да предотврати разкъсването на краищата за шева. Вж Roberts M., D. Etherington. Bookbinding and the Conservation of books. A Dictionary of Descriptive Terminology. Library of Congress, Washington, DC, USA, 1981.



Фиг. 1. Исторически стилове албумни подвързци

Carte-de-visite е първата албумна структура, която получава патент за изобретение през 1854 г. Тази книжна структура за фотоалбуми е предназначена за съхранение на новосъздадените визитни картички (портретна фотография) на френския фотограф Андре Диздери<sup>2</sup> (Andre Disderi, 1819–1889). Популярни за времето и за първи път мултиплицирани, дагеротипните<sup>3</sup> фотографии на Андре Диздери в малък размер (10x6 см) са колекционирани и разменяни при социални срещи и посещения като визитни картички, откъдето идва и тяхното наименование Carte-de-visite (фиг. 2 и фиг. 3).

<sup>2</sup> Андре Диздери (André Adolphe-Eugène Disdéri, 1819–1889) е френски фотограф. През 1854 г. той получава патент за изобретение за фотографията carte-de-visite (визитна картичка). Диздери посвещава своята художествена дейност на портретната фотография, която е изключително популярна до края на 60-те години на миналия век, когато фотографският формат carte-de-visite е заменен от по-големия формат фотографии. Колекция от албумите на carte-de-visite на А. Диздери се съхраняват в The Paul Getty Museum. Виж още: <https://www.getty.edu/art/collection/artists/2039/andre-adolphe-eugene-disderi-french-1819-1889/>

<sup>3</sup> Дагеротипната фотография е изобретение на Луи Дагер (Louis Daguerre, 1787–1851) от 1837 г., която той демонстрира публично и затова не патентова. А. Дагер обработва сребърното покритие върху фотографските плаки с йодни пари преди експониране. Това позволява формирането на латентен образ, който може да бъде проявен с живачни изпарения. По този начин се намалява времето за експонация от 8 часа до около 30 минути. А. Дагер открива също, че полученият образ може да бъде фиксиран чрез потапяне на фотографската плака в солена разтвор. Резултатът, който получава, е монохромно (без възможност за размножаване или дублиране) изображение.





Фиг. 2. Портрет на г-жа Астли (Mrs. Astley)



Фиг. 3. Портрет на граф Гросвенор (Earl Grosvenor)

Няколко са основните проучвания, които коментират структурата на албумния стил подвързия. Най-загълбочените изследвания от тях са на Ричард Хортън (Richard Horton) от 1994 г. и на Джейн Ръдърстън (Jane Rutherford) от 1999 г. Публикациите, които допринасят за разбиране на структурата на викторианските албуми, в хронологичен ред са:

Horton, R. Photo Album Structures, 1850-1960. *Guild of Book Workers Journal* XXXII, No. 1, Spring 1994, N: 32, 1994, 33-43.

Rutherford, J. Victorian album structures. *The Paper Conservator*, 23:1, 1999, 13-25.

Eldridge, B. A Photo Album Structure from Philadelphia, 1865. *American Institute for Conservation, The Book and Paper Group Annual*, N: 21, 2002, 35-43.

Minter, W. *The Meeting-Guard: Its Use Historically and Its Use in Fine Bookbinding, Conservation and Artist Books*. Guild of Book Workers, Standards of Excellence, 2015.

The *Paper Conservator* през 1999 г. публикува част от дипломната работа<sup>4</sup> на Джейн Ръдърстън в статията „Викторианската албумна структура“ (“Victorian Album Structure”). Проучването на Джейн Ръдърстън е сред най-детайлните изследвания до момента върху историческите стилове албумни подвързии. За да реализира проучването си, тя разглежда структурата на викторианските албуми от колекциите на няколко институции, между които Bethnal Green Museum (London), Bodleian Library (Oxford), Virginia&Albert Museum (London), Harry Ransom Humanities Research Center (Austin, Texas), и на Library of Congress (Washington, DC).

Търсенията ѝ са насочени към историята на викторианските албумни структури и към откриване на ръководство или технология за тяхното създаване. В хода на изследването си Джейн Ръдърстън допуска предположението, че след като проучва многообразието от албумни структури, е логично да направи заключението, че много от майсторите книгоезци от викторианския период са имали свои собствени методи за конструиране на албумите. Тези методи за свързване на страниците в книжното тяло са били демонстрирани и предавани устно от майсторите на чираците и затова днес няма

---

<sup>4</sup> Дипломната работа по реставрацията на Джейн Ръдърстън (реставратор в музея „Виктория и Албърт“) е в съвместната магистърска програма между двете институции – Кралския колеж по изкуствата в Лондон (Royal College of Art in Conservation) и музея „Виктория и Албърт“.

запазени писмени инструкции, технологични есета или трактати върху технологията на албумите.<sup>5</sup> „Може да се каже – пише Джейн Ръдърстън, – че конкуренцията е била много силна и майсторите книговезци са пазели в тайна методите за свързване и конструиране на тези сложни албумни конструкции. [...] Съществувало е търсене на възможно най-функционалната албумна структура. Търсене, което достигало до крайност, дори до маниакална обсебеност в опита да се конструира възможно най-ултимативното свързване на страниците в албума“.<sup>6</sup> Терминът „ултимативен“ тук е употребен от Джейн Ръдърстън в значението му на „търсене на най-доброто, последното и най-високото постижение“. През този период са регистрирани патенти на комплексни албумни конструкции, включващи нови и неизползвани до този момент в практиката метални елементи за отваряне и разгръщане на албумите, конструирани с различни по вид отвори, „прозорци“ и прорези, предназначени за съхраняване и поместване на фотографии.

#### ИСТОРИЧЕСКИ СТИЛОВЕ АЛБУМНИ СТРУКТУРИ СПОРЕД РИЧАРД ХОРТЪН

През 1994 г. Guild of Book Workers Journal публикува статията на Ричард Хортън „Структура на фотоалбумите“ (Horton 1994: 33–43), в която той прави обобщение на стила на свързване на страниците при албумните подвързии. Публикуваните му изводи са резултат от неговите наблюдения върху структурата и свързването на страниците при 394

---

<sup>5</sup> “Many of the British firms who produced albums in this period no longer exist and tracing surviving archives, even of those still extant, is difficult – many archives were destroyed in the Second World War during the bombing of London. Another setback has been that few book binding manuals (Cockerell, Zaehnsdorf and Burdett, for example) include little, if any, detailed information on albums. Even stationery binding manuals do not cover the binding techniques generally adopted for albums. It may be presumed that many binderies would have had their own methods of constructing albums. These styles would have been taught ‘in-house’ to apprentices by demonstration rather than by written instruction, perhaps due to illiteracy or the advantage of visual explanation. It may also be that certain binderies at that time coveted their own methods, inventions, and specialties, as evidenced by the plethora of styles. After all competition was strong.” Rutherford, J. Victorian album structures. *The Paper Conservator*, 23:1, 1999, 13.

<sup>6</sup> “Many patents pertaining to albums during this period were concerned with mounting techniques. There was almost an obsession in the search for the ‘ultimate’ album leaf: patents were registered which exemplified leaves incorporating metal plates, clips etc. and numerous varieties of leaves with cut out windows and slots. By the early twentieth century some of the patents were extremely complex, involving many different elements – often clips, metal plates and rubber bands, gums and wires.” (Ibidem, 15)

фотоалбума от колекциите на библиотечния център „Хари Рансъм“ (Harry Ransom Humanities Research Center (HRHRC) at the University of Texas at Austin) в Университета в Октън, щата Тексас. След месец на наблюдения и систематизирани проучвания върху колекциите на центъра той разграничава шест отличаващи се една от друга категории исторически стилове албумни структури и ги систематизира по две от основните им характеристики: 1) начин на свързване на страниците и 2) историческия период на тяхното създаване.

Първата група албумни структури, която Ричард Хортън<sup>7</sup> идентифицира, са албумите със *stubbed book* подвързиите. Тези албуми датират между 1850 и 1860 г., като най-ранно създаденият от тях съдържа фотографии върху хартиена основа, а книжното му тяло е изградено чрез подвижно свързване на страниците. Характерно за тази група албуми е, че те са с фолио<sup>8</sup> формат и с частична – една четвърт (*quarter leather binding*), кожена подвързия, а основата, върху която е извършено шиемето на книжното тяло, е *laced in*<sup>9</sup>, вмъкната и притисната до изравняване с повърхността на книжния гръб. Включването на допълващи книжни ленти *guards* към този вид книжна структура осигурява допълнително пространство и възможност за добавяне на илюстрации или фотографии. Ричард Хортън селектира 58 албума от изследваната от него колекция, за които е характерна този вид структура на свързване на страниците.

Албумите с твърди страници – *stiff-paged* албуми, от 1860 до 1900 г. са втората най-разпространена категория албуми в класификацията на Ричард Хортън. Фотографиите, които тази група от 101 албума съдържат, обикновено са разположени от двете страни на фолио формат листове с твърда картонена основа (с дебелина на картона около 0,1 мм). Характерно за този вид албуми е, че страниците им са свързани чрез угължени текстилни ленти (*garroves*).

Албумните структури *carte-de-visite*, популярни между 1850 и 1900 г.,

---

<sup>7</sup> Ричард Хортън (Richard W. Horton) е реставратор от Бриджпорт (the Bridgeport National Bindery in Agawam, Massachusetts, US).

<sup>8</sup> Фолио (*folio*) – от лат. *folium* (лист) има три взаимносвързани, но различни значения. Означава: 1) общ метод за подреждане на листа хартия в книжна форма; 2) съгване на печатния лист само веднъж и 3) термин за размера на книга с го-лемина от 305 мм до 483 мм, съставена от един или повече листове хартия в пълен размер. На всеки лист са отпечатани четири страници текст, две от всяка страна. Всеки лист е съгнат един път, за да се получат два листа.

<sup>9</sup> *Laced in* – свързване на кориците на книгата с книжното тяло чрез преминаване на текстилните ленти, или основа от ленени непресукани конци (върху които е пришита книгата) през отвори в кориците.

са третата група, класифицирана от Ричард Хортън. При тези албуми той описва три различни начина за изграждане на книжното тяло. Първите два вида фотоалбуми са с точно определен брой страници – 20 листа за малкия формат, с един “прозорец”, предназначени за 40 визитни картички, и 20 листа за големия формат, с четири “прозореца” или отвора, предназначени за 160 визитни картички. Страниците при тези два вида албуми са свързани в книжното тяло чрез угължени текстилни гардове. Обикновено те са зашити чрез многопластово неравномерно шиене (multi stubbing), а страниците им се отварят чрез движение върху една основна ос (axis), фиг. 15.

В края на 1860 г. става популярен алтернативен, четвърти вид дизайн за албумна структура за съхранение на „кабинетни картички“ (фотографии) – *carte-de-cabinet* албумни структури. Разликата с предходните две конструкции е в усилената структура на свързване на страниците. Типичната структура на този албум е изградена от 20 отделни листа, или „кабинети“, за 80 фотографии или илюстрации, свързани в едно книжно тяло, като конструкцията на албума се осъществява чрез двойна система от угължени текстилни ленти, гардове (guards), фиг. 14.

Snapshot структурите за албуми, популярни от 1890 до 1920 г., са петата група. При тези албумни структури отворът за фотографии или допълнителни илюстрации е разположен непосредствено от двете страни на страницата (горе и долу), фиг. 14.

Slit-mounting post card албуми са шестата идентифицирана от Ричард Хортън група албумни структури от 1900 до 1920 г. Характерно при тях е свързване на страниците чрез концертина (един непрекъснат компенсаторен и свързващ лист) или вид акордеонен стил свързване, илюстрирано на фиг. 17.

И последният вид, още седма група албумна структура, класифицирана от Ричард Хортън, е *laced scrapbook*. Този вид книжна структура е популярен при албумите, създадени между 1920 и 1950 г., и е реализиран чрез свързване на страниците с метален пост, илюстриран в диаграми на фиг. 17. Характерно за този вид албумна структура е, че той позволява добавяне на почти неограничен брой допълнителни страници за фотографии или илюстрации.

## **Таблица 1**

### **Класификация на албумните структури по Ричард Хортън**

Като продължение на класификацията на Ричард Хортън Джейн Ръдърстън дефинира четири основни категории албумни структури:

## ДИАГРАМИ НА АЛБУМНИ СТРУКТУРИ СПОРЕД ДЖЕЙН РЪДЪРСТЪН

1. Албумни структури, шити през центъра на сгъване;
2. С гардове на книжната структура;
3. Каучукови подвързии;
4. Подвързии със свободна листовата структура.

В първата категория характеризирани от Джейн Ръдърстън, са албумните структури, създадени вследствие на научно-техническата революция и въвеждането в практиката на нови машини, материали и методи на работа. Шитите през центъра на сгъване (sewn book structure) албумни структури са развити въз основа на традиционните подвързии, като за модифицирането им е характерно добавянето на структурни елементи като допълващи гардове. Основната функция на допълнителните книжни гардове е да осигуряват отварянето на страниците, но и да компенсират добавената дебелина на включените в албума колекции от илюстрации, фотографии и ефемера. Характерни за този вид структури са релефните подвързии (embossed bindings), които са въведени за първи през 1820 г. (фиг. 4а, б).



Фиг. 4а. Изображения на релефна подвързия





Фиг. 4б. Изображения на релефна подвързия

Вторият вид структура според Джейн Ръдърстън е този на албумите с гардове на книжната структура (*guarded leaf structure*). Към този вид подвързии Джейн Ръдърстън включва и албумите *carte-de-visite*, първоначално описани от Ричард Хортън, като разликата с неговата дефиниция е в многообразието от метода на свързване на книжните структури чрез прибавени допълнителни елементи от хартия и плат. Джейн Ръдърстън представя тези албумни модели на свързване и изграждане на подвързията чрез графични диаграми (виж гетайли в: Rutherford, 1999: 20–23).

Третият вид албумна структура са тези на каучуковата подвързия (*adhesive binding*). Освен „каучукова“ (*adhesive, caoutchouc binding*) и „гутанерча“ (*gutapercha binding*) подвързия, други познати наименования на този вид подвързия са „перфектна“ (*perfect binding*) или „без зашиване“ подвързия (*unsewn binding*). Създадена за първи път през 1836 г. от Уилям Ханкок, който получава патент (*Patent of invention, 1836*) за нейното изобретение, каучуковата подвързия (фиг. 5) променя традиционното дотогава свързване на страниците в книжното тяло чрез шиене. Уилям Ханкок публикува технологията по изработването на каучуковата подвързия в „Сборник с текстове от патенти и други открития и подобрения в изкуствата, манифактурата и аграрната реформа“ от 1838 г.<sup>10</sup> (Macintosh, 1838: 162 – 166), широко коментиран

<sup>10</sup> Издаването и колекционирането на патенти в този сборник започва от 1794 г. През 1838 г. под редакцията на Александър Макинтош излиза деветият

в “Unveiling Secrets of the Trade: Owen Jones and the Art of “The Psalms of David”” (Belcheva, 2021).

Технологията на Уилям Ханкок е една от първите в историята на книгоезването, която въвежда в подвързиите естествено каучуково лепило<sup>11</sup>. Според описанието на Уилям Ханкок листовите на книгата се събират и притискат заедно, като краищата им се протриват, за да може лепилото да се наслои и свърже листовите хартия в една цялост. Когато първият слой адхезив изсъхне, се полага втори, трети, четвърти или пети слой. Лепилото се нанася затоплено и след последния слой върху гърба на книгата се поставя плат, обикновено от памучен текстил, който гарантира стабилността на подвързията. Така подвързаната книга може да бъде разгръщана чрез пълно отваряне дори върху равна повърхност до пълната ѝ полегатост (Нансок, 1837).

Четвъртият вид подвързия по класификацията на Ръдърстън са подвързиите със свободна листовата структура (loose leaf mechanical bindings). При този вид подвързия отделните листове са свързани чрез втулки от ленени конци, които поддържат целостта на подвързията. И при този вид подвързия е характерно наличието на допълнителни гардове за компенсация на включените илюстрации (фиг. 5).



Фиг. 5. Изображение от книгата „Псалмите на Давид“

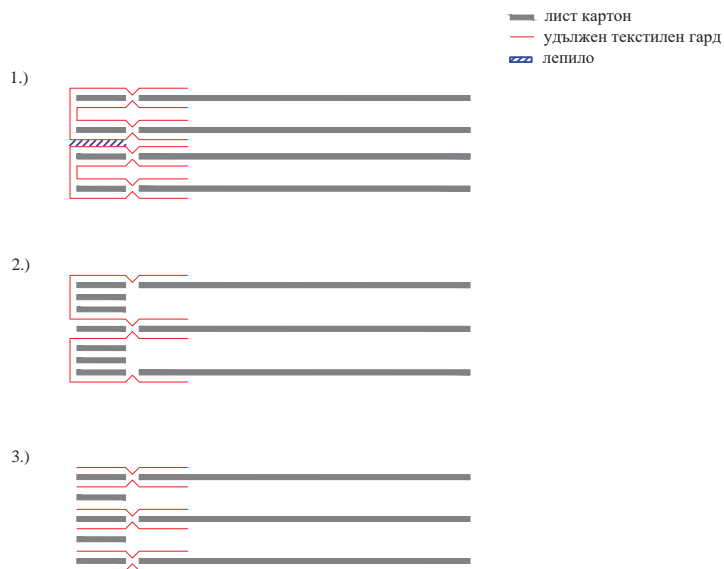
Диаграми на свързване на страниците при викторианските албумен стил подвързии по Джейн Ръдърстон

---

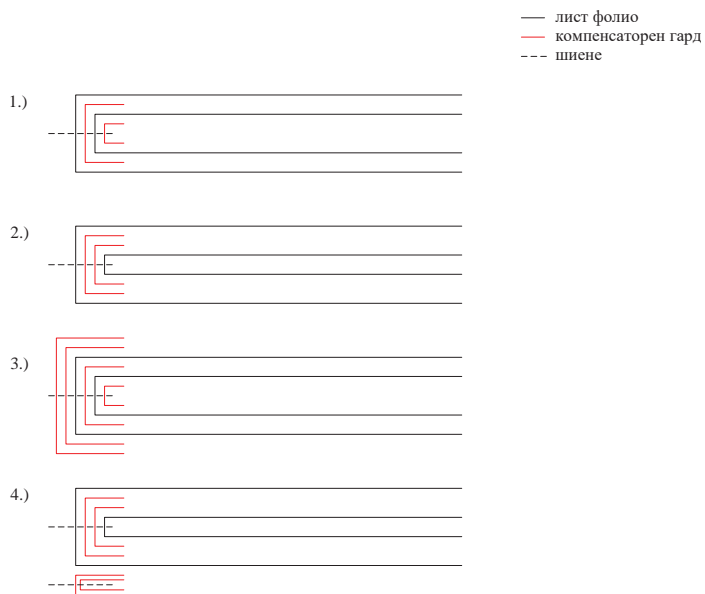
том с патенти, който съдържа пълния текст на патента на Уилям Ханкок.

<sup>11</sup> Уилям Ханкок получава патент за нововъведение за въвеждането на каучуковото лепило в манифактурното производство.

**Таблица 2**  
**Класификация на албумните структури по Джейн Ръдърстън**

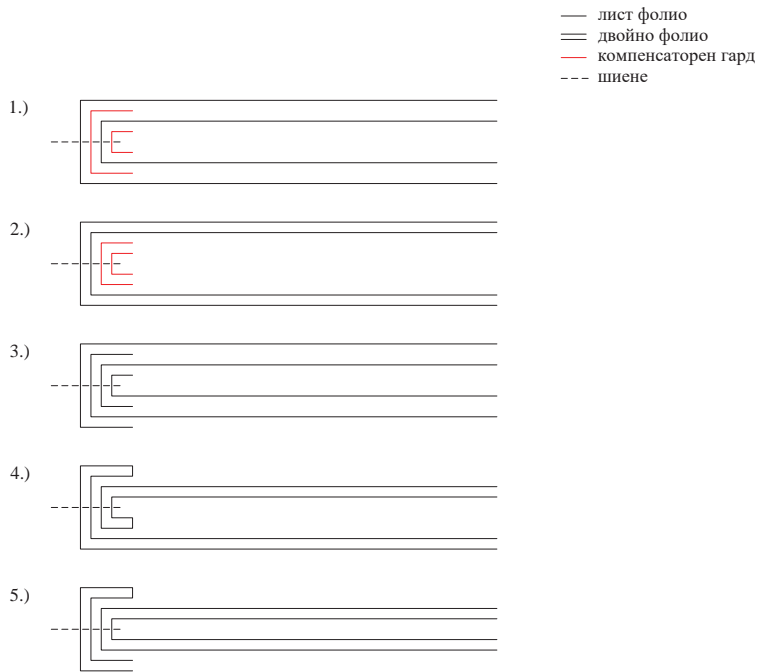


Фиг. 6. Викториански албумни структури по Джейн Ръдърстън

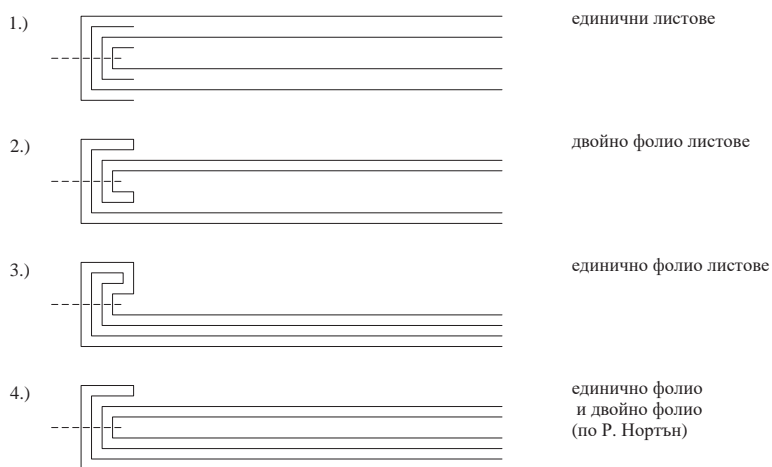


Фиг. 7. Шити през центъра на сгъване албумни структури (по Джейн Ръдърстън)

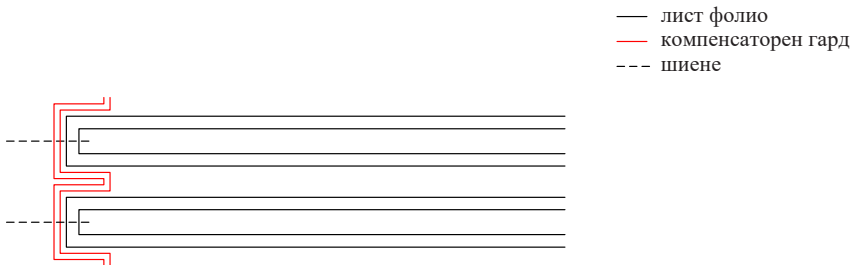
## Схеми на албумни структури извън класификацията на Хортън и Ръдърстън



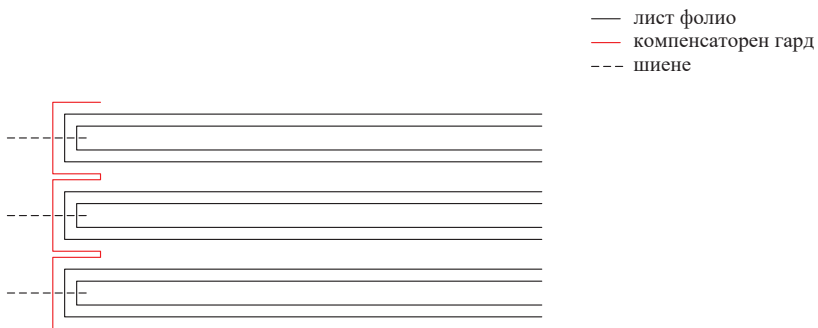
Фиг. 8а. С алтернативно (ляво/дясно) сгъване на листовите (по Джейн Ръдърстън и по Р. Хортън)



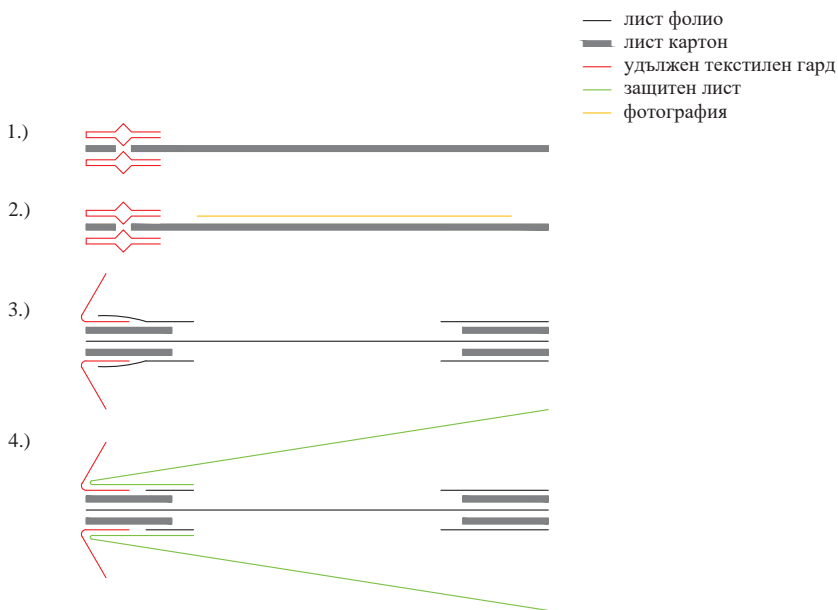
Фиг. 8б. С алтернативно (ляво/дясно) сгъване на листовите (по Джейн Ръдърстън и по Р. Хортън)



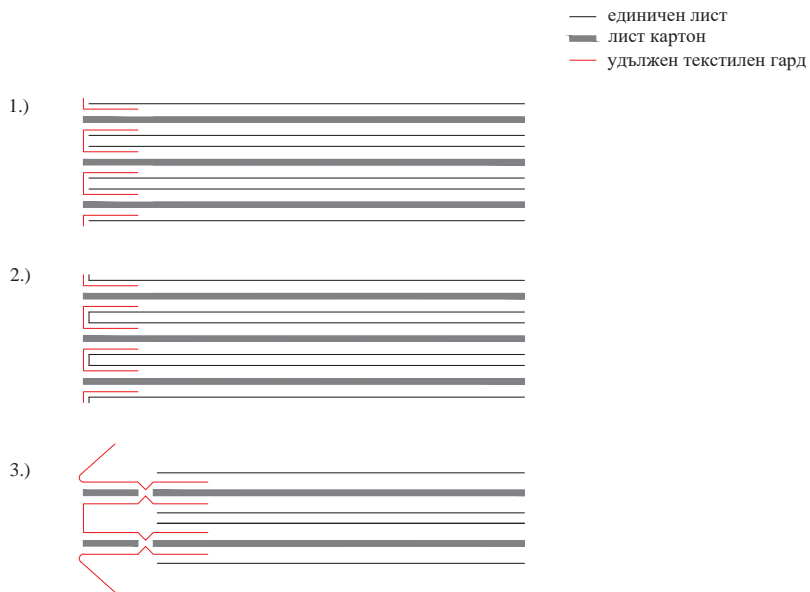
Фиг. 9. Акордеон concertina сгъване на страниците (по Ричард Хортън)



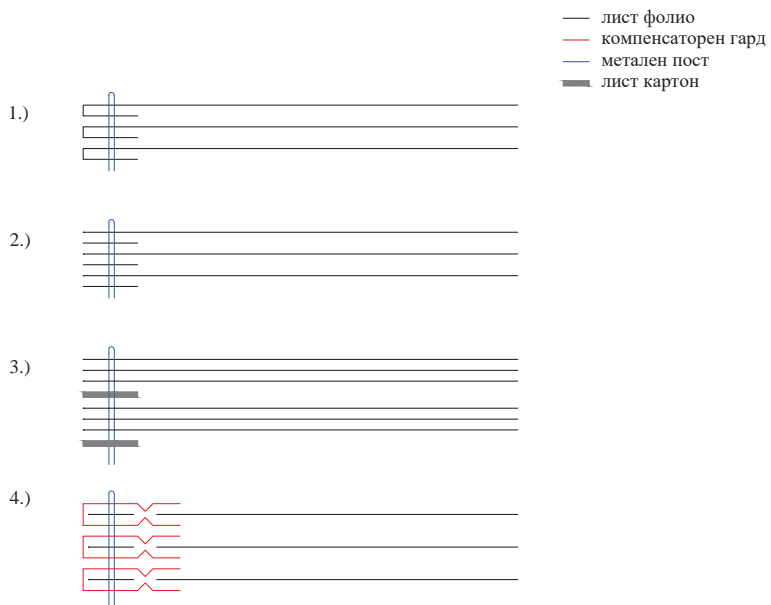
Фиг. 10. Албумна структура slit-mounting post card (по Ричард Хортън)



Фиг. 11. Албумни структури carte-de-visite (по Ричард Хортън)



Фиг. 12. Албумни структури guarded leaf structure още carte-de-visite  
(по Джейн Ръдърстън)



Фиг. 12. Албумни структури guarded leaf structure още carte-de-visite  
(по Джейн Ръдърстън)



Допълваща класификация на албумните структури, която дефинира вида на албумната структура според вида на свързващите гардове, въвежда Уилям Минтер, реставратор от Университета Пен в Пенсилвания, САЩ (William Minter, Conservator, Penn University, Pensilvania, USA), в „Свързващият гард: Приложението му в исторически аспект и приложението му в художествените, реставрационните и декоративните книжни структури“ (The Meeting-guard: Its Use Historically and Its Use in Fine Bookbinding, Conservation and Artist Books, Guild of Book Workers – Standards of Excellence (Minter, 2015). Уилям Минтер идентифицира стила на приложените гардове в албумната структура и ги определя като: 1) „Портланд“; 2) V („ви“), наречена още „реверсивна“ или „обратна“ конструкция, и 3) M („ем“) конструкция. Докато M- и V-структурата на свързващите гардове е визуално умозрителна и не много сложна за изпълнение, „Портланд“ гардовете носят наименованието си от вида усилена албумна структура, създадена за инвентарните книги. Т.нар. account books структура за счетоводните книги, които са във фолио формат, са предназначени да бъдат оставени отворени за дълго време, често върху равна повърхност, или да бъдат разгръщани напълно. Виж фиг. 18 (10. книга „Каталог“, която съдържа сигнатура на библиотечни фондове. Фотографията е на книга „Каталог“ от Университетската библиотека от началото на XX век. (Minter, 2015: 3). Подвързията и структурата на книгата „Каталог“ са постигнати след попълването на каталожната информация (фиг. 14).



Фиг. 14. Книга „каталог“ от специалните колекции на Университетската библиотека „Св. Климент Охридски“

Характерно за тази книжна структура е, че тя е допълнително усилена и при отваряне страниците, съставлящи книжното тяло, се освобождават и разгръщат в пълнота, а гърбът остава закръглен и без изменения. Този вид подвързия носи наименованието “spring-back binding”, а технологията по изграждането му е описана от реставраторите Доня Кон (Donia Conn) и Питър Верхейн (Peter Verheyen) от Университета Суракуза в Ню Йорк (Conservators, Syracuse University, NY, USA) в *The Springback: Account book binding (German style)* (Conn, Verheyen 2001: 49–52).

При springback подвързията напрежението на усукване и компресия в структурата на книжното тяло, което обикновено довежда до деформация, са сведени до минимум.<sup>12</sup> Поради многослойния си състав абсолютно неподвижният книжен гърб на springback подвързията не се свива. Основното напрежение при отваряне на страниците се натрупва и реализира (при свързването на кориците с гърба) в книжните рамене “shoulders”. Доня Кон и Питър Верхейн внасят подобрения в оригиналната или най-първо патентованата структура на Джоузеф Уилямс, който през 1799 г. получава патент за изобретение за този вид подвързия.<sup>13</sup> Бърнард Мидълтън в „История на английската художествена подвързия“ (Middleton, 1996: 114–116) коментира патента на Жозеф Уилямс (виж още: Verheyen, 2005).

#### РАЗВИТИЕ НА СЪВРЕМЕННИТЕ СТИЛОВЕ АЛБУМНИ СТРУКТУРИ

Като естествено продължение на историческите подвързии съвременните стилове албумни структури са създадени, за да компенсират характеристиките на съставлящите ги материали и осигурят пълното разгръщане на страниците. Дизайнерите Даниел Келм (Daniel E. Kelm), Бенджамин Елбел (Benjamin Elbel) и Кейлин Луи

---

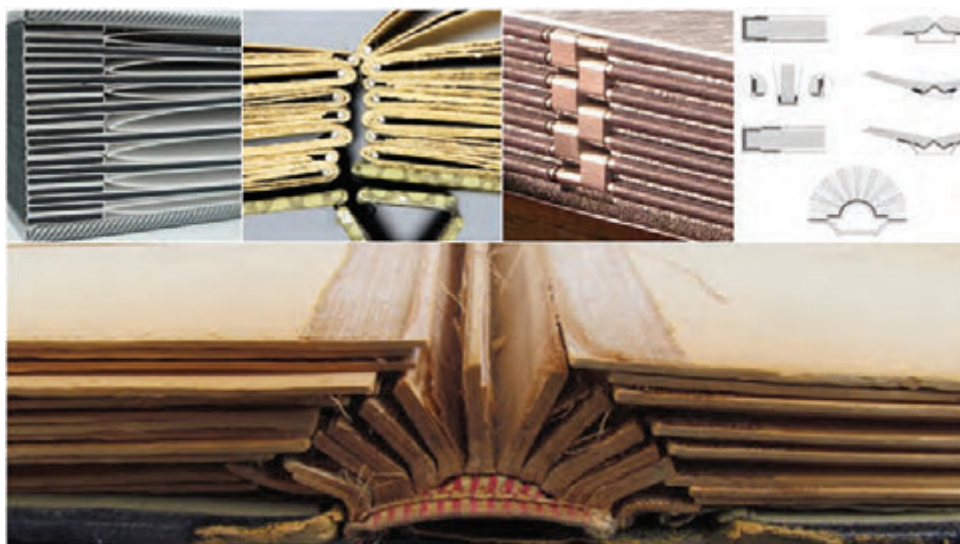
<sup>12</sup> As a style, the springback is firmly rooted in the 'trade' binding tradition. The springback's robustness, and ability to lie open and flat for extended periods of time without unduly stressing the spine make the structure ideal for use as account and record books. (Conn, Verheyen 2003: 48)

<sup>13</sup> Although the technique was originally patented in Great Britain in 1799 by John and Joseph Williams, the authors have found very few descriptions of this method in contemporary English language texts. Alex J. Vaughan describes the technique with great detail in Section II, 'Stationery Binding' of *Modern Bookbinding*. There is also an historical mention in Bernard Middleton's *A History of English Craft Bookbinding*, but it does not detail the steps required to complete a binding. The German binding literature, however, covers the springback quite thoroughly in such texts as Thorwald Henningsen, Paul Kersten, Heinrich Luers, Gustav Moessner, Fritz Wiese, and Gerhard Zahn, and the technique is still required learning for all hand bookbinding apprentices in Germany. (Ibidem, 48)

Акерман (Kylin Lee Achermann) разработват допълнителни укрепващи метални елементи и създават нов дизайн за книжни структури с подвижен гръб и страници, като за изпълнението им въвеждат метални структурни оси. Надхвърляйки традиционните представи за движение на книжното тяло, Даниел Келм добавя вместо пришиване и гардове в конструкцията на книгите фини метални оси и специално конструирани тръбни основи, около които огъва книжните коли. Илюстрация на постигнатата от Даниел Келм структура е дизайнът на книгата *Moth and Bonelight*, която съдържа фотографии на Джери Уелсман (Jerry Uelsmann), придружени с инструкции за разглобяване и преподреждане на съдържанието на албума спрямо предпочитанията на притежателя ѝ. Елегантната подвързия на Даниел Келм с метални корици е създадена за факсимилното издание от 25 екземпляра (50 x 60 см) за колекция от фотографии на Джери Уелсман (Uelsmann 2010). Нидерландският дизайнер Бенджамин Елбел (Benjamin Elbel) аргументира подвързия с отделен гръб *dos repporte structure*, а американската дизайнерка Кейлин Акерман (Kylin Achermann) – подвързията с прекъснат гръб *split spine binding*. Публикации за тези съвременни структури са поместени в *The New Bookbinder*, списание на британската гилдия на дизайнерите Designer Bookbinders, където статиите на Бенджамин Елбел (Benjamin Elbel “Dos Repporte” Structures. Why consider structure) (Elbel 2014: 17–22) и на Кейлин Акерман (Kylin Achermann. “Process, development and experimentation: Book Mechanics and the Split Spine Binding”) (Achermann 2021: 11–13), които представят техните изобретения на модели за книжни структури с оптимално отваряне на страниците.

Фокусът на Кейлин Акерман е в конструкцията на книжния гръб, който при оптимално разтваряне на страниците при изградената книжна структура (и поради материалите, от които тя е съставена) възпрепятства подвижността на подвързията. Ултимативно решение на този структурен проблем е подвързията “split spine binding”. Статията на Кейлин Акерман, публикувана в *The Designer Bookbinders Newsletter* коментира структурата split spine binding, за чиято подвижност авторката прилага свързващи гардове от корабно платно (Dacron®tape, използван от Кейлин Акерман, е синтетичен полиестерен плат, устойчив на химикали, абразия и разтягане, намира приложение във ветроходството, за поправка и изработване на корабни платна). Кейлин Акерман е достоен последовател на своя ментор Даниел Келм, който за първи път популяризира дизайн на албумна структура от метални панели (корици), изградена чрез оси от тънка стомана. Те позволяват не само пълното разтваряне на книжното тяло, но и разместването и избирателното преподреждане на съдържанието по предпочитание на притежателя си.

Кейлин Акерман допълва структурата на Даниел Келм със специфичния архитектурен гръб architectural spine (Achermann, 2021: 13), който е не само твърд (rigid), но и притежава функцията при отваряне на книгата да се свива напълно около себе си благодарение на свързващите текстилни гардове, положени в центъра и в краищата на книжния гръб. Дизайнът на прекъснатия гръб на Кейлин Акерман гарантира стабилността на книжното тяло и позволява пълното отваряне на страниците, без да уврежда или деформира книгата.<sup>14</sup> (фиг. 15).



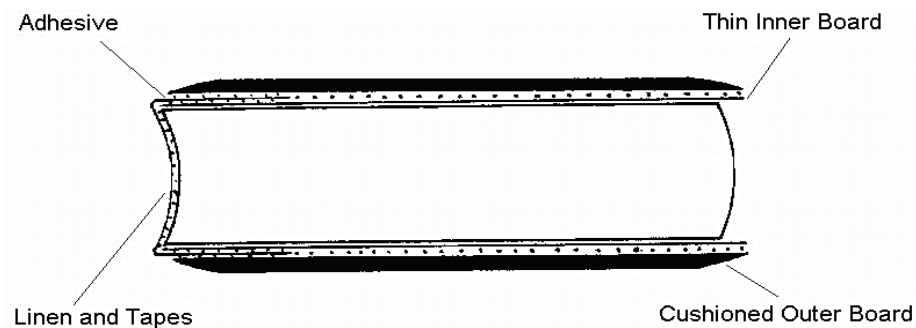
Фиг. 15. Дизайн на Бенджамин Елбел, Кейлин Акерман и на Даниел Келм

Други съвременни албумни структури, които осигуряват подвижност и напълно отваряне на страниците, са тези на Гари Фрост (Gary Frost) от 2011 г. в “Sewn board bookbinding more than a thousand years later” (Frost, 2011: 19–26) При коментиранията от Гари Фрост алтернативни структури наблюдаваме висока подвижност на книжното тяло и пълно отсъствие на заобляне на книжния гръб.

Подобна по смисъла на изграждане на подвързията с прекъснат гръб (split spine binding) е структурата concave spine binding, която

<sup>14</sup> “Having a case with a solid spine piece would not only better protect the text block but would also provide the necessary stability. The problem I wanted to solve was the following: If I wanted to make a case with a solid spine piece, how could I construct the binding in such a way that the book would open completely flat?” (Ibidem, 12)

Джеймс Брокман описва в “The Concave Spine: Rigid Flexibility” по повод на конференцията Bookbinding 2000 в САЩ. За да подходи към изграждането на „обратно обърнатата“ подвързия concave spine binding, Джеймс Брокман изказва мнението, че именно вдлъбнатият навътре гръб е естествената форма на книгата и всяко допълнителното заобляне би внесло изменения и стрес в естественото “обратно” (concave) движение на книжната конструкция (фиг. 16.)



Фиг. 16. Дизайн на Бенджамин Елбел, Кейлин Акерман и на Даниел Келм

„Не би ли било прекрасно – пише Джеймс Брокман в „The Rigid Concave Spine: Time to Throw Away Your Backing Hammer“, – ако бъде създаден неподвижен книжен гръб за максимална стабилност и издръжливост на книжната структура, което би позволил книгата да се отвори добре? [...] Ако разгледаме отворената книга, ще осъзнаем, че изкривяванията в книжния гръб са резултат от пътя на движението напред при отварянето ѝ. Помислете какво се случва с книжния гръб при отваряне: облепването му се компресира, слоят лепило се опъва, краищата от пришитите страници се разтяга, а хартиените влакна в структурата на хартията се напрягат. Напрежението, което кориците и страниците упражняват върху книжния гръб, е огромно. Отварянето на книгата е началото на износването ѝ (движението е равно на износването). Ако книгата се движи (отваря), е само въпрос на време тя да се деформира и пречупи! Следователно решението е просто – необходим е стабилен книжен гръб, който да бъде постоянно вдлъбнат, а именно rigid spine“ (Brockman, 2000: 9).



## В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведеното проучване върху историческите и съвременните албумни подвързии, съставените класификации по отношение на свързването на страниците на Ричард Хортън и на Джейн Ръдърстън, коментираните структурни особености на springback подвързиите по предложената от Доня Кон и Питър Верхейн технология за изграждане на книжното тяло, както и съвременните стилове албумни структури като тези на Гари Фрост, Даниел Келм, Бенджамин Елбел, Кейлин Лиъ Акерман и на Джеймс Брокман, подпомагат не само изучаването, описанието и изследването на технологията на албумните стилове подвързии, но и бъдещото развитие на реставрационната практика чрез заимстване на функционални детайли и композиционни елементи от проучените исторически, художествени, реставрационни и декоративни албумни структури.

## ЛИТЕРАТУРА

- Belcheva 2020: Belcheva, Malina. Викторианският дизайн на подвързията – предварителни проучвания за реставрацията на „Псалмите на Давид. Псалтир на Виктория“. Годишник на Софийския университет “Св. Климент Охридски”, Факултет по журналистика и масова комуникация. Том 27. С., 2020, 99–130. [Victorianskiyat dizajn na podvurziyata – predvaritelni prouchvaniya za restavraciyata na “Psalmite na David. Psaltir na Victoriya”. Godishnik na Sofijski Unicersitet “Sv. Kliment Ohridski, Fakultet po zurnalistika i masova komunikaciya, Tom 27. Sofia, 2020, 99–130]
- Achermann 2021: Achermann, Kylin. Process, development and experimentation: Book Mechanics and the Split Spine Binding. The Designer Bookbinders Newsletter, London, Vol. 193, Spring, UK, 2021, 11–13.
- Belcheva 2021: Belcheva, Malina. Unveiling Secrets of the Trade: Owen Jones and the Art of “The Psalms of David”. Suave Mechanicals, Vol. 7, Legacy Press, Ann Arbor, MI, USA, 2021.
- Brockman 1996: Brockman, James. The Rigid Concave Spine: Time to Throw Away Your Backing Hammer, Skin Deep, Edinburg, Schotland, Vol. 2, Autumn, UK, 1996.
- Brockman 2000: Brockman, James. The Concave Spine: Rigid Flexibility, Conference presentation for the Guild of Book Workers, Bookbinding 2000, USA, 2000.
- Conn, Verheyen 2001: Conn, Donia, Peter Verheyen. The Springback: Account book binding (German style). – Journal of Designer Bookbinders, Vol. 23, 2003, UK, 49–52.
- Elbel 2014: Elbel, Benjamin. “Dos Repporte” Structures. Why consider structure? The New Bookbinder, Vol. 32, 2014, UK, 17–22.



- Eldridge 2002: Eldridge, Betsy. A Photo Album Structure from Philadelphia, 1865. American Institute for Conservation, The Book and Paper Group Annual, N: 21, Washington, DC, USA, 2002, 35–43.
- Frost 2011: Frost, Gary. Sewn board bookbinding more than a thousand years later. – Guild of Book Workers Journal. New York, NY, USA, 2011, 19–26.
- Hancock 1837: Hancock, Willam. Improvement in bookbinding. Specification forming part of Letters Patent No. 114, dated October 28, London, UK, 1837.
- Horton 1994: Horton, Richard. Photo Album Structures, 1850–1960. – Guild of Book Workers Journal XXXII, No. 1, Spring 1994, N: 32, New York, USA, 1994, 33–43.
- Jones 1861: Jones, Owen. The Psalms of David. The Victoria Psalter. Illuminations and binding by Owen Jones. Day & Co. London, UK, 1861.
- Macintosh 1838: Macintosh, Alexander. The Repertory of Patent Inventions, and Other Discoveries and Improvements in Arts, Manufactures, and Agriculture. London, 1838, Vol. 9, 162–166.
- Middleton 1996: Middleton, Bernard. A History of English Craft Bookbinding. New Castle, DE: Oak Knoll Press, USA, 1996.
- Minter 2015: Minter, Willam. The Meeting-guard: Its Use Historically and Its Use in Fine Bookbinding, Conservation and Artist Books. – Guild of Book Workers – Standards of Excellence, October, USA, 2015.
- Patent of invention: Granted to William Hancock of Windsor Place, City Road in the Country of Middlesex, for Certain Improvements in Book-Binding. – Sealed December 7, 1836.
- Roberts, Etherington 1981: Roberts Matt, Don Etherington. Bookbinding and the Conservation of books. A Dictionary of Descriptive Terminology. Library of Congress, Washington, DC, USA, 1981.
- Rutherston 1999: Rutherston, Jane. Victorian album structures. The Paper Conservator, 23:1. London, UK, 1999, 13–25.
- The Paul Getty Museum, Collection of carte-de-visite albums, The Paul Getty Museum: <https://www.getty.edu/art/collection/artists/2039/andre-adolphe-eugene-disderi-french-1819-1889/>
- Uelsmann 2010: Uelsmann, Jerry. Moth and Bonelight, Jerry Uelsmann and 21st Editions, Designer: Daniel Kelm, Silver edition, 25 copies, 50 x 60 cm, USA, 2010.
- Vaughan 1996: Vaughan, Alexanter. Modern Bookbinding, London: Robert Hale, UK, 1996.
- Verheyen 2005: Verheyen, Peter. Springback Ledger Bindings (English style). Guild of Book Workers Journal, Vol. XL, Iss. 1, New York, NY, USA, 2005.

---

*За автора:*

Д-р Малина Белчева е началник отдел "Редки и ценни издания" в Университетска библиотека "Св. Климент Охридски", Софийски университет "Св. Климент Охридски"  
Области на научни интереси: история на изкуството, консервация и реставрация на произведения на изкуството

E-mail: [mbelcheva@libsu.uni-sofia.bg](mailto:mbelcheva@libsu.uni-sofia.bg)

*About the Autor:*

Dr. Malina Belcheva is Head of the Rare Books and Special Collections at Sofia University Library St. Kliment Ohridski, Sofia University "St. Kliment Ohridski"

Scientific areas of research: history of art, conservation and restoration of artworks

E-mail: [mbelcheva@libsu.uni-sofia.bg](mailto:mbelcheva@libsu.uni-sofia.bg)



## ЗАНАЯТИ, РЕАЛИИ И БИТ В БЪЛГАРСКОТО ХРИСТИЯНСКО ИЗКУСТВО

Маруета Савчева

**Резюме:** Настоящата студия разкрива многостранната информация, която ни представят произведенията на българското християнско изкуство. Отделено е внимание на традиционните занаяти, намерили отражение в иконите и стенописите. Това са ковачество, дървообработване и дърворезба, медникарство, кожухарство, везба, керамика, тъкачество, мутафчийство. Направено е детайлно описание на българския интериор, реалиите и битовите предмети, вплетени в контекста на иконографския канон. Текстът е визуализиран с авторски илюстрации, свързани с темата.

**Ключови думи:** реалии, занаяти, ковачество, дървообработване и дърворезба, медникарство, кожухарство, везба, керамика, тъкачество, мутафчийство

## CRAFTS, REALITIES AND LIFE IN BULGARIAN CHRISTIAN ART

Marieta Savcheva

**Abstract:** The study reveals the multifaceted information presented to us by the works of Bulgarian Christian art. Attention is paid to the traditional crafts, which are reflected in the icons and murals. These are blacksmithing, woodworking and woodcarving, coppersmithing, furriery, embroidery, ceramics, weaving, mutafchi craft. A detailed description of the Bulgarian interior, realia and household items woven into the context of the iconographic canon is made. The text is visualized with author's illustrations related to the topic.

**Key words:** realia, crafts, blacksmithing, woodworking and woodcarving, copperwork, fur, embroidery, ceramics, weaving, mutafchi craft.

Произведенията на християнското изкуство могат да се разглеждат в различни аспекти. От една страна, те са подчинени на църковния канон, а от друга страна, носят духа на своето време. Църковното изкуство никога „не е било откъснато от живота, от историческия ход на събитията“ (Prashkov, 1985: 6). Върху стенописите, иконите и дърворезбата може да се открие чисто историческа информация като възпоминателни надписи, имена на ктители и зографи, датировки. Много от тях са фолклоризирани с т.нар. *реалии* – предмети, понятия или явления на материалната култура, характерни за бита, историята, културата и начина на живот на даден народ (посочено в уебсайт на Евгени Динев). „Наред с широко утвърдените схеми и тематичен репертоар художниците съзнателно или не пресъздават моменти от своето време, от реалната действителност посредством характерни детайли – костюми, предмети на бита, поведение на изобразените персонажи, които ни дават богата етнографска и социална информация, отразяват по своеобразен начин заобикалящия ги свят“ (Prashkov, 1985: 6). Възприемането и тълкуването на такива специфични изображения, каквито са иконите и стенописите, са свързани с отчитане на някои специфични особености в иконографията – липса на пространство в изображението, обратна перспектива, бедна цвetoва палитра, канонични изисквания при интерпретиране на сюжета и др.

Народните художествени занаяти са отразени в българското християнско изкуство. Ковачеството заема важно място в живота на българина. Според поверията то се е появило първо от занаятите и е дарба божия за хората.

„Без него нищо не може да стане, затова, преди да сътвори света, Господ е създал ковачеството. За да има гвоздеи за коване и градене, молики и рала, за да се копае и оре земята, чукове и длета, за да се дялат камъни, подкови, за да се подковават конете, брадви и тесли, за да се обработва дървото, ножове за всички. Господ дал на хората огъня и само на най-силните – умението да коват желязо“ (посочено в уебсайт на <http://www.rhodopevalues-bg.com/kovachestvo.htm>). В църквата на Земенския манастир „Св. Йоан Богослов“ от XI в. е пресъздаден първият битов сюжет в българската религиозна и светска живопис. Темата за труда във всекидневното на човека е отразена в сцената „Изковаване гвоздеите за Разпятието“ (ил. 1). Пресъздадена е обстановката в ковачница, където се приготвят гвоздеите за приковаването на Христос на кръста. Инструментите – клещи, чукове, наковалня, мех и др., са същите, които се употребяват и до днес във всяка селска ковачница. Фигуралната композиция от четири персонажа е разгърната фризово на два плана. Центърът на предния

план е подчертан от пещ с формата на кошер. От двете ѝ страни са разположени двама мъже, облечени в къси тунуки. Мъжът от лявата страна е по-възрастен и има дълга раздвоена брада. В лявата му ръка има големи клещи, поставени в огъня. С тях той изважда нажежените звоздеи от огъня. Зад него се намира малък правоъгълен дървен сандък, на който е опрял дясната си ръка протегната назад. Срещу него от дясната страна на пещта седи по-млад мъж с къса коса. В ръцете си държи голямо духало (мех), закачено с въжета за дървена стойка, с което раздухва огъня.

В центъра, на втори план, вляво от пещта е изобразена наковалня. От лявата ѝ страна е нарисуван ковач в динамична поза. Дясната му ръка е повдигната и в нея държи чук. В лявата си ръка стиска клещи с звоздеи по средата, поставени върху наковалнята. Срещу него стои женска фигура, която е замахнала с чук над наковалнята. Тя е с нежен силует и е облечена в дълга греха. Косите ѝ са прибрани с панделка. Присъствието на женска фигура в сцената е описано в една легенда: „Един евреин търси някой да узкове звоздеите, с които Христос ще бъде прикован на кръста. Отправя се към един ковач, който отказва под предлог, че ръката го боли, и тя наистина по чудодееен начин го заболява. Жената на ковача обаче се съгласява да изпълни поръчката“ (посочено в уебсайт на Виктор Банов

<http://www.pravoslaviето.com/manastiri/zemenski/index.htm>).

В иконата „Рождество Богородично“ (ил. 2) върху колоните на арката са прикрепени свещници. Единият е хоризонтален и завършва със заоблен като кука край, а другият е под формата на две противоположно обърнати спирали. Съставна част от свещниците са плитките блода, в които се събира стопеният от свещта восък или стеарин (Savcheva, 2007).

През XVIII и XIX в. свещниците са изковавани от желязо. През втората половина на XIX в. железарите започнали да извиват плоски железни пръчки в спирали и дъги, за да улеснят технологичния процес (Vakarelski, 1977: 42).

Дървообработването е занаят, пренесен от славяните. Майсторите обработват земеделски оръдия (рало, дръжки на сечива), каруци, мебели и битови предмети. В желанието си да ги украсят дърводелците покриват повърхността им с по-груби и с по-фини декоративни елементи и орнаменти.

Преденето е традиционен домашен занаят, изпълняван от жени (Savcheva, 2007). Използва се хурка, която може да е закрепена на кръста, да се държи в ръка или да стои на земята или на специална поставка (ил. 3 на икона със сцени от Шестогнева, XIX в.).



На иконата „Рождество Богородично“ (ил. 4) го бебето седи жена, която го пази и преде на хурка с вретено. От начина, по който е поставена хурката, става ясно, че това е сталка (стояща на земята хурка).

В стенописа „Раждането на Богородица“ (ил. 5) има подобно изображение, но жената преде с напоясна хурка и с вретено. Напоясната хурка се прикрепва на кръста или минава през пазвата на жената под мишницата от лявата страна (Vakarelski, 1977: 39).

През Възраждането хурките обикновено са украсявани с плитка резба. Тя е позната още като „овчарска“ (Vakarelski, 1977) или „пастирска“ (Kolev, 1987), защото е изпълнявана от овчари върху хурки, кавали, лъжици и др. Елементи на украсата са силно стилизирани растителни форми (листенца), наподобяващи геометрични фигури – триъгълници, ромбове, кръгчета, спирали; „нокътчета“, или „петички“, изработвани със специално „холкерно“ длето; „Х-то“; „усукана лента“ и др. Характерна украса за хурките са т.нар. *змейчета*, представляващи зигзаг, които изразяват култа на българите към змията (Antonov, 1956: 8–9) (рис. 5а, 5б и 5в).

Вретената като инструменти за предене са дялани или струговани. Дяланите са опростено профилирани и имат улейче в горния си край, през което преминава нишката, и по този начин преждата не може да се размотае. Стругованите вретена са с по-сложен профил и без улей. За да не се размотава преждата, нишката се завръзва под удебелението на горния им край. За обтежаване на вретената в долния им край се поставя парче керемида, олово или дърво, понякога украсено с резба – т.нар. *прешлен* (Vakarelski, 1977: 318). /рис. 6а и 6б/

В иконите „Рождество Христово“ (ил. 6) според канона присъстват двама пастири – по-стар и по-млад. Те са изобразени в ръце с тояги, завършващи с дървени гези.

Дългата тояга с кука (геза) на върха е характерен атрибут за българските овчари. С гезата овчарят прихваща овцете отдалече или се отбранява. Гезите са украсявани с плитка овчарска резба подобно на хурките (Vakarelski, 1977: 145). /рис.7/

В „Рождество Богородично“ (ил. 4) /рис. 3/ бебето лежи върху неподвижно детско креватче с изящни крачета. В стенописа „Раждането на Богородица“ (ил. 5) бебето също е положено върху правоъгълно дървено креватче. В „Рождество Богородично“, икона от първата половина на XIX в. – с. Лесура, Врачанско (ил. 7), креватчето е с правоъгълна форма без крачета и е поставено направо на пода (Savcheva, 2007).

В „Рождество Богородично“ (ил. 8) прислужница полага детето в люлка, чиито долни части са под формата на полусфери, за да може да се люлее. Те са украсени с резбовани геометрични елементи. Заг главата на бебето челото на люлката завършва с красива резбована облегалка.

В иконата „Рождество на св. Йоан Предтеча“ (ил. 9) е показана люлка, чиито две чела са съединени с гърво. Такава конструкция позволява хващането и пренасянето ѝ на различни места.

„Грижливо изработени и украсени с ажурни растителни и геометрични мотиви, люлките подсказват за специалното отношение на българина към израстващия човек“ (Drumev, Vasilev, 1955).

В друга подобна люлка от Копривщица гървото между двете чела е под формата на кобилица (рис. 2).

През Възраждането детските люлки са изработвани от различни материали. В Копривщица, Самоков, Търново, Трявна и др. те са букови. Аналогична на люлката от иконата „Рождество на св. Йоан Предтеча“ (ил. 9) е буковата люлка от Копривщица (рис.1). Особен интерес представляват люлките на тревненските майстори. Те се отличават с високи естетически качества. Люлката на рис. 3 е направена от цепен бук и елша и украсата ѝ е изпълнена в три техники на резбоване на мотивите: скулптиране (лалето е като завършек на колонката), рис. 3а; ажур (по надлъжните страни на коритцето), рис. 3б, и релеф по челата на люлката (ружките са резбовани), рис. 3в (Antonov 1956; лист 68).

Върху друга подобна люлка е изобразен любим декоративен елемент – „пойната птичка“, резбован в нисък релеф. Тя е с леко раздвижени криле, като кълве нещо или пее – рис. 4, 4а, 4б, 4в, 4г (Antonov 1956: лист 67).

Един от „най-жизнените занаяти в България“ (Kovacheva, 1961) през Възраждането е медникарството (бакърджийството), упражнявано още от древните траки. До средата на XIX в. медта се е обработвала ръчно до оформяне на съдове с различни форми. Разнообразието във вкусовете на населението е довело до появата на източени форми, съобразени с функциите на съда: таби, легени, синии, ибрици. Украсата на тези съдове е хармонично композирана, като следва обема на формата – геометрични мотиви (ромбчета, триъгълници, резки, точки, олекотени с ажурени елементи), (Kovacheva, 1961).

По-голяма част от показаните съдове в сцените „Рождество“ са метални. В „Рождество Богородично“ (средата на XIX в., икона от църквата „Св. Възнесение“, Враца), както и в ил. 2, 4, 8, 10 могат да се видят сахани без или със капаци; потировидни чаши, ибрици, павурчета, тас-купи, блюда, шишета с различна форма.

Бакърджиите /медникари/ през Възраждането „изработват посуда за битови и църковни нужди – сахани, тенсии, купи, кани, ибрици, менчета, котли, лъжици, гломове, синии, потири, кръщелни купели, кандила, легени, мангали, джезвета“ и др. (Vakarelski, 1977: 30).

Едни от най-разпространените възрожденски съдове за ракия са

калаените павурчета. Те са с различна форма и богата украса (рис. 9).

В бита широко разпространение са получили и калаените ибрици. За разлика от павурчетата те са се използвали само за вода (рис. 10) (Savcheva, 2007).

Кожухарството е развит занаят през Възраждането. Св. Илия и св. Елисей са покровители на кожухарите, които изработват различни изделия – кожуси, калпаци и др. (ил.11 на икона „Възнесение на св. Илия“, XIX в.)

Християнското изкуство дава сведения и за облеклото на хората от народа. В „Рождество Христово“, XIX в., икона в Националната художествена галерия (ил. 2), (Mutafov, 1992), овчарите са обути в широки ногавици, върху които са омотани бели навуша, пристегнати с връв. На ходилата си носят цървули. Младият овчар е облечен в червена риза, дълга до коленете. Той носи характерен аксесоар – праметната през рамо кожена торба за храна. На главата му има висок тъмен калпак. Аналогично е изобразен младият овчар в „Рождество Христово“ (ил. 6), като разликата е в късите ботуши, обути на краката му, светлата риза и липсата на калпак. И двамата овчари са препасани с пояси през кръста (Savcheva, 2007).

Върху вълнения пояс овчарите опасвали кожен слях. Той е широк многопластово нагънат пояс, в който се набучвали ножове, оръжия, лъжици, кесийки с прахан и огниво, принадлежности за лекуване на болни овце и за занимания през свободното време (Vakarelski, 1977: 145).

В „Рождество Христово“ (ил. 6) възрастният овчар е покрит с отворено кръгло наметало без ръкави, а на главата си носи заоблен тъмен калпак. Такъв тип наметало е характерно за облеклото на мъжете през XIII–XIV в. В „Рождество Христово“ (ил. 6) овчарят е наметнат с ямурлук. „С течение на времето от кръглата вълнена наметка чрез постепенно редуциране на обема ѝ и отваряне по цялата дължина се е стигнало до народния опанджак (ямурлук)“ (Kolektiv, 1976: 319). Ямурлукът (гуня, кебе) е силно затепана груба домашна вълнена или козунява тъкан в естествени цветове (Vakarelski, 1977: 145).

В сцената „Рождество Богородично“ (ил. 5) жените са облечени скромно – в прости едноцветни ризи с къси над лакътя ръкави. Декоративата на две от тях са украсени с бродерия. Зографът е поставил акцент върху аксесоарите към облеклото – сложните забрадки и екстравагантните шапки.

„Но нищо не ни беше тъй ново, както кулите върху главите им и съвсем необикновеният вид на капите, ако могат въобще така да се нарекат. Те са направени от слама и общити с платно, видът им съвсем е различен от тези, които употребяват селянките у нас.

Нашенският клубок се спуска до плещите и най-долу е най-широк, а нагоре свършва с една пирамида; тука на най-долното място е най-тесен и после върху главата се издига във вид на фуния, до една педя висока. Горен към небето е най-широк и отворен, тъй щото се види, като че е направен за приемане на гъжд... По външната страна между горния и долния ръб са скачени парици, украшения и разноцветни стъкълца...“ (Busbek, 1553: 218–219).

Към изображението е добавен и друг екстравагантен детайл – осмоъгълно ветрило, прикрепено към гълга дръжка, с което прислужницата разхлажда родилката.

В иконите „Рождество Богородично“ жените, които помагат на родилката, носят платнени едноцветни роби, гълзи до глезена, с прав широк ръкав и горна цветна или бяла туника, малко по-къса – до коляното или малко под него, с ръкав до лакътя или без ръкав. В иконата „Рождество Богородично“ (ил. 2) две от жените са препасани с престилки, т.е. показан е еднопрестилченият тип носия, която е преминала през вековете и е налице в женското облекло до началото на XX в. В същата икона ризите и туниките на жените са богато украсени с бродерия около пазвата, краищата на ръкавите и долните подгъби (Savcheva, 2007).

Според вида на мотивите везбените орнаменти се разделят на (Коев, 1982: 14–64):

- Растителни орнаменти

Най-често срещаният растителен орнамент е лозата. Пазвите на мъжките и женските ризи били украсявани с лоза с грозде (Провадийско).

В древността у нас цветята са служили на момите и невестите против „лош поглед“ („урочасване“). Розата се приема като най-старинния орнамент в българската везба. Везана е в различни варианти – като орнамент с многоредни листенца или стилизирана като розета. Последната е изобразена условно по пазвите и огърлетата на мъжките ризи във вид на звезди, преработени в растителна форма с вътрешен централен кръг.

Лалето като мотив обикновено е разположено около малка осмоъгълна звезда. Също така се орнаментира и дивият карамфил в кървавочервен цвят.

- Животински орнаменти

В сравнение с растителните орнаменти животинските са много по-рядко разпространени. Любим мотив са птиците. По пазвите и полите на женски ризи е изобразен везбен образ, който наподобява паун с вдигната и разтворена опашка, често срещан и в църковната орнаментика.

Орнаментирането на вредни насекоми (бръмбари, гъсеници, мухи, въшки и дървеници) е свързано с поверието, че като се познаели във везмата, измирили. Някои от тях са силно стилизирани и се разпознават само по наименованието им – разпукан копринен пашкул с току-що излюпени пеперудки, които излитат.

Отделено е място и на пчеларството. Пчелата символизираше трудолюбието. Изобразявани са също паяци, мухи, прилепи, охлюви и др. От домашните животни са везани коне, кози и зайци.

По краищата на детски кърпи за лице (Разградско) е изтъкан гушер. Според поверието, ако пеленаче е покрито с такава кърпа, няма да бъде полазено от змии и гушери по нивите.

Човешките фигури се срещат цели или само глави. Те са подредени в опростена композиция от редуващи се фигури, наловени като на хоро.

- Геометрични орнаменти

Геометричните орнаменти са съставени от различни видове линии – прави – хоризонтални и вертикални, кръгли, зигзагообразни. От тяхното съчетание се образуват разнообразни форми – триъгълник, квадрат, ромб, многоъгълник, звезди, розети, зигзаги и др. Везачките са изобразявали предмети от ежедневието си дейност – хурки, ножици, части на чекръци и станове, огрибки, саханчета, лопати, бърдучета, огледала и др.

Наименованията „трите светици“ и „петте кръста“ от кръстовидната капанска женска риза напомнят за влияние във везбата от църковната иконопис /олтарните врати/. Подобен църковен мотив от храмови колони с двуглави орли от двете страни, изобразени във вид на старинната композиция на „дървото на живота“, е открит през 1950 г. в Ломско върху пазва на женска риза.

- Символични орнаменти

Под влияние на култа към мъртвите възниква символичният везбен орнамент на „кадилница“ по ръкавите на женски ризи в Казанлъшко.

След интензивното развитие на керамиката през XII–XIV в. с пагането на България под османско владичество за традиционното българско керамично производство започва период на упадък, който продължава до Възраждането (Kolev, 1987: 133).

В стенописа „Раждането на Богородица“ (ил. 2) храната е поставена в глинени съдове с по-груба форма – паница (пахар) и сахан, покрит с капак.

В иконата „Рождество Богородично“ (ил. 8) е изобразен подобен глинени сахан-капаклия върху малък кръгъл поднос.

В „Рождество на св. Йоан Предтеча“ (ил. 9) върху поднос са поставени изцяла керамична чашка и каничка (Savcheva, 2007).



Къпането на новороденото е толкова обичана дейност, че в някои християнски произведения са показани две бебета – едното лежи повито в пелени, а другото е съблечено и подготвено за къпане (ил. 13). Съдовете за къпане са гървени корита (ил. 13), купели (ил. 14) или големи легени (ил. 2, 8). От хигиенни съображения в някои случаи те са захлупени с похлупаци (ил. 9) и до тях са оставени големи кърпи за подсушаване на бебетата. Водата в тях се налива от различни съдове – големи гърнета (ил. 6), кани (ил. 8) или потировидни чаши.

Особен интерес представляват обичите на прислужничките в „Рождество Богородично“ (ил. 5). Те са с формата на големи халки, украсени с гранули. Косите на жените в „Рождество Богородично“ (ил. 2) са украсени семпло с накити. „Че българската земя в християнските времена е имала голяма свобода, богатство и всякакво изобилие, то се види от това, че жените, мъжете и децата, всичките имат дрехи и ризи, извезани с коприна; жените носят и на врата, и в ушите пръстени от сребро, жълта мед и олово, та и плетени коси долу до земята и много украшения на тях“ (Vozhkov, 1988: 225), рис. 11а и 11б.

Лозарството като поминък в Черноморския край е отразено чрез богато орнаментираната пазва на мъжете – „униите“ (фуниите), с които се налива вино в бъчвите. Също типичен орнамент са „бъкличките“ (Коев, 1982) (посочено в уебсайт на *Искри от Древността*). „Още в първите векове на идването им на Балканския полуостров славяни и прабългари усвояват начините на обработването на земята при лозарството, оръдията на труда – косер – за рязане на лозите, и дикел – за копане на лозята“ (посочено в уебсайт на Николай Колев: *Българска етнография*).

Свети Трифон е покровител на лозарите и резачите на лозите. На иконите в по-старите църкви го изобразяват много млад (умира за християнската вяра само на 21 години), облечен в разкошни златни дрехи, с косер – сърповиден крив лозарски нож.

В иконата „Рождество Христово“ (ил. 14) пред младенеца е поднесена кошница с дарове, най-вероятно яйца. **Кошничарството** е древен занаят, практикуван по българските земи. Използването на съдове от преплетени пръчки е било широко разпространено сред българския народ. Кошниците са с различна форма – полусферични, подгълговати, плитки, по-дълбоки с двойни дъна, кръгли с плоско дъно и полукръгли с дъговидна дръжка през средата под отвора им и др. (Vakarelski, 1977: 352).

В християнското изкуство е отделено специално внимание на грижите за новороденото бебе. В центъра на сцените „Рождество“ на преден план то е разположено увито и легнало – иконата „Рождество Богородично“, (19 XIX в., Рилски манастир, иконостас в главната църква),

ил. 8. В стенописа „Раждането на Богородица“ от 1493 г. в църквата в Кремиковския манастир (ил. 5) е показан един от най-старите начини за повиване на новородените. Главата и тялото на бебето са повити палисадно (краищата на плата са перпендикулярни или под голям наклон спрямо тялото на детето).

В иконата „Рождество Христово“ (XVII в., с. Ракитово) младенецът също е увит палисадно, но главата му не е покрита.

Дълги ленени ленти са омотавани палисадно около египетските мумии. Древните елени също са превръзвали палисадно раните на своите воини (Mutafov, 1992: 53).

В иконата „Рождество Богородично“ (XIX в., от Димитър Зограф в Троянския манастир), ил. 4 (Svintila, 1979: 65), е отразен друг вариант за повиване на новородените. Тялото и главата на малката Мария са покрити с пелени. В иконата „Рождество на св. Йоан Предтеча“ (1870 г., от Станислав Доспевски), ил. 9 (пак там: 94) с пелени е повито само тялото на детето. В някои икони повитото бебе е завивано с допълнително покривало или с юрганче („Рождество Богородично“, XVIII–XIX в., икона от Национален музей Рилски манастир), ил. 2.

Тъкачеството е отразено чрез изобразяването на пелени, кърпи, килимчета. Според канона в сцените „Рождество Христово“ пелените винаги са бели – иконата „Рождество Христово“ (XIX в., с. Гостун, Благоевградско), ил. 15); „Рождество Христово“ (стенопис от църквата „Св. Теодор Тирон и св. Теодор Стратилат“ от 1614 г. в с. Добърско, Благоевградско), ил. 13 (Vozhkov, 1988: 230); „Рождество Христово“ (стенопис от църквата „Рождество Христово“ от 1649 г. в с. Арбанаси, Великотърновско), ил. 6 (Vozhkov, 1988: 234), – но в някои случаи той е нарушен и пелените са цветни – „Рождество Христово“ (икона от първата половина на XIX в., Враца), ил. 6 (Savova-Kasabova, 1977). В цветни пелени са повити Дева Мария в „Рождество Богородично“ (ил. 8) и Йоан Предтеча („Рождество на св. Йоан Предтеча“), ил. 9). „Горните пелени на бебетата са били в свежи цветове и изтъкани кръстове“ (Komitska, Borisova, 2005: 30).

Един от характерните аксесоари към бебешките пелени е повоят. В много от изображенията той липсва („Рождество на св. Йоан Предтеча“), ил. 9, „Рождество Богородично“ (ил. 8). Там, където е показан, е в червен цвят – „Рождество Христово“, XIX в., икона от църквата „Св. Николай“ в Сливен (ил. 9); „Рождество Христово“, XVII в., икона от с. Ракитово. В миналото „загължително в бебешките повои се втъкава червен конец и се правят червени пискюли“ (пак там).

Мутафчийството е дял от тъкачеството. Неговите изделия са тъкани от козина в естествените ѝ цветове – бял, черен, сив, тъмно



и светло кафяв. Изработват се чували и торби за пренасяне на стоки, торби за храна на конете, покривала за добитък (чулове), колани, дисаги, възжета, черги. Покровител на мутафчиите е св. Пахомий. На иконата „Св. Пахомий Велики“ под светеца са изобразени майстор мутафчия и чираци, изпълняващи основните дейности в манифактурата – требене (подбор на материала по цвят и дължина), разбиване и прегане на козината (Мојнова, Savcheva, Robeva, 2008), ил. 12.

Разчитането на творби на християнското изкуство освен като исторически извор може да послужи за обогатяване на религиозната и художествената култура на хората, да засили интереса им към миналото и традициите на българите.

### ИЛЮСТРАЦИИ



Ил. 1



Ил. 2



Ил. 3



Ил. 4



Ил. 5



Ил. 6



Ил. 7



Ил. 8



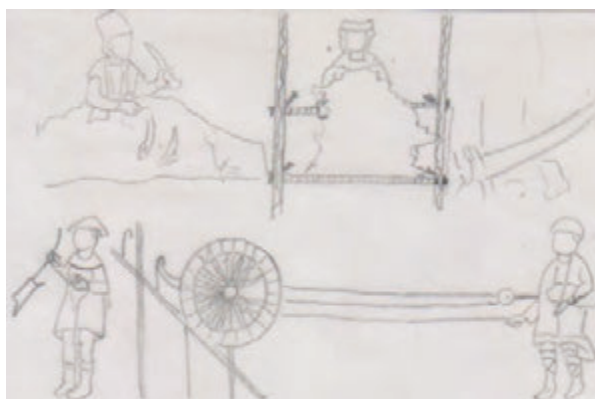
Ил. 9



Ил. 10



Ил. 11



Ил. 12



Ил. 13





Ил. 14

## РИСУНКИ

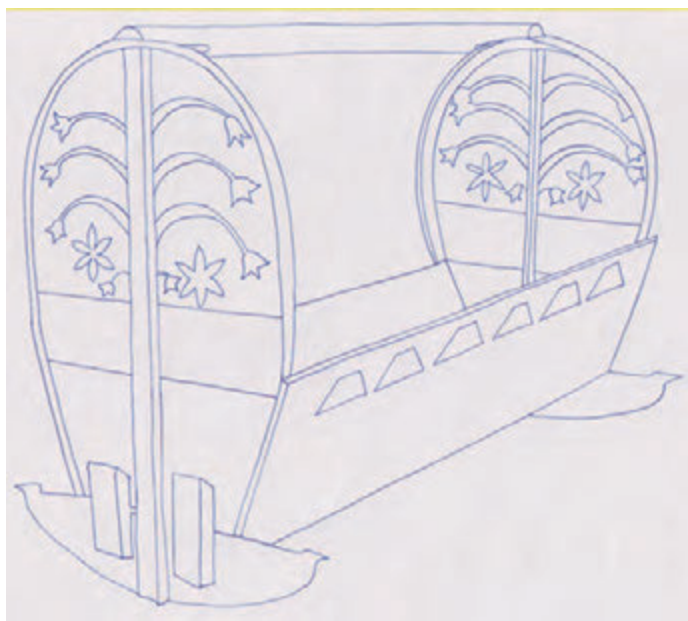


Рис. 1. Дървена бебешка люлка с украса

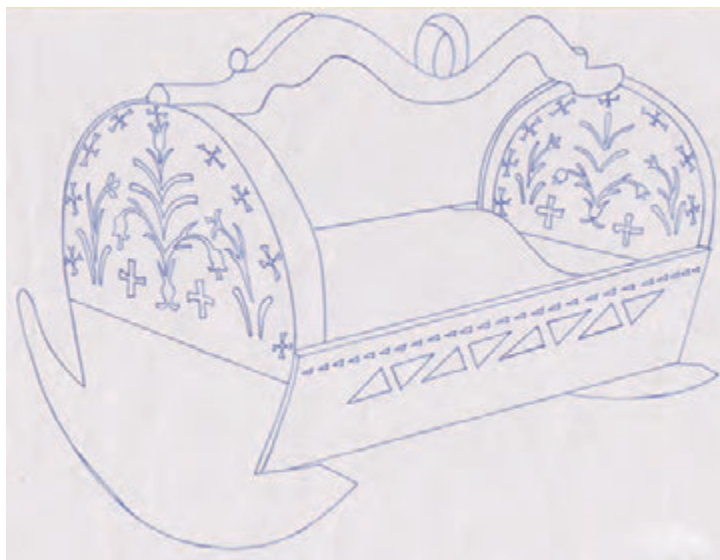


Рис. 2. Дървена бебешка люлка с украса

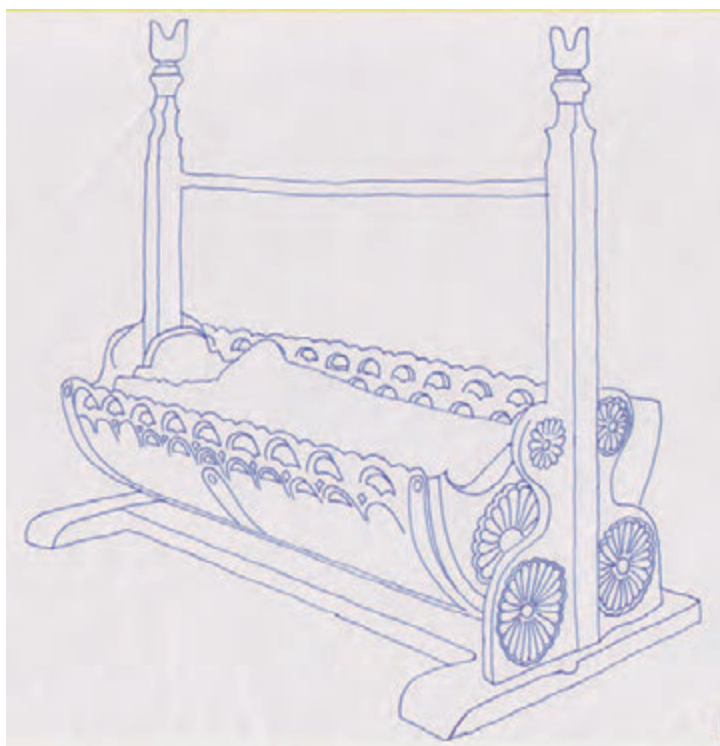


Рис. 3. Дървено детско креватче с украса



Рис. 3а. Детайл от гървена бебешка люлка със скулптирана украса



Рис. 3б. Детайл от гървена бебешка люлка с ажурена украса

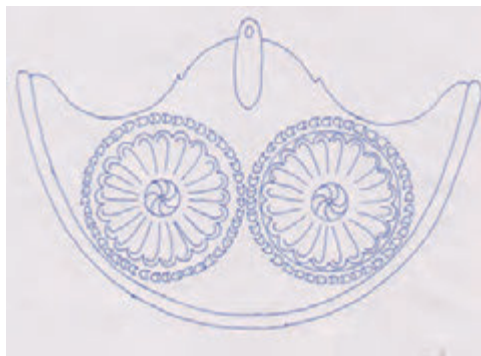


Рис. 3в. Детайл от гървена бебешка люлка с резбована релефна украса

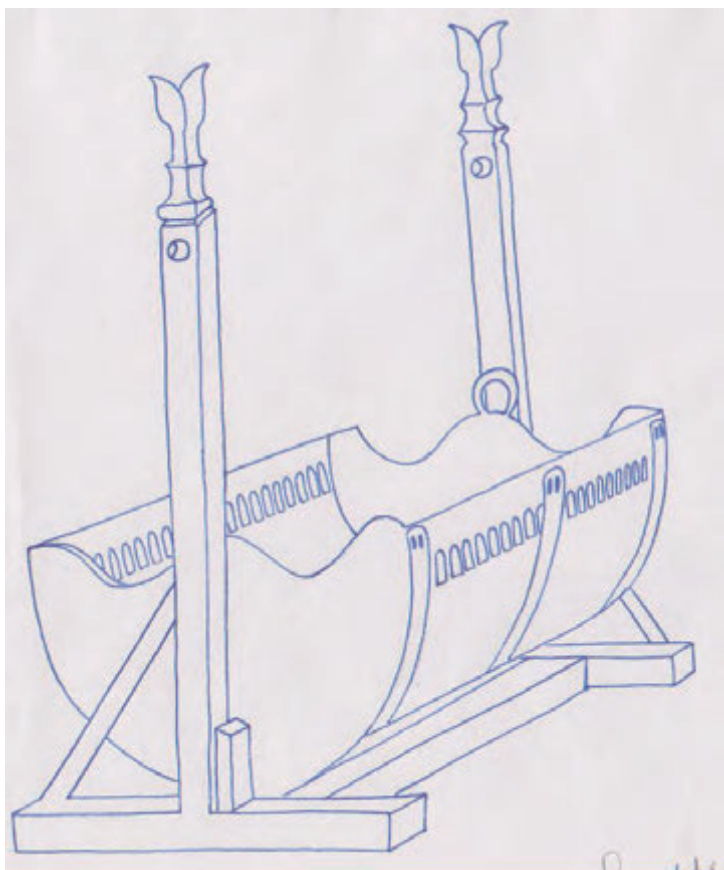


Рис. 4. Дървена бебешка люлка с резбована украса в нисък релеф

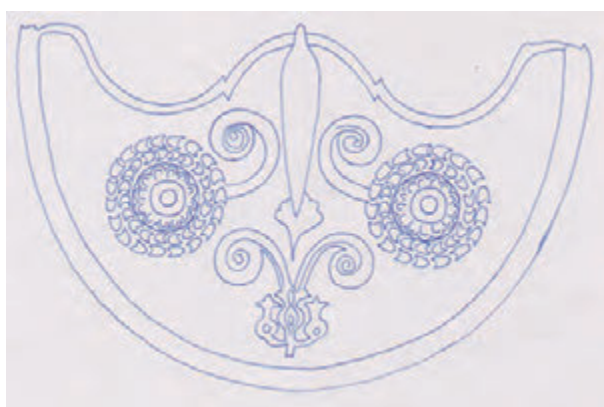


Рис. 4а. Детайл от дървена бебешка люлка с резбована украса в нисък релеф



Рис. 4б. Детайл от гървена бебешка люлка с резбована украса в нисък релеф

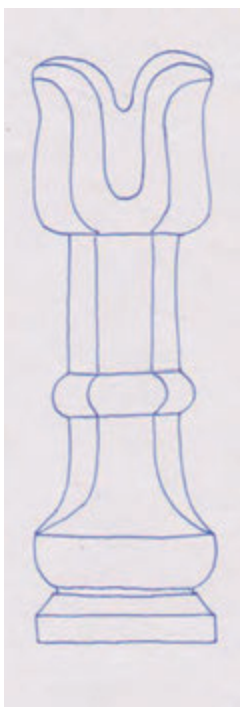


Рис. 4в. Детайл от гървена бебешка люлка с резбована украса в нисък релеф

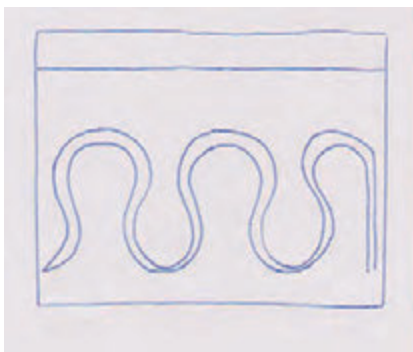


Рис. 4г. Детайл от гървена бебешка люлка с резбована украса в нисък релеф

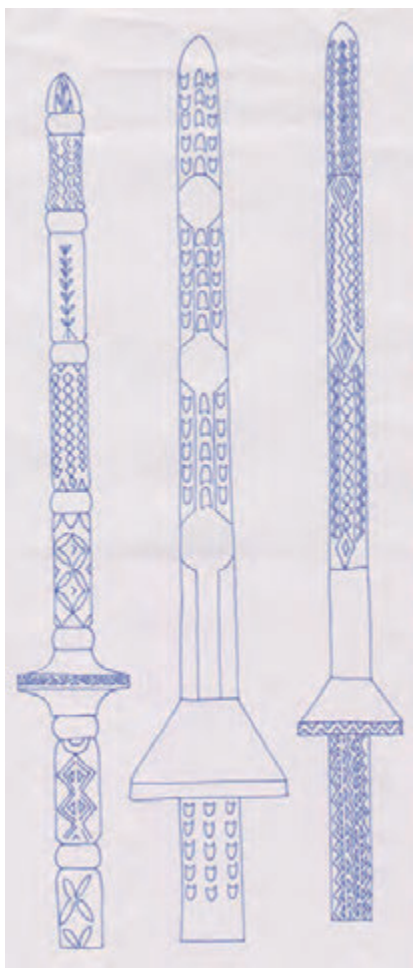


Рис. 5а, 5б, 5в. Украса на хурки за прегене



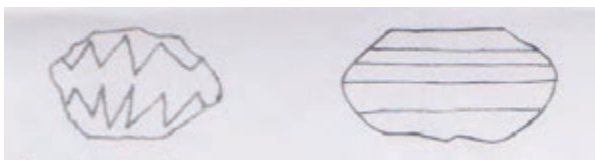


Рис. 6а, 6б. Прешлени за вретена с украса



Рис. 7. Украсена с резба геза



Рис. 8. Блюго с украса



Рис. 9. Калаено павурче с украса



Рис. 10. Калаен ибрик с украса



Рис. 11а. Женско украшение за коса

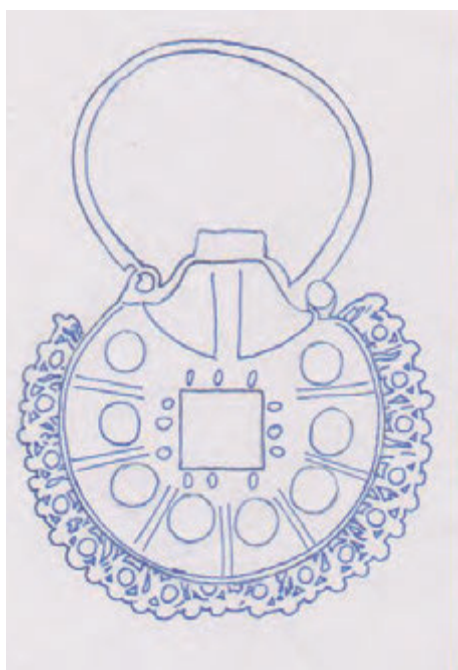


Рис. 11б. Женско украшение за коса

## ЛИТЕРАТУРА

- Antonov 1956: Antonov, Tsanyu. Резбата в тревненската къща. С., 1956. [Rezбата v trevnenskata kashta. Sofia, 1956]
- Blagoeva 1977: Blagoeva, Snezhana. Български народни накити. С., 1977. [Balgarski narodni nakiti. Sofia, 1977]
- Bozhkov 1988: Bozhkov, Atanas. Българско изобразително изкуство. С., 1988. [Balgarsko izobrazitelno izkustvo. Sofia, 1988]
- Busbek 1553: Busbek Oto. Четири писма от посолството в Турция, 1553. Немски и австрийски пътеписи за Балканите. [Chetiri pisma ot posolstvoto v Turtsiya, 1553. Nemski i avstrijski paterpisi za Balkanite]
- Vakarelski 1977: Vakarelski, Hristo. Етнография на България. С., 1977. [Etnografiya na Bulgariya. Sofia, 1977]
- Drumev, Vasilev 1955: Drumev, Dimitar, Asen Vasilev. Резбарското изкуство в България. С., 1955. [Rezbarsko izkustvo v Bulgariya. Sofia, 1955]
- Коев 1982: Коев, Ivan. Българска везбена и тъканна орнаментика. С., 1982. [Balgarska vezbena i takanna ornamentika. Sofia, 1982]
- Kolektiv 1976: Kolektiv. История на българското изобразително изкуство. С., 1976. [Istoriya na balgarskoto izobrazitelno izkustvo. Sofia, 1976]
- Kovacheva 1961: Kovacheva, Vyara. Български народни метални съдове. С., 1961. [Balgarski narodni metalni sadove. Sofia, 1961]
- Kolev 1987: Kolev, Nikolay. Българска етнография. С., 1987. [Balgarska etnografiya. Sofia, 1987]
- Komitska, Borisova 2005: Komitska, Anita, Veska Borisova. Български народни носии. С., 2005. [Balgarski narodni nosii. Sofia, 2005]
- Мојнова, Savcheva, Robeva 2008: Мојнова Mariana, Marieta Savcheva, Stoyanka Robeva. Изобразително изкуство за 7. клас. С., 2008. [Izobrazitelno izkustvo za 7. klas. Sofia, 2008]
- Mutafov 1992: Mutafov, Stefan. Медицината в българската иконопис. С., 1992. [Meditsinata v balgarskata ikonopis. Sofia, 1992]
- Prashkov 1985: Prashkov, Lyuben. Български икони. 1985. [Balgarski ikoni. Sofia, 1985]
- Savova-Kasabova 1977: Savova-Kasabova, Rumyana. Икони от Врачанския край. С., 1977. [Ikoni ot Vrachanskiya kraj. Sofia, 1977]
- Svintila 1979: Svintila, Vladimir. Икони от Самоковската школа. С., 1979. [Ikoni ot Samokovskata shkola. Sofia, 1979]
- Savcheva 2007: Savcheva, Marieta. Реалиите в българското християнско изкуство – сцени „Рождество“. – Диалогът в историята, бр. 16–17. С., 2007. [Realite v balgarskoto hristiyansko izkustvo – stseni “Rojhdestvo”. – Dialogat v istoriyata, br. 16–17. Sofia, 2007]

## Уебсайтове

Евгени Динев, accessed April 30, 2021, 16:30

<http://philosophy.evgenidinev.com/realia//>

[http://www.rubricon.com/ann/bse/17\\_p/17\\_p51476.asp/](http://www.rubricon.com/ann/bse/17_p/17_p51476.asp/)

Банов, Виктор. Български майстори изковават гвоздеи за Разпятието. Сцени от народния живот във фреските на манастира "Св. Йоан Богослов" в Земен: в Земенски манастир „Св. Йоан Богослов“ accessed April 21, 2021, 14:00

<http://www.pravoslavieto.com/manastiri/zemenski/index.htm>

Искри от Древността accessed May 03, 2021, 11:15

<http://www.znam.bg/com/action/showArticle;jsessionid=2F174FFC62A1897E0052580D73F16A77?encID=212&article=1979260222>

Николай Колев, Българска етнография accessed May 05, 2021, 15:25

[http://www.promacedonia.org/nk\\_etno/nk\\_5a.htm](http://www.promacedonia.org/nk_etno/nk_5a.htm)

<http://www.rhodopevalues-bg.com/kovachestvo.htm>

accessed May 07, 2021, 17:25

---

### *За автора:*

Мариета Савчева е доцент, доктор в ДИУУ, СУ „Св. Климент Охридски“  
Области на научни интереси: изкуствознание, иконопис, методика на обучението  
по изобразително изкуство.

E-mail: [marieta\\_savcheva@abv.bg](mailto:marieta_savcheva@abv.bg)

### *About the Autor:*

Marieta Savcheva is an associate professor, PhD at DIUU, Sofia University "St. Kliment Ohridski"

E-mail: [marieta\\_savcheva@abv.bg](mailto:marieta_savcheva@abv.bg)



## ПЕДАГОГИЧЕСКИ РЕШЕНИЯ ПРИ РАЗПЯВАНЕ И ЗАТРУДНЕНИЯ В ПЕВЧЕСКИЯ ПРОЦЕС НА ДЕЦА И ВЪЗРАСТНИ БЕЗ СПЕЦИАЛИЗИРАНО ВОКАЛНО ОБРАЗОВАНИЕ

Марина Апостолова-Димитрова

**Резюме:** Настоящата студия разглежда последователното формиране на навици и умения по време на вокална практика при деца и възрастни без специализирано вокално образование. Спомага за изясняване и справяне с психологическите бариери, констатирани при първи опити за пеене в хор или вокална формация, както и конкретизира основни моменти, насочващи музикалния педагог към преодоляване на проблеми, които възникват по време на работния процес.

**Ключови думи:** музика, учител, вокално-педагогическа практика, общообразователна училищна подготовка, вокални умения

## PEDAGOGICAL SOLUTIONS FOR SINGING AND DIFFICULTY IN THE SINGING PROCESS OF CHILDREN AND ADULTS WITHOUT SPECIALIZED VOCAL EDUCATION

Marina Apostolova-Dimitrova

**Abstract:** This study examines the consistent formation of habits and skills during vocal practice in children and adults without specialized vocal education. It helps to clarify and deal with the psychological barriers found in the first attempts to sing in a choir or vocal formation, as well as specifies the main points that guide the music educator to overcome problems that arise during the work process.

**Key words:** music, teacher, vocal-pedagogical practice, general education, vocal skills



Обучението на студентите в професионално направление „Музикална педагогика“ е ориентирано към подготовката на педагогически кадри с възможност за реализация в широк кръг от направления в обхвата на музикалната дейност. Учебната дисциплина „Хорово пеене, хорознание“ обединява в себе си теоретични и практически аспекти на работния процес в хоров колектив, вокален ансамбъл или детски формации. Усвояването на теоретичните познания и прилагането им в активна творческа среда по време на обучителния процес подготвят студента за бъдеща среща с педагогическа практика.

Ръководството на хоров колектив, вокален ансамбъл или детски формации изискват педагогически решения, изразяващи се в насоки и стремеж към усъвършенстване на музикалната задача. Трудност в организацията на певческа дейност се наблюдава в случаите, когато има дефицит във вокалните възможности на самия педагог, а от там и трудна ориентация в педагогическия процес. Настоящата студия разглежда и конкретизира реални ситуации, възникващи в практическата работа.

Често в подготовката на педагогически кадри не се взимат под внимание природните гласови особености. Обучението по музикалнотеоретични дисциплини често изисква работа с гласов апарат. Успешната адаптацията на студентите, имащи проблеми с точно интонирание на музикални фрагменти при певческия процес, е реализирана тогава, когато се извършва без затруднения и психологически смущения. Темата е насочена и към педагози, които не са професионални певци, но често в своята работа е необходимо да прилагат умения с гласов апарат и да създават трайни навици при пеене на своите възпитаници като: усет за точно интонирание, запознаване с начин за правилно певческо дишане, практически упражнения при разпяване, начин за изучаване на нова песен или музикално произведение. Описаните методични последователности могат да бъдат приложени и в практиката на учителя по музика в общообразователната училищна подготовка.

Немислимо е да се говори за певчески процес, без да бъдат пояснени и овладени основни умения и компетентности, съставляващи го като: усет за точно интонирание, певческо дишане, вокалообразуване, артикулация, дикция, щрих, динамика, обобщавани в процеса на разпяване.

Процесът „разпяване“ съдържа в себе си важни фундаменти, които всеки обучаващ се певец е необходимо да осъзнае и овладее. Всеизвестен факт е, че тайната на майсторското вокалното изпълнение се корени именно в овладяването на гласовия апарат. Вродената способност за точно интонирание невинаги е достатъчна предпоставка за професионална реализация с певческа дейност. Именно затова е важно

навременно усвояване на умения и компетентности по време на разпяване, формиращи се с помощта на теоретични и практически последователности. Овладяването им би могло да бъде предпоставка за професионално занимание с вокална дейност.

Първостепенна роля в обучението на всеки професионален певец са придобитите навици и умения в процеса на разпяването. Това е онзи ключов момент, който дава възможност за техническо и теоретично опознаване на гласовия апарат, както и съпровождащите го възможности. В своята практика често се срещам с хора, при които липсват изявени певчески умения, но се налага не само да демонстрират такива, но и да обучават деца. Затова работата с всички тях е специфична и се подчинява на определени правила, чиито корени се засаждат именно при разпяване. Представените насоки за реализация на зрели хора и деца без изявени певчески възможности е следствие на дългогодишен опит и наблюдение върху развитието на вокалните навици и умения.

Педагогическата практика с вокално надарени ученици е лесна и приятна. Заучаването и интерпретацията на музикално произведение бързо преминава в творчески процес, който може да достигне високо професионално ниво. Студията изяснява последователността на работния процес при хора без определени певчески навици, с които по-трудно се постигат високи художествени резултати. Отново искам да подчертая, че методите за активиране на способностите за пеене важат както за зрели индивиди, така и за деца.

Отношението към певческия процес при децата се възпитава и променя по-лесно, отколкото при осъзналия се вече възрастен индивид, носещ в себе си безполезна предразсъдъци като: „аз не мога да пея“, „аз не обичам да пея“, „не искам да пея, защото...“, „пеенето е скучно“. Тези оправдания са подтик към създаване на няколко подхода, които действат безотказно и спомагат за разрушаване на наблюдаваната, безсмислената психологическа бариера. Всички отрицания се превръщат в мощен стимул за активиране на индивидуалните творчески способности.

Цел на педагогическата задача е: подтикване и обучение по пеене в активна творческа обстановка на млади хора и деца, от която се поражда любов и уважение към професионалната музика и певческото изкуство. Необходимо е да се отбележи, че няма как да бъде постигнато унифициране на постигнатите резултати предвид факта, че всеки обучаващ се притежава различна степен на музикални способности.

Пеенето като процес е най-лесният достъп до активиране на желание за занимания с музикална дейност, а запознаването с правилния механизъм на звукообразуване води след себе си полезни опитности,

които могат да бъдат прилагани и в други области на социалния живот като: изразително говорене пред публика, механизми за правилно дишане и изговор на фрази в литературен текст.

В следващата част на този труд са представени няколко неосъзнати, физически навика, които обучаващите се проявяват при стартиране на певчески процес. Добре е педагогът да констатира тези проявления и винаги да ги взимат под внимание, когато работата му е свързана с подобна практика.

### ЧУВСТВО НА БЕЗПОКОЙСТВО

Чувството на безпокойство е първият признак, който подсказва за несигурност и притеснение от звуците, които индивидът възпроизвежда. Чувството на безпокойство е физически видимо по следните критерии:

- позиция на тялото;
- приведена надолу глава по време на пеенето;
- недостатъчен отвор на устни и устна кухина в певческия процес;
- възпроизвеждане на звук в много тиха динамика, за да не се чува от околните;

Несигурността и притеснението подсказват за асинхронност на гласов и слухов апарат. Решаването на този проблем е от съществено значение за целия работен процес, затова първа стъпка в педагогическата дейност е синхронизиране и отключване на гласово-слуховите възможности при всеки обучаващ се без значение от възрастовата принадлежност, за да се достигне състояние, което позволява регистриране и контрол върху усета за точно интониране по време на певческия процес.

Педагогическото решение включва индивидуални занимания и упражнения с всеки един певец, които целят да развият усета за точно интониране. Загължително условие е употребата на музикален инструмент (пиано или синтезатор). Подходящи упражнения са тези с амбитус до два последователни тона. Това помага на обучаващите се да регистрират неточности в интонацията, която се коригира впоследствие. Подобна практика е описана и в студията „Вокално-педагогическата практика на учителя по музика в общообразователното училище. Методика за работа с деца без специализирано музикално образование“ (Апостолова-Димитрова, 2020:297).

### СРАВНЕНИЕ И ПОДРАЖАНИЕ

Сравнението и подражанието са често срещана форма във вокалната практика. Певецът, излязъл на сцена, и в стремежа си да удовлетвори очакванията на слушателите, имитира оригиналното изпълнение на

гадена песен. Това е срещано явление в практиката на всеки изпълнител. Смесът, в който се използват думите „сравнение“ и „пограждане“, е насочен единствено към ролята на педагога, който би могъл чрез подходящ пример да изясни теоретичната част от образователния процес. Това позволява да се откриват музикалните заложби на всеки един обучаващ се, но не бива да се изисква унифицираност с обекта на пограждане. Всяко сравнение може да служи единствено за пример при обяснение на теоретичните знания, необходими в творческата дейност. Този подход насочва вниманието и в друг ракурс, а именно всеки един обучаващ се да открие и развие музикален вкус и собствен потенциал, с помощта на които да намира подходящите музикални примери за пограждане.

Ролята на сравнението и пограждането не е незначителна. През XXI век социалните медии се развиват до невиждани за човечеството параметри. Стремителното навлизане на интернет пространството в ежедневието ни предоставя огромна палитра от музикални образци както професионални, така и любителски. Границата за култура, естетика, красота и стойност в музикалното изкуство е невидима за непрофесионалиста и подрастващото поколение. Този извод е резултат от личния ми контакт с деца и хора на различна възраст и показва, че често те се затрудняват в отсяването на вида информация, поднесена в медийното и интернет пространство. В допълнение е важно да се уточни, че съвременните платформи за комуникация като TikTok, Instagram, Twitch, Youtube, Metacafe... са възможност за представяне на собствени кратки музикални проекти, някои от които граничат с откровена глупост и невежество. Този нов феномен е винаги под ръка, засяга битовоситуационните реакции, като няма нужда от вникване и размисъл в съдържанието. Тази първосигнална реакция стимулира социалната простация и измества значимите музикални образци, които също присъстват в това абстрактно пространство. Често музикалният вкус е сведен до елементаризъм в предпочитания, познания и култура. Последствията не са добри и границите за естетика и изкуство са неясни. Забелязва се, че самодейността, глупостта и невежеството надделяват, защото има публика, която се радва на поредното безсмислено музикално изпълнение, попаднало в някоя социална мрежа. Оказва се, че този вид занимания са неангажиращи, развеселяват и нямат нужда от специална концентрация, но бързо влияят на публичното, моментно и емоционално състояние.

Липсата на съсредоточеност и активна мисловна дейност се среща все по-често не само при подрастващи, но и при зрели хора.

Свеждането на всеки процес до елементарни познания, придобити от интернет пространството, открехва врата на един социален феномен, с който педагогът се сблъсква.

### БЕЗУЧАСТНОСТ

Най-трудно в музикалната дейност е обучението на деца или възрастни, които демонстрират отказ от участие в образователния процес. Непрестанната комуникация със социални медии и употребата на готова информация от интернет пространството деактивират индивида за стремеж към собствени решения на задачи и проблеми. Трудностите при певческия процес започват именно, когато човек осъзнае, че тази дейност е сложна и изисква непрестанна концентрация. Оказва се, че концентрацията и активната мисловна дейност са основно препятствие за задълбочено извършване на практическите занимания. Този проблем не позволява развитие и се констатира, че в екипна работа безучастното поведение на едни оказва негативно влияние върху възможността за задълбочена работа с всички други обучаващи се. Забелязва се, че несигурността и страхът от грешка също предизвикват състояние на леност и безучастност в обучителния процес. В тази ситуация музикалният педагог е добре да реагира, за да помогне при преодоляването на създадената психологическа бариера. Нужно е да насочи своето внимание именно към тези, които отказват участие в образователната практика, като се опита да открие причинно-следствената връзка, отговаряща на съответния поведенчески модел.

Този вид защитен механизъм се наблюдава често. Необходимо е ученикът да бъде убеден в собствените си умения, за да се активират мисловна дейност в конкретния работен процес и желание за активно справяне с трудностите. Преодоляването на този тип затруднения са свързани не само с концентрацията на обучаващия се, но и с постоянство и активна ангажираност на вниманието и съзнанието.

От друга страна, активно участие в работния процес разкрива будна мисъл, желание за работа, вяра в педагога и в собствените възможности. Поощрението е незаменима част от работния процес, за да стимулира учениците при изпълнението на задачи, и помага за постигането на положителни резултати. Всеизвестна истина е, че пеенето е процес, носещ щастие, и когато негативно настроеният певец повярва в тази житейска мъдрост, тогава положителният резултат се получава.

Преодоляването на притеснението при пеене, предизвикано от среща с публика или групи певци, също изисква не само внимание, но време и опит. Важни са както спокойствието, така и подходящото

настроение. Това е една психологическа нагласа, която често се корени и в детските години. Всяка солистична или колективна форма на изява в миналото оказва влияние в зряла възраст. Прекрачването на психологическата бариера при пеене е лесно, когато индивидът има опит в детска възраст и обратно, ако при един индивид липсва вокална практика или е потискан в своите певчески изяви, то тогава възниква трудно преодолима бариера в певческия процес. Подобно твърдение може да бъде обобщено и за пограстващи, в чиито семейства музиката не присъства активно или почти липсва. Децата се доверяват трудно на преподавателя и избягват да пеят.

Роля на всеки педагог е да убеди своите певци, без значение от възрастта, да повярват в себе си, за да изпитат тази емоционална наслада, която певческия процес носи. Убеждението и подкрепата от страна на всеки ръководител, съпроводени с конкретни индивидуални упражнения, прекрачват проявената форма на безучастност и леност. Това отключва потенциала на собствените възможности. Постигането на подобно психологическо състояние позволява на музикалния педагог да активира своята основна дейност, а именно постигане на контрол върху звукообразуването и гласовия апарат.

В своята същност пеенето е „сложен психофизически процес, който се извършва върху основата на физиологическата функционалност на гласовия апарат. Познаването на правилния начин на звукоизвличане гарантира на певеца успех в съзнателното изпълнение на техникo-постановъчни и художествени задачи“ (Янев, Гюлева, 1980: 76).

Практическата, педагогическа дейност не би била възможна, ако не се вземат под внимание теоретичните аспекти, съпътстващи познанията в областта на хорознанието. Същността на този образователен предмет разкрива възможности за вокална дейност с деца и възрастни без специализирано музикално образование. Това прави присъствието му в музикално-педагогическата образованост задължително. Усвояването на теоретичния материал, с неговата последователност и практическото му прилагане оформят система от знания и опитности, необходими за осъществяване на музикално-художествен проект. Настоящата студия насочва вниманието към прилагане на теоретични и методични указания в процеса на разпяване, които да послужат впоследствие при изпълнението на музикални образци.

Изясняването на музикалния статус на всеки певец е полезна практика за по-лесно преминаване към активна вокална дейност. В реална педагогическа обстановка се следва описаният по-горе кратък поведенчески анализ. Добре е да се уточни, че задълбоченото



анализиране и психологическият портрет на ученика са обект единствено на психологията.

Музикалните занимания, свързани с изучаване на музикален инструмент или пеене, притежават общи белези. Ключов елемент при всички тях е позицията на тялото. Това е първата задача, с която педагогическата работа започва.

### ПРАВИЛНА ПЕВЧЕСКА СТОЙКА

Правилната певческа стойка е от изключително значение за певческото дишане и следващото го звукопроизвеждане. Желателно е изправено положение на тялото. Това позволява на педагога да преведе съзнанието на изпълнителя по-бързо в режим на работа. Също така тази позиция спомага за осмисляне на следващия момент в процеса на пеене, а именно правилното певческо дишане.

Репетиционният процес в практическата дейност на един вокален състав изисква определена времева продължителност и затова за удобство на певците често се провежда в седнало положение, но е желателно при разпяване всички певци да бъдат изправени. Продължителното стоене в изправена позиция на тялото води до умора, неприятни физически усещания и негативни емоции у певците, независимо от възрастта им. Затова най-подходящо е след процеса на разпяване да се заеме правилна позиция на тялото в седнало положение.

В тези случаи е добре педагогът, в ролята си на диригент, да следи своите изпълнители за несъзнателни нарушения, които се допускат в седнало положение. Правилата за изправена позиция на тялото в седнало положение включват: пренасяне тежестта на торса в тазовата област, позиция на ръцете, главата и краката.

Правилна певческа стойка се получава, когато изпълнителят седне в края на своя стол, с изправен гръбначен стълб и стъпил с двата крака на земята. По този начин тежестта на торса се пренася в тазовата област, а изправеният гръбначен стълб позволява да се осъществи контрол върху дихателния процес. Позицията на ръцете е добре да бъде такава, каквато би предотвратила стягане в областта на раменете, а главата е изправена и свободна, без да пада надолу и назад. Този вариант е най-удобен и би могъл да се използва, но само когато се изпълнява коректно от певците, за да не се нарушават правилата за певческо дишане, които тепърва предстои да бъдат усвоени. Немарливост към правилната певческа стойка се наблюдава единствено при начинаещи певци. Обученият музикант не би застанал неправилно, защото неподходяща позиция на тялото предотвратява правилния механизъм на звукообразуване.



Следваща стъпка в педагогическата практика е свързана с изясняване на процеса дишане при пеене.

#### *Певческо дишане*

Ключов елемент в процеса на пеене е правилното певческо дишане. От физиологична и музикално-теоретична гледна точка различаваме няколко типа на дишане: високо гръдно (ключечно), гръдно, долнорребрено-диафрагмено и смесено. За основен и оптимален вариант на правилно певческо дишане се счита т.нар. смесен тип дишане, или смесено-косто-абдоминално (Янев, Гюлева, 1980:120). Важно е да се подчертае, че певческото дишане се състои от три фази: дишане, задържане на въздуха и издишване. Основна педагогическа роля е усвояване и различаване на трите певчески фази от певеца. Често се наблюдават някои грешки, които са типични в началния етап на обучение.

Типична физическа проява за неправилно певческо дишане е повдигането на раменете. Съпроводено е със стягане в мускулите на врата и звукоизвличане от гърлото. Това често довежда до бърза умора на певеца и болки в гърлото. Обикновено се получава в началната фаза на обучение, когато обучаващите се стремят да спазят всички теоретични принципи за постигане на правилно певческо дишане, но все още не са осъзнали точния работен механизъм. Тази грешка се наблюдава както при деца, така и при зрели индивиди.

Следващ проблем е прескачането на втора фаза при дишане, а именно задържането на въздуха, което непосредствено води след себе си до неконтролируемо изпускане на поетия въздух и неправилна атака на тона.

Педагогическите решения на тези проблеми включват в себе си подходящи дихателни упражнения, които не допускат подобен начин на звукообразуване. Задължителни са заниманията, свързани със задържане и контролирано изпускане на поетия въздух, както и такива за стимулиране на диафрагмата, която е основният мускул, участващ в процеса на дишане при пеене. Последователността им довежда до осъзнаването на втора фаза от певческото дишане, а именно задържане на въздуха за един кратък момент. Всъщност втора фаза е от изключително значение, защото спомага на звукообразуващия и артикулационния апарат да бъдат преведени в готовност за правилна мека атака на тона при пеене.

Не би било редно да се говори за певческо дишане и атака на тона, без да се подчертае, че към тази част от обучителния процес се преминава след овладяване на интонационните проблеми. Както споменахме по-горе, настоящата студия обръща внимание на онази педагогическа сфера, която е насочена към вокални занимания с деца и

възрастни без специализирани умения в тази дейност. В тази връзка е необходимо да се подчертае, че децата по-трудно осъзнават функцията на диафрагмата. Желателно е да се направи точно пояснение относно физиологическото ѝ положение, съпроводено с дихателно-стимулиращи упражнения, които се повтарят при всяка репетиция, за да доведат до навици, играещи роля при овладяването на дихателния процес при пеене.

Певческото дишане изисква постоянство и непрекъснатата вокална практика под контрола на специалист. Разпяването преди същинската част на вокално-художествената дейност е в основата за овладяване на целия процес. Педагогическата роля в процеса на разпяване обхваща и други компоненти от вокалната дейност като вокалообразуване, артикулация и дикция.

По своя смисъл думата „дикция“ се свързва с ясното произношение на речта, а думата „артикулация“ с правилното образуване на звуковете в човешката реч. Двете са взаимносвързани, но усвояването им при певческия процес подлежи на различни правила, пряко свързани с механизма на вокалообразуването.

#### ВОКАЛООБРАЗУВАНЕ

Овладяването на принципите за уеднаквено вокалообразуване в хор или вокална група се свързва пряко с индивидуалната подготовка на певците, т.е. в случаите, при които тепърва следва обучение, е трудно да се говори за уеднаквяване, а по-скоро за начин на вокалообразуване. Желателни са индивидуални занимания с обучаващите се, за да се постигнат трайни резултати, които могат да бъдат прилагани в изработването на художественото произведение. Вербалната, физическа комуникация и демонстрация на механизма за вокалообразуване е от съществено значение, за да се осъзнае точният принцип, по който се образуват вокалите А, О, Е, И, У, Ъ. Владеенето им спомага за осъществяване на ясна дикция и артикулация в певческия процес.

#### ДИКЦИЯ

За да бъдат овладени дикционни проблеми при пеене, е необходим предварителен ясен и отчетлив прочит на дадения текст. Това упражнение помага на певците не само да осмислят съдържанието, но и да се обърне внимание при изговора на съгласните букви и ударения във всяка дума. Непосредствено след това ръководителят показва ритмичното обединение на текст и музика в музикално-художественото произведение чрез говор, т.е. изговаряне на текста в ритъм. Този тип прочит спомага при правилното произношение на

поетичния текст по време на певческия процес. Винаги е добре да се спазва правилото, че при пеене гласните букви, или т.нар. вокали, се пеят, а съгласните се изговарят, т.е. при четене на текст в ритъм се преодоляват и затруднения, свързани с ритмометричната пулсация. Добре е да се обърне внимание върху пренасянето на съгласните букви, намиращи се след вокал. Забелязва се, че при хората, които тепърва се обучават в певчески процес някои логични последователности като пренасянето на съгласна буква към следваща такава са неясни. Това е причина за пренебрегването им и липсата на произношение при пеене. Желателно е да бъде обяснено на начинаещия певец, че пренасянето на сричките при пеене не е подчинено на граматичните правила в речта, а се определя от вокалите във всяка дума, т.е. всяка сричка при пеене трябва да завършва с вокал, а последвалата съгласна буква се пренася към следващата част от текста. Това правило прави изключение единствено в случаите, когато се изпълнява црих стакато. Тази задача е част от всеки репетиционен процес, за да се преодолеят затрудненията при изработването на музикалното произведение. В обратния случай се наблюдават изпълнения, чийто текст е неразбираем, нотните стойности не се изпяват до край, което довежда до некоректност при изпълнението на музикалната фраза. Добре е по време на разпяване да се подберат упражнения, които включват в себе си изговаряне на цели думи и с малък амбитус. Чрез избора на интонационно лесни упражнения се акцентира вниманието върху ясна дикция и точна артикулация.

### АРТИКУЛАЦИЯ

Както вече изясних по-горе, думата „артикулация“ се свързва с образуването на звуковете в речта. При пеене артикулацията на съгласните звукове не се различава с образуването им в речта, затова вниманието в настоящата студия се насочва към артикулацията на гласните букви и съвместяването им с артикулационните органи: устна кухина, устни, челюст и език.

Наблюденията ми върху хора без изградени навици при вокалообразуване сочат за допускане на еднакви грешки при пеене. Отново може да се отбележи, че възрастовият показател е без значение. Често се наблюдава недостатъчен отвор на устната кухина и стягане на долната челюст. Последствията са: неправилна позиция на езика, задънване на звука и стягане на гърлото. Този начин на звукообразуване довежда до бърза умора на гласовия апарат и неприятни усещания по време на певческия процес.

В тези случаи вниманието при вокалната работа е насочено към преодоляване на проблема чрез подходящи упражнения. Трудно е да се

разглеждат отделно артикулация на гласни букви и вокалообразуване, защото двата процеса са взаимносвързани и упражненията, отнасящи се до тях, могат да бъдат обединени, т.е. няма как да се наблюдават правилен механизъм на вокалообразуване и неправилна употреба на артикулационните органи. Изборът на упражнения е индивидуален и зависи от конкретния случай, но подходящи са упражнения в съчетание на съгласна буква и вокал „а“. При този вокал по естествен начин долната челюст се отпуска надолу и позволява на гласа да излезе напред, без да се задънва в гърлото. Видът на съгласната, звучна или беззвучна, е без значение, но при всички случаи е добре да се сменят в различните упражнения. Също така трябва да се обърне внимание, че правилното движение на долната челюст е единствено надолу и назад. Всяко движение в обратна посока е неправилно и довежда до стягане на гърлото. Добре е да се достигне ниво, при което обучаващите се сами контролират артикулационните си органи. Наблюденията ми сочат, че постигане на подобно ниво на контрол е абсолютно реално и възможно само след провеждане на няколко репетиции без значение от възрастовия показател на певците. Дори може да се обобща, че децата по-бързо вникват в работния процес и са стриктни към изпълнението на този тип задачи. Подходящите упражнения включват в себе си отпускане на долната челюст и максимално отваряне на устната кухина, за да може обучаващият се да усети разлика в силата и качеството на звука, който произвежда.

Изясняването на горепосочените елементи отвеждат до следваща стъпка в обучението, а именно динамичната нюансировка и видовете щрихи при пеене. Тази логична последователност на теоретичните елементи помага за достигането до художествено изпълнение на музикалното произведение. Винаги се взима под внимание, че изразяването на различни динамични нюанси и щрихи е трудно за начинаещия певец, преди да бъдат овладени – интонация, дишане, вокалообразуване, артикулация и дикция.

### ЩРИХИ И ДИНАМИКА

Овладяването на щрихи и различна динамична нюансировка при пеене не е лека задача. Всеки професионален музикант е наясно, че изграждането и изразителността на музикалната фраза са в колаборация с музикалните изразни средства. Правдивата интерпретация на музикален текст се крие във владенето на видовете щрихи и техните производни нюансировки. Основни щрихи в певческия процес са легато, стакато, нон легато и маркато.

Изпълнението на всеки щрих често се свързва с конкретна

динамика. Както вече подчертах по-горе, основата на обучителния процес при пеене е овладяване на певческото дишане. Изпълнението на щрих и динамични последователности в певческото изкуство е в зависимост от овладяване на дихателния процес при пеене.

Грешка се наблюдава при изпълнение на щрих легато, стакато или нон легато в тиха динамика. Свързва се с неточности в процеса на дишане и атака на тона при пеене. Ръководителят трябва да обърне внимание на обучаващите се, че при тиха динамика процесът на дишане е същият, както при изпълнение на силна динамика, т.е. не се променя, а контролът на звуковата емисия се извършва от диафрагмата. По аналогичен начин се наблюдават и грешки, които се допускат при щрих стакато или маркато в силна динамика, т.е. при звукоизвличането не участва диафрагменият мускул, а звуковата проекция се образува единствено в гърлото, което противоречи на всички правила за правилно пеене.

Преодоляването на този проблем изисква упражнения с рязка смяна на динамиката в еднакъв щрих, т.е. едно и също упражнение веднъж се изпява с динамика forte, а след това с динамика piano. Тази рязка смяна на динамичната последователност цели да стимулира у певеца усещания и осъзнатост за правилно звукообразуване и контрол върху диафрагмения мускул. По аналогичен начин се прилагат упражненията, свързани с различен вид щрих, т.е. веднъж се изпява легато, а непосредствено след това стакато.

Владеенето на всички елементи при пеене не е самостоятелно, а винаги е свързано с резонаторите в човешкото тяло, които в най-общ смисъл се обобщават на главов и гърден. Успех в педагогическата работа може да бъде констатиран, когато обучаващият се осъзнава и употребява своите резонатори в певческия процес. Този етап от обучението дава възможност не само за добри художествени резултати, а е и предпоставка за занимания с професионална вокално-творческа дейност.

Целта на тази студия е да послужи за основа, която е в помощ на младия и неопитен педагог в реална училищна среда. Авторът на този текст оставя отговорността за създаването на подходящи упражнения при разпяване върху индивидуалния вкус на всеки педагог, но при избора им е желателно да се следват следните закономерности:

- упражнения, свързани със стимулиране на диафрагмения мускул;
- упражнения за изясняване на точния механизъм при вокалообразуването;
- упражнения за артикулация и дикция;
- упражнения със смяна на щрих и динамика;

Етапите, следващи процеса на разпяване, трябва да бъдат последователни. Винаги се взема под внимание меситурната принадлежност на гласа, като се знае, че съществува осезаема разлика, когато говорим за деца и зрели индивиди. Първите упражнения е добре да бъдат с много малък амбитус, който се разширява постепенно с всяко следващо упражнение. Също така в началния ход на разпяване е желателно да се употребява щрих логато в не твърде силна динамика. Съчетанието на теоретичните обосновки с практическите упражнения винаги трябва да изхожда от очакваните резултати. При всички случаи може да се отбележи, че при системна работа с гласов апарат се разширява диапазонът на певеца, а с това и певческите му възможности.

Заниманията с певческа дейност могат да бъдат овладени от всеки желаещ, макар и с различен резултат. Ролята на педагога е да научи всеки един, предявил желание, и всеки един нуждаещ се от знания в тази област на основните принципи, по които се извършва певческият процес. Дейността с необработени гласове не е лека задача. Трудно се постигат високи художествени постижения, но не е и невъзможно. Все пак винаги е добре да се взема под внимание и теоретичната подготовка на обучаващите се. Стимулирането на положително емоционално състояние по време на работния процес помага на цялостната мобилизация и устойчивост на постигнатите умения. Всички упражнения, които се подбират в процеса на разпяване, трябва да бъдат съобразени както с индивидуалните възможности на певците, така и с целите, които си поставяме като ръководители.

## ЛИТЕРАТУРА

- Dimitrov 1964: Dimitrov, Georgi. Бесеги по въпроса за хоровото изкуство. С., 1964. [Besedi po vuprosa za horovoto izkustvo, Sofia, 1964]
- Deliganev 1980: Deliganev, Georgi. Вокалната работа в хора. – Сб. За Хоровото изкуство, С., 1980. [Vokalnata rabota v hora. – Sb. za Horovoto izkustvo, Sofia, 1980]
- Mincheva 1994: Mincheva, Penka. Музикалното възпитание в общообразователното училище. С., 1994. [Muzikalното vazpitanie v obshtoobrazovatelното uchilishte. Sofia, 1994]
- Nikov 1992: Nikov, Atanas. Психология на иновационната дейност. С., 1992. [Nikov, A. Psihologiya na inovatsionnata deynost. Sofia, 1992]
- Hristozov 1995: Hristozov, Hristo. Музикална психология. Пловдив, 1995. [Muzikalna psihologiya. Plovdiv, 1995]
- Yanev, Gyuleva, 1980: Yanev Emil, Gyuleva Liliya. Хорознание и методика на работата с хор. С., 1980. [Horoznanie I metodika na rabotata s hor. Sofia, 1980]

---

*За автора:*

Главен асистент д-р Марина Апостолова-Димитрова, СУ „Св. Климент Охридски“, Факултет по науки за образованието и изкуствата, катедра „Музика“

Области на научни интереси: хорова музика, хорово дирижиране, музикална педагогика, музикална психология, психология

E-mail: mgapostolo@uni-sofia.bg

*About the Autor:*

Chief Assistant Marina Apostolova-Dimitrova, PhD, Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Faculty of Educational Studies and the Arts. Department “Music”

Scientific interests: choral music, choral conducting, music pedagogy, music psychology, psychology

E-mail: mgapostolo@uni-sofia.bg





## СИМВОЛИКАТА НА ЦВЕТОВЕТЕ – НЯКОИ АСПЕКТИ НА ИЗСЛЕДВАНЕ

Мая Димчева

**Резюме:** Цветовете в изкуството въздействат чрез силата на заложената в тях символика, която през изминалите исторически епохи е била онзи ключ, чрез който творецът осезаемо се е доближавал до духовното, до единния и цялостен свят. Някои цветови стойности от миналото се запазват за продължителен период от време, а други се трансформират с определено смислово съдържание в зависимост от различни фактори като религия, културни традиции, географско положение и пр. В съвременността символното значение на цвета се преосмисля с ново съдържание, често обединявайки онези закони, които някога са били в основата на древните знания.

**Ключови думи:** цвят, символ, традиция, изкуство

## THE SYMBOLISM OF COLORS – SOME ASPECTS OF RESEARCH

Maya Dimcheva

**Abstract:** The colors in art influence through the power of the symbolism embedded in them, which in the past historical epochs was the key through which the artist has noticeably approached the spiritual, the unified and complete world. Some color values from the past are preserved for a long period of time, while others are transformed with a certain meaning in time, depending on various factors such as religion, cultural traditions, geographical location, etc. In modern times, the symbolic meaning of color is rethought with a new content, often uniting those laws that were once the basis of ancient knowledge.

**Key words:** color, symbol, tradition, art

Разнообразието от цветове в света, който познаваме, е необятно и техните хармонични съчетания са неизчерпаеми. От древността и до днес почти не се среща област от човешката дейност, която да не е пряко или косвено свързана с цветовете. Цветът сам по себе си е наука, обединяваща различни аспекти на изследване – от областта на физиката, химията, психологията, цветознанието, история на изкуството и др. Трудно е да се посочи най-значимият исторически принос за развитието на науката за цветовете: на изследователите – Нютон, Томас Юнг, Гьоте, Аристотел и др.; на гениалните майстори на Ренесанса; на новаторите от Импресионизма; на експериментаторите от модерното изкуство, за да стигнем и до най-новите постижения в съвременното изкуство.

Още последователите на Аристотел, а и самият той, твърдят, че цветът е „скрит“ във веществата и се проявява само под действието на светлината. Известно е, че Нютон открива т.нар. *бяла светлина*, която представлява смес от дължината на вълните на всички цветове на спектъра, т.е. той доказва, че цветовете съществуват в бялата светлина, като успява да я разложи чрез призма на цветовете на дъгата. Според него подобно обяснение има и небесната дъга след дъжд, в която дъждовните капки изграят ролята на призма, която разлага бялата светлина на седем спектрални цвята: червен, оранжев, жълт, зелен, син, тъмносин, виолетов (Varbanov, 1994).

В научните изследвания е доказано, че според физическия си състав могат да се различават два вида спектрални цветове – полихроматични и монохроматични. В природата най-често се срещат хроматичните цветове, представляващи съвкупност от електромагнитни излъчвания с няколко дължини на вълните. Всъщност монохроматичният цвят е такъв спектрален цвят (според Нютон), който се отличава с електромагнитно излъчване, състоящо се само от една дължина на вълната, вследствие на което естествено в човешкото око се предизвиква усещане за един цвят. Например, когато наблюдаваме зелените листа на дърветата, ще забележим, че всяко листо е обогрено с различен тон, с различна наситеност и с различен оттенък, но все пак възприемаме всички тези характеристики като един общ цвят. Природата ни представя изключително богато разнообразие от цветови стойности в зависимост от сезона, часа на деня, атмосферните условия и др. Затова, когато художникът рисува пейзаж от натура, вероятно ще открие, че цветовете могат да променят интензивността, наситеността и нюансите си дори само за един миг или няколко минути в зависимост от промяната на светлината, движението на въздуха и други условия.

От цветознанието е известно, че цветовият тон и наситеността заедно образуват качествена характеристика на цвета. Във физическо отношение цветовият тон зависи от различни фактори, главният от които е дължината на вълната на електромагнитното излъчване. Наситеността на хроматичния цвят показва степента на неговото изразяване, особено на неговата чистота, чийто интензитет обикновено намалява при смесването с ахроматични цветове. В изкуството, особено в декоративните изображения, от особено значение е използването на чисти, равни и наситени тонове. Този похват е характерен за древноегипетските, шумерските и въобще за изкуството на почти всички културни традиции в миналото. В иконописна и монументална църковна живопис докъм XVIII–XIX в. типичният византийски стил на декоративно изграждане на образите има определен и установен канонически смисъл – представяне на един друг, Божествен свят, различен от нашата реална материална действителност.

По-късно техниката на акварела, акрила, маслената живопис позволява да се смесват различни цветове, от най-светли до по-тъмни, с цел да се получат разнообразни нюанси, за да се придат например усещането за дълбочина на пространството или да се внуши конкретният идеен замисъл на творбата. Цветовият тон се явява като основа на живописните изразни средства и представлява сложен обогатен цвят, получен от смесването на отделните цветове.

Отдавна е известно влиянието на цветовете върху човешкото съзнание. Според принадлежността си към „студената“ или „топлата“ гама цветовете влияят непосредствено върху чувствителността, така както зрението въздейства върху осезанието. Обикновено се приема, че сините, зелените, виолетовите (с преобладаващи сини нюанси) цветове изразяват отдалеченост, разстояние, простор, а червените, жълтите, оранжевите, кафявите, охрата и т.н. – близост, активност, жизненост. В практиката на художниците този ефект е познат под термина „въздушна перспектива“. Доказателство за това са постиженията на гениалния Леонардо да Винчи през епохата на Ренесанса. Нюансите на синия цвят, добавени към светлината на наблюдавания отдалечен обект, зависят от разстоянието. Ето защо на по-далечни разстояния употребата на цветове от студената гама играе съществена роля за усещането за дълбочина на пространството, докато за по-близките планове в изобразителното поле на една картина се използват цветове с „топли“ нюанси, с повече контрасти и детайли.

Друг интересен пример можем да посочим с ефекта на „обратната перспектива“. Този похват съзнателно се използва в иконописна

и стенописите до XIX в., когато след този период постепенно в църковната живопис навлизат перспективните изменения. Убежната точка затваря пространството (в линейната перспектива), разгърнатото изображение в равнината на иконата разширява и отваря това пространство, дематериализира реалността, за да подсказва идеята за вечност и непреходност извън пределите на материалния свят (Evdokimov, 2011). Цветовата гама в иконописата също може да определя „обратни“ перспективни изменения. По-бързо се забелязват и вниманието се привлича от ярките и интензивни „топли“ цветове. Освен това в някои икони те символично принадлежат към по-значимите фигури в изображението, от което следва, че те се възприемат като по-близкостоящи, а останалите се приемат за по-отдалечени, независимо от тяхното разположение в пространството. В този случай иконописецът се ръководи от каноничното значение на дадена фигура или атрибут, подчертано символично с определен цвят или декоративно съчетание от няколко цвята, а не от тяхното илюзорно пространствено разположение в дълбочина.

Гръцките философи са възприемали цвета като природно явление, а не като художествено проявление на действителността. Аристотел и Анаксагор „не отделяли тялото от цвета“. Те смятали цвета „за неделима част от повърхността на предмета, така както тежестта, твърдостта и миризмата. Емпедокъл приемал, че има четири цвята, съответни на броя на елементите – бял, черен, червен и жълт. Тези четири цвята той свързвал с четирите жизнени сили, които съответно отговарят на четирите най-употребявани цветове в древногръцката палитра, а според Платон цветът носи основно естетически качества, „извори на чистото преживяване“ (Raichev, 1997: 7, 8).

За гревните гърци най-често определенията за цвета се отнасят към червения, жълтия, оранжевия, които се свързват с понятието за светлина, изразителност, както и за явления с положителен смисъл, а „студените“ тонове – син, зелен – с понятието за тъмнина и понякога с отрицателен аспект. Така възприятието на цвета възниква от аналогията с природните явления, от отъждествяването с доброто и злото, със светлината и мрака, с противоположните емоции и състояния на радост и скръб, любов и омраза, с живота и смъртта. И творците, и обикновените хора от различни културни епохи и времена избирали и подчинявали тези възприятия съгласно специфичните си потребности – култови, психологически и не на последно място – естетически.

Като начало ще обобщим някои съществени признаци, с които се характеризират философско-естетическите концепции за цвета

през изминалите исторически епохи.

Това, което основно отличава Средновековието от Ренесанса, е не само липсата на интерес към обема и пространството, но и оперирането с условен колорит. Цветът има определено значение и е освободен от предназначението да създава илюзия за пространство, да подчертава качеството на материята, да изгражда светлосянката. В изображенията липсва дневната светлина, както и сянката на нощта, защото самото изображение излъчва светлина. Това се постига не само чрез блясъка на преобладаващите златни покрития, но и посредством установения специфичен начин на живописно изграждане – последователното полагане и редуване на тъмни и светли тонове. „Така Средновековието не сформира естетиката на цвета, но изгражда символистично-мистичната теория на цвета“ (Raichev, 1997: 10, 11).

Художниците от Ренесанса през XV в. възприемат красотата на колорита, за да създадат илюзията за пространство в равнината на картината и по този начин усещането за триизмерност и обемност. Стремещът на художниците от тази епоха е насочен към моделиране чрез светлината и сянката, чрез използване на тъмните и светлите стойности на цвета, за да се подчертае както обемът на формата, така и въздушната перспектива.

Тези зависимости са формулирани от Леонардо да Винчи и Леон Батиста Алберти, които отделят специално внимание на цвета в своите трактати. Алберти препоръчва хармонията в живописното произведение да се постига контрастно, чрез опозиция – съпоставката на червено със синьо, червено със зелено, кафяво с жълто. Като общ принцип приема съпоставянето на тъмните със светлите цветове (Raichev, 1997: 13). Леонардо да Винчи е сред първите, определили хармоничните контрастни двойки цветове, въвеждайки своя колоритна система: белия цвят той свързва със светлината, жълтия – със земята, зеления – с водата, синия – с въздуха, червения – с огъня, черния – с тъмнината и мрака.

През XV в. цветовата символика не се е формирала само и единствено под влиянието на теологията. Художниците на Ренесанса са утвърждавали цветни символи, освободени от религиозното мистично начало, поставяйки знак за равенство между цвета в натурата и цвета в изкуството. Натуралистичният подход в изкуството, постигнат със средствата на живописата, се запазва за дълъг период от време, независимо от промените, настъпили в края на XV, началото на XVI и XVII в., когато хармонията чрез аналогия ще заеме мястото на съществуващата вече естетика на хармония чрез опозиция. За това допринася в значителна степен и откритието на маслената живопис,

която дава големи възможности за използването на широка гама от цветови стойности и комбинации.

Голям е приносът на Нидерландската и в частност на Фламандската школа, която обхваща приблизително един век от историята на европейското изкуство. Ян Ван Ейк е виден представител на школата, който е известен не само с новаторката си живопис, но и с изследванията в областта на теоретичните проблеми, свързани с цвета. Открива живописна техника, чрез която успява да внесе в своите пейзажи невероятна прецизност в пресъздаването на отделни детайли – цветя, гървета, разнообразни растения и пр., а в портретните изображения – индивидуално изобразяване на лицата. Ян ван Ейк през целия си живот наблюдава, експериментира и изучава природата, възплъщавайки в своите творби един необятен свят от човешки образи, природа, фини детайли и символи.

В този период се наблюдава все още подчертана декоративност, но и реалистично виждане в живописата. Златният фон от средновековните картини се заменя с реалистични пейзажи. Известни остават в историята на изкуството имената на Ханс Мемлинг, Хюго ван дер Гус, по-късно загадъчният Йеронимус Бош, Питер Брьогел Старши, ненадминатите майстори на четката – Петер Паул Рубенс и Антонис Ван Дайк, както и много други. Развитието на живописата от началото на XV в. до великите майстори на XVII в. може да се определи като „еволуция от простотата към комплицията, от статиката към динамиката, от всеобщата конвенция към индивидуализацията и различието“ (Raichev, 1997: 14).

През XVII в. напредъкът във физиката, науката за светлината, оптиката, смятани за начало на съвременната наука, намира отражения и в изследванията, посветени на цветовете. Още преди откритията на Исак Нютон редица други учени са подготвяли времето, през което вниманието ще се насочи върху основните характеристики на цветовете. От една страна, се разглежда въпросът за веществената част на цвета, нейната субстанция, а от друга – оптичната, свързана със светлината. В основата на изследванията на Нютон са цветната гъза и призмата, разлагаща бялата светлина.

Законите за оптичното смесване на цветовете също са формулирани от Нютон, според когото съществуват два начина за тяхното смесване – оптично и механично. При оптичното в окомото попада сноп от разноцветни лъчи, които се сливат в един сумарен, нов цвят. При механичното се смесват пигментните вещества на материалната част – боята, или се нанасят един върху друг съответните пигментни слоеве.



Изследванията върху теорията за цветовете и тяхното въздействие от края на XVII и началото на XVIII в. придобиват все по-голямо значение, започвайки от епохата на Романтизма. Един от първите, посветили се на тази концепция, е Йохан Волфганг фон Гьоте. В своя труд „Теория на цветовете“ Гьоте разкрива идеята за въздействието на различните цветове върху човешката психика и дори върху поведението и характера на отделния индивид. Цветът въздейства непосредствено като символ. „Форма и цвят се отнасят едно към друго, както словото и тонът в песента“ (Fridlender, 1985: 32). Гьоте разделя различните нюанси на положителни, отрицателни и неутрални. Според него тъмните цветове успокояват, а светлите възбуждат, като оказват влияние както на физическо, така и на психично ниво.

В шестцветния спектрален кръг Гьоте установява три типа двойки – хармонична, характерна и нехарактерна. Хармоничната (жълт и син цвят) изразява борба; нехарактерната (жълто и зелено) е груба и отблъскваща. На тази база различава още три колорита – „могъщ“, „нежен“ и „блестящ“. В „могъщия“ преобладават активните мажорни червени цветове; в „нежния“ – пасивните миньорни синьо-зелени; а в „блестящия“ се съчетават хармонично мажорните и миньорните цветове (Varbanov, 1994). В този смисъл цветовата гама до известна степен отговаря и на музикалната гама, отделният цвят тон (напр. от червената зона отговаря на тона „до“ и т.н.) въздейства и като музикален тон.

Големите художници от „златния век“ на холандската живопис като Рембранд, Франс Халс, Вермер ван Делфт и др. предават в своите картини с изразните средства на живописиста силата на човешките емоции и подчертана индивидуалност.

Не можем да подминем без възхищение автопортретите на един от най-значимите холандски художници от епохата на Барока – Рембранд ван Рейн. И до днес изследователите на неговото творчество признават, че тези картини са великолепни художествени шедьоври, а тяхната експресивност се счита за едно от най-големите постижения на автора.

Големият брой автопортрети, изображения от всички периоди от неговия живот – от младостта до преклонна възраст, илюстрират преживяванията във времето и специфичните емоционални състояния на художника. Те са един вид изобразителна метафора, постигната чрез характерна живописна техника за предаване на контрастни и дори нереални пространства, понякога подчертано тъмни, за да може ясно да изпъкне светлият образ на портретното изображение. Загатването на форми, разстояния и обекти в дълбочината на пространството

създава усещането за „излизане“ напред на по-светлия образ, извън рамката на картината. Този ефект е постигнат не само посредством противопоставянето на тъмния, едва загатнатия заден фон към открояващия се автопортретен образ, но и чрез наслаждането на боите от силно пастозно до фино преливане на нюансите.

Автопортретите на Рембранд са изключително изразителни, с подчертана емоционалност и смислова стойност. Всички негови творби са признати още приживе за гениално постижение в живописата не само за времето, в което е творил, прехвърляйки мост в изкуството, когато се заражда последният живописен период, основан на художествения анализ на светлинно-колористичните явления – импресионизмът.

Но преди да обърнем по-подробно внимание на изкуството от времето на импресионистите и на новите направления в живописата от началото на XX в., когато проблемът за цвета придобива не по-малко значение, ще направим крачка назад, като отдадем внимание на влиянието на цветовете върху човешкото съзнание и тяхната символика в някои древни култури. Ще проследим и тяхното влияние в народните представи по нашите земи. Културната приемственост от минали времена безспорно рефлектира върху творчеството на много автори още във времето, когато се заражда модерното изкуство.

Цветовете в изкуството въздействат чрез силата на заложената в тях символика, продукт на човешкото съзнание, останала почти неизменна през вековете. Още в древността, когато човекът е бил в хармония с природата и нейните закони, представата за единния и взаимносвързан свят по естествен начин е рефлектирала върху изобразителната дейност като част от различните проявления на живота, свързани с начина на мислене, с естествените и религиозните представи от дадена историческа епоха. Това води до извода, че в съответствие с разбиранята на древните хора изкуството във всичките му форми и проявление е „идентично на овладяването и организирането на микрокосмоса, който от своя страна отразява универсалния порядък“ (Dimitrova, 2018: 18).

Една голяма част от древните култури са развили конвенционално определени видове цвятова символика във връзка с основния стремеж за ориентиране в света на многообразието и за въвеждане на определени йерархични принципи. Цвявата символика придобива различни измерения в зависимост от географските райони, вярвания, религии, етноси и др.

В тази насока можем да посочим няколко примера от някои древни култури, които отдават значение на трицветната символика (бял, червен и черен цвят). Тази символика е характерна за африканските

племена, северноамериканските индианци, австралийските аборигени и др., среща се и в българските носии в някои региони у нас. Те асоциират белия цвят с водата, въздуха, чистотата; черния – със земята, смъртта, злото, нечистотата; червеният цвят има междинно значение и когато се смесва с бяло (получава се розов цвят – цветът на любовта) означава добри сили, а с черно (получава се тъмночервен или кафяв цвят) – свързва се като цяло с тъмните сили и природните стихии.

В Индия широко разпространена е била известната „цветна триграма“: червен цвят – светлина и топлина, бял цвят – вода; черен цвят – земя, основата на живота. Белият цвят дава духовна енергия, червеният – топлина, а черният в отрицателния си аспект се асоциира със смъртта.

За инките интересен факт е използването на информационна система посредством цветовете, която е представлявала своеобразно „езиково средство“, „писмо“. Такива цветни системи, обединяващи символични философски и естетически функции, са били използвани в Египет, Китай, Индия, Япония, включително и в Западна Европа.

Според древнокитайска теория традиционното схващане на цвета се свързва с петте елемента – дърво, огън, земя, метал и вода. Свързва се още с някои планети от Слънчевата система, с посоките на света, със сезоните, както и с определени вкусови качества. Жълтият цвят символизира Земята, Сатурн, държавата, сладкия вкус; червеният – огъня, Юга, Марс, лятото, горчивия вкус; зеленият – дървото, пролетта, Юпитер, киселия вкус; белият – метала, запада, есента, Венера, лютивия вкус; черният – водата, севера, зимата, Меркурий, соления вкус (Videman, 2003: 397).

Често наблюдаваме и коренно противоположни асоциации в интерпретирането на символиката на цветовете. Ако според представата на европейската цветова символика червеният цвят се асоциира с любовта, страстта, жизненото начало, то в древен Египет този цвят (почти всичко оцветено в естествена червена охра, или т.нар. *червена земя*) се е приемало за опасно и вредно. Червеният цвят е имал положително значение в „червената корона на долноегипетската делта“ и негативно по отношение на „враждебното божество Сет, змията Анон“ и др. (нак там: 472). В Египет жълтият цвят е символ на бога на слънцето Ра и на пустинята. Червеният, както беше отбелязано – на злото и насилието, а в друг аспект – на силата и надмощието над врага. Зеленият цвят се отъждествява с бог Озирис и е символ на плодородието; синият – на небето; кафявият – на живота; черният – на плодородието.

Други противоположни аспекти можем да открием в японската и ислямската символика. Според японската синият цвят обикновено се асоциира със злото и безнравствеността, докато в ислямската цвенова система синият цвят е символ на спокойствието и нощта, използва се и като цвят на траура. Той е един от най-популярните в ислямската символика, често присъства в талисманите, за които и до днес се вярва, че предпазват от различни беди, носещи на притежателя щастие и благополучие в живота. Противоположен аспект има и кафявият цвят – в японската символика изразява божествеността, а в ислямската е символ на гибелта, на тленността.

Най-ярко противоположните асоциации на цвеновата символика се проявяват в тълкуванията на белия и черния цвят. В исляма траурният цвят е бял, той не е трагичен символ на траура. Според християнското богослужение душата на покойника отива в небесния свят и това се символизира чрез черния цвят. А изгарянето на тленните останки в Индия, целящо прехода към по-чист свят, се асоциира с белия. В традиционната символика на Китай белият цвят също се приема за траурен, но „с него всъщност се има предвид безцветността на неоцветените траурни грехи“ (пак там: 42).

Според вярванията на древните траки душата на човека след смъртта отива в един по-добър и съвършен свят. Затова и при погребалните церемонии доминират белите одежди на придружаващите покойника лица, с което се подсказва (подобно и на Египет) идеята за прехода към духовния свят. За египтяните белият цвят още е знак за разкош и великолепие, а за китайците – за справедливост, но се приема и за траурен цвят. У нас вероятно различните културни и религиозни традиции оказват своето влияние върху някои ритуални действия, като например в Странджанско, където траурният цвят също е бил бял.

За римляни и гърци черният цвят символизира траура и смъртта; за китайците означава мъдрост, отговаря на женската енергия „ин“, на земната, майчинска сила, а за египтяните черното е знак на смъртта и подземния свят, но се тълкува и като цвят на прераждането. И все пак в повечето религии и вярвания черният цвят е свързан със злото, тъмнината и мрака, докато белият – със светостта, светлината, духовността.

Понякога в различните култури съществува едно и също тълкуване на даден цвят. Например и за Египет, и за християнството зеленият цвят е символ на плодородието, на възраждането за нов живот. Същността на този символ се пренася и във вярванията на различни народи по света. Друг пример е за червения цвят, който в Япония се

приема като символ на силата, мъжествеността и смелостта, а в Китай олицетворява силата на огнената стихия. Подобно смислово значение на червения цвят откриваме и в народните традиции по нашите земи, претворено във фолклора, обичаите, ритуалите, намерил ярък израз и в декоративно-приложното изкуство.

Народната мъдрост е съхранила представата за символиката на цветовете с определени магически сили на въздействие, свързани предимно с природните стихии и социалните зони (Stareva, 2005). В народните представи по нашите земи традицията определя символиката на цветовете в почти всичките ѝ аспекти. Голямо цветово разнообразие присъства в облеклото, във възмите и шевиците, в празничната украса, в ритуалните предмети и във всяко едно произведение на народното творчество. Пъстрата гама от цветове, хармонизирана по великолепен начин от народния творец, излъчва определен символен заряд, с точно предназначение, често с послание от други културни традиции и времена. Накратко ще разгледаме символиката на някои цветове в народните традиции и вярвания, като проследим как тя се видоизменя с установяването на християнската религия. Повечето цветове стойности от миналото се запазват за продължителен период от време, а други се трансформират с различно смислово съдържание с въвеждането на иконографския канон.

Червеният цвят присъства в почти всички обредни предмети и ритуали, символизира любовта и продължението на живота. С червения цвят се асоциира мъжкото начало, отъждествявано със силата, смелостта и войнската храброст, затова поясът на мъжа е червен. В традиционната българска сватба булото на невестата е червено, а кумовата погача се поднася завита в червена кърпа. На много места новороденото дете се повива с червена пелена за здраве и дълголетие. Като цяло народната традиция приема червения цвят като знак за радост, веселие, тържество и победа. Християнството определя червения цвят в своето сакрално значение на жертвеността. Това е цветът на свещената кръв на Христос, огъня на Петдесетница, както и огъня на Страшния съд.

Зеленият цвят, както и в други културни традиции, както беше отбелязано, се свързва с природата, растежа и плодородието. Символизира възраждащия се живот, пролетното равноденствие и поради това най-много преобладава в пролетните обреди и ритуали. Зеленият цвят в християнството се свързва със символа на надеждата за спасение. Дрехите на някои светци се изписват със зелен цвят, с което се символизира мъдростта, духовността и смиренieto. Определя едновременно живота и смъртта, съчетава „студеното“

влияние на синия и „топлината“ на жълтия, получен от тяхното смесване, внасяйки баланс и равновесие между останалите цветове в живописното пространство на иконите.

Народната памет асоциира синия цвят с небето и водата, с „небесната вода“, която дава условия на земята да ражда, да активира плодovitостта. Тази вода има „пречистваща сила“ („молитвена вода“, „осветена вода“), чрез нея се извършват различни гадания – чрез т.нар. *мълчана вода* (Stareva, 2005). Вярва се, че синият цвят притежава и защитна функция – това са сините камъни и мъниста, които са основен атрибут в повечето накити. В християнството синият цвят се свързва с небето и вечността. Той е сложен, мистичен, внушава идеята за присъствието на груг, необятен и вечен свят. Синьото е покой и закрилата. Затова иматионът на Христос в православната иконография, както и в по-редки случаи – мафорият на св. Богородица, са изписани със син цвят. Центърът на сиянието в иконата „Преображение Христово“ е оцветен в тъмносин нюанс, който постепенно изсветлява с нежни тонове по периферията. Подобно „сияние“ около Христос се наблюдава и в други икони. С него се подсказва тайнството на събитието, което се изобразява.

В народната цвeтова символика яркoжълтият цвят се свързва с мъдростта и знанието, със слънцето, с изгрева, с огъня и светлината, с благоденствието на хората. Присъствието на жълтия цвят в ритуалните предмети, в облеклото, във везбите и шевиците по грехите, в празничната украса, във венците и цветята допълва и обогатява не само празничната атмосфера, но и обикновеното ежедневие на българите. Примесен с охра, замества златните нимбове (от иконите) в ореолите на светците в стенописната декорация, където не се употребява по традиция златно фолио. В негативния си аспект бледожълтият цвят със зеленикав оттенък отговаря на коварството и агресивността, какъвто е цветът на грехите на Юда, както и на груги отрицателни персонажи. В същия контекст жълтият цвят е знак за „лоша жътва, за огница“, за проказа според библейските текстове (Videman, 2003: 128).

На иконописците е било известно, че в повечето случаи отрицателният аспект на цветовете може да се дължи на неподходящо внесението в тях, в „нечист вид“ примеси на груги цветове. Ето защо иконографията определя не само символиката на цветовете, т.е. цвета на грехите, лицата на светците, фонoвете и т.н., но и начина на изобразяване – използването на чисти, декоративни тонове, без допълнителни примеси от различни цветове в тях.

Белият цвят в почти всички религии и култури се отъждествява



с Божествеността. В християнската идеология бялото е цветът, който символизира Божествената светлина и има значение на съвършенство, чистота, святост. Светият дух се изобразява като бял гълъб, повечето светци също се изписват в бели одежди, както и ангелите. Народните традиции разкриват символиката на белия цвят като знак на чистота, невинност, младост, девственост и праведност. Бели са празничните грехи и невестината премяна, бели са погачите и котлето с вода, в което наливали „мълчана вода“, предназначена за различни ритуали (Stareva, 2005). При изпълнение на русалийските танци по време на „Русалската неделя“ и около „Спасовден“, „русалиите“ задължително се обличали в бели грехи, с червен пояс около кръста. Така белият цвят на грехите символизира връзката на русалиите лечители с висшите космически сили, а червеният цвят на пояса – тяхната смелост, жертвоготовност и сила на духа.

Белият цвят обединява всички цветове от светлинния спектър и отразява слънчевите лъчи, за разлика от черния, който ги поглъща, задържайки топлината. Черният и белият цвят са неутрални, известни са под наименованието – „ахроматични“. Названието им като цветове е условно и имат противоположни качества. Бялото е израз на нематериалност, съвършенство и пълнота, а черното се приема предимно в негативния си аспект. Белият цвят обединява всички цветове, като ги хармонизира. В този контекст неговата символна функция се проявява и чрез означаване на пространствените ориентации. Пример за това е фонът в една декоративна композиция, който обикновено е светъл – до чисто бял. Той е символ на овладяното пространство, на въздуха и небето, символизиращо светлината. „В голяма част от космогоничните теории въздухът е един от основните елементи на мирозданието, олицетворява духовното начало, невидимия свят, свързва се с появата на живота“ (Dimitrova, 2018: 27).

В българското приложно изкуство и до днес са запазени традициите за украсяване на облеклото (престилки, сукмани, кърпи и пр.), килими, както и много други произведения на народното творчество. Цветните фигури, орнаменти и разнообразни форми разкриват богата символика с непреходна стойност. Основните цветове, които най-често присъстват в българската шевица, са червеният, жълтият, зеленият и синият върху бяла основа, с което се подчертава идеята за хармоничната организация на света, за смисловите връзки между веществените и духовните свят.

Шевиците показват социалния статус на човека, неговото място в живота и обществото. Цветовата символика има различен смисъл в зависимост от мястото, на което е извезана шевицата – на грехата, пояса, ръкавите, яката. За голяма част от тях се смята, че съдържат



и защитни функции. Други, заедно с точно определени фигури (най-често геометрични), изразяват определен код, своеобразен език, чрез който предците ни са предавали определено знание, наследено от поколенията.

Известните геометрични фигури „Маказ“, „Канатица“, „Бабица“ обикновено и неслучайно са обазрени в червено (свързани с кръвта и продължението на рода) и са разположени върху бял фон (символ на чистота, мъдрост, на овладяното пространство). Червеният „Маказ“, означен с два триъгълника, показва, че предстои годеж. От него започва сливането, разрастването, целостта. Големият червен „Маказ“ символизира сватбата, при който двата триъгълника са проникнали един в друг и показват сливането на мъжа и жената в едно цяло.

Червената „Канатица“ означава създаденото вече семейство, с появата на поколение, която се извезва със странични триъгълници. Когато към основната фигура се добавят още два червени по-малки триъгълника, се получава голяма „Канатица“, т.е. тази фигура е символ на нарастващото семейство, а с добавянето на още два елемента, разрастването на рода достига най-високата си точка – народа, от който и семейството, и родът са неразделна част (Коев, 1982).

Счита се, че „Канатицата“ е един от най-древните символи, просъществували и запазили се през хилядолетията. Открита е в ръчно изработени изделия на различни континенти и държави като Перу, Индия, Тайланд и др., които по цвят и орнаментика напомнят българските чипровски килими.

„Канатицата“ в чипровските килими обикновено е в червен цвят, но се среща и в кафяв – символизира земята, материалността. Порядко се използва син цвят – спокойствие, хармония; зелен – здраве, мъдрост, вечно възраждащия се живот. „Канатицата“ е стилизирано изображение на пеперуда и като цяло символизира Вечния живот, независимо в какъв цвят е обазрена. Друга фигура, която е знак за Вечния живот и съдържа множество цветове, е изображението „Дървото на живота“, или „Световното дърво“.

Освен принадлежността си към семейството, рода, народността шевиците съдържат определени кодове, свързани с природата и Вселената. Фигурата „Дървото на живота“ често се среща в орнаменталните композиции: върху различни предмети на бита; по фасадите на сградите (българските алафранги от епохата на Възраждането); върху народните носии и др. „Дървото на живота“ с богатата си цвятова и орнаментална символика е едно от най-често срещаните изображения в почти всички културни традиции.

Символите в „Дървото на живота“ най-общо можем да проследим в следния ред: основна е централната ос, свързваща небесното (синия цвят), земята (кафяв цвят) и подземното царство (тъмнокафяв до черен цвят). Короната на дървото се разглежда като обединяваща зона на елементите: огън (жълт цвят), земя (кафяв, охра), вода (тъмносиньо), въздух (светло, небесносиньо). Хоризонталният ред символизира плодородието и богатството, където преобладават предимно „топли“ цветове – охра, жълто, оранжево, „топло“ зелено с примеси на охра и т.н. Така знаковото значение на основните елементи на „Световното дърво“, както и обединяващата ги цвetoва гама, подсказва идеята за организирането на пространството в съвършена хармония.

Известни български автори, вдъхновени от народните традиции, пресъздават този приказен и необятен свят в своите творби. Битовият жанр, подчертано етнографският подход към сюжета, красотата на природата са приоритет в изкуството на редица български художници от 80-те години на XIX в. Една от най-популярните картини е на Иван Мърквичка – „Ръченица“, която ярко илюстрира същността на епохата. Можем да посочим и други известни автори от този период като Антон Митов („Грънчарският пазар“), Иван Ангелов („Жътва в Чепинско“), Златю Бояджиев („Село Брезово“, „Две сватби“, „На трапезата“), Стоян Венев, Никола Танев, Цанко Лавренов, Данаил Дечев, Ценко Бояджиев и др., всеки със свой специфичен стил и богата колоритност в живописните си творби.

В началото на XX в. импресионизмът оказва известно влияние и на някои български художници, обикновено наричани „български импресионисти“. Сред тях се открояват имената на Никола Петров със своите пейзажи, изпълнени със светлина и мозайка от нюанси на цвetoвата гама; Цено Тодоров („Река Марна край Париж“); Борис Митов („Край Сена“) и др.

Не можем да подминем без възхищение едно от големите имена в българската живопис – Владимир Димитров-Майстора. Неговите картини, известни в цял свят, са рисувани с изключително изразителни цветове, в които е отразен един свят, от който сякаш струи светлина и жизнерадостно настроение, подчертан с искрящи, интензивни жълти, оранжеви и червени тонове, там където преобладава топлата цвetoва гама. Създава се усещането, че картините на Майстора са нарисувани на един дъх, експресивно и завладяващо. В тях доминира контрастът между топлите и студените багри, положени на едри, чисти петна едни до други или с нежно преливащи се тонове и нюанси.

Творбите на художника – новатор за своето време, са посветени предимно на българския бит и култура, в които специално място

е отделено на природата и образа на жената. В неговите момци, жътварките и мадоните, в маковете и овощните градини откриваме онзи богат, колоритен свят, който ни въздейства едновременно и фантастично, и реално. В картините „Жътварка“, „Мома с ябълки“, „Селско момиче с макове“, „Цветница“ и мн.др. Майстора използва умело подбрани съчетания от допълващи се цветови нюанси, положени тънко и фино, особено видимо в образа на българската жена. Тези одухотворени портретни изображения, наситени с духовна енергия и чистота, са изпълнени със светли тонове, които великолепно се открояват на един наситен и интензивен природен фон, присъстващ в почти всички изображения на художника.

Безспорно Владимир Димитров-Майстора е уникален на само със своя талант, но и достоен представител на българската нация.

Цветовите несъмнено притежават своя собствена изразителност и тяхната символика до известна степен се променя във времето, докато други стойности се запазват за един по-продължителен период. Преходът от образно към абстрактно мислене в изкуството намира своето отражение не само в създаването на определени форми, структури и понятийни връзки в изображенията, но и в тяхната цвятова символика.

Още импресионистите, а след тях и постимпресионистите, или както са известни – „художниците на новата школа“, прекарвайки много време на открито, рисувайки от натура, разкриват в пълнота природата на цветовете, Те избягват тяхното точно възпроизвеждане от действителността, като се освобождават от ограниченията, а с цветовете боравят в зависимост от вътрешното си чувство за цветоусещане. За тях светлината, изразена чрез колорита, е в основата на творбите. В този смисъл формата често загубва своята обемност (Моне, Ван Гог и др.) и картините действат повече като цветни хармоници, от които сякаш звучи музика и които излъчват светлина.

Импресионистите се стремят да придат в картините си предимно визуални ефекти, а не детайли, постигайки ефект на наситено цвятово трептене. За тях е характерна играта на светлината, на непосредствеността в изразяването, на движението, на естествените пози и композиции. От наименованието на картината на Клод Моне „Импресия, изгряващо слънце“ идва и името на движението. Едуар Мане е един от основателите на модерното изкуство, който се смята и за един от лидерите на импресионистите. За разлика от Клод Моне, Пиер Огюст Реноар, Алфред Сисле, Едгар Дега, Камий Писаро, Пол Сезан и др., той не изоставя употребата на черна боя (особено в сенките) в своите картини. Независимо от това ярката импресия от цвятове

в творбите „Старият музикант“, „Закуска на тревата“, „Олимпия“, „Барът на Фоли Бержер“ и др. въздействия особено силно и завладяващо.

За Пол Сезан един от основните стремежи е представяне на впечатление за триизмерност на предмета в дълбочината на илюзорното пространство с помощта на уелото колоритно съпоставяне на цветовете. За него рисунката и баграта са едно неделимо цяло. С нанасянето на боите се оформя и цялостното изображение. Върху платното той разработва диагонална повърхностна структура от отделни, успоредни цветни петна, а предметите, дори природните форми, сякаш се превръщат в геометрични форми. И независимо че неговото желание подобно и на съмишлениците му е да преодолее подражанието на натурата, всъщност той най-ясно се доближава до непреходната устойчивост на реалността.

И в пейзажите, и в натюрмортите, и в композициите („Картоиграчи“, „Къпещи се“, „Пиеро и Арлекин“), и във всички творби на Сезан се усеща неговият стремеж да открие онова съотношение между цвета и светлината, между пространствената композиция и на места декоративно положените тонове. За него картината е отражение на света в преходните и видими аспекти, тя е синтез на различните елементи на действителността.

Сезан, както и групи импресионисти от обкръжението му, често се завръща към един и същ обект в своите платна – възвишението Сент Виктоар. Цветовете в картините от този цикъл са отчетливо отделени един от друг, равномерно и същевременно обединяващи пространството, с онази дълбока съгласуваност, която Сезановата живопис успява да изрази.

Не случайно се счита, че Сезан е предшественик на някои от модерните течения в изобразителното изкуство – кубизма, – създавайки понякога в картините си своя собствена геометризация и известна деформация на предметите, подчертана с необичайни цветове със символно значение.

И Моне, и Ван Гог се отдават на чистото зрително усещане, на емоцията, която внушава пъстрата гама от цветовете. Тяхната живопис се явява функция на взаимодействие на цветовете, комплекс от цветови съотношения (Venturi, 1970). В своите картини Ван Гог чрез безкрайната игра на светлина и сенки (използва най-често черно и жълто, синьо и жълто, виолетово и жълто), без моделиране и преходи, успява да внуши усещане за едно постоянно движение и „завихряне“ чрез своя специфичен начин на изразяване, което се вижда не само в пейзажите, но и в „статичните“ на пръв поглед натюрморти, дори и в портрета. Колоритната мазка на гения се превръща във

вибрация на формата. Откривайки, че верността на локалния тон е измамна, Ван Гог вижда пролетта в зелено и червено, лятото – в оранжево и синьо, есенята – в жълто и виолетово, като обикновено противопоставя тези двойки цветове (Venturi, 1970). По този начин той открива, че поставени един до друг, тези цветове всъщност не се противопоставят, а само подсилват интензитета си.

По-късно В. Кандински ще напише в книгата си „За духовното в изкуството“ за асоциациите, които пораждаат цветовете в противоположни двойки. Синият цвят според него се асоциира с небето, подсказва усещане за безкрайност и се противопоставя на жълтия (земя, топлина). Червеният цвят (символизира жизненост, сила, възбуда) се противопоставя на зеления (спокойствие, неподвижност); оранжевият (движение, жизнерадостност) – срещу виолетовия (спокойствие, духовност); черният (тъмнина, тревожност) – срещу белия (светлина, чистота), и т.н. (Kandinski, 1995).

Като цяло импресионистите изграждат своите творби в ярки светли тонове. Те интуитивно усещат символиката на цвета и неговото послание. Сивите и тъмните цветове получават чрез смесване на допълнителни тонове, като избягват употребата на черна боя. Ярките и чисти цветове нанасят на ситни мазки, с което се създава непосредствено впечатление (импресия) за своеобразно „трепене“, „вибрация“ на въздуха в пространството. Използват преди всичко визуални ефекти и не толкова детайли, за да постигнат така характерния за тях ефект на наситено цветovo трепене.

Импресионизмът е изкуство на игра на светлината, на непосредствеността и движението, на естествените форми чрез използване на предимно светли цветovi стойности. Художниците от този период установяват, че могат да уловят отделни моменти и неустойчиви ефекти на светлината, особено когато рисуват пейзаж на открито. След тях постимпресионистите акцентират основно на емоционалното въздействие и концепцията в своите творби, откривайки пътя към съвременното изкуство (Venturi, 1979).

През 1884–1886 г. се оформя движение в живописата, наречено „Поантилизъм“, с най-ярки представители – Жорж Сьора, Пол Синяк, Анри Едмон Крос и др. За тях е характерно, че обособяват отделните елементи в картинното пространство чрез взаимното въздействие между локален цвят и всички оттенъци и тонове на спектралната цветова гама. Съгласно законите на контраста (степенуване, редуване на светло и тъмно, съчетание между топли и студени тонове) установяват баланс между отделните елементи и техните пропорции. Художниците от това направление използват интересен технически

похват, като покриват почти цялата повърхност на платното с малки точки („Poant“, на френски означава точка) чрез оптично смесване на чисти пигменти.

Характерната техника се състои в следното: нанасят се малки точки или петна на отделни цветове, които се припокриват, а не се смесват. Но когато картината се наблюдава от известно разстояние, цветовете се смесват оптически в ретината на окомото на наблюдателя, изглеждат смесени, а живописното пространство създава усещането за пъстроцветна мозайка, симфония от цветове, която се слива в едно общо цяло.

Съора и Синяк успешно прилагат необичайна технология в своите творби, вдъхновени от знанията си в областта на оптиката. На базата на тези изследвания, с които Съора е бил много добре запознат, открива, че поставени един до друг в чист вид върху платното, на малки отделни точки, а не на големи мазки, цветовете увеличават своята интензивност („Сена от остров Гран Жам“, „Неделен следобед на остров Гран Жам“, „Айфеловата кула“ и др.).

По този начин художниците поантилисти също като своите предшественици създават усещането за своеобразно трептене и движение на въздуха в цялостното пространство на картината. Във времето, когато се създава класическият стил на Сезан, експресивната живопис на Ван Гог, синтетичността (затваряне на подчертани с контур форми) и опростяването на формата чрез цвета в картините на Гоген и Емил Бернар, неоимпресионистите изработват своя доктрина, основаваща се на нови търсения и самоутвърждаване.

В съвременното изкуство ще открием съзнателно използване на цветовете, които не отговарят на видимите в действителността, с цел, както беше отбелязано, да се подчертае конкретна идея, концепция, замисъл на художника. Многобройни са примерите в тази насока, но ще посочим само някои от тях.

Марк Шагал по свой оригинален начин пресъздава стилистичните особености в живописа на модерните течения в изкуството, предимно на кубизма и сюрреализма, под чието влияние е бил дълго време, което определя до голяма степен неговия личен изобразителен език, неговия светоглед, отразени в творчеството му за дълъг период. Според някои автори Шагал е станал родоначалник на сюрреализма петнайсет години, преди да се появи това ново направление в изкуството (Bekriev, 1993: 81).

В известните творби „Аз и селото“, „Път към Аполинер“, „Автопортрет със седем пръста“, „Париж през прозореца“ и др. Шагал претворява предметите и явленията и въобще цялото битие извън



тяхната функционалност. Разделените на отделни части образи и фигуративни елементи се открояват на фона на абстрактна конфигурация, състояща се от интензивни, на места декоративно нанесени цветове. В изобразителното поле се преплитат човешки фигури и животни (или архитектурна среда), понякога изобразени с необичайни цветови съчетания, създавайки усещането за вътрешна динамика в почти всички негови картини. Налагащите се стилистични похвати на Шагаловата палитра, които често отдалечават от реалния образ, ни провокират да съпреживеем нетрадиционния експресивен образ. Светът на Шагал съчетава едновременно хармония и равновесие, противоположност и деформация. Той е вид метафора, която насочва към сливането на човека с космическото пространство (Bekiev, 1993).

За живописца на Шагал е характерно, че преобладават предимно цветовите контрасти, премерени и съчетани понякога по необичаен начин. Съчетава умело „непримиримите противоположности“ на всеки отделен свят, така както В. Кандински отбелязва в своя труд – „За духовното в изкуството“ (Kandinski, 1995). Например съчетанието между зелен и червен цвят невинаги се възприема, т.е. те „взаимно се отблъскват“, както и между жълт и виолетов, и т.н. Но в повечето творби на Шагал тези съчетания от „непримирими“ помежду си цветове присъстват, като взаимно се допълват.

Почти всички живописни символи и образи, които Шагал претворява в картините си, за да изрази своя идеен замисъл, внася по-късно и в стъклописите си. Свойствата на стъклото едновременно да поема и излъчва блестящи, интензивни цветове напълно възплащава магическите образи, които художникът създава. Витражът дава възможност да се излъчват интензивни и жизнени цветови стойности. В допълнение стъклата взаимодействат с естествената светлина, която се пречупва през тях и непрекъснато се променя. В резултат на това силата на светлината, идваща отвън, въздейства и върху визуалния ефект на витражите.

Витражите на Марк Шагал се считат за едни от най-силните му творби в неговото късно творчество, от които особено се открояват тези в катедралата „Фраумюнстер“ в Цюрих. Характерно за тях е, че реалните форми са представени като „преливащи се“ едни в други цветови съчетания и образи, понякога противоречащи на логиката и равновесието. Той умело използва обичайните за него фигури и мотиви, взети от природата заедно с религиозните символи.

Разположението на витражите – последователното редуване на червен (основно преобладаващи червени цветове), син, жълт и зелен, създава своеобразен ритъм, който е постигнат не само от различната



големина на отделните пана, но и от противопоставянето на основните цветове в тях. Цветовият ритъм се получава и от друг похват. Във витража, в който преобладава червеният цвят, Шагал вмъква сини акценти; в този, в който присъства повече синият цвят – червени и зелени нюанси; в зеления – червени, сини и жълти; както и в жълтия – червени, сини и зелени. По този начин той обединява в единно цяло общото живописно звучене на витражите, които въздействат с определено послание към зрителя.

Противопоставянето между червения нюанс и контрастиращия зелен цвят (природни елементи, предимно растения) в стъклописите, както и в някои картини на Шагал, подсказват за неговото влияние от модерната френска живопис и по-конкретно от картините на Анри Матис. Марк Шагал разчита изключително много на максималното въздействие на цветовете в творбите си. Те са подчинени на основния замисъл, определящ общия тематичен фон. Те са едновременно и физическият, и психологическият носител на образите.

Анри Матис е сред най-известните автори на модерното изкуство. Той и Андре Дерен са ярки представители на фовизма, чийто основен принцип е балансиране на светлината чрез силата на цвета. Фовистите отричат моделировката със светлосянка, опростяват детайлите и постигат цялостно съзвучие на живописното пространство чрез колоритно съпоставяне на отделните тонове в композиционното изграждане. Картините на Матис въздействат като експресия („Радостта от живота“, „Мадам Матис“, „Синьо голо тяло“, „Хармония в червено“, „Танцът“ и др.), за разлика от Паул Клее, който с малко по-различна цветова гама внушава известен лиризм и приповдигнато настроение в своите картини.

Пабло Пикасо е един от най-нашумелите и атрактивни художници на XX в. Неговата способност да създава картини, в които пресъздава изумителен диапазон от стилове, го нарежда между новаторите в живописа на своето време. Участва в създаването на кубизма заедно с Жорж Брак. За кубизма е характерно, че субектите и обектите са фрагментирани на отделни части, в абстрактни форми.

След периода на реалистичните изображения, в които цветът се доближава до реалното и осезаемото, Пикасо отхвърля академичната посока, за да поеме по пътя на своите експерименти. Класицизъм, Реализъм, в който се проектират символични влияния, понякога и от други култури, Сюрреализъм, Кубизъм, Абстракционизъм се вписват в творчеството на Пикасо. Трудно е да се открие кое е реалност и кое е илюзия в неговото изкуство. Цветът остава основно изразно средство, а обектите и персонажите в картините се явяват като съвкупност

от знаци, които отправят различни, понякога метафорични послания („Герника“, „Госпожиците от Авиньон“, „Сънят“, „Старият китарист“, „Момиче пред огледалото“, „Автопортрет“). Артистичният стил на кубизма всъщност остава основен за Пикасо особено от зрелия му период и независимо от различните влияния през творческия му път той успява да създаде свой уникален и неподправен художествен стил.

Пабло Пикасо наред с Марсел Дюшан и Анри Матис се приемат за художници, довели до революционни промени в изкуството на живописата. Универсалният художествен изказ на Пикасо и широкият спектър от стилове, които той използва и създава в своите творби, оказват влияние върху редица художници през 50-те години на миналия век. И до днес Пикасо продължава да се приема като емблематична фигура в развитието на модерното изкуство.

Всеки цвят притежава своя същностна характеристика и предизвиква съответната емоция, което в много голяма степен оказва влияние върху изразителността в произведенията на изкуството. Съвременните изследвания показват, че някои общоприети символни значения влияят върху психичните реакции, съпровождащи възприятията на цветовете. В този контекст можем да отбележим, че според изследователите на детската изобразителна дейност децата постепенно овладяват знаковия смисъл на цветовете, а цветовата хармония се отразява върху техните чувства и преживявания. Децата си служат с чисти и ярки цветове, те не се интересуват от реалния свят на предметите. Създават символи в своите рисунки, но за разлика от зрелия творец правят това несъзнателно (Монова, 1999). Оригиналността и специфичността на цветовото израждане, използването на декоративна без нюанси и интензивна по сила тоналност, характерна за детската изобразителна дейност, отдавна привлича вниманието на известни художници, представители на модерното изкуство. Тези творци съзнателно използват цветовата и образната хиперболизация в детските творби, за да изразят по-категорично идеята си (Zlatev, Zlateva, 2005: 15,17).

Картините на Хуан Миро са по „детски“ просто композирани и живописвани с чистотата и спонтанността на детските рисунки. Предметният цвят не отговаря на конкретността на образите, носител на емоцията на автора. В някои от картините на Пабло Пикасо („Госпожиците от Авиньон“, „Герника“ и мн.др.) освен влиянието на импресионистите (напр. живописата на Сезан) се забелязват и характерни елементи от детските рисунки, за което той сам признава, че е „трябвало да минат много години, за да може отново да рисува като децата“ (нак там: 18).

Силно влияние от детската изобразителна дейност се забелязва и в творбите на Пол Клее („Динамизмът на една глава“), Марк Шагал („Аз и селото“), Жан Дюбуафе, Макс Ернст, Жорж Брак, Джаксън Полък и др. Всеки един от тях проявява своя индивидуален стил и почерк, като понякога се доближават по съдържание, форми и цвятова характеристика до детските рисунки.

Руският художник Василий Кандински е не само автор на многобройни живописни творби, в които експериментира и съчетава различни стилове от съвременното изкуство, но едновременно с това изследва и символиката на цветовете. Кандински подсказва за „внушението“ на цветовете чрез техните нюанси и комбинации както в картините си, така и в някои от трудовете си. Освен това той съзнателно използва детски рисунки в хода на работата си, насочвайки емоционалността на детето към идейния замисъл на творбата. В. Кандински е един от най-влиятелните художници модернисти в Европа и неслучайно е признат за баща на абстракционизма.

И все пак възприятието на цвета и неговото символно значение до известна степен е субективно както за всяка култура, за всяко направление или стил в изкуството, така и за отделния човек. В общ план представата за обектите и явленията в света постепенно и еволюционно се е формирала посредством индивидуалния зрително възприятелен опит, а езикът на цветовете е почти идентичен за различните народи, като остава непроменен за дълъг период от време. В съвременния материален свят, в който изразителността на предходните изобразителни системи постепенно губи своята сила, изкуството се преосмисля с ново съдържание, за да преоткрие отново същите онези закони, които някога са били в основата на древните знания и човешкото битие.

Ако разгледаме творби на изкуството от миналото, в които са използвани ограничен брой цветове поради употребата на пигменти от естествен произход, ще открием, че в тях общото въздействие на цвятовата гама е не по-малко цялостно и хармонично в сравнение със съвременните произведения на изкуството. Творците от древността по естествен, интуитивен начин са „усещали“ въздействието на цветовете и техните съчетания, като са черпели не само материали от природата, но са разбирали начина на тяхната употреба и техния символен език. Вероятно защото са знаели, че всъщност природата е най-добрият художник, най-добрият творец, а човекът само пресъздава това, което вижда и на което се удивлява.

## ЛИТЕРАТУРА

- Bekriev 1993: Bekriev, Hristo. Шазал. С., 1993. [Shagal. S., 1993.]
- Biderman 2003: Biderman, Hanz. Речник на символите. С., Рива, 2003. [Rechnik na simvolite. S., Riva, 2003.]
- Varbanov 1994: Varbanov, Pavel. Цветознание. С., 1994. [Tsvetoznanie. S., 1994.]
- Venturi 1979: Venturi, Leonelo. Kak da zledame zhivopista. С., 1979. [Kak da gledame zhivopista. S., 1979.]
- Venturi 1970: Venturi, Leonelo. Om Mane go Lotrek. С., 1970. [Ot Mane do Lotrek. S., 1970.]
- Dimitrova 2018: Dimitrova, Laura. Постмодерният орнамент. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 2018. [Postmoderniyat ornament. Sofiya, 2018].
- Evdokimov 2011: Evdokimov, Pavel. Изкуството на иконата – богословие на красотата, Покров Богородичен. С., 2011. [Izkustvoto na ikonata – bogoslovie na krasotata, Pokrov Bogorodichen. S., 2011.]
- Zlatev, Zlateva 2005: Zlatev, Zlati, Ani Zlateva. Особености на детската рисунка. Дъга +, Стара Загора, 2005. [Osobenosti na detskata risunka. Daga +, Stara Zagora, 2005.]
- Kandinski 1995: Kandinski, Vasili. За духовното в изкуството. Лук. С., 1995. [Za duhovnoto v izkustvoto. Lik. S., 1995.]
- Коев 1982: Коев, Иван. Българска везбена и тъканна орнаментика. С., 1982. [Balgarska vezbena i takanna ornamentika. S., 1982.]
- Moynova 1999: Moynova, Mariana. Еволюцията на детската рисунка. Пук. Велико Търново, 1999. [Pik. Veliko Tarnovo, 1999.]
- Raichev 1997: Raichev, Rumen. Опит за анализ на философско-естетическите възгледи за цвета, колорита и композицията в писмените сведения, програми и дневници на творци. Проблеми на изобразителното творчество. Фак. 2 Книгоиздателство Зограф. Варна, 1997. [Opit za analiz na filosofsko-esteticheskite vazgledi za tsвета, kolorita i kompozitsiata v pismenite svedenia, programi i dnevnitzi na tvortzi. Problemi na izobrazitelnoto tvorchestvo. Fak. 2. Knigoizdatelstvo Zograf. Varna, 1997].
- Stareva 2005: Stareva, Lozinka. Български обичаи и ритуали. С., 2005. [Balgarski obichai i rituali. S., 2005.]
- Stareva 2005: Stareva, Lozinka. Български светци и празници. С., 2005. [Balgarski svettsi i praznitsi. S., 2005.]
- Fridlender 1985: Fridlender, Max. За изкуството и познавача. Български художник. С., 1985. [Za izkustvoto i poznavacha. Balgarski hudozhnik. S., 1985.]

---

*За автора:*

Доц. г-р Мая Димчева, СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, катедра „Визуални изкуства“  
Области на научни интереси: методика на изобразителното изкуство, живописта,  
изобразителните техники, визуалните символи

E-mail: maia.dimcheva@abv.bg

*About the Autor:*

Assoc. Prof. Maya Dimcheva, PhD, Sofia University „St. Kliment Ohridski“, Faculty of  
Educational Studies and the Arts

Scientific interests: methodology of fine arts, painting, fine arts techniques, visual symbols

E-mail: maia.dimcheva@abv.bg





## ЗА НЕПРОМЕНЯЩАТА СЕ ОСНОВА НА ПЪРФОРМАНС АРТ

Орлин Дворянов

**Резюме:** В студията са засегнати проблеми, отнасящи се към същността на пърформанс арт и неговата непроменлива основа. Последната е представена като вътрешен подтик към себепредставяне и необходимост от изказ чрез човешкото тяло и присъщите му движения. Посочени са примери с известни световни и български пърформанси.

**Ключови думи:** пърформанс, пърформър, непроменлива основа, себеизследване, себепредставяне, съпреживяване

## ABOUT THE UNCHANGING BASIS OF PERFORMANCE ART

Orlin Dvoryanov

**Abstract:** The study focuses on the matter and the nature of performance art and its unchanging basis. The basis is presented as an internal stimulus to self-presentation and the need for expression through the human body and its inherent movements. The author gives examples connected with famous world and Bulgarian performances.

**Key words:** performance, performer, invariable basis, self-examination, self-presentation, empathy

## УВОДНИ ДУМИ

Целта, която си поставяме с написването на тази студия, е да очертаем и коментираме твърдата, непроменлива основа, върху която стъпва пърформанс арт. В този смисъл проблемите, свързани с един обобщаващ поглед към цялостната сфера, обхваната от него, остават извън полезрението ни. Извън обхвата на студията остават също различията между отделните му видове и спорния характер на разграничителните линии между тях.

Под „непроменлива основа“ в случая се разбират онези основни параметри и същностни черти, които въпреки еkleктичното разнообразие от видове и техните модификации винаги присъстват при реализацията на един пърформанс. Те се явяват негова реална основа независимо от разнообразния характер на експерименталните подходи, непосредствеността, провокативността, фриволността или театралността на представянето.

### КАКВО ПРЕДСТАВЛЯВА ПЪРФОРМАНС АРТ И ЗАЩО Е ПРЕДПОЧИТАНА ФОРМА ЗА ИЗКАЗ ОТ НЯКОИ СЪВРЕМЕННИ АВТОРИ

Като първа стъпка към очертаването на непроменливата основа на пърформанс арт е необходимо да се обърне внимание върху част от определенията, давани за него. Факт е, че съществуват множество такива, които често се оказват в противоречие едно с друго. Проблемът за даване на ясна и еднозначна дефиниция, от една страна, може да се обясни с факта, че изкуството като цяло е особена област от човешките дейности, която притежава свой характерен език. Тя е устойчива, но в хронологично развиващата се история на изкуството претърпява постоянни, естествени трансформации. Когато се определя езикът на изкуството като „универсален“, то това в най-голяма степен важи и за пърформанса като изразна форма.

Независимо от историческото му развитие, в най-отчетливите си проявления той се вписва достатъчно ясно в характеристиката на постмодернизма като период от изкуството на XX в. Това го обвързва с твърденията, че за постмодерния период са характерни еkleктични подходи към правенето на изкуство, т.е. прекаленото и често хаотично смесване на изразни форми, средства и материали в рамките на една творба.

Тук ще се позовем на известната изследователка на пърформанс арт Розли Голдбърг и на коментарите относно възможните определения за него в труда ѝ „Performance art“ (1988). Важно е да се отбележи, че тя го определя на първо място като „живо изкуство“ не само защото се

създава от авторите на живо пред публика. Голдбърг пояснява, че става въпрос за гъвкава изразна форма, при която артистите използват изключително богат диапазон от изразни средства и комбинациите между тях. И допълва, че самата същност на пърформанса отхвърля възможността за даване на абсолютно точно определение.

Можем да добавим още, че авторите, които предпочитат да се изразяват посредством тази художествена форма, са привлечени от голямата свобода, която тя предлага. По-точно това е възможността да се създава изкуство без ограничения, без спазване на наложени от някого правила и норми. Пърформансът, разглеждан в този аспект, се явява една от активните художествени форми за директно изразяване, споделяне и защитаване на авторска позиция.

Пърформансът се оказва особено актуален през 60-те и 70-те години на XX в. като форма, присъща на концептуалното изкуство. Авторите концептуалисти го обявяват за процес, протичащ във времето, след който не остава материален продукт, превръщащ се в обект на търговски спекулации.

Художественият процес е от особена важност за концептуалистите, защото представлява креативно търсене и духовно преживяване. Концепцията е нематериалната същност на художественото произведение. В този смисъл самото изпълнение на пърформанса (случването на живо) се явява „материалният посредник“. Творческата идея и посланието на автора се срещат по време на действието с възникващите асоциации и представи у публиката. Всичките те се насочват към същностната финална фаза – концептуалната мисловна структура, която е обявена за краен, нематериален, художествен резултат.

Елементарно казано, пърформансът се случва, когато човек се движи в някакво пространство за известно време и паралелно извършва определени действия. Използването на допълнителни елементи (предмети, облекло, звук, светлина, прожекция и т.н.) всъщност може да повиши количеството на асоциациите, да засили психологическото въздействие. Но винаги съществува и опасност от пренатоварване с подробности, което да потисне водещия елемент и същността да се размие.

Докато мисленето за пърформанс арт се върти единствено около концепцията за „нематериалност“, определенията за него отразяват предимно тази посока на разсъждения. Въпреки това бързо става ясно, че пазарните механизми намират начин да опровергаят това твърдение. Документалните материали за протичането на един пърформанс – фотографии, видеозаписи и други, лесно могат да се

превърнат в стока. Последните се оказват удобни за провеждане на комерсиални стратегии от страна на търговските галерии.

## ПЪРФОРМЪРИТЕ

Пърформансът се използва като изразна форма от автори, които са наясно с неговите специфични възможности и средства. Те притежават психическата и професионална нагласа да се изразяват именно по такъв начин. Тук въобще не става дума за това какъв вид изкуство са изучавали и специализирали, дали са преминали през някаква професионална пърформанс-школа, или първоначално са пристъпили в тази област спонтанно, водени от възможността да експериментират.

Нужно е да се подчертае, че случайните и неосъзнати напълно действия на лаика, психично болния или шегаджията, опитващ се да привлече вниманието на група събеседници, колкото и да са атрактивни и впечатляващи, не могат да бъдат обявявани за пърформанс арт.

Когато пърформърът се представя пред публиката си, той поема инициативата да я въвлече в „своята орбита“. Да я тласне посредством различни методи към съпреживяване. Неговата харизма се явява от първостепенно значение. Не е достатъчно да е просто интересен или забавен. Той трябва да е въздействащ на друго, по-високо ниво, за да постигне истински духовен контакт със зрителите. По този повод в различни публикации често можем да срещнем клишираната фраза, описваща пърформъра като „влизащ в ролята на жрец или шаман“. А всъщност той е артист, който се стреми да въздейства сугестивно върху аудиторията си.

В много случаи пърформърът си поставя за цел или да се себеизследва, или себепредстави. Той извършва „пробив в ежедневието“ и по този начин съзнателно нарушава познатата житейска монотонност. За целта разчита на възможностите си за активизиране на вътрешните си сили.

Погледнато в професионален и прагматичен план, ако един автор е вече утвърден като творец, изразяващ се в тази област, той често може да попадне в ситуации, в които конкретно да му бъдат отправени покани за участие във фестивали, индивидуално представяне в рамките на по-мощабни артистични или комерсиални събития. В тези случаи авторът изкарва определени дивиденди за себе си: непосредствен досег с конкретна публика на психическо ниво, повишаване на имидж, реклама и медийно отразяване, а също и в немалко случаи хонорари.

## ЗА КЛАСИФИКАЦИИТЕ НА ПЪРФОРМАНСИТЕ ПО ВИДОВЕ

Важен аспект на трудностите, свързани с навлизането в дълбочината на проблемите, засягащи пърформанс арта, е класифицирането му по видове. Последните представляват сложна смесица от разнообразни елементи, но обикновено един от последните се явява водещ (доминира над останалите). Пърформансът много трудно би могъл да бъде открит в напълно чист вид.

Всеки опит за класификация в сферата на изкуствата се натъква на факта, че при тях всички граници са дифузни. Винаги ще съществуват спорни области, категории и междинни зони. Възгледите на различните изследователи или критици по този въпрос често се оказват в противоречие поради различните си отправни точки. Те са свързани най-вече със спецификата на образователната подготовка в различни учебни заведения, влиянията, които изпитват от различни специалисти по фундаменталните въпроси в областта на изкуствата, и в крайна сметка от личните позиции, изградени с времето.

Неяснотата, която присъства при класификациите на отделните видове пърформанси, идва най-вече от това, че към „непроменливата“ им основа се пришиват с „бели конци“ личните и спонтанно възникнали представи на някои критици, както и всевъзможни случайни елементи, подхвърляни хаотично от масмедиите.

Според нас разликата между различните видове пърформанси се базира на доминиращия елемент в поредицата от извършвани действия по време на протичането им. Винаги съществуват водещи акценти, както и други допълващи ги елементи. Така че изброяването при опитите за класификации на множество видове пърформанси, като например акционистки, ритуални, движенчески, автобиографични, социални, феминистки, хибридни, мултимедийни и т.н., се явява по-скоро журналистическа, терминологична заигравка. Безспорно обаче всеки автор на пърформанс е свободен да постави тематичния или активен акцент върху този елемент, който намира за най-подходящ.

## ПОВЕЧЕ ЗА НЕПРОМЕНЛИВАТА ОСНОВА НА ПЪРФОРМАНСА

Когато повдигаме въпроса за основата, върху която се изграждат различните видове пърформанси, трябва да посочим, че преди всичко те са плод на човешка дейност, намеса, присъствие и са осъществявани индивидуално или групово.

Но за да се стигне до конкретните действия и реализацията на живо, се тръгва от отправни точки, заложили в първичните пластове на човешката същност. Те могат да се определят като подсъзнателен подтик, силно желание, неизбежна реакция проузтичаща

от въздействието на заобикалящата среда, и гр. Индивидът или групата са подтикнати към действие от нещо, което определяме като „вътрешна необходимост“, породена на психично ниво. Причините за появата ѝ могат да са както в нас, така и извън нас, но вследствие на тях протичат различни асоциативни връзки и се формират креативни идеи.

Казаното дотук безспорно е валидно за всички хора в рамките на протичането на живота им. Но какво кара един творец, стъпващ на тази основа, да се насочи към изразяване чрез пърформанс?

Според нас водещ най-вече се явява „вътрешният подтик“ към себеизразяване и съпреживяване. Без да го има него, действията винаги ще гравитират в една или друга наложена отвън посока. Той произтича от най-дълбоките вътрешни психически и емоционални преживявания. Става въпрос за трудно определяеми състояния, заложени в психиката. Такива могат да са генетичната памет, областта на несъзнаваното, изконната необходимост от общуване и активност. Казано накратко, те са дълбинни и провокират индивида да поеме в някаква посока, без да може напълно да обясни на себе си или на другите защо се е насочил точно така.

От тези трудно обясними причини обаче е естествено да последват немалко по-разбираеми и познати ситуации.

Част от тях са свързани с преживяванията на автора в личен план, търсене на вътрешен баланс, преодоляване на собствените граници на възможностите, себеизследване и т.н. Други се появяват на базата, че той е впечатлен силно от някакво събитие, инспирира се от нещо случило се с него самия и решава да представи чрез художествено действие своите вътрешни терзания и размисли. Това са опити за психическо освобождаване или необходимост от споделяне на възникналите проблеми с по-широк кръг хора.

Различна е мотивацията, произтичаща от външните влияния като исторически събития, политически и икономически ситуации или заобикалящата социална среда. Те могат да окажат силно разтърсващо влияние и авторът да потърси чрез представянето си отговори на възникналите във връзка с тях въпроси. Това са сериозни мотиви, пораждащи реакции срещу негативните социални напрежения, възникващи в обществен план. Без значение е дали ще наречем решението на автора да реагира чрез пърформанс, активен израз на несъгласие, бунт, заемане на гражданска позиция, морално противопоставяне. Просто то се явява артистичен акт.

Казаното дотук трябва да се обобща, за да се фиксира ясно какво се включва в понятието „непроменяща се“ основа на пърформанса. Тя според



нас е плод на вътрешна психическа необходимост за себеизразяване, себепредставяне, съпреживяване и общуване. Този първоначален тласък води към формулиране на идея, която се осъществява чрез креативно действие. Последното се реализира най-вече посредством човешкото тяло, неговата анатомична структура и функционирането му. Тялото на пърформъра и движенията му във времето и пространството се явяват необходимият инструмент, чрез който художествените идеи и намерения се материализират пред публиката.

По-долу ще се спрем поотделно върху трите основни подтеми, свързани с непроменливата основа на пърформанса: първичния му (ритуален) характер, изпълването на тялото и движението.

## I. „РИТУАЛНИЯТ“ ХАРАКТЕР НА ПЪРФОРМАНСА – ОСНОВЕН КОМПОНЕНТ НА НЕПРОМЕНЯЩАТА СЕ ОСНОВА

Когато говорим за „психическа необходимост“ и „вътрешен подтик“ към креативно действие, трябва да отбележим, че те са присъщи на човека от самото начало на появата му. От тях произтичат и ритуалните практики, възникнали още в най-дълбока древност. Вътрешният подтик е свързан в най-голяма степен и с корените на изкуството. Митове се явяват представяне на модели за поведение в различни житейски ситуации. Чрез тях древните общества обучават и възпитават своите членове, като ги насочват в необходимата за съществуването и оцеляване си посока на развитие.

В хилядолетната си история изкуството е било призвано да обслужва основно религиозните вярвания и свързаните с тях ритуали.

Художествените дейности в древността са насочени главно в посока на създаване на сакрална храмова среда и визуалното представяне в нея на съответните митологични божества и персонажи. При изработването на необходимите за провеждане на ритуалите култови предмети също се търсят символика и повествователност, чрез които да се представят митологичните разкази.

Съпътстващите сакрални изображения правят по-лесно достъпна и въздействаща информацията за смисъла на култа и реда на извършване на жертвоприношенията. Ритуалите представляват възможност за гадана общност да се обединява на духовно ниво, за да съпреживее основните събития от протичащия живот – раждания, погребения, инициации, празници свързани с цикличността в природата. Те играят основна роля за приемане и спазване на един общоприет ритъм на живота.

След като множество векове човечеството е разчитало на систематично извършване на ритуали, свързани с природните



процеси, за да придобие устойчивост на протичащото ежедневие, тези хилядократно повтарящи се практики не биха могли да изчезнат напълно и отведнъж. Това, че днес мнозина хора осъзнават сложното развитие на религиозните преживявания в историята, от примитивните вярвания до съвременните нагласи, и подлагат на съмнение този тип възгледи от миналото, не означава, че човешките усещания, свързани с тях, изчезват. Дори бихме казали, че независимо от религиозната ангажираност или атеистичните нагласи, у всеки човек се запазва в някаква степен мистичното преклонение пред т.нар. *висши сили*. Дали те се разбират като духовни, космически, природни, сакрални, е без значение. Важното е, че всеки носи и съхранява у себе си донякъде този тип усещания. Няма как това да не рефлектира в определена степен и върху реалното преживяването по време на пърформанс. Защото той е свързан преди всичко с изразходване на психическа енергия.

С настъпването на модерната епоха се засилва интензивният културен обмен между Изтока и Запада. Интересите на редица артисти се насочват към култури и традиции, различаващи се от европейската. В началото това са влияния, които изпитват множество емблематични автори като например Ван Гог, Гоген, Нолде, Пикасо по отношение на живописата, графиката и скулптурата.

Впоследствие с разрастването на изпълненията на живо, които можем отчетливо да свържем с пърформанс арт и художествени търсения, т.е. преди и около средата на XX в., могат да се посочат автори като Марсел Дюшан, Тристан Цара, Ив Клайн, Йозеф Бойс, които са повлияни от азиатските култури и вярвания. Появата в Европа и САЩ на множеството артисти от азиатски произход – Нам Джун Пайк, Йоко Оно, Шукезо Кубота, Мин Танака, Такико Саито и др., допринася за по-дълбокото осмисляне на световното духовно наследство в глобален план, а не единствено и тясно свързано с европейската култура. Противопоставянето на съвременното срещу класическото изкуство се изразява и в опити да се скъса с „европеизма“, както апелира Джордж Мачунас във флуксус манифеста си.

От една страна, пристигащите от Азия (първоначално от Япония и Корея, а по-късно от Китай и Индия) автори пренасят своите културни традиции, включително и религиозни. Не твърдим, че азиатците спекулират с религиозните си или артистични (театрални най-вече) традиции, за да се впишат в различни пърформанс-фестивали. По-скоро самата им нагласа за творческо изразяване до голяма степен е инспирирана от дзен-будизма и други подобни практики. Тя се оказва опростена формула за естествено преживяване и свързване с неизразимото.

От друга страна, редица автори от Европа, САЩ и Австралия започват да проявяват интерес не само към азиатските култури, но и към примитивните в много по-широк план. Така например Стеларк се инспирира от конкретни инициационни ритуали на северноамериканските индианци. При тях живото тяло на юношата висе във въздуха за определено време закачено на множество куки, забодени в кожата му, и това изпитание превежда бъдещия войн през прага между детството и мъжеството. Стеларк използва този похват, за да създаде серия впечатляващи пърформанси.

В трета посока европейският тип вътрешно преживяване е във връзка както с оргиастичните култове, характерни за древноста, така и със сложната монотеистична християнска доктрина. Тук можем да споменем кървавите пърформанси на виенските акционисти (най-вече Херман Нитч), както и Мишел Журниак („Меса за едно тяло“, 1969).

Пърформансът през ХХ в. се разглежда като противостоящ на академичните и комерсиални правила, тъй като те поставят бариери пред спонтанните действия и експерименталните художествени решения. За да се случи по непосредствен и въздействащ върху зрителите начин, пърформансът се нуждае преди всичко от силно вътрешно преживяване и катарзис.

Един от изследователите на връзката между пърформанс арта и религиозните преживявания Стефан Белдербос, твърди, че религиозната церемония може да се яви основа за пърформанс. Нещо повече. Той смята, че базирането на подобна основа повишава качествата на един пърформанс и по този начин дори го прави „перфектна форма“ в областта на съвременното изкуство. Твърденията му, че пърформансът може да провокира религиозни преживявания у публиката, да я тласне към съпреживяване на свещеното и тя да стане част от ритуала, обаче са твърде пресилени. В каквато и степен един пърформър да се инспирира от религиозните практики и доктрини, той си остава артист, представящ своето изкуство, а не е шаман, жрец или пастор, който се явява служител на конкретен култ.

Самият Белдербос се опровергава сам, когато казва, че известни пърформъри като Марина Абрамович, Йозеф Бойс и Херман Нич първоначално са повлияни значително от религиозните ритуали и използват охотно различни форми и методи от техния арсенал. Но добавя също, че впоследствие тези влияния отстъпват място най-вече на възможността за „трансфер на енергии“, т.е. да се въздейства по сугестивен начин върху зрителите. И подчертава, че пърформърът играе тройната роля: на откривател (създател на идеята), на артист (изпълнител на живо) и на организатор (инициатор на артистичното събитие).

Опитите да се фиксира конкретен вид перформанс като „ритуален“ произтичат основно от действията на част от артистите, ползващи илюстративни наподобявания на познати ритуали. Друга причина за въвеждането на подобно название са немалкото нескопосани журналистически интерпретации по тази тема, написани с цел да се предаде „атрактивна тайнственост“ на артистичните изпълнения на перформърите.

Затова опитите да се пресъздадат дословно познати древни или фолклорни ритуали под формата на перформанс не предизвикват особено вълнуващи преживявания у зрителите. Дори без да са взети наготово от конкретен ритуал, а да са специално предварително разработени и режисирани, този тип артистични похвати отвеждат по асоциативен път към търсене на аналогии с различни религиозни практики. Обикновено публиката извършва свой собствен прочит на перформанса, като го съпоставя с познати модели – религиозни ритуали или театрални спектакли. Това обаче не се случва с перформанси, които могат да се определят като „действие с непозната цел“. При тях стремежът да се разгадае идеята поддържа вниманието, а създаването на напрегнати, екстремни ситуации води към съпреживяване. Затова определението „ритуален“ би трябвало да се разбира най-вече като тип емоционална нагласа, специфично преживяване на художествения акт, изразходване на творческа енергия, но не и „свещеноедействие“.

Според нас определението „ритуален перформанс“ не изчерпва смисъла на действието или състоянието, в което се намира перформърът по време на изпълнението си. По-скоро това определение е ограничаващо. То поставя част от перформансите в рамките, които те всъщност се стремят да разрушат.

Духовното преживяване, афектът, катарзисът, екстазът, изразени чрез тялото и неговите действия, по време на перформанса „оголват“ вътрешния подтик, основната идея и индивидуалната нагласа на автора. Безспорно значимостта на посланието е от голямо значение. Но ако не се постигне сугестивно въздействие върху присъстващите и не се засегне достатъчно силно тяхната чувствителност, идеята ще остане на ниво съобщение, а не на съпреживяване.

По повод затрудненията, които изпитва публиката при разбирането на мотивите на авторите и особеностите на протичащия художествен процес, ще предложим няколко примери от съвременното световно и българско изкуство.

Йозеф Бойс представя перформанса си „Как да обясним живописиста на един умрял заек“ (Галерия „Шмела“, гр. Дюселдорф, 1965). Със сигурност това произведение може да се разглежда като наподобяващо ритуал,

тъй като Бойс използва „шаманския“ си арсенал от изразни средства. Те се свеждат до покритото със златен варак лице, което препраща към идеята за медиатор, свързващ реалния свят с отвъдния. Тихото шепнене в ушите на заека отвежда към проузнасянето на молитви или осъществяване на контакти с персонажи от отвъдното. Преднамереният вид ходене и потропването с бастунче напомнят ритуално действие. Но целта на Бойс е съвсем различна – критика на съвременната публика, която реагира твърде елементарно и прагматично спрямо изкуството, тъй като е загубила чувствителност към дълбоката му същност.

Различна е мотивацията на Марина Абрамович относно перформанса „Ритъм 5“ (Студентски културен център, гр. Белград, 1974). Тя влиза в горяща петолъчка и ляга в центъра ѝ с разперени крайници. Препратката към древната основа изхожда от огнените ритуали и човешкото тяло символизирано чрез пентаграм. Съвременният прочит обаче отвежда към символа на комунизма и човешките изпитания, свързани с тази идеология през XX в.

Виенските акционисти<sup>1</sup> се инспирират от древни жертвоприношения, за да въздействат шокиращо върху преживяванията на публиката. Водещата идея на тези художници е, че съвременното западно общество тотално е загубило непосредствените усещания за връзките между човека и природата. Хората са се превърнали в консуматори, които трябва да бъдат разтърсени чрез крайни, скандални действия, за да преживеят катарзисни състояния. Перформансите на виенските акционисти са насочени към психическо въздействие върху съвременната публика, възвръщане на генетични спомени от най-дълбоката древност за първичното преживяване на опозицията „живот – смърт“. Като изразни средства използват манипулиране на трупове на животни, взети директно от кланиците, и разливането на кръвта им. Тези акции са съпроводени предимно от ударна, първично звучаща музика и външно напомнят за древни обреди и ритуали. Въпреки това завръщане към прастарата основа на мистичните преживявания, целта е насочена към атакуване на съвременни социално-обществени табута.

Тук ще поставим акцент върху творческия подход на Херман Нич, който е особено популярен като художник-акционист в началото на 60-те години на XX в. Той експериментира със своя т.нар. *Театър на мистериите* още през 1957 г. Първият му значителен като размах перформанс се случва в Лондон по време на симпозиум на изкуствата

---

<sup>1</sup> Групата на виенските акционисти е сформирана през 1965 г. от Херман Нич, Ото Мюл, Гюнтер Брус и Рудолф Шварцкоглер (бел. авт).

през 1966 г. Авторът определя осъществяването на произведенията си като „Фестивал на съществуването”. Той разчита на препратки към изначалния характер на оцеляването на човешкия вид – пристъпването към месоядство, а от там и разбирането, че „животът се храни с живот, но чрез убиване“. Въпреки това в перформансите му се засягат твърде ясно както политически, така и сексуални теми.

Целта на Нич е да осъществи художествени акции, чрез които да подтикне хората да се докоснат до своята емоционална и сексуална чувственост. Неговите, понякога твърде театрализирани перформанси се основават на древногръцките митове за разкъсването на Дионис на части, разпъването на Христос, католическата литургия и психоаналитичните теории. Често произведенията му продължават по няколко дни и включват жертвено обливане на перформърите с животинска кръв.

Най-мощната акция на Нич е осъществена през 1998 г. в замъка му в Принцендорф (Австрия). Тя започва от изгрева на 3 август и завършва при изгрева на 9 август (1998 г.). Цялостно погледнато, това произведение протича като грандиозен хепънинг – еднократно, уникално преживяване на голяма група хора, състояща се от автора, преките му асистенти, перформъри доброволци, музиканти и публика, общо над триста човека.

Нич като автор на събитието извършва през шестте дни поредица от авторски изпълнения в различни зали на замъка. Рисува картини с кръв пред публиката в едно от подземията на замъка и веднага на място подрежда изложба. Дирижира собствена музикална композиция, изпълнена от оркестър на живо. Режисира и напътства през цялото време паралелните действия на перформърите. Голяма група перформъри доброволци (повечето от тях студенти) извършва поредица от действия с ритуален характер. Те тълчат грозде, за да се направи вино, разнасят разфасовани трупове на животни докарани от кланицата, създават „живи картини“ посредством голите си тела, обливат се с животинска кръв, пресъздават библейски и евангелски сцени.

Накрая, при изгрева на шестия ден, Нич влиза триумфално в замъка си на колесница, увенчан с венец, следван от дълга процесия, представяща древни вакханически ритуали и християнски сакрални сцени.

През цялото време публиката присъства непосредствено в двора на замъка и е в пряк контакт с перформърите. При завършването част от нея се включва в импровизирани обяд и вечеря, по време на които „основните изразни материали“ – опеченото месо и виното, се консумират.

На пръв поглед тази смесица от оргиастични ритуали и християнска символика е странна. Но тук според нас Нич визуира сложните приемствени връзки между европейската древна религиозна нагласа (Дионис) и християнската религия (Христос). Нич определя този тип от произведенията си като „съвременни опери“. Аналогията е както с оперите на Вагнер, така и с „флуксус оперите“ от 60-те.

В конкретния хепънинг са налице няколко пласта съпреживявания. Авторът създава чрез действията си и тези на изпълнителите грандиозна пространствено-времева композиция, като търси синтезни връзки между човек и природа, изкуство и религия и между отделните изкуства. Публиката не само проследява, но и косвено взема участие в действията. Завръщането към миналото е на психическо ниво и едва ли някой достига до каквото и да било религиозно преживяване. Със сигурност обаче трябва да се подчертае, че това са съпреживявания, свързани с постмодерното изкуство. В случая не може да се твърди, че хепънингът представлява възстановки или илюстративно пресъздадени древни ритуали. Става въпрос за протичане на артистично събитие с уникален характер. Предполага се, че оказва въздействие на няколко нива върху участниците и публиката.

Тук предлагаме и няколко примера за пърформанси с ритуален характер от българското съвременно изкуство. В известна степен те са закъснели във времето по отношение на описаните по-горе изпълнения в Западна Европа. Но все пак не са техни копия, цитирания или откровени плагиатства. По-скоро могат да се определят като последваща фаза в развитието на цялостно протекъл исторически процес<sup>2</sup>.

Пърформансът „Нещо, което се ражда“ (група ДЕ, гр. София, ноември 1987 г.)<sup>3</sup> е реализиран в апартамента на единия от авторите, пред ограничен приятелски кръг. Като характер той напомня в някаква степен „ритуална инициация“.

Орлин Дворянов сяда пред голямо огледало гол до кръста, с разпусната гълга коса. Добрин Пейчев го подстризва и изписва върху челото и раменете му „праисторически, магически“ знаци. На финала двамата покриват главите си с грундирано платно за живопис и заемат

---

<sup>2</sup> В историята на изкуството по политически, икономически и географски причини някои процеси, случили се в центъра, се забавят във времето, докато се появят в периферията (бел. авт.).

<sup>3</sup> Тандемът „ДЕ“ (Добрин Пейчев – Орлин Дворянов) работи активно през периода 1984–1993 г., като следва своя цялостна концепция „Дело срещу преходността“ (бел. авт.).



позиция под един статив за рисуване. Последният визуално напомня гилотина, но в концепцията може да бъде мислен в много посоки: като олтар, опорна точка, основа и инструмент при създаването на изкуство. Но също и като заплаха от страна на класическите художествени форми по отношение на развитието на пърформанс-тангема в концептуална посока. Казано по метафоричен начин – „Онова, което може да ме убие, ми дава сили да прогължа“.

Трудно може да се схване смисълът на този пърформанс, ако не се познава контекстът, в който се извършва. Казано накратко, той е свързан с последните години на тоталитаризма и ограниченията, налагани от йерархичната структура на художествения живот върху публичното представяне на концептуалните изразни форми. Двамата автори влизат в конфликт с тази система, обявяват цялостната си концепция за противопоставяне, наречена „Дело срещу преходността“, и приемат, че от този момент нататък ще правят само своето изкуство, така както го разбират, без да се съобразяват с наложените правила.

Този пърформанс е заявен акт на посвещаване и обричане преди откриването на следващия ден на втората изложба на тангема ДЕ. Тя носи същото название и чрез нея авторите смятат да променят рязко посоката на художествените си действия, извършвани до този момент. Те предполагат също, че вследствие на това ще срещнат негативно отношение от страна на властовите структури. Тук може да се търси аналогия с митологичния модел, свързан с „пътя на героя“. За да извършиш подвиг, трябва да напуснеш зоната на колективната сигурност и да навлезеш в неизвестното. А там те дебнат всякакви опасности, с които трябва да се пребориш (фиг. 1.1 и 1.2).

Подобна е и мотивацията за следващия пърформанс, който представяме като пример. В началото на 1991 г. Венцислав Занков, току-що завършил специалност „Скулптура“ в НХА, изпълнява първия си пърформанс от трилогията „Червено“ в градската за Народната библиотека, в гр. София. С „Червено-1“ (февруари 1991 г.) се поставя началото на изложбата „Галванизация“, чрез която сдружение „Изкуство в действие“ ясно заявява, че насочва дейността си към областта на съвременните концептуални форми и се разграничава от аморфния облик на „К(В)МХ“<sup>4</sup>. Занков съвсем съзнателно избира пърформанса като форма за представяне, защото има конкретни лични причини.

---

<sup>4</sup> „Клуб на (вечно) младия художник“, организация на художници 1990–1992 г. към СБХ (бел. авт.).





Фиг. 1.1. Нещо, което се ражда –  
група ДЕ



Фиг. 1.2. Нещо, което се ражда –  
група ДЕ

През предишната година той е създавал цикъл от големи по размер скулптури (метални конструкции) и ги е експонирал в споменатата градинка. Надява се, че ще прикове вниманието на специалистите в тази художествена област, както и на публиката. Но политическата промяна насочва общественото внимание в друга посока и изложбата не е удостоена с внимание. По този въпрос Занков по-късно пише:

*Времето беше объркано, хората – също. Досегашното – невалидно, бъдещето никакво, настоящето – празно и свободно, освободено; общество във вакуум – без правила.<sup>5</sup>*

Тези разсъждения се оказват основният стимул за автора да реагира чрез перформанс.

Действието протича в рамките на специално подредена пространствена композиция. Тя се състои от една от скулптурите, експонирани в градинката, като в подножието ѝ са поставени желязно легло и маса, покрита с бяла покривка. Върху последната са подредени чаши за вино. Занков навлиза в това пространство облечен

<sup>5</sup> Занков, В. *Метаморфози на не-мястото*. С., 2001.

в бяло спортно кимоно и започва да облива скулптурата си, наречена „Прозорец“, с животинска кръв. Постепенно преминава към сипване на кръв в чашите, разливането ѝ по белия сняг наоколо, събличане на кимоното и поливането на голото си тяло също с кръв. На финала пада в снега и остава известно време там неподвижен (фиг. 2).

За това изпълнение критикът Димитър Грозданов споделя: „Идеята беше достатъчно ясно представена. Но обществената ситуация в настоящия момент толкова силно кореспондираше с изпълнението, че се замислих какво може да се случи с нас, художниците, от тук нататък и почти се разплаках.“<sup>6</sup>

Мнозина груги, които обаче не присъстват по време на пърформанса, бързат да упрекнат Занков, че подражава на Херман Нич. Авторът отхвърля тези упреци, като твърди, че по това време не е имал информацията за виенските акционисти<sup>7</sup>.



Фиг. 2. Червено 1 – Венцислав Занков

<sup>6</sup> По време на пърформанса заснемането с видео камера се извършва от О. Дворянов. Димитър Грозданов споделя тези думи с него след приключване на пърформанса (бел. авт.).

<sup>7</sup> Тогава в България информацията за съвременните форми в западното изкуство беше доста оскъдна. Нямаше интернет, телевизионни предавания или сериозни материали в пресата. Все още живеехме в ситуацията на информационно затъмнение (бел. авт.).

Но в случая това не е от съществено значение. По-важно е, че българският контекст в началото на 90-те се различава значително от този, в който функционира западното изкуство. Нич е напълно свободен да интерпретира чрез хепънинг в собствения си замък проблемите с алиенацията на западното общество. Обратно на него, до този момент Занков е бил в най-голяма степен ограничен да се изразява публично чрез пърформанс и още повече да критикува негативните ситуации по време на социализма. Но той успява да реагира веднага, щом това става възможно, срещу възникналите обществени проблеми. При това личното му преживяване на непосредствените събития безспорно е инспирирано значително от ритуалната същност на „непроменящата се“ древна основа. Неголемият кръг присъстващи зрители съпреживява „принасянето в жертва“ на художника пред „олтара на изкуството“, защото чувства, че българското общество като цяло преминава в момента през драматичния катарзис на политическата промяна.

Концепцията на пърформанса „Чаена церемония с плашило“ (пърформанс-тандем ИО<sup>8</sup>, Унгарски културен център, гр. София, април 1992 г.) е свързана с преодоляването на трудностите в междуличностните отношения. Общуването е зависимо от избора на дистанция, опитите за запазване на личното пространство, агресивността, с която се навлиза в пространството на другия, начините за установяване на контакт. Спонтанните реакции често са потискани от клишето „добро поведение“. Безмълвните опити за сближаване са пропъждани от „невидимото плашило“, предназначено да опазва поведенческите граници, наложени от общественото мнение. Маските се сменят, но духовните преживявания трудно се забелязват, защото остават зад повърхността им.

Композицията на пърформанса е изградена на основата на пространствените конфигурации, които двамата автори са създавали спонтанно около една маса по време на четири проведени разговора, съпроводени с пиене на чай.

При протичането на пърформанса двамата пърформъри следват същата схема за пласирането си в пространството. В случая обаче масата е заменена с бяло платно, в средата на което е разположена мобилна конструкция. Тя визуално напомня бостанско плашило. Върху нея са закачени хлопатари и са напластени една върху друга осем маски, изработени от кожа. През първите четири части на действието

---

<sup>8</sup> Тандемът ИО (Ирена Митова и Орлин Дворянов) работи съвместно в областта на пърформанс арт в периода 1991–1993 г.

пърформърите се стремят да възпроизведат по памет протеклите между тях в миналото диалози. В случая заместват гумите със звъна на хлопатарите, които задвижват от разстояние чрез въжента. Периодически двамата изсипват боя от две стомни в две паници и разливат част от нея по платното. В петата част пърформърите строшават паниците с подкови и ушиват набързо от платното греха за плашилото. По време на финалната шеста част тази греха се използва като екран, върху който се прожектира течаща вода.

Пърформансът е изигран два пъти с различен тип озвучаване. Първия път музиканти от групата „СЛАВ“ импровизират на живо с ударни музикални инструменти, съобразявайки се с действията, извършвани от пърформърите. Във втория случай като музикален фон е използван запис на тибетска молитва с характерния за нея съпровод от звънци и напяване. Озвучаването допринася за създаването на „мистична“ обстановка по време на безсловесната звукова комуникация между пърформърите (фиг. 3.1 и 3.2).



Фиг. 3.1. Чаена церемония с плашило – тандем ИО





Фиг. 3.2. Чаена церемония с плашило – тангем ИО

Очевидно е, че този перформанс стъпва върху няколко различни препратки към гревната основа: будистка молитва, чаена церемония, ритуални разливания на течности, фолклорната поговорка „счупеното носи щастие“. Но от тях авторите взимат преди всичко, комуникативната им същност. Основната цел е повторното психическо съпреживяване на вече случилото се в ежедневието общуване. Този нов прочит на взаимоотношенията по художествен начин допринася за създаването на духовна близост. Словесната комуникация е заменена с комуникативно свързване на сугестивно ниво.

## II. БОДИАРТ – РОЛЯТА НА ТЯЛОТО КАТО ОБЕКТ И СУБЕКТ В ПЪРФОРМАНСА

Бодиарт е особено популярен вид перформанс. При него, от една страна, човешкото тяло се явява обект за интервенция подобно на други материални повърхности, обработвани с художествена цел.

От друга страна, тялото принадлежащо на конкретен човек, предполага, че може да бъде основа за преживяване на нов субективен опит. Бодиарт дава възможности на артистите да реагират на външни психологически въздействия, да изследват прага на възможностите си, да експериментират с телата си, за да постигнат определени концептуални цели и да отстояват възгледите си.

В пърформансите от 60-те и 70-те години на XX в. артистите често използват телата си като материал и инструмент за творчество. Но с времето акцентът се измества в посока на постигане на гранични състояния, себеизследване и себепознание.

*Пряката работа с човешкото тяло – централна характеристика на Виенския акционизъм – претърпява качествена промяна през втората половина на 60-те години. Докато първоначално тялото се интегрира като материал, символно изразно средство или основа, и в тези си роли е неемоционален, пасивно приемащ елемент, на по-късен етап то все повече се превръща в чувствена и емпирическа среда, както и в обект на анализ.<sup>9</sup>*

По-долу ще се спрем на няколко характерни варианта, в които се проявява бодуарт.

*Неподвижност и статично присъствие на тялото*

Според дзен-будизма „последното движение е пълната неподвижност“. Тази постановка дава основание на много артисти да я потърсят като отправна точка за различни бодуарт интерпретации. Такива например са „живите скулптури“, „живите картини“ и „позите“<sup>10</sup>.

Между тях обаче съществуват определени разлики.

„Живите скулптури“ разчитат основно на застаналото в статична позиция тяло или композиция от няколко живи фигури, разположени в пространството.

Обратно на пърформансите, при които акцентът се поставя върху движението, „живата скулптура“ се придържа към икономисването му. Ако все пак има някакво движение, то се случва само в моментите на смяна на позициите. Пърформърите изследват състоянията на човешкото тяло като променливи, мимолетни и нетрайни. Идеята е, че една скулптура може да бъде премествана, пренасяна, ситуирана в различни среди, както и да претърпява различни външни трансформации.

Често „живите скулптури“ се създават от група пърформъри, облечени или боядисани напълно еднакво. Те застават на оживени места, например площади, кръстовища и др. Участниците в групата не

---

<sup>9</sup> Къоб Е. „ВИЕНСКИ АКЦИОНИЗЪМ от живописца до действието“, каталог към изложба. С., 2009.

<sup>10</sup> „Позите“ по същество са представяне на популярни клишета на поведение. Свързани са с известни персонажи от киното и телевизията, техните статични позици, жестове или поведения. Поради известното театрализиране при работата с тази форма тук ще се въздържим от коментар (бел. авт.).

притежават индивидуални черти, а по-скоро се стремят да представят една обща композиция от подредени в пространството фигури.

В друг вариант известни пърформъри реализират индивидуални или групови „живи скулптури“, като се експонират в изложбени пространства. Тук могат да се споменат Марина Абрамович, Колет, Йоу Кусама и мн.др.

Популярните съвременни варианти се ползват най-вече от стрийт артисти и студенти по изкуствата. Те се представят като известни литературни герои или облечени в атрактивни костюми пред музеи, галерии и други публични места, посещавани от туристи. Целта е прозаична – да се изкарат малко пари за през лятото. Този тип пърформанси попадат до голяма степен в диапазона на масовата култура.

Подходящ пример за „жива скулптура“ са част от пърформансите на арт тандема Джилбърт & Джордж, реализирани в края на 60-те и началото на 70-те години на ХХ в. Лицата и костюмите им обикновено са боядисани еднакво. Те са застанали неподвижно върху масичка, постамент или в пространството на някоя галерия. За да променят от време на време неподвижната си позиция, извършват насечени движения, подобно на механични кукли. Съществуват различни варианти, в които двамата се явяват оцветени в златно, сребърно, червено и т.н. Във връзка с тези и други свои пърформанси Джилбърт & Джордж публикуват концепцията си „Закони на скулптурата“, чрез която пародират консервативните правила за поведение в английското общество.

#### *Тялото като живописна повърхност*

Най-популярните форми на този тип бодиарт са оцветяването и рисуването по тялото, татуировките и пигърсингите. Те тръгват от древните ритуални практики, но днес се превръщат във форми на постмодерната масова култура. Причината е, че започват да се възприемат от много хора като индивидуално предпочитание, придобиване на идентичност, различие, украсяване, мода и т.н. А също и като форма за противопоставяне на правила и ограничения. Афишира се правото на всеки да разполага с тялото си по какъвто начин предпочита. Вероятно защото може би в близкото минало, в детството или в обществен план случването на подобни желания е било отказвано на мнозина.

При „живите картини“ доминират визуалните внушения, постигнати посредством позицията на тялото, голотата или облеклото, специалната художествена аранжировка на средата, осветлението, използваните материали.

Според Денис Опенхайм бодиарт е „пресметнато, предумишлено и стратегическо действие срещу минималистичната превзетост



относно същината на обекта“. Пърформърът се явява медиатор при достигането до специфичен тип преживяване, а от друга гледна точка изпълнява дидактическа задача при обяснението на художествения акт.

„Четяща позиция за втора степен изгаряне“ е един от най-известните пърформанси на Опенхайм. Той лежи продължително време на слънце, като върху гърдите си е поставил разтворена книга. Естествено, непокритата част от кожата му изгаря в определена степен. Така тялото му се оказва обект, върху който природата оставя своя отпечатък.

Гюнтер Брус изпълнява през 1965 г. акционисткия си пърформанс „Виенска разходка“. Боядисан е целият в бяло, а през лицето и тялото му преминава тъмна ивица. Тя създава усещане за разполовена фигура, като съединяването на двете половини се случва посредством зашиване или залепяне. Намерението на автора е да премине от информалната живопис, която прави до момента, към прехвърлянето ѝ върху тялото. Всъщност „разходката“ му, освен че се случва в действителност, е и фотодокументирана – 34 броя фотографии 50x24 см.

Друг автор от групата на виенските акционисти – Ото Мюл, също отхвърля традиционните живописни материали и средства, като обявява, че се насочва към „превъзможване на кавалетното живописване чрез представяне на процеса на неговото разрушаване“. Според него повърхността на живописното платно ограничава действията на художника. Затова Мюл започва да малтретира платното чрез разкъсване, връзване, намачкване, заливане с различни течности, колажиране на предмети и природни продукти. Той много бързо се насочва към пърформанси, в които тези деструктивни процеси са комбинирани с живо телесно присъствие. Авторът определя тези интервенции като „материални акции“.

В „Материална акция“ № 26 в платното са направени пробиви, от които се подават две женски лица, стърчат също ръце и крака на участничките. Около тях са разхвърляни консервни кутии, зарзавати и хранителни отпадъци. Впоследствие тази конфигурация е залята обилно с бои и някъде сред хаоса може да се идентифицира даже лицето на самия художник. Естествено цялото действие се документира доста обстойно.

През 70-те години на ХХ в. Ана Мендиета, автор от кубински произход, практикува малко по-различни подходи от тези на виенските акционисти. Разликата е в това, че тя използва тялото си, като го ситира в разнообразни природни среди. То се очертава и вписва в кал, в сняг, в треви, на фона на гърво и други подобни. Принципът на осъществяване на творбата е в два такта. В първия Мендиета се

адаптира гола към избраното място, като стремежът ѝ е да се слее визуално с него. Във втория тя напуска мястото и след нея остава само отпечатъка от тялото ѝ. В някои случаи тази следа, знак за присъствие и отсъствие, е третирана допълнително чрез огън, вода или засипвана с пръст, пясък, листа. Последователността на протичане на цялостния процес задължително се документира.

#### *Тялото като инструмент*

За разлика от описаните по-горе статични подходи Ив Клайн в акцията си „Антропометрии на синята епоха“ (Париж, 1960), подхожда от друг ъгъл. Той смята, че за художника не е необходимо да рисува голи модели от натура. В основата на творческия акт стои неговата идея за създаване на художествен образ. Моделите могат сами на практика да осъществят творбата без физическата намеса на автора. Така че три голи жени се намазват с боя („патентования“ от Клайн син цвят) и отпечатват телата си върху бял лист хартия пред очите на стотина зрители. Паралелно Ив Клайн дирижира малък оркестър, който свири т.нар. *Монотонна симфония*.

#### *Тяло и екстремните преживявания*

Съществуват и други форми на бодиарт, включващи наранявания чрез порязване, жигосване, манипулиране и модифициране. В най-крайните си варианти боди артистът може да достигне до операции, имплантации и дори загуба на части от тялото.

По този повод Катрин Мије пише:

*Бодиарт обаче поставя на изпитание не само физическата издръжливост на художниците, той поставя на изпитание също и психическата издръжливост на публиката. Единствено бодиарт може все още да шокира един зрител на авангардистите, чиято кожа е загрубяла значително през предишните десетилетия. Бодиарт може все още да го шокира, защото засяга не принципите му – отдавна разклатени, – а най-неконтролируемите реакции на психическия му живот.<sup>11</sup>*

В днешно време тялото е обект на множество дискусии и противоречия, които не могат да се сведат до традиционното разбиране за бодиарт. Важни въпроси, повдигнати относно човешкото тяло, са свързани с имплантите, симбиозата на тялото, с помощта на новите технологии, виртуалното тяло и мн.др. Специално значение при бодиарт придобива въпросът за „липсата на тяло“ вследствие

<sup>11</sup> Мије, К. Съвременното изкуство във Франция. С., Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1993.

на прекаленото използване на новите технологии.

Тук също предлагаме няколко примера от световното и българското изкуство, свързани с изброените типове бодуарт.

Пърформансите на Крис Бърдън са до голяма степен статични. Той поставя тялото си в рисковани ситуации, в които то заема пасивна роля. В „Стрелба“ (1971) уговаря свой познат да простреля ръката му. Резултатът от изстрела се оказва по-нараняващ от очакванията.

Подобно и на други споменати в текста ни пърформъри Бърдън изпробва издръжливостта си по време на пърформанса „Скулптура в три части“ (1974). Седи около 48 часа на един стол, поставен върху скулптурен пиедестал, и когато силите му се изчерпват, припада.

През следващата година в „Бяла светлина/бяла горещина“ преседява в една галерия върху висока рампа двайсет и два дни, без да се храни. Не общува също с никого.

Пърформансът му „Мъртвецът“ е особено екстремен. Бърдън влиза в брезентова торба, която е оставена в средата на булевард в Лос Анжелис. Автомобилният трафик е динамичен и полицията го арестува заради „предизвикване на непредвидена обстановка“.

В концепциите си, свързани с изброените пърформанси, Крис Бърдън изтъква, че поемането от автора на добре пресметнат риск действа като „енергизиращ фактор“.

Стюарт Брисли също създава екстремни ситуации, за да подложи на изпитание физическата си издръжливост. Такъв е пърформансът „И за днес нищо“, по време на който прекарва в продължение на две седмици във вана, поставена в тъмно пространство, пълна с някакви нехигиенични течности. Този и други негови пърформанси са вид публични протести срещу социално-политическите проблеми на обществото. В тях авторът използва също различни застрашаващи тялото му интервенции. Брисли обяснява използването на крайни похвати с отчуждението, което царя в съвременното общество, сравнявайки го със състоянието на болен след поставянето му под упойка.

В пърформансите си Джина Пан преминава през повечето възможни варианти на бодуарт, макар че не достига до крайности, които биха могли да са с фатален край. През 1970 г. в „Защитена земя“ лежи неподвижно гола по гръб върху земната повърхност продължително време. В „Топла кръв и мляко“ (1972) си порязва устните с бръснар. По време на „Аз“ (1972) стои през нощта в продължение на два часа и половина права на перваза на прозорец на третия етаж, осветена от прожектор. А в „Средство за подобряване на физическото състояние“ (1972) лежи върху метално легло, под което горят 15 дълги свещи. При „Контрол на смъртта“ (1974) покрива лицето си с живи червеи.

Както се вижда, в повечето от случаите тя заема относително статично положение и се концентрира основно над вътрешното си преживяване на случващото се.

По отношение на пърформансите си Джина Пан коментира, че нейният художествен материал е собственото ѝ тяло, а „ритуално“ причинената му болка води до пречистващ ефект.

Марина Абрамович е може би най-известната авторка на пърформанси в съвременното изкуство. Името ѝ се свързва основно с бодиарт, ритуалния и автобиографичния пърформанс. За нея още от най-ранния период на творчеството ѝ от първостепенна важност са темите за преживяването на миза, болката и издръжливостта. Тя разглежда тялото си едновременно като обект и субект. В творчеството ѝ диапазонът от използвани пърформанс форми за изказ е твърде широк и трудно може да се опише с малко думи.

В областта на „тялото – обект на интервенции“ може би най-известното ѝ произведение е „Ритъм 0“ (Неапол, Италия, 1974). В него тя стои в продължение на шест часа неподвижно, като дава възможност на публиката да манипулира тялото ѝ чрез седемдесет и два на брой обекти и инструменти.

Като изследване на предела на човешките субективни възможности може да се отбележи индивидуалният пърформанс на Абрамович „Освобождавайки тялото“ (Кюнстлерхаус „Бетаниен“, Берлин, 1975). В продължение на осем часа тя танцува гола с черна качулка на главата, докато накрая достига до пълно изтощение.

През 1976 г. Марина Абрамович започва да работи в тандем с Уве Лайзипен – Улай. Партньорството им продължава до 1988 г., като действията на тандема са насочени главно към изследване на опозицията и взаимодействието между мъжките и женските характерни особености, различия и нагласи. Трябва да се отбележи, че повечето от техните пърформанси са максимално изчистени от подробности и допълнителни елементи, като се свеждат основно до противопоставянето между голите им тела. Например в пърформанса „Отношение в пространството“ (Венецианско биенале, 1976) периодичните динамични сблъсъци между двамата при разминаването им на една сцена продължават петдесет и осем минути. По противоположен начин протича „Imponderabilia“ (Болоня, 1977), при който двамата пърформъри стоят голи в рамките на една врата, с лице един срещу друг, в продължение на час и половина. В тясното разстояние между тях в двете посоки преминават множество зрители.

В този смисъл пърформансите на този тандем са насочени към изследване на граничните зони между духовно и телесно присъствие,

както и на психически състояния и преживявания в различни ситуации.

За тялото, използвано като обект и повърхност в посока на създаване на „живи картини“, предлагаме примери за две фотосесии на бодиарт, осъществени от пърформанс тандема ОС<sup>12</sup>.

Сесията „Наранени дървета“ се случва по време на акцията „Пътуването на червената рокля“ (пърформанс тандем Родопи, 1998). Докато протича планинският преход, свързан с международния проект „Ротаация“, в който участват художници от България, Германия, Холандия, Франция и Япония, двамата автори от ОС попадат на дървета, върху които са направени множество нарези с намерението да се извлече от тях смола. Последвалите рисунки върху тялото на Инчовска са осъществени с цел да се направи съпоставка между отношението на човек към природните обекти (практическа интервенция) и към себе си (креативна интервенция) (фиг. 4.1, 4.2, 4.3).



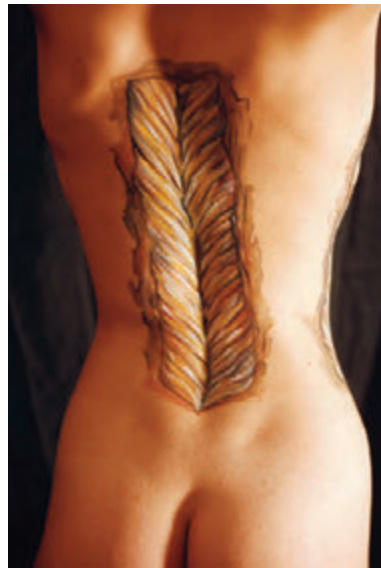
Фиг. 4.1. Наранени дървета – тандем ОС

<sup>12</sup> Тандемът Орлин Дворянов & Стела Инчовска работи в областта на пърформансите и инсталациите първоначално през периода 1997–2000 г. След известно прекъсване поради емигрирането на Инчовска в Германия тандемът възобновява дейността си за периода 2005–2019 г. (бел. авт.).





Фиг. 4.2. Наранени гървета – тандем ОС



Фиг. 4.3. Наранени гървета – тандем ОС

Във връзка с фотосесията „Месо и акварел – 1“ (1999) върху тялото на Инчовска са изрисувани анатомични подробности – мускулатура и загатнати конструктивни връзки на костната система. Тоест върху кожата се изобразява онава, което се намира под нея (фиг. 5.1 и 5.2).



Фиг. 5.1. Месо и акварел – тандем ОС



Фиг. 5.2. Месо и акварел – тандем ОС



Трябва да поясним, че и при двата примера акцентът се поставен върху „мялото като обект“, който е с определена чувствителност и преживява усещания за художественото действие, което се извършва върху него.

Следствието от двата художествени акта първоначално е документиране на процеса и резултатите от него. На базата на документацията са създадени няколко фотоинсталации и видео арт. Те са включени като елементи от реализирани впоследствие перформанси, носещи същите заглавия.

Акцията на Майа Антова „Напластявания“ е проведена в с. Казачево през 2004 г. Една от целите ѝ е събиране на документация, на базата на която да се създаде инсталация за изложбата „Биографи на тялото“<sup>13</sup>.

По време на акцията Майа Антова си ушива рокля от свински гроб, която облича и пред малка група зрители импровизира стандартните пози, заемани от манекенките във фотосесии за модните списания.



Фиг. 6.1. Напластявания –  
Майа Антова



Фиг. 6.2. Напластявания –  
Майа Антова

<sup>13</sup> В „Биографи на тялото“ са представени фотоинсталации и видео арт с автори Майа Антова, Лиляна Дворянова и Кети Бахчеванова. По време на откриването на изложбата „Биографи на тялото“ се провежда дискусия относно въпроса „Съществува ли феминистично изкуство в България? И ако „да!“, в какво се изразява то?“ С тази изложба трите авторки се включват в проекта на Мария Василева „Място за срещи“, СТХГ – 2004 г.), бел. авт.

Обличането за определено време на подобна рокля е свързано с предизвикателство към чувствителността на собственото ѝ тяло. Върху голата пърформърка се наслажда за половин час плътта на закланото животно. Тя споделя, че усещането е „много гадно, даже отвратително, но тя го понася, за да изглежда максимално добре на снимките“ – метафорична препратка към някои негативни преживявания, свързани с професията на манекенките (фиг. 6.1 и 6.2). Пърформънсът „Екзистенция, еkleктика, експеримент“ на Иван Ямалиев е реализиран по време на пленер в с. Ведраре през 2011 г. За него авторът се инспирира от житейската ситуация, в която се намира по това време. В концепцията си описва трудностите, лишенията и усещанията за липса на перспективи, с които се сблъсква през този период. На тях той противопоставя същността си като човек и художник и се подлага на изпитание.

Действието, извършвано по време на пърформанса, символизира в най-общ смисъл пропадането и въздигането в психологически план. За целта Иван Ямалиев избира квадратна бетонна шахта. Голото му тяло, опряно с гръб в едната стена, се спуска към дъното, като си помага с краката, създавайки опорни точки за противопоставяне. Това е съпроводено с пренасянето на три големи камъка, подбрани според формата, напомняща за телесни органи, като са притискани с ръце към гърдите. Действието е не само трудно и опасно, но и физически изтощително (фиг. 7).



Фиг. 7. Екзистенция, еkleктика, експеримент – Иван Ямалиев

Камъните са натоварени със символични значения: трудности, изискващи постоянни усилия, свързани с „екзистенция – лична философия на съществуване, изискваща разум, чувственост и активност; еклектика – подход на мисълта, незадоволяваща се само с една-единствена гледна точка, експеримент – въплъщение на избора, който правим при следването на собствения си път в утвърждаване на същността си“<sup>14</sup>.

### III. ДВИЖЕНИЕТО НА ТЯЛОТО ВЪВ ВРЕМЕТО И ПРОСТРАНСТВОТО КАТО ПЪРФОРМАНС

За разлика от бодуарта, при който основното изразно средство е тялото на пърформъра, в движенческия пърформанс акцентът се поставя върху движенията му. Те се явяват водещи, а след тях закономерно следват компонентите: тяло, което ги извършва, време, в което протичат, и пространство, в което се композират и осъществяват.

Тялото се движи, защото това е необходимо за продължаване на неговия живот. Обездвижването обикновено довежда до смърт. Движението е неизменната функция, роля и физическо поддържане на тялото.

Пърформансът, който е определен като „движенчески“, има за цел да използва краткотрайно или продължително, неуловимо или осезаемо, но при всички случаи трудно за документиране действие на художника във „време-пространството“. Реализацията му създава впечатление за „протичане на процес“ и „нематериалност“ на творческия акт – цел, която концептуалистите си поставят. Става въпрос за опозицията „нематериален процес (движение) – материален продукт (художествен резултат)“. Това е причината пърформърите да експериментират с различни статични положения или динамични движения на тялото. Всъщност артистът, движейки се, винаги създава определена визия, която съществува само по време на изпълнението.

От друга страна обаче, всяко движение на тялото в пространството протича по някаква линеарна графика и „очертава“ композиционна, визуална структура, т.е. то представлява по същество знак. Тялото е само инструментът, който „чертае“ или „рисува“. Може да се говори за „картина, съществуваща във времето“. Но тя не се фиксира в статичен образ, а остава ефимерна и на практика неповторима.

---

<sup>14</sup> Авторската концепция на Иван Ямалиев може да се прочете в неговия сайт (бел.авт.).

Възможностите за придвижване на пърформъра в пространството дават повод за осъществяване на свободен творчески акт, необременен от правилата, рамките и каноните на класическото изкуство.

Използваните видове движения в т.нар. *движенчески* пърформанс са без ограничения. Те могат да са:

- ежедневни движения като ходене, лягане, сядане, ставане, подскачане, скачане, падане, търкаляне, влачене и много други подобни;
- движения, извършвани при работа с предмети и инструменти;
- движения, извършвани при екстремни ситуации или вследствие на ограничения на тялото от пространствената или предметна среда.
- преднамерени движения, наподобяващи или експресивни, ритмични или неритмични, монотонни или резки, забавени или забързани, геометризирани или хаотични.

И още много други.

Колкото и странно да звучи от днешна гледна точка, но през 50-те и 60-те години на XX в. от особена важност за експериментирането в областта на изкуствата се явяват естествените (ежедневни) движения, естествената среда – природна, градска, интонационна и т.н.

Нормалното ходене се свързва с естествените функции на тялото. Според художниците то е равностойно на изразяването чрез специфичен тип действия, ползващи като посредници изразните средства на визуалните изкуства. Става въпрос за живописца на жеста и поведението (абстрактен експресионизъм и информел арт).

Ще се позовем отново на няколко емблематични примера от съвременното световно и българско изкуство.

Известни автори, които реализират пърформанси в тази посока, са Ричард Лонг, Хемис Фултън, Джина Пан и др.

Ричард Лонг представя като изкуство разходките си из природата. Идеята му е природните места да са обектът на неговата работа. Пърформансите му включват основно ходене по свой собствен път, който се изразява посредством идеята „път, отиващ никъде”. Разходките му се осъществяват по различни и уникални маршрути. Творческото основание и на Лонг е, че ежедневните, естествени категории разходки се различават от неговите, защото не притежават художествена мотивация. По-късно той преминава към продължителните пътувания, третиранни като акции. По време на тях Лонг документира извървяния път, основни точки от него, но и свои намеси на различни природни места. Определя ги като ленд арт инсталации.

Немалко автори се опитват да сведат нормалното човешко придвижване в пространството до геометрични схеми, логични действия в предварително определени посоки. Те създават движенчески перформанси на базата на логично построени пространствени схеми.

Хемис Фултън прави изчисления на пътеки, получили се след ходене с различна скорост и различни по размер крачки. Идеята му е да изследва какво може да извърши тялото, когато се движи от една точка до друга в пространството. Според него създаването на подобна структура притежава нематериален, чисто концептуален характер. Човешката крачка се възприема като мярка за нещата в живота. Ходенето като вид изкуство е начин да се изследва връзката между време, разстояние, релеф и мащаб.

В перформанса си „Първоначални демонстрации“ (1970), който продължава часове, Клаус Ринке и Моника Баумгартен създават геометрични конфигурации, като се движат от една позиция към друга. Според тях зрителите могат да проследят „процеса на създаване на скулптурата“ и да усетят важните му елементи движение и време благодарение на непосредственото усещане за елементите.

През 1968 г. Брус Науман реализира перформанс, като извършва „ходене по преувеличен начин върху квадратен периметър“. Той не ходи нормално, а „обиграва пътя“, сменяйки типа движения. Тази дейност според него се свежда до „изживяване на формата на квадрата“.

Патриша Браун е физически много добре подготвена перформърка. Практикувала е в областта на спортната гимнастика, акробатиката и танца. Част от първите ѝ перформанси са свързани с използването на циркови уреди. Например конструкция от два успоредни метални кръга, в които човешкото тяло се вписва и се придвижва чрез търкалянето им.

Перформансът ѝ „Мъж слизащ по стената на сграда“ (1969) представлява перформър, който се придвижва ходом по стената на 7-етажна сграда в Манхатън чрез използване на алпинистко въже. Подобен е „Ходене по стената“ (1970), в който няколко перформъри се движат по стените и колоните на една зала в музея „Уитни“.

Движения в конкретно материално пространство и преодоляване на някакви материални прегради.

Кароли Шнееман представя в Берлин перформанса си „До и над нейните граници“ (1976). Авторката използва алпинистки аксесоари (въже и седалка), закачени в центъра на тавана на зала, представляваща куб с бели стени. Движенията на голото ѝ тяло се свеждат до люлеене от стена към стена и опитите да оставя следи и кратки надписи по тях посредством четка.

Концепцията на перформанса „Промяна и тежест“ (Щрогене, Ланд



„Бранденбург“, Германия, 1997) на тангема ОС се позовава на ненадейната и положителна промяна в човешкия живот, която често се приема като „подарък на съдбата“. Когато се случи, се разбира, че тя освен положителния си знак притежава и известна тежест, с която трябва да се съобразим. „Подаръците на съдбата“ имат своята цена, а изпитанието им е свързано с тежката отговорност за тяхното съхраняване във времето.

Пърформансът протича в следната последователност. Двамата пърформъри, облечени в бяло и черно, застават пред кръг, покрит с камъни, с диаметър около 5 метра. В първата част Стела Инчовска се изкачва по едно дърво и достига по един от клоните му, непосредствено над център на кръга от камъни. Там тя завързва краката си над глезените с въже. Паралелно с нейните действия Орлин Дворянов запалва малки огньове между някои от камъните. После ляга по гръб и завързва краката си за колче, забито в центъра на кръга.

Във втората част на пърформанса Инчовска се спуска надолу с главата от дървото, Дворянов я хваща за ръцете и започва да се придвижва бавно по гръб в кръга. Същевременно се стреми да балансира движенията си с партньорката, така че да се намали напрежението от въжето в глезените ѝ. По този начин двамата обикалят целия кръг, като описват конус с телата си в пространството. Пърформансът завършва, когато достигат до началната точка, от която е стартирало придвижването. Дворянов се изправя, за да освободи краката на Инчовска от въжето (фиг. 8).



Фиг. 8. Тангем ОС



Темата на пърформанса „Неподвижност – движение – скорост“ ясно препраща към водещия елемент и от там към целта<sup>15</sup>. Във фокуса на вниманието на пърформърите е анализът на различни аспекти на движението. Групата се състои от шестнайсет участници. В първата част – „Неподвижност“, групата създава статични композиции, като прави забавени преходи от една в друга. Те се извършват чрез естествено ходене. Във втората част – „Движение“, цари значително разнообразие и подчертано се търси визуална атрактивност. Композиционно частта е изградена от кратки и компактни откъси като например: три жени, застанали в редица, притискат с ръце към главите си мокри пешкири и извършват въртеливи движения. Други от участниците търкалят по сцената голямо количество лимони, включват ги в движенията си и импровизират различни комбинации с тях. Една жена преминава, лазейки на четири крака, друга командва мъж с военна униформа да кляка и става. В третата част – „Скорост“, група пърформъри преминава по диагонали през сцената. При всяко преминаване те променят формата на големи бели картони – завиват ги като цилиндри около главите си, като конусовидни поли около талиите си и други подобни варианти.

През целия пърформанс няма разказ и логична последователност. По-скоро се създават на колажен принцип кратки композиционни движения. Тъй като продължителността е повече от четирийсет минути, се търси и визуално разнообразие чрез използване на предмети, звуци, прожекция на екран, смяна на посоката и силата на осветлението (фиг. 9.1 и 9.2).



Фиг. 9.1. Неподвижност – движение – скорост – сгружение „Изкуство в действие“

<sup>15</sup> Пърформансът е реализиран от група към сгружение „Изкуство в действие“ в театър „Сфумато“, фестивал „Малък сезон“, София, 2005 (бел.авт.).



Фиг. 9.2. Неподвижност – движение – скорост – сдружение „Изкуство в действие“

Като съчетание от трите компонента на непроменливата основа може да се даде пример с пърформанса „Пътуване в безвремие“ (фестивал „Арт Експо“, НДК, София, 1998) на тандем „ОС“. Той може да се разглежда като постигане на сравнителна равнопоставеност между вътрешния подтик, свързан с „ритуални“ елементи и съпреживяване, бодиарт и изпълнения на движения.

В началото му двамата пърформъри броят годините си на глас и в обратен ред. По този начин мислено се завръщат към миналото си. После взаимно се нараняват, като порязват ръцете си с ножове. От там нататък пърформансът протича, като двамата се движат в различни посоки, а когато се засичат в някакви точки, Дворянов повдига за кратко партньорката си и я пренася в друга точка на сцената. Действията са подкрепени от музиката на групата СЛАВ. Звученето е монотонно, но същевременно и напрегнато. Допълващите елементи в пърформанса са различни предмети и видеоекрани (фиг. 10).



Фиг. 10. Пътуване в безвреме – тандем ОС

И в този случай, както и при голяма част от гореописаните, концепцията засяга съвременен актуален проблем. Става въпрос за икономическата криза, в която изпада страната в предишните две години, и усещането на голяма част от обществото, че нищо не се е променило вследствие на политическата промяна в началото на 90-те. България сякаш живее в някакво мрачно безвреме.

#### НЕПРОМЕНЯЩАТА СЕ ОСНОВА НА ПЪРФОРМАНСА – ЗАКЛЮЧЕНИЕ

През 50-те и 60-те години на XX в. в пърформансите вземат равностойно участие художници, танцьори, музиканти и театрални артисти. Те се стремят най-вече към експериментиране с тялото,

пространството и времето. Но като втора, не по-маловажна цел те търсят синтез между отделните сценични изкуства. Пърформансите в тези години се явяват първоначална база за експериментиране и разбиране на границите.

Пърформансите, правени в края на 60-те и първата половина на 70-те на XX в., са повлияни от идеите на минимал арта и концептуал арта. Геометричните фигури, структури, измервания, изчисления и икономичните движения имат за цел да се достигне до пълна изчистеност и „липса на материалност“. Самото движение, като протичащо във времето, се мисли като процес, след който не остава материален продукт. При концептуалните произведения се търси минимум съдържание и максимум изчистеност на формата.

По-късно, през 80-те години, голяма част от експериментите са преосмислени в рамките на основните изразни средства на отделните изкуства. Така се стига до постмодерната фаза в развитието на съвременното изкуство – еkleктичното им преливане. Характерният подход е, че всяко от изкуствата може да използва без ограничения изразните средства и на всички останали. Затова споровете около пърформанс арта в днешно време са доста безпочвени. Трансформацията отдавна вече е факт. Колкото и да говорим за съвременни визуални изкуства, съвременен танц, съвременен театър, съвременна музика, те по-скоро се оказват „деца на едни и същи родители“, а не се появяват в резултат от „случайни, извънбрачни връзки“.

Въпреки бурното си развитие през XX и първите десетилетия на XXI в. основата на пърформанс арта, към която хвърлихме кратък поглед в тази студия, остава непроменяща се във времето. Пърформансът не е ритуал, а съвременна концептуална форма в изкуството, която по естествен начин стъпва върху древната основа, свързана с формирането на човешката психика. Тялото е изконният инструмент за изразяване на идеи, чувства и преживявания. Присъщото движение на човека остойносттава преодоляването от тялото на време и пространство чрез естествените начини за придвижване, присъщата му скорост и размер на крачките.

## ЛИТЕРАТУРА

- Goldberg 1996: Goldberg, Roselee. PERFORMANCE: Live Art Since the 60's., 1996.  
Jappe 1993: Jappe Elisabeth. Performance – Rittual – Process, 1993.  
Köb 2009: Köb, Edelbert. ВИЕНСКИ АКЦИОНИЗЪМ от живописца до гејцтвиемо. Каталог към изложба. С., 2009. [Vienski aktsionizum ot zhivopista do geјcтvieto. Katalog kum izlojba. Sofia, 2009]

- Millet 1993: Millet, Catherine. Съвременното изкуство във Франция. С., 1993.  
[Suvremennoto izkustvo vuv Frantsiya. Sofia, 1993]
- Warr Jones 2012: Warr, Tracey, Amelia Jones. THE ARTIST'S BODY, 2012.
- Zankov 2001: Zankov, Ventsislav. Метаморфози на не-мястото. С., 2001.  
[Metamorfozi na ne-myasto. Sofia, 2001]

---

*За автора:*

Проф. д-р Орлин Дворянов, СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, катедра „Визуални изкуства“  
Области на научни интереси: съвременно концептуално изкуство (пърформанс и хепънинг, акции и инсталации), неформално образование

E-mail: art\_in\_action@mail.bg

*About the Autor:*

Professor Orlin Dvoryanov, PhD, Sofia University “St. Kliment Ohridski”, FESA, Department of Visual Arts

Scientific interests: contemporary conceptual art (performance and happening, actions and installations), non-formal education

E-mail: art\_in\_action@mail.bg

ПОРТРЕТ НА КОМПОЗИТОРА ДИМИТЪР ХРИСТОВ  
ПОСРЕДСТВОМ СТИЛИСТИЧНИТЕ ОСОБЕНОСТИ  
НА МЕЛОДИКАТА НА ГЛАВНАТА ТЕМАНА ПЪРВАТА ЧАСТ  
НА КОНЦЕРТА ЗА ПИАНО И ОРКЕСТЪР № 1  
С АНАЛИЗ НА ТВОРЧЕСКИЯ МЕТОД В ПЕРСПЕКТИВА

Росица Тодорова

**Резюме:** Главната тема на първата част на Концерта за пиано и оркестър № 1 (1956) от Димитър Христов (1933–2017) съдържа основополагащи черти на стила на композитора, развити през 60-годишното му творчество: сугестивно разпределяне на елементи от фактурата подобно на роли от драматургично произведение; реторична структура на мелодиката; идея за освобождаване от тоналност и метрика; пестеливо изграждане чрез добавяне, отнемане и коригиране на само един тон от началния мотив; многократно повтаряне на кратък мотив с различен ритъм; възраждане на своята самоличност чрез музикално изобразение на темперамент, жестове, реч, кодиране на букви от името и др. Методът на композиране включва: заимстване на класическа структура и преобразяване чрез освобождаване от условностите на епоха, националност, жанр, предназначение и пр.; заменяне на изразните средства с български национални с фолклорно звучене; създаване на отличителни композиционни подходи, средства и форми.

**Ключови думи:** Димитър Христов, Концерт за пиано и оркестър № 1, мелодика, метод на композиране, стилистични особености



PORTRAIT OF THE COMPOSER DIMITAR HRISTOV  
BY THE STYLISTIC CHARACTERS OF MELODIC STRUCTURE  
OF THE FIRST SUBJECT IN THE FIRST PART AT THE  
CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA № 1 WITH ANALYSIS  
OF HIM METHOD OF CREATING IN PROGRESSION

Rositsa Todorova

**Abstract:** The thematic material of the first subject of the first part of Concerto for piano and orchestra № 1 (1956) by Dimitar Hristov (1933 – 2017) contains fundamental composer` stylistic characters, developed during his sixty yearly creative work: suggestive casting parts to actors like as dramatic piece reflected on elements of the structure; speech character of melody; idea for liberation from tonal and metric system; thrifty constructing by adding, cutting and correction of only one tone of the motive; repeated repetition of short motive in variety rhythm; immuring of his own personality by musical figurative symbols of temperament, movements, speech, coding of letters of the name etc. His method of composing includes: drawing on some classical structure and transforming it to emancipation from its conventionalities of age, nationality, genre, function etc.; replacement of the means of expression with national associations of the Bulgarian folk sonority; creation of stylistic composing identification marks in approaches, means and forms.

**Key words:** Dimitar Hristov, Concerto for piano and orchestra № 1, melody, method of composing, stylistic characters

Концертът за пиано и оркестър № 1 е най-ранната значима творба на Димитър Христов (1933–2017) – „...едно много спонтанно произведение, много чисто, много искрено...“ (думи на автора) (Роров, 2014). На премиерата (1956) той прозвучава така впечатляващо и харизматично, че показва недвусмисления заряд за бъдещо развитие на своя автор. Затова пък още по-интересно е да се проследи как интуитивно проявените възлови подходи към звучността и конструирането, съсредоточени в главната тема на първата част посредством стилистичните особености на мелодическия строеж, стават основополагащи за целия му 60-годишен творчески път независимо от идейните, стилистичните, технологичните, изразните и прочие контрастни характеристики на отделните периоди. Анализът на композиционния метод разкрива обща стилистична идентификация и поставя в общ ракурс картината на цялостното му творчество.

Тук назовавам особеностите не от позицията на впоследствие реализираните форми<sup>1</sup>, а като изначално проявени условни знаци (кодове), които трасират пътя на новаторските търсения и досега са останали пренебрежнати за изследователя. А те са важни по два показателя: (1) защото хвърлят мост между началото и края подобно на една сияйна дъга въпреки бурите в живота<sup>2</sup> и (2) защото се коренят в органическата връзка със своя автор – когато ги чуваме, сякаш самият той застава пред нас и ние чувстваме неговата жизненост<sup>3</sup>.

И както дъгата се проявява най-силно в своите краища, така и настоящата студия допълва вече единия осветен край с другия (Todorova, 2016). Изключителната самокритичност на Димитър Христов за произведенията му, включително някои подражания в тази ранна творба, ме въздържа да изложя наблюденията си върху тематизма на целия Концерт, което обаче не означава изолитане на проблематиката от общата картина на драматургията. (Особено предвид изкривената асоциация, според която първата част – дори не и тази, която е в сонатна форма – стои в съзнанието като „еквивалент“ на сонатно-симфоничния цикъл, т.е. под соната, концерт или симфония да се разбира само първата част.) В този смисъл съм далеч от отъждествяването на Концерта с една-единствена тема, ако ще и тя да е началната. Целта е чрез ярките и запазени впоследствие непреходни черти на буйно проявения талант, съсредоточени на малкото пространство, да създам специфичен портрет на композитор, добре осъзнаващ предопределящата сила на първото впечатление, за което той самият многократно е говорил. В качеството си на първа експонирана музикална мисъл от неговото първо симфонично – насочено към широката публика – произведение тя застава в тази роля и благодарение на магнетичното сливане на личността и твореца приковава вниманието и знаменува съдбоносната поява. От липса на място не посочвам връзките със следващите му опуси, които при наличната музиколожка литература за тях е лесно да се свържат, нито с такива от други автори, и спестявам нотните примери. Вместо тях илюстрирам тоновете им поредици чрез формули, чието модифициране онагледява метода на композиране.

---

<sup>1</sup> За някои от които вж напр.: Kulaksazova 1974; Docheva 1984; Lalova 2002; Kopov 2004; Chokoeva 2006; Valchinova 2009, 2013, 2019; Nedelcheva 2015, 2015a, etc.

<sup>2</sup> Вж.: Karapetrov 2007.

<sup>3</sup> Това е било усещано от някои музиканти (Zacharieva 1983), но така и не е било потърсено като изследователска взаимовръзка и проследено като нишка в творчеството му.

Благоприятни факти са съпътствали развитието в неговото поприще. Авторът е бил от най-младите представители на формиращото се по онова време т. нар. трето поколение български композитори, които изграждат нашия български национален музикален стил вече без цитирани фолклорни мотиви. Завършва първия петгодишен курс на новосъздадената (1950) специалност „Композиция“ в нашата Музикална академия, за която е било грижа и държавна политика да подбере и обучи кадри за бъдещото национално развитие на композиторското изкуство на България. Обществено-политическата насока от онова време е търсила сред тогавашните наскоро получили професионалното си музикално образование в България младежи продължителни на националното ни музикално дело (Тотов, 2018: 13, 26–27, 31). Връстник е на учреденото (1933) Дружество на българските композитори „Съвременна музика“ – предшествник на Съюза на българските композитори, на чийто Трети национален преглед на българското творчество (1956) дебютира със своя Концерт. Било е щастливо обстоятелство, че на Прегледа известните и утвърдени имена на наши творци са се представили с вече изпълнявани произведения, а не с премиери или с не най-популярните си впоследствие заглавия. И музикалната среда, и публиката е търсила нещо ново и впечатляващо, което да е колкото стойностно, толкова и кореспондиращо с конюнктурните изисквания за съвременно професионално българско изкуство, на които условия е съответствала творбата му. Всичко това е обширно отразено като хроника (Sagaev, 1957), дискусия (Stoyanov-Ivanov, 1957; Попов, 1957 и други автори) и рецензия (Pavlov, 1957) на страниците на списание „Българска музика“ – органа на Съюза на българските композитори и на Комитета за изкуство и култура. Освен популярност авторът получава и награда от Съюза (Редакционна, 1957: 63); началото на творбата дълги години е музикална шапка на кинопрегледите (Valchinova, 2017: 95), има две нотни издания (Hristov, 1962; 1980), грамофонна плоча (Hristov, 1972) и други записи с различни оркестри и солисти. Става член на СБК с активна дейност, изборни длъжности у нас и в чужбина и мащабно творчество.

Аз виждам в Концерта за пиано и оркестър един звукоизобразителен портрет на композитора като човек в действие, в движение, с жизнена енергия, воден от ясни мисли и желания, занимаващ се с конкретни дейности в определени ситуации – такъв, какъвто застава той пред нас, в обичайния си вид пред другите, които обаче са различни от домашните и близките. Проявата на личността чрез твореца запечатва като израз неговата фигура, стойка, поза, профил, жестове, тематики, съждения, начин на изложение, гласова мелодика, съпътстващи действия, обкръжаваща среда и пр. Цитираният звуко-

визуален разговор в пространство (Роров, 2014) оставя за историята характерната визия за човека и твореца Димитър Христов и подпомага разглеждането на неговото творчество чрез типичните психични, физиологични, мисловни, емоционални, визуални, звукофонични, жестикуларни, сугестивни и пр. особености като присъщи на неговата съзнателна и подсъзнателна творческа воля и стил на поведение<sup>4</sup>. В музиката му аз виждам човека, музикалните прояви разкриват неговата същност и поведение, творбата говори чрез автора и авторът – чрез творбата си.

Преди всичко Димитър Христов има рядката способност и социалния шанс да превръща дефекта в ефект. Иначе никой себеуважаващ се музикант не би се хвалил с липсата на професионална музикантска подплътеност в ранния етап на живота си, с прекомерната си чувствителност и със странични за музиканта дейности, които го отделят от музиката. Освен призвание, за класическия музикант музиката е специфично програмиране на личността от ранна възраст и неотклонно следване на определен жизнен модел през целия живот, при който посвещаването в музикалното изкуство е в прекия смисъл на думата начин на съществуване. И това е огромната разлика между музикантската и другите професии. Христов е бил донякъде информиран за това от съседството по местоживееие с виолончелиста Павел Дойчинов (Ророва, 1983: 37). Доколкото въобще е можело композиторът да „прескочи“ традицията, именно индивидуалният стил на автора като цялостна личност е спомогнал за частичното поглъщане на по-късен етап и разгръщането на собствена оригиналност в различни сфери на себеутвърждаване без разпиляване (Zaharieva, 1983: 14). А дистанцирането от историческите и стилистичните условности на изразните средства, форми и модели дава импулс на нови творчески решения (Hristov, 2005: 76). В резултат от жизненото му поведение, снимки,

---

<sup>4</sup> Като негова студентка, аз виждах непрекъснато тази връзка във всеки контакт с него. А той беше впечатлен как мога да записвам подробно всичко, докато той говори, и същевременно очите ми да са в това, което обяснява, или към него самия, а не в тетражката. Помоли ме да обясня на групата как го правя. Изненада се от отговора, че записвам не с ръката, а с главата, с цялата ми впечатлителност и аналитичност, с всички сетива едновременно и поотделно, една ситуативна памет, която „запечатва“ обекта в моментното действие и контекста с невидим слухов, зрителен, ситуативен, мисловен, емоционален, обонятелен, обстоятелствен и прочие видове „запис“, докато ръката изписва текста на „живия филм“. В паметта ми остава действието, пълните записки са само средство за възстановяване на цялата картина срещу избледняване на поддържащите елементи. От такъв тип произхожда и моето портретиране.

записи се налага неговият профил – ярък личностен и музикантски профил, с който той присъства в българското композиторско, теоретично, обществено и педагогическо поле. И той започва от Концерта за пиано и оркестър № 1, като показва трите етапа на творческата работа:

1. Избиране на модел от западноевропейската класика, който да послужи за основа на национална творба. Редица композитори като Й. С. Бах и Стравински са обичали да „разгриват“ своето творческо въображение и техника, просвирвайки творби на свои колеги. Българският композитор на класическото музикално изкуство обаче не притежава наследство по аналог на западноевропейската многогласна нотнописмена традиция. Той няма национални образци, които да послужат за опора на неговите многогласни мисли. Длъжен е сам да създаде форми върху заимствани западни модели и върху които на свой ред да приложи националните особености от единствената родна традиция – фолклора. Моделът се подбира с оглед на това какво ще се прави с него, подобно на канавата, която с изработване на ръкоделието престава да се вижда.
2. Прилагане на избрания модел към особеностите на българската национална музикална култура и възграждане на композиционната мисъл в него.
3. Проявяване на модела чрез личностния почерк на композитора – изграждане на неговата индивидуална творба.

За избор на модел или по-точно един от моделите на първата част – сонатното алегро на концерта (*C dur*), служи Полонезът в *As dur*, оп. 53 от Фр. Шопен. При четене на мелодията на главната тема на Полонеза (*Maestoso*) на басов ключ тя се транспонира в *C dur* и контурът ѝ съвпада дословно с главната тема на Концерта (*Moderato*). Заимствана е не само мелодията, а цялата фактура: нейното разслояване чрез пренасяне в двата крайни регистъра – ниския и високия, октавното удвояване и уплътняване, секундовото „опяване“ около мелодическия център, възходящата секвенция като средство за диатонично преобразяване на тематизма в структурата на т.нар. повторен строеж, кулминационния връх, цялостното повторение при експонирането. Причина за избора на полонеза като модел ще да е била ярката национална принадлежност на творбата, формирана от особеностите на полската националнотанцовата традиция, която и в народната старинна форма, и в аристократичната си композиторска форма представя многолюдно действие, ход на движението, тържественост (Pashalov, 1949: 8–10, 20–21).

Прилагането на избрания модел означава чрез неговото заимстване предварително набелязаните чуждонационални особености да се пренесат на българска „почва“, така че да запазят смисъла и значението си и заедно с това да зазвучат по български. Своеобразното им „натурализиране“ да доведе до желаната звуково-конструктивна форма, която да отговаря на нуждите на българското произведение, за да поеме неговия замисъл, съдържание и различен образно-емоционален строй. Така отбелязваме следните направени корекции:

- Тривременият метрум като нехарактерен за нашата музикалноетническа идентичност е заменен с четириремениен.
- Смесовият акцент на мотивите е изместен от началния тон към крайния по аналог на нашето фолклорно формообразуване.
- Хроматиката, подчертаваща изтънчеността на полския темперамент, е отнета, за да се разкрие диатониката – ранните исторически форми на полонеза показват и пентатоничен строеж, и четириремениен метрум (Belza, 1978: 368; Reiss, 1980: 49). А тя се свежда към основите на българската фолклорна мелодика с типичното обикаляне на цели тонове около тониката.
- С това цялата фраза коренно променя облика си и придобива ефекта на устната традиция, но не в жанрово-песенния смисъл, а в речитативно-монодичния епично приповдигнат патос.
- Новото чувство измества вниманието от мелодизма към фонизма на възприятието и освобождава съзнанието за скоростта на композиторския устрем.

В така очертаните конструктивни параметри върху създадената вече собствена национална основа авторът Димитър Христов полага съдържанието на своите идеи в необходимата за целта сонатна форма, скулптурирайки го според стилистичните особености на своята творческа индивидуалност, която макар да е още в процес на търсене и шлифоване, се проявява убедително и заслужава анализ.

Главната тема на сонатното алегро е типична със своята трибунална речева структура. Встъпителната маркировка от доминанта – тоника в ниския регистър чрез първия мелодически ход (възходящата кварта от Полонеза е заменена с низходящата квинта в Концерта) поляризира звуковото пространство и откроява в него фигурата на водещ, на когото се дава думата. Той поема гръх, поглеждайки мащабната слушателска аудитория пред себе си, и започва своята реч. Музиката е характерна с диханието си, представящо един човек в добро разположение на духа (*in uoto di uiop itogre, от ит.*), дошъл да представи себе си пред света. Тя е категорично тонална. Разделянето на регистрите обаче внушава частично тонално „неутрализиране“:



функционалната основа (D – T) се превръща в символичен „жест“, който „подава“ партията на солиста на действието – който е различна фигура от солиста на произведението. В така образувалата се „надтонална“ среда прозвучава лаконичен израз в пулсация от пауза (гъх), четири равни трайности – последната е с вокално-емоционално „лигатирано“ интонационно раздробяване от акцента на силното време, и последваща два пъти по-дълга трайност с идея за агогическо удължение на тона чрез фермата, изразена чрез сливането на единицата мярка в синкопа:

(гъх)-g-g-e-[a-g]-g-

Разяснения към формулите:

- тази и следващите формули онагледяват прогресиите;
- буквените наименования на тоновете заедно с късите тирета показват пулсиращата ритмична единица мярка (осмина);
- кръглите скоби показват предходното мелодическо движение;
- квадратните скоби показват раздробяването на единицата мярка;
- дългото тире показва сумираната единица мярка чрез синкоп;
- потъмнените букви (където ги има) са от името му.

Мотивът прозвучава като сигнал за внимание: и като ритъм (допускам ракоходно преобразуване на полонезната ритмична фигура от осмина, две шестнадесетини и четири осмини), и като интонация – от само три тонови височини, разположени с възвратни скокове около квинтовия център. Той се отделя дори от творбата, както може би е съществувал и преди нея. Подобен мотив с изсвирване с уста разменяха младежите като парола преди десетилетия<sup>5</sup>. Вероятно и Христов е общувал с връстниците си с тази формула. Колкото повече асоциации предизвиква един музикален символ, толкова по-добри условия има за навлизане в съзнанието на масовия слушател – не само като запомняне, но и като възможност за спонтанно възпроизвеждане чрез запяване, тананикане, изчукване на ритъма, пляскане с ръце два пъти в такт – което е радост за всеки композитор.

И още, мотивът застава стилистически като речево обръщение в очакване на реакция и я получава в знак на одобрение от жеста на подаване в ниския регистър.

---

<sup>5</sup> Например моят брат, който не е музикант, и приятелите му, родени през 50-те години на XX в.

Оцветено с темпераментно ритмическо раздробяване, подобно на мотива на радостта от реторичните фигури на Барока, повторението затвърждава вероятното авторово желание за лагово възприемане, което трансформира тоналната пета степен към лагова тоника с изявена плагална интонация. Пропорционалното удължаване на мотива чрез един добавен тон с повторен ритмичен елемент към всяко предишно дооформяне е съществен метод на изграждане за цялото по-нататъшно творчество на композитора:

(gъx)-[g-g]-g-e-[a-g]-g-[f-g]-g-

Третото повторение въвежда върху пулсиращата единица възходящо гамовидно движение с образноасоциативно въздигане на насочената енергия (жизнена, мисловна, емоционална, вербална, ментална) с идеята да покаже равномерни крачки в правилната посока. Възвратните скокове надолу към началния тон и нагоре към следващата по-висока степен с продължаващи цели тонове избягват възникването на малка секунда в строежа. Първоначално поредицата не стига до секста заради тонално-акордови асоциации; задържа се чрез синкоп на достигнатия подкулминационен връх, „да му се порадва“ (както той казваше). Хармоническият вертикал задържа тониката, за да „спре“ паралелизмите и да образува нона, показваща разширението чрез мажорен акорд над основата, и с нови възвратни ходове като засилване пред скок да атакува същинската кулминация на мелодията, ефектно „обсипвайки“ я с низходяща хроматика в афект на изненада, поднасяща реторичен въпрос с удивление; вербалната фраза на пледирания завършва на *cis*:

(gъx)-g-g-a-h-g-c-d-c-[e-es]-es-d-cis-

Целта е била обаче „врязването“ във върха да образува интонационна фреска, кореспондираща с т.нар. Бартокова секунда – емблематична за стила на композиторското изкуство на XX в., – и с която по аналог на Старите майстори от Ренесанса и Барока към наши дни Христов обича да „парафира“ името си в мелодическия строеж на композициите:

***d-do-mi-es-pe-cis***

- курсивните букви показват заемките от буквените и слоговите наименования на тоновете.

Авторският подпис като маниер на завършек присъства много ярко и в последните два такта на първата част на концерта, където в края на сонатното алегро подобно на творба от изобразителното изкуство на „празното“ звуково поле под отзвучаващия последен акорд „в ъгъла“ на ниския регистър солистът „внезапно“ зацрихова в диминуция първия мотив на главната тема с добавен интонационен кръст. После параф виждаме в почти всяко негово следващо произведение.

Постигнатият неустой чрез модулацията е търсено решение. Мелодиката на така оформеното първо полуизречение набира енергия сякаш от „нищото“, отдалеч и пестеливо, за да загребе и се издигне като мощна вълна или да изригне в съцветие от фойерверки с характерната интонационна извивка и пулсиращ ритъм. Последвалите синкопи идват „от отсрещната страна“ като подгържане (изобразено чрез ритмическо задгържане) на изказаната теза и асоциират с погледите вяло и вдясно на пледиращия.

Второто полуизречение на периода с повторен строеж, експониращ главната тема, показва как възходящото диатонично секвенциране променя чувствително звученето на една и съща интервалика, като я поставя на ново лагово равнище. Сега се откроява и типичният за по-късното творчество на Христов тритонус от увеличена кварта, ритмизиран и попълнен от големи секунди:

(гъх)-[а-а]-а-f-[h-а]-а-[g-а]-а-

Равностепенното мелодическо строене разкрепостява възприятията от представата за тоналното обвързване (ако у слушателя има създадено такова), дисонансът се освобождава от осмислянето си според тоналния музикален строй, еманципира се като самостоятелна гравивна единица, т.е. зазвучава като естествен консонанс в нови измерения и отваря бъдещите хоризонти за стила на своя автор. Последвалото гамовидно движение не избягва малката секунда, а от характерното съчетание на тон и полутон образува другата тритонусова поредица – в рамките на умалена квинта и зедно с предходната увеличена кварта от най-ниския тон стига до септима:

(гъх)-а-а-f-[а-h]-c-d-es-

Повторен, крайт се разширява с един тон нагоре с ново учудване и радост от намереното интонационно попадение:

(гъх)c-c-d-es-f-

Тук вече не е подходяща употребата на възвратните скокове и е изоставена; след връщателното движение е заменена със скок към най-високия тон, от който се „завихря“ другият типичен изразен похват (в случая съчетан с пропорционално скъсяване) – продължително ритмическо обиграване на кратко интонационно ядро чрез изместване на ритмичния акцент, получен от раздробяване на пулсиращата трайност в следния алгоритъм:

(гъх)c-c-d-[g-fis]-fis-f-g-[fis-f]-f-g-[fis-f]-f-g-[fis-f]-f

Заимстван заради „моторната“ функция, набираща статично напрежение, от въведението и от средния дял на цитирания полонез от Шопен и обогатен с вторично ритмизиране (идеята за преместването на акцента идва от Стравински и Гершуин), този интонационен мотив става градивна единица за вътрешнодинамическо нарастване. Приложен тук в свързващи и развиващи моменти от формата, той контрастира на мелодическото изграждане на темите. Характерен е за драматичния период на композитора, когато динамиката на звучността в симфоничните му творби става изразно средство с подчиняваща сила и застава слушателя да съпреживее художествено възпроизведения момент на трагедията. В други творби се проявява и върху гамовидна поредица със или без участието на пропорционално увеличителен или умалителен модел.

Третият начин за постигане на тритонус е с коригиране на чистия интервал от началния мотив чрез алтеровано изместване на съответния тон при смяна на хармоничната основа, въведен от прехода към втора тема до края на частта.

Динамиката на развитието сумира трите способа: тритонусовите измерения, токатно-моторния принцип и смяната на акцентите. Играта на разнообразните и бързо сменящи се комбинации между отделните им форми поддържа и направлява активността на действието. В широк план смяната на водещ интонационен тематизъм с еднообразен напомня идеята за редуването на дурхфлорунгите и интермедиите, без да нарушава устоите на класическата сонатна форма.

Темата впечатлява с вертикално-хармоничното си фактурно изложение, което внушава фолклорно-фоничен ефект чрез „празните“, незапълнени от акордов строеж октави в четириоктавното уплътняване на мелодията (при Шопен са попълнени с терцови паралелизми). Хармонията само се „загатва“ в началото (чрез „еманципирания“ квартсекстакорд), във върховете и в елементите с друга функция, търсещи звук с различно оцветяване, съответно на реакциите

(аплодисментите) на другата страна, „колективната“. Творбата непрекъснато „обизрава“ триадата от героя на действието, общността, пред която се представя, и връзката (посредника) между тях, изразена чрез общата тематика. Налице е театралнопространствена визия, която се усеща като драматургия, сюжет, режисура, монологичност, „хоровост“ (от античната грама), публичност, развити впоследствие в различни по мащаб произведения. Забележителното е, че спонтанно възникнали, те присъстват още тук, в главната тема на Концерта, достигат апогей в оперите, има ги и в камерното творчество.

Експонирането на главната мисъл първо единично, чрез солиста, и после от изпълнителската общност – оркестъра – залага на въздействие с три значителни ефекта:

1. Да привлече вниманието към творбата. Изпълнителският акт обединява в представянето си три фигури: на композитора, на героя на действието и на изпълнителя, който в условията на солист на симфонично произведение изпъква още по-силно и съсредоточава вниманието на публиката върху себе си. При всички случаи от него зависи как ще бъде оценена премиерата като първо и най-силно психологическо въздействие. И когато авторът има способността да говори и внушава чрез други лица, ефектът е ярък.
2. Да разтвори символиката на традиционната нотация към тълкуване, освободено от значението на тактовите черти. В историята на нотното писмо те възникват за визуален ориентир. Изпълнителят обаче още до отпадането им от петолинието (от XX в. насетне, в т.ч. и в творбите на Христов) осъзнава тяхната условност, че те са опора за интелектуалното възприемане, динамическото им присъствие накъсва фразата и в интерпретацията те не трябва да се „чуват“. Тук именно изграждането на мелодическата вълна, обединяваща мотивите в тяхното взаимно възходящо нарастване, е от решаващо значение за монолитността и магнетизма на образа. Композиторското решение на младия Христов е интуитивно. С поверяването на солиста, чиято роля усилва индивидуалността в пресъздаването, встъпителната главна тема придобива още по-убедително живота на изкуството, създаващо се в момента. Възниква впечатлението, че Концертът започва с импровизационна каденца *quasi ad libitum* върху основната мисъл, сякаш той я „търси“ като образ върху инструмента, вслушвайки се в отзвучаването на дългите тонове, докато уж „същинската“ ѝ поява е „отложена“ във времето с идеята за *in tempo giusto*

в оркестровото тути, което пресъздава организираното действие на масовия колектив, без обаче да се отъждествява с него, подобно на хора от античния театър.

3. Да въведе идеята за жанров контраст при непосредственото повторение. Симфоничното експониране „въвежда“ тактовите черти, оразмеряването изостря ритмическия контур – сега синкопите зазвучават именно като такива и „заземяват“ интонационните върхове. Образът на солото речево действие се преобразува в образ на подетото колективно съдържание. Той е „освободен“ от дълговечната перспектива на епичното звучене, поставен е в настоящето и отправя асоциации с успехите от щастливото социалистическо битие.

„Двойката“ образи с еднакъв тематизъм се явява със същото разположение и в репризата, когато риторичното соло (личността, респ. композитора) произнася познатата мисъл с пълни акорди като апотеозен императив, знаменуван от свободата над овладяната ситуация след изкачения връх – кулминацията на сонатната форма след интензивното изграждане.

Началният мотив изгражда и когато на първа част, „подпечатана“ с името му.

Противоположен тип контраст, дълбоко лиричен, с изтънченост и копнеж, проявява преди репризата началният мотив в увеличение с попълване на терцата, точкуване и колорирание. А диминуцията в разработката динамизира формата.

Втората тема на сонатната форма идва с идеята да съпостави светлия живот от тогавашното съвремие с темата за миналото и неговия „тежък гръх“, която е силно привлекателна за българската етнопсихология. Тя е интересна и за автора, но по-късно само в теоретичното си творчество той намира основания да изрази своята съпричастност – поради идейни и стилистични асоциации спрямо композиторите предшественици, от които се дистанцира (Hristov, 1993). Както и в главната тема, използва звуковия ефект на паузата и речевия стил, натоварен обаче с обратния образен смисъл – на въздишката, която затваря в себе си преживяването. Лиризмът кореспондира с бавната втора част от цикъла, която отправя стилистична арка към ноктюрните от последния му творчески период. Емоционалният строй с възклицания на радост и празничност във финала кореспондират с младостта на автора.

Подробният анализ показва стъпките в методологията на композиционния подход на Христов, отличаващ се с подчертана нестелливост и премеженост на мелодическия ход чрез добавяне,



отнемане или коригиране само с един тон или елемент, която методология гради мащабни структури другаде и колосални по размер. Разясняването на всеки детайл в последователност и във взаимовръзка обяснява творческото съзидание, при което една главна тема понякога казва повече от цялото произведение – кодира същностни характеристики от стилистиката и допълва груги.

Виждаме, че резултатът от анализа на технологичния процес на композирането спрямо заимствания модел проявява облика на съвсем различно произведение не само по жанр, стил, национална принадлежност, съдържание, форма, емоционален заряд и изразни средства, а също и по смисъла на методологичното изграждане, което за Димитър Христов е: съзидание чрез отрицание на постигнатото познание. Главната тема в традиционната сонатна форма е принципно най-стабилната тематична единица; тук тя е устойчива само като материализираща структура, за да поеме разтварящ рамките ѝ асоциативен смисъл. Осъществен е с волята за солистично словоизвявяване в безтекстова музикалнодраматургична картина с разнотипни конкретни и символични музикалноизобразителни вербални парадигми на стилистичното себеизразяване: възраден е личностният му човешки динамичен образ, графически виждаме подписа му, а в звуковия фонизъм и структурата на мелодиката чуваме гласа и темпераментата му, както е „запечатан“ в нашето съзнание и в националната ни музикалноисторическа памет (Todorova, 2016: 48–50).

Разбираме, че посредством партията на солиста е режисирана ролята на солиста на действието, откъдето клавирият фактура изпълнява неговите функции. Затова нейното преобладаване е „гръбнакът“ на конструкцията, „солира“ и когато не е соло, защото режисира драматургията на произведението. Представителният за соловата пианистична литература модел за Концерта – Полонез оп. 53 *As dur* от Фр. Шопен „Героичен“ – е избран (без оповестяване) съвсем преднамерено. В т. ч. и за да преобърне дефекта (на начинаещия композитор) в ефект, което за него е било проява на действителен героизъм.

Шегата, хуморът, иронията, възкликанията и смехът, играта и интригата в обикновения живот, в световния ред, в спорта и в изкуството, наблюдаването и управляването, по възможност дистанцирано, на вътрешните процеси, движещи социума, жестикулираното показване на израчите в житейската, световната политическа, театрална и музикална сцена, конспирациите... – всичко това забавлява композитора Димитър Христов, зарежда го с творчески идеи и делови ентузиазъм, съпътства целия му жизнен път, откъдето и произведенията му отразяват тази същност. Осъзнаваме, че „статичното“ художествено състояние,

характерно за последния му творчески период, отразява постоянната му душевна същност, за която движението в статиката е вътрешната динамика на проявата. Ето защо преживяната тежка семейна трагедия отключва изразността на третия му творчески период (доказателство за превръщането на дефекта в ефект), сякаш въпреки съдбовния удар композиторът е бил страничен наблюдател на случилото се и е съумял по изключително убедителен начин да пресъздаде вътрешната мощ на драматизма на трагичната обреченост. Затова пък отстрани го виждаме реално и в спомените си като един приветлив, усмихнат, остроумно смеещ се човек, с онова разположение на духа, което дава и на нас, и на него както полезното, приятното, красивото, така и всичко друго. Смехът е единствената дейност, при която човек не прави усилия, за да се чувства добре, пасивен е, а получава удоволствие (Dimitrov, 1924: 8–9). Знаменателната главна тема от Концерта за пиано и оркестър № 1 излъчва тъкмо онова вътрешно вибриращо усмихнато състояние, което оживява образа в неговото действие, за да награсне както своето време, така и всички времена. И това е само защото младият човек е действително почувствал, че „Изкуството е вътрешна потребност и артистичен гълг“ (Димитър Христов). (Кијумдјиева, 2003.) Който се постига с много, много труд. И творческият портрет на високо продуктивния по качество, по количество и по разностранност на търсенията и на находките композитор Димитър Христов, заложен още в първото му по-мощно произведение, доказва това, като осветлява стилистично перспективата на бъдещето му, а оттам и на българската национална музикална култура.

## ЛИТЕРАТУРА

- Belza 1978: Belza, Igor. Полонез. – В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 4. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1978, 368–369. [Belza, Igor. Polonez. – V: *Muzikalnaya encyklopediya*. Т. 4. Gl. red. U. V. Keldisch. Moskwa, 1978, 368–369]
- Chokoeva 2006: Chokoeva-Angelova, Bilyana. Монологичност във виолончеловото творчество на Димитър Христов (Полифонични трансформации на строежите). С., 2006. [Monologichnost vav violonchelovoto tvorchestvo na Dimitar Hristov (Poliphonichni transformacii na stroejite). Sofia, 2006]
- Dimitrov 1924: Dimitrov, Mihail. Психофизиология на смеха. – Год. СУ. Ист.-филолог. фак., 21, 1, 1924. [Psychofisiologia na smeha. – God. SU. Istor.-filolog. fak., 21, 1, 1924]
- Docheva 1984: Docheva, Ekaterina. Театралните страсти на Димитър Христов. – Българска музика, 1984, № 4, 20–24. [Teatralnite strasti na Dimitar Hristov – Bulgarska muzika, 1984, № 4, 20–24]

- Hristov 2005: Hristov, Dimitar. Монодията и композиторските интенции днес. Менящите се исторически оценки. – Българско музикознание, 2005, № 2, 72–86. [Monodijata i compositorските intencii dnes. Menjastite se istoricheski ocenki. – Bulgarian Musicology 2005, № 2, 72–86]
- Hristov 1993: Hristov, Dimitar. „Тежкият гръх на народните ни песни“ (П. П. Славейков) – вероятни корени и основания. Семантична трансгресия, показана върху примера на „Грозданка и Богдан войвода“. – Българско музикознание, 1993, № 3, 3–34. [„Tezkijat dah na narodnite ni pesni“ (P. P. Slaveykov) – verojatni koreni i osnovanija. Semantichna transgressija, pokazana varhu primera na „Grozdanka i Bogdan voyvoda“. – Bulgarian Musicology, 1993, № 3, 3–34]
- Hristov 1962: Hristov, Dimitar. Концерт за пиано и оркестър. Клавирно извлечение от автора. Рег. М. Големинов. С., 1962, 1980. [Koncert za piano i orchester. Klavirno izvlechenie ot avtora. Red. M. Goleminov. Sofia, 1962, 1980]
- Hristov 1972: Hristov, Dimitar. Концерт за пиано и оркестър. Концертни миниатюри. СО на БНР. Диригент Васил Стефанов. Солист Милена Моллова. Балкантон. ВСА1311. Стерео 33, 1972. [Konzert za piano i orchester. Konzertni miniatyuri. SO na BNR. Dirigent Vasil Stefanov. Solist Milena Mollova. Balkanton. ВСА1311. Stereo 33, 1972]
- Karapetrof 2007: Karapetrof, Konstantin. Трагикът и неговият аг. Поглед върху Димитър Христов. С., 2007. [Tragikat i negovijat ad. Pogled varhu Dimitar Hristov. Sofia, 2007]
- Konov 2004: Konov, Yavor. Концертни вариации *Eroika* (по тема на Бетховен) за пиано и струнен оркестър от Димитър Христов. – В: България в музика. Велико Търново, 2004, 94–104. [Koncertni variacii *Eroica* (po tema na Bethoven) za piano i strunen orkestar ot Dimitar Hristov. – V: Bulgaria v musica. Veliko Tarnovo, 2004, 94–104]
- Kulaksazova 1974: Kulaksazova, Nelly. Две празнични увертюри. – Българска музика, 1974, № 7, 25–27. [Dve praznichni uvertjuri. – Bulgarska muzika, 1974, № 7, 25–27]
- Kujumdjieva 2003: Kujumdjieva, Polina. Интервю. Димитър Христов: „Изкуството е вътрешна необходимост и артистичен дълг“. – Музикални хоризонти, 2003, № 8, 31–33. [Kujumdjieva, Polina. Intervju. Dimitar Hristov: „Izkustvoto e vatreshna potrebnost i artistichen dalg“. – Musik Horizons, 2003, № 8, 31–33]
- Lalova 2002: Lalova, Karpa. Литературно-театрални и музикално-драматургични аспекти на игровото (Върху опита на операта „Игра“ на Димитър Христов). С., 2002. [Literaturno-teatralni i muzikalno-dramaturgichni aspekti na igrovoto (Varhu opita na operata „Igra“ na Dimitar Hristov). Sofia, 2002]
- Nedelcheva 2015: Nedelcheva, Ganka. Ноктюрните за пиано от Димитър Христов в българския и световния опит. Интерпретационна многозначност на технологичните паралели с ноктюрните на Шопен. С., 2015. [Noktjurnite za piano ot Dimitar Hristov v balgarskija i svetovnija opit. Interpretacionna mnogoznachnost na technologichnite paraleli s noktjurnite na Chopin. Sofia, 2015]

- Nedelcheva 2015a: Nedelcheva, Ganka. 12-те лица на нощта в ноктюурните за пиано от Димитър Христов. Една възможна изпълнителска визия. С., 2015. [12-te lica na noshtta v noktyurnite ot Dimitar Hristov. Edna vazmojna izpalnitelska viziya. Sofia, 2015]
- Pavlov 1957: Pavlov, Evgeny. Концерт за пиано и оркестър от Димитър Христов. – Българска музика, 1957, № 5–6, 14–22. [Konzert za piano i orchester ot Dimitar Hristov. – Bulgarska muzika, 1957, № 5–6, 14–22]
- Pashalov 1949: Pashalov, Wjaceslav. Шопен и польская народная музыка. Л. – М., 1949. [Chopin i polskaya narodnaya muzica. Leningrad – Moskwa, 1949]
- Popov 2014: Popov, Chavdar. Интервю с проф. Димитър Христов. Видеокуп. ИИОЗ – БАН: „Златен фонд на българската наука. Личностни и социални детерминанти в творческия процес на видни учени“. Публ. 21.12.2014. [Intervju s Prof. Dimitar Hristov. Videoclip. ISSK – BAS: „Golden Fund of Bulgarian Science . Personal and social determinations in creative process of eminent sciences“. Publ. 21.12.2014] <https://www.youtube.com/watch?v=XSbg0zV4y3Y> Last visit: 01.09.2018.
- Popov 1957: Popov, Todor. Изказване за Презледа. – Българска музика, 1957, № 2, 2. [Izkazvane za Pregleda. – Bulgarska muzika, 1957, № 2, 2]
- Popova 1983: Popova, Mania. Анкета. Димитър Христов. – Българска музика, 1983, № 1, 36–54. [Anketa. Dimitar Hristov. – Bulgarska muzika, 1983, № 1, 36–54]
- Redakcionna 1957: Назградени български композитори и изпълнители. – Българска музика, 1957, № 1, 63–64. [Nagradeni balgarski compositori i ispalniteli. – Bulgarska muzika, 1957, № 1, 63–64]
- Reiss 1980: Reiss, Jozef W., Maurice J. E. Brown. Polonaise. – In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 1980, Vol. 15, 49–52.
- Sagaev 1957: Sagaev, Dimitar. Симфонична музика. – Българска музика, 1957, № 1, 17–23. [Symphonichna musica. – Bulgarska muzika, 1957, № 1, 17–23]
- Stoyanov-Ivanov 1957: Stoyanov-Ivanov, Stoyan. След третия презлед. – Българска музика, 1957, № 1, 1–8. [Sled tretija pregled. – Bulgarska muzika, 1957, № 1, 1–8]
- Todorova 2016: Todorova, Rositsa. Димитър Христов – щрихи към портрет (Неюбилейно). – В: Юбилейна конференция „20 години от възстановяването на Секция „Музиколози“ (1995–2015)“. Музиколози юбиляри 2015. С., 2016, 47–60. [Dimitar Hristov – strihi kam portret (Nejubileyno). – V: Jubileyna konferencia „20 godini ot vasstanovjavaneto na Section „Musicologists“ (1995–2015)“. Musicologi jubiliari 2015. Sofia, 2016, 47–60]
- Tomov 2018: Tomov, Denislav. Българската композиторска школа в НМА „Проф. Панчо Владигеров“ – педагогика и творчество. Автореф. на дис. С., НМА – Категра „Композиция“, 2018. [Balgarskata kompositorska shkola v NAM „Prof. Pancho Vladigerov“ – pedagogica i tvorchestvo. Autoreff. of PhD diss. Sofia: NAM – Chair “Composition“, 2018] <http://www.nma.bg/bg/lpage/8460bd/760741/aae33a> Publ. 16.04.2018. Last visit 01.09.2018.

- Valchinova 2019& Valchinova-Chendova, Elisaveta. Концептът „Нова звукова семейност“ – творчески проекции. Димитър Христов. Владимир Панчев. Георги Арнаугов. С., 2019. [Konceptat „Nova zvukova setivnost“ – tvorcheski proekcii. Dimitar Hristov. Vladimir Panchev. Georgi Arnaudov. Sofia, 2019]
- Valchinova: 2013. Valchinova-hendova, Elisaveta. Музиката на Димитър Христов като сугестивна „въображаема многолинейност“: пространство от структурирани и разгърнати архетипи. – Българско музикознание, 2013, № 3 – 4, 201–226. [Muzikata na Dimitar Hristov kato sugestivna „vaobragaema mnogolineynost“: prostranstvo ot strukturirani i razgarnati arhetipi. – Bulgarian Musicology, 2013, № 3 – 4, 201–226]
- Valchinova 2009: Valchinova-Chendova, Elisaveta. Понятието „обективен материал“ като инструмент на музикалната иновация в творчеството на Димитър Христов. – Българско музикознание, 2009, № 3–4, 123–131. [Ponjatieto „obektiven material“ kato instrument na musicalnata inovazia v tvorchestvoto na Dimitar Hristov. – Bulgarian Musicology, 2009, № 3–4, 123–131]
- Valchinova 2017: Valchinova-Chendova, Elisaveta. Проф. д-р Димитър Христов (2 октомври 1933 – 26 февруари 2017). – Българско музикознание, 2017, № 2, 94 –97. [Prof. Dimitar Hristov, PhD of Arts (2 October 1933 – 26 February 2017). – Bulgarian Musicology, 2017, № 2, 94–97]
- Zacharieva 1983: Zacharieva, Svetlana. Димитър Христов на 50 години. Композиторът, общественикът, педагогът, музиковедът – кой от тях? – Българска музика, 1983, № 8, 13–17. [Dimitar Hristov na 50 godini. Kompositorat, obstestvenikat, pedagogat, muzikovedat – koj ot tjah? – Bulgarska muzika, 1983, № 8, 13–17]

---

*За автора:*

Доц. д-р Росица Тодорова, Софийски университет „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, катедра „Музика“

Области на научни интереси: пиано – изпълнителство и педагогика, полифония – наука и педагогика, проблеми на мелодиката в българския национален фолклор

E-mail: rctodorova@uni-sofia.bg

*About the Autor:*

Assoc. Prof. Rositsa Todorova, PhD, Sofia University, FESA, Department of Music

Scientific interests: piano as a performance and pedagogics, polyphony as a science and pedagogics, problems of melody in Bulgarian National Folklore

E-mail: rctodorova@uni-sofia.bg

СЛАВАТА НА ВЪПЛЪЩЕНИЕТО:  
ИКОНОГРАФСКАТА СХЕМА НА СЮЖЕТА  
„СВ. БОГОРОДИЦА ВЛАХЕРНИТИСА“

Ростислава Тодорова

**Резюме:** Студията е фокусирана върху изясняване на произхода на изобразителния модел на сюжета „Св. Богородица Влахернитиса“ и уточняване на детайлите в неговата ономастика. Разглеждам се основните теории относно същността и разнообразието на иконографската схема и се изяснява многообразието на нейните имена. Специално внимание е отделено върху присъствието на символа на мандорлата в сюжета, на неговото значение и вариативност. Настоящото изследване се стреми да докаже, че именно мандорлата осигурява догматическото и евхаристийно значение на изследвания сюжет, визуализирайки Славата на Въплъщението върху св. Богородица като „жив олтар“ на Бога.

**Ключови думи:** мандорла, св. Богородица, Влахернитиса, Платитера, Ширшая небес, Знамение

THE GLORY OF THE INCARNATION:  
THE ICONOGRAPHIC SCHEME  
OF THE VIRGIN BLACHERNITISSA

Rostislava Todorova

**Abstract:** Present study is focused on clarifying the origin of the pictorial model of the Virgin Blachernitissa as well as on specifying the details in its onomastics. It considers the main theories about the nature and diversity of the iconographic scheme and clarifies the variety of its names. Emphasis is placed on the presence of the mandorla symbol in the subject, its meaning and variability. Thus, the present study seeks to prove that it



is the mandorla that provides the dogmatic and Eucharistic significance of the subject, by visualizing the Glory of the Incarnation on the Blessed Virgin as a “living altar” of God.

**Key words:** mandorla, Theotokos, Blachernitissa, Platytera, Wider than Heaven, Our Lady of the Sign

Символът на мандорлата е част от съкровищницата с изразни средства на църковния иконографски канон, чрез който се изразява сложната идея за Божията слава. (Todorova-Encheva, 2020: 20–48) Този символ обозначава пространствено-фотодосийното проявление на Божието присъствие в различните иконографски сцени (Todorova, 2013: 287–288), като в отделните Господски и Богородични сюжети акцентът е поставен върху различни аспекти от проявлението на Божията слава (Todorova, 2015: 427–430).

В някои от случаите символът на мандорлата бива интерпретиран като буквален израз на възплъщението на Младенеца в утробата на св. Богородица. Разглеждайки иконографията на празника „Благовещение“, А. Грабар обръща специално внимание на един сюжет, който според него навлиза в употреба във византийското изкуство през IX в. и представя св. Дева Мария с вдигнати за молитва ръце, докато върху гърдите ѝ е изобразен Младенецът, обграден с кръгло очертание. Той смята, че този изненадващ мотив изобразява бъдещото раждане на Спасителя, за да се покаже съвсем ясно началото на възплъщението (Grabar, 1968: 128, figs. 304, 305).

Този иконографски тип на изобразяване на Пресвета Богородица във византийското изкуство е сложен от гледна точка както на наименование, така и на композиция и тълкувание на значението му. Основните имена, с които се нарича, са „Влахернитуса“ (Underwood 1967: 40–41), „Платитера“ (Ševčenko, 1991: 2170–2171) и „Епискенис“ (Carr, 1991: 43–46). Композицията му представя св. Богородица, обикновено изобразена до поясно с Младенеца пред себе си, като ръцете ѝ заемат различни позиции спрямо изображението на Христос, представен като Емануил. Иконографските изображения на св. Дева Мария винаги имат многопластово и разнообразно значение и отделянето на конкретния смисъл на определен неин образ често е сложен процес (Ousterhout, 1995: 93). В конкретния случай един от проблемите на тълкуването се корени във въпроса какво представлява овалната или кръглата геометрична форма, обхващаща Младенеца във или пред тялото на св. Богородица. Този елемент често се разглежда не като мандорла, а като медальон, който стои свободно пред тялото на св.

Богородица или тя го придържа с ръцете си (Mathews, 1982: 208), но в своята цялост иконографската схема винаги наемква за физическата чистота на св. Дева Мария.

И в двата случая на тълкуване на геометричната форма този сюжет дава визуален израз на вярата в девицата майка, но не в буквален, а в догматичен и йерархически смисъл (Pentcheva, 2006: 145–164). Този тип изображения, показващи Пресвета Богородица като истинска „скиния“ на Бог Слово, се срещат както в източната, така и в западната иконография. В православната образност св. Богородица се явява като „средство за спасение“ (Carr, 1991: 56), а мандорлата се употребява предимно като визуален символ на Божията слава и се появява само там, където се изобразява Първоизточникът на енергиите, Източникът на нетварната светлина, Центърът на Вселената, Творецът на всичко съществуващо. Ето защо от теологична и догматическа гледна точка в контекста на значението на разглеждания иконографски сюжет е трудно да се говори за медальон, а става дума за мандорла – не за орнамент (Kazhdan et al., 1991: 1535–1536), не за рамкиране на образ, а за действителен символ (Trilling, 1985: 73), обозначаващ различно пространство, различно състояние на материята, различно достойнство на изобразявания и акцентиращ върху Неговото присъствие, както и върху средството за Неговото идване.

След края на иконоборческата ерес през IX в. св. Богородица се превръща в най-често изобразяваната фигура в олтарните апсиди, независимо дали е представена сама или с Младенеца на ръце. В началото на XI в. в Богородичната иконография се оформя нов сюжет, представящ св. Дева Мария допоясно, с вдигнати в молитвена поза ръце и с Младенеца, изобразен в мандорла на гърдите ѝ. Заради произхода си този сюжет носи името „Св. Богородица Влахернитиса“ или „Платитера (Ширшяя небес)“. Иконографският тип „Влахернитиса“ получава небивало широко разпространение в монументалната църковна живопис по времето на император Алексий I Комнин.

Този сюжет е пример за влиянието на теологическите спорове върху иконографския канон от съответната епоха, защото е създаден в отговор на христологическите ереси и свързаните с тях проблеми в отношението към личността на Пресвета Богородица. По времето на Комнините христологическите ереси са до голяма степен литургично фокусирани, свързани с претворяването на св. Дарове в св. Евхаристия. Тези богословски проблеми намират пряко отражение в развитието на византийския иконографски канон чрез появата на сюжети, фокусирани върху визуализацията на претворяването на св. Дарове и асоцирането на плътта Божия с Младенеца. В края на XII в. така

изкристализира изображението на *Ατμος*, поощряват се оформянето и популяризирането на сюжета на младоликия „Христос в слава“, окончателно се оформя самостоятелният сюжет „Христос Емануил“ и широко се разпространява сюжетът „Св. Богородица Влахернитиса (Платитера)“, всички те онагледяващи идеята, че изображението на Божия син като Младенец символизира св. Евхаристия и онзи аспект от Христова личност, свързан със спасението и безсмъртието на плътта (Carr, 1982: 8–10).

Причините за трайното присъствие на изображенията на св. Богородица в олтарните апсиди след IX в. са многобройни (Mantás, 2001: 57–83), но най-важните помежду им са: засилването на почитта към нея заради силата ѝ на посредник и ролята ѝ в Боговъплъщението, което прави нейния лик изключително подходящ за апсидно изображение; заради своята позиция между купола и пода на храма апсидната конха е подходяща за фигурата на св. Дева Мария, която е мост между земята и небето, а така се превръща и във фокус на храмовата архитектура; позицията на св. Богородица в небесната йерархия непосредствено след Бога съвпада с йерархичната позиция на апсидата непосредствено след купола на храма; възприемането на св. олтар като трон на Бога съответства на разбирането за св. Дева Мария като за трон на Христос – често използвана формула във византийската литература; не на последно място трябва да бъде посочена и идеята за св. Богородица като носител и средство за Христовата св. Евхаристия, която прави лика ѝ особено подходящ за мястото, увенчаващо зоната над св. Престол, на който при всяка св. литургия се осъществява св. Тайнство.

Божията майка трайно присъства във византийските литургични текстове като средство за осъществяване на св. Евхаристия, като това отношение към нея преминава и във визуалните наративи, които я представят като пътя, чрез който Господ Иисус Христос и св. Евхаристия са дадени на човешкия род. Това преклонение към нейната личност като към онази, чрез която е осигурено спасението на човека, намира отражение в няколко различни иконографски апсидни схеми, които я изобразяват дефинитивно и ясно не само като св. Богородица и Нова Ева, но също и като Църквата Майка, даваща на своите чада вечен живот. Евхаристийният смисъл на Богородичните изображения в олтарните апсиди се доказва и от онази част от тяхната иконографска програма, която остава видима само за клириците в св. олтар – под нейното изображение обикновено се разполага сцена с причастяването на св. апостоли (от XI в. нататък) или фигурите на почитани църковни йерарси (от XII в. нататък), Evangelatou 2019: 94–96.

Отношението към св. Дева Мария като към жив св. олтар на

Бога се визуализира чрез различни сюжети, някои от които съдържат в себе си мандорла, допълнително уплътняваща теологическото значение на тези изображения. В това няма нищо странно, защото визуалният символ на мандорлата тук изпълнява функцията на помощно средство за изразяване на определени нюанси във верското съдържание на тези сюжети. Трайното задържане на този символ в Богородичната иконография съответства на факта, че след IX в. богословският интерес към личността на Пресвета Богородица нараства. Непосредствено след иконоборството писанията на св. отци и църковни писатели създават подходящата основа за възникване на нови сюжети в Богородичната иконография. Най-ясният пример в това отношение е оформянето през X в. на сюжета „Успение Богородично“, а по времето на Комнините почитта към св. Дева Мария и нейната роля за спасението на човешкия род еманира в превръщането на древния сюжет „Св. Богородица Оранта“ в изображението, което днес познаваме като „Пресвета Богородица Влахернитуса“ (Епискенис, Платитера, Ширшая небес).

Иконографският тип „Влахернитуса“<sup>1</sup> получава популярност и небивало широко разпространение в монументалната църковна живопис по времето на император Алексий I Комнин (Carr, 1982: 9) Като най-ранно монументално изображение на „Платитера“ А. Кар посочва това от храма „Панагия Епископи“ на Санторини, посветено на самия император Алексий I (Orlandos, 1951: pl. 22-23), и споменава последващото му разпространение, вероятно благодарение на Комниновата аристокрация, в кипърските храмове (най-напред в Асину, а и в Трикомо, Перахорио, Ризокарпасо), Papatgeorghiou 1965: pl. XVII, XXII.

Терминът „Платитера“ (*Πλατυτέρα* – „по-широка от небесата“) произхожда от св. Василиева Литургия и често бива изписван към изображенията на св. Богородица в апсидите на храмовете. Н. Шевченко пише, че този иконографски тип не може да бъде считан за същински и последователно развиващ се, затова често се асоциира с втория тип

---

<sup>1</sup> В настоящото изследване термините „Влахернитуса“ и „Платитера“ се използват за обозначаване на една и съща иконографска схема. Според повечето съвременни изследователи по-коректното название на тази образителна схема е „Влахернитуса“, докато „Платитера“ е едно от поствизантийските ѝ имена – гръцкият еквивалент на популярното между българите и останалите славянски народи название „Ширшая небес“. Въпреки популярността на това късно име, то няма пряка връзка с корените на самата иконографска формула, затова тук се използва по-коректният от изследователска гледна точка топонимен епитет „Влахернитуса“.

на сюжета „Св. Богородица Влахернитуса“, в който св. Дева Мария е представена в поза „оранта“, така че разпрострените ѝ ръце да запълнят конхата, а Младенецът е поставен на гърдите ѝ в „медальон“ (мандорла – б.а.), Ševčenko 1991: 2177. Б. Пенчева изрично посочва, че „Платитера“ е едно от поетичните имена на Пресвета Богородица и нейните икони редом с „Епископис“, „Никониос“, „Акатамахитос“, „Боемос“, „Елеуса“, „Одигитрия“, „Панайотуса“, „Парамития“, „Перивлентос“ и „Знамение“ (Pentcheva, 2006: 75–80, 154–177). „Платитера“ е едно от имената, които иконографският тип „Влахернитуса“ получава в поствизантийския период, както руското име „Знамение“, влязло в употреба през XV в. Името „Платитера“ се появява през XVII в. като „Πλατύτερα του ουρανού“ (или по-точно „Πλατύτερα των Ουρανών“, ако говорим за буквален превод на „Ширшяя небес“ – б.а.) и става особено популярно. Двете имена „Знамение“ и „Платитера“ започват да се употребяват доминантно и дори често изключвайки останалите термини за разглеждания иконографски сюжет, затова трябва да имаме предвид констатацията на Б. Пенчева, че те не произхождат от оригиналното изображение и култа към него във Влахерна. Поради тази причина Пенчева уточнява, че „Влахернитуса“ остава единственото валидно название за тази иконографска схема, но трябва да се има предвид, че с този топонимен епитет се обозначават и още четири групи изобразителни схеми (нак там: 146).

Н. Шевченко уточнява, че историческите данни сочат, че във Влахернския манастир са съществували няколко различни икони на св. Богородица – една чудотворна икона от VIII в.; икони, намерили място там през X в., от които само една е описана (мраморно изображение на св. Дева, от чиито разтворени ръце се изливала *hagiaσμα*); древна рисувана икона, открита по време на реставрацията на храма, поръчана от Роман III Арцир през 1030–1031 г., на която св. Богородица е била изобразена бюстово, гържаща Младенеца. Друга икона „Св. Богородица Влахернитуса“ пък редовно съпровождала византийските императори по време на техните военни кампании през целия XI в. От същото столетие са запазени монети и печати, които идентифицират фигурата на св. Богородица „оранта“ като „Влахернитуса“ заедно с определен брой мраморни плочи, макар на плочите да липса наименованието. Тези данни карат Шевченко да заключи, че основният тип „Влахернитуса“ вероятно е бил апсидно изображение и е съдържал фигурата на св. Дева Мария „оранта“ без Младенеца.

Вторият иконографски тип „Влахернитуса“, понякога обозначаван като „Платитера“, съдържа изображение на св. Богородица „оранта“ с бюста на Христос Емануил в медальон (мандорла – б.а.) пред себе



си. Шевченко подчертава, че идентификацията на този тип като „Влахернитиса“ се среща само върху един печат от XI в., а ситуацията допълнително се усложнява от факта, че на друг печат същото изображение е именувано „Епискепис“ (Επίσκοπος – „посещение, закрила“). Авторът посочва, че именно това название се приема за обозначаване на този сюжет в последно време. Някои изследователи считат, че по време на реставрацията на храма Роман III е открил стара икона на св. Богородица „Никопиос“ (Νικόπολις – „носеца победа“) и именно този сюжет впоследствие се смесва във Влахерна с образа на св. Богородица „оранта“, за да се получи накрая сюжетът с добавения Христов медальон (мандорла – б.а.). За да стане ситуацията още по-сложна, една икона на Пресвета Богородица от късния XI в., запазена на Синай, е озаглавена „Влахернитиса“ (Sotiriou, Sotiriou, 1956–58: fig. 148), макар да представя сюжета, който познаваме под названието „Елеуса“ (Ελεούσα – „милостива“), Ševčenko, 1991: 2170–2171.



Фиг. 1. Св. Богородица Никопиос, фреска, ок. 600 г., храм „Панагия Дросиани“, Наксос, Гърция. Photo credit by *Wikimedia Commons*. Available at: <https://cutt.ly/rXOGeay> (Accessed March 25, 2021)



Фиг. 2. Св. Богородица Влахернитиса, енкаустика, дърво, ок. VII в., 40x32 см, Синай. Photo credit by *The Sinai Icon Collection*, MIN 183. Available at: <https://cutt.ly/hcV762s> (Accessed March 25, 2021)



Ако се опитаме да подходим към тази заплетена ситуация в хронологичен порядък, вероятно трябва да започнем първо от най-стария от посочените модели. Според М. Хадзидакис най-старото изображение, съдържащо образа на св. Богородица с Христовия образ, поставен в кръгла мандорла пред гърдите ѝ, е една фреска „Св. Богородица Никопиос“ от северната конха на храма „Панагия Дросиани“ в Наксос, датирана ок. 600 г., фиг. 1 (Khatzidákis, 1989: 25, ill. 9), както и една синайска икона от ок. VII в. (фиг. 2). Н. Кондаков също смята, че това изображение е с източен произход и е привнесено във византийската традиция в късния VI в., по време на управлението на император Маврикий (Konдаков, 1915: 107–108). К. Калокирис пише, че бюстовото изображение на св. Богородица със също бюстово изображение на Младенеца пред нея се среща върху византийски печати и монети от VI в., заемайки мястото на богинята на победата Нике. По същия начин, по който Нике държи щит пред себе си, св. Дева Мария държи *itago clipeata* на Господ Иисус Христос, Който дава победата. По-късно върху монетите на Михаил VII Дука и Никифор III Вотаниат от XI в. се появява и надписът „Никопиос“. След това сюжетът намира място във фрески на храмове в Кападокия, Сърбия и Русия (Kalokiris, 1972: 66–67).

Традицията за употреба на епитети, добавени към имената на Господ Иисус Христос и на св. Богородица, се заражда през XI в. И. Дрпич обобщава мнението, изказано за първи път от А. Грабар, че всички тези добавки могат да бъдат поставени в две основни категории: топонимни и качествени. Топонимните епитети произхождат от конкретни места, обикновено почитани свети места и поклоннически центрове, като често тяхната функция е да обозначават реплики на чудотворни икони, пазени на съответното място. Качествените епитети включват в себе си набор от прозвища, свързани със специфични атрибути или характеристики на Пресвета Богородица и Господ Иисус Христос или пък с индикации на тяхната индивидуалност. В тази категория попада и епитетът „Никопиос“, а вероятният източник на това и подобни нему определения, според автора, трябва да се търси в поетичните имена, характерни за византийската химнография (Drpíč, 2016: 352).

Освен това трябва да имаме предвид, че тези епитети невинаги отговарят на един и същи иконографски тип, както това става ясно при разглеждането на сюжета „Св. Богородица Влахернитиса“. Вече споменахме, че Б. Пенчева убедено твърди, че даден епитет може да бъде употребен към различни иконографски формули. Както топонимният епитет „Влахернитиса“ бива приписван на няколко различни икони, така и поетичното име „Никопиос“ може да бъде дадено на всяка икона на Пресвета Богородица, носена в битка, за да

осигури победа на императора. Тоест в случая не можем да говорим за твърда връзка между епитета и визуалната схема, а за твърда връзка между епитета и установената роля на св. Дева Мария като гарант за имперска победа. Тази традиция, която става особено видна от печатите и монетите на владетелите от XI в., продължава и през XII в., както свидетелства запазената поема на Теодор Прогромос, в която св. Богородица е наречена „съратник“, „съгенерал“ и т.н. Все пак Пенчева признава, че повечето от изследователите свързват епитетите с конкретни иконографски сюжети (Pentcheva, 2006: 77–79).

Многото образци на печати от XI в. и следващите столетия показват честата употреба на сюжета „Никониос“, макар и под различна форма – понякога св. Богородица е изобразена бюстово, а в някои случаи и пълноръстово, придружена или не от самия епитет. Примерите в монетосеченето са многобройни и също разнообразни, но в контекста на търсенето на иконата, носена в битки и станала прототип на изобразението на св. Богородица „Никониос“ върху монетите и печатите, изследователите посочват възпоминателната монета, която император Василий II изсича по повод на победата си над Вардас Фока през 989 г. (Bellinger, Grierson, 1973: 172). Върху лицевата страна на този милиаресион св. Богородица е изобразена бюстово, държаща с двете си ръце пред гърдите си лика на Христос Емануил в кръгла мандорла.



Фиг. 3. Св. Богородица Влахернитиса, лицево изображение, хистаменон, злато, монета на императрици Зоя и Теодора, 1042 г., 25.0 mm, Access. No BZC.1956.11, *Dumbarton Oaks Collection*. Photo credit by *Dumbarton Oaks Collection*. Available at: <https://cutt.ly/uxOLSuK> (Accessed March 25, 2021)

Най-ранният пример за изображение на „Св. Богородица Влахернитиса“ в поза „оранта“ с разтворени ръце и свободно стояща пред гърдите ѝ мандорла с Господ Иисус Христос е един изключително рядък златен хистаменон на императриците Зоя и Теодора, изсечена през 1042 г. (фиг. 3). Това изображение е първото запазено измежду няколко други образци, изсечени в периода 1055–1057 г., за които изследователите предполагат, че може да са свързани с официално честване на 600-годишнината на Влахерна, което би означавало, че носят върху лицата си точно копие на един от най-важните палладиуми на имперската столица – иконата на св. Богородица от Влахерна (нак там: 173). Б. Пенчева добавя интересен шрих към историята на употребата на този иконографски модел, използван за номизмата на Зоя и Теодора, уточнявайки, че той присъства върху монетите само на още трима византийски императори – сребърните монети на Алексий I Комнин от предреформаторския му период (1081–1091), монетите на Андроник I Комнин (1183–1185) и монетите на Исаак II Ангел (1185–1195). Същият образ се появява и върху сребърните монети на двама западни владетели – Хенри III и неговия баща Конрад II (1046–1056), – което е прецедент в западната традиция.

За сметка на рядката си поява върху монети тази иконографска схема намира широко приложение при оловните печати. Изображението на Пресвета Богородица със свободно стоящия на гърдите ѝ Христов образ в кръгла мандорла е изключително често срещано върху печати от последната четвърт на XI в. – запазени са цели 311 образеца. На второ място по популярност е изображението на св. Дева, държаща с ръце Христовия образ в мандорла пред себе си – запазени са 232 образеца. И двата варианта добиват такова широко разпространение в изработката на печати заради пряката си връзка с метафората за св. Богородица като Печат – нейното приснодевство често се описва в химнографията и омилетиката като „печат недокоснат“. Освен това самият процес на проникване на Св. Дух в материята по време на Божовъплъщението се оприличава на начина, по който матрицата оставя стоящ образ върху оловото на печата (Pentcheva, 2006: 146–147).

Преди на преминем към описание на употребата на другия популярен епитет на сюжета „Св. Богородица Влахернитиса“ – „Епискенис“, и на случая със смесването му с модела „Елеуса“, трябва да споменем, че понякога епитетът „Никопиос“ се замества с негов аналог по значение – „Акатамахитос“ (Ακαταμάχητος – „непобедима“). Този епитет е бил изписан върху сребърния обков на една икона на св. Богородица, притежавана от император Константин IX Мономах. Единственият подобен запазен образец е една икона от XIV в. от о. Тинос, от колекцията на Византийския музей в Атина. На нея

Пресветата Дева люлее Младенеца, Който е легнал върху дясната ѝ ръка, и е наклонила главата си към Него, гледайки към Неговата благославяща десница. Епитетът „Акатамахитос“ е изписан върху сребърния обков на иконата<sup>2</sup>.

По отношение на цитираната по-горе употреба на епитета „Влахернитуса“ за иконографско изображение на св. Дева, следващо схемата на „Елеуса“, изследователите търсят причините за това в беглото описание, което Йоан Скилица дава на откритата от Роман III чудотворна икона. Скилица пише, че тя изобразявала „св. Богородица, държаща Младенеца“, и този факт, редом с наличието на запазения в колекцията на Синай хексантис<sup>3</sup>, в който епитетът „Влахернитуса“ е приложен към иконография тип „Елеуса“, а Младенецът е изобразен изправен в ръцете на майка Си (Carr 2002: 78, fig. 2), дава основания за изграждане на хипотезата, че чудотворният образ от Влахерна е бил именно от типа „Елеуса“ (Angelidi, Paramastorakis, 2005: 214–215). В този случай епитетът „Влахернитуса“ е с напълно топонимен характер.

Епитетът „Епискенсис“ се свързва с иконографския тип „Влахернитуса“ заради локацията. Това наименование, заедно с друго поетично име на св. Дева Мария „Панайотиса“ (Παναγιώτισσα – „пресвята“), са най-ранните прозвища, асоциирани с иконографския тип „Влахернитуса“. За първи път терминът „Епискенсис“ се употребява за изображение, в което св. Богородица държи Младенеца пред гърдите си, но през XIII в. вече има свидетелства за съчетаването на това име с лика на св. Богородица „оранта“ със свободно стоящ пред гърдите ѝ медальон (мандорла – б.а.) с Христос (Pentcheva, 2006: 146).

Обобщавайки ситуацията с иконографския тип „Влахернитуса“, Б. Пенчева потвърждава мнението на Н. Шевченко (Ševčenko, 1991: 2170–2171), че с този епитет са наричани няколко различни икони, и казва, че те са „поне пет“: 1/ св. Богородица в поза „оранта“; 2/ същото изображение, но в профил; 3/ св. Богородица с Младенеца на ръце, Който се е извърнал, за да обхване шията ѝ; 4/ св. Богородица в поза „оранта“, със свободно стоящ пред гърдите ѝ медальон с образа на нейния Син; 5/ св. Богородица, държаща медальона с образа на Христос с ръцете си. Последните две изображения се асоциират и с чудесното действие на влахернската икона на Божията майка. Първият от изброените типове вероятно е представлявал апсидното изображение от храма във Влахерна след победата над иконоборството и е свързан с имперската политическа идеология за победата. Апсидната мозайка на киевския храм „Св. София“

<sup>2</sup> Виж изображението на: <https://bit.ly/3euEiQk> (Accessed on 12.03.2021).

<sup>3</sup> Виж изображението в: (Skhirtladze 2014: figs. 1-2, 5-7).

от 1043 г. демонстрира какво е било отношението към този влахернски модел – св. Дева е изобразена пълноръстово, с широко разтворени в молитвена поза ръце, които също толкова широко разпростират и нейния мафорий, който се превръща във визуален символ на нейната закрила и застъпничество пред Бога. Подобно апсидно изображение виждаме и в иконографската програма на императорския манастир „Неа Мони“ на о. Хиос (Pentcheva 2006: 76–79).

Независимо от трудностите в последователното изследване на появата и развитието на иконографския тип „Св. Богородица Влахернитиса“ и на неговото разнообразие, запазените до наши дни визуални образци сочат гревния произход на неговия прототип. Освен цитираната от Хадзидакис фреска (фиг. 1), една икона от колекцията на манастира „Св. Екатерина“ на Синай, датирана ок. VII в. (фиг. 2), също го доказва. Ф. Дел’Аква също смята, че иконографската схема е гревна, като посочва, че времето на възникването ѝ съвпада със създаването на *Corpus Duonisiacum* през VI в. Тя вижда в „За божествените имена“ да се съдържа намек за това, което нарича „словесна икона“, която дава основата за визуалната такава (Dell’Acqua, 2020: 239–240). По отношение на фразата „Πλατυτέρα των Ουρανών“ дел’Аква я проследява назад до III в., в апокрифното „Евангелие (Въпроси) на Вартоломей“, като отбелязва, че през IV в. св. Ефрем Сирий също използва подобно сравнение. Идеята за утробата на Пресвета Богородица като „вместилище на невместимото“ става особено популярна в омилията и химнографията – още през V в. св. папр. Прокъл I Константинополски я възхвалява, използвайки сравнението за нейната широта, по-голяма от небесната. Същото се забелязва и в Богородичния Акатист от V–VI в. – безспорно най-популярния Богородичен химн на Църквата.

Всичко това показва, че определението на св. Богородица като „Платитера“ е било популярно още преди написването на *Corpus Duonisiacum*, но богословието на Псевдо-Дионисий му придава допълнително значение. По-нататък дел’Аква свързва израза на Псевдо-Дионисий и с постановленията на III и IV Вселенски събор по отношение на Боговъплъщението, което според нея допринася нов слой на значение към термина Богородица като Носителка на Бога. В този смисъл иконографският сюжет със св. Дева Мария на трон и Младенеца в скута ѝ, поставен в мандорла, представя по директен начин реалността на Въплъщението. През VII–VIII в. „словесната икона“ за Пресвета Богородица „Ширшая небес“ започва да се употребява широко в омилията за Успението на св. Дева Мария като довод и обяснение за нейното блажено преминаване в небесния свят (пак там:



247–251), защото, както пише св. Йоан Дамаскин, „Как би могло небето да приеме онази, наречена „по-широка от небесата? Как би могъл гробът на приеме онази, приела в себе си Бога?“ (On the Dormition. I.13, PTS 29: 498), (Daley, 1998: 198).

Освен с препратките между „словесната“ и визуалната икона на Пресвета Богородица Платитера и свързването на този сюжет със сюжета на Богородичното Успение, изследването на Франческа дел'Аква е интересно заради посочването на три важни западни иконографски образца, първият от които е скорошно откритие. Това е голям стенопис (2,80 x 4,35 м), разположен в горната част на стената в нартекса на „Санта Сабина“ в Рим, създаден по времето на папа Константин (708–715) и открит едва през 2010 г.<sup>4</sup> Сюжетът представя св. Богородица, фланкирана от св. ап. Петър и Павел, още две светици и трима донори, държаща пред себе си голяма овална мандорла, в която е изобразен Христос Емануил в тронна поза. В духа на времето изследователите смятат, че фреската освен вотивен характер има и доктринален такъв, като изповядва църковното учение за двете воли на Господ Иисус Христос в противовес с разбиранията на монотелитите.

Дел'Аква дава още един пример за западно изображение на „Платитера“, което е част от иконографската програма на криптата „Санта Мария ин Инсула“ в манастира „Сан Винченцо ал Волтурно“ в Исерния, Централна Италия, създадена по времето на френския абат Елифаний (824–842). Тук св. Богородица е в овално-заострена мандорла, носи корона и държи пред себе си овална мандорла с изобразен в нея Господ Иисус Христос в тронна поза (Dell'Acqua, 2020: 255–256, figs. 8.4, 8.5). Изводът на автора е, че сюжетът „Платитера“ си остава необичаен за западното християнско изкуство, но се посочва един любопитен пример за иконография, възникнала на неговата основа. Това е миниатюра от ръкописа *Cm.* 4452, *Monastery of Reichenau, Munich, Staatsbibliothek*, fol. 161v, в която е изобразено „Успение Богородично“, но комбинирано с *Majestas Domini* (1002–1012), (пак там: 258, fig. 8.6). Господ Иисус Христос е изобразен в горната част на сцената, вписан в овално-заострена мандорла, но в нозете Му е представена Пресвета Богородица в кръгла мандорла, с разтворени ръце подобно на позата от сюжета „Платитера“. Сцената представя взимането на душата на св. Богородица от Господ Иисус Христос при нейното Успение, очевидно правейки алюзия със схемата на „Платитера“ и разбирането за св. Богородица като „Ширшая небес“ (пак там: 251–259).

<sup>4</sup> Виж изображението в: (Dell'Acqua 2020: 252–253, figs. 8.2, 8.3).





Фиг. 4. Св. Богородица Влахернитиса, фреска, ок. 1320–1321 г., екзонартекс, Гробница Е, манастир „Хора“, Константинопол. Photo credit авторът

Разбира се, подобни изображения остават встрани от основната византийска линия на развитие на сюжета, но са интересни в качеството им на доказателство за транзитирането на модели от Изток на Запад. Още от XII в. нататък присъствието на иконографската схема на „Св. Богородица Влахернитиса“ с разтворени ръце и мафорий, със свободно стояща пред гърдите ѝ кръгла мандорла с образа на Христос Емануил, намира своето трайно място във византийската монументална църковна живопис (Maguire, 2000: 54, fig. 48).

Промените в изобразяването на символа на мандорлата, които се наблюдават в късновизантийската иконография, намират отражение и в иконографската схема на сюжета „Св. Богородица Влахернитиса“ – кръглата форма бива заместена от звездовидни комбинации от геометрични елементи, а колоритът се подчинява на тенденцията за монохромност или *grisaille*. Интересен и вероятно най-ранен пример в това отношение е фреската от екзонартекса на манастира „Хора“ (фиг. 4), която украсява гробницата (Гробница Е) на Ирина Раулина Палеологина – вдовица на Константин Палеолог, брат на император Андроник II Палеолог и свекърва на дъщерята на ктитората Теодор Метохит Ирина. Датирана ок. 1325–1330 г., тя представя бюст на Пресвета Богородица в поза оранта и Младенеца пред гърдите ѝ, обградена от назъбена мандорла с пет върха, от чиито заоблени въгнати страни се показват фигурите на четири серафима. П. Ъндърууд я определя като „Влахернитиса“ (Underwood, 1967: 270, 281–282), а

мандорлата е оцветена в бледо сиво-синьо, обрaмчeна с две ивици в бледо синьо-зелено, докато сeрафимите са представени в жълто, с червени контури и бeли светлини.

Всъщност тази фреска не е класически образец „Влахернитиса“ в смисъла, в който изяснява сюжета Б. Пенчева. Тук мандорлата около Христос Емануил липсва, а такава е описана около фигурата на Неговата майка. Освен това мандорлата е комбинирана с четири сeрафима, което напомня схемата на Христос Тетраморф. Композицията е допълнена от изображенията на св. Козма Маюмски вляво и св. Йоан Дамаскин вдясно – двама химнографи, които се появяват и в източните медальони на купола на пареклесиона. Те са изобразени в медальони с червен фон и гържат в ръцете си свитъци със стихове от монашеското опело (Underwood, 1967: 282–283). Изхождайки именно от тяхното неслучайно присъствие около изображението на „Св. Богородица Влахернитиса“, бихме могли да разчетем тази иконографска схема в химнографски и по-конкретно в акатистов контекст. Първата насока към химнографско тълкувание на фреската идва безспорно от факта, че образите на св. Козма Маюмски и св. Йоан Дамаскин фланкират изображението на Пресвета Богородица. Втората насока в това отношение може да бъде намерена чрез иконографските прилики между тази композиция и някои от изображенията на св. Дева Мария в Акатистовия цикъл. Третата насока идва от текстовете, изписани върху свитъците, гържани от двамата светии (Todorova-Encheva, 2020: 140–156).

Въпреки че горният пример е по-нетрадиционен, той не е изключение и звездовидната мандорла присъства и в други късновизантийски образци на сюжета „Св. Богородица Влахернитиса“. Пример в това отношение е фреската от купола на храма „Св. София“ в Мистра, датирана ок. 1365 г. (фиг. 5). Днешното състояние на фреската е лошо, но в рисунката на Г. Миле ясно се виждат двете ъгловати форми, добавени зад фигурата на св. Богородица (Millet, 1910: pl. 132). Втора подобна мандорла се съдържа в апсидната фреска на храма на манастира „Св. Богородица Перивлента“ в Мистра, датирана ок. 1365–1374 г. Зад фигурата на св. Богородица, фланкирана от двама архангели, се забелязва осемлъчева мандорла, съставена от две припокриващи се четириъгълни форми<sup>5</sup>. (Delvoye, 1964: 160). Интересен образец от българските земи е фреската от храма „Св. ап. Петър“ в с. Беренде, Софийска област, също от XIV в. (фиг. 6). Сцената е разположена на източната стена на наоса, в конхата на олтарната апсида, и съдържа изображенията

<sup>5</sup> Виж изображението на: <https://cutt.ly/1cL8bPh> (Accessed on 12.03.2021)

на св. Богородица в поза оранта с Христос Емануил пред гърдите ѝ, обграден от осмоъгълна мандорла, съставена от припокриването на два правилни квадрата (Bakalova, 1976: 12–15).



Фиг. 5. Божествената литургия и св. Богородица Влахернитиса, фреска, ок. 1365 г., храм „Св. София”, Мустра. Photo credit *The Byzantine Legacy.com*. Available at: <https://cutt.ly/lcL0bH4> (Accessed March 25, 2021)

Навлизането на звездовидната мандорла в този сюжет може да бъде разгледано през призмата на разсъжденията на А. Семоглу по отношение на два аспекта на личността на Пресвета Богородица във византийското изкуство – като Майка на Светлината и като място за покой. Авторът проследява как тези два аспекта биват изразени посредством иконографски елементи и колорит (Semoglou, 2014: 67–81), които превръщат изображенията в техни визуални коментари. Разбирането за св. Богородица като носител на Светлината има дълбоки корени в православната традиция. Светоотеческите проповеди в нейна чест често я определят като Източник и Майка на Светлината (*πηγή τοῦ φωτός*), (Parastavrou 2007: 78, п. 7). А химнографските източници изключително често описват св. Дева Мария като светлина или слънчево небе, или „небе, родило Слънцето на Правдата“ (*οὐρανόν ἀνέτειλας τὸν ἥλιον τῆς δικαιοσύνης*), а корените на тази Богородична типология могат да бъдат видени като инспирация от думите на пророка в /Мал. 4:2/: „...ще узрее Слънцето на правдата, и изцеление ще има в лъчите Му...“ (Semoglou, 2014: 68, п. 8–11).



Фиг. 6. Св. Богородица Влахернитиса, фреска, XIV в., храм „Св. ап. Петър“, Беренге, Софийска област. Photo credit К. Йовчев.

Available at: <https://cutt.ly/dcZYdxM> (Accessed March 25, 2021)

В последните векове от съществуването на Византия почитта към Божията Майка достига невиджани висоти, до степен такава, че еп. Теофан НикеЙски († 1381) пише, че „каквото е казано за Него, може да бъде казано и за Нея, защото чрез Него Тя е получила характеристиките на Неговия Бог Отец“. Константинопол се смятал за града на св. Богородица, за мястото, в което тя обитава и което ще защитава винаги. Богородичният Акатист се използвал като химн на града, който се пее благодарствено след всяка победа, осигурена от небесната закрилица. Св. Дева Мария била почитана като най-висш посредник между Бога и човека, защото тя е „по-свята от всички светци, по-висока от небесата, по-славна от херувимите и по-почитана от всички същества“. Силата на нейната майчина молитва и необходимостта от нейното подчертаване като верен път за спасение на грешните е отбелязана дори в иконографските напътствия в ерминиите. Тоест култът към св. Богородица отговаря на личните и колективните нужди на хората, обитаващи Константинопол както в земния, така и в отвъдния им живот, а от там се разпространява из пределите на империята и в ареала на нейното културно влияние. (Акуйрек, 2002: 3–4).



Сюжетът „Св. Богородица Влахернитиса“ остава особено популярен и след изчезването на Византия, като от XV в. се превръща в силно предпочитано олтарно-апсидно изображение, в което Божията слава, обозначена чрез мандорлата около фигурата на Господ Иисус Христос или около тази на самата Божия Майка, бива изобразявана по един доста устойчив модел. Развитието му в поствизантийската иконография върви редом с придобиването на нови имена – по балканските земи той става популярен под химнографското име „Ширшая небес“, по гръцките – с еквивалентния му епитет „Платитера“, а по руските – с името „Знамение“. Н. Кондаков отбелязва, че в периода XV–XVII в. поставянето му на източната стена на наоса, в конхата на олтарната апсида, се среща предимно в храмовете в по-отдалечените от големите културни центрове провинции (Konnikov 1915: 103–106, 112).

Поствизантийската композиция на сюжета не търпи промени, разлики се наблюдават само във вида на употребената мандорла, като моделите могат да бъдат обособени в три основни групи:

- с кръгла мандорла, обикновено оцветена на слоеве в синьо или червено, макар да не липсват и образци в зелената гама. Мандорлата най-често е изобразена около фигурата на Христос Емануил, но има и примери, в които тя е голяма и описана само около св. Богородица. Характерна особеност на кръглата мандорла, особено когато е Христова, се появява още в края на XV в. – долният ѝ край започва да се изобразява леко подвит нагоре, което е характерна черта на стила на майсторите от Линополи и Грамоста например;
- с осемлъчева мандорла, съставена от два срещуположно поставени четириъгълника. Този тип мандорла почти винаги се описва около фигурата на Христос Емануил, макар че съществуват и редки случаи, в които е поставена около св. Богородица. Традиционният колорит на тази мандорла е синият, със или без цветни слоеве в елементите, но редом с него се използва и червената гама от нюанси, като често се съчетават син и червен елемент. Св. Богородица обикновено е изобразена на фона на двойна или тройна широка дъга, която по атонски маниер замества обширната обща мандорла в сюжета. Тази дъга обикновено е оцветена в охрови и зелени тонове, понякога допълнени от синьо или червено;
- с мандорла в нетипична форма. Разнообразието тук е голямо, като се срещат образци с кръгла мандорла, комбинирана със стреловиден елемент или някакъв вид четириъгълник, но

безспорно най-интересни са изображенията със сърцевидна мандорла около Христос Емануил. Колоритът на тези сърцевидни мандорли варира от син, през бял, до червен.

В руската поствизантийска иконографска схема на сюжета „Св. Богородица Знамение“ липсват осмоъгълните и сърцевидните форми от балканските образци. За сметка на това тук св. Богородица се изобразява фланкирана от серафими или от серафими и херувими, без или със мандорла, която прилича на опростен тип на тази от сюжета „Спас в силах“. Интересно допълнение в тази връзка е и присъствието на Тетраморф в тези изображения. Преобладава употребата на кръгла мандорла, но се срещат и редки образци с овална мандорла. Като особена форма на мандорлата на Христос Емануил може да се посочи овалната, прищипната през средата тъмна мандорла, която присъства в някои псковски образци. От XVII в. нататък доминира червено-златният колорит на символа.

Както вече казахме в началото, въпреки трудностите в изясняването на произхода и именуването на иконографския сюжет „Св. Богородица Влахернитиса“, неговото отчетливо догматическо съдържание е вън от всякакво съмнение. Идеята за визуализация на определението за св. Богородица като „скиния“ на Бог Слово от плът стои в основата на тази изобразителна схема, което от своя страна води до употребата на символа на мандорлата като средство за маркиране на Божията слава, чрез и във която се осъществява Боговъплъщението. Мандорлата тук не функционира като медальон в орнаменталния смисъл на термина, тя не присъства в изобразителното поле като средство за рамкиране, като шаблон, като декоративен елемент, а действа като визуален израз на омnipотенцията на изображението в нея лик. Самият факт на промените във формата ѝ през вековете е допълнителен довод в полза на символния ѝ, а не орнаментален характер, защото тя се подчинява на същите късновизантийски промени, които виждаме в другите иконографски сюжети, изобразяващи Божията слава. Мандорлата пред гърдите на св. Богородица я идентифицира като единствения възможен път за идването на единственото възможно средство за спасението на човешкия род – въплъщението на Бог Син. Именно този символ е и единственият възможен, който може да изрази адекватно еквивалентността на двете природи на Господ Иисус Христос, обединени в Неговата Богочовешка личност, и да свърже визуалното с евхаристийното в апсидното пространство, което сюжетът увенчава.



## СЪКРАЩЕНИЯ

ABME – Αρχεῖον των Βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος  
DOP – Dumbarton Oaks Papers

## ЛИТЕРАТУРА

- Akyürek 2002: Akyürek, Engin. “The Marian iconography of the west bay in the parecclesion of Kariye”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, XV, 2002, 1-25.
- Angelidi, Papamastorakis 2005: Angelidi, Christine, Ttitos Papamastorakis. “Picturing the Spiritual Protector: from Blachernitissa to Hodegetria”. – In: Vassilaki, M. (ed.) *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. Ashgate: Aldershot, 2005, 373-387.
- Bakalova 1976: Бакалова, Елка. Стенописите на църквата при село Беренге. София: Български художник, 1976. [Bakalova, Elka. Stenopisite na tsarkvata pri selo Berende. Sofiya: Balgarski hudozhnik, 1976]
- Bellinger, Grierson 1973: Bellinger, Alfred, Philip Grierson. (eds) *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*. Vol. 3, Part I. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1973.
- Carr 1982: Carr, Annemarie Weyl. „Gospel Frontispieces from the Comnenian Period“, *Gesta*, 21, 1, 1982, 3-20.
- Carr 1991: Carr, Annemarie Weyl. *A Byzantine Masterpiece Recovered: The Thirteenth Century Murals of Lysi, Cyprus*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Carr 2002: Carr, Annemarie Weyl. “Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople”, *DOP*, 56, 2002, 75-92.
- Daley 1998: Daley, Brian. (trans.) *On the Dormition of Mary. Early Patristic Homilies*. Crestwood, New York: SVS Press, 1998.
- Dell’Acqua 2020: Dell’Acqua, Francesca. “Pseudo-Dionysius and the Dormition of the Virgin Platyτέρα (“Wider Than the Heavens”)”. – In: Dell’Acqua, Francesca, Ernesto Mainoldi, (eds.) *Pseudo-Dionysius and Christian Visual Culture, c. 500–900*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020, 239-282.
- Delvoye 1964: Delvoye, Charles. “Chronique archéologique”, *Byzantion*, 34, 1, 1964, 135-266.
- Drpić 2016: Drpić, Ivan. *Epigram, Art, and Devotion in Later Byzantium*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Evangelatou 2019: Evangelatou, Maria. “Krater of Nectar and Altar of the Bread of Life: The Theotokos as Provider of the Eucharist in Byzantine Culture”. – In: Arentzen, T., M. B. Cunningham, (eds) *The Reception of the Virgin in Byzantium: Marian Narratives in Texts and Images*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, 77-119.

- Grabar 1968: Grabar, Andre. *Christian Iconography: A Study of its Origins*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- Kalokíris 1972: Kalokíris, Konstantínos. *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*. Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, 1972. [I Theotókos is tin ikonographían Anatólis kai Dísios. Thessaloníki: Patriarkhikón Ídrima Paterikón Meletón, 1972]
- Kazhdan et al. 1991: Kazhdan, Alexander, Alice-Mary Tallbot, Anthony Cutler, Timothy Gregory, Nancy Ševčenko. *A Oxford Dictionary of Byzantium* (Oxford), vol. 3, 1991.
- Khatzidákis 1989: Khatzidákis, Manólis. Χατζηδάκης, Μ. *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα: Νάξος*. Αθήνα: Μέλισσα, 1989. [Vizantiní tékhni stin Elláda: Náxos. Athína: Mélissa, 1989]
- Kondakov 1915: Кондаков, Николоѡ. *Иконоγραφия Богоматери. В 2-х томах*. СПб: Типография Императорскоѡ Академии наук, т. 2, 1915. [Kondakov, Nikolay. *Ikonografiya Bogomateri. V 2-kh tomakh*. SPb: Tipografiya Imperatorskoy Akademii nauk, t. 2, 1915]
- Maguire 2000: Maguire, Henry. *The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Mantás 2001: Mantás, Aróstolos. *Το Εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των Μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας: 843-1204*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2001. [Το Ikonographikó próγραμμα του ιερού víματος ton Mesovizantinón naón tis Elládas: 843-1204. Athína: Ethnikó kai Kapodistriakó Panepistímio Athinón, 2001]
- Mathews 1982: Mathews, Thomas. "The Early Armenian Iconographic Program of the Ējmiacin Gospel (Erevan, Matenadaram MS 2374, olim 229)". – In: Garsoian, N., Mathews, T., Thomson, R. (eds) *East of Byzantium: Syria and Armenia in the Formative Period*. Washington: Dumbarton Oaks Symposia Proceedings, 1982, 199-216.
- Millet 1910: Millet, Gabriel. *Monuments byzantins de Mistra: Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVème et XVème siècles, recueillis et publiés*. Paris: E. Leroux, 1910.
- Orlándos 1951: Ορλάνδος, Αναστάσιος. "Η 'Πισκοπή τής Σαντορήνης (Παναγία τής Γωνιάς)", *ABME*, 7, 1951, 178-214. [Orlándos, Anastásios. "Í 'Piskopí tis Santorínis (Panayía tis Goniás)", *ABME*, 7, 1951, 178-214]
- Ousterhout 1995: Ousterhout, Robert. "The Virgin of the Chora: An Image and its Contexts". In: Ousterhout, R., L. Brubaker (eds), *The Sacred Image East and West*. Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- Papageorghiou 1965: Papageorghiou, Athanassios. *Masterpieces of the Byzantine Art in Cyprus*. Nikosia: Department of Antiquities of Cyprus, 1965.
- Papastavrou 2007: Papastavrou, Helene. *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle. L'Annonciation*. Venise: Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, 2007.

- Pentcheva 2006: Pentcheva, Bissera. *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2006.
- Semoglou 2014: Semoglou, Athanasios. "La Vierge Mère de la Lumière, la Vierge lieu de Rafrâichissement: deux aspects de la Mère de Dieu dans l'art Byzantin", *ICONOGRAPHICA*, XIII, 2014, 67-81.
- Ševčenko 1991: Ševčenko, Nancy. 'Virgin Blachernitissa'. – In: Kazhdan, A. *Oxford Dictionary of Byzantium* (Oxford), vol. 3, 1991.
- Skhirtladze 2014: Skhirtladze, Zaza. "The Image of the Virgin on the Sinai Hexaptych and the Apse Mosaic of Hagia Sophia, Constantinople", *DOP*, 68, 2014, 369-386.
- Sotiriou, Sotiriou 1956-58: Sotiriou, Georgios, Maria Sotiriou. *Εικόνες της Μονής Σινά*. T. 1-2. Αθήνα: Institut Francais, 1956-1958, T. 2. [Ikónes tis Monís Siná. T. 1-2. Athínai: Institut Francais, 1956-1958, Vol. 2]
- 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 2015: Тодорова, Ростислава. *От слово към образ: коя е първата усихастка мандорла?* – Преславска книжовна школа, т. XV, Шумен, УИ „Епископ Константин Преславски“, 2015, 427-446. [Todorova-Encheva, Rostislava. *Ot slovo kam obraz: koya e parvata isihastka mandorla?* – Preslavska knizhovna shkola, t. XV, Shumen, UI „Episkop Konstantin Preslavski“, 2015, 427-446]
- Todorova-Encheva 2020: Тодорова-Енчева, Ростислава. *Символ и значение: концептът за Божията слава в късновизантийската иконография*. Шумен: УИ „Епископ Константин Преславски“, 2020. [Todorova-Encheva, Rostislava. *Simvol i znachenie: kontseptat za Bozhiyata slava v kasnovizantiyskata ikonografiya*. Shumen: UI „Episkop Konstantin Preslavski“, 2020]
- Trilling 1985: Trilling, James. *The Medallion Style: A Study in the Origins of Byzantine Taste*. New York: Garland Publications, 1985.
- Underwood 1967: Underwood, Paul. *The Kariye Djami: Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*. London: Routledge & Kegan Paul, vol. 1, 1967.

---

*За автора:*

Проф. д-р Ростислава Тодорова-Енчева е преподавател по теория на изкуството в катедра „Визуални изкуства, теория и методика“ на ШУ „Епископ Константин Преславски“. Области на научни интереси: теория и история на изкуството, византийско и поствизантийско изкуство  
E-mail: rostislava.todorova@shu.bg

*About the Autor:*

Prof. Dr. Rostislava Todorova-Encheva is a lecturer in theory of art at the Department of Visual Arts, Theory and Methodology of the University of Shumen Konstantin Preslavsky. Scientific interests: theory of art, art history, Byzantine and post Byzantine art  
E-mail: rostislava.todorova@shu.bg

## ДЕТСКАТА ИЛЮСТРАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВОТО НА РУМЕН СКОРЧЕВ. СПЕЦИФИКА НА ВИЗУАЛНИЯ ЕЗИК В ЖАНРА

Сузана Николова

**Резюме:** Визуалният език на Румен Скорчев в детската илюстрация е средство и инструмент за постигане на възпитателен и образователен ефект – прост, разбираем, без сложни метафори. Степента на стилизация на образа е много висока. Образите са доведени до ясни, знакови и висококомуникативни изображения, които лесно да заинтригуват интереса на детската аудитория. Визуалният език на автора е продуктуван, обусловен и подчинен на целта – комуникацията с детската публика, постигане на висок образователен аспект в областта на литературата и възпитаване на висок естетически критерий и визуална култура. Илюстрацията пренася Румен Скорчев в света на литературата и изисква прецизно осмисляне на образността, насищане със съдържание на всеки детайл и жест.

**Ключови думи:** детска илюстрация, визуален език, изобразително изкуство, литература за деца

## THE VISUAL LANGUAGE OF RUMEN SKORCHEV IN CHILDREN ILLUSTRATION

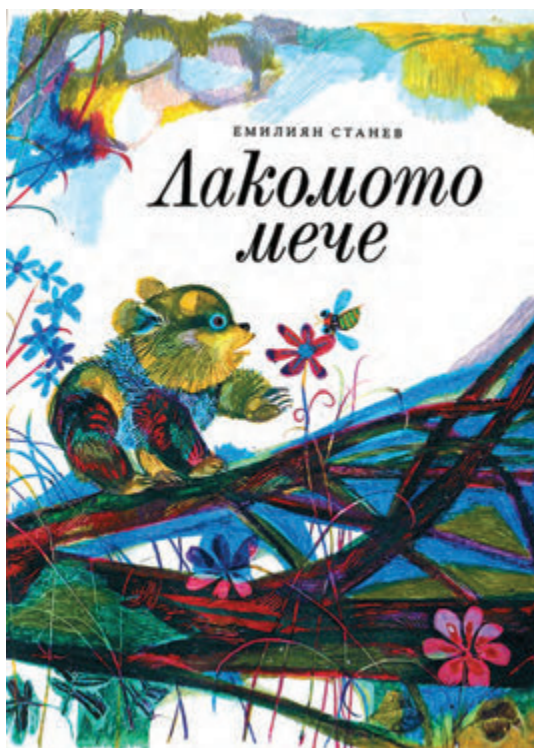
Suzana Nikolova

**Abstract:** The visual language of Rumen Skorchev in children illustration is a means and an instrument of reaching an educational and an upbringing effect – plain, comprehensible, without complex metaphors. The level of stylization of the characters is very high. They are led to clear, meaningful, highly-communicative images that ought to intrigue the interest of the child auditory. The visual language of the author is in a state of subordination to the aim –

communication with the child auditory, achieving a high educational aspect in the area of literature and upbringing of a high aesthetic criteria and visual culture. The illustration transmits Rumen Skorchev to the world of literature and requires a precise consideration of the image, saturation with the content is every detail and sign.

**Key words:** children illustration, visual language, fine arts, literature for children

Няколко поколения деца са израснали с илюстрациите на Румен Скорчев в книгите „Лакомото мече” от Емилиян Станев, 1976 (ил. 1а, 1б, 1в), „Храбрите щурци” от Асен Разцветников, 1975 (ил. 2), „Приказки” от Братя Грим, 1984 (ил. 3а, 3б), „Детство мое – стихотворения за деца”, 1983 (ил. 4) и мн.др. Той създава едни от най-одухотворените образи в този жанр в книгите „Малки жабешки истории” (ил. 7а, 7б) от Йордан Радичков, 1993 и „Девет приказки и две в повече”, от Карел Чапек, 1972 (ил. 5а, 5б).



Ил. 1а. Илюстрация към „Лакомото мече” от Емилиян Станев, 1976, маслен пастел, формат 8/70/100 см



Ил. 16. Илюстрации към „Лакомото мече” от Емилиян Станев, 1976,  
маслен пастел, формат 8/70/100 см



Ил. 18. Илюстрации към „Лакомото мече” от Емилиян Станев, 1976,  
маслен пастел, формат 8/70/100 см





Ил. 2. Илюстрации към книгата „Храбрите щурци“ от Асен Разцветников, 1975, темпера, молив, формат 84/116/20



Ил. 3а. Илюстрации към книгата „Приказки“ от Братя Грим, 1984, кредов картон, 26,2/19,7 и 6,6 см



Ил. 3б. Илюстрации към книгата „Приказки” от Братя Грим,  
1984, кредов картон, 26,2/19,7 и 6,6 см



Ил. 4. Илюстрации към книгата „Детство мое” – стихотворения за деца, 1983,  
пастел, 31/20,5 см



Ил. 5а. Илюстрации към книгата „Девет приказки и две в повече“, от Карел Чапек, 1972, пастел, перо, 25,8/18 см



Ил. 5б. Илюстрации към книгата „Девет приказки и две в повече“, от Карел Чапек, 1972, пастел, перо, 25,8/18 см





Ил. 6. Корици на книгите „Бяла, спретнатата къщурка” от Ран Босилек, 1995, туш, темпера, молив, формат 12/70/100 и „Малки жабешки истории” от Йордан Радичков, 1993, темпера, перо, туш, формат 12/70/100



Ил. 7а. Илюстрации към книгата „Малки жабешки истории” от Йордан Радичков, 1993, темпера, перо, туш, формат 12/70/100



Ил. 76. Илюстрации към книгата „Малки жабешки истории“ от Йордан Радичков, 1993, темпера, перо, туш, формат 12/70/100

Богатите цветове гами, живият детайл, стилизацията и високата степен на комуникативност превръщат тези малки картини в пълноценен фантастичен свят. Това е жанрът, в който Румен Скорчев работи с най-голямо удоволствие. Всеки герой, всяко цвете греят в детските книжки със слънчеви багри и настроение. За нагласата си по време на творческия процес авторът споделя: „Винаги, когато рисувам детска илюстрация, си мисля дали аз като малък бих харесал тази илюстрация. Дали бих желал да живея в тази къщичка? Детето трябва да законнее за този материален свят, в който живеят героите.“<sup>1</sup>

За спецификата на този жанр Венера Гълъбова пише: „Произведенията, създавани за деца, са работа интересна, благодарна и изключително отговорна. Всеки автор, писател или художник вниква и в особеностите на детската психика, и в специфичните форми на възприемане на външния свят, и именно това ръководи твореца при работата му върху произведения за деца. Художникът илюстратор трябва не само да остане верен на замисъла и атмосферата на литературното произведение, но и да изрази своето виждане в завършена, художествено оформена книга. Попаднала пред очите на малките, тя става главен източник за изграждане на техния интелект, характер и личност.“<sup>2</sup>

Детството оставя дълбок отпечатък в творчеството на Румен Скорчев и се превръща в една от основните теми, към които той

<sup>1</sup> Рисувам, защото се съмнявам ... Документален филм, БНТ. Автор: Пенчо Ковачев, режисьор: Галина Кралева. С., 2002.

<sup>2</sup> Galabova, 1971: 18-21. Galabova, Venera. Трима в илюстрацията. – Деца, изкуство, книги, 1971, бр. 1, с. 18-21.

се завръща многократно през целия си живот. В одухотворените образи откриваме бащината обич и отношението към вселената на детския свят. В автобиографичните книги „Рисунки по водата”<sup>3</sup> и „Изгреви и залези”<sup>4</sup> той разказва съкровени спомени от детството в село Маришно, Перник и Търговище. В илюстрацията откриваме закодиран автобиографични елементи – например на корицата на детската книга „Бяла, спретнатата къщурка”, 1995 (ил. 6). В отворено писмо до Стефан Цанев със заглавие „Де е България?” Скорчев пише: „В началото на годината, когато започнах да рисувам страниците на „Бяла спретнатата къщурка” от Ран Босилек, поставих на корицата моята малка родна къща в Търговище, изчезнала вече, но сънувана от мен където и да съм на път, обичана от мен, както се обича родината. Но може ли тя да се опише или да се нарисува?”<sup>5</sup> Рисува я в зрелите си години и в живописното платно „Нощ на улица Преслав”, 2006.

На корицата на „Роси, роси, Росица”, 1997 авторът е изобразил къщата в Драгалевци с ателието му и градината, която сам е проектирал като ландшафтен архитект и за която се грижи през целия си живот. Десетилетия наред той посреща широкия си приятелски кръг в артистичната атмосфера на драгалевския си дом. Професионалните познания и умения на дипломиран инженер-паркостроител си проличават в разнообразието на растителни видове със специфична листна маса и структура, които изпъстрят кориците и страниците на детските книжки.

За своите първи крачки в тази специфична област Скорчев пише: „Първата ми детска книжка „Моите далечни другарчета” беше по моя идея и Йордан Друмников написа текста в стихове. По същото време московската поетеса Лорина Димова написа стихосбирка, в която всяко заглавие се отнасяше към моя графика. Преди няколко години композиторът Георги Минчев съчини музикална творба „Три поеми за сопран, струнни и ударни инструменти по гравюри на Румен Скорчев”. Създаде я по поръчка на Парижкото радио, а Павел Славянски написа стиховете с едноименни заглавия. Гравюрите са „Самота”, „Антична ваза” и „Зора”. Такива случаи може да има много в живота на художника и те имат значение само като доказателство за общия корен на изкуството.”<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Skorchev 2006: Skorchev, Rumen. Рисунки по водата. Vedart Gallery. С., 2006.

<sup>4</sup> Skorchev 2015: Skorchev, Rumen. Изгреви и залези. Стови. С., 2015.

<sup>5</sup> Skorchev, Rumen. Отворено писмо до Стефан Цанев. Де е България?

<sup>6</sup> Kancheva 1991: Kancheva, Neviana. Съвременници: Румен Скорчев. – Лага, 1991, бр. 5.



За този начален период авторът пише в спомените си: „След дипломирането си през 1964 отначало ми възлагаха текстове за илюстриране в списания, после корици на книги, цялостно оформление и всичко, което можеше да насити жадната ми душа на художник, пък и можеше да ми донесе приход, защото вече имах семейство и родена гъщеря. Естествено е интересните истории да попадат в ръцете на по-опитните художници, а такива като мен – начинаещи, правеха всичко, каквото остане. Това ме подтикна към книжката ми „Моите далечни другарчета“, която ми донесе и награда. В този период правех сравнително по-малко графика.”<sup>7</sup>

Румен Скорчев се дипломира с детски илюстрации към „Приказки от цял свят“ и цикъл литографии „Старият Перник“. През 1972 авторът получава специалната награда „Борис Ангелушев“ за илюстрациите към „Майстор Ханс Рьокле и мистър Огненоз“ от И. И В. Корн, „Девет приказки и две в повече“ от Карел Чапек и рисунки към поезията на Ф.Г. Лорка. През този период авторът илюстрира „Господарят на ветровете“, 1968.

Илюстрациите към книгата „Майстор Ханс Рьокле и мистър Огненоз“ от Илзе и Вилмош Корн, 1971 са едни от най-високите постижения в българската илюстрация за деца. Композициите са много разнообразни, а в някои от тях са включени архитектурни детайли, характерни за района и епохата. В съответния стил са и костюмите, които придават известна театралност на сцените. Матовата повърхност на темперната боя създава усещане за кадифето на дрехите. Самите персонажи са с особени физиономични характеристики, дори страховити. Може би това е свързано със склонността на децата да запомнят по-страшните образи. Тъмните средновековни костюми, пищните шапки в плътна зелена гама се открояват на белия фон на композициите. Румен Скорчев прилага една много интересна техника – върху тъмен фон нанася светли шрихи със съответния тон и така изгражда всички детайли. По подобие на живописца на Цанко Лавренов, който рисува върху черен грунд. Постига се въздействието на техниката кредов картон, но тук се запазва свежият бял тон и фактурата на хартията във фона. Някои от илюстрациите са черно-бели, с туш и перо. Те са доста по-детайлизирани, с много персонажи и шрихи, с които е запълнено цялото поле на илюстрацията. Две от цветните илюстрации са отпечатани на пощенски марки в Словакия през 1981.

В подобна стилистика със силно графично въздействие са илюстрациите към „Девет приказки и две в повече“ от Карел Чапек,

---

<sup>7</sup> Skorchev, Rumén. Спомену – личен архив на автора.

1972 (ил. 5). Композициите отново са разнообразни и наситени с персонажи на хора и животни, и множество детайли. Човешките фигури са доста скъсени, с едри глави, характерни облекла и много сериозни изражения на лицата, което създава отново особена атмосфера.

Преди работата по всички илюстрации авторът проучва историята и културата на дадена епоха и държава, историята на костюма и традициите. Детайлите, които използва, нямат случаен характер, а присъстват съвсем логично в композицията. По този начин авторът илюстрира и поезия. В свое интервю той казва: „Познавам най-стойностното от Сафо до наши дни. А от българските автори съм чел дори треторазрядните. Когато някой студент ми сподели, че иска да илюстрира творба – било на Овидий, на Казанзакис, на Рабле, аз веднага му давам насоки за епохата, за произведението, библиография, която може да му помогне.”<sup>8</sup>

През 70-те и 80-те години художникът работи много активно в сферата на илюстрацията и създава по-значителната част от творчеството си. Това е обусловено от активното му сътрудничество с големите български издателства и с мащабната продукция на детски книги. От началото на 90-те години, когато започват икономическите кризи в страната ни, и през следващите три десетилетия от живота си той се насочва предимно към графиката и живописа.

През 1976 Румен Скорчев е вписан в почетния списък „Ханс Кристиян Андерсен” за илюстрациите към „Храбрите шурци” от Асен Разцветников, което е много високо международно признание за автора и потвърждава неговия авторитет в професионалните среди у нас и в чужбина. Не са много авторите, които са вписани в този легендарен списък.

Писателят Цанко Живков описва своите наблюдения за създаването на някои илюстрации, на които е бил свидетел през годините: „Румен Скорчев е от щастливците – неговите творби могат да говорят и да вълнуват непосредствено всеки. Езикът на рисунките му е универсален. (...) Но всичко, така казано, дава представа за количествената страна на творчеството и на дарбата му. Съществува обаче и качествена, която е същностна и неповторима; която обазря творбите му отвътре, кара ги да светят и топлят, да радват очите и да вълнуват сърцата. Това забелязват още при илюстрациите за една от първите му книги „Когато децата заспят” от Константин Константинов. При следващите: „Приказки от страната Алабашия” от К. Сандбърг,

---

<sup>8</sup> Енева 2011: Енева, Tatiana. Акад. Румен Скорчев кани на „Закуска на тревата”. Всичко за семейството. 15 септ. 2011.

„Майстор Ханс Рьокле и мистър Огненог“ от И. и В. Корн, както и при народните приказки „От къде извират Даугава“, Румен усеща, че търси и намира по нещо характерно във всяка от книгите и техните автори. Стреми се към стил. Помни насладата от работата си над илюстрациите за „Девет приказки и две в повече“ от Карел Чапек; как е рисувал онова малко тихо и подло човече, което върви по стъпките на всеки от нас и ни дебне да загремем.”<sup>9</sup>

Едни от високите му постижения, които в голяма степен представят най-добрите качества на творчеството му, са илюстрациите към „Приказки“ от Братя Грим, 1984 (ил. 3). Преди да илюстрира книгата, Румен Скорчев проучва старата немска гравюра, разхожда се из немските гори, за да придобие представа как и къде са се зазубили Хензел и Гретел. В композициите, изпълнени в техниката кредов картон, богатата образност е разположена в балансиран и добре обмислен композици. В детската илюстрация степента на стилизация на образа е много висока. Образите са доведени до ясни, знакови и висококомуникативни изображения, които лесно да заинтригуват интереса на детската аудитория. Засилването на контраста, ритмичното редуване на светло и тъмно, освобождаването от ненужни подробности и детайли – всичко това е съобразено с възрастовата група, към която е ориентирана книгата.

При опитен автор като Румен Скорчев всички тези технически параметри са съобразени, без да се натрапват, и читателят не осъзнава похватите, с които художникът го въвлеча в илюстрацията. В „Приказки“ от Братя Грим всяка композиция, обособена в рамка в целия формат на листа, разказва отделна приказка – увлекателно, убедително, дори понякога и малко страшно. В детската илюстрация визуалният език на автора е продиктуван, обусловен и подчинен на целта – комуникацията с детската публика, постигане на висок образователен аспект в областта на литературата и възпитаване на естетически критерий и визуална култура. В този смисъл незабравими са и илюстрациите на Любен Зидаров. Образите на Али Баба и четиридесетте разбойници и днес изплуват в съзнанието на тези, които са ги чели в детските си години.

Така емблематични остават и илюстрациите към „Малки жабешки истории“ от Йордан Радичков, които Румен Скорчев създава през 1993 (ил. 7). Тези цветни фантастични илюстрации представят едни от най-високите постижения в българската илюстрация за деца. В малките

---

<sup>9</sup> Zhivkov 1996: Zhivkov, Tsanko. Румен Скорчев – поезия в образи и цветове. – Литературен алманах Струма, 1996, бр. 2, 109-116.

цветни композиции се съсредоточават всички професионални умения на зрелия вече автор. Композицията е изградена от стилизирани тела на жабчета, костенурки, змии, фантастична растителност и цветните води на блатото.

Всички елементи преминават през стилизация, която ги превръща в разбираеми цветни образи – всяко едно със собствената си причудливост и красота. Авторът излиза от общоприетия стилизиран образ на жабчето и създава абсолютно неподражаеми образи. Всяка жабка си има собствена цвятова окраска, има индивидуалност и характер. Не е чудно, че това са едни от най-разпознаваемите илюстрации на Румен Скорчев. Тази неблагоприятна блатна тема се превръща във фантастична феерия от същества, гъждовни канки и цветя.

Талантът на автора да одухотвори и оживи образите е една от причините за неговия голям успех на илюстратор. Творческата искра, която свети в него, той предава и на искрящия от цветове детски свят. Авторът на книжката – големият български писател Йордан Радичков, разказва за творческия им тандем: „При Румен има една особена сетивност. Тук искам да внеса малко личен елемент. Известно време боледувах и за да се измъкна от това ужасно състояние, започнах да пиша малки работи за блатото, за поповата лъжичка, за водната бълха и прочие блатни работи. За да не потъна, се гържах за опашката на поповата лъжичка (...). Стана една доста блатна и жабешка книжка. Най-неочаквано Румен Скорчев поиска да я нарисува и за голяма моя изненада успя да изстиска толкова много красота от блатото, че останах смяян... После си казах – ами че нали това им е работата на художниците – от грозното да направят нещо красиво, както Бог даде пример, като от кал направи човека.”<sup>10</sup> Така одухотворени са и създадените по-рано образи към „Храбрите щурци” от Асен Разцветников, 1975 (ил. 2).

Една от книгите, които присъстват в детските библиотеки на много от българските деца е сборникът разкази „Сърната на художника и трите луни“. В списание „Деца, изкуство, книги“ Венера Гълъбова прави точен анализ: „В книжките за по-големи деца рисунките стават по-малко, но с това не намалява тяхната стойност. Частите на книгата са отделени с една страница в червено, черно и бяло. Малката бяла рисунка подказва съдържанието на текста. В разделите е запазен стилът при оформянето на фигурите – леко шеговити, с широки скулести лица. Тази характерна шеговитост навсякъде се създава от

<sup>10</sup> Radichkov 2012: Radichkov, Jirdan. Скорчев, Румен. Монографичен албум. С., 2012, с. 33.

лицето, фигурата, грехата. В тази книжка преобладават образите на животни – така причудливи, както може да си ги представи само дете. Действието се подсказва от динамичната графична рисунка, изпълнена върху определен фон. Подходящо за деца е оформена корицата. Свежите жълти, лилави или зелени цветове напомнят на веселите, спонтанни детски хрумвания и игри.<sup>11</sup>

Хората са склонни да предават човешки черти и качества на животните, да виждат човешки настроения – тъга, радост. Също така са склонни да представят животните като добри и лоши. Такива характеристики съществуват само в човешките представи и взаимоотношения, но се отразяват в книжната илюстрация. Румен Скорчев се старее да не става жертва на тези клишета. В природата лоши животни няма. Обикновено възприемаме като добри животни, тези, които не нападат други – зайчета, катерички, сърнички. Съчувстваме на малките животни – мечета, прасенца. Тези, които са по-високо в хранителната верига и се хранят с други – хищниците, обикновено са лоши – големият страшен вълк, мечката, лъвът. Човек съчувства на потенциалните жертви и малките, но в тези естествени процеси няма добри и лоши участници. При такова пренасяне на човешки характеристики върху животните рискуваме да създадем погрешна и фалшива представа за природата у децата.

В детската илюстрация масово се повтарят и групи символи като: слънце – хубаво време; гръжд – лошо време; вятър – напрежение; сняг – чистота; къщичка с пушец комин – уют; баба с елече и хурка – народна традиция; трапеза с питка и гозби – домашен уют; къща с дворче и кокошки – село. Художниците се опитват да предадат атмосферата на националния ни бит, традициите и историята. Много е тънка границата между клишето и образователния ефект. Тук са ролята и отговорността на добрия художник илюстратор – да създава представи.

За подчертаното живописно чувство във визуалния език на Скорчев в сферата на илюстрацията изкуствоведът Максимилиан Киров пише: „Румен Скорчев неочаквано за мнозина разкри една чувствителност към цвета, която при настойчива работа би му осигурила пълноценно развитие в сферата на живописата. Този изтъкнат наш майстор, автор и на огромен брой илюстрирани от него книги, бе наложил тази своя чувствителност към цвета и в илюстрациите си към детски книги толкова ярко в цялостната емоционална и художествена атмосфера на книгата, че самото живописно въздействие участваше като основна

---

<sup>11</sup> Galabova, 1971: Galabova, Venera. Трима в илюстрацията. – Деца, изкуство, книги, 1971, бр. 1, с. 18-21.

доминанта в духа и атмосферата на литературната творба; много повече, отколкото се изисква това от илюстратора.”<sup>12</sup>

За състоянието на българската илюстрация в международен контекст Румен Скорчев пише: „Българската илюстрация, изкуството на книгата, беше заела своето високо място в световната класация. Всяка година в Болоня неколцина художници биваха канени от организаторите на FIERA за участие в просторното Международно изложение на детската книга. А в Братислава на най-престижното биенале на илюстрации за книги за деца (BIB), както и на традиционното световно изложение в Лайпциг (IBA) ние българите получавахме високи отличия, защото в Източна Европа самите гържавни издателства привличаха най-даровитите художници и заплащаха тази скъпо струваща политика за възпитаване на естетически критерии чрез книгата още в детските години – критерии, противостоящи на някои небрежни родителски пристрастия към кича.”<sup>13</sup>

През 2016 г. в Националната галерия в София представя изложба на най-доброто от съвременната италианска илюстрация от Панаура в Болоня. Франко Бони – негов президент, пише в каталога към изложбата: „Изложбата на илюстраторите в Болоня, която от 1968 организираме в рамките на Панаура на детската книга – най-значимото международно изложение на издания, насочени към младите читатели, винаги още от първото си издание дава глобален поглед към креативността, фантазията и въображението на илюстраторите от цял свят.”<sup>14</sup>

За своите разностранни интереси и разнолик талант Румен Скорчев споделя: „Има художници, които работят в по-малка, други в по-широка амплитуда и вероятно аз съм от тези. От детската илюстрация до голямоформатната картина, от малката гравюра през големите графики – това винаги ме е удовлетворявало и ми е създавало ежедневен комфорт. Проверявало ме е в моята активност и дисциплинираност като художник. Почивал съм си в детската илюстрация, смалявал съм се до детето, което съм бил, защото всяка нощ заспивам с мисли за местата, където съм живял като малък, за моите детски изречки, заспивам с една обич към всичко, което е отминало и вече е невъзвратимо.”<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Kirov, Maksimilyan. Майсторът график Румен Скорчев се представя като живописец.

<sup>13</sup> Skorchev 2016: Skorchev, Rumen. Дупляна по повод представяне на книгата „Румен Скорчев и приятели”, БАН. С., 2016.

<sup>14</sup> Bonny 2016: Bonny, Franko. Илюстрации за деца. Най-доброто от Италия. С., 2016.

<sup>15</sup> Skorchev, Rumen. Спомену – личен архив на автора.



Визуалният език в детската илюстрация на Румен Скорчев е средство и инструмент за постигане на възпитателен и образователен ефект – прост, разбираем, без сложни метафори. Степента на стилизация на образа е много висока. Образите са доведени до ясни, знакови и висококомуникативни изображения, които лесно да заинтригуват интереса на детската аудитория. Засилването на контраста, ритмичното регулиране на светло и тъмно, освобождаването от ненужни подробности и детайли – всичко това е съобразено с възрастовата група, към която е ориентирана книгата.

## ЛИТЕРАТУРА

- Bonny 2016: Bonny, Franko. Илюстрации за деца. Най-доброто от Италия. С., 2016. [Ilustratsia za detsa. Nai-dobroto ot Italia. Sofia, 2016]
- Eneva 2011: Eneva, Tatiana. Акад. Румен Скорчев кани на „Закуска на тревата”. Всичко за семейството. 15 сепм. 2011. [Akad. Rumen Skorchev kani na Zakuska na trevata. – In: Vsičko za semeistvoto. 15.9.2011]
- Galabova, 1971: Galabova, Venera. Трима в илюстрацията. – Деца, изкуство, книги, 1971, бр. 1, 18–21. [Trima v ilustratsiata. – In: Detsa, izkustvo, knigi. 1971, 1, 18–21]
- Kancheva 1991: Kancheva, Neviana. Съвременници: Румен Скорчев. – Лада, 1991, бр. 5. [Savremennitsi: Rumen Skorchev. – In: Lada, 1991, 5]
- Radichkov 2012: Radichkov, Jordan. Скорчев, Румен. Монографичен албум. С., 2012. с. 33. [Rumen Skorchev. Sofia, 2012, 33]
- Skorchev 2006: Skorchev, Rumen. Рисунки по водата. Vedart Gallery. С., 2006. [Risunki po vodata. Vedart Gallery. Sofia, 2006]
- Skorchev 2015: Skorchev, Rumen. Изгреви и залези. Стови. С., 2015. [Izgrevi i zalezii. Stovi. Sofia, 2015.]
- Skorchev Roumen. Спомену – личен архив на автора. [Spomeni – lichen arhiv]
- Skorchev 2016: Skorchev, Rumen. Дипляна по повод представяне на книгата „Румен Скорчев и приятели”, БАН. С., 2016. [Rumen Skorchev I priатели. BAN. Sofia, 2016]
- Zhivkov 1996: Zhivkov, Tsanko. Румен Скорчев – поезия в образи и цветове. – Литературен алманах Струма, 1996, бр. 2, 109–116. [Rumen Skorchev – poezia v obrazi i tsvetove. – In: Literaturen almanah Strouma, 1996, 2, 109–116]

---

### *За автора:*

Д-р Сузана Николова, главен асистент в катедра „Изкуствознание” в Националната художествена академия, главен уредник в Националната галерия. Куратор на изложби на българско изкуство от втората половина на XX и началото на XXI век. Автор и съставител на издания за съвременно българско изкуство.

Области на научни интереси: съвременната българско изкуство, живопис и графика  
E-mail: suzi\_qbg@yahoo.com

*About the Autor:*

Suzana Nikolova PhD, Chief Assistant and lecturer at the Department History of Art the National Academy of Art. Head Curator at the National Gallery. Curator of exhibitions of Bulgarian art of the 2nd half of the 20th c. and Contemporary Bulgarian Art. Author and compiler of editions on Contemporary Bulgarian Art.

Scientific interests: Contemporary Bulgarian Art, Painting and Graphic Art

E-mail: suzi\_qbg@yahoo.com



## ЛИТЕРАТУРНИ И ВИЗУАЛНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА РОДНОТО В СПИСАНИЕ „ДЕТСКА РАДОСТ“ (1933–1934)

Таня Казанджиева

**Резюме:** В студията се прави опит да се изследва как се интерпретира родното в поезията и прозата за деца и в илюстрациите към тях в избрана годишнина от списание „Детска радост“ (1933–1934). Целта е да се покаже връзката между литературен текст и визуален израз на идеята за родното, която не се ограничава само в месните национални рамки, а преминава и в общочовешко значимото. Студията цели да се очертае значимата роля на периодичните издания за деца в комуникационния процес словесно–изобразително изкуство.

**Ключови думи:** интерпретация, родно, текст, илюстрация, периодичен печат, деца, комуникационен процес

## LITERARY AND VISUAL INTERPRETATIONS OF THE NATIVE IN THE “CHILD'S JOY” MAGAZINE (1933–1934)

Tanya Kazandzhieva

**Abstract:** The study attempts to explore how the native is interpreted in poetry and prose for children and in the illustrations to them in a selected anniversary of the magazine "Children's Joy" (1933–1934). The aim is to show the connection between a literary text and a visual expression of the idea of the native, which is not limited to the narrow national framework, but also passes into the universal meaning. The study aims delineate the significant role of periodicals for children in the communication process verbal and fine arts.

**Key words:** interpretation, native, text, illustration, periodical, children, communication process



Корица на сп. „Детска радост“ (1933-1934) – худ. Георги Атанасов

И в обществен, и в културен план годините до средата на XX в. в България са време на стремеж към пълно изравняване с достиженията на европейската цивилизация. От своя страна изкуството е средство за въздействие, представя гледна точка за диалектиката на света и внушава идеи. Затова в своите произведения творците, писатели и художници от това време, предлагат модерната философия за света, опирайки се обаче на ценностите на традиционния български светоглед.

Тези тенденции ярко се открояват освен в националните медии от това време, но и в периодиката за деца. И списанията, и вестниците за тези читатели предлагат съвременно интерпретиране на редица нравствено-философски въпроси, на национални и индивидуални дилеми, както и на радостите и тежненятията на детето от тази епоха.

Още в зората на XX в. детските издания заемат забележима част от медийното пространство у нас. Освен в София, в много градове на страната започват да излизат по едно, а някъде едновременно и по няколко издания за деца. В тяхното списване и редактиране дейно

участие взимат най-напред учителите. Поместените стихотворения, разкази, научнопопулярни четива и други публикации имат за задача да подпомогнат образователната и възпитателната работа на училището, с което се спазва традицията на нашата детска литература от нейното възникване до първите десетилетия на развитието ѝ. В тази журналистическо-творческа дейност са привлечени и много писатели и художници. Според Томислав Дяков наличието на периодичен печат дава възможност на повечето от тях да участват в процеса на създаване и утвърждаване на литературата за деца. Според него периодичните издания за деца изиграват същата роля на своеобразен литературен форум, каквато е и ролята на периодичния печат през Възраждането. Това предполага и ускоряване на литературното развитие (Дяков, 2009: 259).

През първата половина на миналия век националният въпрос продължава да бъде основен в българския политически и обществен живот и поради това намира отражение във всички форми на културата. Този интерес към „родното“ провокира много позиции и идеи както в периодичния печат изобщо, така и в редица авторитетни издания от това време като „Златороз“, „Философска мисъл“, „Изкуство и критика“ и др.

По същото време възниква и българският бежански въпрос, започнал след края на Руско-турската война от 1878 г. и последвалите решения на Берлинския конгрес. Променящите се геополитически реалности на Балканите в следващите години провокират масов приток на българи, бежанци от Македония, Източна и Западна Тракия, от Добруджа и Западните покрайнини. До средата на XX в. България приема четири бежански вълни от стотици хиляди българи.

Трябва да се припомни и специфичната ситуация, в която мигрират тези бежанци – в родна, но свита географски българска етнотеритория. За тях големият въпрос става институционализирането на културната им памет. Бежанството разпичава рода, травмира жертвите му, погубва първоначалната селищна цялост и присъщия ѝ духовен живот.

Погромът на Илинденско-Преображенското въстание, резултатите от трите войни (Балканска, Междусъюзническа и Първа световна война) не обезкуражават бежанците, особено македонските и тракийските, и те не престават да се надяват, че ще се завърнат и отново ще видят родните си места като български.

Затова много от рубриките в тогавашния периодичен печат за деца поставят темите за родния край, родовата памет, българския дом, религиозните и фолклорните празници, спомени, пътеписи от родните места.



Характерна черта на взаимодействието между литературата за „възрастни“ и литературата за деца през този период е засиленият интерес към фолклора и към социално-политическите проблеми на обществото, твърдят изследователите. Именно чрез „посредничеството“ на фолклора детската поезия за първи път става част от цялостния литературен процес, утвърждава Ивайло Христов. Значителният брой фолклорни творби, появили се през 20-те години на миналия век, се обуславя от два фактора – поврат към народното творчество и появата на движението „Родно изкуство“. Христов заявява, че движението провокира редица нови художествени търсения – връщане към примитива, към земята и първичните сокове на живота, повишен интерес към народностната съдба и дух и др. (Hristov, 2000: 68).

Изследователят утвърждава още, че в периода между двете световни войни няма престижно литературно издание, което да остава изолирано от дебата за „родното“ (Hristov, 2000: 68). Този извод напълно се отнася и за периодичния печат за деца от този период. Христов заявява, че писатели, поети, критици, изкуствоведи и общественици полемизират върху проблемите на националната идентичност, върху взаимоотношенията между „европейското“ и „родното“, между „космополитното“ и „българското“ (Hristov, 2000: 68).

Движението „Родно изкуство“ обхваща и влияе върху всички сфери на художествена дейност у нас. Процесите в областта на живописата под негово влияние разкриват, че се заражда ново естетическо направление, чиято цел е „да се запази родното изкуство от пагубното влияние, от шаблон и издребняване“ и „да се постави нашето изкуство на здрави основи и правилно развитие“ ([http://www.daskalo.com/onobrazovanie/files/2017/05/7\\_dvizhenie\\_rodno\\_izkustvo\\_-\\_Jordan\\_Iovkov\\_Racho\\_Stojanov.pdf](http://www.daskalo.com/onobrazovanie/files/2017/05/7_dvizhenie_rodno_izkustvo_-_Jordan_Iovkov_Racho_Stojanov.pdf)).

Тези идеи поддържат вече утвърдени български творци като Никола Ганушев (1889–1958), Стефан Иванов (1875–1951), Елисавета Консулова-Вазова (1881–1965), Иван Лазаров (1889–1952), Никола Маринов (1879–1949), Цено Тодоров (1877–1953), Александър Божинов (1878–1968), Борис Денев (1883–1969), Елена Карамихайлова (1875–1961), Александър Мутафов (1979–1957), Никола Танев (1890–1962), Константин Щъркелов (1889–1961) и др. Голяма част от тези творци участват активно в илюстрирането на художествени произведения, публикувани в периодичния печат за деца през този период.

Инспирирано от движението Heimatkunst в Германия и отразяващо възгледите на изкуствоведа Валтер Ниман от 1913 г., привържениците на движението споделят идеята, че „творчеството е обречено без връщане към родовия дух, без преклонение пред природата и без представяне на

хармоничното, което е здраве и което е противопоставено на болезнените форми на авангарда. На базата на идеята за неразвратеността на селяните се прокламира теорията за неразривната връзка на „кръвта и почвата (Blut und Boden)“, чието единство ще спаси общността от изграждане. Принципът е по-близо до „кръвта и почвата“ ([http://www.daskalo.com/onobrazovanie/files/2017/05/7\\_dvizhenie\\_rodno\\_izkustvo\\_-\\_Jordan\\_Iovkov\\_Racho\\_Stojanov.pdf](http://www.daskalo.com/onobrazovanie/files/2017/05/7_dvizhenie_rodno_izkustvo_-_Jordan_Iovkov_Racho_Stojanov.pdf)).

Трябва да се отбележи, че появата на движението не се приема еднозначно от българските интелектуални елити и предизвиква критиките на творци като Гео Милев, Чавдар Мутафов и дори от Сирак Скитник, който членува в него. Разгарят се дискусии, които се опитват да очертаят естетическата рамка и в средата на 20-те години на ХХ в. се оформят основните му елементи, като на преден план е изведена искреността на художника, но тази тема е дообогатена с идеята за това родният тематичен регистър да съдържа универсалната културна символика, представяща юнгианската идея за архетипното ниво в културите. Роговите митове, приказки и легенди са целенасочено търсени и се изобразяват с модерни художествени техники, които са свързани преди всичко с декоративното изкуство, но се демонстрира особено предпочитание към сецесиона ([http://www.daskalo.com/onobrazovanie/files/2017/05/7\\_dvizhenie\\_rodno\\_izkustvo\\_-\\_Jordan\\_Iovkov\\_Racho\\_Stojanov.pdf](http://www.daskalo.com/onobrazovanie/files/2017/05/7_dvizhenie_rodno_izkustvo_-_Jordan_Iovkov_Racho_Stojanov.pdf)).

Ивайло Христов твърди, че художествената реализация на повика „Назад към родното“ се извършва по различен начин в литературата за деца и за възрастни, въпреки типологичните сходства. Той смята, че в литературата за възрастни „родното“ е „реакция на универсализма и естетическия индивидуализъм“, в литературата за деца „то затваря един етап от развитието на детската поезия, след който фолклорогенният дискурс може да съществува единствено променен“ (Hristov, 2000: 69).

„Във всяко дете живее душа на поет“ убеден е класикът на детската литература Ран Босилек. И като автор, и като редактор, и като издател на списание „Детска радост“, той работи за това да събуди поета у детето. Голямата заслуга на Ран Босилек е, че превръща „Детска радост“ в първото литературно списание за деца у нас и успява да приобщи почти всички утвърдени български писатели и художници към създаване на творби специално за деца.

Страниците на „Детска радост“ стават творческото поле, на което се изграждат като детски писатели Анжел Каралийчев, Дора Габе, Веса Паспалеева, Йордан Стубел, Асен Разцветников, Елисавета Багряна, Змей Горянин и др. През цялото съществуване на изданието

в него се изявяват и големите имена в изобразителното изкуство като Илия Бешков, Александър Божинов, Никола Кожухаров, Димитър Пюдженев, Никола и Невена Тузсузови, Райко Алексиев и др. Трябва да се подчертае обаче, че визуалният облик на „Детска радост“ се създава и задава от класика в българската илюстрация за деца Вагим Лазаркевич.

Избраната годишнина на списание „Детска радост“ (1933–1934) поднася на читателите си литературни творби, поезия и проза, които модерно интерпретират „родното“ като част от редица аспекти на човешкото битие. По-голямата част от произведенията са илюстрирани от Вагим Лазаркевич, който е основен сътрудник на Ран Босилек в художественото оформление на списанието, а в посочената годишнина със свои илюстрации участва и видният художник-живописец Георги Атанасов.



Вътрешна винетка на сп. „Детска радост“ (1933-1934) – худ. Вагим Лазаркевич

Няколко са тематичните кръгове, в които се разполагат публикуваните творби и в поезията, и в прозата. Те очертават основните тенденции в развитието на литературата за деца у нас през този период не само в тематично, но и в жанрово отношение.

Поетичните творби в тази годишнина разкриват разнообразие от теми, като сред тях доминантно място е отредено на темата за училището. Още на първата страница, в първата книжка от годишнината, е поместено стихотворението на Ран Босилек „Към училище“. Тази кратка поетична творба интерпретира през индивидуалната творческа перцепция една традиционна в българската литература за деца тема, зададена още в зората на поезията за деца у нас – трудолюбието. Доразвита от Петко Р. Славейков в неговата лирика за деца, поставяйки

идеята за ученолюбие то като част от труда, тя се превръща в един от фундаментите на само на поезията, но и на българската проза за деца.

Трябва да се отбележи, че освен като редактор на списанието Ран Босилек се утвърждава и като активен автор. Изследователите на творчеството му заявяват, че почти няма брой, в който да не е отпечатано негово произведение. Най-често на първа страница на отделните книжки има поместено негово стихотворение (Stoianova, 2009: 63), какъвто е и случаят с „Към училище“ и другите негови творби от тази годишнина, посочени в студията.

Училищната тема намира свое продължение чрез оригинална интерпретация на фолклорните приказки за животни и в краткото стихотворение на Йордан Стубел „Мишки-ученици“. Известно е, че поезията за деца е епическа и разказва случки. Такава е и тази творба на Йордан Стубел, в която малкият читател открива, че и мишелетата ученици изпитват същите чувства на досада от учението, когато уроците са много, така както и децата:

*Туй ужасно смятане,  
писане и четене,  
още рисуване  
и естествознание...*

Забавният момент, който пародира училищната дисциплина, е, че въпреки строгостта на учителя мишок ваканцията може да настъпи неочаквано. И това се случва, когато „отсреща маците вирнаха мустаците“, поради което мишето училище се разпръсва „и с моливите, и с книжките“. Това весело стихотворение може да се определи в жанра на едно популярно в българската литература за деца явление от този период – „нонсенс“, игра на автора с думите и образите.

Познатите и любими на децата персонажи, комичната ситуация, в която са поставени, както и вечното противоборство между котки и мишки – изграждат близка, домашна картина, в която веселата случка не цели назидание, а предизвиква смях. Произведението е илюстрирано от Вадим Лазаркевич, който не изобразява очакваната ситуация, бягството на мишките ученици, а един предварителен момент, правейки паралел и пародирайки реалния свят на читателите – класната стая с вдигналия високо показалка учител мишок. По този начин, чрез творческия синхрон между писател и художник, се постига най-важната цел – да се провокира въображението на малкия читател.



Илюстрация към „Мишки-ученици“ – худ. Вагим Лазаркевич

Различна гледна точка към същата училищна тема предлага стихотворението „Чанта“ на Георги Райчев. Майстор на разказите за деца, като умел психолог, в тази кратка лирична творба писателят разкрива как в очите на детето един предмет олицетворява вълнуващия миг „да станеш първокласник“.

С много топлота, въпреки лаконизма на творбата, поетът описва съкровено желание на лирическата героиня, която очаква през есента да стане първокласничка, да има чанта с презрамка. Интригата в творбата се постига чрез условието на майката – цяло лято детето трябва да бъде послушно. Георги Райчев не разкрива дали обещанието е изпълнено, но вълнението и радостта, когато получава желаната чанта, са умело описани в последната строфа:

*В чантата ми има две кутийки малки  
свс бои и гума  
и разни писалки.  
Тъй ми мамка рече:  
всичко е за мене,  
че съм била вече,  
в първо отделение.*



Оригинална интерпретация на същата тема се открива и в стихотворението на Стефан Ив. Стоянов „Писмо до баба“. В това кратко по обем лирично произведение, което се състои само от две строфи, поетът разкрива вълнението от училищните дни в първи клас. Емоционалният заряд, радостта от първите стъпки в познанието и удовлетвореността, които те носят, осъзнати от детето, макар и в ранна училищна възраст, е основното внушение на творбата. Тя е кратка еманация на изконното желание на българите за просвета и наука, споделено в родовата общност и оценено от нея. Илюстрацията към стихотворението е дело на майсторското перо на Вадим Лазаркевич и в пълна степен изразява емоционалния заряд на произведението.



Илюстрация към „Писмо до баба“ – худ. Вадим Лазаркевич

Въпреки че притежава силно изразен онагледяващ характер и не носи в себе си провокацията от предишната илюстрация на тази тема, момченцето, сложило перодръжката зад ухото, седнало пред малката масичка, върху която лежи мастилницата, сред разпилени листове и пликосе, както и надничащата учудено зад него котка, създават една домашна и близка картина на детското ежедневие от този период.

Друга голяма тема, на която са посветени няколко поетични творби в посочената годишнина, са произведенията, в които главни герои са класическите образи на персонажите – животни, познати от фолклорните приказки.



В кратката поема на Лъчезар Станчев „Хитростта на Зая-Бая“, в която милото и обикновено страхливо животинче надхитря Кумицата, се откриват фолклорни образи и стилистика, които позволяват произведението да се определи и като кратка стихотворна приказка. Неговият епически характер подпомага и основното внушение на автора, че с ум и находчивост може да се постигнат понякога „немислими“ цели, каквото в случая е желанието на Заяо да похапне от зелките в двора на бай Стамен. Този път Кумицата попада в „капана“, а Заяо успява. Илюстрацията е дело отново на Вадим Лазаркевич и разкрива удовлетворението от успеха.

В друга книжка на посочената годишнина читателят отново се среща с Лъчезар Станчев и неговия герой Заяо Байо в кратката и весела поема, озаглавена „Заю-Баю на пързалка“. Сюжетът на творбата разширява тематичния ѝ кръг, като разкрива и друга основна тема, която присъства осезаемо на страниците на годишнината – играта. Гледайки веселата пързалка с шейни, Заяо също решава да се повози на забравена в снега шейна. Текстът на творбата е стегнат, динамичен и гържи в напрежение читателя до момента, в който „от шейната бързолетна/ в снега се той преметна“, за да може лирическият герой да направи извода си, че по-сигурни и бързи от неговите „четири крачета“ няма. Лекият хумор превръща творбата в приятно четиво за отмора на малките читатели и изобразява едно от любимите зимни развлечения – играта в снега и пързалките.

Стихотворението „Стряха“ е последното от творбите, с които Лъчезар Станчев участва в посочената годишнина на списанието, и трябва да се отнесе към друга голяма тема и от литературата за деца, и от годишнината – природата и кръговратът на сезоните. За да предпази крехките малки на прелетните птици, поетът одухотворява стряхата и я превръща в грижовна закрилица на малките лястовичета, които намират убежище под нея. Чрез монолога на стряхата той интерпретира идването на пролетта по особено оригинален начин:

*Аз ще пазя да не падне  
нито капка дъжд във тях,  
сянка ще им дам на пладне,  
ще ги крия и от прах.*

Не само съдържанието, но и заглавието на творбата излъчва силни внушения за родното. В българската литература изобщо стряхата е алегория на закрилата, убежището, сигурността и по логичен път – на оцеляването. Тя може да се мисли още като „роден дом“, „бащино

огнище“, в каквото се превръща за новоизлюпените лястовички. С това стихотворение поетът прави своеобразна алюзия с децата, които като прелетните птици винаги ще намират убежище под стряхата на родния дом. В контекстуален план стряхата е и хипостаза на мита за „Вечното завръщане“.

Представянето на Лъчезар Станчев в тази годишнина на сп. „Детска радост“ буди интерес, тъй като то е много различно от проблематиката, която писателят обикновено изобразява в творбите си за деца. В по-голямата си част произведенията му и в проза, и в поезия са „отворени към света, подчертано космополитни, както впрочем и лириката му за възрастни. Берлинската олимпиада, Париж, Чикаго, екзотичните джунгли и пясъците на Сахара са естествена среда за неговите герои. Те са доста по-различни от уседналата, одомашнено-фолклоризирана класическа българска литература за деца по онова време“, твърди Росица Чернокожева (Чернокожева, 2008).

Стиховете на Лъчезар Станчев, публикувани на страниците на посочената годишнина, обаче го разкриват като творец, който добре познава измеренията на родното. Писателят продължава традицията да не бяга от фолклорната основа и народния мирозглед и върху тях да изгражда поетичните си творби, естествено пречупени през индивидуалната му оптика.

В тематичния кръг на творби, в които основни герои са фолклорните персонажи – животни, попада и единствената лирична творба на Асен Разцветников „Чудното хоро“, публикувана в тази годишнина. Още заглавието на краткото хумористично стихотворение подсказва връзката му с фолклора и с кратките фолклорни жанрове, залъгалките и наричанията, и хумористичните народни песни. Според Светлана Стойчева писателят усвоява поетиката на фолклора, черпейки от богатото народно творчество на родното му село Драганово (Stoycheva, 2014: 31). Това съприкосновение вероятно оказва влияние върху неговото творчество, за да остане в литературата за деца и като майстор на римуваната и ритмуваната проза.

В жанрово отношение творчеството на писателя е много богато. В жанра на залъгалките, предназначен за най-малките, той постига завидни висоти на художествено майсторство. Неговите залъгалки представят кратки сценки и картини, изпъстрени с вероятни и невероятни положения, остроумни диалози. Езикът е образен, гъвкав и звънлив – такъв, каквото привлича най-малките, така че да развие у тях слуха, възприятието и въображението. Някои от залъгалките на поета са написани и като малки хумористични стихотворения, към които жанр може да се определи и „Чудното хоро“. И в това

произведение герои са основните персонажи в неговото хумористично поетично творчество – щурците, бръмбарът и Хороводец Патаран.

Изследователите на творчеството на Разцветников са единодушни, че голяма част от хумористичната му поезия за деца може да се определи като „нонсенс“. Той е творецът, който създава художествена творба чрез играта с думи и образи и поставя началото на тази традиция, чрез която се осъществява и по-нататъшната интелектуализация в българската поезия за деца (Hristov, 2000: 67). Като се изхожда от тези позиции, може да се твърди, че „Чудното хоро“ е ярък пример за носенсовата поезия на Разцветников, което може да битува и в друг жанр. Въпреки привидната „безсмисленост“ на стихотворението и явното му предназначение да забавлява, последните строфи на творбата разкриват умело прикритата сентенция:

*Ци-го, ми-го, ти-та-тай,  
смахнат свири, луд играй.*

*Тумба-лумба, лумба-лум,  
който гледа няма ум.*

Този завършек с изведена поука приближава творбата до малките фолклорни жанрове като пословиците и поговорките, в които е събрана мъдростта на опита на народа.

Измеренията на родното се откриват в почти всички произведения за деца на писателя. Нещо повече, според Светлана Стойчева приносът на Разцветников към естетическите постижения на „Родно изкуство“ дават основание да се мисли за „Разцветников сецесион“, разпознаваем не само в стилизираните флора и фауна в произведенията му, но и в декоративно ярките цветове, сребърното и златното, за които пише в творбите си (Stoycheva, 2014 :32).

Илюстрацията към това хумористично произведение на Асен Разцветников е на Вадим Лазаркевич, който осъществява нелеката задача да придаде визуален смисъл на тази чудесна нонсенсова творба.

В същия тематичен кръг се разполага и произведението на Йордан Стубел „Бубулечка и пчелица“. Може да се твърди, че в творчеството на писателя за деца се открива тенденцията, независимо от жанра на творбата, тя да се изгражда върху фолклорни и приказни мотиви. Темите на произведенията му също следват установената традиция и пример за това е и публикуваната в „Детска радост“ творба „Буболечка и пчелица“. Тя е определена като „басня“ и в нея чрез диалога между работната пчела и завистливата буболечка отново се внушава идеята,

превърнала се в основна за българската литература за деца, че трудът е този, който носи смисъл, радост и удовлетворение от съществуването. Типично и за баснята, но не под формата на конкретна поука, това важно внушение е изведено в последната строфа на творбата:

Не знам що е умора –  
затуй добрите хора  
със радост ме обичат,  
и всички ме наричат  
на тоя божи свет –  
честита благодат.

Въпреки нравоучителния характер на произведението, то не звучи дидактично, а тъкмо напротив – провокира размисли у малкия читател за силата на труда и ползата от него.

Йордан Стубел участва в годишнината на списанието и с още едно стихотворение – „Песен“, което се вписва в тематичния кръг за природата и нейния кръговрат. По много оригинален начин творбата съчетава в себе си фолклорната и религиозната интерпретация на пристигането на пролетта и покорява с изискания символизъм, който струи от първата и последната строфа и затваря стихотворението в кръг:

Капна бяла капчица  
и звезда сестрица,  
и над твойта шапчица  
грей сега зорница  
.....  
А над твойта шапчица  
бди сега зорница –  
капна бяла капчица,  
Божия сълзица...

В тематичния кръг на класическите образи на персонажите – животни, се вписва и кратката поема на Атанас Душков, която може да се определи и като малка стихотворна приказка, „Работна мравка“. По един модерен и оригинален за времето си начин писателят доразвива мотива за трудолюбието, използвайки фолклорното „клише“ за мравешкия народ, унаследено от народните приказки за животни.

С по-модерно звучене обаче е едно друго произведение на писателя, публикувано на страниците на списанието от посочената годишнина – „Заю-Баю радиолюбител“.



Илюстрация към „Заю-Баю радиолобител“ – худ. Вагим Лазаркевич

През 30-те години на XX в. в България идва „новата“ медия – радиото. Исторически и културен факт е, че още със старта си българското радио насочва своето внимание към детската аудитория. В началото на 1931 г. се излъчват първите детски предавания, като по хронология изпреварват редица значими радиожанрове, които по-късно ще съставят програмата – радиопиесата, преките предавания, репортажите и други (<http://www.predavatel.com/bg/radio/bnr>).

Но радиото освен информационна има и просветителска функция, защото предаванията, които се съдържат в програмната му схема, засягат всички области от живота. Може да се направи естественият извод, че детската аудитория едва ли се ограничава само със слушането на детския радиочас, по-скоро тя е привлечена от пъстротата на информацията, която открива в „говорящата кутия“.

Изследователите откриват и още една тенденция в развитието на радиото като медия у нас – рефлексия между радиото и литературата. Именно комуникацията и рефлексията между радиото и литературата създават нови артефакти и в двете културни полета – и в ефира, и в литературата.



Рефлексията между радиото и литературата предпоставя естествено и художественото му отражение в литературните произведения за деца. Тази взаимна комуникация намира израз в голяма част от стихотворенията, поемите, разказите, повестите, романите на българските писатели. Много често присъства и в заглавията на произведенията не само в детската, но и в „голямата“ литература.

Този извод потвърждава и кратката поема/приказка на Атанас Душков „Заю-Баю радиолюбител“. В духа именно на фолклорните традиции, използвайки фолклорна стилистика, авторът разказва за това как Заю Баю и неговото семейство инсталират радио в гората. Въпреки че е написана за забава и за развлечение, творбата на Атанас Душков може да се тълкува и като незлоблива иронизация на т.нар. мания, която обхваща страната по новата медия през този период.

Не е възможно в рамките на тази студия да се споменат всички публикувани в сп. „Детска радост“ (1933–1934) поетични творби, дело на утвърдени български писатели за деца, както и другите важни за читателската му аудитория теми. Могат обаче да се очертаят обаче основните тематични кръгове, в които попадат тези творби и които са свързани с екзистенциалната перцепция на родното:

- детското ежедневие и игрите – „Малкият майстор“ от Калина Малина, „Рибарче“ от Димитър Пантелеев, „Подказано стихотворение“, „Игра на продавач“ и „Сестричка“ от Ран Босилек, „В манастиря“ от Стефанка Цанкова-Стоянова;
- празниците – „Коледни армагани“ от Стефана Цанкова-Стоянова;
- природата и сезоните – „Коледни армагани“ от Иван Карановски, „Кокиче“ от Христина Стоянова, „Птичка и слънце“ на Ран Босилек, „Майски дарове“ от Ран Босилек, „Радост“ от Димитър Бабеv, „Песен“ от Йордан Стубел, „Пролет“ от Христина Стоянова, „Черно море“ от Никола Ракитин, „Пеперудки“ от Стефана Цанкова-Стоянова, „Великият скулптор“ от Иван Карановски.

Своеобразен преход към прозаичните произведения за деца, публикувани в годишнината на списанието, е една знакова творба на Ран Босилек, която се появява за първи път именно на страниците на изданието и която и до днес има пълноценно присъствие в българската литература за деца – „Патиланци“. Епистоларната форма, в която са написани отделните разкази, дават възможност за техния „двоен“ прочит – и като стихотворна реч, и като проза (Hadjikosev, S. by Stoyanova, 2009: 260).

В първата книжка от посочената годишнина Ран Босилек продължава започнатия още в книжките на годишнината 1923–1924 разказ за патиланската дружина, чийто финал се публикува в годишнината



1934–1935 (Stoyanova, 2009: 246–247). И тук се откриват три разказа, останали встрани от погледа на изследователите, чрез които Ран Босилек запознава аудиторията с „Дневникът на Патилана Дана“. В поредицата те се редуват с чудесната хумористична творба на Димитър Подвързачов „Крачун и Малчо“.

Идеята да се даде гумата и на момичетата в патиланската дружина е поредното художествено попадение на класика на българската литература за деца Ран Босилек, за съжаление останало недоразвито. Няма информация за причините, поради които „Дневникът на Патилана Дана“ няма продължение, но сам по себе си фактът доказва за пореден път, че писателят е от първомайсторите в изобразяването на „новото“ дете, детето от модерната епоха, което живее предимно в града. В замисъла на това продължение на патиланската история прозира желанието на твореца да равнопостави пълноценно и момичетата в съвместните игри, да покаже, че и те могат да бъдат „ярки“ лидери в детския социум: „Да си кажа право – омръзна ми вече редница да бъда в нашата дружина. Поех да стана и аз главатарка, но без да обидя Патиланча Данча, който си остава водач недостигнат.“

Макар и само в три разказа, Ран Босилек представя един немаловажен проблем на детството – детското лидерство, т.е. пробуждането на егото и израстването, придобиването на опит и желанието за утвърждаване в общността. Това е и моментът на физическо и психическо израстване, когато момчетата и момичетата се осъзнават като такива и лека-полека в общите игри и забавления се разделят, за да се срещнат отново във времето, по-късно и под друга форма.

Момичетата от патиланската дружина одобряват идеята на Патилана Дана, но „момичешкото царство“ си обещава да не забравя и другата дружина. Находчивостта, веселата страна на детското ежедневие, накостите характеризират сюжета и на трите текста. Основният герой баба Цоцолана също присъства в тях, но са въведени и нови персонажи, предимно женски (баба Йордана, баба Тинка, съседка Недка, Лалка, Станкина Сава, другарките на Патилана Дана: Мика (от дружината), Дена, Кина, Вена).

Въпреки изразените мнения за липса на връзка между разказите за патиланската дружина и фолклора, внимателното анализиране на творбата ще открие силно фолклорно влияние в творбата на много и на различни нива. „Двойното“ ѝ битуване (като стихотворна реч и като проза – Хаджикосев) дава възможност да се открие „влиянието на народното творчество върху различни равнища при отделните автори“ (Г. Христов). Контактът на детската поезия с фолклора, твърди Ивайло Христов, е част от друга представа за света, света

на „изкристализиралата“ във фолклора визия за формите и нормите на поведение. Той твърди още, че преодоляването на дидактизма и естетическите промени в поезията за деца от началото на XX в. са резултат не само от променената комуникация между автора и детето, но и от интегрирането на фолклорните единици в структурата на отделните поетически текстове (Hristov, 2000: 67).

Илюстратор на трите разказа за дневника на Патиладана Дана е Вадим Лазаркевич, чиито образи на баба Цоцолана и патиладанците остават ненадминат образец и до днес в българската илюстрация за деца.

Не може да не се подчертае, че годишнината на списание „Детска радост“ (1933–1934) поднася на читателите си литературни творби, поезия и проза, които модерно интерпретират редица аспекти на човешкото битие.

В средата на XX в. прозата за деца развива пълноценно жанровете си форми и очертава конкретни герои. Заложено в детската литература преди войните (Балканска, Междусъюзническа и Първа световна война) като нравствена оценка за доброто и злото намира в този период своя конкретен израз. Патриархалната честност и справедливост, както и постигнатото със собствен труд се превръщат в доминиращ идеал на детската литература. Този модел е освободен от патетика и декламативност и е заложен в редица произведения с битови, социални, исторически и приказни мотиви. По този начин литературата за деца придобива своя национален облик. Героите и в прозата, и в поезията изразяват национална идея, основана на добродетелите на труда (Yanev, 1987: 81).

Изследователите утвърждават тезата, че в тези десетилетия разказът постига жанровата си обособеност, като постепенно се освобождава от белезите на приказката и достига реализъм, който в рамките на жанра отразява тогавашната действителност (Yanev, 1987: 81).

Персонажите в прозата за деца между двете войни са с доста широк социален произход. Несъмнено централен герой остава момчето от малкото еснафско градче или селянчето (Yanev, 1987: 91).

Разказите, публикувани в „Детска радост“ (1933–1934), откриват пред малките читатели многоликата същност на света и на човешката душа през погледа на родното. Нравствено-философските проблеми се внушават чрез въплъщаването им в конкретни случаи, моменти и детайли от ежедневието, като на преден план се извежда както националната, така и общочовешката им значимост.

В текстовете се открояват няколко важни внушения. Вътрешната красота на човека, възпята в различни словесни форми от нашия

фолклор, е един от основните мотиви, който се открива във всички разкази. Писателите я издигат като основна цел на отделната личност, като същност на житейската философия и това е, което искат да предадат на малкия читател.

Другото важно внушение са нравствените качества, характерни за българите – жизнерадост и упорита вяра в собствените сили. Творците са убедени, че жизненото начало винаги се оказва достатъчно силно, за да се намери изход от всяка ситуация и да победи животът. Затова го предават на малките българчета като ценен завет и така преутвърждават етнокултурната идентичност на позрастващите.

Трета значима идея е, че човешкият живот има смисъл само когато е изпълен с обич към ближния, когато доизгражда света със своя труд и когато носи в сърцето си идеала на бъдещето (по-добър живот, щастие за всички и т.н.). Това е сърцевината, разковничето на успешния житейски път, този, който оставя собствена следа и се вписва хармонично в общата диря на човечеството.

Сред имената на авторите се откриват тези на Ран Босилек – с разказа „Червената рибка“, Ангел Каралийчев – с разказите „Защо ракът отрязва опашката на котката“, „Братя“, Емил Коралов – с разказите „Хвъркатото рало“, „Рибарчето“, „Момчето с мазарешките уши“, „Гарчо“, „Гъделчо“, „Стоманената стрела“, „Мързеливото внуче“, Вера Бояджиева-Фол – с „Гордата княгиня“, Светослав Минков – с „Царя, който не можеше да спи“, Тодор Харманджиев – с „Щурче“, „Дядо и баба“, Добри Немиров – с „Майстор Тасо“ и „Гостоприемство“.

Публикуваните разкази доказват максимата, че пишейки за или изобразявайки индивидуалното/родното, творецът постига внушение за непреходното и вечното/всеобщото.

Няма читателска аудитория, за която илюстрациите към текста да са от такова значение, както за детската. Чрез графичния образ внушената литературна идея придобива плътност и става реална, видима и помага да се изгради цялостна представа за произведението. Илюстрацията доразвива и показва въплътената в слово идея, насочва я в определена посока и допринася за изграждането и осмислянето на художественото внушение.

За редактора на списанието Ран Босилек е установено, че единството на текст и илюстрация е от особена важност. Затова през цялата си творческа дейност той си сътрудничи с най-добрите български художници. В редакционното каре, публикувано на вътрешната корица на папката, предназначена за събиране на отделните книжки от годишнината, се откриват имената на писатели и художници, обединени под общия термин „сътрудници“.

Автор на художествената панка, предназначена да се събират книжките от посочената годишнина, както и на кориците на отделните книжки на списанието, е Вадим Лазаркевич. Неговият подпис (по формата на инициали) е поставен на втората страница на корицата горе, вдясно, а на предните цветни корици на отделните книжки – долу, вляво. Известно е, че Ран Босилек работи най-много с Лазаркевич, който от 1922 г. е назначен за художник-илюстратор в издателство „Хемус“, част от което е и списанието (Stoyanova, 2009). Сред имената на илюстраторите през този период се откриват още тези на художниците Александър Божинов, Георги Атанасов, Димитър Пюдженев, Илия Бешков, Никола Кожухаров, Хараламби Тачев, Райко Алексиев.

По повод развитието на илюстрацията в българските книги след Освобождението и в първите години на ХХ в. Максимилиан Киров пише, че тя няма своя ясно определена стилова характеристика, не са оформени нейните черти и особености, които би трябвало да притежава като изкуство със свои собствени идейно-художествени задачи и цели. Според него изявите на художниците в тази област са епизодични, а илюстрацията не представлява нищо повече от банално образно възпроизвеждане на отделни моменти от литературния сюжет (Kirov, 1983: 48).

По-нататък в своето изследване той утвърждава, че едва през 20-те години на века възниква художествена връзка между стилово-художествените проблеми, които трябва да представи илюстрацията, и историческото място и време, в което се развива действието на сюжета в книгата, или със своеобразието на нейната поетика, като подчертава, че това са редки случаи в практиката (Kirov, 1983: 48).

Илюстрацията е особено важен елемент от единството, наречено списание или вестник за деца, тъй като тя е „образен посредник“ (М. Киров) между съответното художествено произведение и читателя.

Трябва да се отбележи, че илюстрациите към разказите в годишнината на сп. „Детска радост“ отговарят на качествата, които притежава литературният текст. С рисунките си художниците не внушават само своите субективни чувства, те са израз на емоционалния заряд, закодиран в литературния текст.

В литературата за деца един от основополагащите принципи е „възрастовият“, въз основа на който са разработени възрастови критерии, които определят темите, жанровете и изразните средства. Установено е, че в по-ранните етапи от своето развитие децата притежават нагледно-образно мислене и точно този специфичен момент е „уловен“ от илюстраторите на сп. „Детска радост“, които, без да поднасят единствено обективистично изпълнени рисунки, предлагат и интерпретации на метафоричен смисъл.

Пример за това са илюстрациите на Георги Атанасов към разказа на Емил Коралов „Хвъркатото рало“. Още във винетката, която обкръжава заглавието на текста, той изобразява ламя и юнак, вместо да илюстрира конкретния предмет. Нещо повече, втората илюстрация към текста е рисунка, „врязана“ в текста, модерен за времето похват в периодичния печат в Европа. Този похват на „врязването“ на илюстрацията в текста се използва широко в илюстрирането не само на сп. „Детска радост“, но и на другите издания за деца у нас.

Втората илюстрация от текста представлява ключов момент от развитието на сюжета и допълва емоционално-художественото му въздействие, а именно изобразен е моментът, когато юнакът получава вълшебните лък и стрелата от вълшебния помощник, за да победи ламята. И в двете илюстрации се долавя влиянието на сецесиона, художествен стил, който може да се каже, че е властващ в продължение на няколко десетилетия не само в българската илюстрация, но и в художествения живот на страната изобщо.

И във винетката, и в илюстрацията ясно се открояват образите на ламята, юнака, мъдрия старец – все герои от българските фолклорни приказки. Още повече че Георги Атанасов е творец, който използва в творчеството си мотиви от стари български народни песни, приказки, средновековни миниатюри, щампи и резби.

По отношение на стила сецесион с увереност може да се твърди, че голяма част от българските художници, които илюстрират периодични издания за деца, са повлияни. В този стил работят Хараламби Тачев, Александър Божинов, Петър Морозов, Георги Машев, Константин Щъркелов и др., които възприемат сецесията от различни национални школи (Dimitrova, 2002: 52–53).

Известно е, че именно с влиянието на този стил започва и процесът на модернизирание на българското изкуство. Според изследователите има две основни причини, поради които той упражнява такова влияние. Първата от тях е „литературността“, която се изразява в решителното надмощие на литературата в българската култура от този период. Голяма част от модернистично ориентираните художници са и литератори като Андрей Протич, Николай Райнов, Гео Милев, Чавдар Мутафов, Сирак Скитник и др. (Dimitrova, 2002: 56–57).

Другото сериозно основание за особена роля на сецесионно-символистичната образност и дългото ѝ влияние в нашето изкуство е свързано с явлението Движение за „Родно изкуство“. Както пише Татяна Димитрова, не само у нас, но и в други страни, където сецесионът се разпространява, той култивира „изострена чувствителност към

магията на национално-легендарното, отваря очите на художниците към средновековната фреска и икона, на народното декоративно-приложно изкуство“ (Г. Стернин по: Dimitrova, 2002: 58).

Безспорно графичната визия на разказите също внушава философските идеи на текстовете. Трябва да се отбележи, че в отделните книжки илюстрациите са много пестеливи, разкриващи същностен момент или детайл от съдържанието. За разлика от корицата те са черно-бели. Такъв тип изображение – и като графичен образ (рисунок), и като цвят, препраща към едно по-високо възприятие на текста – на нивото на въображението и представите, там където човешкият дух постига своите висини. Прави впечатление, че с най-много илюстрации в книжките от годишнината е художникът Георги Атанасов.

Единството на слово и изображение в периодичния печат за деца дава възможност да се постигне цялостно художествено внушение на идеите, заложи в него. В това се изразява не само творческият талант на писателите и илюстраторите, но и успешната концепция на Ран Босилек като редактор на издание за най-специалната аудитория – децата.

Особената връзка между слово и визия превръща художествения процес в онази „магия“, която превръща тези две половини в единно цяло. Литературата задава темата, но оставя свобода за визуалните изразни средства. И така – от фолклор, през сецесион, до модернизъм – това е пътят на художествените произведения в слово и образ, който се открива на страниците не само на сп. „Детска радост“ (1933–1934), но и в целия поток периодичен печат за деца у нас от началото до средата на XX в.

## ЛИТЕРАТУРА

- Chernokojeva 2008: Chernokojeva, Rositsa Chernokojeva, R. Лъчезар Станчев във в. „Весела дружина“. [Luchezar Stanchev vuv v. „Vesela drujina“] [[http://booksbg.netfirms.com/SbornikLS-2008/LS\\_sbornik\\_2008.htm#vcher](http://booksbg.netfirms.com/SbornikLS-2008/LS_sbornik_2008.htm#vcher)]
- Dimitrova 2002: Dimitrova, Tatyana Dimitrova, T. За сецесиона в българското изкуство. Изкуство в България през 1920-те години. Модернизъм и национална идея. С., 2002, с. 52-53; 56-57; 58. [Za secesiona v bulgarskoto izkustvo. Izkustvo v Bulgaria prez 1920-te godini. Modernizum i nacionalna idea] Движение „Родно изкуство“ и българската литература. [Dvijenie „Rodno izkustvo“ i bulgarskata literature.] [http://www.daskalo.com/onobrazovanie/files/2017/05/7\\_DVIZHENIE\\_RODNO\\_IKUSTVO\\_-\\_Jordan\\_Iovkov\\_Racho\\_Stojanov.pdf](http://www.daskalo.com/onobrazovanie/files/2017/05/7_DVIZHENIE_RODNO_IKUSTVO_-_Jordan_Iovkov_Racho_Stojanov.pdf)
- Държавното „Радио София“ и първата българска радиомрежа. [Dŕjavnoto „Radio Sofia“ i purvata bulgarska radiomreja] <http://www.predavatel.com/bg/radio/bnr>



- Dyakov 2009: Dyakov, Tomislav Dyakov, Т. Диахронни връзки в културата. С., 2009, 259. [Diahronni vrazki v kulturata, Sofia, 2009, 259.]
- Hristov 2000: Hristov, Ivaylo. Три модела в развоя на българската поезия за деца. – Литературна мисъл, кн. 2, 2000, 68. [Tri modela v razvoiya na bulgarskata poezia za deca. – Literatura misal, kn. 2, 2000, 67, 68, 69]
- Kirov 1983: Kirov, Maksimiliyan . Насоки в развитието на българската илюстрация през 1878–1920. Из историята на българското изобразително изкуство. Т. II. С., 1983, с. 48. [Nasoki v razvitiето na bulgarskata ilustracia prez 1878–1920]
- Културни универсалии в творчеството на Йордан Йовков. [Kulturni universalii v tvorchstvoto na Yordan Yovkov] [http://www.daskalo.com/onobrazovanie/files/2017/05/7\\_DVIZHENIE\\_RODNO\\_IZKUSTVO\\_-\\_Jordan\\_Iovkov\\_Racho\\_Stojanov.pdf](http://www.daskalo.com/onobrazovanie/files/2017/05/7_DVIZHENIE_RODNO_IZKUSTVO_-_Jordan_Iovkov_Racho_Stojanov.pdf)
- Stoucheva 2014: Stoucheva, Svetlana. Литературата за деца – промени в завещаното. С., 2014, с. 31, 32, 61. [Literaturata za deca – promenri v zavechtanoto. Sofia, 2014, 31]
- Stoyanova 2009: Stoyanova, T. Ран Босилек – литературни и социокултурни контексти, УИ „Н. Рилски“, 2009, 63, 247, 260. [ Ran Bosilek – literaturni i sociokulturni konteksti, UI “N. Rilski“, 2009, 63, 247, 260]
- Yanev 1987: Yanev, Simeon. Българска детско-юношеска проза. С., 1987, 81, 84, 91, 119–125. [Bulgarska detsko-iyunocheska proza. Sofia, 1987, 81, 84, 91, 119–125]

---

*За автора:*

Доц. г-р Таня Казанджиева, катедра „Музика“, ФНОИ, „СУ Св. Климент Охридски“  
Области на научни интереси: литература, културна и социална антропология, медиуми  
E-mail: tkazandzhi@uni-sofia.bg

*About the Autor:*

Associate Professor Tanya Kazandzhieva, Ph.D, Department of Music,  
Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Faculty of Educational Studies and the Arts  
E-mail: tkazandzhi@uni-sofia.bg