

ГОДИШНИК
НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

*Факултет по науки за
образованието и изкуствата*

КНИГА ИЗКУСТВА

ANNUAL
OF SOFIA UNIVERSITY
“ST. KLIMENT OHRIDSKI”

*Faculty of Educational Studies
and the Arts*

ANNUAL OF ARTS

СОФИЯ 2022



SOFIA 2022

ТОМ/VOLUME 115

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 115
Година III, 2022

ANNUAL

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

ANNUAL OF ARTS

Volume 115
Year III, 2022



Университетско издателство „Св. Климент Охридски“
София, 2022

University Press “St. Kliment Ohridski”
Sofia, 2022

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“)

Доц. г-р Веселин Караатанасов
(СУ „Св. Климент Охридски“)

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

Доц. г-р Христо Карагъзов
(СУ „Св. Климент Охридски“)

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

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

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

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

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

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

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

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

Редактор: Маргарита Крумова
Графичен дизайн на броя: Явор Грънчаров

EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

Assoc. Prof. Vesselin Karaatanasov, PhD
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Assoc. Prof. Danka Shtereva, PhD
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Assoc. Prof. Hristo Karagyozev, PhD
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

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

Assoc. Prof. Boyka Donevska, PhD
(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, PhD
(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, 2022 г.

Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, Книга Изкуства, електронен адрес:
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



СЪДЪРЖАНИЕ

ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСКАТА УПОТРЕБА НА ФОТОГРАФСКИЯ ОБРАЗ ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА ФОТОКОНКУРСА НА БИЕНАЛЕ „ФОДАР“ (1999 – 2011) Антоан Божинов	7
АВТОРСКИЯТ ПРЕВОД НА ДЕТСКИ ЧУЖДОЕЗИЧНИ ПЕСНИ – СПЕЦИФИКИ И ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА Антоанета Стоянова	55
ЕПОХАТА НА БАРОКА, ПРЕДСТАВЕНА В УЧЕБНИЦИТЕ ПО МУЗИКА ЗА СРЕДНИЯ И ГОРНИЯ КУРС НА БЪЛГАРСКОТО ОБЩООБРАЗОВАТЕЛНО УЧИЛИЩЕ Боряна Мангова	75
НОМО ARBITER FORMAE Един изгряч в системно ориентираната култура Венелин Шурелов	99
МНОГОПЛАСТОВОСТ НА ИЗРАЗНИТЕ СРЕДСТВА В АРТЕЛ ПРОЕКТА „НАМЕСИ“ Емилия Евзениева	117
МЕТАФОРИЧНИЯТ ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРАТА ПРЕЗ ВЕКОВЕТЕ И В ТВОРЧЕСТВОТО НА НАДАРЕНИТЕ ТИЙНЕЙДЖЪРИ В СЪВРЕМЕННОСТТА Лейла Печко	149
ПЪРФОРМАНСЪТ КАТО СЪПРЕЖИВЯВАНЕ. АВТОБИОГРАФИЧНИ И СОЦИАЛНО АНГАЖИРАНИ ПЪРФОРМАНСИ Орлин Дворянов	173
ПОСТСЪВРЕМЕННОТО ИЗКУСТВО И ИДЕЯТА ЗА ВИЗУАЛНОТО БЕЗСМЪРТИЕ Петер Цанев	199
КОМПЕТЕНТНОСТНИЯТ ПОДХОД В ОБУЧЕНИЕТО ПО МУЗИКА – СЪЩНОСТ И ИЗМЕРЕНИЯ Ралица Димитрова	221

ПРОФЕСИЯТА КАТО СОЦИАЛЕН ИЗБОР НА МУЗИКАНТА Росица Тодорова	245
ХРАМЪТ „СВ. ВМЧК ДИМИТЪР“ ВЪВ ВЪРБИЦА, ШУМЕНСКА ОБЛАСТ Ростислава Тодорова-Енчева	271
ЗВУКОВ ДИЗАЙН – СУБЕКТИВНО-ОБЕКТИВЕН НАЧИН НА КОМУНИКАЦИЯ Силвана Карагъзова	291

CONTENTS

TRENDS IN THE CREATIVE USE OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE THROUGH THE PRISM OF THE PHOTO COMPETITION OF THE PHODAR BIENNIAL (1999 – 2011) Antoan Bozhinov	7
THE AUTHOR'S TRANSLATION OF CHILDREN'S FOREIGN LANGUAGE SONGS – SPECIFICS AND CHALLENGES Antoaneta Stoyanova	55
THE BAROQUE EPOCH, PRESENTED IN THE MUSIC TEXTBOOKS FOR THE MIDDLE AND UPPER YEAR OF THE BULGARIAN GENERAL EDUCATION SCHOOL Boryana Mangova	75
HOMO ARBITER FORMAE A Player in the Systems Oriented Culture Venelin Shurelov	99
MULTILAYER OF EXPRESSIVE MEANS IN ARTel THE PROJECT "INTERVENTIONS" Emilia Evgenieva	117
METAPHORICAL IMAGE IN THE LITERARY WORKS OF DIFFERENT CENTURIES AND IN THE WORKS OF GIFTED TEENAGERS NOWADAYS Leyla Pechko	149
PERFORMANCE ART AS EMPATHY. AUTOBIOGRAPHICAL AND SOCIALLY ENGAGED PERFORMANCES Orlin Dvorianov	173
POST-CONTEMPORARY ART AND THE IDEA OF VISUAL IMMORTALITY Peter Tsanev	199
THE COMPETENCE APPROACH IN MUSIC EDUCATION – ESSENCE AND DIMENSIONS Ralitsa Dimitrova	221

PROFESSION OF MUSICIAN AS A SOCIAL CHOICE Rositsa Todorova	245
THE ST. DEMETRIUS CHURCH AT VARBITZA, SHUMEN PROVINCE Rostislava Todorova-Encheva.	271
SOUND DESIGN – SUBJECTIVELY-OBJECTIVE WAY OF COMMUNICATION Silvana Karagyozyova	291

ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСКАТА УПОТРЕБА НА ФОТОГРАФСКИЯ ОБРАЗ ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА ФОТОКОНКУРСА НА БИЕНАЛЕ „ФОДАР“ (1999 – 2011)

Антоан Божинов

Резюме: Развитието на технологиите след 2000 г. се характеризира с два съществени за фотографията момента – появата и масовото навлизане в бита на цифровата фототехника и бързото развитие на онлайн пространството, лавинообразното разрастване на социалните мрежи. Това довежда до значителни промени в образната лексика на феномена – отдалечаване от визуалната виртуозност и преследване на живописни ефекти за сметка на фокусиран и детайлен наратив, който обаче работи много по-прецизно с контекстуалната среда на обекта от действителността, видимо разпознаваем и документално точен. Международният фотофестивал-биенале „Фодар“ се появява на артистичната карта на България през 1999 г. в Плевен и до момента има 11 издания, в които могат да бъдат проследени тези промени на изобразителния език в работата през годините на над 1700 фотографии от повече от 50 страни. Фотографията за пореден път подчертава документалната си същност и се оттласква от нея, търсейки през очевидното както епичните акорди на битието, така и най-неуловимите движения на духа.

Ключови думи: фотографски език, артистична фотография, разгърнати фотографски форми, фото есе, биенале „Фодар“

TRENDS IN THE CREATIVE USE OF THE PHOTOGRAPHIC IMAGE THROUGH THE PRISM OF THE PHOTO COMPETITION OF THE PHODAR BIENNIAL (1999 – 2011)

Antoan Bozhinov

Abstract: The development of technology after 2000 is characterized by two important moments in photography: the emergence and mass entry into the life of digital technology and the rapid development of online space - the avalanche expansion of social networks. This has led to significant changes in the figurative language of the phenomenon - moving away from visual virtuosity and pursuing pictorial effects at the expense of focused and detailed narrative, which, however, works much more precisely with the contextual environment of the reality object, thus visibly recognizable and documented. The International Fodar Biennale Photo Festival - appeared on the art map of Bulgaria in 1999 in Pleven and so far there have been 11 editions, through which you can trace these changes in the visual language over the years in the work of over 1,700 photographers from more than 50 countries. Photography, once again, emphasizes its documentary nature and, stepping back from it, searches in the obvious for both the epic chords of existence and the subtlest movements of the spirit.

Key words: photographic language, fine-art photography, expanded photographic forms, photo essays, social networks, mass amateur photography, Phodar Biennial

След Втората световна война фотографията се разпространява масово в групи от обществото с различен социален статут. Средноформатните и малкоформатните фотокамери, както и оборудването за домашна фотолаборатория и фотоматериалите могат да бъдат открити в търговската мрежа, включително и у нас, на достъпни цени. В страните от СИВ (Съвет за икономическа взаимопомощ, включващ страните от соцлагера) се предлагат техника и химия, произведени най-вече от СССР, но също и Чехословакия (ЧССР), Полша (ПНР) и Източна Германия (ГДР). Черно-бялата фотохартия е родно производство с нелошо за времето си качество. Партийното и държавно ръководство отчита масовото увлечение по фотографията и прави необходимото, за да регулира това явление. През 1966 г. се появява списание „Българско фото“, през 1972 г. е създаден Клубът на фотодейците в България (КФДБ), който не успява да се пребори за статут на „Съюз на фотографите“. Специализираното средно

образование по фотография започва през 1959 г. в Техникума по графика, който в следващата 1960 г. е преименуван на „Техникум по полиграфия и фотография“. До края на тоталитарната власт през 1989 г. у нас така и не се стига до появата на висше фотографско образование. Явно директивите на управляващата компартия допускат професионалното развитие в тази област да бъде на ниво изпълнителски кадри. (Статия на Катерина Гаджева в сайта Open Arts, 2018 <https://openartfiles.bg/bg/topics/1316-lost-in-the-transition-to-democracy>.) Може би са решили, че страната няма нужда от това всяка година на трудовия пазар да излизат нови и нови специалисти с висше фотографско образование. Студентските години са най-подходящите за трупане на сериозни знания. В много от висшите училища има фотоклубове, които са основен източник на нови членове на КФДБ, и така тази празнота се запълва по естествен начин – студентите намират пътища да се обогатяват, участват в „промоциите“ за фотограф-художници, получават звания, но след като завършат образованието си, от една страна, са длъжни да спазват „разпределението“, което в някои случаи е и на село. От друга, не се чувстват длъжни да превръщат фотографията в професия, което дава известна творческа свобода. Потърпевши са тези, които от детска възраст са решили да се посветят изцяло на фотографията и остават със средно образование.

Въпреки образователния таван на фотографите в края на 70-те и през 80-те години КФДБ проявява сериозна активност и изгражда мрежа от творчески събития, които в известна степен компенсират недостатъците на образователната система. Това са фотоконкурси с национално участие в Благоевград, Бургас, София, Перник, Сливен, Смолян, Шумен, Ямбол, международни фотоконкурси в Пловдив и Варна, фотопленери в Благоевград, Велико Търново, Смолян. Като най-авторитетен фотографски преглед се откроява Биеналето на българската фотография в София, което има пет издания между 1979 и 1989 г. Под шапката на Комитета за култура периодично се провеждат промоции за фотограф-художници, на които след представяне на портфолио и устна защита пред упълномощена комисия одобрените кандидати се удостояват със званието „Облагата“ от това удостояване е правото на ателие. (Тук за уточнение трябва да се добави, че по това време всеки български гражданин има право на едно жилище в апартамент, къща и т.н. Така че въпросното право на ателие е признание за творческа дейност, като държавата не го осигурява физически). Друга прелюбопитна формулировка е, че ако кандидатът има завършено висше образование в друга област, удостояването със званието се счита за второ висше образование.

Организация, чиято дейност също е насочена към творческите активности, е Центърът за художествена самодейност (ЦХС). Благодарение на него в някои основни училища са създадени фотокръжоци, които се водят от преподавател. С извънкласни дейности като моделизми, радио-, кино- и фотолюбителство се занимават пионерските домове в градовете. В производствени предприятия и висши училища се създават фотоклубове. Членовете на студентските клубове са едни от най-активните участници в инициативите на КФДБ. Материалното обезпечаване на кръжоците и клубовете е за сметка на бюджетите на училищата и предприятията, с държавна помощ чрез ЦХС, който провежда и периодични прегледи на художествената самодейност и връчва отличия (медали, грамоти и пр.). Финансирането на КФДБ е от бюджета на предприятието „Българска фотография“, което се занимава с услуги за населението и фотопропаганда в табла и витрини за сметка на държавния бюджет. Дори такова бегло изреждане създава представата, че за всичко е помислено, така че масовото любителско движение да има база за развитие и разбира се, да е под контрол. Повече по въпроса може да се открие в други мои текстове (Bozhinov, 2019a; 2019b). Масовото любителско движение е средата („хранителният бульон“), в която се развиват талантите, като подпомага творческото им изграждане. По-високото ниво са създадените през 1980-те творчески групи в различни градове – Варна, Пловдив, Благоевград, и студентските клубове в София, а лидер в ученическите формации е Дворецът на пионерите в София, поместен в сградите на Софийската духовна семинария.

Създадената мрежа от събития и периодичните специализирани издания – „Българско фото“ и тези от другите социалистически страни, които могат да бъдат абонирани от системата на българските пощи, в известна степен удовлетворяват нуждите от текуща информация на високия клас фотолюбители и професионалисти с творчески заряд. Все пак неговлям брой от работещите в пресата фотографи проявяват интерес към тези възможности. Най-вероятно причината за това е, че редакционната политика на повечето от периодичните издания е много по-строго следена от партийната цензура в сравнение с активностите на фотолюбителското движение. Така че текущата „продукция“ на фоторепортерите в повечето случаи не издържа на конкуренцията на по-свободните в избора си аматьори. Въпреки това някои от фотожурналистите вземат участие в национални, а понякога и в международни състезания. КФДБ изгражда връзки, които дават възможност на българските фотографи да участват в престижни конкурси отсам Желязната завеса, а след присъединяването през 1962 г.

към ФИАП (Международна федерация за аматьорска фотография, създадена през 1950 г.), включваща колективни участници от вече (към днешна дата) над 80 държави от цял свят – и събития извън границите на социално-политическия лагер. Ролята на тази организация е нееднозначна – в началото безспорен нейн успех е преодоляването на Желязната завеса, но много скоро на преден план излиза цената на този успех – заобикаляне на проблемните пространства и навлизането в сферата на визуалните клишета и фотоманипулациите, лишаващи фотографията от нейната документалност. През 90-те години и до днес ФИАП става все по-комерсиална, развивайки олимпийския принцип за участие срещу входна такса, като щедро раздава медали и звания. Но таксата не е значим проблем. Конструкцията на тези международни конкурси е такава, че организаторът си закупува от федерацията материалните стимули – медали, плакети и т.н. Така че има случаи, в които въпросният организатор, привлякъл спонсори и рекламодатели, да осигури 200 медала за обща изложба, която включва около 250 творби. Жадните за лесен успех автори следят „какво върви“ в конкурсите и си гарантират трупането на актив. Процесът е много близък до разпространението в последните години на фотографския образ в социалните мрежи срещу „лайкове“.

Може да се обобщава, че през 80-те години на ХХ в. в България съществува високо ниво на аматьорска фотография, фотолобителите притежават сериозен изобразителен инструментариум и са основните участници във фотографския живот на страната. Но общият профил на творческата фотография е твърде самоцелен и обвързан с наложилата се представа за „художественост“, която не отива по-далеч от упражнението по пренесените от изобразителното изкуство жанрове „портрет“, „натюрморт“, „пейзаж“ и т.н., което не изключва сериозни постижения в тези области. Това може да бъде обяснено с тематичните и съдържателни ограничения на официалната идеология, които допускат някои отклонения, но не биха се примирили с открито противопоставяне. И с международната изолация на социалистическия „лагер“ от останалия свят (въпреки посочените вече изключения). Така възможностите пред сериозните автори са: да насочат вниманието си към усъвършенстването на пластичните решения на изображението; да използват все по-метафоричен езиковски език; да не показват работите си в конкурси и изложби; да ги показват независимо от последствията; да търсят изяви извън страната. И различни комбинации от тези възможности. По същото време документалната фотография вече има сериозно място и завоюван авторитет в западния свят, а в областта на съвременното

изкуство от съвсем нова позиция навлизат технологичните медии (фото и видео), отново на базата на тяхната документалност. Това е времето на Горбачовата Перестройка и интересът на западните аукциони, агенции, издателства и пр. институции е насочен към Източна Европа. За съжаление България трудно се адаптира към световния артпазар, а и традицията ни като демократична страна е твърде скромна в сравнение с централноевропейските Полша, Унгария и Чехословакия. Все пак едно гостуване точно преди промените през 1989 г. у нас на семейство Уенди Уотрис и проф. Фред Болдуин, създатели и двигатели на биеналето „Фотофест“ в Хюстън, Тексас, дава възможност на няколко българи да представят страната ни там. С авторски колекции присъстват Станка Цонкова-Уша, Такор Кюрдян, Гаро Кешишян, Йордан Йорданов-Юри и Георги Нейков. Този шанс, въпреки високата оценка за българското участие, не довежда до реални резултати и утвърждаване на тези автори на международната сцена отчасти поради езиковата бариера, но и поради новата среда, която изисква адекватно освободено поведение... Само Георги Нейков остава в САЩ, известно време живее там и прави авторска фотография. Общественният проблем в България затруднява изграждането на обща и различима физиономия на българската фотография преди 1989 г. Авторите, които се открояват със зрели творчески постижения, гледат своето творчество въпреки недостига на информация за протичащите процеси и световната история на фотографията на базата на личното си светоусещане и културни интереси и са твърде своеобразни (и разнообразни). Юрий Йорданов поетизира маргиналните общности, като ги намира в най-затънтените кътчета на страната, където пътната карта е безполезна. Неговата фотография изглежда импулсивна, имитира банални снимки за спомен, но всъщност разкрива много задълбочен и осмислен подход при създаването на образа. Гаро Кешишян работи и на терен, и в студио, с неизменно остро за драматургията на ситуацията око (в ателието провокира и допълва, пре-създава действителността). За Уша снимката, негативът и фотохартията са само повод за отрицване на творческата енергия, която много често потегля в неизвестна и за самата нея посока. В експерименталния фестивал в Роаян, Франция, я обявяват за ново явление на фотографския барок. Такор изоставя фотоапарата и навлиза дълбоко в следата на подсъзнателното, търсейки архетипи в отпечатъка на голи тела, облени в проявител, върху девствената чувствителна емулсия.

Началото на 90-те години на XX в. се характеризира с разпадане на цялата организационна структура на творческата фотография.

Предприятието „Българска фотография“ прекратява съществуването си, а материалните активи и сградният фонд се приватизират. Това лишава от бюджет КФДБ и списание „Българско фото“, чиято последна книжка излиза в средата на 1991 г. Закрит е и Центърът за художествена самодейност, остават без бюджет фотоклубове и училищни кръжоци, малко по-дълго се задържат студентските клубове, но и те скоро затварят врати. Връзката с ФИАП също е прекъсната. Появява се празнина в организирания фотографски живот, която продължава до края на века. Голяма част от гилдията се насочва към търговска дейност, приложна и рекламна фотография. Може да се каже, че 90-те години минават под знака на комерсиалната фотография. За това десетилетие събитията с нетърговски характер се броят на пръсти. Една от малкото инициативи, която успява да оцелее, е Международната фотографска седмица в Пловдив. Появила се през 1981 г. под патронажа на община Пловдив, тя съществува и днес под името „Международни фотографски срещи“. Не се провежда през 1990 и 1991 г. и през 2014, 2015 и 2016 г.

През 1993 г. в НАТФИЗ стартира бакалавърска степен по фотография. В настоящия момент бакалавърски и магистърски програми по фотография предлагат още НБУ, НХА и АМТИИ – Пловдив. Резултатите от това по отношение на творческата фотография все още предстои да се отчитат. Фотографски дисциплини присъстват и в обучението на СУ „Св. Климент Охридски“, ЮЗУ, ШУ „Еп. Константин Преславски“ и други висши училища.

Повечето от сериозните автори на 80-те години продължават своята творческа дейност и през 90-те въпреки неблагоприятния за това общ климат в уединение с ясното съзнание, че в тази ситуация е трудно да се очаква обществен резонанс. Затова и проявите на национално ниво изглеждат спорадични, изолирани. Една от малкото подкрепящи българската фотография организации е швейцарската фондация „Про Хелвеция“, която финансира няколко проекта на Йордан Йорданов-Юри в Монголия, Албания, българските социални домове и затворите у нас. Фондацията подкрепя през 1994 г. и изложбата в НХГ „Съвременна българска фотография“, в която вземат участие Гаро Кешишян, Иво Хаджимишев, Росен Донеv, Йордан Йорданов-Юри, Георги Нейков, Станка Цонкова, Рафаело Казаков, Никита Давидов, Емил Христов, Надежда Чипева, Такор Кюрдян, Тихомир Пенoв, Нели Гаврилова и Димитър Дилков с куратор Иглена Русева. В съпътстващия албум се заявява, че изложбата поставя началото на фотографска колекция на Националната галерия. През 1996 г. е регистрирано Българско фотографско сдружение, което включва столични фотографи от

различни поколения. Една от изявите на сдружението е изложба в СГХГ през 2004 г. През 90-те фотозаграфия представя галерия „Макта“ на Цвети Киров в София, спорадично се появяват авторски изложби в Казанлък, Плевен и други градове на страната.

През 1995 г. в ММЦ е възстановена една от инициативите на КФДБ от 80-те години – Фотоваканция на морето, която носи спомена за активно летуване с фотоапарат и разговори до сутринта. Вече частна инициатива, новата Фотоваканция придобива комерсиален характер. Периодично се появяват фотоконкурси с рекламна цел на банки и различни стопански субекти, ориентирани към най-масовия фотолюбител.

Това са по-скоро изключения, които потвърждават тенденцията – творческият фотозаграфски живот в страната едва мъждука. Съществуващият вакуум се откроява все по-отчетливо и в края на века махалото обръща посоката си.

ПРОМЕНИТЕ, НАСТЪПИЛИ В КРАЯ НА ХХ В. И РЕЗУЛТАТИТЕ ОТ ТЯХ

През 1999 г. са регистрирани две неправителствени организации – национално сдружение „Фотозаграфска академия“ с вдъхновител Янка Кюркчиева в София и фондация „Фодар“ в Плевен. Първото е създадено с намерението да стане масова организация, която да възроди функциите на КФДБ и да бъде организатор и инициатор на организирания фотозаграфски живот в страната. В момента наброява 76 индивидуални и 7 колективни членове и в известен смисъл изпълнява програмата си. От тогава до днес провежда годишен преглед на творческата фотозаграфия в страната и става член на международна мрежа от фестивали „Месец на фотозаграфията“. Създава сериозен материален архив от авторски и общи колекции. Възстановява връзките с ФИАП. Въпреки че привлича в редовете си сериозни автори от различни поколения, стремежът на ФА да обхване цялостно фотозаграфския живот в страната не е постигнат, защото се появяват и други конкурентни неправителствени организации в този сектор. Фондация „Фодар“ с финансовата подкрепа на Община Плевен създава Международен фотофестивал – биенале със същото име, чието първо издание се провежда през пролетта на 1999 г. в ХГ „Илия Бешков“ под названието „Арт-документ-фото“. Присъствието на думата „документ“ в заглавието внася нови семантични нюанси във фотозаграфския речник, отдавна утвърдени по света, но неособено популярни у нас. Следващите издания вече са под името „Биенале „Фодар“. Започнал като конкурс с участието на автори от 7 европейски

страни с няколко съпътстващи авторски изложби, фестивалът бързо се разраства и добавя нови организационни модули – теоретичен семинар и портфолио-ревю. Стремежът е да се удовлетвори една декларирана цел на изпълнителната власт за развитие на различни регионални инициативи. Така град Плевен се появява на фотографската карта на България с едно значимо международно събитие. Това довежда в града представители на гилдията от цялата страна. Получените авторски колекции се оценяват от жури от изявени български фотографи, а в следващите издания в него са привлечени и международни авторитети. Чрез регламента си конкурсът постепенно вдига летвата пред участниците – броят на членовете на журито през 2005–2007 г. нараства до 9–11 човека, като повечето се изявяват в различни области на хуманитаристиката – изкуствознание, културология, филология, философия и др., като фотографи са само 3–4 от тях. Така предоставените авторски колекции са изправени пред една по-обхватна оценка на художествените си качества. Целта е да се избегне шаблонът при оценяването. Друга особеност е, че в различните издания се привличат различни експерти, журито не включва едни и същи хора. Тук също се цели по-обективен и разностранен поглед върху получения изобразителен материал. С развитието на фестивала се утвърждава практиката всяко от изданията да се подчинява на обща тема. При седмото издание през 2011 г. тя е „Съвременни митове“, при осмото от 2013 г. – „Глокализация“, при деветото – „Няма по-голям порок от страха“, темата на 10-ото юбилейно издание е „Факт, фикция, истина“, а на последното засега 11-то издание от 2021 г. – „Днес е утрешното вчера“. Темата на бъдещото 12-то издание на фестивала е „Образ и подобие“, с поклон пред паметта на Йордан Радичков. Така се игнорират участията на олимпийския принцип, изпращането на едни и същи творби в конкурси по цял свят. Тази крачка е провокирана от едно недоразумение – когато организаторите канят един автор да представи съпътстваща изложба, той с нежелание си признава, че няма достатъчно творби за целта. Това е един от курюзите на разпространената по света практика на ФИАП. С течение на времето става видно, че разделът за единични фотографии не стои равностойно в изложбеното пространство и той отпада. Запазва се разделът „Фотошкола“, насочен към автори в началото на творческия си път. В конкурса на биенале „Фодар“ се състезават само разгърнати фотографски форми – фотоесета. Така състезателната част на фестивала окончателно напуска територията на масовото любителско движение и търси своите участници сред професионалните фотографи, работещи в пресата или на свободна

практика. От 2007 г. в организационния етап на фестивала участват курсисти и студенти по фотография от НБУ и ФЖМК на СУ „Св. Климент Охридски“. От 2011 г. теоретичният семинар се провежда със съдействието на Културния център на СУ „Св. Климент Охридски“. Визитката на този фестивал е по-обширна, защото настоящото изследване е базирано върху неговия архив.¹

През 2006 г. е регистрирана фондация „БГ прес фото“, която провежда ежегоден преглед на журналистическата фотография в България. В следващите години се появяват и други организации, чиято работа може да бъде проследена в следващи текстове.

ТРАНСФОРМАЦИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛНИЯ ЕЗИК НА ФОТОГРАФИЯТА В ПЪРВАТА ДЕКАДА НА XXI ВЕК, НАБЛЮДАВАНИ В ТВОРБИТЕ ОТ КОНКУРСНАТА ПРОГРАМА НА БИЕНАЛЕ „ФОДАР“

Мотивите за създаването на фестивала са няколко:

1. Да следят и показват основните тенденции в образния език на творческата фотография на българската (в началото – плевенската) културна общественост. В годините на милениума тази идея няма как да се реализира във виртуалното пространство. Конкурсният принцип не си поставя задачата да отсъжда кое е добро и кое – лошо във все по-разрастващия се в глобалния свят поток от изображения, а да открие и оцени стойностните и нетрадиционни решения между изпратените творби. С нарастването на авторитета на фестивала елементът на случайност на участие намалява, авторите правят съзнателен избор, съобразен с профила на фестивала.
2. Да открива нови таланти в областта на фотографията. За изминалите 22 години биенале „Фодар“ неведнъж изпълнява тази функция. Отличени от журито на конкурса автори впоследствие печелят отличия и на други престижни фотографски форуми. Това не би било възможно, ако структурата не е регламентирана на базата на състезание.
3. Да дава периодично възможност на български автори да измерят

¹ В регламента на конкурсната част на фестивала е включено предоставяне на авторските права върху изпратените за участие творби на организаторите с цел популяризиране на биенале „Фодар“. Повече за фотоконкурса може да се открие на www.phodar.net. Авторът на изследването носи юридическа отговорност за провеждането на фестивала и за спазването на правилата и законите на територията на Р България.

сили с колеги от цял свят, без географски ограничения. Това е едно изпитание, което въпреки своята относителност може да покаже и докаже в голяма степен моментното състояние и тенденциите както на българската, така и на световната фотография. Фестивалът се самоопределя в пространството между елитни международни конкурси, насочени към широка гама фотографи, и тези с поканени утвърдени автори, избрани от организаторите, какъвто е фестивалът в Пловдив.

4. Да се стреми към максимално възможната обективност на критериите и експертна оценка на художествената стойност на произведенията и минимизирането на субективния елемент.
5. Да послужи за изграждане на личностни критерии в новите поколения творци (български и не само), както и на културните публики.

Разбира се, има и още цели, но тези са най-важните.

Първото издание на фестивала носи руска на всеки дебют. То представя различни посоки на изобразителни търсения, като между тях има стойностни решения на автори от различни страни. Без да се навлиза в обстоен анализ на получените творби, което не е задача на настоящото изследване, могат да се споменат няколко открояващи се имена: Венцеслав Дамянов, Веселин Боришев, Иван Андонов, Ирена Арабова (млад автор), Йордан Йорданов-Юри, Николай Василев, Светлана Бахчеванова, Тихомир Пенев от българска страна; Евгений Ком от Украйна; Мария Снизиревская, Сергей Покалякин от Русия; Теодор Пантеа от Румъния. Тук ще бъдат представени творбите на двама автори – младия руски фотограф от Санкт Петербург (днес със сериозна творческа биография) Евгений Мохорев (публикация на actuphoto от 2012 г. <https://actuphoto.com/8247-evgeny-mokhorev-ambiguous-desires.html>) и българският фотожурналист Шаварш Артин. И двете колекции са черно-бели, въпреки че в селектираните от журито творби има и немалък брой цветни фотографии. Пластично се придържат към една традиция в художествената фотография в бившите социалистически страни на леко пресилен графичност, без да достигат до крайности. Работата на Мохорев е предизвикателна за времето си (днес сигурно щеше да получи повече упреци) в посока, която формално се приближава до някои от творбите на американската фотографка Сали Ман. В „Деца на Петербург“ авторът насочва вниманието си към обитателите на домове за деца и юноши, лишени от родителска грижа. Явно добре ги познава и е спечелил тяхното доверие, защото те го допускат в интимния си свят и се държат съвсем естествено. Методът на работа е постановъчен и докосва

психологическите нюанси при изграждането на човешкия характер. Противоречиво се тълкува голотата на подрастващите (както и при Сали Ман). Има два аргумента в полза на подобно решение. То би било неприемливо, ако по някакъв начин дава повод да се гледа на детето като на обект на еротичен (сексуален) интерес. Да, на тази възраст се пробужда половата идентичност и това се забелязва на фотографиите, но в никакъв случай те не биха могли да бъдат квалифицирани като еротични или порнографски. Вторият аргумент е, че през последните три десетилетия на ХХ в. голотата в творческата фотография на изток от Берлинската стена се счита за бунт, разчупване на оковите и проява на свободомислие, което кореспондира с движението на Хипитата на запад (сн. 1, 2, 3).

Серията на Шварш Артин (България) показва колоните от бежанци, минаващи през Република Македония при войната в Косово през 1998–99 г. (сн. 4, 5, 6). Изпълнена е в най-добрата традиция на антивоенната хуманистична фотография от Втората световна и индокитайските войни. Обективът на Артин деликатно следи лицата на страдалците, напуснали родните си места, и създава универсална картина на човешкото нещастие през индивидуалните драми на всеки от тях. По същото време най-големият международен конкурс за фотожурналистика “Worldpressphoto” е затънал в клишета на картини от фронтовата линия. Взривове, стрелящи оръдия, ракетни установки и т.н. представят безумието на войната от първа ръка на смелите фоторепортери. Минава известно време, докато организаторите на форума разберат, че безкрайната поредица на картината на мащабни военни действия вече отблъсква зрителите и оставя баталните сцени на Холивуд... Въпреки че двете представени поредици тръгват от коренно различни позиции към житейския материал (методът на Шварш Артин е репортажен, той по никакъв начин не се намесва в случващото се, авторското му присъствие се усеща в организацията на изобразителното пространство и точното улавяне на психологичното състояние на персонажите), това, което ги сродява, е съпреживяването, емпатията към героите им. Още в първото си издание, макар и все още не съвсем отчетливо, биенале „Фодар“ избира като приоритет на своя интерес хуманистичната линия в творческата фотография.

Резултатът от второто издание на фестивала през 2001 г. е една от най-големите фотографски експозиции, случили се въобще в България. В ХГ „Илия Бешков“ са окачени около 1000 фотографии. Одобрените автори са 190, а съпътстващите изложби са от България, Германия, Чехия, Сърбия и Унгария. Журито е затруднено в избора си. В

състезанието участват големите литовци Антанас Суткус, Александрас Мацаускас, Ромуалдас Пожерскис, Джонас Страздаускас, Гинтарас Сезонис, значими руски фотографи като Александър Степаненко, Вячеслав Баранов, Фьодор Малышев, Николай Рудаков, много добри автори от Гърция, Сърбия, Украйна, млади представители на Латвия, Япония и други страни. Съвсем равностойно е и българското участие. Сериозни колекции изпращат Ангел Величков, Гаро Кешишян, Иван Захариев, Ивайло Сакелариев, Люлин Стаменов, Стоян Николов и др. В това издание на фестивала за първи път се очертава поляритетът между две изобразителни структури при създаването на фототворбата – единична фотография и разгърнатата фотографска форма. При първия отчетливо се открояват белезите на наложената в годините представа за „художествена фотография“. Без да влиза в стилистиката на течението „пикторализъм“ от края на XIX в., което се характеризира със стремеж към постигане на живописен ефект с фотографски цели, тя се опитва да направи нещо много близко. А може би терминът „пикторализъм“ би трябвало да разшири обхвата си и да включва всички опити със средствата на фотографията да се преследва визия, характерна за живописата и графиката (51). Проблемът като че ли не е толкова повърхностен. Още с появата на новата медия се очертава опозицията между двата изобразителни способа и това съперничество би могло да бъде използвано като изразно средство. Фалшивата струна в случая е на ментално ниво – в стремежа непременно фотографията да стане „красива като картина“. Резултатът е мутация, смешно е да се сравнява една фотография с живописна или графична творба, изходните условия са различни. Така (до)правена, тя вече е напуснала територията на собствената си медия, на приятната заблуда и най-силна характеристика на фотографията: „Снимано е, значи съществува.“ Много фотоловители фокусират своето внимание върху пластичното решение, а при липса на така нужната мярка го вкарват в изобилие. „Кичът представлява екстракт от сантимент“ (Balash, 1986: 250). Тези „излишъци на прекрасното“ са широко разпространени в 50–80-те години на XX в. в общи изложби, подграбна се предимно под егидата на ФИАП. Не би трябвало да се преувеличава влиянието на това явление. Проблемите в интерпретацията обикновено намират своето решение по естествен път. В световната фотографска практика по същото време преднина вземат разгърнатите фотографски форми. При създаването на единични творби се търси конкретно пластично решение за всяка от тях и в един момент то може да стане (неосъзната) самоцел. При изграждането на поредица пластиката на едно изображение трябва да се подчини на общата визия и много

често формата бива укротена за сметка на съдържанието. От това не следва, че образите стават по-малко „художествени“, напротив, те носят висока естетическа стойност, изградена върху спойката на форма и съдържание, която ги прави неотделими. Постепенно реакцията към „страхотния кадър“, изчерпал докрай потенциалните си възможности, се измества към силно разказаната история, а към сетивното възприятие се добавят и осъзнаването на наратива, разбирането и личната интерпретация на възприемащия. Серията „Картини от Колумбийския Пасифик“ на Франк Добслаф (лична страница <https://frankdobsflaff.com/>), млад немско-испански автор, много добре илюстрира тази тенденция. В представените тук одобрени от журито за участие във „Фогар 2001“ две серии се наблюдава спазването на това крехко равновесие между „документално“ и „художествено“. Сюжетът би могъл да предположи заиграване с екзотиката (емблематична за National Geographic), но това не се случва. Инструментариумът е събран в нюансите на сивото, което става възможно и поради използването на средноформатна техника. Тя дава възможност за по-богат полутон и прецизен детайл, но от друга страна, е по-бавна от малкоформатната и изисква по-голяма концентрация. Интериорите и екстериорите, ситуациите и портретите дават възможност на зрителя да се докосне до настроението на това място, което е и основното качество на поредиците. И една на пръв поглед незначителна подробност. Всеки, който е правил опит да фотографира гора (да не говорим за джунгла), със сигурност се е изправил пред затруднението с организиране на хаоса на растителността. И с проблемите на светлината. Добслаф се справя удивително добре и с двете (сн. 7, 8, 9, 10, 11, 12).

Серията на Нели Гаврилова „Портрети на моите приятели“ съчетава удачни пластични находки (всяка за себе си и всички заедно), характерни за работата на авторката, и риторични фигури с образа, игра на значения, които едновременно насочват в определена посока и запазват дистанция от буквалния прочит. Биха могли да се назоват картинни басни, ако не липсваше напълно заключителната поука и краят не беше отворен за зрителя (сн. 13, 14, 15, 16).

Тъй като посоката на разсъждения вече е ясна, а емпиричният материал – достатъчен за обширна монография, фокусът на изследването ще се концентрира върху отделни ключови творби от следващи издания на фестивала. За четвъртото издание през 2005 г. е получено фотоемето на бразилския фотограф Андерсън Шнайдер (<https://vervephoto.wordpress.com/2008/06/10/anderson-schneider/>) „Ирак – белезите на войната“, насочило вниманието си към последствията от конфликта в Ирак върху мирното население. Бойните действия са

отминали, но са оставили своя отпечатък върху страната. Начинът на живот на иракчани коренно се е променил, в очите им се чете несигурност, вместо на лؤلките на детските площадки децата играят на война. А вместо паметници на хилядолетна история, част от които са разрушени, могат да се срещнат останките от бойни машини. Творбата е решена в класическа монохромна гама, в която умишлено е акцентирано върху напрежението между черното и бялото, които търсят баланса си в отделните кадри. За пореден път зрелите творби в колекцията са изпълнени в класически сребърно-желатинов процес (сн. 17, 18, 19, 20, 21, 22).

Но в следващото, 5-то издание от 2007 г. се забелязва промяна на творческите търсения. Доналд Уебър, член на агенция „7“ работи в продължение на 6 години в Русия и Украйна. Една от първите му колекции в тази област е „Чернобил – 20 години по-късно“. Учудващо, вместо реквием и траурни акорди от саркофага на катастрофата героите на фотографиите са обикновени хора от околните селища, които се намират в зоната на радиационна заплаха за много години напред. След евакуацията те на собствена отговорност се завръщат в родните си места и продължават да живеят както преди взрива. Тази среща на безусловното зло с отчаяното жизнелюбие би могла да бъде оптимистична само ако се абстрахираме от абсурда, който поражда, като че ли изваден от „Пикник край пътя“ на братя Стругацки. При своите обиколки в двете страни Уебър изследва тази катастрофа като „примитивен и кървав жертвен ритуал на неназована сила“, въплътен в действията на съвременна държава. (<http://donaldweber.com>) По отношение на формата канадският автор решително напуска зоната на „художественост“, снимките му са направени като че ли от любителска камера. Той изследва не по-малко загълбочено изразните средства на фотографския език. Работата му в цвят изглежда наивно, но е премерено балансирана и дава безусловен приоритет на наратива и изненадата, необичайното, което да засили въздействието върху зрителя (сн. 23, 24, 25, 26, 27).

Шестото издание на фестивала през 2009 г. отново привлича двата коренно противоположни подхода: документалния, който се придържа към фактите от действителността, и постановъчния, който създава фикция, свободна интерпретация на случващото се. Тук ще представим двама млади автори, използващи двата метода. Мила Тешайева е украински фотограф, работещ на територията на бившия СССР (<http://www.milateshaieva.com/>). Днес е в Киев, помага на своята страна и заедно с това снима случващото се. „Буферна зона“ е първият ѝ проект. 10 дни след края на войната в Грузия през 2008 г. руската армия обявява широка 200 км буферна зона, в която не се

допускат представители на грузинските институции. Там навлизат паравоенни формирования от съседна Южна Осетия, които подлагат населението на терор. Къщите са опожарени и ограбени, а жителите погребват своите мъртвци в мазетата и градините. Около 50 000 бежанци са затворени в училища и лагери. Една година по-късно само половината от тях се връщат по родните си места. И в тази творба зрителят няма да види бойни действия и стрелящи оръжия. Това, което Тешайева показва, е лицето на страха. Хората са се изпокрили в къщите си с надеждата злото да ги отмине. Цветовете са укротени, ненавранчиви. След наградата за хуманистична фотография на биенале „Фогар“ проектът „Буферна зона“ печели още една награда – на престижния конкурс за нетрадиционна фотожурналистика в Ню Йорк (сн. 28, 29, 20, 31, 32).

Люпчо Темелковски е от Република Северна Македония, по това време студент по фотография в бакалавърската програма на НАТФИЗ. Неговата серия „Лично пространство“ поставя въпроса за отчуждението в съвременното общество. Цветовете при неговата работа са инструмент, който като че ли се стреми да отклони вниманието на зрителя от емоционалната дистанция на персонажите. Или да го накара да приеме това, което вижда, за нещо нормално. Творбата определено е провокативна (сн. 33, 34, 35).

В конкурсната програма на седмото издание на фестивала през 2011 г. се наблюдава сериозна промяна в подхода към темите, изразяваща се в напускане на традиционното деление на „репортаж“ и „постановка“ и тяхното смесване. Това не е новост за световната фотография, наблюдава се още от периода 50–70-те години на XX в. в американската фотография, по-специално в работата на Робърт Франк, Даян Арбъс и др. Но представлява и различна, съвременна интерпретация. Откроява се нов поглед върху тема, вече представена в настоящото изследване, тази за емоционалния свят на подрастващите в трудната възраст на съзряването. Серията „Чай от метличина и скрит шоколад“ на Аълоня Жандарьова от Русия (по това време още ученичка) е весела и жизнерадостна, бликаща от изненадващи идеи за игра и неукротима енергия. След отличието в раздел „Фотошкола“ авторката печели и конкурс за стипендия в Европейския институт по дизайн IED в Мадрид (<https://www.lensculture.com/azhandarova>) (сн. 36, 37, 38, 39, 40). В момента е млад автор със световно признание.

Тандемът Сюзън Джоузи и Маркъс Уилямс от Нова Зеландия в творбата си „Неоткритото“ изследват подсъзнателните реперни, към които се стреми да се задържи детското съзнание, излизашо от света на приказното. Всяка от фотографиите е завършена, нито

прекъсва, нито продължава някакъв предполагаем разказ и едновременно с това една до друга зазвучават в една обща тоналност, в която всяка подробност има своето място. Предмети, които се идентифицират със собственика си; групови портрети, свързани с важни за децата събития и поетизирани моменти от ежедневието, са грижливо аранжирани и представени като уж неволно събрани фрагменти, които услужливо въвеждат зрителя в историите и вълненията на тийнейджърите. Впечатлението е, че местейки поглед от кадър на кадър, неволно откриваш това, което би следвало да се види. Но то не изчерпва значенията, защото поредицата дава свобода за различни тълкувания. Използван е ефирен укромтен колорит с отделни плътни акценти, които съгъстват сугестията. И още една уловка – използваният квадратен формат, който по принцип предполага устойчива затворена композиция (от една страна) и намеква за класически аналогов процес, средноформатна камера, което означава дисциплина при снимането (от друга), в случая е провокиран именно от лекото, почти незабележимо изместване на баланса в композицията, което внася елемент на несигурност. (<https://collection.wallaceartstrust.org.nz/objects/5266/the-correction>) (сн. 41, 42, 43, 44, 45).

Американският фотограф Кристофър Симс също използва квадратния формат, сякаш за да реши квадратурата на кръга. „Театър на войните – тренировъчните села на Ирак и Афганистан“ е документален разказ за селища, създадени на територията на военни полигони в САЩ, където се обучават американски военнослужещи за мисии в Близкия Изток. В тези населени места се срещат „тези, които се отправят на война, с онези, които са избягали от нея или за които тя е приключила.“ (<http://www.chrissimsprojects.com/#/theater-of-war-the-pretend-villages-of-iraq-and-afghanistan/>) Действащи лица в тези риалити постановки са бежанци от войната, които влизат в ролята на бойци от ислямистки групировки в Афганистан и Ирак, близки и членове на семействата на американски военни на свръхсрочна служба, жители от близките поселища, ветерани от войните и т.н. Това всъщност е среща на света на илюзиите и емоционалния избор на идеологиите с горчивия житейски опит на битово, ежедневно ниво и носи това противоречие като потенциален проблем на личния избор. Самият автор играе ролята на военен фотограф в този едновременно реален и зловещо паралелен театрален декор. Това е една от първите работи на Кристофър Симс, който днес се занимава и с преподавателска дейност в Университета в Дюк.

Авторовият избор е работа в цялост. За творбата са характерни вече споменатите особености, отнасящи се до средноформатна

аналогова техника – не притежава оперативните възможности на малкия формат, по-бавна е, но пък качеството на изображението е по-високо, носи повече информация. В добавка композициите са централно решени, статични, нещо необичайно в интерпретирането на военни теми, което явно не е случайно. Това чувство се засилва от ретроцветовата гама на материала. Така събрани, изобразителните средства създават противоречивата атмосфера на измамна реалност, някъде между рекламата и пропагандата. От друга страна, липсата на патетична приповдигнатост противоречи на подобен прочит. Симс провокира зрителя сам да потърси границата между истината и лъжата (сн. 46, 47, 48, 49, 50).²

ОБОБЩЕНИЕ

Настоящото изследване би могло да насочи вниманието си и върху други стойностни произведения на фотоизкуството, взели участие в първите седем издания на фотофестивала биенале „Фодар“, те не са малко. Възможно е след време да се изясни, че някои от тях по-точно следват световните тенденции в развитието на фотографския език в началото на XXI в. Ще си позволя да перифразирам Гадамер, че вникването в процесите никога не достига до някакъв завършек, а в действителност е безкраен процес (Gadamer, 1997: 410). Темпорално изследването обхваща 12 от последните 22 години, като същевременно се вземат предвид и някои исторически сложили се обстоятелства, и върху тях гради своите изводи. Важно обстоятелство е непродължителното съществуване на България като независима държава едва след 1878 г. и попадането ѝ в съветската сфера на влияние между 1944 и 1989 г. Това води до известно изоставане от световните тенденции. Една от основните цели на фестивала е да преодолее тези особености, като даде възможност за поставянето на българските автори в конкурентна среда, в реална ситуация. Трето важно обстоятелство е бурното развитие на информационните технологии (част от които е и фотографията) в световен мащаб в началото на XXI в. Изкуството и в частност визуалните изкуства реагират на движенията на обществената тъкан, но имат и собствени траектории и ритъм. Коего прави трудно прогнозирането на това, което следва. Понякога реакцията е мигновена, друг път циклична, с постоянството на приливна вълна.

Изобразителният език може да пренася значения и смисли буквално, но

² Забележка: Всички представени в текста творби са отличени от журитата на различните издания на фестивала.

има и достатъчна гъвкавост, за да го прави преносно. „Изобразителният език, който е високо синонимичен, представя възможността да се твори“ (Mihalkovitch, 1987: 75). За изминалите 183 години от откриването си фотографията е натрупала достатъчно емпирика, за да може да влезе във „вътрешен диалог“, „режим на (само)цитиране“ и т.н. вътре в собственото си поле. Иначе казано, да усложни изказа си за сметка на собствения си „речников състав“ независимо от изобилието, с което провокира заобикалящата действителност. Това предполага все по-прецизно нюансиране на посланията и разширяване на комуникационното поле на медията, но и усложняване и кодиране на съобщенията, правейки ги достъпни за кръг от посветени. „Нарастването на семиозис“ не отдалечава техническата картина от реципиента, фотографията може да продължава да бъде един от най-комуникативните изобразителни методи, ако авторът пожелае. Но може и да отблъсне масовия консуматор като всяко неразбираемо послание.

Обобщенията, които могат да се направят на базата на разгледаните в настоящото изследване произведения, отразяват настроеността, с която авторите реагират на събитията в заобикалящия ги свят – обществено-политически, културно-исторически и технологични. В началото фотографският език е по-скоро консервативен, опира се на утвърдени визуални фигури и експериментира в техните граници. Все още преобладава предпочитанието към монохромна, графична форма на изказ или поне в зрелите творби тя преобладава пред употребата на цвѳета. Но още тогава разгърнатите фотографски форми преобладават и като количество, и като качество пред единичните. В изданието от 2007 г. и следващите се наблюдава рязка промяна в посока на търсене на възможностите на цвѳета във фотографския език – както в граничната област на балансиран колорит, така и в по-агресивни експерименти с ярки цвѳетове и силна светлина и сянка. Обяснение на тази промяна е масовото навлизане на цифровите фотокамери в средата на първата декада на века, което довежда до повишаване на достъпността на медията, въпреки че бумът на универсалните мобилни устройства все още предстои. Тук трябва да се отбележи и фактът, че участниците във фестивала са автори с повече или по-малко изграден изобразителен подход във времето на аналоговата фотография. Любопитна подробност в тази посока е, че с появата на дигиталните фотоапарати на пазара, когато цените на класическите средноформатни и голямоформатни професионални камери рязко падат и стават достъпни за повече фотографи, интересът към тях се увеличава. Това увлечение може да се определи по-скоро като носталгично, но и като спонтанна съпротива срещу вакханалията

на цветовете на дигиталния носител, все още твърде несъвършен. Процесът се наблюдава и в изданието на фестивала от 2011 г.

Фотографията непрекъснато обогатява езика си. Основания за това намира в собствената си история (затова историята е важна), в бързото развитие на технологиите, в следващите го културни феномени, в протуберансите на обществено-политическия организъм на глобалния свят. Авторите, които участват в Международния фотофестивал биенале „Фодар“, не са фотографите от горещите точки на планетата. При тях събитията не са „отразени“, а са почувствани и пре-създадени. Те са едновременно факти, но и отзвук на други факти, тяхно преработено в творческата лаборатория следствие. Парадоксално изниква въпросът недостатък на фестивала ли е (например) липсата на кадри от рухващите кули-близнаци в Ню-Йорк на 11. 09. 2001 г.? Въпросът е подвеждащ. Една такава фотография може да е само още една такава фотография, но също така може да изпрати зрителя в хиляди паралелни светове, истински и въображаеми. Колкото и зрелищна да беше постановката на зловецкия режисьор. Със сигурност в участвалите в тези 7 издания на фестивала творби могат да се открият на много места следите на абсолютното зло. Изкуството има силата да накара това зло да прави добро. Историята на фестивала и на обогатяването на фотографския език в него продължава и днес.



Евгений Мохорев, Русия, серия „Децата на Петербург“



Евгений Мохорев, Русия, серия „Децата на Петербург“



Евгений Мохорев, Русия, серия „Децата на Петербург“



Шаварш Артин, България, серия „Другото лице на войната“



Шаварш Артин, България, серия „Другото лице на войната“



Шаварш Артин, България, серия „Другото лице на войната“



Франк Добслаф, Испания – Германия, серия „Картини от колумбийския Пасифик“



Франк Добслаф, Испания – Германия, серия „Картини от колумбийския Пасифик“



Франк Добслаф, Испания – Германия, серия „Картини от колумбийския Пасифик“



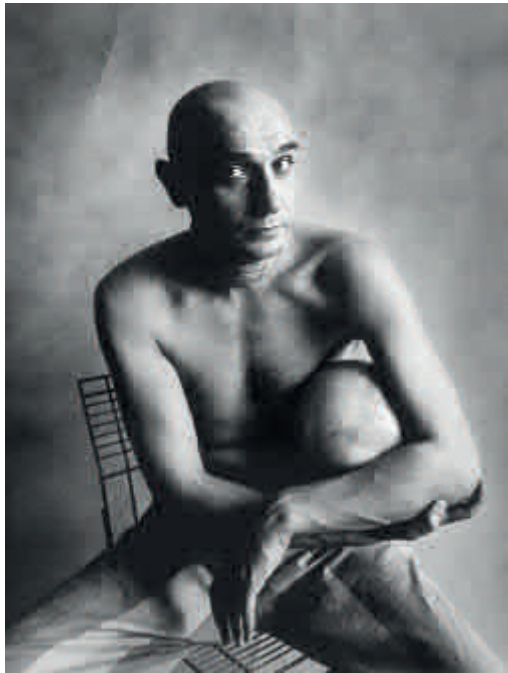
Франк Добслаф, Испания – Германия, серия „Картини от колумбийския Пасифик“



Франк Добслаф, Испания – Германия, серия „Картини от колумбийския Пасифик“



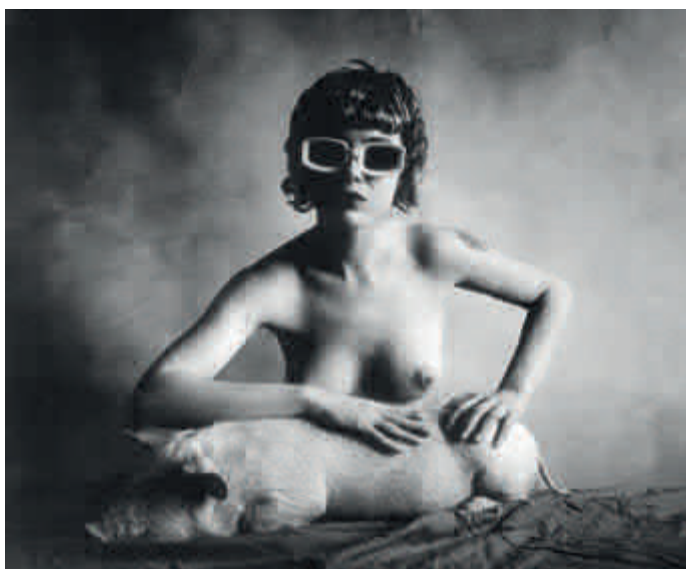
Франк Добслаф, Испания – Германия, серия „Картини от колумбийския Пасифик“



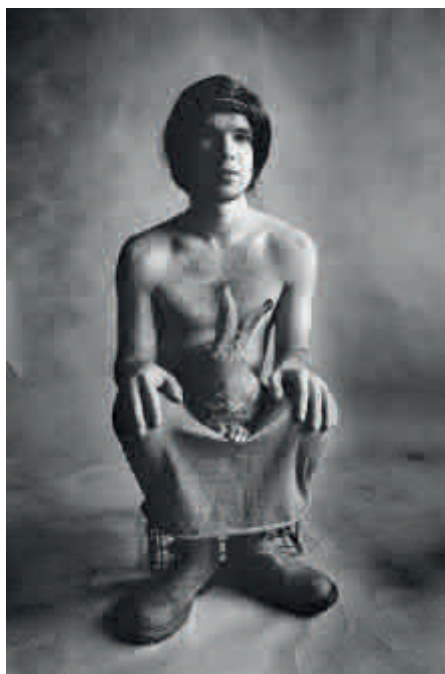
Нели Гаврилова, България, серия „Портрети на моите приятели“



Нели Гаврилова, България, серия „Портрети на моите приятели“



Нели Гаврилова, България, серия „Портрети на моите приятели“



Нели Гаврилова, България, серия „Портрети на моите приятели“



Андерсън Шнайдер, Бразилия, серия „Ирак – белезите на войната“



Андерсън Шнайдер, Бразилия, серия „Ирак – белезите на войната“



Андерсън Шнайгер, Бразилия, серия „Ирак – белезите на войната“



Андерсън Шнайгер, Бразилия, серия „Ирак – белезите на войната“



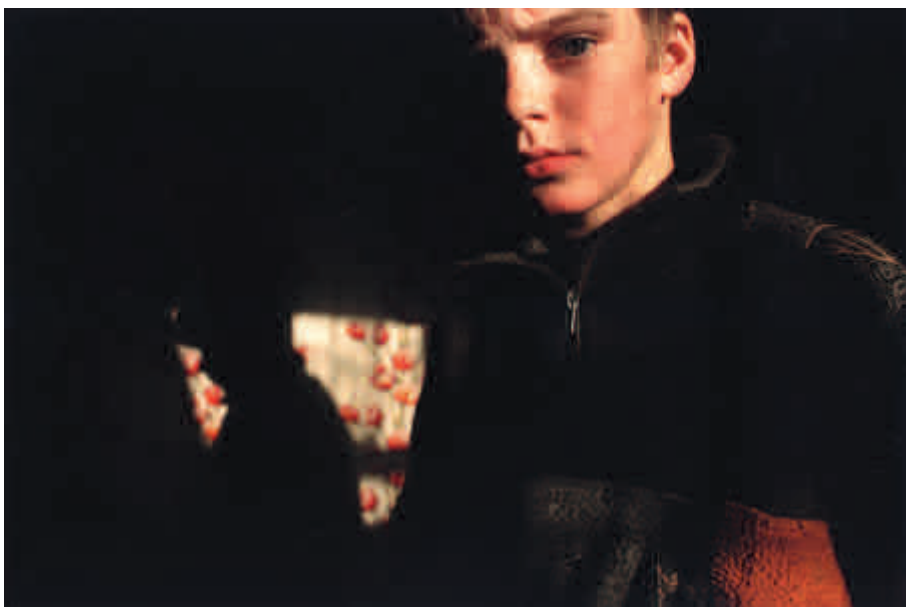
Андерсън Шнайдер, Бразилия, серия „Ирак – белезите на войната“



Андерсън Шнайдер, Бразилия, серия „Ирак – белезите на войната“



Доналд Уебър, Канада, серия „Чернобил след 20“



Доналд Уебър, Канада, серия „Чернобил след 20“



Доналд Уебър, Канада, серия „Чернобил след 20“



Доналд Уебър, Канада, серия „Чернобил след 20“



Доналд Уебър, Канада, серия „Чернобил след 20“



Мила Тешайева, Украйна, серия „Буферна зона“



Мила Тешайева, Украина, серия „Буферна зона“



Мила Тешайева, Украина, серия „Буферна зона“



Мила Тешайева, Украйна, серия „Буферна зона“



Мила Тешайева, Украйна, серия „Буферна зона“



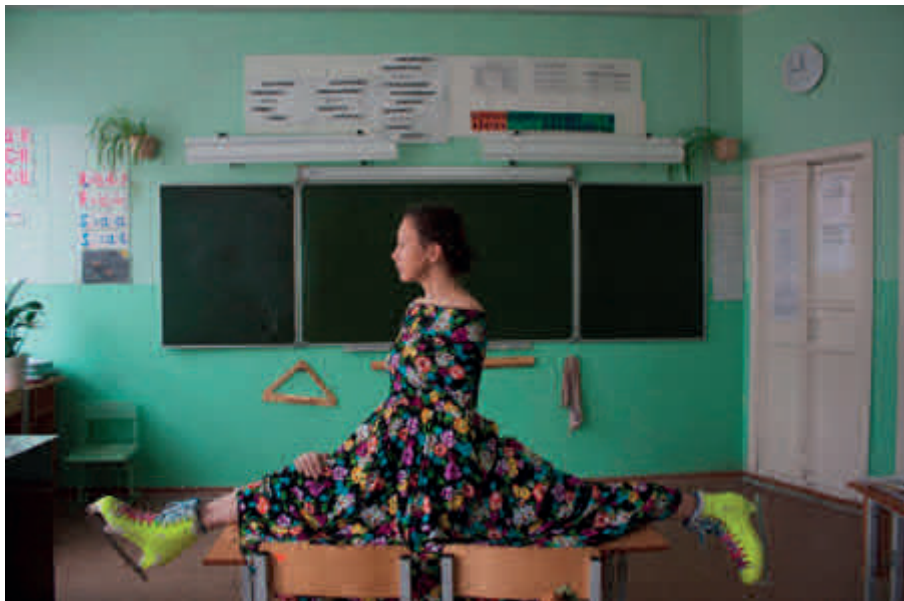
Лючо Темелковски, Република Северна Македонија, серија „Личен обзес“



Лючо Темелковски, Република Северна Македонија, серија „Личен обзес“



Люпчо Темелковски, Република Северна Македонија, серија „Личен обзег“



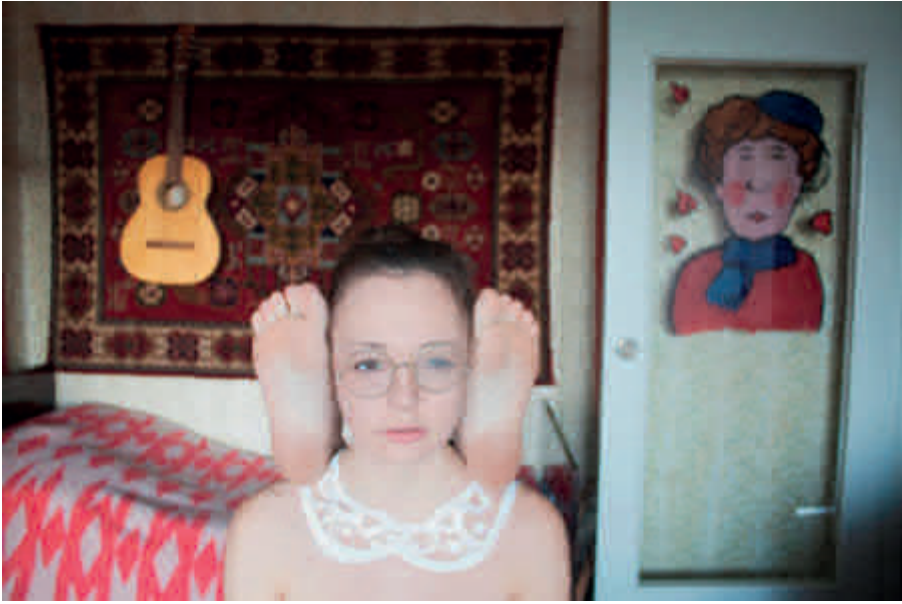
Альона Жандарьова, Русия, серија „Чай от метличина и скрит шоколаг“



Альона Жандарьова, Русия, серия „Чай от метличина и скрит шоколаг“



Альона Жандарьова, Русия, серия „Чай от метличина и скрит шоколаг“



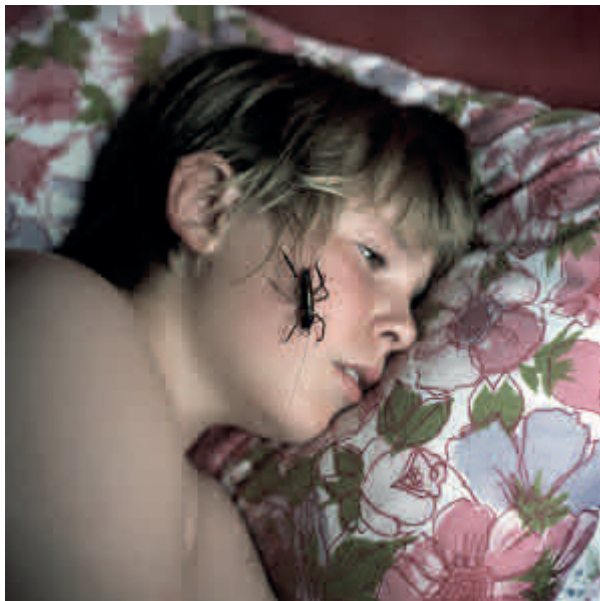
Лючо Темелковски, реп. Северна Македонија, серија „Личен обсеж“



Альона Жангарьова, Русија, серија „Чай от метличина и скрит шоколаг“



Сюзън Джоузи и Маркъс Уилямс, Нова Зеландия, серия „Неоткритото“



Сюзън Джоузи и Маркъс Уилямс, Нова Зеландия, серия „Неоткритото“



Сюзън Джоузи и Маркър Уилямс, Нова Зеландия, серия „Неоткритото“



Сюзън Джоузи и Маркър Уилямс, Нова Зеландия, серия „Неоткритото“



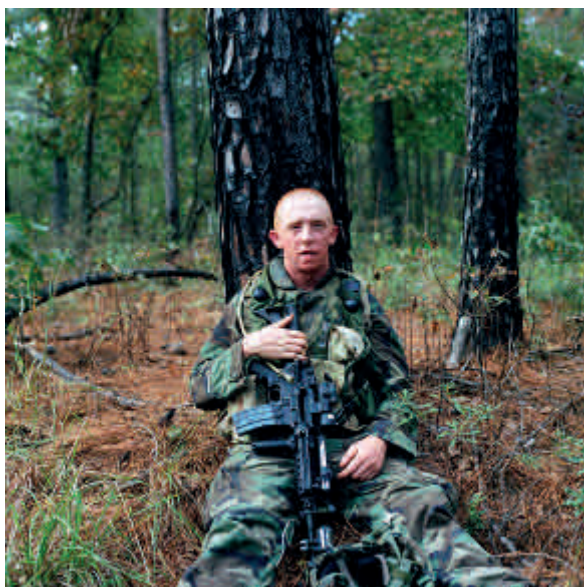
Сюзън Джоузи и Маркъс Уилямс, Нова Зеландия, серия „Неоткритото“



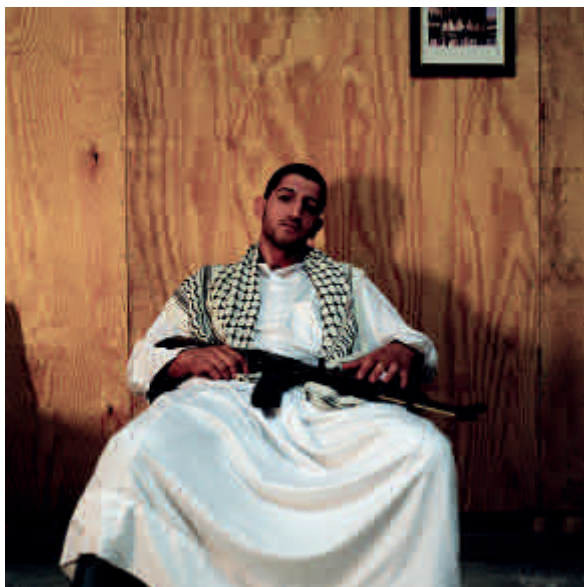
Кристофър Симс, САЩ, серия „Театър на войните –
тренировъчните села на Ирак и Афганистан“



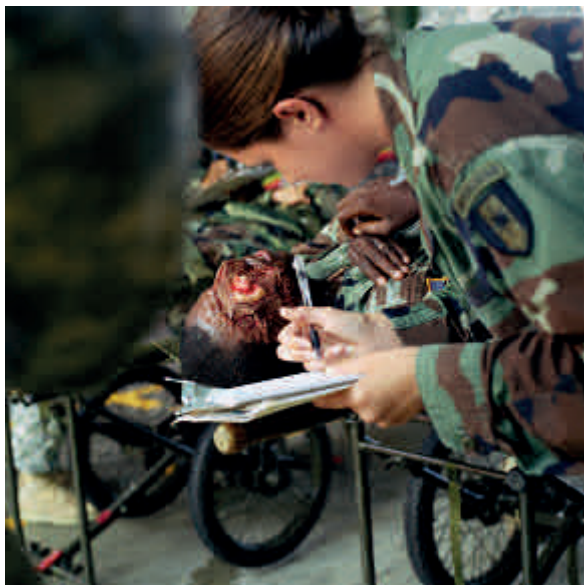
Кристофър Симс, САЩ, серия „Театър на войните –
тренировъчните села на Ирак и Афганистан“



Кристофър Симс, САЩ, серия „Театър на войните –
тренировъчните села на Ирак и Афганистан“



Кристофър Симс, САЩ, серия „Театър на войните –
тренировъчните села на Ирак и Афганистан“



Кристофър Симс, САЩ, серия „Театър на войните –
тренировъчните села на Ирак и Афганистан“



Виктор Кагурин, Русия, „Оцветени от водата“

ЛИТЕРАТУРА

- Balash 1986: Balash, Bela. Из историята на филмовата мисъл. От Луи Люмьер до Кристиан Мец. Антология, част 1. СОФИЯ: Наука и изкуство, 1986, 249–250. [Iz istoriyata na filmovata misal. Ot Lui Lyumier do Kristiyan Mets. Antologiya, chast 1. Sofia: Nauka i izkustvo, 1986, 249–250].
- Bozhinov 2019a: Bozhinov, Antoan. Авторски свидетелства. Субективен документализъм в българската фотозаграфия (1970–1991). София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2019. [Avtorski svidetelstva. Subektiven dokumentalizam v balgarskata fotografiya (1970–1991). Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2019].
- Bozhinov 2019b: Bozhinov, Antoan. За бисерите и камъните. Изобразителната норма и социализацията на фотографския образ в България. VENI, VIDEO, VICI. УПОТРЕБИ НА ОБРАЗА. Велико Търново: Издателство Фактор, 2019, 111–158. [Za biserite i kamanite. Izobrazitelnata norma i sotsializatsiyata na fotografskiya obraz v Bulgariya. VENI, VIDEO, VICI. UPOTREBI NA OBRAZA. Veliko Tarnovo: Izdatelstvo Faktor, 2019, 111–158].
- Gadamer 1997: Gadamer, Hans-Georg. Истина и метод. Плевен: ЕА, 1997, 410. [Istina i metod. Pleven, EA, 1997, 410].
- Mihalkovich 1987: Mihalkovich, Valentin. Въведение в изобразителния език на средствата за масова комуникация. – Българско фото, 3–4, 1987, 75. [Vavedenie v izobrazitelniya ezik na sredstvata za masova komunikatsiya. – Balgarsko foto, 3–4, 1987, 75].

За автора:

Д-р Антоан Божинов е гл. ас. по пресфотозаграфия във Факултета по журналистика и масова комуникация на СУ „Св. Климент Охридски“, катедра „Пресжурналистика и книгоиздаване“.

Научни интереси: визуални изкуства, история и теория на фотозаграфията.

E-mail: antoanbo@gmail.com, avbozhinov@uni-sofia.bg

About the Autor:

Asst. Prof. Antoan Bozhinov, Ph. D., is a Bulgarian photographer and lecturer in photography at the Faculty of Journalism and Mass Communication at Sofia University „St. Kliment Ohridski“ and Department Press and Book Publishing.

Scientific interests: visual arts, history and theory of photography

E-mail: antoanbo@gmail.com, avbozhinov@uni-sofia.bg

АВТОРСКИЯТ ПРЕВОД НА ДЕТСКИ ЧУЖДОЕЗИЧНИ ПЕСНИ – СПЕЦИФИКИ И ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА

Антоанета Стоянова

Резюме: В тази студия се разглеждат спецификите на авторския превод на детски чуждоезични песни и различни въпроси, свързани с този процес. Значението на гумите, тяхното осмисляне от децата, спазването музикалната линия, ритъм и рими биха били огромно предизвикателство пред преводача, за да се постигне максимално разбиране на преведения текст и емоционална удовлетвореност на малките слушатели и изпълнители. Доколко успешен би бил преводът в сравнение с оригинала? Какви техники биха дали необходимия резултат, за да провокират интерес от страна на целевите групи – деца от три- до десетгодишна възраст? Имат ли значение някои разлики в културите и традициите на различните народи?

Ключови гуми: музика, превод, детски песни, ритъм, рими, автор

THE AUTHOR'S TRANSLATION OF CHILDREN'S FOREIGN LANGUAGE SONGS – SPECIFICS AND CHALLENGES

Antoaneta Stoyanova

Abstract: In this study are treated some specifics of the author's translation of children's songs and various issues related to this process. The words, their meaning and comprehension by the children, the observance of the musical line, rhythm and rhymes would be a huge challenge for the translator in order to achieve maximum understanding of the translated text and emotional satisfaction of the young listeners and performers. How successful would the translation be compared to the original? What techniques would give the necessary result to provoke interest from the

target groups – children from three to ten years old? Do some differences in the cultures and traditions of different peoples matter?

Key words: Music, Translation, Children's Songs, Rhythm, Rhymes, Author, Singability

Музиката, езикът и тяхното многообразие способстват за формирането на творчески личности още от най-ранна възраст. Влиянието на тези два важни компонента върху способността за комуникация, изразяване на различни емоции и развитие на фината моторика е доказало огромното си значение в този изключително значим период в развитието на детето. Предмет на настоящата студия е детската чуждоезична песен, преведена и адаптирана за слушане, разбиране, осмисляне и интерпретация от деца на възраст между 3 и 10 години. Основната цел е да се обърне внимание на спецификите при осъществяването на превода на детски чуждоезични песни и предизвикателствата, пред които авторът би могъл да бъде поставен.

Огромното богатство от детска преводна литература на български език има своето отражение върху възпитанието, образованието и културата на младия читател. По същия начин и преводът на чуждоезичната песен въздейства върху развитието и обогатяването на музикалните познания на децата. Наблюдава се също позитивен ефект върху детското лингвистично, когнитивно и социално развитие. Слушането, възприемането, разбирането и изпълнението на майчин език допълнително спомагат за постигане на емоционално удовлетворение. Не на последно място е и „проводникът“, който представляват т.нар. планетарни песни, изпълнявани в цял свят. Познаването им би обогатило представите на българското дете за традициите, ценностите и музикалната култура на различните народи. Настоящата студия би могла да даде полезни методически насоки на млади автори, занимаващи се с такъв вид превод.

Авторът на студията изхожда от собствения си двайсетгодишен опит, свързан с превод на детски произведения от различни езици, намерили приложение както в аудио-визуални източници, така и в учебните програми на детски градини и училища, одобрени и приложени в различни издателства („Просвета“, „Рива“). Обръща се и специално внимание на световния опит – преводни песни от френски на английски език, от италиански на английски език, от немски на английски език и т.н. Поставени са въпроси относно характера на конкретния превод:

- Дали авторът трябва да се придържа към определена рамка?
- Дали текстът да съответства основно на музикалната линия?

- Дали трябва да се преработи изцяло съдържанието на преведения текст, за да бъде осмислен по-добре от децата?
- Дали изпълнителите на преведената песен (солисти, хор) да бъдат еднакви типове гласове, както в оригинала?
- Дали да се запази оригиналното темпо в музиката на песента с оглед на езиковите различия в звученето на оригинала и превода?

Авторският превод на детски чуждоезични песни е своеобразна интерпретация на текст, адаптиран към малките слушатели благодарение на огромното богатство на лексикални и изразни форми в българския език. Основна цел на превода е улесняване възприемането и осмислянето на съдържанието на текста от страна на детето, за да се постигне емоционално преживяване на мелодията и думите, изпълнени на майчин език. В тази връзка преводачът се явява в своеобразна роля на „провокаатор“ за развитие на *емоционалната интелигентност*. Според Даниел Голман (Golman, 1996) емоционалната интелигентност е способността за правилно разпознаване, приемане и изразяване на различни емоционални състояния – собствени или чужди, разбиране на тяхното значение, знание за използването им и проява на емпатия. Трябва да се има предвид и фактът, че в авторския превод има голям процент *творчество* поради спецификата на мерената реч в оригинала, музикалната линия, пулсация и ритъм. Лоуи (Loewy, 2004: 61) твърди, че „музиката на речта е най-ранното измерение на езика, което децата използват и разбират“. От огромно значение са и *компетентностите на преводача в областта на музиката* (предимство са музикалната грамотност и музикалното образование) – той трябва добре да познава нотния текст, за да може адекватно да разположи превода върху оригиналната мелодия, трябва да се съобрази с ударенията на думите, в зависимост от силното или слабо време, пулсация и ритъм. Понякога се налага забавяне на темпото и/или промяна на тоналността (транспониране) с оглед не само на успешното изпяване на песента, но и разбирането и осмислянето на текста от страна на публиката. При авторския превод трябва да се приложи „комплексен подход“, т.е. всички компоненти от началото до края (оригинал – авторски превод – аранжирани изпълнители – продуцент – слушатели) трябва да са в абсолютна симбиоза. Това би гарантирало успех на преводната песен.

Заглавието е своеобразна „визитна картичка“ на песента. То дава първоначалната представа за характера на текста и трябва да е много внимателно подбрано, за да „грабне“ вниманието на малките слушатели още преди да са чули песента. В зависимост от това дали се запазва сюжетът на оригинала, или се налагат промени заради мелодията, би

трябвало да се подходи в съответната конкретика. Понякога, след като авторският превод е завършен, може да се постави и заглавието. В това отношение няма унифициран метод на прилагане.

Мелодика на текста – този термин (въведен в лекциите на проф. д-р А. Георгиев) не означава просто „изпяване на песента“, а музикално-вербално единство между текст и композиция. Това прави текста „пеещ“, т.е. предаващ послание в съчетание с музиката. Това единство се споделя в мисълта на Цицерон: „Живот без музика е като тяло без душа.“ Ето още един важен детайл, който трябва да присъства винаги, за да се осъществи качествен превод.

Структурни и граматични промени – налагат се поради разликите в оригинала и превода (западните езици имат различни граматични особености и звучене от българския). Тези разлики провокират креативността на преводача да превърне оригиналния текст в успешен продукт въпреки различията в структурата, стила и красотата на оригинала. Фонетичните особености на българския език благоприятстват особено за качествено изпяване на преводния текст.

Употребата на чуждици не е особено желателна, тъй като води до неразбиране на смисъла на части от текста или целия текст. Българският език е изключително богат на синоними, идиоми и други изразни средства, които биха направили качествена и лесно разбираема мелодиката на преводния текст.

Тъй като слушателите и интерпретаторите на преводните песни са деца, абсолютно се изключва използването на *жаргонни думи и изрази*. Това би противоречало на критериите за развитие на емоционалната интелигентност и естетика.

Един от най-важните аспекти, на който трябва да се обърне внимание, е *правилното изпяване* на песните при звукозапис. Изпълнителите, независимо от това дали са дете-солист, детски хор или вече утвърдени певци, трябва да имат ясна артикулация при изпяване на текста. Важен е и моментът с произнасяне на съгласните букви в края на думите. Нежелателно е и „ленивото“ Л, което автоматически прозвучава като У, а това променя смисъла на съответната дума. Тези препоръки се налагат поради факта, че една неразбираемо изпята („сдъвкана“) песен не допринася с нищо за правилно възприемане и емоционално удовлетворение от страна на малкия слушател, напротив – може да породи реакции на отегчение и неприязън.

Музиката всъщност се явява универсален език, разбираем от всички хора, независимо от тяхната националност, социална и културна принадлежност. Заедно с текста тя предава послания, които влияят върху емоционалното възприятие и осмисляне, затова

съчетанието на тези два елемента на песента представлява огромно предизвикателство пред преводача. До каква степен той ще успее да „докосне“ слушателя? Дали мелодиката на преводния текст е еквивалент на красотата на оригиналната мелодия? Именно тук се проявява творческият елемент – преводачът трябва да се справи с нелеката задача да постигне максимално тази симбиоза.

Един от най-големите изследователи на превода на детски песни, Питър Алан Лоу, обръща специално внимание в трудовете си относно спецификата и трудността, пред които биха могли да се изправят преводачите. Той посочва пет критерия (Pentathlon Principle) като сигурна база, към които те трябва да се придържат, за да станат песните разбираеми и успешно представени – *изпеваемост, смисъл, естественост, ритъм и рима*. Според Лоу (Low, 2017) първият принцип е най-важен – основната цел, стояща зад превода, е песента да може да бъде изпята, затова той трябва да бъде направен така, че възпроизвеждането да е успешно. Тук той обръща внимание на „фонетичната специфика на преводния текст, а също и на различни органи от човешкото тяло, отнасящи се към процеса на пеене – уста, гърло, бели дробове и гласни връзки“ (Low, 2017: 79). Изисква се също и определена лингвистична структура, която да бъде лесно изпята от певица и разбрана от аудиторията. Лоу подчертава, че ако този елемент отсъства, основната цел на песента (провокиране на определени емоции и изпращане на послания) ще се провали. Вторият принцип е смисъл. Тук според Лоу преводачът трябва да е гъвкав, т.е. смисълът на преведената песен не може да се ограничи само до оригиналния текст. В някои случаи има стилистични ограничения, които не позволяват превод на точния смисъл.

Въпреки това според Лоу не трябва напълно да се пренебрегва смисълът. Третият принцип – *естественост*, е дефиниран като „гълг към публиката“. Тук вниманието е насочено към разбирането на преводната песен от съответната аудитория. Според Лоу текстът на песента трябва да комуникира ефективно още при първата среща, тъй като неестествеността изисква от публиката допълнителни и излишни усилия за осмисляне.

Четвъртият принцип е *ритъм*. Дефиниран е от Лоу като „гълг към композитора“. Той смята, че преводачът е задължен да спазва оригиналната мелодия. Въпреки че някои изменения са позволени, той подчертава, че добавянето и повтарянето на думи е по-добра възможност, отколкото промяна в самата мелодия. Относно петия принцип – *рима*, Лоу счита, че повечето преводачи правят грешки поради изкривена стратегия в мисленето. Съзнателно или

несъзнателно много преводачи дават голямо предимство на римата и това завършва с ненужен превод. „А може би трябва да определим и шести критерий, като го именуваме *сценична ефективност* или *драматична производителност* като отделно събитие и така да направим *хексатлон*?“ (Low, 2017: 111)

Интерес представлява и виждането на Й. Франзон (Franzon, 2008) относно превода и адаптацията на текста към оригиналната мелодия. Според него, ако целта е да се разбере просто текстът на оригиналната песен, то би могло да се направи превод в проза. Ако обаче песента се изпълнява на друг език, тогава целта е *изпеваемост* на текста. Въз основа на това дали отделната песен ще се разгледа самостоятелно, или трябва да се преведе в контекста на по-мощно произведение (театрална пиеса, мюзикъл, оперета), Франзон определя няколко основни възможности за избор на превод:

- Да не се превежда изобщо песента. Тук въпросът е дали да се преведе текстът на цялото произведение (говор и песни), или да се направи избор между представянето на песните в оригинал или в превод. Така в театрални пиеси, мюзикъли и телевизионни предавания се субтитрира само говорният текст в произведението. В някои случаи това е доста успешен и предпочитан вариант.
- Да се преведе текстът, без да се има предвид музиката – преводачът може да преведе текста сам по себе си, особено когато се предполага, че слушателите познават оригиналната песен и нейната музикална линия.
- Да се напише нов текст върху оригиналната мелодия без връзка с оригиналния текст – в случая музиката има водещ дял в оригиналната песен, т.е. понякога се случва една красива мелодия да бъде „облечена“ в текст, съвсем различен от оригиналния. Ако от оригинала се използват само отделни думи или фрази, това би дало някаква насока относно съдържанието му. Тук от значение са спецификите в музикално-вербално и културно отношение при различните народи. „Ако новият текст позволи на песента като културен артефакт да прескочи езиковите бариери, това също би могло да се счита за преводна дейност“ (Franzon, 2008: 380).
- Превод на текста и адаптиране на музиката към него – ако, от една страна текстът е по-важен от музиката, биха могли да се допуснат много леки изменения в нотния текст – „добавяне, разделяне, комбиниране или премахване на ноти; разпределяне или вмъкване на сривки“ (Arter & Herman, 2016: 18).

- Адаптиране на превода към оригиналната мелодия – музиката не се променя, а преводачът може да парафразира, съкрати или добави откъси от оригиналния текст. Колкото по-дълга е музикалната линия, толкова по-лесно преводачът може да се съобрази със синтактичните особености на своя език и по този начин да осъществи доста близък превод чрез разместване или заместване на думи и изрази. Възможността за адаптиране на превод към музика чрез някои изменения в оригиналния текст може да се приложи в много случаи с оглед запазване на единството между музикалната и вербалната част на песента.

Трябва да обърнем внимание и на термина *буквален превод* – това е точният превод на чуждоезичния текст, често използван като чернова за художествения превод. Тук до оригинала на всяка песен ще отбележим и буквалния превод с цел онагледяване на разликите между двата превода (буквален и авторски).

Многообразието в тематично отношение предполага огромен избор от страна на преводача – могат да се използват: песни за поздрав и всекидневни действия, песни за животни, цветове, броулки, залъгалки, гатанки, приспивни, празнични песни, изралки, песни с приказни сюжети, песни с учебно съдържание и т.н.

Песните за поздрав са от изключително важно значение за възпитанието, образованието и обогатяване общуването на децата още от най-ранна възраст. Такава е английската „The Goodbye Song“:

Таблица 1

Оригинал	Буквален превод	Авторски превод
Hallo,hallo, It's so nice to say! Hallo,hallo and Have a nice day! Hallo,hallo, It's so nice to say! Hallo,hallo and Have a nice day! Goodbye ,goodbye I just want to say! Goodbye, goodbye And have a nice day!	<i>Здравей, здравей, Толкова е хубаво да кажа! Здравей, Здравей и приятен ден!</i> <i>Довиждане, довиждане – искам само да кажа! Довиждане и приятен ден!</i>	<i>Здравеей, здравеей, приятен ден! С усмивка запеей ти този рефрен! Щастлив бъдйи със пеесента! Довижданее ти казвам сега! Щастлив бъдйи със пеесента! Довижданее ти казвам сега!!</i>

Песента е с кратък текст и може да се използва като въведение в занимание по музика при деца в предучилищна възраст или в първи клас, а вторият куплет може да послужи за край на заниманието. Въпреки краткия текст, трябва да бъде обяснено от учителя значението на думата *рефрен*. По отношение на музикалната форма се запазват изцяло ритъм, пулсация и рими както в оригинала.

Песните със сюжет са особено благодатни за превод, поради факта, че представят определена история. Обикновено са с три или четири куплета, в които се развива фабула с лесно разбираемо съдържание. Това позволява (донякъде) авторът да излезе от установената рамка в оригинала, за да стане песента още по-забавна за децата. Основна особеност обаче е използването на собствени имена. Тук авторът трябва да се съобрази с факта, че използването на такива от чужди езици би затруднило възприятието им от страна на детето, тъй като са неразпознаваеми в българския език. Да разгледаме например прекрасната френска песен “Compère Guilleri”.

Таблица 2

Оригинал	Буквален превод	Авторски превод
<p>Il était un petit homme Appelé Guilleri, Carabi Il s'en fut à la chasse À la chasse aux perdrix, Carabi Titi Carabi, Toto Carabo Compère Guilleri Te lairas-tu, te lairas-tu Te lairas-tu mourir?</p>	<p><i>Имаше един малък човек на име Гийери, Караби, той отиде на лов, лов за яребици, Караби, Тити Караби, Тото Карабо, приятелят Гийери, ще се оставиш ли, ще се оставиш ли, ще се оставиш ли ти да умреш?</i></p>	<p><i>Ловец живял в гората, той Славчо се зовял – ти-ри-ри! И яребици гонел със пушка във ръка – Та –ра ти – ти- ти , та-ра-ти, то-то та-ра –ро, там-ти-ра ри-ти ро-ро- ри! Безстрашен бил, безстрашен бил тоз момък мил!!</i></p>

Чудесна музика, интересна история за ловец на име *Гийери*, лесна за запомняне и възпроизвеждане мелодия, но ...непознато за българските деца име *Гийери*. Тук идва едно интересно предизвикателство пред преводача – запазвайки римите, музикалната пулсация и развитието на историята за храбрия ловец, да му даде звучно българско име. И ето – *Гийери* се превръща в *Славчо*! В оригинала се забелязват няколко

повторения на *nonsense* (Titi Carabi, Toto Carabo...), а в превода са използвани повтарящи се срички, характерни за ритмичното звучене в българския език. Наложена е промяна в тоналността между оригинала и преводната песен. Това е често прилаган прийом, с оглед на подбора на гласове, които ще интерпретират преводния вариант (в случая жена-солист и детски хор).

Таблица 3

Оригинал	Буквален превод	Авторски превод
A la rueda, rueda de pan y canela Dame un besito y vete a la escuela Si no quieres ir acuéstate a dormir	<i>На колелото, колелото от хляб и канела Дай ми целувка и отивай на училище Ако не искаш иди да си легнеш да спиш</i>	<i>Малка въртележка хайде да направим Да тропнем със крачетата, главички да изправим Ти ръчичка дай, ако ли пък не... Бягай непослушно, мъничко дете.</i>

Тук има съществена промяна от оригиналния текст, за да се запази ритъмът и да се осмислят по-добре от децата думите с оглед изпълнението на игровия момент.

Децата, изучаващи английски език, с удоволствие изпълняват “Hokey-Pokey” (фокус-мокус). Тази песен често се изпълнява като танц, който децата представят, подредени в кръг. Основната цел е чрез музиката да се усвоят движенията на частите на тялото. Песента е от шест куплета и винаги се изпълнява докрай. Ето първия от тях:

Таблица 4

Оригинал	Буквален превод	Авторски превод
You put your right foot in You put your right foot out You put your right foot in And you shake it all about You do the Hokey Pokey and you turn yourself around That's what it's all about!	<i>Сложи десен крак навътре, Сложи десен крак навън, Разтърси го Направи Хоуки-Пуюки и се завърти Ето така се прави!</i>	<i>Краченце дясно дай, със него ти тропни! Напред го полюшни, а после и назад! Във такт със музиката силно подскочи! Хоп-троп извикай ти!</i>

Това е една от песните „без граници“, т.е. върху тази изгрива мелодия се срещат изпълнения на различни езици. На български преводът е съобразен до голяма степен с оригинала, а изпълнението е също на мъжки глас. Тук се акцентира особено върху ритъма, като основна цел е чрез танца да се усвоят движенията, свързани с частите на тялото, и чрез ритмични движения да се усвоят понятията ляво-дясно. Заглавието също е променено в добре познатото на българските деца *Хоп и Трон!*

В Италия са изключително популярни *изгралки* от типа *филастроки* (*filastrocche*) – вид кратка композиция с повторение на срички и използване на думи, състояща се от прост и ритмичен език. Това е първата поетична форма, която детето познава, първият му подход с думи и музика. Ритъмът на филастроките е бърз и изпълнен с повтарящи се рими, асонанси и алитерации. В миналото са били използвани за предаване на легенди и митове. Смята се, че са наследници на трубадурските песни. В днешно време се използват основно за забавление на децата. Такава песен е “*La mia mamma la va al mercaa*” (област *Трентино*), с преводно заглавие на български език „Весела изгра“:

Таблица 5

Оригинал	Буквален превод	Авторски превод
<p><i>La mia mamma va al merca` Tutti di me ne fa una , una, una! Ha comprato un bel galletto che farà la mia fortuna, una ,una! Il galletto- cu-cu-rucu.. Ca rega su, ca`rega su!</i></p>	<p>Мама отива на пазар и всеки ден ми носи нещо Купи една кокошка, която ще бъде мой късмет. Кокошката кудкудяка, петлото кукурига, ще ги изям един ден.</p>	<p>Мама тръгна на пазар И остави ме самичка да изгряя. Скоро върна се с торбата , а във нея нещо шава, нещо шава?! Виж кокошка –ко-ко-кооо и петленце- куку- ригууууу! С тях ще си изгряя аз!</p>

Песните от типа *филастроки* могат да се използват като музикални ролеви игри в детската градина, но от особено значение е спазването на ритъма и пулсацията.

Най-малките слушатели-изпълнители се вълнуват особено както от *изгралките*, така и от *броилките*. Това обикновено са текстове с елементарно съдържание, което често се повтаря в различните

куплети и чиято основна цел е детето с помощта на музиката да може бързо и лесно да усвои числата и техния ред. Предизвикателство за автора-преводач би била подредбата на числата в българския текст, тъй като в оригинала те имат точното място спрямо мелодията, нейната пулсация и ритъм. Подходящ пример е песента “Once I Caught A Fish Alive”.

На български заглавието се променя в „Златни рибки“, а текстът звучи така:

Таблица 6

Оригинал	Буквален превод	Авторски превод
One, two, three, four, five Once I caught a fish alive Six, seven, eight, nine, ten Then I let it go again Why did you let it go? Because it bit my finger so Which finger did it bite? This little finger on my right!	<i>Едно, две, три, четири, пет. Веднъж си хванах жива рибка. Шест, седем, осем, девет, десет. После я пуснах. А защо я пусна? Защото ми ухапа пръста! А кой пръст ти ухапа? Малкото дясно пръстче!</i>	<i>Едно, две, три, четири, пет! Златни рибки плуват в ред. Шест, седем, осем в строй, Девет, десет тук са в брой! Да си хвана една аз посегнах на шега, но зла беда пръста ми отхапа тя!</i>

Тук основното място е отредено на числата с оглед запазването на римата, а след това историята, отново римувана, е преведена почти буквално. Песента е особено подходяща за първа група в детската градина.

Приспивните песни са много обичани от децата, а изпълнението им създава у децата чувство на спокойствие и емоционална удовлетвореност.

Една чудесна мелодия се появява през XVIII век във Франция, но текстът съвсем няма характер на приспивна песен – “Ah ! Vous dirai-je maman”.

Таблица 7

Оригинал	Буквален превод
Ah ! Vous dirai-je maman Ce qui cause mon tourment? Papa veut que je raisonne Comme une grande personne Moi je dis que les bonbons Valent mieux que la raison.	<i>Ах! Да ти кажа ли мамо какво причинява мъките ми? Татко иска да разсъждавам като възрастен, а аз казвам, че бонбоните са по-ценни от разума.</i>

По-късно тя става популярна в Англия със заглавието “Twinkle, Twinkle, Little Star”. В нея куплетите са нем (Oxford Dictionary of Nursery Rhymes, 2nd edition, 1997), но обикновено се изпълняват само дѳа.

Таблица 8

Оригинал	Буквален превод	Авторски превод
Twinkle, twinkle, little star, How I wonder what you are! Up above the world so high, Like a diamond in the sky. Twinkle, twinkle, little star, How I wonder what you are!	<i>Трепкай, трепкай, малка звезда, чудя се какво си ти? Високо горе над света, като диамант в небето. Трепкай, трепкай, малка звезда, чудя се какво си ти?</i>	<i>Трепка в нощната тъма малка, сребърна звезда. Тъй високо грее там, като диамант голям. Ти, звездичке, там блести и над сънищата бди!</i>

Българският вариант до голяма степен се припокрива с английския текст, а изпълнението е на дете. Изборът на гласа е съобразен с предназначението на песента – постигане на успокоение. Запазват се и оригиналната тоналност (както в английския вариант), и динамика. Песента е особено подходяща за деца в яслена възраст и в първа група на детската градина.

Друга красива лълчина е италианската песен “Lucciola, lucciola, vien da me”. Тази традиционна мелодия може да бъде чута в различни варианти както в музикален, така и в текстови план. Голямо предизвикателство пред преводача е тази „игра на думи“ в италианския текст да се превърне в приспивна песен с елементарно съдържание, лесна за слушане и изпълнение. Така се появява „Светулчица“.

Таблица 9

Оригинал	Буквален превод	Авторски превод
Lucciola lucciola vien da me, ti darò un pan da re, pan da re e da regina lucciola, lucciola piccolina.	Светулка, светулка, ела при мен, ще ти дам хляб от краля, хляб от краля и от кралицата, мъничка светулка.	В тихата, тихата, топла нощ спи луната в звезден кош. А светулчица озрява, песен приспивна тя запява...

Тази песен е подходяща за деца в яслена възраст и първа група в детската градина.

Песни с учебно съдържание – тук ще обърнем внимание на песен, свързана с азбуката. В предучилищна възраст детето влиза в нов, възшебен свят – научава се да познава символите на четмо и писмо на родния език – буквите! Може би най-известна в световен план е “The ABC Song” – публикувана за първи път от Чарлс Брадли през 1835 г., със заглавие „ABC – немска ария с вариации за флейта и лесен акомпанимент за пиано“. Едва ли има деца в България, които учат английски език и не биха могли да запяят А-В-С-D-E-F-G... Върху същата очарователна мелодия можем да чуем френската, испанската, немската азбука... Ние обаче пишем и четем на кирилица, затова избрахме лесна за изпяване мелодия, върху която съчинихме текст. Тук рамката е изцяло разчупена – го голяма степен са променени ритъмът и аранжиментът, римата отсъства изцяло, а всяка буква е представена от животинче, към което има хумористично определение, започващо със същата буква. Заглавието е „Азбуката –буквички възшебни“.

Таблица 10

Буквичките аз открих, в азбука ги подредих!
Пейте с мен и вий сега – азбука от А до Я!
А – алчен алигатор! Б – бърлив бобър! В – весел Вълчо!
Г – грозна гарга! Д – дълъг дакел! Е – енергичен Ежко!
Ж – жадна жаба! З – засмяно зайче! И – игрива игуана!
Й-йееей – Йети! К – красиво конче! Л – лакома Лисана!
М – миешо мече! Н – наперен носорог! О – огнен орел!
Чудни букви в танц летят, думички ще подредят!

В книжка пък ще влезнат те, ще зарадват теб, дете!
 П – пухкаво прасенце! Р – розов рак! С – силно слонче!
 Т – тромав тюлен! У – усмихната усойница!
 Ф – фукащ се фазан! Х – хитър хипопотам!
 Ц – цамбуркаща се цаца! Ч – чаровен червей!
 Ш – шантав шаран! Щ – щурав щъркел!
 Хей, не забравихме ли някой? Ами, да...
 Ъ и Ъ – плачат безутешно те, че си нямат животинче и двете!
 Ю – юначна юргечка! Я – ядосан ягуар!
 Трийсет буквички отрих, в песничка ги подрегих!
 Азбуката вече знам, ех, че съм умник голям!

Тази песен е особено подходяща за деца от 4–6-годишна възраст и може да се използва под формата на ролева игра както от учители в детската градина, така и в неучебна среда.

Една от песните с учебно съдържание, на която ще обърнем внимание, е венецуелската „Алибомбо“. Тук чрез приказан сюжет децата се запознават с различни географски обекти по света.

Таблица 11

Оригинал	Буквален превод	Авторски превод
En aquel lugar del mapa de la America Latina Ha llegado de muy lejos puede ser que de la China Puede ser que de Catanga o del Tibet o del Congo Mas lo cierto de esta historia es que han visto un alibombo!	<i>На едно място върху картата на Латинска Америка пристигна отдалече, може би от Китай или от Катанга, или от Тибет, или от Конго – със сигурност в тази история е, че видяха алибомбо!</i>	<i>Върху шарената карта на Америка Латина долетя и приземи се нещо странно с форма чудна! Може да е от Катанга, от Тибет или от Конго. Дадоха му всички хора звучно име Алибомбо !</i>

В песента има елемент на гатанка, което допълнително провокира детското любопитство, а посочването на имената на различни географски обекти допринася за обогатяване на познанията по тази тематика. Въпреки това песента няма дидактичен характер. Тук почти е спазен оригиналният текст, няма промяна в ритъма и тоналността се запазва.

Песните, свързани с празници, имат особен характер – тук трябва да се имат предвид някои различия в културно-исторически план. В

нашият календар има празници, които не фигурират в тези на други народи – Лазаруване, Кукерски празник, идването на Баба Марта (празнува се от румънците, но не и от западните народи). По същия начин може да се разгледат и песните на западните народи, свързани например с религиозни празници – съдържанието е интересно и често пъти се отнася за житието на някой светец (в Италия, Испания и Латинска Америка такъв тип песни са особено популярни). Малко вероятно е обаче при превод на български език текстът да стане разбираем за малките слушатели и изпълнители. Авторът на тази студия не се наема да извършва преводи от такъв характер.

Нека обърнем внимание на един от най-обичаните празници – Коледа. Тук се среща огромно многообразие от красиви песни, свързани с Дядо Коледа, Коледната елха, еленчето Рудолф, Снежанка, звънчетата и шейната с подаръци за всяко дете. Много често върху добре позната фолклорна мелодия се пише текст, който впоследствие се превежда на различни езици. Пример за това е “O, Tannenbaum” (1824), текст Ернст Аншютц. На английски език звучи като “O, Christmas Tree”.

Таблица 12

Оригинал	Буквален превод	Авторски превод
O, Tannenbaum, o, Tannenbaum, wie treu sind deine Blätter! Du grünst nicht nur zur Sommerzeit, nein auch im Winter, wenn es schneit. O, Tannenbaum, o, Tannenbaum, wie treu sind deine Blätter!	<i>O, Christmas tree, O, Christmas tree you stand in splendid beauty! Your branches green in summer's glow And evergreen in winter's snow O, Christmas tree, O, Christmas tree! You stand in splendid beauty!</i>	<i>Елхови лес, елхови лес, ти имаш накит прелест. Сияеш вечно в цвят зелен и в летен зной, и в зимен ден. Елхови лес, елхови лес, ти имаш накит прелест.</i>

Българският текст със заглавие „Елхови лес“ е дело на Антоанета Ботушарова – известен режисьор-аниматор от Студия за анимационни филми и автор на многобройни преводни детски песни от различни езици. Нейният глас озвучава текстовете към едни от най-красивите музикални произведения, писани за деца, между които е и „Карнавалът на животните“ на К. Сен-Санс, чийто превод имахме удоволствието да направим преди няколко години.

Другият празник, почитан от всички християни, е Великден. В някои аспекти традицията в католическите държави се различава от тази в православните. Главен герой в детската литература е Великденският заек, чиято роля е възнята неведнъж. Пример за това са песните “My Chocolate Rabbit” (Шоколадовият заек), “The Funny Little Bunny” (Зайо с опашчица от пух), “Mümmelchen der Osterhase” (Зайо на Великден) и др. Нека разгледаме немската “Hoppelpoppe! der Hase” (Зайо в градинската леха).

Таблица 13

Оригинал	Буквален превод	Авторски превод
In einer tiefen Böhle unter einem Baum liebt ein kleines Häschen. Versteckt man sich das kaum kuhle Schwarze Äuglein, kleine rose Nase, viel zu lange Ohrchen. Ja, Das ist unser Hase! Hoppelpoppe! heißt er, das weiß doch jedes Kind. Versteckt die Osereier damit nicht sie findet!	<i>В една дълбока дупка, под едно дърво живее малко зайче и се крие. С черни очички, малко розово носле, твърде дълги ушички. Да, това е нашият заек! Нарича се Хопелпопел – това знае всяко дете. Скрива великденските яйца, за да не ги намери никой!</i>	<i>В моята градинка, там в една леха живее дългоушко, той е там сега. С чернички очички, розово носленце, той е мил другар на всяко дете. Зайко се нарича и в градинската леха за празника той скрива великденски яйца!</i>

Това е една от песните, в които в голяма степен авторският превод може да се доближи до дословния. Запазват се изцяло римата и ритъмът, мелодиката на текста позволява лесно изпяване, историята позволява интерпретация не само като песен, но и като ролева игра. Такъв тип текстове имат познавателен характер, както отбелязахме в началото, тъй като са свързани със запознаване на децата с традиции и обичаи на други народи. Тук огромна роля има учителят (ако песента се изучава в учебна среда). Той трябва да обясни на малките слушатели/изпълнители защо главният герой е Великденският заек, защо скрива яйцата в тревата, защо те са шоколадови и защо децата трябва да ги открият. Знаем, че победител в нашата традиция на „бой“ с боядисани яйца е този, чието яйце е „борец“, в западната традиция обаче наградата е за този, който открие най-много шоколадови яйца в тревата – ето още една причина песни от такъв характер да бъдат прежеждани с оглед обогатяване на общата култура и познанието за традициите и обичаите на другите народи.

Песни с приказен сюжет – едни от най-любимите на малките слушатели и изпълнители. Тук задачата на преводача се усложнява от факта, че в други народи и култури съществуват легенди и предания за митични същества, различни от нашия фолклорен епос. Voogietan у нас е познат като Торбалан, а добрата вещица в Италия (La Befana), Мерлин Магьосника, троловете и елфите винаги провокират вниманието на децата, особено когато са представени в песни със съдържание и форма на музикална приказка. Да разгледаме „Ключето на елфите“ (La Llave de los Duendes).

Таблица 14

Оригинал	Буквален превод	Авторски превод
<p>Erase una bruja enana que una noche vio pasar en escoba a sus hermanas y un plumero fue a comprar. Era un rey tan aburrido que llamaban "Pesetón" y a la bruja del plumero le propuso esta misión: "Anda y acaba con la diversión, al parque, candado, sin más discusión. ¡Ponle candado. Ponle candado!"</p>	<p><i>Имаше една вещица джудже, която една нощ видя да минава на метла на сестрите си и перце, което отиде да купи. А той беше толкова скучен крал, че наричаха го "Песетон" и на вещицата с перцата за прах той предложи тази мисия: „Иди и убий забавлението в парка с катинар, без допълнително обсъждане. Поставете ключалка върху него. Заклучете го!</i></p>	<p><i>В малка къщичка живееше във парка вещичка. На перце летеше смело вместо с мъничка метла. На магьосниците краля, с лошо име Злобарон викна вещичката малка и ѝ каза с рязък тон: На теб заповядвам във парка иди и с тоз катинар ти го заключи! Ти заключи го! Ти заключи го!</i></p>

В българския вариант песента се изпълнява солисти и детски хор.

Променено е името на главния герой с оглед разпознаване на ролята му от децата (Песетон се превръща в Злобарон), запазва се донякъде римата, но тук доминираща роля има текстът, тъй като в историята има развита фабула на основата на съпоставяне на категориите добро – зло. Тази песен би могла да бъде изпълнена като музикално-театрална пиеса, но задължително условие за успешно представяне е запазване мелодиката на текста.

Една чудесна латиноамериканска песен, която отвежда малкия слушател в света на музиката, е „Морска симфония“. В нея всякакви

представители на морския свят са участници в огромен оркестър, който изпълнява приказна симфония. Тази песен би могла да се използва като полезно учебно помагало при запознаване на децата с различни музикални понятия: хор, солист, диригент, камертон, ритъм, симфония, музикални инструменти – цигулка, пиано, чинели, тромпет, барабан, флейта, контрабас, тромбон, китара и т.н. Особено подходяща е за ролева игра в подготвителна група в детската градина или в начален курс на обучение в училище.

Ето част от текста (въведение):

Таблица 15

Оригинал	Буквален превод	Авторски превод
En un peñón de la costa, que bate mar noche y día, se reunieron muchos peces, a ensayar la sinfonía. El director pejerrey, anteojitos de carey, con batuta y diapasón, dió comienzo a la función.	<i>На скала на брега, който бие морето ден и нощ, много риби се събраха да репетираат симфония. Режисьорът Режеррей, очила с костенурка, с палка и гриф, започна шоуто.</i>	<i>На брега във малък залив, в който плискат се вълните, се събират чудни рибки и симфония зашвириват. Диригентът мустакат е с папийонка и със фрак! С палка и със камертон дава знак за първи тон!</i>

И част от „ симфонията“:

Таблица 16

Оригинал	Буквален превод	Авторски превод
Un polpito a ocho manos, arrojaba un par de pianos, su papá con maestría, marca el ritmo en batería.	<i>Октопод с осем ръце, удря по няколко пиана, баща му майсторски задава ритъма на барабаните.</i>	<i>Октоподче осемръко свири чудно на пиано, барабаните пък скачат във ръцете на баща му: Рака-така-пун, рака-така-пун пун- пун!</i>
Toca la flauta una foca, en lo alto de la roca, rez serrucho mas abajo, rasquetea el contrabajo.	<i>Тюлен свири на флейта, на върха на скалата, риба трион отдолу, стърже контрабаса.</i>	<i>Флейтата изкусно свири във ръцете на тюлена, струните на контрабаса дърпа морската сирена: Бум-бум-бум, бум-бум бум!</i>

Към тази песен – музикална пиеса, подходихме особено внимателно –изключително важно е спазването на ритъма и пулсацията, тъй като

въведението се изпълнява от солиста *речитативно*, но в частта на изпълнението на „симфонията“ в текста са използвани повтарящи се срички, които дават представа за звученето на различните музикални инструменти и най-малкото отклонение би направило този продукт труден или невъзможен за изпълване.

Спецификите, предизвикателствата и реализацията на авторския превод на детски чуждоезични песни могат да бъдат анализирани в различни аспекти – граматически, лингвистичен, музикален, слушателски, интерпретаторски, дори и импровизаторски. Различията в езиково и културно-историческо отношение на отделните народи рефлектират върху всеки преводен продукт и пораждаат редица въпроси, поставени в настоящата студия.

Използвахме примери от световния опит в теоретичен план, тъй като те биха могли да бъдат изключително полезни за млади автори, които искат да се посветят на такъв тип творчество, а основните принципи на преводната дейност могат да послужат като отправна точка за реализацията на преводните песни.

Представихме малка част от различни видове песни, продукт на дългогодишния ни творческо-преводически опит, с цел да онагледим някои разлики между оригинала, дословния и авторския текст, да подчертаем ролята на симбиозата между музиката и гумите, за да бъде успешен един преводен продукт. В крайна сметка оценката на малките слушатели и изпълнители е водеща.

ЛИТЕРАТУРА

- Anceschi 2019: Anceschi, Alessandra. *Musica Picta*, Edizione Centro Studi Erickson, Trento, 2019.
- Affeich, Ali 2018: Affeich, Andree, Ali, Bou Maysaa. *Singing in Translation: A Different Echo of Toyor Baby Songs*. *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies*, 2018.
- Apter, Herman 2016: Apter, Ronnie, Herman, Mark. *Translating for Singing. The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. London: Bloomsbury, 2016.
- Goleman, 1996: Goleman Daniel. *Intelligenza emotiva. Che cos' è e perche può renderci felici*. Milano: Rizzoli, 1996.
- Gorlée, 2005: Gorlée, Dinda. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005.
- Franzon, 2008: Franzon Johan. *Choises in Song Translation. The Translator*, Vol. 14/ 2: 373-399, 2008.
- Loewy, 2004: Loewy, Joanne. *Integrating Music, Language and the Voice in Music Therapy. Voices: A World Forum for Music Therapy*. Retrieved, 2004.

- Low, 2017: Low Peter. Translating Song – Lyrics and Texts. New York, Routledge, Taylor& Francis Group, 2017.
- Opie, Opie, 1997: Opie, Iona, Opie, Peter. The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes, 2nd edition, 1997.
- Richet, 2004: Richet Bernard. On connaît la chanson: aspects de la traduction de chansons dans Astérix. Les Cahiers de l'ILCEA, ELLUG, 2004, pp. 151– 179.

Линкове към някои песни:

<https://youtu.be/1wrYgTyP8K0>

<https://youtu.be/Shi4eb39uMc>

<https://youtu.be/YK0cGZx-4Zc>

<https://youtu.be/DZmCruf309Q>

<https://youtu.be/OCUH4xgBcSM>

За автора:

Антоанета Стоянова е докторант във Факултета по науки за образованието и науките, Софийски университет „Св. Климент Охридски“.

Научни интереси: предучилищна и начална училищна педагогика, особено в изследването на детски чуждоезични песни, авторския им превод, както и приложението им в учебните програми по музика и влиянието на позитивния им ефект за постигане на емоционална удовлетвореност.

E-mail: astraneta@yahoo.com

About the Autor:

Antoaneta Stoyanova, PhD student, FESA, Sofia University “St. Kliment Ohridski”.

Scientific interests: Pre-school and Primary School Pedagogy, especially the research of children’s foreign language songs, their author’s translation, as well as their application in the Music curriculum and the influence of their positive effect on achieving emotional satisfaction.

E-mail: astraneta@yahoo.com

ЕПОХАТА НА БАРОКА, ПРЕДСТАВЕНА В УЧЕБНИЦИТЕ ПО МУЗИКА ЗА СРЕДНИЯ И ГОРНИЯ КУРС НА БЪЛГАРСКОТО ОБЩООБРАЗОВАТЕЛНО УЧИЛИЩЕ

Боряна Мангова

Резюме: „Барокът в музиката“ е очароваща, богата на сходни и контрастни за различните изкуства и персонални стилови проявления тема, чиято историческа и теоретична проблематика носи предизвикателства и подводни камъни за преподавателя. Представянето ѝ в българското общообразователното училище за последния век е обектът на настоящата студия. Подходът на водещите български музикални педагози – дефиниции, методи, задачи и др., е предмет на наблюдение, оценен спрямо водещата световна научна теоретична мисъл. Наблюденията върху учебните програми и учебниците по предметите пеене / пеене и музика / музика са фокусирани върху средния и горния курс, където темите принципно са по-обособени и наситени с повече съпътстващи текстове. Авторът на студията оценява постиженията и слабостите на разгледаните издания като полезен опит за учителите по музика, който трябва да се запази или преосмисли в настоящата система на училищното музикално образование.

Ключови думи: барок, обучение по музика, учебник по пеене, учебник по музика, Йохан Себастиан Бах, Георг Фридрих Хендел, Генчо Гайтанджиев, Пенка Минчева

THE BAROQUE EPOCH, PRESENTED IN THE MUSIC TEXTBOOKS FOR THE MIDDLE AND UPPER YEAR OF THE BULGARIAN GENERAL EDUCATION SCHOOL

Boryana Mangova

Abstract: "Baroque in Music" is a fascinating topic, rich in similar and contrasting for different arts and personal stylistic manifestations, whose historical and theoretical issues bring challenges and pitfalls for the teacher. Its presentation in the Bulgarian general education school for the last century is the subject of this study. The approach of the leading Bulgarian music pedagogues – definitions, methods, tasks, etc., is the subject of observation, evaluated in relation to the world's leading scientific theoretical thought. The observations on the curricula and textbooks in the subjects singing / singing and music / music are focused on the middle and upper course, where the topics are generally more specific and saturated with more accompanying texts. The author of the study evaluates the achievements and weaknesses of the reviewed publications as a useful experience for music teachers, which should be preserved or rethought in the current system of school music education.

Key words: Baroque, music education, singing textbook, music textbook, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Gencho Gaytandzhiev, Penka Mincheva

„Барокът в музиката“ е обемна тема, чиято историческа и теоретична проблематика носи за преподавателя очарование, но и подводни камъни. Представянето ѝ на ниво общообразователно училище не я облекчава значително, нито освобождава авторите на учебници и учителите от изискването за коректност. (Същото е валидно и за други теми, обхващащи основни епохи в европейската култура.) Настоящата студия си поставя задача да проучи критично подхода на водещите български преподаватели по история на музиката и музикалните педагози към нея, избраните от тях формулировки, акценти, методи, задачи, заложи в учебниците за общото музикално образование, имайки предвид тяхната обусловеност от учебните програми. Наблюденията са фокусирани върху средния и горния курс, където темите принципно са по-обособени и наситени с повече съпътстващи текстове. За целта са прегледани голям брой учебници и приложенията към тях ръководства/методически насоки/книги за учителя за средния и горния курс, чийто пълен обзор в рамките на студия е неосъществим.

Като преподавател по история на музиката бих искала да покажа обекта на моето изследване в процес на развитие с начало, подеми и спадове, увлечения в една или друга посока. Целесъобразно е да започна с факти от историята на учебния предмет музика в България. През годините на неговата история от Освобождението до днес той преминава през названията нотно пение, пеене, пеене и музика – въведено между 1968/74 г. за различните класове, и музика – въведено между 1983/85 г. за различните класове. (По всяка вероятност документите съдържат точните години на двете повратни промени, но за мен беше по-съществено да ги открия емпирично – на базата на издадените учебници.) През същите формулировки минават и учебните пособия, обслужващи процеса на обучение, а деноминациите отразяват промяната в общата концепция за предмета, за неговите цели и задачи.

Музиката на барока е много слабо застъпена в учебниците по нотно пение до средата на 40-те години на XX в. вероятно поради също слабото ѝ присъствие в професионалната и любителската изпълнителска практика. Само две издания от 30-те години включват по един солфеж от творчеството на Й. С. Бах – „Дует“ (Trichkov, 1932: 12) и менует из „Нотна тетрадка на Анна Магдалена Бах“ (Boyadzhiev, 1937: 6).

Големите обществени промени дават нова насока в развитието на общообразователното обучение по музика. Наблюденията върху учебната литература от втората половина на 40-те години на XX в. до днес ми дадоха основания да мисля за три етапа, за три генерални концепции в развитието на училищното музикално образование с вътрешно развиващи се процеси, отразени в учебните програми по музика, които оставям за следваща публикация. Държавно издателство „Народна просвета“ е единствен издател на учебници до ок. 1988 г., като отпечатва по един вариант за клас, често с дълга валидност, която съм се опитала да отразя. Оттам насетне се разгръща практиката да се представят алтернативни продукти на две и повече издателства/авторски колективи с различни подконцепции и методически подходи към поднасяне на учебния материал и неговия обем, които дават база за сравнения и изводи.

Концепцията „Учебник по (нотно) пеене“ е в действие края на 40-те до средата на 70-те години на XX в. Първите „социалистически“ учебници са съставени от солфежи и фрагменти от композиторско творчество за пеене по ноти, от музикални фрагменти с текст и песни, както и много български и чужди народни мелодии със или без текст. Изявените музикални педагози Лиляна Витанова-Сталева и Генчо Гайтанджиев дефинират тази визия за предмет и учебник като „хегемония на солфежа“ (Vitanova, Gaytandzhiev, 1975: 299) и според

тях часът по пеене е доближен до професионалното музикално образование. Наистина констатацията до голяма степен отразява реалната ситуация, но доколкото тя трябва да бъде отречена като несъобразна спрямо целите на общообразователното училище – това е дискуссионна тема.

Веднага след преломните събития учебници изготвят „стълбичарите“ (приемници на системата за нотно ограмотияване на Борис Тричков „Стълбицата“), обединени от Бончо Бочев – учител по музика и диригент, основател на хор „Бодра смяна“, а също и Петър Бояджиев, вече в колектив. До голяма степен тези издания продължават линията на предходния музикално-исторически период, макар с постепенно обновяване на автори и репертоар. Отново бароковите материали са единични образци, особено в средния курс. В учебниците по пеене за пети клас откриваме темата на вариации „Ла Фолия“ от Корели (Bochev et al., 1951: 51), менует и мюзет от „Нотна тетрадка на Анна Магдалена Бах“ от Й. С. Бах, също и хор от „Юда Макавей“ на Хендел (Boyadzhiev, Hristov, Isayeva, 1957: 22, 17, 98), същия мюзет от Бах (Tumangelov, Yanev, Hristov, 1960: 49). Това е началото на урочна тема „Старинни танци“, която и понастоящем фигурира в шести клас на учебниците по музика. Творбите не са обявени и няма повече информация освен имената на композиторите – за този етап по-важна е практиката. Дори и така е видна богатата музикална култура на авторите, която те предават на учениците наред с важното умение за „дешифриране“ и изпълнение на нотен текст.

Учебникът по пеене за девети клас за общообразователните училища от Симеон Полеганов, Лазар Върбанов и Апостол Апостолов, действащ между 1957–1960 г., отразява новите идеи в програмите от средата на 50-те години, напр., че нотната грамотност е само част от музикалната грамотност. Наред с два солфежа и част от „Селска кантата“ на Й. С. Бах с текст, обособеният исторически раздел дава кратки биографични справки за Хендел и Бах като представители на предкласическата епоха (Poleganov, Varbanov, Apostolov, 1959: 56, 63, 64, 86–88).

В Учебник по пеене за девети клас (1961–1973) от Цанко Колев, Иван Пеев, Дора Георгиева-Маринска са включени солфежи от творчеството на Бах и биографични данни за Хендел и Бах в историческия раздел. Материята е представена компетентно, но носи видима оценъчна тенденциозност. Действащото тогава направление/художествен стил/метод „социалистически реализъм“ налага принципите за народност, демократизъм, реализъм, оптимизъм като критерии за оценка на изкуството и стриктно ги спазва. Поради това музикално-

историческите факти са преакцентирани и понякога приспособени към социалона. Пример: Бах е обявен за „народен“ композитор (Kolev, Peev, Georgieva-Marinska, 1961: 69-70).

Предметът пеене и музика встъпва с нова концепция, насочена към разширяване на общата музикалната култура. Учебникът за пети клас, действащ в годините 1977/1983, пристъпва към изучаването на барока чрез урок „Орган“ с „Тока и фуза ре минор“ от Й. С. Бах (Nikolova, Gaytandzhiev, Petrova, 1983 :110). „Старинни танци“, които изграждат характерния бароков жанр „старинна сюита“, се изучават в учебника за шести клас, действащ в годините 1978/1984 (Gaytandzhiev, Zayakova, Mihaylov, 1981: 67). През 1974 г. колективът Пеев, Георгиева-Маринска, Колев издава „Пеене и музика“ за девети клас на общообразователните трудово-политехнически училища. Основен за учебника е биографичният принцип, представящ Хендел и Бах като „предкласични“ композитори, а понятието барок още не е въведено. Текстът на Дора Георгиева-Маринска – преподавател по история на музиката в Българската държавна консерватория, и днес изглежда безспорно прецизен и професионален, но „осветлява“ фактите според изискванията на времето. Склонността на Хендел да изгражда мащабни хорови сцени в своите оратории, представящи еврейския народ от библейските сюжети, също е определена като „ярък народностен характер“ (Peev, Georgieva-Marinska, Kolev, 1974: 3-7). Теоретичните и солфежни материали от учебника предшественик са заменени с обширни нотирани примери от различни композиции, оформени едногласно, двугласно или многогласно. Не са формулирани задачи към учениците и оттук предназначението на нотните текстове може само да се предполага. Те вероятно вече са предназначени за опора при аналитичното слушане на музика. Конкретни творби не са определени.

Учебникът „Пеене и музика за осми клас“ от 1980/1983 бих определила като преход към съвременния учебник по музика. Там търсенето на междупредметни връзки е ясно заявено и за първи път в ползваната за студията литература се явява понятието барок с неговата етимология – „от италианската дума „барокко“, означаваща чудат, необикновен, странен“ (Dimitrova, Belivanova, 1980: 25), с кратка характеристика на този „етан“, както и с по-широк, културологичен поглед към епохата. Черно-бели картини и гравюри от старо време илюстрират основните насоки на бароковата музика – операта и инструменталната музика с най-характерните ѝ жанрове, инструменти и творчески фигури. Анализът на Бранденбургски концерт №5 е придружен с нотни примери за основните теми. Но може би от тук тръгва често допускана неточност – Уилям Шекспир (1564–1616) и Мигел де Сервантес (1547–1616) са поставени

сред големите имена на барока, но според литературознанието те са ренесансови личности (Hadzhikosev, 2000: 6).

Както вече беше отбелязано, от средата на 80-те години общообразователното музикално образование е наречено „Музика“. Учебниците за пети и шести клас оттогава и до днес включват нерегламентирано, по избор на авторите, пиеси от барокови композитори във връзка с различни теми. Поради тази ситуация прецизният опис тук става сложен и ненужен и ще бъдат отбелязани само по-съществените находки. Такъв пример е „Бадинера“ из Сюита №2, си минор от Й. С. Бах, която в ползваната литература се явява първо в „Музика“ за пети клас от 1985 г. (Stoyanova, Andreeva, Maldzhanska, 1985: 40). Впоследствие заедно с „Менует“ от същата сюита или поотделно тези части често биват предлагани на средношколците (Mincheva, Pehlivanova, Kusheva, 1995: 78).

Откъси от „Концерт за обой и оркестър“ от Бенедето Марчело, „Токама и фуза в ре минор“, части от „Кантата за кафето“ и „Концерт за цигулка и оркестър № 2“ от Й. С. Бах, „Адажио“ от Томазо Албинони, „Зима“ и „Пролет“ из „Годишните времена“ от Вивалди, „Алелуя“ из оратория „Месия“ от Хендел са също доминиращи за всички класове барокови примери. Темата „Старинни европейски танци“ в шести клас показва различни подходи, като някои автори се ограничават с примери от барокови композитори, но други добавят и пиеси от по-късно време. Предлагат се гавоти от Люли, Рамо, Бах, сарабанди от Корели и Хендел, жига от Бах, рондо от Рамо и др.

„Музика за осми клас“ на „Просвета“ от 1988 г. с автори Киприана Беливанова и колектив изразства върху редактирания и разширен текст от „Пеене и музика“ (Dimitrova, Belivanova, 1980) с цялостен поглед върху духа и творчеството на епохата (напр. Асамкурхе в Мюнхен), със задачи към всеки урок и повече нотни примери, песни и цветни илюстрации. В текста на Беливанова и колектив са дадени някои от определенията на понятието – „изискан“, „странен“, „необикновен“, изтъкнати са основни особености на бароковото изкуство – „монументалност, драматична развълнуваност, а също и резки контрасти: изтънченост и мощ, комични и трагични мотиви, ярко простонародно изкуство и разкошна аристократична култура“ (Belivanova et al., 1988: 19). Тук идеологическите слабости на времето не се усещат с изключение на споменатите „образци на реализма“. Чрез портрети, активиращи визуалната памет, са въведени големите композитори на барока Клаудио Монтеверди, Франсоа Купрен, Хенри Пърсел, Арканджело Корели, Алесандро Скарлати, Жан-Батист Люли, а Антонио Вивалди и утвърдилите се вече в учебния материал Бах и Хендел са представени

накратко с техните най-емблематични композиции – „Годишните времена“, оратория „Месия“ и „Бранденбургски концерт“ №5, I част. Задачите водят към целенасочено и аналитично прослушване на композициите, към аналогии с други изкуства, към практическо прилагане на знанията за музикална форма, включени в учебната програма за седми клас. Задачата „Съпоставки между оригинал и преработка/аранжирмент“ за дадена композиция с възможност за индивидуален избор е възприета в учебниците и днес. Учениците научават и за различните съвременни проекции на бароковата музика в концертната практика и композиторското творчество. Различните задачи – хронологични таблици и схеми – нова образователна форма, и достатъчният материал за пеене определят учебника като интелигентно изготвено издание, в което музиковедството и педагогиката си взаимодействат и намират точно съотношение между различните учебни дейности – пеене, слушане, нови знания, въпроси и задачи.

И при следващите учебници ще бъде цитирано определението за барок и водещите му характеристики. С цел съпоставка и оценка на заложените там текстове ще приведа гледните точки на утвърдени специалисти. Съгласно предпочитанията от мен изкуствовед Хорст У. Джансън „барок“ означава „неправилен, изкривен, причудлив, странен“. Неговата позиция се въздържа от категоричност, като отразява съмненията и противоречията на възгледите. Точната дефиниция не е утвърдена: „Дали „барок“ трябва да се използва само за доминиращия стил от седемнадесети век, или трябва да включва и други тенденции като класицизъм, с който има сложна връзка? Трябва ли времевата рамка да включи периода от 1700 до 1750 г., известен като рококо?“ и т.н. (Janson, Janson, 2008: 54). Ернст Гомбрих също не е склонен към кратка и категорична дефиниция. Стъпвайки върху възприетото понятие бароков стил, той уточнява: „Но докато е доста лесно да се разпознаят по-ранните стилове по някои характерни признаци, при барока това не е така просто. [...] Думата барок е въведена от авторите на по-късна епоха, които се обявяват срещу определени тенденции (курсивът мой, Б.М.) и искат да ги подложат на присмех или подигравка. Бароков всъщност означава чудат, нелеп или гротесков...“ (Gombrich, 1992: 314). Барокът като стил и културно-историческа епоха се разисква в различни изследвания (Томан, 2007: 8; Hadzhikosev, 2003: 11). От текста на Симеон Хаджикосев става ясно, че единодушие е постигнато само относно историческите граници: „епохата на барока обхваща времето от ок. 1580/1600 г. до средата на XVIII в.“.

Музикологът Клод Палиска въвежда понятието барок в статията си „Барок“ с неутрална и неудовлетворяваща дефиниция: „термин,

използван обикновено, за да означа период или стил в европейската музика, покриващ приблизително годините между 1600 и 1750“ (Paliska, 1980: 172). Нататък обаче той коментира обстойно съжителството на различни идейни насоки, творчески стилове и емоционални доминанти, които обединява в „стилистична епоха“. „Възприемането на термина не трябва да затъмнява факта, че няма единство както в идиома, така и в творческите насоки на периода“ (Paliska, 1980: 175).

Изключително находчиво Еуженио д'Ор (Eugenio d'Ors, Du Baroque, 1968) определя барока като „стил на културата“ (курсивът мой, Б. М.), защото той излиза извън рамките на литературата и изкуствата, проявява се и в нравите, в поведението (Beltrando-Patier, 1997: 279). Тезата на д'Ор намира прекрасно потвърждение в текста на Красимир Делчев, който, изхождайки от театъра и театралността като всеобхватни за изявите на барока, включително и в сферата на философията, пише: „Поведението на придворните на краля-слънце Луи XIV наподобява жив театър. Декорацията излиза от сцената на театъра и навлиза в живота [...] във фонтани и алеи, в перуките, оръжията и ездата, дори бойните действия се водят галантно...“ (Delchev, 2001: 8). Всички тези позиции приведох в потвърждение на собственото си убеждение, че да приемем барока просто като стил/направление в изкуството е стесняване на неговите реални изяви, макар и да е прието и да се открива в различни източници (не всички!). Музикалното изкуство дава особено много основания да приемем по-релевантното определение „епоха“.

През 1988 г. „Народна просвета“ отпечатва „Музика за осми клас“ от още един сериозен авторски колектив със специалист по история на музиката Мария Костакева, който през 1991 и 2000 г. е преиздаден от „Логос“. Дефиниция за „барок“ няма, но са изведени общите същностни характеристики на бароковото изкуство: декоративност, зрелищност и монументалност. Авторите акцентират върху новото обществено съзнание, което „обагря в трагични тонове новия естетически идеал за разлика от спокойната уравновесеност на Ренесанса. В бароковото изкуство навлиза по-бурна и разнообразна емоционална гама – тържествена героика и трагизъм, лирика и пищна декоративност“ (Kostakeva et al., 1988: 21). И този учебник носи високи качества. Информацията, материалите за неене, въпросите и задачите в учебника на Беливанова и колектив са повече, т.е. може да мислим за по-висока трудност, но точността на формулировките е от едъкъв порядък. Освен с коректност и професионализъм текстовете на Костакева и колектив се отличават с красив, поетичен изказ. Тяхна заслуга са и добре структурираните биографични данни, които дават

възможност за съпоставка между близките творчески фигури – в случая Хендел и Бах. От дейността „Въпроси и задачи“ в своята работа бих ползвала следното: „Сравнете мястото и формите на музициране през ренесансовата и бароковата епоха. Какви са новите жанрове на епохата и вследствие на какво се появяват?“ (Kostakeva et al., 1988: 25). Паралели с други изкуства и хронологични таблици са използвани и тук.

Твърде полезна за всеки учител по музика е съпоставката между текстовете за тема „Бароковата епоха в музиката“ от „Методическите насоки“ към двата учебника. Те показват два различни подхода (мислени принципно и за конкретното съдържание) от водещи за България имена в дисциплината „История на музиката“, но активизирането на междупредметни асоциации/паралели и на вече овладени знания по предмет „Музика“ ги свързва. Методическите упътвания към учебника на К. Беливанова и колектив се отличават с перфектно владение на историческата и теоретична основа. Авторките отстояват позицията, че барокът е не само стил, а съжителство на различни „музикални стилове на епохата (полифоничен и хомофонен стил, полифоничен и инструментален стил) и стиловете тенденции (рококо, ранен класицизъм, музикален барок.)“. Конкретизирани са представителите на посочените „стилови линии“. Монографичният принцип е отхвърлен като неподходящ за общообразователното училище. Усвояването на загължителните произведения е представено като последователност от фази на възприемането – подготвителна с активизиране на предходни знания и впечатления; емоционална – на чувствата и представите, предизвикани от произведението, въвежда се най-характерното за бароковото инструментално развитие понятие моторност; тембров анализ – на участващите инструменти; анализ на музикалните теми и форма; функциите на чембалото в конкретната творба. „Нужно е да се отбележи, че това е пътят, по който постепенно се оформят белезите на класическия инструментален концерт“ (Belivanova et al., 1988b: 8-10). Очертаването на свързващи линии между явления от различни епохи е едно от големите достойнства в изследователския стил и педагогическата методика на К. Беливанова.

Методическите упътвания на Светла Кръстева и колектив акцентират върху други характерни особености – новия оперен жанр, преминаването на строгия полифоничен стил в свободен, съчетаването на хомофонно-хармонично и полифонично изграждане. В тази насока твърдението, че „полифоничният стил на Ренесанса се заменя от хомофонно-хармоничния стил на барока“, изглежда непрецизирано, тъй като не става дума за „замяна“, а за проникване/съжителство на ново и старо, за преходен период. Този колектив е

предпочел монографичния принцип, акцента върху биографичните аргументи, цитатите, за да съпостави личността и творчеството на двамата най-велики барокови композитори (Krasteva et al., 1988: 20-22). „Токата и фуза ре минор“ от Й. С. Бах служи като „мост“ между овладени и нови знания в този, а и в други учебници.

Класно-урочната работа с двата учебника е подготвена от учебника „Музика за седми клас“ с автори Георги Торбов, Генчо Гайтанджиев, Мария Попова, Люлин Досев, функционираше между 1987–1993 г. Обемът не е голям, но авторите са опитни педагози. Темата „Многообразието в музиката“ поставя основни пунктове от съдържанието и на съвременния учебник за седми клас – определение и примери за стил, но без употреба на понятието барок, звучността на органа и емблематичната „Токата и фуза в ре минор“ в обем ок. ½ страница. Поставените „Въпроси и задачи“ са сериозни: „Хомофонна или полифонична е музиката в каноните? Кое отличава канона от фугата? Отражете с вдигане на ръка встъпленията на всеки глас“ (Torbov et al., 1990: 16).

През 1996 г. излизат два нови варианта на „Музика за седми клас“ на средното общообразователно училище – от „Просвета“ и от „Булвест-2000“. Учебникът на Пенка Минчева и колектив, действащ до 2007 г., вече е снабден с встъпителната „легенда“, която като „пътеводител/указател“ днес е задължителна. Той проправя път на учебниците за седми, осми и девети клас от 2008/2010 г., в които история на музиката по епохи и автори до края на Романтизма е изместена в седми, а в осми и девети клас навлиза по-съвременна проблематика от музиката на ХХ в. Учебникът е колкото съвременен, толкова и традиционен – авторите са успели да обединят най-добрите стари и нови форми на работа. Таблицы и схеми за исторически и теоретични знания се редуват с нотирани фрагменти от изучаваните творби, с цитати от велики личности, вкл. музиканти, с цялостно нотирани песни и кръстословици. Темата „Барокът в музиката“ коментира етимологията на понятието – „от италиански – странен, необикновен“, и изявите на този „стил“ – „монументалност, декоративност, усложнени линии и форми. Тясно свързан с дворцовата култура“ (Mincheva et al., 1996: 14). Пестеливо, лаконично са подадени основните линии и дейности за работа в клас – жанрове, инструменти, автори. „Токата и фуза в ре минор“, „Двугласна инвенция №4“, хорал „Исус е моят живот“ от Бах и „Алилуя“ из оратория „Месия“ на Хендел са материал за слушане, „Двугласна инвенция №4“ и „Канон“ от Бах са предназначени за пеене. Какво ли повече е нужно за един пълноценен час?

Различна стилистика и цялостна концепция намираме в „Музика за седми клас“ и „Музика за осми клас“ от Г. Гайтанджиев и колектив на издателство „Булвест-2000“. Солфежният принцип е напълно изоставен. Авторите задават множество въпроси, с които да предизвикат дискусии в часа или пък размисъл насаме, но колко време е предвидено за пеене? Нотната грамотност изглежда препоръчителна, но не и основополагаща за авторите. В „Музика за седми клас“, действаща в периода 1996/ 2003, знанията за барока са разпределени между темите „Жанровете“ („Алелуя“ из оратория „Месия“) и „Стиловете“ („Токата и фуза в ре минор“ и „Пролет“ из „Годишните времена“). Това решение си обяснявам като стремеж към иновативност, вдъхновен от учебници по други предмети, но тук то не е удачно и вероятно е обърквало системността в мисленето на учениците. Практически музиката на Хендел се явява след тази на Моцарт, на Вивалди – след Дебюси, Офенбах и т.н. Изказът е шеговит, леко жаргонен, търси контакт чрез предполагаем „младежки“ маниер на общуване и мислене, за да се хареса, да провокира реакция със съществени или просто ексцентрични въпроси, например: „Навремето са казвали за изкуството на барока, че е „надуто“, „странно“, „необичайно“... А как ви изглежда на вас сега, днес, една барокова творба – ако сте слушали такава творба, разбира се?“, а също: „Кошунство ли би било, ако изслушате „Пролет“ из „Годишните времена“, без въобще да знаете названието? А ако пък в съзнанието ви нахлуят, да речем, есенни или летни асоциации?“ (Gaytandzhiev, Popova, Mladenova, 1999: 56, 200).

Учебникът за осми клас представя достойно епохата в тема „Барокът: бляскав стил с дълго отекващ отзвук“, изложена в десет страници. Подходът на авторите е сериозен. Техният поглед, макар за кратко, преминава през различните културни „придобивки“ на епохата и богато ги подкрепя с илюстрации. Характеристиката на барока е: „великолепие, парадност, монументалност, пищност, блясък, силни емоции и своеобразна странност, щедро разкрасено изящество“ (Gaytandzhiev, Popova, Mladenova, 2003: 30). Съдържанието е високоинформативно и структурирано на различни равнища – основен текст, интересни факти, изображения и коментар с допълнителна информация, въпроси и задачи, които чрез различен поглед разкриват още характеристики на епохата, напр. социалния статус на композиторите и връзката между професионалната „сериозна“ и популярната музика тогава. Проблемът за условността на точните граници в културната история е отчетен забавно, но професионално със забележката: „Би било детински наивно да се опитваме да маркираме преходите в културната история с някакви

точни, конкретни дати.“ Увлекателност и коректност характеризират и целия текст за барока. Но конкретни стилистични особености за творчеството на Бах и Хендел, анализ на произведения или нотни примери не откриваме! Къде е живата музика?

Програмата, по която са изработени учебниците от 2008/2009 г., „изтегля“ в седми клас основния исторически акцент с епохи и автори до края на XIX в. (включително темата „Барок“) заедно с преподаваните преди в този клас жанрове и композиции, джаз, поп и рок музика, с развлекателните жанрове на XX в. – т.е. авторите са принудени да редуцират обема. В учебника на „АзБуки – Просвета“ за седми клас от 2008 г. темата „Музикалният барок“ е разгледана в 4 страници. „Барок“ според авторите означава само „украсен“ (в стремежа към кратка и лесна за запаметяване информация истинският смисъл е деформиран, подменен), за него са характерни „монументални форми, със специално внимание към детайлите, с много пищна и изящна украса. В музиката също се забелязва стремеж към мащабни форми, а мелодиите на композиторите от бароковата епоха са богато орнаментирани.“ (Mincheva et al., 2008: 24). Тук Шекспир фигурира сред големите творци и на Ренесанса, и на Барока, за бароков композитор е обявен и Кристоф Вилибалд Глук (Mincheva et al., 2008: 26)! От същия учебник научаваме, че: „В епохата на Барока се развива и утвърждава полифоничният тип многогласие, възникнал през Ренесанса.“ Ето отново позицията на специалистите. В „История на музиката“ от колектив под ръководството на д-р Мари-Клер Белтрандо-Патие са изложени двете крайни становища на музиколозите относно възникването на полифонията: а) полифонията е „изобретена“ през IX в. в църковната музика; б) полифонията се е зародила още в примитивните общества, еволюирала е и е навлязла и в църковното изкуство. Приведени са и фактите: „Първото свидетелство за полифонично пеене откриваме в един трактат по теория на музиката, озаглавен „Musica enchiridis“, дълго приписван на Хукбалд Сент-Амански, а също и в един философски труд, озаглавен „De divisione naturae“, с автор Йоан Скот Ериугена (около 876 г.).“ (Beltrando-Patier, 1997: 93). Подобна теза поддържа и авторитетният американски музиколог от руско-еврейски произход Ричард Тарускин (Taruskin, 2010: 147). Информацията в учебника, че „най-елементарните полифонични похвати са исор, канон и имитация“, обединява явления от различен порядък, свързани с различни култови практики и идейна обосновка – нелек проблем, изискващ разглеждане в отделна публикация. Пак там са назовани инструментите на барока (орган, клавесин, чеಂಬало) и неговите жанрове, но по неясни съображения учениците трябва да прослушат „Концерт за пиано (!) в сол мажор от

Бах“, на който (Бах), както разбираме, е автор и на прелюдии и фузи за пиано. Справката с енциклопедични издания показва, че „първите произведения за пиано принадлежат на Й. Хайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен и някои техни съвременници“ (Roузман, 1998:105), че Бах е познавал и дори свирил в двора на Фридрих II Велики на ранни образци, конструирани от Готфрид Зилберман (Roузман, 1981: 909). Но не е композирал за пиано, защото „пианото заема централно място в професионалното и домашно музициране от третата четвърт на XVIII в.“ (Ripin, Belt, 1980: 71).

Съгласно правилата, в осми клас музикално-историческите теми се преговарят в началото на годината, както са постъпили авторите от „Просвета“ (Sotirova, Kaloferova, Mateeva: 2009), но авторите на „Просвета АзБуку“ (Mincheva et. al.: 2009) са намерили по-интересно решение. В техния учебник бароковата музика се „връща“ в три по-неопределено зададени теми: „Музика, общество, време“ с традиционната „Алилуя“ от Хендел и „Музикално приношение“ от Бах. Чудесна е идеята да се изпише „кралската“ тема, която трябва да бъде проследена при слушане в гласовете. Темата „Импровизационни и свободни форми в музиката“ въвежда „Годишните времена“ на Вивалди с нетрадиционната интерпретация на Найджъл Кенеди, а темата „Влияния и зависимости между европейската музика и музиката в други региони“ – „Йоханес пасион“ от Бах – нови, жанрово различни творби.

Цялостният подход на колектива Валентина Манолова, Галина Стоянова, Юлиана Близнакова, създал учебниците за средния курс на „Анубис“ от 2007/2009 г, ме спечели със съчетанието между музикантска и педагогическа компетентност, с ясно структурираното в рубрики и коректно поднесено съдържание, с добър баланс между нови знания, задачи за слушане, пеене и анализиране на музика, с тестове – по-малко за шести и седми, но широко застъпени в осми клас. Пространството в учебниците е рационално оползотворено, с паралели между битието на бароковата музика в миналото и днес. Илюстрациите са допълнителен информационен източник, който налага идеята, че старинната музика е още жива, актуална и изпълнявана.

Бароковата тема е подготвена в учебника за шести клас от същия колектив (Stoianova et al., 2007: 9, 17) не само чрез задължителните старинни танци, но и чрез много удачния пример, въвеждащ урока „Синкоп“ – популярната тема на Allegro Maestoso из сюита „Музика на водата“ от Хендел. Тя е предвидена за изпяване по ноти, а самата творба – за прослушване. Темата „Музикалният барок“ в седми клас от същата поредица започва с етимологията на понятието „от итал. дума „барокко“, която означава „изискан, странен, необикновен“, но

също така и „бисер с неправилна форма“ (Manolova, Stoyanova, Bliznakova, 2008a: 26-31). Избраните отличителни творчески характеристики са „монументалност на формите, тържествена героика, драматична раздвиженост, богата орнаментика, загълбочена лиричност и пищна декоративност, голяма зрелищност“. Представен е инструментариумът на епохата, специално органът, и основните ѝ жанрове в рубрика, която бих озаглавила „Музикален речник“ – кончерто гресо, оратория, кантата, токата и фуза. Към утвърдените в предходните учебници творби „Пролет“ из „Годишните времена“, оратория „Месия“ и „Токата и фуза в ре минор“ е добавена „Кантата за кафето“ от Бах – композиция с възможности за ефектно представяне. Две нотирани теми са предвидени за изпяване – също положителна идея! Да, направено е максималното за обема от 6 страници, но не е спомената и дума за операта – основен, представителен за мирозгледа и естетиката на епохата жанр. (Интересно е какви са съображенията за това, тъй като в коректната и обстойна „Допълнителна информация за учителя“ (Manolova, Stoyanova, Bliznakova, 2008b: 34-35), обхващаща обществена мисъл, архитектура, изобразително изкуство, водещото място на операта е отчетено.) Информацията, че Вивалди е създал над 825 концерта за цигулка и оркестър, не отговаря на истината – вероятно номерът на опуса е подвел авторите. Съгласно справочните издания Вивалди е композирал приблизително 350 концерта за соло инструмент и струнен оркестър, от тях ок. 230 за цигулка (Talbot, Ryom, 1980: 36) или пък 331 концерта за соло инструмент и basso continuo, в това число 228 концерта за цигулка (БЭС ВЕС, 1998: 105).

В осми клас същите автори се връщат към темата „Барок“ чрез преговор на стари и надграждане на нови знания. Учудване предизвиква единствено настоячивото придържане към „Токата и фуза в ре минор“ и „Пролет“ из „Годишните времена“ при наличието на многобройни композиции от различни жанрове в наследството на двамата композитори (Stoyanova, Manolova, Bliznakova: 2009: 6, 30).

Съдържателен, интригуващ, с разнообразни въпроси и задачи, местове, музика за слушане, красиви и информативни илюстрации, е учебникът на „Просвета“ за седми клас от 2009 г., автори Вяра Сотирова и Здравка Матеева. Темата „Музикалният барок“ е изчерпателно обхваната в обем от 8 страници и разделена на уроци: 1. „Европа от началото на XVII до средата на XVIII век. Изкуството на барока“. В италиански е въведено: „Думата барок има португалски произход и означава перла с неправилна форма или фалшив скъпоценен камък. Във френския език тази дума има смисъл на екстравагантен, необикновен“ (Sotirova, Mateeva. 2008: 29). Нататък авторите допускат неточност

по-скоро от стилистично естество – терминът барок възниква с ироничен и „негативен смисъл“, но постепенно получава легалност и признание. 2. „Музикално-сценични жанрове. Оратория“. Разчупени цветово и шрифтово текстове представят операта като светска и ораторията като църковна музика за сцена. Кратка биография на Хендел е свързана с прослушване на „Музика на водата“ и хор „Алилуя“ от „Месия“. 3. „Развитие на инструменталните жанрове. Инструментален концерт“ включват кратка биография на Вивалди с прослушване на „Зима“ из „Годишните времена“ и „Кончерто гросо“ от Корели. 4. „Камерна инструментална музика. Соната“ с кратка биография на Бах и прослушване на неговите „Сюита за клавесин“ и „Токата и fuga в ре минор“. Цялостната визия за тази тема показва висока музикална квалификация. Но в този контекст постиженията на Шекспир и Сервантес не се вписват. И още: нотираната музика е малко и в поставените задачи няма идея за пеене по ноти или нотен текст. Слуховото и умозрително възприятие е основополагащо.

И така изложението достига до функциониращите в момента учебници по музика за среден и горен курс, обвързани с бароковата проблематика, от издателства „Просвета“ („Просвета плюс“), „Булвест“, „Анубис“, „Изкуства“. Като общи характеристики на новите учебници бих изтъкнала:

– пътеводителният/указателят става задължително „въведение“, в което броят на основните дейности, задачи и рубрики нараства: към „Пеене“, „Слушане“, „Нови знания“, „Въпроси и задачи“, „Знаете ли, че...“ се добавят „Танцуване“, „Съпровод“, „Работа с компютър“, „Изпитай се сам“, „Музикална работилница“, „Проект“, „За любопитните“/ „Любопитно“ и т.н.;

- дизайнът и графичното оформление по правило са ярки, цветни, атрактивни. По-строго изглежда „Музика за осми клас“ на „Просвета“ (Peucheva et al., 2017);
- нотните текстове са заменени от графики, таблици и схеми, много илюстрации, някои с определена информативна функция, някои просто за запълване на пространството;
- нотираните теми от произведения са сведени до минимум и често във фрагмент, песните с малки изключения са само поетичен текст, придружен от аудиозапис;
- акцентът върху систематизираните исторически теми (по епохи и композитори) отново е в осми клас, подготвен от „Старинни танци“ в шести клас и от теми в седми клас (полифоничен и хомофонен тип многогласие, жанровете оратория, токмата, fuga, тембърът на органа). Творбите за

слушане „Токата и фуза в ре минор“ и „Алилуя“ от „Месия“ са почти „задължителна програма“, но различните колективи добавят и свое предложение, например „Концерт за орган и струнен оркестър оп. 4, №2“ от Хендел за „Просвета“ (Sotirova, et al., 2018: 19) и „Токата и фуза във фа мажор“ от Бах за „Булвест 2000“ (Valchinova-Chendova et al., 2018: 20), тъй като „Токата и фуза в ре минор“ последните са включили в минали години.

Представянето на темите „Орган. Хендел“ и „Токата и фуза. Бах“ от „Музика за седми клас“ на „Просвета“ въздейства с „барокова“ визия, с исторически подход и композиционна схема на фугата от „Токата и фуза в ре минор“. Нотираният английски канон от XVIII в. „Morning is come“, предвиден за пеене, е също прекрасна идея на авторите (Sotirova et al., 2018: 20).

Учебникът за осми клас на същото издателство, но от различен колектив, безспорно е дело на компетентни професионалисти. Тема „Музикалният барок“ обхваща четири страници. Определението за барок е лаконично, както и целият текст: „причудлив, странен, необикновен“ (Reusheva et al., 2017: 32). Отново се работи върху „задължителните“ Токата и фуза в ре минор и „Алилуя“ от „Месия“, а към новите предложения (Концерто гресо „Коледа“ от Корели, Концерт за флейта, струнен оркестър и чембало от Фридрих II Велики) са загадени утвърдени въпроси. В препоръчителния списък „Музика за възприемане“ кръгът от барокови композитори е разширен: Джовани Тартини, Доменико Скарлати, Франсоа Купрен. За съжаление няма нотен текст за слушане или за пеене!

Авторите за осми клас от „Анубис“, „Булвест 2000“ и „Изкуства“ (Toledova, Hristova, Zargyanova, 2017) още не са изоставили каузата за пеене по ноти – макар и по-малко от преди, такива задачи има. Учебникът „Музика за седми клас“ на „Булвест 2000“ показва високо ниво и съвременен подход – по-малко се „разказва“, търси се диалог, изпъстрен с много музика за слушане и пеене, тестове, разнообразни задачи, предполагащи динамично протичане на часа. Една от интересните задачи там е: „Вдигнете ръка, когато чуете началото на фугата в „Токата и фуза във фа мажор“ от Й. Себастиан Бах“ (Valchinova-Chendova et al., 2018: 20).

В този дух, но с по-развити исторически текстове, е „Музика за осми клас“ на същото издателство, също максимално съдържателен, подходящ за елитни паралелки. Там се привежда най-точната информация за „барок“: „Вероятно думата „барок“ произхожда от испанската дума „баруеко“, което означава „голяма безформена перла“ (Valchinova-Chendova, Danova-Damyanova, Angelska, 2017: 23). Три теми в

обем от 13 страници са отделени за бароковата музика – „Епохата на барока. Опера и оратория“, „Епоха на барока. Светска инструментална музика“, „Музиката на Йохан Себастиан Бах и Георг Фридрих Хендел“. Речник на бароковите жанрове, показване чрез портрети на големите композитори на епохата (това, което правят К. Беливанова и колектив още през 1988 г.) и инструментите от това време, произведения за слушане и тестове след всяка урочна единица, обобщение в края на раздела. Списъкът на автори и композиции е разширен с откъси от „Дафне“ на Якопо Перци, „Орфей“ на Монтеверди, „Галантните Индици“ от Жан Филип Рамо, „12 фантазии за соло флейта“ от Георг Филип Телеман – наистина добре свършена работа!

„Музика за седми клас“ на „Анубис“ впечатлява с присъствието на нов репертоар – „Хорална прелюдия“ от Й. С. Бах, както и с цялостното изграждане на уроците от теми „Музиката – едногласна и многогласна“ и „Музикалните жанрове. Оратория“ – интелигентно, съвременно, с рационално използване на издателския лимит (Ruskova et al., 2020: 17-19). „Музика за осми клас“ от същото издателство се откроява със сериозно достойнство – хронологична линия на времето (*timeline*) за генералните обществени и музикални събития във всяка епоха до началото на ХХ в. Тя дава възможности за много различни наблюдения и изводи от страна и на преподавателя, и на учениците, към които авторите насочват в „Книга за учителя“ (Ruskova et al., 2017b: 31). В обем от 4 страници авторите успяват да вместят нужната информация – жанрове, инструменти, композитори, да маркират паралели с другите изкуства, да поставят въпроси и задачи. Характеристиките на барока във всички изкуства съгласно този учебник са: „блясък, великолепиe, монументалност и същевременно изисканост, странност, богата орнаментика“ (Ruskova et al., 2017a: 28). Прецизността на информацията е неоспорима – във времето на Ренесанса се утвърждава строгият полифоничен стил (не полифонията – б.м., Б.М.), а във времето на барока – свободният полифоничен стил!

На фона на разгледаните вече издания „Музика“ за седми и осми клас на издателство „Изкуства“ изглеждат скромно. Информацията е като че ли мислена за ученици с по-малък интелектуален потенциал или за професионалните гимназии – рехаво поднесена, с ненужно уголемени таблици и илюстрации, опростена, схематизирана, търсеца максимална лаконичност. Възприети са чужди и са добавени собствени неточности. От тема „Полифонична музика“ в „Музика за седми клас“ научаваме, че „Полифоничната музика възниква в Европа в края на ХІІІ век“ (дали пък не е печатна грешка?!). Графичното представяне на полифоничен многоглас чрез четири абсолютно еднакви „флорални“

линии също е неточно, защото не отразява индивидуалността на гласовете. Като основни полифонични композиционни похвати са „заимствани“ вече коментираните „имитация“, „исо“ и „канон“, само редът е различен (Toledova, Hristova, Zapryanova, 2018: 14).

В „Музика за осми клас“ се налага въпросът защо авторките са избрали сух „счетоводен“ подход, за да представят творчеството на композиторите в цифри, които, както стана ясно, в редица случаи са приблизителни и варират в различните издания – известен и обясним за човек с музикалнотеоретична подготовка факт. Тук броят на соловите цигулкови концерти от Вивалди също както в разгледан вече учебник е „повече от 825 концерта за цигулка и оркестър“ (Toledova, Hristova, Zapryanova, 2017: 22)!

В учебниците за девети клас въпроси или композиции, свързани с барока, се явяват във връзка с преговора или пък случайно и нерезламентирано – в десети клас, отстъпвайки място на теория и звук от по-ново време.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Приведените определения и характеристики за барока го очертават като впечатляваща с великолепиe и творчески постижения епоха, но и сложна за представяне учебна тема. Както стана ясно, тя изминава дълъг път в общообразователното преподаване на пеене/ пеене и музика/ музика заедно с общите концепции за предмета, неговите цели и задачи. Дори сравнението между учебници от едно издателство с почти еднакви творчески колективи показва значителните промени в критериите за музикално образование. Безспорно променени са и учениците, но в каква степен и насока? И дали учебната литература е причина или следствие? И къде между тях застава реалният учебен процес? Отговорите на тези въпроси изискват много сериозно социологическо изследване. Тъжен факт е, че нотното обучение и изобщо обучението по музика в българското общообразователно училище е все по-слабо ефективно. Разбира се, и в миналото, и в настоящето създателите на учебници се подчиняват на програмни изисквания, на закони – образователни, финансови и житейски, които времето им налага. Убедена съм, че мнозина от цитираните автори споделят моята позиция с огромно съжаление и въпреки препятствията са успели да дадат максимума на българския тийнейджър, пряко сили да запазят идеята за практическата ангажираност на ученика в музикалния процес. Има и автори по същата програма, които трябва да преработят своите продукти, прецизно да огледат текстовете си и да имат по-голямо доверие в интелектуалния потенциал на младото поколение, чието развитие е и в техни ръце.

ЛИТЕРАТУРА

- Belivanova, Dimitrova, Mladenova, Vidinska 1988a: Belivanova Kipriana, Donka Dimitrova, Stefka Mladenova, Liliya Vidinska. Музика за VIII клас на средното общообразователно училище. София, 1988. [Muzika za VIII klas na srednoto obshtoobrazovatelno uchilishte. Sofiya, 1988].
- Belivanova, Dimitrova, Vidinska, Mladenova 1988b: Belivanova Kipriana, Donka Dimitrova, Liliya Vidinska, Stefka Mladenova. Методически насоки по музика за VIII клас на единното средно политехническо училище. София, 1988. [Metodicheski nasoki po muzika za VIII klas na edinnoto sredno politehnicheskoto uchilishte. Sofiya, 1988].
- Beltrando-Patier, 1997: Beltrando-Patier, Marie-Clair. История на музиката. Част 1. София, 1997. [Histoire de la musique. Istoriya na muzikata. Vol. 1. Sofiya, 1997].
- Bochev, Dimitrov, Bochev, Goncharov, Tumangelov, Uzundzhaliev 1951: Bochev Boncho, Georgi Dimitrov, Dimo Bochev, Dimitar Goncharov, Dragiya Tumangelov, Petar Uzundzhaliev. Нотно пеене за V клас на единните училища. София, 1951. [Notno peene za V klas na edinnite uchilishta. Sofiya, 1951].
- Boyadzhiev 1937: Boyadzhiev Petar. Нотно пение за II клас на народните прогимназии. София, 1937. [Notno penie za II klas na narodnite progimnazii. Sofiya, 1937].
- Boyadzhiev, Hristov, Isayeva 1958: Boyadzhiev Petar, Ivan Hristov, Nadezhda Isayeva. Учебник по пение за V клас на общообразователните училища. София, 1958. [Uchebnik po peene za V klas na obshtoobrazovatelните uchilishta. Sofiya, 1958].
- Delchev 2001: Delchev Krasimir. Философия и барок. София, 2001. [Filosofiya I Baroque. Sofiya, 2001].
- Dimitrova, Belivanova 1980: Dimitrova Donka, Kipriana Belivanova. Пение и музика за VIII клас на общообразователните и трудово-политехнически училища. София, 1980. [Peene I muzika za VIII klas na obshtoobrazovatelните I trudovopolitehnicheski uchilishta. Sofiya, 1980].
- D'Ors 1968: Eugenio D'Ors. Du Baroque, 1968. [Za baroqat, 1968]. Zit. po Beltrando-Patier, 1997: Beltrando-Patier, Marie-Clair. История на музиката. Част 1. София, 1997. [Histoire de la musique. Istoriya na muzikata. vol. 1. Sofiya, 1997].
- Gaytandzhiev, Zayakova, Mihaylov 1981: Gaytandzhiev Gencho, Evgeniya Zayakova, Krastyo Mihaylov. Пение и музика за VI клас на единното средно политехническо училище. София, 1981. [Peene I muzika za VI klas na edinnoto sredno politehnicheskoto uchilishte. Sofiya, 1981].
- Gaytandzhiev, Popova, Mladenova 1999: Gaytandzhiev Gencho, Mariya Popova, Penka Mladenova. Музика за VII клас на средните общообразователни училища. С., 1999. [Muzika za VII klas na sredните obshtoobrazovatelni uchilishta. Sofiya, 1999].
- Gaytandzhiev, Popova, Mladenova 2003: Gaytandzhiev Gencho, Mariya (Marinova) Popova, Penka Mladenova. Музика за VIII клас. Учебно помагало за осмокласници и тяхното обкръжение. С., 2003. [Muzika za VIII klas. Uchebno pomagalo za osmoklasnitsi I tyahnoto obkrazhenie. Sofiya, 2003].

- Gombrich 1992: Gombrich Ernst. Reflections on the History of Art. Views and Reviews. Sofiya, 1992. [Изкуството и неговата история. София, 1992].
- Hadzhikosev 2003: Hadzhikosev Simeon. Западноевропейска литература. Част 2. София, 2003. [Zapadnoevropeyska literatura. Vol. 2. Sofiya, 2003].
- Hadzhikosev 2000: Hadzhikosev Simeon. Западноевропейска литература. Част 1. София, 2000. [Zapadnoevropeyska literatura. Vol. 1. Sofiya, 2000].
- Janson, Janson 2008: Janson Horst W., Anrthony F. Janson. History of Art. [История на изкуството. Sofiya, 2008].
- Kolev, Peev, Georgieva-Marinska 1961: Kolev Tsanko, Ivan Peev, Dora Georgieva-Marinska. Учебник по пеене за IX клас на общообразователните трудово-политехнически училища. София, 1961. [Peene I muzika za IX klas na obshtobrazovatelните трудово-politehnicheski uchilishta. Sofiya, 1961].
- Kostakeva, Zaharieva, Krasteva, Samuilova, 1988: Kostakeva Mariya, Svetlana Zaharieva, Svetla Krasteva, Veniz Samuilova. Музика за VIII клас на едунното средно политехническо училище. София, 1988. [Muzika za VIII klas na edinnoto sredno politehnicheskoto uchilishte. Sofiya, 1988].
- Krasteva, Kostakeva, Zaharieva, Samuilova, 1988: Krasteva Svetla, Mariya Kostakeva, Svetlana Zaharieva, Veniz Samuilova. Методически насоки по музика за VIII клас на едунното средно политехническо училище. С., 1988. [Metodicheski nasoki po muzika za VIII klas na edinnoto sredno politehnicheskoto uchilishte. Sofiya, 1988].
- Manolova, Stoyanova, Bliznakova, 2008a: Manolova Valentina, Galina Stoyanova, Yuliana Bliznakova. Музика за VII клас. София, 2008. [Muzika za VII klas. Sofiya, 2008].
- Manolova, Stoyanova, Bliznakova, 2008b: Manolova Valentina, Galina Stoyanova, Yuliana Bliznakova. Музика за VII клас. Книга за учителя. С., 2008. [Muzika za VII klas. Kniga za uchitelya. Sofiya, 2008].
- Mincheva, Pehlivanova, Boyadzhieva, Kusheva, 1996: Mincheva Penka, Petya Pehlivanova, Mariya Boyadzhieva, Todorka Kusheva. Музика за VII клас на средното общообразователно училище. София, 1996. [Muzika za VII klas na srednoto obshtobrazovatelno uchilishte. Sofiya, 1996].
- Mincheva, Pehlivanova, Kusheva, 1995: Mincheva Penka, Petya Pehlivanova, Todorka Kusheva. Музика за VI клас на средното общообразователно училище. София, 1995. [Muzika za VI klas na srednoto obshtobrazovatelno uchilishte. Sofiya, 1995].
- Mincheva, Georgieva, Pehlivanova, Fileva, Hristova, 2008: Mincheva Penka, Stefanka Georgieva, Petya Pehlivanova, Krasimira Fileva, Svetla Hristova. Музика за VII клас. София, 2008. [Muzika za VII klas. Sofiya, 2008].
- Mincheva, Pehlivanova, Fileva, Hristova, 2009: Mincheva Penka, Petya Pehlivanova, Krasimira Fileva, Svetla Hristova. Музика за VIII клас. София, 2009. [Muzika za VIII klas. Sofiya, 2009].

- Mincheva, Boyadzhieva, Fileva, Hristova, Katsarova: 2018. Mincheva Penka, Mariya Boyadzhieva, Krasimira Fileva, Svetla Hristova, Diana Katsarova. Музыка за VII клас. С., 2018. [Muzika za VII klas. Sofiya, 2018].
- Nikolova, Gaytandzhiev, Petrova, 1983: Nikolova Adriana, Gencho Gaytandzhiev, Ekaterina Petrova. Пеене и музика за V клас на еднинното средно политехническо училище. София, 1983. [Peene i muzika za V klas na edinnoto sredno politehnicheskо uchilishte. Sofiya, 1983].
- Paliska: Paliska, Claud V. Baroque. – In: Sadie, Stanley ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 1. London, 1980, p. 172-178.
- Peev, Georgieva-Marinska, Kolev, 1974: Peev Ivan, Dora Georgieva-Marinska, Tsanko Kolev. Пеене и музика за IX клас на общообразователните трудово-политехнически училища. София, 1974. [Peene i muzika za IX klas na obshtoobrazovatelnite trudovo-politehnicheski uchilishta. Sofiya., 1974.]
- Peucheva, Georgieva, Dimov, Dimitrov, 2017: Peucheva Lozanka, Stefanka Georgieva, Ventsislav Dimov, Milen Dimitrov. Музыка за VIII клас. София, 2017. [Muzika za VIII klas. Sofiya, 2017].
- Poleganov, Varbanov, Apostolov, 1959: Poleganov Simeon, Lazar Varbanov, Apostol Apostolov. Учебник по пеене за IX клас на общообразователните училища. София, 1959. [Uchebnik po peene za IX klas na obshtoobrazovatelnite uchilishta. Sofiya, 1959].
- Ripin, Belt, 1980: Ripin Edwin M., Philip R. Belt. Pianoforte. – In: Sadie, Stanley ed. The New Grove Dictionary of Musical Instruments. Vol. 3. London, 1980, p. 71-107.
- Royzman 1998: Royzman Leonid. Музыка. Большой энциклопедический словарь. Москва, 1998, с. 105. [Muzika. Bolshoy entsiklopedicheskiy slovar. Moskva, 1998, p. 105].
- Royzman 1981: Royzman Leonid. Музыкальная энциклопедия. Т. 5, с. 909-912. [Muzikalnaya entsiklopediya. Vol. 5. Moskva, 1981, p. 909-912].
- Ruskova, Ruskov, Lobutova, Bliznakova, 2018: Ruskova Yanna, Stefan Ruskov, Magdalena Lobutova, Yuliana Bliznakova. Музыка за VII клас. София, 2018. [Muzika za VII klas. Sofiya, 2018].
- Ruskova, Harkov, Ruskov, Bliznakova, 2017a: Ruskova Yanna, Stefan Harkov, Stefan Ruskov, Yuliana Bliznakova. Музыка за VIII клас. София, 2017. [Muzika za VIII klas. Sofiya, 2017].
- Ruskova, Harkov, Ruskov, Bliznakova, 2017b: Ruskova Yanna, Stefan Harkov, Stefan Ruskov, Yuliana Bliznakova. Музыка за VIII клас. Книга за учителя. София, 2017. [Muzika za VIII klas. Kniga za uchitelya. Sofiya, 2017].
- Ruskova, Ruskov, Lobutova, Bliznakova, 2017: Ruskova Yanna, Stefan Ruskov, Magdalena Lobutova, Yuliana Bliznakova. Музыка за VI клас. София, 2017. [Muzika za VI klas. Sofiya, 2017].
- Sotirova, Mateeva, 2008: Sotirova Vyara, Zdravka Mateeva. Музыка за VII клас. София, 2008. [Muzika za VII klas. Sofiya, 2008].

- Sotirova, Kaloferova, Mateeva, 2009: Sotirova Vyara, Galunka Kaloferova, Zdravka Mateeva. Музыка за VIII клас. С., 2009. [Muzika za VIII klas. Sofiya, 2009].
- Sotirova, Draganova, Kaloferova, Mateeva, 2018: Sotirova Vyara, Rositsa Draganova, Galunka Kaloferova, Zdravka Mateeva. Музыка за VII клас. София, 2018. [Muzika za VII klas. Sofiya, 2018].
- Sotirova, Draganova, Kaloferova, Mateeva, 2018: Sotirova Vyara, Galunka Kaloferova, Zdravka Mateeva. Музыка за VIII клас. София, 2018. [Muzika za VIII klas. Sofiya, 2018].
- Stoyanova, Andreeva, Maldzhanska, 1985: Stoyanova Galina, Elka Andreeva, Margarita Maldzhanska. Музыка за V клас на еднното средно политехническо училище. София, 1985. [Muzika za V klas na edinnoto sredno politehnicheskoto uchilishte. Sofiya, 1985].
- Stoyanova, Manolova, Bliznakova, Dinkova-Mircheva, 2007: Stoyanova Galina, Valentina Manolova, Yuliana Bliznakova, Venera Dinkova-Mircheva. Музыка за VI клас. София, 2007. [Muzika za VI klas. Sofiya, 2007].
- Stoyanova, Manolova, Bliznakova, 2009: Stoyanova Galina, Valentina Manolova, Yuliana Bliznakova. Музыка за VIII клас. София, 2009. [Muzika za VIII klas. Sofiya, 2009].
- Talbot, Ryom 1980: Talbo, Michael, Peter Ryom. Antonio Vivaldi. – In: Sadie, Stanley ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 20. London, 1980, p. 31-46.
- Taruskin, 2010: Taruskin Richard. Music in the Seventeenth and Eighteenth centuries. – In The Oxford History of Western Music. Vol. 2. Oxford, New York: University Press, 2010.
- Toledova, Hristova, Zapryanova, 2017: Toledova Milka, Lyubomira Hristova, Pepa Zapryanova. Музыка за осми клас, общообразователна подготовка. София, 2017. [Muzika za VIII klas, obshtoobrazovatelna podgotovka. Sofiya, 2017].
- Toledova, Hristova, Zapryanova, 2018: Toledova Milka, Lyubomira Hristova, Pepa Zapryanova. Музыка за седми клас, общообразователна подготовка. София, 2018. [Muzika za VII klas, obshtoobrazovatelna podgotovka. Sofiya, 2018].
- Toman, 2007: Toman Rolf ed. BAROQUE. Architecture, Sculpture, Painting. Cologne, 2007.
- Torbov, Gaytandzhiev, Popova, Dosev, 1990: Torbov Georgi, Gencho Gaytandzhiev, Mariya Popova, Liulin Dosev. Музыка за VII клас на еднното средно политехническо училище. София, 1990. [Muzika za VII klas na edinnoto sredno politehnicheskoto uchilishte. Sofiya, 1990].
- Trichkov 1932: Trichkov Boris. Учебник по нотно пение. За I клас на прогимназиите. София, 1932. [Uchebnik po notno penie. Za I klas na progimnaziite. Sofiya, 1932].
- Tumangelov, Yanev, Hristov 1960: Tumangelov Dragiya, Nikola Yanev, Lyuben Hristov. Учебник по пение за VI клас на общообразователните трудово-политехнически училища, С., 1960. [Uchebnik po penie za VI klas na obshtoobrazovatelните trudovo-politehnicheski uchilishta. Sofiya, 1960].

- Valchinova-Chendova, Angelska, Vateva-Balabanova 2017: Valchinova-Chendova Elisaveta, Vanya Angelska, Teodora Vateva-Balabanova. Музика за VI клас. София, 2017. [Muzika za VI klas. Sofiya, 2017]. Гавом“ от Й. С. Бах и Ж. Б. Люли, Ж. Ф. Рамо – „Жуга във форма на ронго“ 40–41, 44, 47, 87.
- Valchinova-Chendova, Danova-Damyanova, Angelska 2017: Valchinova-Chendova Elisaveta, Diana Danova-Damyanova, Vanya Angelska. Музика за VIII клас. София, 2017. [Muzika za VIII klas. Sofiya, 2017].
- Valchinova-Chendova, Marcheua, Angelska, Vateua-Balabanova 2018: Valchinova-Chendova Elisaveta, Penka Marcheua, Vanya Angelska, Teodora Vateua-Balabanova. Музика за VII клас. София, 2018. [Muzika za VII klas. Sofiya, 2018].
- Vitanova, Gaytandzhiev 1975: Vitanova Lilyana, Gencho Gaytandzhiev. Музикалното възпитание в българското училище. София, 1975. [Muzikalnoto vazpitanie v balgarskoto uchilishte. Sofiya, 1975].

За автора:

Доц. д-р Боряна Мангова, катедра „Музика и мултимедийни технологии“, Факултет по науки за образованието и изкуствата, СУ „Св. Климент Охридски“.

Научни интереси: развитието на българската оперна драматургия в творчеството на П. Владигеров, П. Хаджиев, К. Илиев, на музикалната педагогика в българското общообразователно обучение от Освобождението до наши дни, на руската музика от „светския период“, конкретно С. Прокофиев и Д. Шостакович, както и на източната и западната средновековна музика.

E-mail: bmangova@uni-sofia.bg

About the Autor:

Assoc. Prof. Boryana Mangova, PhD, Department of Music and Multimedia Technologies, Faculty of Educational Studies and the Arts.

Scientific interests: the History of Bulgarian opera dramaturgy (the operas of P. Vladigerov, P. Hadziev, K. Iliev), the History of Music education in the Bulgarian school from the Liberation so far, as well as the contemporary estimations of Life and Operas of Sergey Prokofiev Dmitri Shostakovich in Western and Eastern musicology.

E-mail: bmangova@uni-sofia.bg

НОМО ARBITER FORMAE Един играч в системно ориентираната култура

Венелин Шурелов

Резюме: Номо Arbitер Formae е главен играч в постформалистичното функциониране на системно ориентираната култура. Номо Arbitер Formae, или Този-който-взема-естетическо-решение, е поредното еволюционно стъпало на човека. Теорията разглежда правенето на изкуство като изграждане на системи. Визионерското определение е дадено от Джек Бърнам през 1968 г. в есето му „Естетика на системите“. Дефиницията маркира прехода от обектно ориентирана към системно ориентирана култура. Специален акцент в текста поставям на различни видове перформативност, налична в широк спектър от художествени практики, включващ визуални изкуства, литература, музика, танц, театър. Перформативност, определена от идеята, че художественото произведение е реактивно следствие от функционирането на дадени фактори и обстоятелства, т.е. ефект от процесите в система.

Ключови думи: дигитални изкуства, естетика на системите, изкуство и технологии, перформативни медии, Джек Бърнам

НОМО ARBITER FORMAE A Player in the Systems Oriented Culture

Venelin Shurelov

Abstract: Homo Arbitер Formae is a major player in the post-formalist functioning of systems-oriented culture. Homo Arbitер Formae or the One-Makes-Aesthetic-Decisions is the next evolutionary step of human. The theory considers making art as building systems. The visionary definition was given by Jack Burnham in 1968, in his essay “Systems Aesthetics”. The definition marks the transition from object oriented to systems oriented culture. In the

text, I place special emphasis on different types of performativity available in a wide range of artistic practices, including visual arts, literature, music, dance, theatre. Performativity, which is determined by the idea that the work of art is a reactive consequence of the functioning of certain factors and circumstances, i.e. effect of the processes in a system.

Key words: digital art, system aesthetics, art and technology, performative media, Jack Burnham



Джак Бърнам (1932 – 2019)

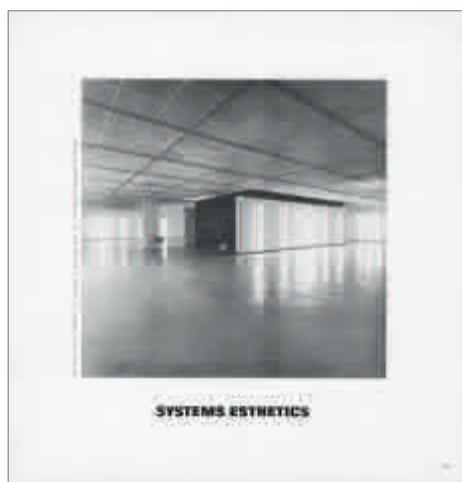
Като производител на култура човекът по традиция обича да се кичи с названието Ното Faber – човекът производител (на сечива и образи). С напредъка на индустриалната революция той поема нова функция с още по-критично значение. Като Ното Arbiter Formae главната роля, която добива, е тази на човека, творец на естетическите решения. Тези решения, съгласувани или не, контролират качеството на целия бъдещ живот на Земята. Нещо повече – това са ценностни решения, диктуващи посоката на технологичните начинания. (Burnham, 1968a: 35)

Ното Arbiter Formae, или Този-който-взема-естетическо-решение, е поредното еволюционно стъпало на човека. По природа той е подобен на дисижън мейкър¹ или на брейн уъркър². С подобни наименования може да

¹ Дисижън мейкър (англ. decision-maker) – човек, който взема решения, често в качеството на корпоративна длъжност.

² Брейн уъркър (англ. brainworker) – някой, който в по-технически смисъл използва главата си за решаване на определени задачи.

определим творческия процес като организация на „набор от елементи, които взаимодействат помежду си“, а самото художествено произведение – като жив организъм. Теорията за Ното Arbiter Formae разглежда правенето на изкуство като изграждане на системи. Визионерското определение Ното Arbiter Formae е дадено от Джек Бърнам през 1968 г. в последния абзац на есето му „Естетика на системите“, публикувано в списанието “Artforum”. Дефиницията маркира прехода от обектно ориентирана към системно ориентирана култура. Есето на Бърнам обобщава процеси, които вече са стартирали от няколко десетилетия, но и създава теоретична основа за бъдещо развитие. В моя разказ ще обърна внимание на теорията в нейните съвременни проявления, но и ще представя произведения, възникнали едновременно с нея. Специален акцент ще поставя на различни видове перформативност, налична в широк спектър от художествени практики, включващ визуални изкуства, литература, музика, танц, театър. Перформативност, определена от идеята, че художественото произведение е реактивно следствие от функционирането на дадени фактори и обстоятелства, т.е. ефект от процесите в системата.



“Systems Esthetics”, Artforum, 1968 г.



Джек Бърнам (1932 – 2019)

... логичният резултат от влиянието на технологиите върху изкуството преди края на този век трябва да бъде серия от форми на изкуство, които проявяват истинска интелигентност, но може би по-същественото, със способност за реципрочни взаимоотношения с човешките същества...
(Burnham, 1968b: 15)

В началото ще представя самата теория за естетика на системите. Както споменах, в основата стоят теоретикът Джак Бърнам и есето му „Естетика на системите“ от 1968 г. – текст, последван година след това от статията „Системи в реално време“. Предвестник на идеята откриваме в книгата му “Beyond Modern Sculpture” от 1963 г., а последното му мащабно теоретично произведение е “The Structure of Art” от 1971 г. Успоредно с теорията на практика той представя своите идеи в емблематичната кураторска изложба “Software – Information Technology: Its New Meaning for Art”³ (1970). Длъжен съм да спомена, че разсъжденията му се развиват в контекста на разработената от Лудвиг фон Берталанфи „Теория на системите“, както и на кибернетиката на Норберт Винер, описана в няколко негови труда (Wiener, 1985; 1989) и окончателно популяризирана на известните „Конференции Мейси“ (Pias, 2016). Отвъд научния принос на последните двама в развитието на, да ги нарека, *отзивчивите технологии* идеите им имат мощно културно въздействие. Следствията са поразителни и радикални за света на изкуството. Най-определящо е, че за системите информацията, независимо как е поднесена, става значим естетически фактор. Няма краен продукт, който да е предимно визуален, нито пък естетика, която да разчита на „визуалния“ ефект. Има съпротива срещу приложната естетика и възглеждане в принципите, залегнали в живите процеси на околната среда. Постформалистичната чувствителност реагира естествено на стимули, идващи извън заложената форма на изкуство. Авторът е освободен от принадлежност към стил, маниер, материал и групи рамки на мимезиса до такава степен, че самата тази чувствителност започва да прилича на „театър“ готолкова, доколкото в сценична ситуация съществува пряка зависимост между отделните елементи в жив процес. Терминът „театралност“ тук не е никак прецизен, но маркира промяната в приоритетите.

³ “Software: Information Technology: Its New Meaning for Art” е изложба, курирана от художника и критик Джак Бърнам и реализирана в Еврейския музей в Бруклин, Ню Йорк, 1970. Експозицията обединява компютърни и концептуални произведения, свързвайки ги чрез идеята за софтуера като процес или програма, която трябва да се изпълнява от машина или от публиката въз основа на „инструкционни линии“, формулирани от художника.



Лудвиг фон Берталанфи (1901 – 1972)



Норберт Винер (1894 – 1964)

Културната обесия по арт обекта бавно изчезва и се заменя от това, което може да се нарече „системно съзнание“. Всъщност това преминава от директното оформяне на материята към грижата за организиране на количества енергия и информация. (Burnham, 1968b: 369–70)

Системният подход отива отвъд заниманията с производството на артефакти; по революционен начин той се занимава с по-големия проблем с разбиранята за границите. От гледна точка на системите не съществуват измислени очертания като театрална сцена, корици на книга, нотен лист, рамка на картина или принципи за изграждане на триизмерни форми. Не толкова материалните ограничения и характеристики, колкото фокусът върху идейната рамка определя що е система. По този начин всяка ситуация може да бъде отработена или разглеждана като система дори и да не се манифестира като принадлежаща на света на изкуството. Доколкото една система би съдържала хора, идеи, послания, атмосферни условия, източници на енергия, инструкции и т.н., то тя е, да цитирам споменатия австрийски биолог Лудвиг фон Берталанфи, „набор от елементи, които взаимодействат помежду си“ (Bertalanffy, 1969: 38), състоящи се от материя, енергия и информация в различна степен на свързаност. В отношението си към системите артистът влиза в ролята на анализатор и селектор, който взема под внимание целите, ограниченията, структурата, началото и края на всяка активност в тях. Артистът е в ролята на трансцендентен десижън мейкър, ангажиран с управлението на скрити процеси. Именно това е изместването от Ното Faber – ориентиран към обекти с точни очертания и форма, към Ното Arbiter

Formae – посветен на една система, която може да бъде променяна във времето и пространството, поведението ѝ – променяно от външни обстоятелства и от нейните собствени механизми за контрол. Напълно обяснимо в този контекст стои изказването на Марсел Дюшан – „Вярвам в художника, изкуството е мираж“. Мога да го кажа и по друг начин: Фокусът се измества от производението към автора. Авторът става произведение сам по себе си. По-важен е въпросът кой какво прави и защо го прави, от това как го прави/изработва и как то изглежда. Един такъв подход пряко се отразява в декадите след средата на XX в., които разглеждаме като години на протести, социален активизъм, борби за права и в които артистите се открояват с индивидуалната свобода да изразят, често през директно телесно изживяване, своята рефлексия. Телесната перформативност, ритуализираният личен опит, болезнените бодипарт акции, полуполитическите провокации, артистичният нихлизъм, авторските хепънинги представляват един механизъм за регулиране на общественото тяло. Авторът е част от имунната система на колективното тяло и участва активно в самооценката му, самоизграждането му, авторегенерацията му.

На този фон какво да кажем за красотата? *Композицията ще спаси света*, ако мога така нахално да перифразирам Достоевски. Композицията е единствената възможна естетическа разработка. Композицията е уравнение, което решава въпросите на важността и наличното. Мярката за красиво днес е важността на наличното и неговото място в социалната йерархия. Композирането е способността да взимаш творчески решения, даващи същинския израз на идеите. Ното Faber окончателно се е превърнал в Ното Arbiter Formae – онзи, който взема решение. Онзи, който избира и композира и за когото се знае най-малко, защото предпочита да работи чрез отсъствие, а производението – да се освободи от контрола му. Изкуството му не е скрито единствено в материални форми, но съставя връзките между хората и елементите в тяхната околна среда.

Вижте колко прозорлива е мисълта на Джак Бърнам:

Поставена между агресивните електронни медии и двеста години индустриален вандализъм, дълго поддържаната идея, че тънкият пласт от произведения на изкуството могат някак да „разхубави“ и дори значително да промени средата, звучи наивно. Една паралелна илюзия тече как артистичното влияние навдига, посредством свръхестествената осмоза, излъчвана от произведенията. Същото лицемерие спрямо общата красота е и територията на оградените със защитен ров музеи. Въпреки че в ранните етапи на индустриализма е все още възможно такива

декоративни медии като живописата и скулптурата да възплицават естетическия порив, с технологичния напредък на този порив му се налага да се откъждествява повече със средствата на изследванията и производството. Очевидно е, че това далеч не описва настоящата ситуация. В това така отчуждено общество единствено образователната страна на изкуството все още има някакво значение. (Burnham, 1968a: 31)

Бърнам нарича артиста полуполитически провокатор. Разбирането за автора като организатор на участващите елементи (Ното Arbiter Formae) или като главен идеолог на връзките между тях, а за изкуството като процесориентирана система, води до нов подход във всички посоки. Успоредно с теориите на Бърнам във визуалните изкуства през 60-те и 70-те години на XX в. се появяват множество художествени практики, които днес обобщаваме с названието „дигитални изкуства“ с неизброими разклонения, автори и примери. Дигиталната медия приема множество лица като сензорна интерактивна инсталация, генеративни визуализации, алгоритмично изкуство, софтуерно изкуство, роботика, кибернетика, биоарт, саундарт, мейларт, гличарт, кросмедийни и мултимедийни проекти, сонификация, дейтафикация и др. За екранните изкуства възникналите алтернативи са видеоарт, виртуална, смесена или разширена реалност (VR, MR, AR), VJ култура, експандет синема, сателитни пърформанси, различни потапящи среди, използващи екрани или видеопроекция, и гурута като Нам Джун Пайк, Щайна и Уди Васулка, Майкъл Неймарк, Джефри Шоу, Джим Кемпбъл, Джоан Джонас. В литературата се открояват cut-up поезията, вдъхновена от Брийон Гайсин, френската група OULPO, наследство, възприето от един отбор чат ботове, кодиращи и декодиращи устройства, форми и механизми за автоматично писане. За света на музиката мога да спомена приноса на личности като Карлхайнц Щокхаузен, Джон Кейдж, Дейвид Тюдор, Алвин Люсиер, като последният се откроява с експериментите за композиране директно с мозъчни вълни с помощта на ЕЕГ. Може да се намери пряка връзка между отношението към музиката, възприемана и обговаряна предимно като звук, и процесите в танцовото изкуство, в които акцентът е върху движението. Примери за последното са „Вариациите“ на Мърс Кънингам и Джон Кейдж, а по-ново време нюйоркската група „Тройка Ранч“ и разработеният от Марк Конилио софтуер „Изагора“. Ако приемем трансформациите „музика – звук“ и „танц – движение“, то за театъра новата перспектива прибавя пърформанс практиките, хепънинг, акционизъм, киберлекции, роботизирани и автоматизирани инсталации, моушън тракинг системи, реактивни сценични визуализации и т.н. Може да се каже, че театрализирането, което нарекох непрецизен

термин в началото, е ядрото, състоящо се от поведенческият модел на системата. Тя е изградена от взаимоотношения. Всеки играч в нея има своята определяща роля и носи отговорността за връзките с останалите. Система можем да наречем самата сценична среда, в която медията е перформър/актьор (днес ние даже говорим за перформативни медии), зрителят е режисьор, а авторът е драматург, взел някои решения в аванс. Един и същ модел се забелязва независимо дали говорим за театър, танц, музика, литература или визуални изкуства. Модел, в който липсва йерархия, авторът не контролира изцяло събитията, зрителят е мулти юзер в една навигационна мрежа, инструкциите определят действието, традиционните представи са разглобени на съставните им части, а образността е със статута на информационните табели в географска карта.



Робърт Морис, „L-образни форми“, 1968 г.

Настъпни моментът за няколко примера. Започвам с тези, които са възникнали по същото време, когато и споменатите теории започват да циркулират в общото пространство.

На 68-ото Американско изложение в Чикагския институт по изкуствата през 1966 г. Робърт Морис се представя с две огромни, L-образни форми, показани предната година в Ню Йорк. Морис праща планове за конструкциите на гърводелците в Чикагския музей, които ги изработват по-евтино от цената за транспортирането на оригиналите

от Ню Йорк. В контекста на системната естетика притежаването на лично изработени творби вече не е от значение. (Vignham, 1968a: 32)

Изпратената информация е преодолела географското положение и обстоятелствата, свързани с изработката. Затова творците, които осъзнават работата си през тази теория, не мислят вече като скулптори/ваятели, а споделят природата на архитектите, урбанистите, строителните инженери, електронните специалисти и културните антрополози. Можем да разгледаме тенденцията като естествено продължение на репликата на Маршал Маклуън към попарта, че е признак на готовността цялата околна среда да бъде превърната в художествена творба.

Лев Манович, един от най-изявените коментатори на дигиталната култура, потвърждава тази теза, като предполага, че най-големите художници днес са компютърни учени, програмисти, IT специалисти, а най-великите произведения на изкуството са самите нови технологии. Говорейки за цялата околна среда, превърната по Маклуан в художествена творба, може да включим в уравнението и цялата околна онлайн среда. Манович твърди, че Мрежата представлява най-великата хипертекстова творба, „по-сложна, непредвидима и динамична, отколкото Джеймс Джойс би могъл да създаде..., ... най-великият авангарден филм е софтуер като Final Cut Pro или After Effects, тъй като те предлагат безкрайни възможности и комбинации“ и „най-голямата интерактивна работа е самият интерактивен интерфейс човек – компютър“ (Manovich, 2003: 15).



Нам Джун Паък, „Random Access“, 1963 г.

Следващият проект, на който искам да обърна внимание, се казва "Random Access" („Случаен достъп“) на Нам Джун Пайк от 1963 г. Можем да го разгледаме в светлината на Мрежата, в един неин протовариант. Елементите, от които е изградена структурата на произведението, изискват целенасочено взаимодействие. Самата творба е инструмент с определени правила за изпълнение от потребителя. Това е един от ключовите проекти, особено в контекста на една такава тема, която поставя естетическото на заден план, защото на пръв поглед съвсем не прилича на художествено произведение.

Инсталацията представлява хаотично прикрепени към стената магнетофонни ленти. Чрез четящата глава на магнетофон на зрителя се предоставя възможността да чуе която и да е част от записите. Колкото време иска той може произволно да се движи в мрежата. Самите записи са многообразна колекция от фрагменти, вариращи от класическа музика до случайни шумове. „Случаен достъп“ е аналогия на уеб браузър, чрез който авторът показва как линейна среда може да бъде разрязана на парчета и разпръсната, образувайки пространствено разширена, нелинейна, мрежова структура на творбата. „Случаен достъп“ няма начало и край, не може да се повтори по същия начин и винаги може да бъде модифицирана, а зрителят участник свободно навигира в структурата на творбата.



Ханс Хаакe, "Blue Sail", 1964 – 5 г.

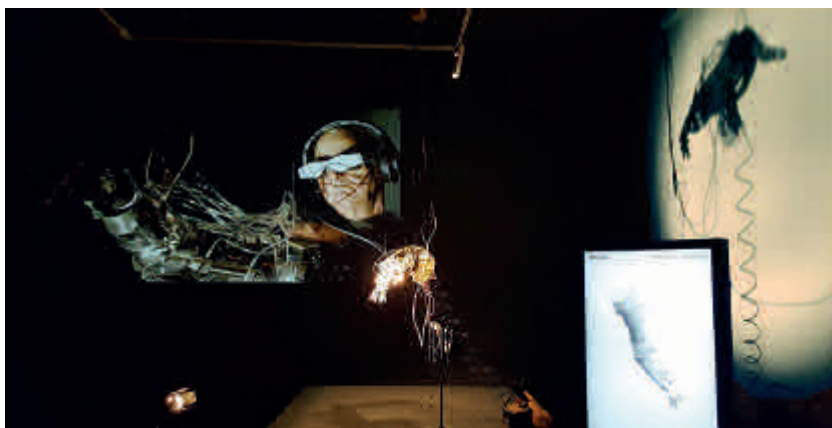
Изкуството въплъщава идеята за установените отношения на визуалните елементи в композицията. А от началото на 60-те Ханс Хааке разчита на невидимите съставки на системата. В системен контекст невидимостта, или невидимите части, е значима, колкото видимото. По този начин въздух, вода, пара и лег стават първостепенни действащи лица в неговите работи. Той възбужда интерес към „невидимото изкуство“. Произведенията на изкуството започват да функционират като „визуални аналози“ на „света като динамична система“. Системите на Хааке имат кратък живот като изложени творби. Той твърди, че нуждата от емпатия не обяснява как работят неговите творби, както е било при по-старото изкуство. Системите съществуват като независими единици в процес, скрит от зрителя. Йерархията на контрола в системите, взаимодействието и независимостта стават желани и определящи качества. Граничните ситуации са централни за начина му на мислене. Такива са произведенията “Photo-Electric Viewer Programmed Coordinate System” (1999), “Nachrichten” (1970), “Condensation Cube” (1963 – 5), “Norbert: All Systems Go” (1968) и др.



Ханс Хааке, “Nachrichten”, 1970 г.

Но тези машини са разширение на нашите собствени същества и са метафори – съвсем буквални, а не фигуративни. Всички технологии и цялата наука в света са разширения на собствените ни тела и

следователно са метафори. Мисля, че Алън Тейт беше този, който каза: Обхватът на един човек трябва да надвишава собствените му разбирания или какво е метафора. Но както и да е... Гледайте на новата среда като на метафори на собствените ни тела и нервна система (Marshall McLuhan, "Marshall McLuhan in Conversation with Norman Mailer", интервю от Норман Мейлър, interview by Norman Mailer, Marshall McLuhan Speaks Special Collection, 1968, audio, 27:43, https://www.marshallmcluhanspeaks.com/interview/1968-marshall-mcluhan-in-conversation-with-norman-mailer/index.html?fbclid=IwAR2CFUXv-vBn3ZngA7MmoQeNCyiedHLP7Ym4rOeFGa5qQP8yxUi_oMT_OA)



Стеларк, "Re-Wired/Re-Mixed: Event for Dismembered Body", 2015 г.

Мисълта на Маршал Маклуан може да ни послужи като свързващо звено между процесориентираните системи на Морис, Пайк и Хааке и киберпърформансите на съвременния автор и изпълнител Стеларк. В проекта си "Re-Wired/Re-Mixed: Event for Dismembered Body" той въплъщава идеята за едно комплексно мултисензорно и мултисетивно изживяване. Стеларк свързва тялото си с интернет и е буквално хвърлен като парцалена кукла в ръцете на публиката в различни географски точки по света. Дистанционно разположеният зрител го манипулира с помощта на сензорни компоненти, роботизирани протези и трансмитери на видео и звук и му съдейства да влезе в „реалността на киборг“. Той е част от система, функционираща на много нива. В петдневно, шестчасово на ген представление той дава възможност през интернет платформа да се изследва физиологичното, естетическото и психологическото преживяване на неговото фрагментирано, десинхронизирано и неуправляемо по собствената

му воля тяло. Художникът носи HUD (head-up display), който му позволява да вижда с „очите“ на някого в Лондон, докато чува с „ушите“ на друг, разхождащ се по улиците на Ню Йорк. Тялото също така е ъпгрейднато от екзоскелет с 8 степени на свобода на движението, така че всеки, намиращ се хипотетично навсякъде, може да генерира неволно движение на дясната ръка, използвайки онлайн интерфейс. Артистът става оптически, акустично и телесно десинхронизиран. Това, което възприема и изпълнява, е неволно, превръщайки се в дистанционно управляема марионетка, чиито входящи импулси са зависими от сателитните партньори, участващи в системата.



!Mediengruppe Bitnik, "Delivery for Mr. Assange", 2013 г.

Като се говори за системи и възможностите да функционират през онлайн свързаност, правят впечатление няколко проекта. В началото на 2013 г. художниците Кармен Вайскопф и Домагой Смольо от "!Mediengruppe Bitnik" изпращат колет до основателя на WikiLeaks Джулиан Асанж, задържан в Посолството на Еквадор. Пратката съдържа камера, която предава онлайн собственото си пътешествие през пощенската система на живо в интернет. Те описват "Delivery for Mr. Assange" като SYSTEM_TEST и произведение на Live Mail Art.



!Mediengruppe Bitnik, "Random Darknet Shopper", 2014 г.

Швейцарско-британското дуо са известни и с това, че изпращат бот на шопинг в Darknet. "Random Darknet Shopper" е художествен проект, който включва специално създаден алгоритъм, „вплътен“ в бот за онлайн пазаруване, имащ за цел да купува безразборно стоки от незаконни уебсайтове, видими с брауъра Тор. В продължение на три месеца „!Медийна група Битник“ изпраща бота на пазарни експедиции в Тъмната мрежа (Darknet). Разполагайки със 100\$ в биткойни на седмица, на случаен принцип той прави избор между приблизително 16 хил. стоки и изпраща покупката си до специално подбрано изложбено пространство. Самият бот е в ролята на пърформър, но и куратор, прилагащ особена либерална форма на куриране. Колекцията на виртуалния алгоритъм, състояща се от 25 предмета, които той закупува в периода октомври 2014 – март 2016 г., е директно изложена в „Кунстхале Санкт Гален“, лондонската галерия „Хорейшио Джуниър“ и Института за съвременно изкуство „Аксиома“, Любляна.

Дотук може да обобщим, че технологиите са агент на перформативно действие. За света на изкуството в механизмите на този процес виждаме как „... статичната фигуративна скулптура се отдалечава от класицизма на евклидовите пропорции и се ориентира към фаустовския динамизъм на математическата функция“ (Burnham, 1968b: 8). Фридрих Юнгер признава преди повече от четирийсет години, че „технологията е метафизиката на нашия век“ (Ibidem: 2).

Именно в бурния контекст на дигиталната революция софтуерът има решаваща и определяща роля. Той е ядрото, което има привилегиата и правата да управлява системите. Софтуерът е сам по себе си система. Софтуерът е технологическото протягане във виртуалното и реалното пространство. Той е главното оръжие на труда, подпомагащо еволюцията на Ното Arbiter Formae. В развитието на технологиите може да отличим компютъра като значим инструмент и партньор във всички креативни области. В дигиталния свят различните дисциплини са хибридувани благодарение на неговото посредничество. Дигиталната медия е интегрираща и често съдейства в отключването на неподозрян потенциал на всеки от участващите елементи. Тя прави възможно съществуването на глобални артпроекти, включващи невродизайн, невронаука, мозъчно-компютърна интеракция, генеративна графика, скулптурно моделиране, музика, поезия, финанси, политика, етика. Именно такава е последната работа, която ще ви представя.



Морис Бенаюн (АКА MoVen), Тобиас Клайн и Николас Менгоса,
“Values of Values (VoV)”, Blockchain-based Art project, 2020 г.

На осмото издание на DA FEST през 2021 г. показахме в София проекта VoV на Морис Бенаюн. През него може да обобщим казаното дотук и да очертаем актуалните аспекти на един днешен Ното Arbiter Formae. В светлината на проекта на Бенаюн зрителят през собствените си биометрични показатели дава форма на идеята,

става куратор, колекционер, артдилър. Произведението може да бъде наречено „Виртуално общество от агенти“, включващо избран кръг от представители: генератор, калиграф, принтер, читател, интерпретатор, учен, аналитик, счетоводител, поет.

Зрителят участва в серия от процедури, като основната задача е да се даде форма на различни човешки ценности директно от техния ум и контролирайки тяхната еволюция със силата на мисълта. Посетителите са брейн уъркъри, чиято „мисъл в действие“ се трансформира от абстрактен поток от данни в триизмерни обекти до NFT. Конкретните етапи, през които преминава зрителят участник, са следните: регистрация на потребител в онлайн платформата на VoV и създаване на виртуален портфейл; същото уеб приложение в края на целия процес позволява чрез сканиране на QR код – резултат от персоналния невродизайн, да добави нов токен в личната си колекция; пристъпва се към същинската дейност на брейн уъркъра, като той се разполага на комфортно кресло (VoV станция) и му се поставя диадема за ЕЕГ, отчитаща вълните от мозъчната му дейност; на голяма видеопроекция срещу него се излъчват инструкции, които в няколко стъпки позволяват персонално калибриране; в следващата фаза софтуерът алеаторично задава една „ценност“ (от 42 възможни), напр. интелект, справедливост, скромност, щастие, мъдрост, доверие и др.; през сигнала, подаван от ЕЕГ, персоналните електромозъчни вълни на потребителя контролират различни параметри като гравитация, комплексност, дисперсия, цветност и т.н., на триизмерен обект, който вследствие на това е в непрекъсната графична мутация; в края на 8-минутната сесия брейн уъркърът е завършил моделирането, като всеки участник наследява определено ДНК на формата, съответстващо на 10 дескриптора, но и го променя за следващия, работещ върху същата „ценност“. Получените модели стават VoV токени (NFT), автоматично регистрирани в Blockchain, а в изложбеното пространство стават достъпни за потребителя благодарение на принтиран QR код. Чрез сканирането на персонализираните токени през уеб приложението на VoV те се прибавят към портфейла и процесът по монетиизирането им е завършен. Опциите, които следват, са свързани с колекционирането, търговията, размяната или реификацията на графичния модел. Последният щрих от мултисофтуерната организация е т.нар. транзакционна поезия, генерирана автоматично, когато дадена транзакция бъде извършена. Формата е лаконично, етично изявление, произтичащо от езиковите компоненти на действителната сделка.

Днешната представа за пълнокръвна перформативност много напомня някакъв шеметен компютърен хабитат, населен от странни и непонятни

техносъздания и процеси. Те често предизвикват резерви, скептицизъм и носталгия по добрата стара изобразителност. В перформативните презентации на системите, особено в онлайн среда, обектът, че дори и субектът, постепенно се изтрива, обезличава, предефинира на авансцената на компютърния монитор. Джек Бърнам е прозорлив и в това отношение. Преди окончателно да се отдели от активната си работа като теоретик и куратор, той пише статията “Art and Technology: The Panacea That Failed”. Ако в предишните му текстове се усеща неудовлетворението от конвенционалния художествено-исторически подход за природата и развитието на скулптурата, то в тази фаза наблюдаваме подозрението, че изкуство и технология са несъвместими.

Опитът ми със семиологията и иконографията ме кара да вярвам, че огромната жизненост и воля за промяна зад западното изкуство в известен смисъл е илюзия, точно както технологията таи свои собствени илюзорни импулси. (Burnham, 1980: 212)

Бърнам наблюдава възникването на нов вид техноформализъм; вижда, че квазинауката се стреми да извади човешкия фактор от уравнението, каквато изглежда е оптимизиращата задача на кибернетиката; убеден е, че всички усилия се оказват един тъжен провал, че разколът между изкуство и софистицирана технология е отражение на дълбоките различия в невронните програми на умовете на учени и художници.

Въпреки това, докато изкуството и технологиите показват признаци на взаимно изключване, на ниво анагогично значение те всъщност могат да бъдат напълно тавтологични. (Burnham, 1980: 215)

Независимо от инструментите, които ползва Номо Arbiter Formae, или Този-който-взема-естетическо-решение, той си остава главен играч в постформалистичното функциониране на системно ориентираната култура. Вниманието на художника е пренасочено от формообразуващия капацитет на човешката интуиция (формализъм) към живота на формата (постформализъм), т.е. независимо от това дали ползва своето тяло или някакъв виртуален аватар, интересът е към взаимоотношенията между форми, функции, фигури, явления, идеи, хора, съобщения, системи.

Номо Arbiter Formae избира своите партньори в изграждането на една споделена система, в която се сливат съзнание и жест. Е, жестът понякога е доминиран от технологии, но всяка технология е следствие от осъзнат човешки жест.

ЛИТЕРАТУРА

- Bertalanffy 1969: Bertalanffy Ludwig von. General system theory; foundations, development, applications. New York: George Braziller, 1969, 38.
- Burnham: 1968a Burnham Jack. System Esthetics. – In: Artforum, 1968, 31, 32, 35.
- Burnham 1968b: Burnham Jack. Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century. New York: George Braziller, 1968, 15, 369–70.
- Burnham 1980: Burnham Jack. Art and Technology: The Panacea That Failed. – In: The Myths of Information. Coda Press, 1980, 2012, 215.
- Manovich 2003: Manovich Lev. New Media from Borges to HTML. – In: The New Media Reader. USA, The MIT Press, 2003, 15.
- McLuhan, Marshall. “Marshall McLuhan in Conversation with Norman Mailer”, интервю от Норман Мейлър, interview by Norman Mailer, *Marshall McLuhan Speaks Special Collection*, 1968, audio, 27:43, https://www.marshallmcluhanspeaks.com/interview/1968-marshall-mcluhan-in-conversation-with-norman-mailer/index.html?fbclid=IwAR2CFUXv-vBn3ZngA7MmoQeNCyiedHLP7Ym4rOeFGa5qQP8yxUi_oMT_OA
- Pias 2016: Pias Claus. Cybernetics: The Macy Conferences 1946–1953: the complete transactions. Zurich: DIAPHANES, 2016.
- Wiener 1985: Wiener Norbert. Cybernetics. The MIT Press, 1985.
- Wiener 1989: Wiener Norbert. The Human Use of Human Beings. FA Books, 1989.

За автора:

Венелин Шурелов е доцент, доктор в Националната художествена академия, Факултет за изящни изкуства, катедра „Изкуствознание“.

Научни интереси: дигитални изкуства, визуални изкуства, софтуерни изследвания, дигитален хуманитаризъм, медийни изследвания, критични научни и технологични изследвания.

E-mail: shurelov@nha.bg

About the Autor:

Assoc. Prof. Venelin Shurelov, PhD, National Academy of Art, Faculty of Fine Arts, Department of History of Art.

Scientific interests: digital arts, visual arts, software research, digital humanities, media research, critical science and technology research.

E-mail: shurelov@nha.bg

МНОГОПЛАСТОВОСТ НА ИЗРАЗНИТЕ СРЕДСТВА В ARTel ПРОЕКТА „НАМЕСИ“

Емилия Евзениева

Реюме: Многопластовостта е заградена в нашата природа и социална битност. В настоящата студия поставяме акцента между казано и написано, видяно и изобразено, помислено и споделено. Съвременното преминаване на представите за пространство чрез виртуалното му измерение отново извежда на преден план идеята за трансцендентната природа на човека. Провокативната форма на културното съизмерване и/или преминаване на границите на сетивното възприемане и намиране на негово съвместно, съавторско битуване има своите предпоставки в природата на човека и многообразието от сензорната интеграция, което прави случващото се в съвместността възможно и значимо. В студията са потърсени аксиологични проекции на казаното и показаното през призмата на „Принципи на изкуството“ на Р. Дж. Колинзуд, преведена и представена от Христо Карагъзов през 2021 г. Потърсена е комуникация в казаното и видяното в художествените творби на единайсет художници, участници в проекта ARTel, и принципите на изкуството.

Ключови думи: изкуство, художник, публика, общност

MULTILAYER OF EXPRESSIVE MEANS IN ARTel THE PROJECT “INTERVENTIONS”

Emilia Evgenieva

Abstract: Multilayeredness is set in our nature and social existence. In the present study we place the emphasis between what is said and written, seen and depicted, thought and shared. The modern transition of the notions of space through its virtual dimension once again brings to the

fore the idea of the transcendent nature of man. The provocative form of cultural co-measurement and / or crossing the boundaries of sensory perception and finding its joint, co-authored existence has its prerequisites in human nature and the diversity of sensory integration, which makes what happens in the community possible and significant. The study sought axiological projections of what was said and shown through the prism of R. G.'s "Principles of Art" Collingwood translated and presented by Hristo Karagiozov in 2021. Communication was sought in what was said and seen in the works of art of eleven artists participating in the project "ARTel" and the principles of art. According to Collingwood, "Artistic consciousness (is consciousness in general) is incapable of distinguishing between itself and the world in which it resides – because this world is conceived only as something experienced here and now."

Key words: art, artist, audience, community

ВЪВЕДЕНИЕ

Преживелищните формати в последните десетилетия преминаха на бърза скорост през множеството вариации на алиенацията, личностното обособяване, ускорението на усещането за физическото време, мобилността на хора и ценности (в частност капитали), живот във виртуалното пространство и пр. Всичко това е под знака на експоненциалното развитие на обществено-икономическите условия и невъзможността на отделния човек да ги достигне в пълен вариант и разгърне в пълна сила. Технологичните новости се сменят светкавично пред погледите ни. Предметите за и около нас прелитат през ръцете ни, без дори да можем да ги проучим в детайли, а още по-малко да им дадем възможност да остаряят, преди да загубят място сред новите технологични решения. Така експоненциалното развитие влиза във все по-дълбок конфликт с последователността, необходима за натрупванията в индивидуалния опит на всеки. Фрагментарността и невъзможността за изпълване на всички детайли от пъзела предизвиква съвместността (съавторството), нов модел на колективно преживяване. Търсенето на колективното не е уникално, а е характерно за епохи на кризи, каквато е съвременната. В националната културна история има не една и две такива кризи, като например екзистенциалната на 20-те години на миналия век. Време, натоварено с противоречия след приключилата Първа световна война и разгромени ценности и идеали. Последствията от войната ще отекват дълго след слагането на оръжията, което прави живота променен, мястото на търсещата личност – неясно, темното на

живота – несигурно. Емблематично описание за този период може би е “Presto I” от „Ден на гнева“ на Гео Милев (Milev-4). Текстът е написан през 1922 г., с което не търсим алюзия век по-късно. Зашеметената в новите реалности личност е във водовъртежа на събитията и сама: „Бягай, бягай / в галоп / не питай / ти си сам идеал! / На живота огромния топ / изгърмява ме цял / на вис към звездуите.“

Животът на скорост създава предпоставки за търсене на нов тип съвместност, чрез която да се преодолее усещането за динамика и изтичане на времето през пръстите и трудността, за да бъде задържан. „Дело! Дело / е нашия зов / пряко всичко / пряко вражда и любов, / пряко звезди, / метеори / комети / – напред / без умора, / без сън / навън / из затворите, / из градовете / центростремително / ти полети!“

„Делото“, както казва творецът, или дейността, е средство за преодоляване на противоречия – „вражда и любов“, създаване на взаимодействия – „пряко всичко“, достигане до цели – „звезди, метеори, комети – напред“ с постоянство и „без умора“. Социално неограничена „из затворите“ и „из градовете“ е възможността за полет. Условието е „центростремително“-ст. Постигнатото вече спрямо крайната цел е подлежащо на съизмерване и взаимодействие. „Безполезно е тъй да стоим: / да се вдигнем / – напред – / да вървим!“ Пасивността е безцелна и несъизмерима. „Сега е / последния час, / последния ден: / 100 години пред нас.“ Направената алюзия с Гео Милев и неизменяемостта на смисъла на делото/дейността в живота и в частност в изкуството са добрите пророчества за днешния ден и вероятни прогнози за следващите сто години.

Това провокативно културно съизмерване и/или преминаване на границите на сетивното възприемане и намиране на негово съвместно, съавторско битуване и в новите виртуални реалности (в смисъл на „възможни“, „проявени“)¹ има своите предпоставки в природата на човека. Става дума за сензорната интеграция, която осигурява възможността за поддръждане и преработка на сетивни дразнения, които мозъкът пренарежда в целенасочен отговор на организма и превръща в осмислени възприятия, емоционални реакции и мисли. Сетивният опит е неврофизиологичната основа на многопластовостта. Превръщането на усещането във възприятие, сортирано и подредено в структурирана мозъчна дейност, прави случващото се в социалното битуване на индивида възможност за съизмеримо/съвместно/съавторско/ колективното преживяване.

¹ Терминът е употребен от Ив. Шишманов (вж. виртуален <https://ibl.bas.bg/>).

В същото време експоненциалното развитие на съвременните технологии и социални структури създава предпоставки за ситуации на криза. „Социумът и индивидите, които го формират, имат генетично обусловена скорост на видоизменяне, над която губят опорните си точки в света, в който живеят... И да иска, обществото не може да забави темпо ...“ (Karagiozov, 2021). „Това поражда дисонанс, продължава Карагьозов, между прагматизма/ технологичността на консумизма и ценността на преживяването – ножицата между духовното и технологичното развитие се разтваря, стигайки до момента, когато духовността ... бива унищожена от уродливото, комерсиално братче на науката – технологията“ (нак там). От друга страна, съществуват покановки, че морало-етичните или ценностни ограничения могат да се преодоляват в голяма степен чрез търсене на гносеологично единодействие между различни гледни точки. Основанието може да се намери в утвърдените се тенденции в научните изследвания през последните десетилетия. Тук не е нужно доказване на многообразието от частнонаучни достижения (открития, теории), а тяхната съизмеримост. Счита се, че за целта е достатъчно да се установи „норма“ във вид на „съществуващи представи“ и като „система на отчет“ (Gachev, 1979), използвана за осигуряване на „ефективното“ (продуктивно) протичане на процеса. Тя се формулира като установяване на „философски връзки между сферата на валидност“ на наблюдаваните частнонаучни достижения (Rikuor, 1994) или като „хаос“ от образувания, в които може да се „оправим само чрез съпоставка с общоисторическото“ (Gachev, 1979) или като „безсмислено“ клиширане на социалните възгледи, които „не могат да бъдат подредени в едно измерение“ (Belova, 1994).

От друга страна, ограниченията може да бъдат преодолявани и със средствата на „човешката душевност“. Тя може да се търси „преди всичко в материалната последователност, в логическата безупречност и във високото теоретично равнище“ (Levi, 1990). Една от тенденциите в тази насока се разкрива като движение от един вид „затворена система“ към друг (Stivansan, 1994), основана на индивидуализма (или „демасовизацията“ по терминологията на А. Тофлър (1992)). По силата на доскорошното им развитие те са били антагонистични не защото има различие в смисъла на отношението им към човешките (духовни) измерения, а по силата на вътрешния рефлекс на системите. В този аспект разбирането за човешката душевност се движи между крайна идеализация и краен практицизъм. Действителността се обяснява чрез критика, като се вземат аргументи от самата система.

Широко разпространение придобива противоположното схващане, чийто обобщен вид се съдържа в разсъжденията на П. Бурдиё, свързани с другата фундаменталнонаучна тенденция – „...да се мислят феноменално различни неща като подобни по своята структура и функциониране и да се пренесе установеното по повод на един предмет към поредица други предмети“ (Bourdieu, 1982); „... можем да спечелим повече, ако се сблъскаме с нови предмети, отколкото ако се въвличаме в теоретични полемки, които само подхранват постоянен самозараждащ се и твърде често празен метадискурс по повод на понятия, разглеждани като интелектуални тотему“ (Bourdieu, Vakan, 1992). Но заедно с това трябва да се има предвид „... че прилагането на това изкуство изисква непрекъсната методологическа рефлексия, за да бъдат избегнати безкритичните екстраполяции“ (Dejanova, Dejanov, 1993).

Сходна социокултурна позиция, насочена към създаване на функционални модели, се открива в подхода, интерпретиран като „литературна комуникация“ (Sararev, 1994). В художествения феномен се търсят „социализиращи предизвикателства за самообщуване, в процеса на което личността потвърждава и същевременно надмозва себе си“ (Stefanov, 1995). По този начин в посочения подход може да се намери стремеж към еманципиране на читателя/ слушателя/ зрителя в общокултурното познавателно поле. Не се оспорва, че „литературните творби, от една страна, са трайно фиксирани под формата на конкретен текст; от друга страна обаче, трябва непрекъснато да се самодоказват в процеса на комуникацията и в този смисъл търпят непрекъснато развитие, което не е само положително ориентирано в ценностно отношение“ (пак там). Формата на съвместността между твореца и неговата публика е предмет на непрекъснати дискусии. Според Р. Дж. Колингуд „художествената творба не е нещо материално, сетивно възприемано, а вид творческа дейност – при това не дейност на неговото „тяло“ или чувствената му същност, а дейност на съзнанието му. Това поражда един проблем, който е свързан с начина на общуването на твореца с публиката му. ... За да прави това, той се нуждае от средства за комуникация, а те са нещо материално, сетивно възприемаемо – нарисувано платно, обработен камък, написана хартия и т.н. ... Следователно творецът е човек, който изразява себе си, като неговото самоизразяване по никакъв начин не зависи от комуникацията с публиката и не я изисква.“ Въпросът, който поставя авторът, е отношенията между твореца и публиката – „отношения между две отделни личности, които са ни добре известни. Точно поради това ние имаме погрешна представа за тях – имаме тенденцията да мислим за тези отношения като за ситуация, при която творецът „предава“ емоциите си на публиката.

Емоциите, обаче, не са нещо, което може да споделим подобно на храна или напитки, не могат да бъдат дадени на заем, подобно на носена дреха.“ Изразяването, творчеството „не са някакъв закъснял отговор на идея“. Изразяването, творчеството е творбата и нейната първа публика е самият творец. Възприемайки създаденото, творецът първо възприема себе си, то е първата публика – сам на себе си, пише Колинзуг. По този начин „той осъзнава себе си“. „Тази двойствена ситуация е присъща за всеки човек“, което е рефлексията или осъзнаването на „аз“ като „ти“. Това е важен психически феномен, при който се наблюдава „преднамереност и вътрешен план на дейността... Установяването на рефлексивност по отношение на външна и вътрешна активност е сложен, постъпателен процес. Относно външната активност тя може да бъде проследена в следния порядък: отначало по отношение на *операциите*, после по отношение на *действията* и най-накрая по отношение на цялостната *дейност*. Относно вътрешната активност рефлексивността във всичките ѝ проявления също върви в определена последователност: най-напред спрямо проектите (доколкото най-тясно са свързани с външна активност); после спрямо перцепцията (благодарение на която се постига избирателност); следва подборното актуализиране (което внася ред в аперцепциите); най-накрая съотнасянето им към структурите на Аз-а, което дава възможност за преход (от значение към смисъл). Рефлексивността предполага допълнителни възможности за по-нататъшно развитие и осмисляне на идеята за авторството (Evgenieva, 2001).

МЕТОДОЛОГИЯ

В принципите на изкуството Колинзуг търси „разбирация фактор“, „сътрудничеството“, „съмишленика“ като част от творческата дейност и двустранната рефлексия на произведението, за което той казва, че не е „артефакт“. Произведението е „нещо, което съществува само и единствено в главата на художника, продукт на въображението му ...“. Картината и развитието на преживяването не са едно и също за художника. „Има две преживявания: вътрешно, или въображаемо, наречено „виждане“, и външно, материално, наречено рисуване, или казване/ говорене.“

В търсене на сътрудничеството, съавторството на преживяването в слово и образ, предлагаме съдържанието на проекта АРТел, *който е фаза от съавторство*. Съвременното екипно търсене на творчески решения е наложила се дейност. Това силно кореспондира с идеята, че „самоизразяването на твореца“ в индивидуалистичната теория е спънка. „Индивидуализмът разглежда човека все едно той е Бог – самодостатъчна и самостоятелна творческа мощ, чиято единствена цел е в това да

бъде самата себе си... Човекът обаче както в изкуството, така и във всяко друго отношение е ограничен. Всичко направено от него се прави с отношение към други нему подобни индивиди.“ (Collingwood, 2021).

Стадий от развитието на дейността по проекта АРТел е изложбата „Намеси“ – февруари 2022.

Представянето на творбите е форма на „споделяне с останалите, за да може дарявайки ги с разбирането за нея, той сам да бъде сигурен, че тя е стойностна. Ако той е усетил нова емоция, той е задължен да я предаде на другите, за да може да е сигурен, виждайки, че те я споделят, че неговото разбиране за тази емоция не е изкривено“ (нак там).

Етап на настоящото представяне на творбите е моделиран чрез принципа на допълнителността с помощта на обособените принципи на изкуството от Колингууд в глава XIV „Творецът и обществото“ – материализиране, рисуване и съзерцание, материалността на художествената творба, публиката като разбиращ фактор, публиката като съмишленик, естетически индивидуализъм, сътрудничеството между творците, сътрудничеството автор/изпълнител, творецът и неговата публика. „Допълнителността предполага обръщане към описания, максимално несъвместими и взаимноизключващи се, макар и по необходимост описващи един и същ предмет“ (Stillfrid, Wallach, 2006).

Материализирането на творбите в „Намеси“ беше допълнено и с авторските словесни концепции на визуалните творби. Така вътрешните авторски решения получават два сътруднически си израза в поне четири формата на писател/читател и художник/публика. Проектите на перцепцията са многопластови и провокират зараждането на различни дискурси. Дискурсът осигурява преноса на един постигнат опит към следващ. Преобладаваща теза е, че отношенията между обществото и дискурса „не са директни, а трябва да бъдат свързани с една теория за ролята на социалното познание“ (Dijk, 1994). В последните десетилетия голямо внимание в изследванията (философски, логически, структурно-лингвистични) се обръща върху един по-обобщен тип на релативност, която се детерминира от специфични полета на контекста, също и от неговата топологична структура (време и място на речевия акт), както и от интелектуалните структури на познавателните субекти: знания, вяра, намерение, предпочитание способности и пр. (Dijk, 1978; Krasteva, 1996 и др.). Такава релативност е с отношение по-скоро към прагматичния контекст. „Модерното разказване има посттеологическа цел... То се превръща в размишление, като с това подема теологическото или философско разсъждение, за да получи подкрепа от него или за да го разгради. Резултатът от тези операции обаче е преносът и

кондензацията на една уголемена екстензивна епифора... Полето на епифората, на преноса и на кондензацията на значението довежда до отваряне на повърхността на знаците към непрезентируемостта, което лежи под тях и което, ако е непроектно, се нуждае от изказана и нарративна стратегия, за да се обяви в пукнатините“ (Krasteva, 1996). Дискурсът освен със социалните концепти е свързан с идеята за уравновесяване между крайната идеализация и крайния прагматизъм. Като се обособяват две основни вида проявления на всеобщия (социално-познавателен) дискурс – културно и природно, между тях се интерпретира „свят на тоталното значение (значение)“ в предназначението му да изгражда образи (знаци), чрез които да се продуцират смисли. Този междинен дискурс – дискурсът между културно и природно, между идеализация и прагматика, най-често се дефинира като дискурс на модерната комуникативна тенденция в познанието (Barthes, 1977). Дискурсното ниво показва, че познавателните процеси са независими от различията в езика и културата (Silverberg, 1978).

Дискурсът може да се свърже с известната изречева интерпретация на културния и в частност – художествен и литературен феномен (Нюоузинга, 1982). „Преди да стане културообразуващ фактор, изречата сама по себе си, иманентно, има характер на култура и дори статут на култура...; създава се традицията на изречата, трайно в преживяването на изречата, лесната възможност за нейното повторение, а с това вече тя се превръща в културен феномен, във „форма на културата“ ...; връзката изречева-култура според Хюйзинга не е генетическа. Културата не произхожда от изречата, а възниква и се развива в изречата, като изречева“ (Pasi, 1982). Общоприетото и вътрешно непротиворечиво разбиране за онтологичното „начало“ на развитието е в гносеологическия и културологичния смисъл на хармонията. В това изложение тя се разбира като съответствие между човека и останалата природа. Това е онази първичност, която се формулира като възпроизводство на всички нива на съществуване (живота като битие). Само по себе си началото не носи смисъла опосредстваното (вторичното) разбиране за „нещата“ от света. „Идеята ... изобщо за „начало“ , „абсолютно начало“, принципът пренася винаги във феноменологията към тази изходна точка...“ (Deleuze, 1996: 84). Едва „...вписан в човешкото битие, в човешката личност, космосът става функция на битието и личност. Каква функция? Израз, знак, отражение, тропи – това е нова функция на космичните неща. В тях се отглеждат и те изразяват вече душата, мислите, състоянията, сетивата, отношенията между човеците“ (Mustafov, 1994). Процесът на ограничаването, по-точно – на различаването (difference) на човека от първичната си функция

на космичност, по думите на Ж. Дерида, „препраца към активното и пасивно движение на отлагането (diferer), чрез срок, делегиране, отсрочка, препращане, отклонение, закъснение, поставяне в резерва. В този смисъл преди отлагането (diferance) не стои изначалното и неделимо единство на някаква налична възможност, която бих могъл да поставя в резерва ...; движението на различаването като произвеждащо различия ... е общият корен на всички концептуални опозиции: сетивно/интелектуално; натура/култура ...“ (Derida, 1993).

КОНЦЕПЦИИТЕ, ПРЕДСТАВЕНИ В „НАМЕСИ“

„Предварително и неотвратимо условие за художествено творчество е материалът; художникът трябва да владее боите и рисунъка, музикантът – гамите и хармонията, поетът – словото, езика. Поетът е длъжен да владее езика така, че да чувствава ръката си свободна за най-смел замах, за неограничена от нищо игра – "licentia poetica". От писателя не се иска филологическо, а психоестетическо познаване на езика – езика като материал за художествено творчество, а не обикновен човешки израз на мисли, описание на вещи и случки и пр.“ (Milev-1). „Експресията, изразът отвътре, прави изкуството творчество – а не възсъздаване или дори подражаване: творчество на нови форми, а не копиране на готови – дадени във от действителността – форми“ (Milev-2).

По пътеката към морето
Орлин Дворянов



Когато слизаш по пътеката към морето, можеш неочаквано да откриеш много неща. Ако успееш все пак да ги видиш, защото мнозина гледат около себе си, но „не виждат“. За нас, „виждащите“, всяко новооткрито нещо проговаря на своя език. То ни приканва към разговор, но не с думи, а с образи. От нас зависи да влезем в диалог с него. То е там, стои неподвижно до пътеката. Около него протичат природните процеси, които непрекъснато го променят по-незабележимо или по-категорично. А ние бързаем към морето, слизаме и се изкачваме, слизаме и се изкачваме. Но понякога можем да спрем за кратко и да се опитаме да разговаряме с „нещото“, с „видяното“, с „приканващото към размисъл“. След намесата ни в неговия живот то си остава на мястото, но вече се е променило благодарение на оставения от нас знак за кратко, споделено присъствие.

Неуловимата нежност на представите – рисунки върху пясък
Анна Цоловска



Когато вървиш сам по морския бряг, обикновено мечтаеш, мислиш си нещо.

Морето облива краката ти, пясъка и размива следите, твоите и на гругите.

Създава нови рисунки с водорасли, камъчета, мидички, пяна, пясък. Меланхолично е. Започваш да си граскаш с пръчка образи в пясъка.

Не знаеш къде тези образи са се били настанили в теб, но са много устойчиви и ги граскаш, без да се замисляш.

И хем се стараеш, за да ги видиш по-ясно, хем не упорстваш, защото знаеш, че след миг ще изчезнат.

Морето ги залива и те се заличават. Нежните рисунки в съзнанието ти и те се стапят.

Сънни фази
Бисера Вълева



Работата се фокусира върху съня, събуждането и намесата на реалността. И макар че „всичко значимо се случва или чрез сън“, според Флоренски, „или в някакъв фин сън, последван от внезапните пробиви от съзнанието за външната действителност“, то сънните фази са тези, които приближават към нея. Те свързват тънките сребърни нишки-желания с размитите граници на фикцията и реалността. Те са бягството от кошмара на неудовлетворението и погрешно интерпретираните желания. Те се вкопчват в мимолетността, превръщайки я в надежда, а знаем, че *Spes somnium vigilantium* (Надеждата е сън наяве).

Високо... след Корабокрушението... И отново р-АЗ-рушено от следващо вълне-НИЕ...

Венцислава Стоянова





Лендарт инсталацията, ситуирана на брега на бурното есенно море и създадена от изхвърлени на пясъка клони, представлява вертикална конструкция, извисяваща се към небето. Тя буди асоциации на мачта на отдавна корабокрушил кораб. В очертаващите се от преплетените клони пространства са завързани плетени обекти, които се борят с вятъра, опитвайки се да удържат силния му порив.

Високо след вълнение... Вълнуваме ли се от корабокрушенията, които претърпяваме? Изправяме ли се високо след разрухата, за да се срещнем с останките от собствения си АЗ? И дали не оцеляваме благодарение на следващото вълнение, което ни разрушава, за да се преродим наново – различни и все още същите?

Инсталацията, която виждате в галерийното пространство, е продължение на стремежа към извисяване и цели засилване на възприятията.

Плоската повърхност на стената е нарушена от релефната структура на истински клони и пясък, които изскачат в пространството, опитвайки се да се извисят до зрителя, но отново завършват в плоскостта. Естествени органични материали, релефни структури и реални обекти се съчетават с плоския принт – фотографията, отразяваща лендарт инсталацията на морския бряг. Този сблъсък между двумерно/тримерно, както и между реално съществуващо/изобразено е своеобразна препратка към творчеството на големия художник Михалис Гарудис, който съвсем скоро напусна този свят.

....

Александра Димитрова



Главата ми се изпълва с мисли. Неканени. Тежки. Безформени. Озверели разкъсват платта ми отвътре навън. Да знаеш – стяга ми това тяло. Стягат ми тези мисли. И болката не ми понася. Искам да разплиея гушата си. Цялата. И там да остана – в нищото, откъдето дойдох някога. Ще ме намериш по следите на вятъра.

Брош вълните. Всяка девета е най-голяма. Ако след нея приливът е добър – политаш. Въздушната струя се влива в гърба ти, но не коварно

и без предупреждение, а по твоя воля. Пръските от разпорваната вода се забиват в лицето ти и то придобива гримаса като при сражение. Със себе си. С мислите. Чуващ, но някак глухо. Виждаш, но някак замъглено. Познаваш ли страданието зад усмихнатия поглед? Имаш ли смелост да пуснеш мислите си да се търкалят по полето на незнанието? Да ги пуснеш на вятъра.

Късно есента и в началото на зимата стъблото ще се откъсне от своя корен. Лесно ще се разнесе, ще полети и ще се носи свободно, ще се зацури по немите брегове. Чувство на пълна откъснатост от останалото човечество. Подобно чувство навярно изпитва подгоненият от вятъра ВЕТРОГОН, който ще се носи дълго. Без корени. Без мисли. Сам.

Да гониш вятъра! Да вървиш по вятърите! Вятър работа!

Ти гониш!

ВЕТРОГОН

Двойно естество

Марина Александрова



Границата между две територии, между морето и брега, между прага на дома и външния свят, между тук и там, правилно–неправилно, добро–лошо, красиво–грозно. Границата има двойно естество, което от своя страна притежава свой собствен характер.

Лендарт инсталацията „Двойно естество“ пресъздава природата на граничността през погледа на автора. Създавайки условна преграда между бурното море и брега, която носи своя характер, материал и форма. И все пак кратковременна, тъй като двойното естество на границата се състои именно в липсата на постоянност. Тук или там е въпрос на индивидуално възприятие, което не зависи от образа на преградата, тя бива създадена по идея на един или повече индивиди и е относителна, мисловна структура.

Художниците на живота
Карина Узунова



Сблъсъкът между времето и природата е един от най–съвършените процеси. Когато невидимото оставя своя отпечатък в заобикалящия ни свят. Тишина. Моментът, в който движението отстъпва пред статичността. Сливайки и преобразувайки се в едно цяло. Хармония. Баланс.

Игра на шах с морето (лендарт миниатюри)
Цвета Петрова



Ефимерността е характерна за лендарт изкуството – то изчезва бързо, погълнато от природната стихия. От природата материалите се „заемат“ временно, а човекът разполага само с кратък срок, в който може да „пренареди“ пейзажа. Заг тази дейност може би се крие преди всичко нестихващото му желание да опитоми, да подчини природата... макар и за кратко.

Имах идеята да направя произведение – значително по-голямо като мащаб, – но успях да създам само множество миниатюри. Заради независящи от мен обстоятелства. Едва започнала своята композиция, попадах в непредвидена ситуация – силен вятър, вълни, помитащи всичко, което направех. Дъждът от своя страна ме отпращаше за известно време от брега в търсене на по-безопасно място. Връщайки се на плажа, установявах, че по-голямата част от направеното е изчезнало. И трябваше да започна отначало. Така заиграх една своеобразна версия на шах ... с морето (доминация за морето, цугцванг за мен). Едва в края успях да създам една сравнително по-голяма творба – няколко очи, които наблюдават случилото се от скала, разположена там, където морето не стига.

Кой победи в крайна сметка? Аз – документирайки множеството миниатюри – или морето, което разрушаваше всичко за минути...

Обстоятелствата само ускориха процеса, не промениха изхода.

ОБЕЗЦЕНЕНИ

Виолета Апостолова – Лети



В търсене на ниските цени и добрите предложения и лесните покупки хората обезцениха и себе си, и другите, обезцениха и природата, и любовта, и личния си избор.

В търсене на добрите предложения се отваря и бездната на личните неудовлетворения... тъй като нищо вътре в нас като липса не би могло да бъде заменено от придобивки... независимо от добрата цена... единственото, което предстои, е следващата „ОФЕРТА“ или „КАПАН“. Свободата на избора... струва СКЪПО, макар и на промоция.

@ „Когато индивид не е способен да интегрира трудни чувства, се мобилизират специфични защити, за да регулират тези непоносими чувства. Защитата, която помага в този процес, се нарича разделяне. Разделянето е тенденция да се гледа на хората или като на добри, или като на лоши. Когато се гледа на хората само като на „добри“, се смята, че се използва защитен механизъм идеализация: душевен механизъм, в който личността многократно преувеличава положителните качества към себе си или другите. Противоположността на идеализация е обезценяване: при него многократно се преувеличават негативните качества към себе си или другите.“

Отново там

Любен Кулелиев



В един бурен свят, в който вихрите се срещат със стихииите и бурята носи аромат на сол. Свят, в който всеки се е сгушил в своята ниша в очакване всичко да премине.

Там разгялата е норма, там отчуждението се шири и развихря. Там никои никого не търси, нищо не е от значение и всеки сам гложга собствените си кости. Там са те изгубени.

Разделени от пътя на алчността, който всички следват без оглед на логика и разум. Те са похабени от апатията, която е пропила във вените на мнозинствата. Консумирай още, не мисли, има, казват, пък после ще му мислим. Ще му мислим после, ала за кога?

Там тя се смееше учудено при вида му – мокър и по кости, досуц като нея. Те бяха там на този бряг, както преди и както винаги са били. Както винаги ще се търсят.

В инсталацията „Отново там“ авторът отправя критичен поглед върху актуалните теми, свързани със свръхконсумацията, прекомерната експлоатация на ресурси и цялостното похабяване на света, в който живеем. Чрез поставянето на двойка търсеци се персонажи авторът загатва за трудностите във взаимоотношенията между родител – дете, породени от всеобщия хаос.

Нашите невидими изтребители
Ана Милованович



Пърформансът на Ана Милованович е базиран върху глобалисткия тоталитаризъм, който безмилостно класифицира всеки опит за визуално и концептуално представяне на невидими изтребители в конспиративни теории.

Вече година и половина цялото човечество страда от невидим враг, който заплашва да го унищожи. Кой е този вирус и наистина ли е дело на природата или на човешки ръце? Само ако опознаем истинската му същност, можем да го победим и да оцелеем. Видим е образът на т.нар вирус, но е строго забранено материализирането му – на него и на тези, които са го създали.

Това е тема табу за визуалните артисти, които принципно имат свободата си във всичко освен в най-важното. Когато се осмелим да спечелим пълна свобода и да зададем същественния въпрос, възниква практическият: „Как да ги представим визуално (концептуално), как да ги направим видими?“ Тези изтребители са отвъд нашите визуални и още по-лошо, морални възприятия – те са неразбираеми за нас в цялата си нечовечност. Но все пак трябва да ги победим. Между морската пяна и пясъка всеки, който участва в пърформанса, се опитва да ги представи по начин, по който ги чувства, преживява, разбира, рисува, извайва, открива в природата, със своето тяло и движение, със своя гръх и цялост... Да ги улови поне за миг, поне във визуален образ, но да ги улови, с вярата, че силата на изкуството е да предсказва бъдещето.

СЪТРУДНИЧЕСТВОТО ХУДОЖНИК/ПУБЛИКА, АВТОР/ЧИТАТЕЛ

Колинзуг в глава XIV „Творецът и обществото“ на „Принципи на изкуството“ (2021) разсъждава върху смисъла на материализиране, рисуване и съзерцание, материалността на художествената творба, публиката като разбиращ фактор, публиката като съмишленник, естетическия индивидуализъм, сътрудничеството между творците, сътрудничеството автор/изпълнител, твореца и неговата публика.

Колинзуг определя сътрудничеството като партньорство (екипност), което се случва по време на самото представяне – представяне. Според него това партньорство не може да се случи по време на генералната репетиция. По време на нея актьорите извършват всички действия, необходими за изпълнението, но „в празната зала всеки жест и дума умират, преди да са се родили“. Изпълнението се превръща „в пиеса само в присъствието на публика, която ще изпълнява ролята на резонатор“. Това партньорство не може да се случи между всички творци и публиката, защото например: „Недостатък на печатното слово е това, че между читател и писател трудно се поддържа обратна връзка от такъв вид. Печатната преса

разделя писателя от публиката, като по този начин съдейства за взаимното неразбиране между тях. Начинът на организацията на литературната дейност, както и т.нар. техника на доброто писане ... се свеждат до голяма степен до метода на минимизиране на това зло. [...] Всеки нов опит за „технологизация“ в изкуството възражда комуникационния дисбаланс.“

Вероятно следствие от технологизацията е предпоставка за комуникационния дисбаланс на Ана Милованович в концепцията, представена в изложбата „Намеси“. Пандемията, дошла от „невидимия враг“, „дело на природата или човека“, „вирус“, който се превръща в табу, ограничение, е забранен за „материализирането му – на него и на тези, които са го създали“. Дисонансът от темата табу, „из‘требителите“ на човешкото са отвъд нашите визуални и ... морални възприятия“. Технологизацията, виртуалната битност, не са достатъчни, за да осигурят бъдещето. Предсказването на бъдещето е във властта на изкуството: „Между морската пяна и пясъка всеки, който участва в пърформанса, се опитва да ги представи по начин, по който ги чувства, преживява, разбира, рисува, извайва, открива в природата, със своето тяло и движение, със своя гръх и цялост... като предсказва бъдещето.“ Невидимите заговори на Ана Милованович казват много за грамата на съвременната виртуална (дистанционна, ограничена) среда. В „невидимите заговори“ „актът на забелязването, за който става дума, включват в себе си много същности... „тактилните нива“ на материалните дименсии на обектите, на разстоянията помежду им и на други пространствени съотношения, които могат да бъдат възприети само чрез мускулни движения. Тук влиза и осъзнаването на категориите като топло/студено, шум/тишина. Казано грубо, това е комплексно знание ... общ опит на възображението.“ (Collingwood, 2021).

На друго място в „Рисуване и съзерцание“ Колинзуд пише, че художникът рисува, за да види нещата. Орлин Дворянов предлага, своите видяни неща чрез вариации на идеята за „Намеси“-те. „Когато слизаш по пътеката към морето, можеш неочаквано да откриеш много неща, ако успееш да ги видиш.“ Дворянов допълва: за нас (художниците) „виждащите всяко новооткритие, нещо проговаря на своя език“, влиза в „разговор, но не само с думи, а и с образи“. Текстът/говоренето са езикова „тъкан“, която, за да се създаде, е необходим друг, независим или надезиков инструмент, който да се е отдалечил от синкретичния си първообраз. Надезиковият, или с други думи, действително словесният инструмент, чрез който се създава (твори), е контекстът. Смисълът на контекста ориентира към паралелност на индивидуалното

развитие. Появата на паралела „текст–контекст“, и по-специално – на контекста като изкуствена (изкусна) мисловна рефлексия, осигурява независимост на другия – в т.ч. читател/публика. Според П. Рикъор (1994) продуктивното въображение е взаимопроникване на предконтекстуалното въображение и на текстуалната логика в един фокус. „А ние бързаме към морето, слизаме и се изкачваме, слизаме и се изкачваме. Но понякога можем да спрем за кратко ... след намесата, споделеното присъствие...“ Аксиологично разгърнати в ценностно-прагматичното битие на изкуството, представено в творбите на Дворянов – „Световите с концентрично развитие“ и „Храма на завоя“, чрез „Да рисуваме заедно с човка и с щайга“. „Съвременната психея възприема всичко в света като субективна алюзия – асоциация; синтез; фрагмент. Колкото душата става по-чувствителна, по-възприемчива, по-изтънена, по-способна да свързва нещата чрез асоциации, чрез алюзия на техния смисъл – чрез *интуиция*, – толкова по-фрагментарно ще бъде изкуството“ (Milev-5).

В същото време експоненциалното развитие може да допусне това взаимопроникване понякога да остане на повърхността на предконтекстуалното въображение и Колингуд предупреждава, че може да се допусне и привнасяне на елементи на „занаята“ в изкуство. Това е неправилно според него, тъй като то е по-скоро „развлечение“, „ребус“, „обучение“, „реклама“, пропагандна“, „прововед“. „Тази шесторка от дейности, отделно или в някаква комбинация от тях, практически изчерпва всички аспекти на това, което в съвременния свят по недоразумение удостоверяват с названието изкуство.“

Позицията на Колингуд и нейното обяснение може да пренамери съвременна интерпретация в концепцията за „Намеси“-те на Любен Кулелиев – „Отново там“. Кулелиев пише: „Цялото похабяване на света, в който живеем“ е притеснително. „В един бурен свят, в който вихрите се срещат със стихии и бурята носи аромат на сол. Свят, в който всеки се е сгушил в своята ниша в очакване на всичко да премине ... похабени от апатия, която е пропила вените на мнозинствата ...“ Състояние, което Колингуд в известен смисъл предвижда, като разкрива влиянието на „технологизираното“ в изкуството още тогава, в първата четвърт на миналия век. Например слушане на музика чрез запис той сравнява с нещо като „подслушване“, защото няма „сътрудничество с аудиторията“. Същото се случва и в киното, където колаборацията между автор и режисьор е много активна, но между тях и публиката изцяло отсъства. Същият недостатък можем да забележим и при радиопредаванията. По този начин грамофонът, кинематографът и радиото са перфектните канали за развлечение,

пропаганда, доколкото в такива случаи от публиката се изисква само да възприемат и не е необходимо никакво сътрудничество.

Описанието на консумизма продължава в концепцията на Лети – „Обезценени“. Изкуството трудно балансира в среда, в която ценност е „търсенето на ниските цени и добрите предложения и лесните покупки, хората обезценени и себе си, и другите, обезценени и природата, и любовта, и личния си избор.“ Стойност без ценност нарушава аксиологичната цялост на света. Ако аксиологичният замисъл обслужва едното известно знаене на ценност, то може да се каже, че ценността като феномен и като понятие не се свързва пряко с пространството. „Това означава, че онтологически тя може да бъде продукт, продуктивност (срв. с М. Белова, 1994). Естествено не се свързва пряко и с времето като хронология, въпреки че би могло да се провокира спекулативно твърдение относно процесуалната онтология на ценността. Ценността се осмисля като „втори“, паралелен план на създаването като дейност или всъщност като поддържане на творческите параметри, на движението по отношение на виртуално-синтезното ниво. Едно от съществените основания се интерпретира във връзка с идеята за комуникативната природа на ценността, включително на творческото познание като ценност. Постава се изискване „да се изработят установки за адекватна интерпретация на комуникативните замисли“ (Dridze, 1984). Разкрива се значението и на някои други психични явления – импровизацията (Daskalov, 1984), емпатията (Leontyev, 1974), антиципацията (Leontyev, Lomov, Surkov, 1980), идентификацията (Leontiev, 1977; Andreeva, 1983), психична съвместимост (V. Chavchanidze, 1974; Vorodina, 1984). Оказва се съществено психологичното разбиране за сензитивността (сензитетата) или оптимума на всеки индивид в определена възраст (Volon, Zazo, 1988).

„Картината е резултат на дейност, свързана с развитието на самото естетическо преживяване“ (Collingwood, 2021). „Заг тази дейност може би се крие преди всичко нестихващото желание на човека да опитоми, да подчини природата... макар и за кратко“ – пише за естетическото преживяване в „Намеси“ Цвета Петрова. „Картината и развитието на преживяването не са едно и също: за художника това са понятията „рисуване“ и „виждане“. Но връзка между тях има, и то такава, че ако вярваме на художника, всяко от тези неща е условие за съществуване на друго“ (Collingwood, 2021). „Имах идея да направя произведение – значително по-голямо по мащаб... Едва започнала своята композиция ... попаднах на непредвидена ситуация – силен вятър, вълни, помитащи всичко, което направех ... И трябваше да започна

отначало. Така заиграх една своеобразна версия на шах... с морето. ... Кой победи...? Аз – документирайки няколко миниатюри – или морето, което разруши всичко за минути ... Обстоятелствата само ускориха процеса, не промениха изхода“ (Цвета Петрова, концепция).

„Само добрият художник може да „вижда“ добре, както и обратното (с което всеки художник ще се съгласи) – само истински „виждащия“ може да стане добър живописец. Никои във всеки случай не говори за „материализиране“ на вътрешния опит, който е завършен в себе си и от себе си. Има две преживявания: вътрешно, или въображаемо, наречено „виждане“, и външно, материално, наречено „рисуване“. В живота на художника тези две преживявания са свързани и образуват комплексен опит, който може да наречем: рисуване чрез въображение“ (Collingwood , 2021).

„Намеси“-те на Анна Цоловска във и чрез концепцията „Неуловимата нежност на представите – рисунки върху пясъка“ разказват за това, че: „Не знаеш къде тези образи са се настанили в теб, но са много устойчиви и ги граскаш, без да се замисляш. И хем се стараеш, за да ги видиш по-ясно, хем не упорстваш, защото знаеш, че след миг ще изчезнат. Морето ги залива ...“ Според Колинзуд „виждането“ за художника е понятие, което „не е релевантно на усещане, а на осъзнаване“. „Морето ги залива и те се заличават. Нежните рисунки в съзнанието ти и те се стапят“ (А. Цоловска).

Преди сътрудничеството между творците, за което говори Колинзуд, обосновавайки несъстоятелността на индивидуалистичната теория за изкуството, е сътрудничеството на творците с природата. „Намеси“-те на Карина Узунова са в смисъла на сливането и преобразуването в едно цяло на „Художниците на живота“, то става в момента „в който“ движението отстъпва пред статичността“, дори „когато невидимото оставя своя отпечатък в заобикалящия ни свят. Тишина“. „Историята на съвременното изкуство – лирика, живопис (музиката е сама по себе си фрагмент!) – има пред себе си само фрагменти. Една лирическа поема е създадена от отделни – независими помежду си – образи, които асоциацията свързва в едно цяло – една идея; целта тук не са образите, а идеята – образите са само символи на идеята. ... Нищо не се разравя, нищо не се описва, никакви образи не се рисуват – образите са само символи и въплъщават идеята“ (Milev-5).

Според Колинзуд „художественото съзнание (т.е. съзнанието изобщо) не е способно да направи разлика между себе си и света, в който пребивава – тъй като този свят се осмисля само като нещо преживяно тук и сега ...“ Защото „съзнанието в качеството си на стопанин на собствената си къща управлява усещанията“, така че да

заемат мястото си в центъра или периферията на вниманието, което ги превръща в идеи. „По тази причина едно съзнателно същество не е свободно в решението какви усещания да изпита, но е в състояние да реши, кои усещания ще постави в центъра на внимание на собственото си съзнание.“ В „Намеси“-те на Венцислава Стоянова тя поставя „корабокрушението“ в центъра на вниманието си с изправянето след разрухата, както и „р-АЗ-рушеното от следващото вълне-НИЕ ...“ е издигната „вертикална конструкция, извисяваща се към небето“. Инсталацията е преплетена от „естествени органични материали, релефни структури и реални обекти се съчетават с плоския принт – фотографията, отразяваща лендарт инсталацията на морския бряг“. Заявява сътрудничеството между творците, за което Колингуод пише, че „е правило с дълги традиции“, при което „даден творец изгражда произведението си на базата на работата на друг, елементи на друго произведение, за да ги включи в своята творба“. Така в „Намеси“-те на Венцислава Стоянова застава определен сблъсък и сътрудничество „между двумерно/тримерно, както и между реално съществуващо/изобразено е своеобразна препратка към творчеството на големия художник Михалис Гарудис, който съвсем скоро напусна този свят“.

Артистът сътрудничи и с публиката. Ако иска тя да не изпада в непрекъснато разследване в опит да „направи мисловна реконструкция на опита на въображението“ му. „Ако творецът се чувства едно цяло с публиката, ... това просто ще означава, че той изразява онези емоции, които той изразява с публиката си, казвайки вместо нея неща, които тя самата би искала да каже ...“ (Collingwood, 2021). Марина Александрова в „Намеса“-та си уточнява, че границата на „Двойното естество“ и границата, която се създава в него, не са нещо друго, а „липса на постоянство“, което „е въпрос на индивидуално възприятие, което не зависи от образа на преградата, тя бива създадена по идея на един или повече индивиди и е относителна, мисловна структура“.

„Намеса“-та на Александра Димитрова в лендарт пространството с ветрогона на „Вятър работа!“ отправя към „действията, изразяващи определени емоции, доколкото се контролират и осмислят от нас; действията, осъзнавани от нас като израз на емоции, представляват език“ (пак там). „Съвременната психея възприема всичко в света като субективна алюзия – асоциация; синтез; фрагмент. Колкото душата става по-чувствителна, по-възприемчива, по-изтънена, по-способна да свързва нещата чрез асоциации, чрез алюзия на техния смисъл – чрез интуиция, – толкова по-фрагментарно ще бъде изкуството. ... Минимум от средства: фрагмент“ (Milev-5). Фрагментът на Александра Димитрова е в деветте вълни, между които деветата е най-голяма.

„Искам да разпиляя душата си. Цялата. И там да остана – в нищото, откъдето дойдох някога. Ще ме намериш по следите на вятъра.“

„Изкуството е проявление, израз на нещо вътре в човека. Експресия! Така неколцина естетици от края на миналия и началото на сегашния век дойдоха до прозрението, че досегашният дисхармоничен път на всички изкуства е бил лъжлив, е бил едно упорито крепено заблуждение и че бъдещият път на изкуствата трябва да бъде едно приближаване към принципите и целите на музиката. Целта на поезията е: не да описва с думи; целта на живописата: не да възсъздава формите на природата, а да се разкриват прозрения на човешката душа; да се откърват – със силата на художествената емоция – скали в душата, под които дотогава е била потисната една велика и ободряваща тайна.

Така изкуството може вече да отговаря на онова свое предназначение, което Аристотел смътно долавяше: очищението, катарзис. Така само изкуството получава своята очистителна за душата сила и своето значение в хода на съдбата“ (Milev-2). „Сънните фази ... свързват тънките сребърни нишки-желания с размитите граници на фикцията и реалността. Те са бягството от кошмара на неудовлетворението и погрешно интерпретираните желания. Те се вкопчват в мимолетността, превръщайки я в надежда, а знаем, че *Spes somnium vigilantium* (Надеждата е сън наяве)“ (Bisera Valeva). „Пробуда: / камбанният звън. / В зората на местност / безлюдна / оплаквам връх своите меки / колене / чудовищния труп на моя сън“ (Milev-3).

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ако нововъзникналото литературно произведение е генетически свързано по някакъв начин с вече създадена литература и ако не може да подмине нейните елементи при създаването си, то в себе си съдържа два типа собствени компоненти. Това са „новите“ – изначално и отново маркирани за произведението, заедно със „старите“, с които го е дарила генетичната му връзка с предходната творба и с които литературно минало става настояще (Otruba, 1994).

Многопластово битуване във виртуални реалности (в смисъл на „възможни“, „проявени“) силно повлиява на модела на електронното четене/гледане/сърфиране. Бернар Пиво смята, че съвременното заявяване на отношение към изкуството е по-скоро култура на социално поведение, отколкото реална такава, защото съвременните хора все по-малко четат, все по-малко ходят на кино, но използват социологическите проучвания, за да заявят категоричното си

пристрастие към културата (Pivo, 2003). Причина за това състояние на съвременната културна ситуация не може да търсим единствено и само в предпочитанията на хората към казаната и разказана информация. Не е единствено виновна за това и променената динамика на времето, в което живеем. Не може да твърдим, че времето провокира търсенето и налагането на бързия модел на информиране и не позволява да се отдели време за изкуство. Подобно твърдение противоречи на факта, че точно във времето на високите технологии реално свободното време на хората значително се е увеличило. Друг е въпросът, че то не се използва за участие в културния живот. Това означава, че нещо друго повлиява на желанието на хората да употребят време и воля за тези дейности. Къде може да се търси? Може би не другаде, а във въздействието на „топосите“ на *школския култ към културата*“? Те са „безспирно възпроизвеждани от и за учебна литургия и са проникнали във всички оформени от Училището умове: действайки подобно на филтър или преграда и неизменно заплашвайки да блокират или объркат вникването в научния анализ ...“ (Burdiyo, 2004). Преекспонирането на представата за „изключителност“ на произведението определено довежда до познавателна ограниченост и затваряне на погледа в света на „витиеватия стил“ на абстрактната лексика. Това за съжаление не е нищо повече от „престорено угодничене на култа към изкуството“ (нак там). Бурдийо утвърждава разбирането, че „способността, предоставена от науката за разбиране и обяснение на ... изкуството, т.е. формулата на информационното ядро, принципа на генериране, причината за съществуването му, той предоставя на артистичния опит и на удоволствието, което го съпътства, най-висшето оправдание, най-богатия му заряд“ (нак там). В търсенето на логиката заради познанието на съвременното разбиране на художественото поле няма да се наруши основната характеристика на „нашето съзнание/свят“, а именно неговият „знаков, езиков характер“ в „смислово артикулация свят“ (Bankov, 2004: 5–6). Нещо повече, „информационната среда, в която живеем, ни налага комуникативна отговорност“, която е част от „комуникативната грамотност“, свързана с „умението да се ползва интернет, владеенето на чужди езици, способността да се харесваме на работодатели и клиенти, избора на стил на обличане, справянето с изпити в университета и пр.“ (нак там). Намирането на възможностите за многопластовостта на разбирането като културно умение е задача с особена важност.

ЛИТЕРАТУРА

- Apostolova 1972: Apostolova, I. Стил на мислене. София: Наука и изкуство, 1972. [Stil na mislene. Sofia: Nauka i izkustvo, 1972].
- Bankov 2004: Bankov, K. Семіотичні тетрадки. Част II: Семіотика, пам'ят, ідентичність. София: Издателство на Нов български университет, 2004. [Semiotichni tetradki. Chast II. Semiotika, pamet, identichnost. Sofia: Nov balgarski universitet].
- Barthes 1977: Barthes, R. Rethoric of image. In: Stephen Heath, Image, Music, Text, London, 1977.
- Belova 1994: Belova, M. За неизвестните феномени в човекознанието и възприемането. – Педагогика, 1994, бр. 11. [Za neizvestnite fenomeni v chovekoznanieto i vaspitaniето. – Pedagogika, 1994, br. 11].
- Berdyayev 1994: Berdyayev, N. Смисълът на историята. Опит за философия на човека съгба. София: ИК „Христо Ботев“, 1994. [Smisalat na istoriyata. Orit za filosofia na choveshkata sadba. Sofia: IK "Hristo Botev", 1994].
- Bourdieu 1992: Bourdieu, P. Lecon sur la Lecon. Paris, 1992.
- Bourdieu, Wacquant 1993: Bourdieu, P., L. Wacquant. Въведение в рефлексивната антропология. София: Критика и хуманизъм, 1993. [Vavedenie v refleksivnata antropologia. Sofia: Kritika i humanizam, 1993].
- Chavchanidze 1974: Chavchanidze, V. Проблемы управления интеллектуальной деятельностью: Психоевристическое программирование. Под ред. акад. АН СССР В. Чавчанидзе, Ин-т кибернетики. Тбилиси: Мецниереба, 1974. [Problemy upravlenia intellektualnoy deyatel'nostyu: Psihoeffristicheskoe programmirovaniye. Pod red. akad. AN GSSR V. Chavchanidze, In-t kibernetiki. Tbilisi: Metsniereba, 1974].
- Chestartan 1974: Chestartan, G. Ортодоксия. Лична философия. София: Славика, 1974. [Ortodoksia. Lichna filosofia. Sofia: Slavika, 1974].
- Clark 1989: Clark, K. Цивилизацията. София: Български художник, 1989. [Tsvilizatsiyata. Sofia: Balgarski hudozhnik, 1989].
- Collingwood 1938: Collingwood, R. G. The Principles of Art. Levada 1979: Levada, J. O prostenii modeli reproduktivnoi sistemy. Sistemnie issledovaniya. – Metodologicheskie problem. Ezhegodnik. Moskva, 1979. [O prostenii modeli reproduktivnoi sistemi. Sistemnie issledovaniya. – Metodologicheskie problem. Ezhegodnik. Moskva, 1979].
- Derida 1993: Derida, J. Позиции. София: Критика и хуманизъм, 1993. [Posizii. Sofia: Kritika i humanizam, 1993]. Derida 1996: Derida, J. Гласът и феномена. София: ЛиК, 1996. [Glasat i fenomena. Sofia: LiK, 1996].
- Deyanova, Deyanov 1993: Deyanova, L., D. Deyanov. Преговор към „Казани неща“ от П. Бурдйю. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1993. [Predgovor kam „Kazani neshta“ ot P. Burdiyo. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, 1993].

- Dijk 1994: Dijk, Teun van. Discourses and cognition in society. In: David Crowley and David Mitchell. Communication theory today. Cambridge, 1994.
- Dobrev, Teneva 1994: Dobrev, D., T. Teneva. Литературно образование и интерпретация на художествения текст в училище. Шумен: Глаукс, 1994. [Literaturno obrazovanie I interpretatsia na hudozhestvenia tekst v uchilishte. Shumen: Glauks, 1994].
- Dridze 1984: Dridze, T.M. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации. Проблемы семиосоциопсихологии. Москва: Наука, Академия наук СССР, Институт социологических исследований, 1984. [Tekstovaya deyatelnosty v strukture sotsialnoy kommunikatsii. Problemy semiosotsiopsihologii. Moskva: Nauka, Akademia nauk SSSR, Institut sotsiologicheskikh issledovaniy, 1984].
- Evgenieva 1996: Evgenieva, E. Автореферат. Аксиологични проекции на обучението (Върху примера на учебния литературно-художествен анализ). Автореферат. София, 1996. [Aksiologichni proektsii na obuchenieto (Varhu primera na uchebnia literaturno-hudozhestven analiz) Avtoreferat. Sofia, 1996].
- Evgenieva 2001: Evgenieva, E. Езиковото обучение на ученици със специални образователни потребности. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2001. [Ezikovoto obuchenie na uchenitsi sas spetsialni obrazovatelni potrebnosti. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, 2001].
- Gachev 1979: Gachev, G. Ускореното развитие на културата. София: Наука и изкуство, 1979. [Uskorenoto razvitie na kulturata. Sofia: Nauka i izkustvo, 1979].
- Izd. Nauka i izkustvo, S., 1979
- Gachev 1982: Gachev, G. Съдържателност на художествените форми. Епос, лирика, театър. София: Наука и изкуство, 1982. [Sadarzhatelnost na hudozhestvenite formi. Epos, lirika, teatar. Sofia: Nauka i izkustvo, 1982].
- Gachev 1988a: Gachev, G. Панорама на световната литература. История на художествения образ. София: Наука и изкуство, 1988. [Panorama na svetovната literatura. Istoria na hudozhestvenia obraz. Sofia: Nauka i izkustvo, 1988].
- Gachev 1988b: Gachev, G. Неминуемое. Ускоренное развитие литературы. Москва, 1989. [Neminuемое. Uskorennoe razvitie literature. Moskva, 1989].
- Hyoizinha 1982: Hyoizinha, J. Homo ludens. Изследвания на игровия елемент на културата. София: Наука и изкуство, 1982 [Homo ludens. Izsledvania na igrovia element na kulturata. Sofia: Nauka i izkustvo, 1982].
- Kant 1994: Kant, I. Спорът на факултетите. Педагогика. София: Изд. „Христо Ботев“, 1994. [Sporat na fakultetite. Pedagogika. Sofia: Izd. „Hristo Botev“, 1994].
- Karagiozov 2021a: Karagiozov, Hr. Декадентство и художествен превод. Встъпителни думи. В: Колинзуд, Р. Дж. Принципи на изкуството. София: Канев Мюзик, 2021. [Dekadentstvo I hudojestven prevod. Vstapitelni dumi. V: Collingwood, R. G. Prinzipi na izkustvoto].

- Karagiozov 2021b: Карагѐзов, Хр. Естетическите принципи на Колинзуг. Встъпителна студия. В: Колинзуг, Р. Дж. Принципи на изкуството. София: Канев Мюзик, 2021. [Estetichesките prinzipi na Collingwood. Vstapitelna studia. V: Collingwood, R. G. Prinzipi na izkustvoto].
- Kristeva 1995: Kristeva, J. Дон Жуан или да обичаш моженето. – Литературата: издание за литературна история и теория на университетското Вазово общество, 1995, бр. 1-2. [Don Zhuan ili da obichash mozheneto. – Literaturata: izdanie za literaturna istoria i teoria na universitetskoto Vazovo obshtestvo, 1995, br. 1-2].
- Kristeva 1996: Kristeva, J. Слънчевият Батай и виновният текст. – Литературата: издание за литературна история и теория на университетското Вазово общество, 1995, бр. 12. [Slancheviyat Batay i vinovniyat tekst. – Literaturata: izdanie za literaturna istoria i teoria na universitetskoto Vazovo obshtestvo, 1995, br. 12].
- Kun 1969: Kun, T. Структура на научните революции. София: Изд. „Петър Берон“, 1969. [Struktura na nauchnite revolyutsii. Sofia: Izd. „Petar Beron“, 1969].
- Levi 1981: Levi, L. По някои въпроси на метапсихологията. – Философска мисъл. Двумесечно списание за философия, наука и обществен живот, 1981, бр. 9. [Po nyakoi varposi na metapsihologiyata. – Filosofska misal. Dvumesechno spisanie za filozofia, nauka i obshtestven zhitov, 1981, br. 9].
- Levinson 1983: Levinson C. Stephen. Pragmatics, Cambridge University Press, 1983.
- Lévi-Strauss 1967: Lévi-Strauss Claude. Structural Anthropology. New York, 1967.
- Milev-1: Езикът. [Ezikat] <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=142&WorkID=6362&Level=>
- Milev-2: Музиката и другите изкуства. [Muzikata i drugite izkustva]. <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=142&WorkID=15122&Level=2>
- Milev-3: Змей. В: Иконите спят. [Zmey. V: Ikonite spyat]. <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=142&WorkID=6242&Level=2>
- Milev-4: Ден на гнева. Presto I. [Den na gneva. Presto I]. <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=142&WorkID=3678&Level=1>
- Milev-5: Милев, Г. Фрагментът. [Fragmentat]. <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=142&WorkID=6361&Level=2> Видяно март 2022
- Otruba 1994: Otruba, M. Знаци и ценности. Семиотика и аксиология на междутекстовостта. – Литературна мисъл, 1994, бр. 2. [Znatsi i tsennosti. Semiotika i aksiologia na mezhdutekstovostta. – Literaturna missal, 1994, br. 2].
- Pasi, 1982: Pasi, I. Homo ludens ли е човекът. Преговор към Homo ludens от Й. Хьойзинха. София: Наука и изкуство, 1982. [Homo ludens li e chovekat. Predgovor kam Homo ludens ot Y. Huoyzinha. Sofia: Nauka i izkustvo. 1982].
- Piaget 1973: Piaget J. Main trends in interdisciplinary research. New York, 1973.
- Rikyor 1994: Rikyor, P. Живата метафора. София: LuK, 1994. [Zhivata metafora. Sofia: LiK, 1994].

- Rorti 1993: Rorti, R. Идеализъм и текстуализъм 19-20 век. – В-к литературен вестник. 1993, 22-28.11[*Idealizam I tekstualizam 19-20 vek. – V-k literature vestnik. 1993, 22-28.11*].
- Saparev1994: Saparev, O. Литературна комуникация. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 1994. [*Literaturna komunikatsia. Plovdiv: Plovdivsko universitetsko izdatelstvo, 1994*].
- Silverberg 1978: Silverberg G. The scientific discovery of logic: The anthropological significance of empirical research on psychic unity (Inference-making), 1978.
- Sivilov 1992: Sivilov, L. Прегovor към М. Фуко. Думите и нещата. София: Наука и изкуство, 1992. [*Predgovor kam M. Fuko. Dumite I neshtata. Sofia: Nauka i izkustvo, 1992*].
- Stefanov 1995: Stefanov, I. Моделуране на литературната комуникация. – Език и литература, 1995, бр. 3. [*Modelirane na literaturnata komunikatsia. – Ezik i literature, 1995, br. 3*].
- Stillfrid, Wallach 2006: Stillfrid, N., H. Wallach (2006). Living in the Paradox: The Complementarity Principle in Science and Religion. – http://www.metanexus.net/conferences/pdf/conference2006/von_Stillfried_&_Walach.pdf. no: Дмитрий Курянов. Принципът на допълнителността и проблемите на съвременния диалог между науката и богословието [https://dveri.bg/component/com_content/Itemid,100522/catid,281/id,21537/view,article/последно видяна април 2022](https://dveri.bg/component/com_content/Itemid,100522/catid,281/id,21537/view,article/последно%20видяна%20април%202022)
- Valon, Zazo 1988: Valon , A., R. Zazo. Детството. Френската генетична психология за историята и бъдещето на човека. София: Наука и изкуство, 1988. [*Detstvoto. Frenskata genetichna psihologia za istoriyata i badeshteto na choveka. Sofia: Nauka i izkustvo,1988*].

За автора:

Проф. д-р Емилия Евгениева е преподавател в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, Факултет по науки за образованието и изкуствата, катедра „Специална педагогика“.

Научни интереси: проблемите на езиковото обучение и възможностите то да стане своеобразно ядро на личностно развитие на обучаемите. Брой публикации – над 50.

E-mail: e.evgenieva@fppse.uni-sofia.bg

About the Autor:

Prof. Dr. Emilia Evgenieva is a lecturer at Sofia University "St. Kliment Ohridski", Department of Special Pedagogy.

Scientific interests: the problems of language learning and the possibilities for it to become a kind of core of personal development of the student. Number of posts more than 50.

E-mail: e.evgenieva@fppse.uni-sofia.bg

МЕТАФОРИЧНИЯТ ОБРАЗ В ЛИТЕРАТУРАТА ПРЕЗ ВЕКОВЕТЕ И В ТВОРЧЕСТВОТО НА НАДАРЕНИТЕ ТИЙНЕЙДЖЪРИ В СЪВРЕМЕННОСТТА

Лейла Печко

Резюме: Студията изследва феномена на литературните метафорични образи в семантичното културно пространство на различни автори през вековете. Текстът проследява особеностите на образа-метафора на *котката* в европейската и руската литература в период от няколко века. Изследователският интерес е вследствие на най-важните линии на ценностно-смисловото отношение към живота, към неговите основно положителни страни, но и същевременно критически оценява средата и необходимостта от творческо участие в събитията, както и значението на пряката връзка между човешкия и природния свят. В тези аспекти образът на *котката* концентрира най-важните, а понякога и противоречиви или дори разрушителни моменти от развитието на цивилизацията. Акцент в представяния проблем е запазването и развитието на метафоричното мислене в словесното и изобразителното изкуство на надарените юноши, както и намаляването на тази способност успоредно с намаляването на художественото образование в гимназията. В литературната класика образите на *котката* често действат като пародийни портрети-метафори на авантюристи, които умело се приспособяват към различни ситуации. Но понякога тези герои са готови да помогнат, изразяват искрено съчувствие, дори създават духовен контакт и творческо настроение, като, разбира се, сред тях има и такива, които са отгадени на злото. Разглеждат се герои на Ш. Перо, Е.Т.А. Хофман, Л. Карол, А. Пушкин, Р. Киплинг, М. Метерлинк, М. Булгаков, Татяна Толстая, чрез които читателите тийнейджъри са в съприкосновение с литературата. А най-надарените от тях владяят самата природа на метафоричното мислене, което не се улеснява от образователната система.

Ключови думи: метафора, метафорични образи, художествена литература, природа, образ на котка в литературата, екологични ценности, надарени тийнейджъри, литературно и изобразително изкуство на тийнейджъри

METAPHORICAL IMAGE IN THE LITERARY WORKS OF DIFFERENT CENTURIES AND IN THE WORKS OF GIFTED TEENAGERS NOWADAYS

Leyla Pechko

Abstract: The article deals with the phenomenon of literary metaphorical images in the semantic cultural background of different authors and centuries. It traces features of the metaphoric image of CAT in European and Russian literature over the centuries. It reveals the image's special mission of supporting the most important features of axiological and semantic attitude to life, its positive, benevolent sides - maintaining at the same time an element of criticism in assessing the environment, and furthermore, a need for creative participation in different events, as well as the paramount importance of the close connection between the human and the natural world. In these aspects, the image of Cat concentrates the most important, but sometimes contradictory or even destructive features of the development of civilization. A special aspect is the discussion of the problem of preserving and developing metaphorical thinking in the verbal and visual creativity of gifted teenagers. The reduction of this ability is revealed under unification and reduction of art education in high school. This aspect of the problem is revealed in comparing works of the participants of exhibitions, where both teenagers' drawings and their comments to them are presented. The essence of the problem reveals the dissonance of artistic and aesthetic development of a personality and the abilities to create at this age with uneven development of artistic metaphorical thinking. In literary classics the images of Cat often act as parody sketchy portraits-metaphors of adventurous people adroitly adapting to different situations. But sometimes they are ready to help, capable of sincere sympathy and even of creating a mental contact and maintaining a creative mood. But among them there are individuals committed to evil. Characters created by Ch. Perrault, E.T.A. Hoffmann, L. Carroll, A. Pushkin, R. Kipling, M. Maeterlinck, M. Bulgakov, Tatiana Tolstaya meet the readers, and teenagers get immersed in literature with their help. The most gifted teenagers master the very nature of metaphorical thinking, but this process is not facilitated by the educational system.

Key words: metaphor, metaphoric images, fiction, nature, the image of cat in literature, ecological values, gifted teenagers, literary and visual creativity of teenagers.

Everything uniquely original, revealing, fearless in an image is born at the expense of this memory. Memory does not impoverish the image: the image lives its new life through time.

There is an incessant enrichment and renewal of its meaning in the further developing context of the world, while the moments of selfish practicality and narrow interest are weakened.

M.M. Bakhtin

The problem of modern identification of giftedness among children and adolescents, especially in literary and visual activities, occupies the scientific thought of researchers in pedagogy, psychology, aesthetics, art and literature studies, cultural studies, that is, in the humanities in general. Even during the last century the tasks of defining giftedness, its protection and preservation, support and nurturing were set, the lack of which leads to great risks of fading and loss of natural gift – unique and valuable. There are a significant number of scientific publications on this problem, where identifying the essence of figurative creativity is of particular interest, mainly in literary, verbal and artistic-imaginative creativity, with all their similarities and differences.

We connect creativity with an innate ability of the genus *Homo Sapiens* to metaphorical correlation of similar and dissimilar features of objects and phenomena in the impressions and experience accumulated by individuals.

When immersed in the culture of their ethnicity or community, children initially spontaneously and creatively classify the similarities in the perceived "mosaic" of environmental images. They should distinguish and master the contours and aesthetic, that is, physical "object properties" (Losev, 1976; Burov, 1975) of everything visible, audible, touchable on the basis of sensuality inherent in human species, as well as of brain activity, physical dynamism, emotional and evaluative reactions (Burov, 1975: 175; Losev, 1976: 367).

L. S. Vygotsky studied children's literary and pictorial activities as a factor of personal development and he substantiated the influence of these activities in his "Imagination and Creativity in Childhood" (Vygotsky, 1967: 94). Considering poems, essays and drawings of modern teenagers, we are convinced that the reliance of young authors on the metaphorical image often testifies to their giftedness, the blossoming of their imagination and emotions. In the history of culture, art and aesthetics it is known that Aristotle sensed the potential of metaphor as a tool of knowledge and the basis of literary

and poetic creativity, as well as the verbal expression of thought. He defined metaphor as naming an object or living being by resemblance, analogy, and transfer of its properties in "figurative expression" (1457): "Metaphor is the transfer of an unusual name either from genus to species, or from species to genus, or from species to species, or by analogy" (Aristotle, 1957: 109).

Aristotle discovered the essence of literary representation and the means of poetics as a set of forms of the "art of poetry" (that is, as models of the "aesthetics of verbal creation", according to M. M. Bakhtin's definition of this phenomenon). He singles out the metaphorical descriptions in literature as an indicator of the author's originality and talent: "The most important thing for a master is to be skilful in metaphors. It is the only thing that cannot be adopted from someone else. It is a token of talent, because to create good metaphors means to notice similarities" (Bakhtin, 2003: 267-325). This definition was formulated as early as the fourth century B.C., at the very beginning of world literature!

But then there already existed great epic literature in ancient Greece – Homer's poems «The Iliad» and «The Odyssey», full of metaphorical expressions, images and scenes. The whole world is acquainted with the opening lines of this tandem of poems – telling of the early dawn of morning glowing with sunshine:

«Rising out of the darkness young, with fingers of purple Eos...»
(Homer, 1967).

These poems revealed a vision of the world of deified nature, human's relationship to it and the passions simmering in the souls of men and in the disputes of the gods. Metaphors helped understand the complex web of links in the surrounding reality, entered into the fabric of ancient verbal art works, activated the imagination, allowed to imprint, shape and transmit the aesthetic and creative life experience. Particular importance was attached to metaphor in fiction and aesthetics of G.W.F. Hegel, A.F. Losev, M.M. Bakhtin.

In his aesthetic theory, Hegel also considered metaphor and considered it to be a «comparative form of art» in search of meaning. He emphasized its role as a special carrier of meaning: «...it already has a comparison in itself, since it expresses a clear in itself meaning in a similar and comparable phenomenon of concrete reality». Hegel defines a specific kind of a metaphorical image, which «is only an expanded metaphor».

Contemporary scholars studying metaphor (M. Black, R. Ricoeur, J. Ortega y Gasset) say that even in its verbal form there is a visual image – «as if visible» signs of objects, either real or imaginary. In fact, it is embedded in the linguistic culture of each ethnic group, in vocabulary and phraseology. In the pedagogy of art education, Russian scientists have laid the foundations for the study of imagery in the works of gifted teenagers both in their visual

activities (A.V. Bakushinsky, N.N. Fomina, A.A. Melik-Pashaev) and in the field of literary creativity (Z.N. Novlyanskaya). However, the study of metaphorical manifestations and experiments within the stage of personality formation has not been developed.

There are many varieties of metaphor and types of metaphorical imagery in literature and other arts. The most distinctive and influential in its semantic and content aspect is the phenomenon (in the context of the world literature) of the image of a metaphorical character that first emerges, and then appears again and again in the historical perspective in the works of different authors in different epochs. Such modifications prove to be indispensable expressions of important semantic relationships that exist in the context of a particular era. They also have the function of conveying artistic, imaginative and philosophical-ethical relationships between all people, as well as between world and individual. These chains of characters stretching over several centuries create a metaphor of an endless dialogue in which they complement and correct each other. There are special metaphorical characters that combine the properties and features of appearance partly human and partly belonging to special representatives of the natural world.

To observe such literary-aesthetic phenomenon the author chose as the object of discussion the image of Cat, which turned on the literary podium into a kind of companion, interlocutor and at times an accomplice of events, actions and life of humans.

Actually, this has been happening in different real-life situations throughout the history of human civilization, and was already present in the life and mythology of ancient Egypt, where the Cat Goddess was especially revered among the gods. But in the European literature The Cat in full glory of its nature appears only in the 17th century in the world-famous tale of Charles Perrault.

The images of the ever enigmatic Cat reveal the metaphorical essence of juxtaposing modes of life and logic, of being social and natural, spiritual and bodily, rational and mystical. There is either empathic mutual attraction between humans and other living beings, or hostility, or a contradictory set of relationships. Such contrasting manifestations are inherent in humans, as are images of Cats in literature.

Since researchers believe that metaphor allows us to identify new properties and relations of objects on the basis of semantic transpositions in verbal expressions, it forms a creative flexibility in seeing, evaluating and creating new models, projects, solutions in those who are receptive to metaphor.

José Ortega y Gasset, an eminent twentieth-century Spanish philosopher and aesthete, specified the function of metaphorical image in imagination: "If only we wish, we shall extract from nothingness a centaur with its tail

and mane flying in the spring wind, chasing through emerald meadows the elusive shadows of white nymphs. Imagination creates and destroys objects, makes them up out of details and scatters them into pieces. Since the content of consciousness cannot enter it from the outside – in fact, how can a mountain enter me? – it has to originate in the subject itself. Thus, consciousness is creativity" (Ortega y Gasset, 1990: 80).

He also states in the same context: "The universal relation between subject and object – the relation of consciousness – can only be perceived by likening it to a relation between objects. As a result of such an assimilation we get a metaphor" (Ortega y Gasset, 1990: 77).

Indeed, it may be stated that the phenomenon of metaphor is much more significant than individual words and expressions. Literature and art of any epoch contain along with verbal textual metaphors also various kinds of metaphorical images of characters, including fantastic actors, images entering the artistic consciousness of generations.

Alexey Losev, a great authority on philosophy, aesthetics and philology, cited a collection of artistic metaphors from Russian poetry in his monograph «The Problem of Symbol and Realistic Art»: "... 'to languish in the chain of hard years' (Lermontov), 'the storm of military weather is silent' (Zhukovsky), 'on the very morning of our days' (Pushkin), 'I have nurtured this passion in the darkness of the night with tears and longing' (Lermontov); 'the bottomless river of grief' (Nekrasov), 'the words of the rain' (Mayakovsky), 'the thin strings of rain' (Gorky)" (Losev, 1976: 155-156).

Thus, we shall note that in the past century both the general creative-developing potential of metaphor and the general cultural and artistic potential have been recognized by scholars, which is recorded, for example, in the collection of texts "The Theory of Metaphor" compiled by N.D. Arutyunova (Arutyunova, 1990). Therefore we pay special attention to the relevance and age sensitivity, sensitivity to metaphor in gifted teenagers and to the possibilities of supporting their literary and artistic creativity.

We have already cited above the three aspects of comprehension of the images of natural creatures in literature as carriers of peculiar experience and some real knowledge about the world, as specific "bridges" connecting humans with the environment and as initiated into some mysteries that lead to the world of creativity.

One of the first remarkable metaphors in literature is the image of "Puss in Boots" in a fairy tale by Charles Perrault, a member of the French Academy. Here, a 'transfer' is made from the human species to a being of 'other species and genus', according to Aristotle.

In the context of European culture, in the artistic and aesthetic consciousness of generations of adults and children, this particular Puss

appears as a mediator between people, and between the world of nature and humans, which can be seen in his appearance, in his posture and "human" walking on two legs, and in his hat, cleverly taken off when bowing. This character is artistic, intellectual, physically agile, sensing and anticipating people's behaviour. It is an image – a metaphor, a "alter ego" of man, most often of a loyal creature. Along with such attributes, he retains his characteristic traits and habits. In the tale, he convinces the ogre to turn into a mouse and disposes of it, as is usual with ordinary cats. There is evidently present the expression-expressive angle of presenting the characteristics of this species in folk aesthetic and ecological mentality.

We would like to note that during this period European thinking mastered and accepted images of animals as representatives of nature who were allowed to enter the human world and be part of literature and visual art (fables, pamphlets, satirical drawings, engravings, etc.). But more consistently, in a broader context, it is the image of Cat as a dominant character among the other participants in various events. In folklore of various ethnic groups, the Black Cat acts not only as a mediator between humans and nature, but sometimes as a werewolf associated with evil forces or demonic characters.

Apart from the popular Puss in Boots one of the most notable characters is the philosophising protagonist in E.T.A. Hoffmann's «The Life and Opinions of the Tomcat Murr» (1819–1821), a work belonging to the satirical genre. In the "Preface" the publisher reports that he considers the author of these notes a bearer of "cat flavor", "a man pleasant and gentle in his dealings," who seeks to discover the truth, "so that all can see what ways cats achieve greatness". In addition, he informs us that if he has to feud, "he has a sharp tongue and equally sharp claws in reserve". The stylistic sophistication and romanticism of the author's notes does not conceal the fact that he physically feels himself to be a cat. And stronger than all his dreams and conclusions is his impulse and desire to seize the dove flitting around "and not letting it out for anything". Yet, his judgement subtly combines observations on human weaknesses and misconceptions. This is the kind of Murr that deep-thinking readers appreciate, forgiving his displays of guile. He is, of course, seen as a metaphorical image of a certain psychological make-up or type – somewhat malevolent.

But especially significant and popular in later times are the images of humanized Cats, creating around themselves a kind, attractive, emotionally positive, creative field. The image of Pushkin's remarkable "learned cat", who walks the chain in circles round the green oak tree by the Lukomorye side (not on a chain, but free), is endowed with eternal charm. "Going to the right he starts a song, going to the left he tells a tale". Pushkin recalls: "I have been there, and the learned cat told me his tales" (Pushkin,1962). The

poet and the fairytale purring cat are a heart-warming metaphorical duo, known since school years to anyone who had studied the Russian language. The words 'learned cat' act as a password for all who belong to a certain community, keeping the creative spirit intact, without any associations with evil spirits. Besides, the very environment of Lukomorye – both creative and cultural-historical ("the prince captivates a formidable tsar in passing...") and ecological ("there wanders a wood-goblin, there sits a mermaid in the branches") – and the sea nearby, the green oak, and the learned cat in the centre: all of this is a metaphorical ideal for the poet (Pushkin, 1962).

We shall get back to Pushkin's image of a learned cat later, as a transformed metaphor in the work of a gifted teenager, to see how a literary metaphor germinates in one's mind, not distant from childhood, but already capable of writing poetry.

Sometimes outstanding literary figures, writers of the past, while referring to the polysemantic image of Cat in their works, have in fact represented it to a lesser or greater extent as a kind of "shadow" of human being – due to its attractiveness or, on the contrary, hostility. Its essence concentrates sympathy-empathy or antipathy to certain features and manifestations of human nature, to specific persons.

Everyone finds the kind, mysterious, "long-playing" smile of the Cheshire cat, addressed to Alice, captivating. The famous books by L. Carroll are essential for the development of metaphorical thinking of teenagers, not only of the 19th century, but our time as well. These books – «Alice in Wonderland» and «Through the Looking Glass» – are filled with metaphors in deeds, actions and scenes. But above all those situations one always seems to expect to see the kindly smile of the Cheshire Cat encouraging to explore the surroundings, to which the inquisitive Alice always aspires.

The interlocutor in the dialogue of equals – the Cat with the capital 'C', is in fact an image of another subject, close to the human world but different from it in its feelings, thoughts, behaviour and character in general. Sometimes the Cat acts as a worthy mediator between humans and the natural environment, and that is in fact predetermined by its intermediate position in between the two worlds. Living beings (cats, dogs and horses) close to us in space and time have been domesticated for particular reasons. But members of the "feline family" are closest to humans, they are even allowed to sleep physically side by side with humans, are trusted to share somnolence with them.

It is definitely important to teach personal ecological culture to children, including the understanding of needs, life processes and various senses related to humans and animals, by means of the presence of living creatures. "The sense of nature" is reproduced directly if there is a living creature in the family whose life depends on it. Such a family becomes a common space for

all living things, all natural creatures, including the plants on their windows. Therefore, the smile of the Cheshire cat is both metaphorical and symbolic, it says: "We are always here – with you". Nature is always close to humans as an extremely important part of their life.

Hostility, resentment is always associated with unexpected and possible extraordinary events, the cause of which is sometimes the Cat. It sometimes becomes an unreliable, treacherous creature to be feared.

Many generations keep in their memory impressions of the characters from theatre plays seen in their childhood, who appear in front of them as if in person. The Cat in the symbolist playwright M. Maeterlinck's fairytale drama "The Blue Bird" is ambiguous, affectionate but insidious. He deceives, pacifies and lulls to sleep the children, who are looking for the bird in order to cure a sick girl. And he himself sneaks up in the darkness to the Queen of Night, helping to block the way to the bluebird. This type is an unreliable helper, a deceitful traitor in the guise of Cat.

In the nineteenth and twentieth centuries extreme popularity (as well as in our time) was gained by R. Kipling's works of fiction about the animals of the jungle, among which especially interesting and varied are the artistic metaphorical images of representatives of the "cat family".

The English writer was one of the first Nobel Prize winners. Metaphorical characters in his two "Jungle Books" spoke the language of humans about their own life, about what was understandable and interesting to readers. The images of members of the cat family, Sher-Khan tiger, Bagheera panther, creatures with bright characters and peculiar features taught people to appreciate natural expressiveness as aesthetic originality. Kipling's tales about animals were of exceptional interest. Among them the most famous was a metaphorical image, remarkably similar in character to man, but which got "doubled" due to two different translations. In one case it was "The cat who walked through the woods", walking around on his own for no particular reason. In the other it was "The cat who walked on her own" and asserted her freedom and independence. It was she who became the most beloved character among young people, convincing them by her actions of the right to choose their own way of doing things. Such philosophical and ethical position combined with the affirmation of the natural and social foundations of a contemporary man's life and their participation in supporting and preserving the natural world and its uniqueness.

Our next case in the continuity of metaphorical images of cats in literature is the Cat, named Behemoth, created by a talented Russian prosaist M. A. Bulgakov. His demon-paest in Messire Woland's suite is a "part of that force which perpetually wishes evil and perpetually does good" (from Goethe "Faust").

The Cat accompanying him is usually remembered as a huge black figure with a pickled mushroom on a fork in his paw. And his exclamation: "Dostoevsky is immortal!" indicates that he has good literary taste and belongs to creative field. But this Cat gives away his evil nature by a barbaric act of tearing off the head of the entertainer and then putting it back in its place. The role of a dark force is intended for him, and his motives are far from empathy to humans.

Behemoth has not gone unnoticed and has left a trace of his influence in literature. Another "cat model" in the Russian literature of the late 20th - early 21st century originates in him. It is a metaphorical image in a satirical dystopia – the novel "Kys", which refers not to our time but to a later period: to the end of the post-atomic epoch. The image of the Cat's double named 'Kys' is set within the context of the novel by a talented Russian writer Tatiana Tolstaya. The image is interesting and frighteningly prophetic in the chain of general philosophical, ecological and literary-aesthetic discourses. The characteristic of "the Cat's image" in its modern interpretation acquires epic, mythological sounding. The title of the book is subconsciously associated with a customary call to our "eternal" obvious mediator between the worlds of humans and nature, we are always ready to invite, caress and treat it. But contrary to this familiar expectation, this satirical novel depicts images and events of a disfigured life – human and natural, in random alignments, as if in shards of a broken mirror. This is the primitive life "after the Big Bang", and it becomes clear which one is meant...

The essence of human models of existing and relations with everyone, both insiders and others, outsiders, is perverted, disfigured and distorted. This is accentuated by the folkloric style and the structure of the novel – its division into chapters, consecutively named after the ancient letters of the Russian alphabet – "Az", "Buki"... This simplification of the book's composition metaphorically denotes the breaking of all connections onto a primitive level: notional-logical, semantic, naturally human – in the "new" world, "After"... And in it the "Kys" is waiting for her hour to come. The author presents this individual as a result of the "reverse" evolution, which we would define as follows: from Homo Sapiens to Primitivus. All the characters in the novel are descendants of the people who survived the Big Bang, some with horns and claws, some with a rooster's comb, some with several rows of dog breasts.

Ecological distortions throughout the natural world are completed by changes in people's perception and mentality. This is particularly evident in the "zone" of culture and creativity. The art is considered to have been totally created by one single author, the mysterious ruler of the survivors' world, "Fyodor Kuzmich". The chapter "Buki" (letter B) outlines the situation of Benedict's (the scribe-copyist who is trying to preserve the texts by copying

them) perception of Alexander Blok's poems, full of major emotions, feelings of joy for being and metaphorical chivalrous enthusiasm: "O spring, without end and without edge! A dream without end and without edge! I recognise you, life, I accept you! And I am greeting you with the ringing of my shield!". Due to his meagre experience of life Benedict realizes and understands only what he has seen. And the shield he knows is a wooden one, with decrees nailed to it. He is perplexed by the "ringing of the shield" – a shield does not ring (Tolstaya, 2000: 23, 34). Everybody knows that these lines belong to a great scholar, the head person, Fyodor Kuzmich, whose name is also the name of the town – "Fyodorkuzmichsk"!

The chapter goes as follows: «He composed all the other lines as well, such as "You produce a single word for the sake of a thousand tons of verbal ore" and "The mountain peaks sleep in the darkness of the night"» (Tolstaya, 2000: 22, 23). Even the fire was brought to people by Fyodor Kuzmich (bless him). And Benedict puts down exactly what Fyodor Kuzmich, bless him, has composed: "tales and doctrines, and sometimes poems" (Tolstaya, 2000: 22). Such is the picture of the world «after»... And where is "Kys"? Who is she? An affectionate creature or a spawn of hell?

Kys is not a purring creature from a lullaby, not a kind, lazy cat, not a lover of Shrovetide from a Russian fairy tale. She is a horrible, bloodthirsty beast, hunting her victims, nicknamed so for her special howl: "Softly, like a terrible invisible Kitty, she jumped down from a branch, closer, closer, closer, crawling under the rubble, under piles of twigs and thorns, a long hop through grey moss – overgrown, blizzard fallen, dry. Closer and closer – and her invisible face is crooked and her claws are trembling – she is hungry, she is hungry! Her torment, her torment! K-y-y-y-s! K-y-y-y-s! (Tolstaya, 2000: 99). She moves towards her prey – a man frozen in terror – and suffocates him in her claws.

The very nature of her movements is metaphorical as she is crawling through places with traces of storms, blizzards and rockslides. Her "face" (!) and claws, and the menacing signal of degeneration of the human race – the trembling howl – is a clot of terrifying signs of the imminent death of all living things. Horror stalks the survivors of the Big Bang, marked by the signs of its effect. The character of their survival is depicted in many different details that record the transformation of the old picture of the world.

Tatiana Tolstaya's extensive knowledge of fiction, Silver Age poetry, and her deep dive into the element of folk language and the folkloric riches of the Russian North enabled her to create a distinctive work stylized as a folklore narrative. Examples of this genre and style abound in the history of Russian literature, in the works of N. Leskov, N. Gogol, A. Remizov (and other literary works of the Silver Age).

But in this novel the complex of cultural meanings, attributed to the period of the Big Bang, and the effect of its approximation through a magnifying glass to the borders of our time, constitute a special effect of the author's vision of the metaphors of a shattered world.

The human world has collapsed, rolled back to primitive. The whole natural ecological background is distorted. This is how the lines of subordination to circumstances and the established *modus vivendi* and the distortion of the essence and meaning of creativity and the works of classical masters are combined in the context of the novel. The transformation of flora and fauna in the disturbed ecological environment leads to the transformation of mice into the only foodstuff. A shapeless wooden stump is named the Pushkin monument: it is their highest cultural achievement. It seems to be the complete degradation leading to the death of mankind. But when considering the true values of culture, we realise that in the novel "Kys" the cycle of images of Cats mediating between the worlds nature and humans is closed. Still, what is horrifying is the very existence of Kyses as degenerates, as common offspring of humans and cats that could emerge as "consequences" and prophecies of the darkest sort.

Yet in both history and life, while we are awaiting new cases of development to emerge in society, in creativity, in literature, there appears light in the darkness before our eyes. And among them we witness the emergence of a new metaphorical image of Cat, dating back to the very beginning of the third millennium.

As is usual in the course of history, we can mainly rely on younger generation possessing modern mentality and transmitting to us its original thinking and view on reality.

It has been observed that the generation of 11–16 year-olds, gifted adolescents, is characterized by a metaphorical capacity that sometimes blossoms brightly but quickly fades away. This determines our next sub-topic to be discussed, which goes together with reflections on the functions of the metaphorical image of Cat and the continuity within the cultural field, on the need for pedagogical and psychological support for the development of creative giftedness.

A vivid example of a teenager's reflections on creativity and efforts in poetry is revealed in the poems of Olga N. (Nechaeva, 12 years old, St. Petersburg), for whom the Cat appears to be an interlocutor, a helper, a metaphorical symbol of support. He partly conveys the pulse of creativity from Pushkin and that very "learned Cat" (at Lukomorye-side), and partly reveals himself to be Olga's contemporary both in appearance and in his custom of giving "good advice!". This Cat is a connoisseur of poetry and creativity.

Apparently, it is no coincidence that the new image of Cat appears in the poetic work of the new, younger generation. The talented Olga N.

states in her poem dedicated to her work that she feels (with no doubt!) to be a "poet". And as if coming to terms with it, she confidently mentions the name Akhmatova, identifying herself with this image: - at her desk, with a pile of paper held up by her elbow. And then she begins to master images, words and rhythms (even "carrot or whip!") and is ready to cross them out with a "dashing flourish", feeling no regret. This is clearly a teenager's style of "pen test". But after such a revelation Olga as if "grows up" immediately in her own understanding, and starts considering creativity as a position and a mission, physically feeling it with her elbow and her bent back. And this arouses our trust and sympathy. The juxtaposition of the power of God, the power of the word and creativity as effort ("no day without a new line") undoubtedly makes a strong impression on people. All these energies rule her! This is where she finds happiness:

Over the new ones I bend my back mercilessly.
It is always my toil and my whim.
It is always my duty to God.
And I will not say: "What's the radiance of God's power to me?"
For every word has a soul and wings.
And I am happy to be involved.
I create as I was once created.
The word rules me and I rule the word.
I am obedient and I remember: "No day without a new line."(Appendix)

The metaphorical image of a word – possessing soul and wings – is the centre of the poem. Here it is sublime and romantic and at odds with the words that Olga rules over (carrot, whip, squiggle). Here we sense the young poetess' dramatic experience of creating.

The mastery of the most important principle of creativity (merciless labour!), suggests that the author is preparing for a long all-consuming immersion in it later on. Here comes another voice resounding in the subconsciousness of the author of the poem. We perceive this voice as that of Creation. It asserts, bluntly, but also promisingly: "the title of poet obliges to believe in a miracle". As will be shown further – to believe in a sorceress in a grey shawl with a folkloric apple circling the dish. And even earlier in the poem there appears a poetic, metaphorical image of practically the same Pushkin's "learned Cat", patronizing this girl's creativity: now with a piece of practical advice, now with a warm scarf, now with a purring "lullaby". But the young poetess cannot get rid of mundane "earth-bound" details ("dinner is cooling down on the table", and she also puts "a collection of herbs" under her pillow).

The style of the poem is based on unrhymed lines, blank verse, uneven rhythm. It recalls now the size of hexameter, now a Pushkin's line, now a modern intonation of purely personal and confidential communication.

There are 43 lines in all. The opening and closing lines of the poem are similar in scale and intonation, which mark the start and full plunge into the metaphorical context, beyond which lies the everyday world.

Olga feels happiness firsthand when she sees the "learned cat" and mentally, in her imagination, joins the dialogue-monologue emanating both from herself and from the world of cats.

This poem is a self-expression on the immature stage of a teenage girl who regards herself as a poet. For her it is as if the images of the world, poetry, reality, imagination, the creative search for poetic thought and the forms of its embodiment in verbal material are meshed together.

The "learned cat" himself emerges not so much from Pushkin's poem as from her own imagination. He is telling his tale, but that is a quasi lullaby, where there are both folklore motifs and catlike lines, like: "everything goes its own way, magical, catlike, birdlike"... "our world is milk and books, and a cosy plaid". The cat has quite the face of a modern St. Petersburg's citizen: "he drinks milk and whisky, walks around in glasses, beret, knitted gaiters... he gives me a scarf when I start coughing".

The cat participates in creating poetry: "I will write a poem, he gives me a good advice."

As if continuing this topic and this mood, Olga writes a separate "Cat's Christmas Prayer" that is "dedicated to Mama"(!). And at the end of it on behalf of the cat she asks both the Lord and Akhmatova as a symbol of poetry and, for her, a dear person: "even if I have sinned, from the stray dogs take me to heaven". Definitely together with the cat. The synthesis of emotions – the love for poetry, for creation – is complemented by a childlike naïve religiosity, a longing for a warm, living world – a mother and a cat "made of warm wool".

Rhymes and imagery are more steadily present in this poem. They outline the metaphorical space of the poem, where the girl in pure, luminous emotion empathically merges with the feeling and recognition of the divinity of life and poetry itself. The original version of her path into the figurative world of poetry is rooted in the girl's everyday life and her predisposition to metaphor. But it also speaks to the property of human consciousness, not yet matured, – not to be separated by a wall from the environment, from the nearest living "persons". It's God, it's mother, it's the cat again, maybe not yet a learned cat, but a cat aware that important "news" about Christmas is coming. That's why the poem is called "Cat's Christmas Prayer".

We have noted above that Olga's Cat belongs to the world of light, warmth and creation. The atmosphere of creation embraces the whole of

it – not only at her desk but all the way round, in life in general, and up to heaven. In her poems there is no opposition between the human and natural worlds, they seem to be closely connected. All three lines of the human view on the world, together with their loyal metaphorical Cats, shine through the poems of the gifted girl.

A separate aspect of the issue of metaphor in the development of artistic creativity is in the potential of its influence on gifted children, teenagers and young adults on a wide scale. The study of its possibilities and conditions reveals the multifaceted application of metaphor in general and supplementary art education. However, insufficient attention of teachers to this means of supporting students' creativity has been revealed.

Thus, it has been revealed that the subject of Literature in secondary school actually provides no information about imaginative tropes (epithets, metaphors, comparisons) in its curriculum. This attitude is clearly reflected in the results of pupils' creative work: there is a lack of quality and originality in the array of essays and drawings.

It is pedagogy that in the development of literary and aesthetic perception and education remains on the position of inertia, the post-Soviet, protective model of teaching art and literature, which supports the reading naivety in the majority of pupils. Only those children who live in highly cultural families, or those naturally gifted, sensitive to the word and image, attracted to books, artistically talented, are the ones who in their creative perception sense the "representational power of metaphor" (M.M. Bakhtin) and intuitively refer to it in their works. But most pupils, out of habit inculcated at school, avoid using it in their verbal tasks, so this natural ability is gradually fading in them. Such conclusions are drawn from pedagogical experience, observation and analysis of pupils' work. All of this is essentially concerned with the issue of supporting and developing creativity in gifted teenagers in the educational system and manifests itself in the lack of reference to the developmental potential of metaphorical thinking in the study of literature.

Therefore, a problem of preserving the natural abilities of gifted teenagers arises in the school education field.

Now everyone knows the story of a gifted girl Nika Turbina, whose poems are filled with unique pictures of worldview and have an elegant poetic form. The creative works of a 9 to 12-year old child who received no special pedagogical support constantly contain metaphorical images of what she observed in the world around her. They are always original and bear no trace of anything learned from professional poets.

Unfortunately, Nika's life was full of bitterness and loneliness and ended tragically. A unique literary gift was lost to our world. Meanwhile, much was

revealed to her young eyes, expressive images fill even separate lines of her poems. A collection of those lines can be found in Appendix. The metaphor describing Nika's desire to save her childhood speaks to us of woe: "I will take my childhood in my arms and get back my life!".

The exhibitions of children's drawings evoke another kind of reflection; the young artists are not attracted to the "learned cats", they are more interested in other "brothers in the planet". Their subject is often that of humans and nature as, for example, in the drawings "A boy and a dog" or even "A boy and a wolf": the sympathies of the young artists are clear. The girls are engaged with flowers, but their images hardly ever come with captions demonstrating any artistic imagery. Such an example can be found in Alina N.'s diligent drawing of a tulip (the town of Elista). Her text is a hymn to "life and sun". «A tulip is your pride and sorrow, Elista. May your beauty be infinite... The sun is so warm, tender, gentle and dear. This amazing flower is so similar to the sun. And its fragrance... I feel proud of my people, of my motherland, of the endless steppe, of this amazing flower». The expression is emotional but convoluted, the visual image of the flower is not revealed in verbal form. The creators of these works are excited by the beautiful views on the mountains, by what is going on in nature, by the miracle of sunrise that "captivates" them with its magic colours. And the drawings are also full of emotional splashes of colour. But the 11 to 15 year-old adolescents can already understand the tragedy of catastrophic events, as is seen in the drawings entitled "The fire" and "The tornado Plume": they sympathize with what is happening, but they can only express it in a primitive way.

But still the young artists reflect on their works and the essence of their talent. Instead of using their own words they express it by means of unique epigraphs, some other poet's lines, perhaps rearranged in their own way which adds meaningful depth to their drawings. "Talent is somewhat like a vial," states Angelina (10) in a caption to her metaphorical drawing of a vial. Sometimes a line from a favourite poem is placed under the drawing itself, which indicates the desire, but also the disability to express oneself through one's own verbal image.

Thus, such observations have shown that the drawings often reveal original, fresh vision and sometimes metaphorical associations, but, unfortunately, it turns out that the captions to the whole body of artistic works lack artistic imagery. This makes it necessary to look closer at this contradiction. Finally, the review on literature curriculum and secondary school textbooks showed that there are no sections on literary and poetic tropes, and while epithets may be mentioned, there is no information on metaphors and comparisons. This impoverishes the content of literature teaching as well as mastering the classical poetry and prose, which is

part of the schoolchildren's native culture. It turns out that the key to comprehending verbal and figurative thought, to communicating with the geniuses of literature is hidden from young readers, future poets and artists. That is why the gifted participants of exhibitions in their captions create mainly descriptive and enumerative texts, report sequentially on events with practically no definitions or comparisons, and record their experience in a very formal, meager way.

Meanwhile, their drawings often show unexpected details, foreshortenings, and combinations of tones and shades, and that speaks for the visual and imaginative giftedness of these teenagers. That dissonance in the development of creativity is the problem that indicates that timely development of adolescents' creativity is necessary for developing the potential of literary imagery to the full extent, to regain interest in reading and literary creativity in the twenty-first century. Otherwise the great literary metaphorical images as well as metaphorical images in other arts will pass them by unnoticed.

APPENDIX

Olga N. (Nechaeva), 12 years old. Untitled

Почерком твёрдым придавлю к столу куну бумагу.
Соберу, как Ахматова, свои четки.
Слажу сучки и загоринки, распрямлю коряги.
А слова вгоню в ритм - пряником или плёткой.
Плохо - перечеркну загогулиной лихо.
Наг новыми - целый день беспощадно гну спину.
Это всегда мой труд и моя прихоть.
Это всегда перед богом моя повинность.
И не скажу: «Что мне сиянье Божьей власти!»
Ведь у каждого слова - душа и крылья.
И я счастлива тем, что к ним причастна.
Я творю, как когда-то меня творили.
Слово правит мной, ну а я правлю словом.
Я послушна и помню: «Ни для без строчки!».
Я не могу избавиться от земного,
Но я видела счастье своё воочию.
Кот учёный пьет молоко и виски,
Ходит в очках, берете, вязаных гетрах,
А по ночам феям и ангелам шлёт записки
Под грифом: «Вскрыть лично. Совершенно секретно».
Он дарит мне шарф, когда начинаю кашлять,

Напишу стишок - он совет подаёт мне дельный,
А в темноте, когда становится страшно,
Он тихо мурлычет в усы свою колыбельную:
«Все свои чередом, волшебным, кошачьим, птичьим,
Все идёт и бредёт по неведомым тем дорожкам,
Все живое - живёт по доброй старой привычке,
Уж в этом-то знаем толк мы, коты и кошки.
В нашем мире нет места урокам, супам и смутам,
Мы не витаем мыслью в далёком грядущем,
Наш мир - молоко, и книги, и плед уютный,
На почве покоя и взрощены райские куццы.

Мы загали по книге с волшебницей в серой шали
И смотрели, как яблочко медленно кружит по блюду.
Нам выпала строчка: «А гети не зря болтали»
И «Титул поэта обязывает верить в чудо».
Я пойду, на столе давно остывает ужин.
Под подушку кладу сбор целебный, тут трав ровно дюжина:
«Мне не нравится голос твой, он как будто простужен.
Профилактика это, а не чтоб привиделся суженый»

Гааз, М.А. (ред.) Обо всем. М., 2015

I'll press a pile of paper to the table with a firm handwriting.
I will collect, like Akhmatova, my rosary beads.
I'll smooth out the knots and hitches, straighten the snags,
And I will drive the words into the rhythm - with a carrot or
a whip.
If they're bad - I'll cross them firmly out with a squiggle.
Over the new ones I bend my back mercilessly.
It is always my work and my whim.
It is always my duty to God.
And I will not say: "What's the radiance of God's power to me!"
For every word has a soul and wings.
And I am happy to be involved.
I create as I was once created.
The word rules me, but I rule the word.
I am obedient and I remember: "No day without a new line!"
I can't get rid of the earthly,
But I saw my happiness firsthand.
The learned cat drinks milk and whiskey,
Walks around wearing glasses, beret, knitted gaiters,

And at night he sends notes to fairies and angels
With a stamp: "Open in person. Top secret."
He gives me a scarf when I start coughing.
I will write a poem – he gives me good advice,
And in the dark, when it gets scary,
He softly purrs his lullaby into his moustache:
"Everything goes its own way, magical, catlike, birdlike,
Everything goes and wanders along unknown paths,
All living things live by a good old habit,
We cats know a good deal about it.
There is no place for lessons in our world, soups and troubles,
We do not give our thoughts to the distant future.
Our world is milk and books, and a cosy plaid.
On the soil of peace the heavenly tabernacles are cultivated.
We told fortune with a book together with a sorceress in a
gray shawl
And watched the apple slowly circle the dish.
We got the line: "And the children did not chat in vain"
And "The Title of the poet obliges to believe in a miracle."
I will go, my dinner is cooling down on the table,
I will put a collection of herbs under my pillow, precisely a
dozen of them:
"I don't like your voice, it sounds like you've caught a cold.
This is a preventive measure, it is not in order to dream of my
betrothed"

Gaas, M.L. (red.) Obo vsem. M., 2015

From the collection of poems by Nika Turbina (9-12 years old) "Chernovik":
Collected Poems. Fragments. Internet. (F. Bondarchuk's film studio production
"Nika" has recently been completed and is now being shown in various countries.)

*

Ушли стихи, как маем лёг
от солнца на природе.

*

Благослови меня, строка,
благослови мечом и раной.

*

Зачем, когда придет пора
мы гоним детство со двора.
Я по ступеням, как по дням,
сбежу к потерянным годам,
я детство на руки возьму
и жизнь свою верну.

*

Дождь. Ночь. Разбитое окно
и осколки стекла застряли в воздухе,
как листья, не подхваченные ветром.
Вдруг звон. Точно так
обрывается жизнь человека.

*

...Разутюжены ворота мостовой
Подернуты стёкла печалью.

*

Какая засуха в стихах.
Стихи мои похожи на клубок
цветных, запутанных ребенком ниток.
Пусть радугой окажутся слова.

*

Я-полынь-трава.
Горячо на губах,
горячо на словах.
Я – полынь, трава.

*

Я своими пальцами
услышу дождь,
чтобы потом написать музыку.

*

За крылатую рифму
Сердце мое заберу.

(Интернет)

*

Gone are the poems like melting ice
From the sun in the countryside.

*

Bless me, o line,
Bless me with sword and wound.

*

Why, when the time comes
We chase our childhood away from the courtyard"
"I will run down the steps as if they were days
I will run away to the years that are lost
I will take my childhood in my arms
And get my life back.

*

Rain. Nighttime. A broken window
And shards of glass stuck in the air
Like leaves not caught by the wind.
Suddenly there's a chime. Just like that
A man's life is cut short.

*

...The gates of the pavement are ironed down
The windows are covered with sadness.
What a drought of poetry.
My poems are like a knot
Of coloured threads tangled by a child.
Let the words be a rainbow.

*

I am sage-herb. Hot on the lips,
Hot on the words.
I am sage, herb.

*

With my fingers
I will hear the rain
To compose music afterwards.

*

In exchange for a winged rhyme
Take my heart away.

(INTERNET)

BIBLIOGRAPHY

- Pechko 2020: Pechko, L. P. The problem of development of metaphorical imagery in the art works and creative writings of adolescents. *Turismo: Estudos & Práticas (UERN)*, Mossoró/RN, 2020.
- Aristotel 1957: Арисотелъ. Поэмтика. Об искусствѣ поэзиу. М., 1957. [Aristotel. Poetika. Ob iskusstve poezii. М., 1957].
- Arutyunova 1990: Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс. // Теория метафоры. М., 1990. [Arutyunova N.D. Metafora i diskurs. // Teoriya metaforu. М., 1990].
- Bakushinskiy 2009: Бакушинский, А.В. Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных искусств. М.: Издательский дом КАРАПУЗ, 2009. [Bakushinskiy, A.V. Khudozhestvennoye tvorchestvo i vospitaniye. Opyt issledovaniya na materiale prostranstvennykh iskusstv. М.: Izdatel'skiy dom KARAPUZ, 2009].
- Bakhtin: Бахтин, М.М. Собрание сочинений в 7 томах. Ин-т мировой лит. им. М. Горького Российской акад. наук. М.: Русское слово, 1997–2012. [Bakhtin M.M. Sobraniye sochineniy v 7 tomakh. In-t mirovoy lit. im. M. Gor'kogo Rossiyskoy akad. nauk. М.: Russkoye slovo, 1997–2012].
- Blek 1990: Блэк, М. Метафора. // Теория метафоры. М., 1990. [Blek M. Metafora. // Teoriya metaforu. М., 1990].
- Burov 1956: Буров, А.И. Эстетическая сущность искусства/Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. М.: Искусство, 1956. [Burov, A.I. Esteticheskaya sushchnost' iskusstva / Akad. nauk SSSR. In-t istorii iskusstv. М.: Iskusstvo, 1956].
- Burov 1975: Буров, А.И. Эстетика: проблемы и споры. М., 1975. [Burov, A.I. Estetika: problemy i spory. М., 1975].
- Vygotskiy 1967: Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психол. очерк. 2-е изд. М.: Просвещение, 1967. [Vygotskiy, L. S. Voobrazheniye i tvorchestvo v detskom vozraste: Psikhol. ocherk. 2-ye izd. М.: Prosveshcheniye, 1967].
- Gaaz 2015: Гааз, М.Л. (сост.) Обо всем. Литературное творчество учащихся. М.: ВЦХ, 2015. [Gaaz, M.L. (sost.) Obo vsem. Literaturnoye tvorchestvo uchashchikhsya. М.: VTSKH, 2015].
- Gomer 1967: Гомер. Илиада. Одиссея. М.: Худож. лит., 1967. [Gomer. Iliada. Odisseya. М.: Khudozh. lit., 1967].
- Gofman 1971: Гофман, Э.Т.А. Житейские воззрения kota Мурра. Дневники. М.: Наука, 1972. [Gofman, E.T.A. Zhiteyskiye vozzreniya kota Murra. Dnevniki. М.: Nauka, 1972].
- Gegel: Гегель, Г.В.Ф. Метафора. // Эстетика. В 4-х томах. Том 2. М.: Искусство, 1968–1973. [Gegel, G.V.F. Metafora. // Estetika. V 4-kh tomakh. Том 2. М.: Iskusstvo, 1968–1973].

- Losev 1968: Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1968. [Losev, A.F. Problema simvola i realisticheskoye iskusstvo. M.: Iskusstvo, 1968].
- Melik-Pashayev 1995: Мелик-Пашаев, А.А., Новлянская, З.Н. Ступеньки к творчеству. М.: Искусство в школе, 1995. [Melik-Pashayev, A.A., Novlyanskaya, Z.N. Stupen'ki k tvorchestvu. M.: Iskusstvo v shkole, 1995].
- Melik-Pashayev 2006: Мелик-Пашаев, А.А., Новлянская, З.Н., Агаскина А.А. и др. Художественная одаренность детей, ее выявление и развитие: Методическое пособие. Дубна: Феникс+, 2006. [Melik-Pashayev, A.A., Novlyanskaya, Z.N., Adaskina, A.A. i dr. Khudozhestvennaya odaryonnost' detey, yeyo vyyavleniye i razvitiye: Metodicheskoye posobiye. Dubna: Feniks+, 2006].
- Ortega-i-Gasset 1997: Ортега-и-Гассет, Х. Избранные труды. М.: Издательство «Весь Мир» 1997. [Ortega-i-Gasset, X. Izbrannyye trudy. M.: Izdatel'stvo «Ves' Mir» 1997].
- Pechko 2018: Печко, Л.П. Доминантный признак художественной и литературной одаренности подростков. // Мир науки, культуры, образования. №6 [73], 2018. [Pechko, L.P. Dominantnyy priznak khudozhestvennoy i literaturnoy odaryonnosti podrostkov. // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. №6 [73], 2018].
- Pechko 2016: Печко, Л.П. Проблемы активизации креативности у одаренных подростков в художественно-эстетической среде образования (культурно-эстетический аспект). Монография. М.: ФГБНУ «ИХОиК РАО», 2016. [Pechko, L.P. Problemy aktivizatsii kreativnosti u odarennykh podrostkov v khudozhestvenno-esteticheskoy srede obrazovaniya (kul'turno-esteticheskiy aspekt). M.: FGBNU «IKHOiK RAO», 2016].
- Pushkin 1962: Пушкин, А.С. Собрание сочинений в 10 томах. Том 3. Поэмы, Сказки. М.: ГИХЛ, 1962. [Pushkin, A.S. Sobraniye sochineniy v 10 tomakh. Tom 3. Poemy, Skazki. M.: GIKHL, 1962].
- Rikyor 1990: Рикёр, П. Живая метафора. Цит. по: Теория метафоры. Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. [Rikyor, P. Zhivaya metafora. Tsit. po: Teoriya metafory. Obshch. red. N.D. Arutyunovoy i M.A. Zhurinsko. M.: Progress, 1990].
- Tolstaya 2000: Толстая, Т.Н. Кысь. М.: Подкова: Иностранка, 2000. [Tolstaya, T.N. Kys'. M.: Podkova: Inostranka, 2000].
- Fomina 2015: Фомина, Н.Н. Одаренный ребёнок. Проблемы художественно-творческого развития: научно-методическое пособие. М.: ВЦХТ, 2015. [Fomina, N.N. Ogaryonnyy rebyonok. Problemy khudozhestvenno-tvorcheskogo razvitiya: nauchno-metodicheskoye posobiye. M.: VTSKHT, 2015].

За автора:

Проф. Лейла Петровна Печко, доктор по философия, водещ изследовател в Института за художествено образование на Руската академия за образование, Москва, Русия. Научни интереси: педагогика на художественото 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 doctor of science, professor (Philosophy), 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

ПЪРФОРМАНСЪТ КАТО СЪПРЕЖИВЯВАНЕ. АВТОБИОГРАФИЧНИ И СОЦИАЛНО АНГАЖИРАНИ ПЪРФОРМАНСИ

Орлин Дворянов

Резюме: В студията се засягат основните аспекти, свързани с форми на съвременното изкуство, определяни като автобиографичен и социално ангажиран пърформанс. Тези концептуални форми разчитат на съпреживяване на случващото се между автор и зрители по време на творческия акт. Разгледани са накратко двете посоки на активности – тази към себе си и споделянето на собствените проблеми с публиката и другата, с фокус към ангажиране на общественото внимание със социалните затруднения на съвременното общество. Използвани са примери от западното изкуство през периода, свързан с 60-те и 70-те години на XX в., както и някои от българското съвременно изкуство през 90-те години.

Ключови думи: пърформанс, автобиографичност, социална ангажираност, съпреживяване

PERFORMANCE ART AS EMPATHY. AUTOBIOGRAPHICAL AND SOCIALLY ENGAGED PERFORMANCES

Orlin Dvorianov

Abstract: The study addresses the main aspects related to forms of contemporary art defined as autobiographical and socially engaged performance. These conceptual forms rely on the empathic connection between the author and the audience during the creative act. The two directions of activity are briefly considered – the one towards oneself and the sharing of one’s own problem with the audience and to other one, the aim of which is to engage the public attention with the social

issues of modern society. Examples of Western art from the 60s and 70s of the twentieth century have been used, as well as some of the Bulgarian contemporary art in the 90s.

Key words: performance, autobiography, social engagement, common experience

Важна, характерна особеност на съвременното изкуство е неговата психологическа и социална насоченост. В този смисъл перформансът като универсална художествена форма за изказ се явява, от една страна, изследователски инструмент за постигане на разбиране и познание както на себе си, така и на другите. От друга, той също е средство за осъществяване на анализ и критика на различни обществени проблеми, с които се сблъскват хората в съвременния свят.

Перформансът е свободна, неограничавана от конкретни правила форма, за която най-естественият начин на практикуване е непосредственото изпълнение на живо. То предлага твърде широк диапазон от възможности за общуване между артист и публика. От първостепенна важност са възможностите за създаване на взаимоотношения, при които на преден план се поставя съпреживяването. Последното става възможно, когато артистът перформър успява да преодолее естествено появяващата се психологическа граница между изпълняващ (активно действащ) и наблюдаващи (заемащи пасивна позиция). Основните методи за премахване на тази граница е постигането на силно сугестивно въздействие, активна комуникация, която в някои случаи достига до въвличане на публиката в протичането на действието.

По същество съпреживяването предполага най-напред перформърът да постигне за самия себе си силно вживяване в идеята, която се стреми да сподели със зрителите. По-нататък комуникацията може да протече или на чисто психологическо ниво чрез действия, които внушават посланието, или директно вербално посредством провокиране на диалог.

Другата страна на възможността за съпреживяване е свързана с нагласите на публиката. Основният въпрос е дали отправеното към нея послание засяга проблеми, които са свързани с нейни вътрешни желания, тревоги, размисли и гр. В случая нещата не са еднозначни. Проблематиката, която би развълнувала някои, може да се окаже безинтересна за други. В този смисъл актуалността или универсалността на посланието е от особено важно значение. Възможно е обаче „едно действие с непозната цел“ да провокира любопитство и да породи серия от асоциации.

Универсалността на перформанса като художествена форма за изказ е свързана и с възможността да бъде представян както от сам човек, така и от разнообразни групови формации. Разбира се, това е валидно за всички сценични изкуства – танц, музика, театър, а в по-ограничена степен същото може да се случва в архитектурата, визуалните изкуства и литературата.

Ако класическото авторско произведение притежава ясни параметри, например сценарий или партитура, и за реализацията му са предвидени точно определен брой конкретни изпълнители, то перформансът е със значително по отворена структура. По принцип броят на участниците в него е без особено значение, тъй като същността му не е пряко зависима от екипната конфигурация, в която ще бъде реализиран. Художествените цели се свеждат преди всичко до протичане на процес и съпреживяването му съвместно с публиката.

Тук бих искал да дам един конкретен пример, от който може да се добие по-голяма яснота относно флексибилната структура на перформанса. През периода март 2011 – май 2012 г. реализирах едногодишния проект „60 перформанса на Орлин Дворянов“. Целта ми беше да изпълня за една година толкова броя перформанси, колкото години навършвах през съответната година. Освен до по-голямото количество нови перформанси прибягнах и до някакъв по-малък процент ретроспективни изпълнения. Един от изиграните повторно бе „99 x 9“, който в първата си версия бе осъществен по време на пленера „Бетон и пясък“, проведен в Аркутино през 1993 г. Тогава действието се развиваше по плажната ивица между морето и плажа. Аз тичах, на всеки девет крачки падах и изписвах върху мокрия пясък „99 x 9 ИО“. Буквите „ИО“ бяха съкращение, означаващо „изкуство и образование“, но същевременно визирах и наименованието на перформанс-тандема „Ирена Митова & Орлин Дворянов“. В продължение на повече от половин час, тичайки, успях да падна и да се изправа 99 пъти. Вижда се ясно, че правя препратка към пословицата „девет пъти падни, девет пъти стани“. Този перформанс може да бъде лесно разпознат като „индивидуален“ и „автобиографичен“, понятия, които ще поясня и анализирам по-долу.

Когато 18 години по-късно реших да го повторя като елемент от ретроспективната част на цялостния проект „60 перформанса на Орлин Дворянов“, ситуацията беше доста по-различна. Бе изтекло не малко време от момента, когато съм бил на четирийсет и две години. Не само възрастта, но и килограмите ми бяха доста по-различни. Пространството, в което трябваше да го изпълня, не бе плажна ивица, а малка театрална сцена. Нямахме място, за да тичам по права линия,

а по-скоро щях да се въртя в кръг. Нямах да има вятър от морето, който да ме охлажда, а щяха да ме напичат театрални прожектори. Но основните идея и цел оставаха същите. Трябваше да докажа не само на себе си, но и на зрителите, че все още мога, когато падам, пак да се изправям. Предварително знаех, че няма да успея да падна и да се изправя 99 пъти. Важно обаче беше да внуша на публиката, че мога да го извърша. В случая потърсих помощта на допълнителен звуков ефект. По мое указание един от студентите ми подготви аудиозапис, чрез който се задаваше конкретен ритъм – осем повтарящи се на равни интервали звуци, последвани от един по-силен и различен от тях.

Истината е, че успях да падна и да стана двайсет и четири пъти в рамките на приблизително четири и половина минути. Подчертавам, че основната концепция, вътрешната ми нагласа и сугестивното внушение върху публиката почти не бяха променени в сравнение с първото изпълнение на морския бряг, но всички останали параметри претърпяха съществена трансформация (фиг. 1).



Фиг. 1

Дотук надявам се става ясно, че когато идеята и целта се запазват същите, всички интерпретации на първоначалния модел са възможни.

Примерът ми обаче е свързан много повече с последвалата само след два дена изненада. Тя се случи точно на рождения ми ден. Тъй като големият ми проект продължаваше да тече, тогава представих на същата

сцена още пет мои автобиографични пърформанса. След последното изпълнение Майа Антова-Майото ми заяви, че трябва да застана на едно място и да не правя нищо. А само да гледам какво ще се случи. После се обърна към публиката и се провикна, че аз съм научил всичките си приятели и студенти, „когато падат, да могат отново да ставам“!

Последва включване на звука, който бях използвал в пърформанса си „99 x 9“ преди две вечери. От публиката започнаха да излизат на сцената много мои приятели, както и някои студенти, на които преподавах през последните години. В ритъма на аудиозаписа около двайсет и няколко човека започнаха да падат и да стават. Мисля, че внушението на това групово действие бе в пъти по-силно от моето индивидуално изпълнение. Иначе техническите параметри, с изключение на броя участващи, си оставаха същите.

Представеният пример показва, че ако конкретен пърформанс се изиграва отново, идеята и целта по принцип се запазват такива, каквито са. Но общата конфигурация може всеки следващ път да претърпява значителни промени. Включително от индивидуален той може да се трансформира в диалогичен или групов. В описания пример се вижда също, че унициативата за груповото представяне вероятно е поета от малък брой хора, но при отправяне на покана за участие спонтанно се включват и немалко зрители.

Така че, формално разглеждан като вид артистично представяне, пърформансът може да бъде условно разделян на индивидуален, изпълняван в тандем и групов. Въпреки че подобно разделение не се оказва от съществена важност за същността на тази съвременна художествена форма, необходимо е да се обърне специално внимание на някои специфични особености.

Чрез пърформанса авторът представя непосредствено, на живо, своите идеи. Двете основни насочености на мотивация са към себе си и към обществото. Доколкото и в двата случая се търси ефектът за психологическо и социално въздействие, може да се твърди, че чрез повечето пърформанси се преследват до голяма степен общозначими цели.

Диапазонът на *индивидуалния пърформанс* се разпростира от вгълбено себеизследване, спонтанни действия, съвсем преднамерени поведения, предварително структурирани с голяма точност композиции или търсене на активен диалог с публиката.

Обръщането навътре към себе си е свързано с необходимостта да се изследват причините и механизмите на личните преживявания. Могат да се потърсят отправните точки на желанията и намеренията, да се анализират индивидуалните психически прагове на възможностите. При подобно изпълнение пърформансът в известна степен се дистанцира от

непосредствения контакт с публиката. Той разчита, че е в състояние да ѝ въздейства най-вече на сугестивно ниво. Действията му са проследявани от зрителите и ако при тях се появят асоциативни връзки, преpraщащи към случили се аналогични преживявания, целта до голяма степен е постигната. Публиката успява да съпреживее състоянието, в което е изпаднал пред очите ѝ пърформърът.

Когато авторът непосредствено адресира изпълнението си към публиката и осъществява различни комуникативни връзки с нея, мотивите му са свързани с потребността от себепредставяне, себеуязвяване, себеутвърждаване, себеанализиране и други подобни. В случая пърформансът се насочва към установяване на контакт между автор и зрител и ако това общуване се получи по убедителен начин, е възможно да се постигне съпреживяване.

Представянето на пърформанс от тандем предлага както сходни с гореизброените преживявания, така и още един важен аспект на взаимоотношенията. Същественният момент е, че действията, извършвани от двама души пред публика, предлагат двойствен прочит. Двамата партньори са свързани предварително помежду си в процеса на замислянето и подготовката на изявата. Често пъти поводите за поставяне на това начало произтичат от проблеми, които двамата намират за важни в личен и обществен план. По време на процеса на съвместната работа се уточняват водещата идея и основната цел. Обсъждането на концепцията е съпътствано от анализи, спонтанни хрумвания и експериментални решения. Тази фаза е работна и не става достояние на публиката, но е важна за формиране на първоначалните мотивации на пърформърите. Така да се каже, тя се явява началото на диалога помежду им, който впоследствие се развива на живо пред зрителите.

Същността на изявата в тандем е изследване на отношенията между двамата участници. Независимо че се представят пред публика, те поставят акцента предимно върху собствените си преживявания на случващото се. Паралелно с това се опитват да подтикнат зрителите да станат съпричастни към отправеното послание.

Сложността на пърформанса, реализиран в тандем, е заложена в процеса, който стартира от съвместното обсъждане и измисляне. Той продължава в себеизследването чрез партньорство с другия по време на изпълнението. Представянето на проблема, свързан с взаимоотношенията между двамата, включва осъществяване и на друг тип диалог. Той се случва между тандема и зрителите и би могъл да прерасне в съпреживяване.

Публиката се поставя също в двойствена ситуация. От една страна, тя става свидетел на общуването и взаимодействието на

конкретна двойка. От друга, всеки отделен зрител съотнася видяното към собствения си опит. В крайна сметка тандемът и групата на зрителите осъществяват специфична художествена комуникация на психическо и социално ниво.

Груповият пърформанс също е насочен към вътрешните взаимоотношения и комуникация между членовете на екипа. От друга страна, протича между тях и публиката. Освен че предлага изброените по-горе възможности, работата в екип дава повече поле за проява на различни, провокативни комбинации. Например между отделен участник и цялата група, между двойка участници и група, между две или повече равностойни части на групата и още много други.

Макар че по-често авторите предпочитат сами да изпълняват своите пърформанси, това не е задължително условие. Напълно възможно е авторът да покани за участие в пърформанса си други артисти или случайни хора. Те получават различни указания от него как да реализират идеята му. Също така може като действащи лица да бъдат въввлечени хора от публиката с цел да се залочи границата между автор и зрител. В някои случаи публиката като цяло се оказва в ролята на групов изпълнител на пърформанса, като последният е структуриран така, че да провокира нейното активно присъствие.

Може да се твърди, че извън разделението на пърформансите според броя на участниците, е трудно да се посочат категорично обособени разновидности. Или иначе казано, не могат да бъдат фиксирани ясно разграничаващи се един от друг „чисти видове“. Във всички варианти винаги могат да бъдат открити елементи на автобиографичност, както и на социална ангажираност. Защото идеите и целите на всеки автор, изразяващ се чрез пърформанс, са винаги свързани с това той да се насочи както към себе си, като използва специфичните си способности и разбираня, така и да ги сподели с другите. При всички случаи авторът няма намерение да играе някаква измислена от друг роля, а се стреми да се себепредстави.

Въпреки тази относителност на споменаваните видове, по-году ще споделя някои разсъждения, подкрепени с примери, относно пърформанси, които често са определяни като автобиографични и социално ангажирани.

АВТОБИОГРАФИЧЕН ПЪРФОРМАНС

Художникът общува с другите невинаги директно, а чрез посредничеството на създаваните от него образи. При протичането на един пърформанс авторът преди всичко води диалог със самия себе си. Той вътрешно си задава въпроси, свързани с идентичността,

необходимостта от изразяване и общуване. Тези лични усещания в определена степен се актуализират най-вече чрез непосредствените му действия и поведениа. Пърформърът едновременно е насочен интроспективно към себе си и преживяванията си, а външно изгражда и демонстрира видимия си образ.

В рамките на този процес самата биография на личността изменя своята тежест и значение по отношение на актуалното съществуване, проявява се в нова светлина и придобива ново значение. В тази естетическа ситуация индивидуалният жизнен път, миналият опит на човека стават зависими от самата личност, стават нейна функция и в това е най-дълбокият индивидуален смисъл на самообщуването посредством изкуството.¹

В сферата на индивидуалния пърформанс, а също и на този в тандем, съществува разновидност, определяна като „автобиографичен пърформанс“. В него авторът използва като изходен и основен материал за работа факти от живота си, лични и интимни преживявания, размисли, чувства. Това е възможност, чрез която артистът изследва и изучава себе си, анализира душевните си вълнения и страдания. Той често преосмисля отминали истории, които го преследват в живота, или непосредствени случки, случващи се „тук и сега“ в ежедневието му. Представяйки автобиографичен пърформанс, индивидът осъществява вътрешна промяна. Тя не се случва в резултат на някакъв чужд натиск отвън, а протича под формата на синтез между преживения в миналото вътрешен опит и създавания в момента обобщен, художествен образ.

По-долу предлагам няколко примера с цел да се усети разнообразието от възможности за себеизследване и изява, които се разкриват чрез автобиографичния пърформанс.

Лори Андерсън е един от най-значимите автори, създаващи автобиографични пърформанси. В младостта си е повлияна от движението „Флукус“ и по-специално от музикантите Джон Кейдж и Филип Глас. Това не е случайно, тъй като самата Андерсън е музикантка, но също така следва разнообразни визуални изкуства в различни университети. Сред предпочитаните от нея теми приоритетно място заема функционирането на паметта и забравата. Например в един от пърформансите си, излизайки на сцената, започва да разказва на зрителите за какво е мислила, преди да се появи пред

¹ Стефанов, И. От естетиката към социологията на изкуството. София: Аскони-ИЗДАТ, 2004.

тях. Първоначално е имала конкретни идеи, но някои по пътя към залата са се променили, други е забравила. Преди да излезе на сцената, заставайки зад кулисите, случайно ѝ хрумнало и други неща, за които също разказва на публиката. Това споделяне на процеса на измисляне на пърформанса всъщност се превръща в негова основа. Върху нея тя импровизира с различни технически изразни средства, сред които се откроява прословутата цигулка с вградена магнетофонна глава. Последната е задвижвана от лъка и записът върху магнетофонна лента би могъл да протича ту напред, ту назад.

Друг пърформанс на Лори Андерсън, в който категорично се появява автобиографичен елемент, е „Дует върху лег“ (1972). Тя излиза на сцената с кьнки, в които са натъпкани парчета лег. Пърформансът представлява откровен разказ за сценичната треска, съпътствана от сковаване на краката, състояние, в което Лори Андерсън изпадала често в началото на кариерата си. В конкретния пърформанс тя споделя мислите и преживяванията, които са ѝ се случвали тогава, допълвайки ги с изпълнения на цигулка, докато легът, набит в кьнките, се стопи.

И в двата случая може да се проследи как артистката използва проблематични моменти, свързани с артистичните ѝ изпълнения в миналото, за да установи контакт със зрителите в настоящия момент. От една страна, тя извършва своеобразен анализ на лично преживени състояния, причинили ѝ известен дискомфорт. По такъв начин ги превръща в художествен материал. От друга страна, публичното споделяне чрез артистична трансформация на собствените преживявания на автора води до психическо преодоляване на границата между него и зрителите.

Основната тема на пърформанс-фестивала „София ъндърграунд – 2008“, зададена от куратора Руен Руенов, е „Сам“. По време на фестивала Майа Антова-Майото реализира пърформанс с „Предчувствие за самота“. На врата ѝ висят множество дълги гердани, съставени от разноцветни мъниста. Стъпила е върху една голяма тенджерата, обърната с дъното нагоре. Според думите ѝ този празен домакински съд символизира „празнотата и кухнята“, които усеща в ежедневието си живот. Първоначално действията ѝ се свеждат до създаване на различни телесни конфигурации чрез бавно преместване и балансиране върху тенджерата. На живо звучи джазова импровизация на саксофон. Постепенно движенията на пърформърката се забързват и стават все по резки. Тя играе с герданите, размята ги в различни посоки и накрая започва да ги разкъсва. Мънистата се разхвърчават, падат по пода и отскачат от него. От публиката излизат няколко човека с тонки тесто в шепите и тропайки с тях по пода, започват да залеят и събират мъниста (фиг. 2, 3, 4).



Фиг. 2



Фиг. 3



Фиг. 4

Автобиографичната насоченост на пърформанса на Майа Антова-Майото е свързана с нейните собствени житейски преживявания. Като човек, занимаващ се с изкуство, тя изпитва естествена неудовлетвореност от ежедневието, изискващо често напразни усилия и борби на битово ниво. Разрешаването на безбройните гребни проблеми и разпиляването на силите, така необходими за осъществяването на личното творчество, намират израз в този пърформанс, представен на партерния етаж на галерията на СБХ (ул. „Шипка“ № 6).

ТАНДЕМЪТ КАТО ХУДОЖЕСТВЕН ДИАЛОГ

Със сигурност може да се твърди, че най-известният пърформанс-тандем е двойката Марина Абрамович и Уве Лайзипен (Улай). Те работят съвместно през периода 1976–1989 г. Основен обект на техните изследвания са отношенията между мъжа и жената. В пърформансите им са провокирани ситуации, при които те влизат в различни конфликти и противопоставяния. Продължително си разменят силни плесници, завързват събраните на тила си коси една за друга, сблъскват се многократно, докато прекосяват един срещу друг голяма сцена, опитват се да задържат продължително време изправена прозрачна плоскост, застанали от двете ѝ страни, притискайки я с гърдите си, и др.

Съществен елемент в повечето от пърформанси им се явява голото тяло. Двамата са голи, защото по този начин ясно се подчертава половото различие, неприкритата сексуалност, човешката уязвимост, откровеността на действията и емоциите, освободеността от средновековните патриархални норми на поведение в християнското общество.

Продължителността на тези своеобразни единаборства между двата пола се определя от момента, в който единият от двамата не издържа повече и се отказва. По този начин се подчертава идеята за равенство между половете, тъй като в различните случаи неиздържаният е или мъжът, или жената. Разбира се, също става въпрос и за вечната борба кой да заеме водещата роля в отношенията при една интимна двойка.

Може да се твърди, че подлагането на специфични изпитания е една от основните им цели. Публиката присъства на случването му, но тя не може да отклони вниманието им от диалога, протичащ между тях. Това е същността и на конкретния пърформанс, по време на който те са застанали един срещу друг в рамките на вратата на една изложбена зала. Зрителите преминават през малкото празно пространство, оставено между голите им тела, като неволно се отъркват в тях. Независимо от постоянно променящото се чуждо присъствие, пърформърите поддържат силна психическа свързаност помежду си.

Това перманентно изследване на взаимоотношенията обаче не е единствената посока в съвместната работа на Марина Абрамович и Улай. В много случаи те се определят като „двуглаво тяло“, т.е. „телесно сраснали се идентичности“, образуващи различно от всеки един от тях ново същество. Говорят за тандема си, наричайки го „Другия“. В тази посока осъществяват пърформанса си „Смърт – Аз“, при който съединяват устните си в продължителна целувка и използват издишания въздух. След около седемнайсет минути наличният кислород свършва и действието приключва видимо драматично.

Автобиографичността присъства в пърформансите на Абрамович и Улай независимо от това дали се противопоставят физически и психически един на друг, или се възприемат като едно цяло. Когато през 1988 г. двамата решават да осъществят последния си съвместен пърформанс „Любовниците, среща на Китайската стена“, автобиографичният елемент също е твърде силен. Те тръгват от двата края на стената и докато вървят един срещу друг, записват своите мисли, разсъждения, чувства и фотографират преживяванията си. Срещата по средата на пътя отбелязва края на отношенията им.

Английските художници Гилбърт и Джордж започват да работят в тандем още като студенти през 1967 г. В началото на 70-те на XX

в. изпълняват серия автобиографични пърформанси, в чиято основа поставят свои лични истории, голяма част от които са с доста бохемски характер. Автобиографичните елементи в творчеството им са особено застъпени, защото нямат намерение да разделят творческата си работа от ежедневието. Постановката им е, че всичко, което правят, може да бъде определено като изкуство. Често използван подход в пърформансите им е „живата скулптура“. Експонират се по време на различни изложби официално облечени, стъпили обикновено върху някакъв пиедестал. Всеки път са боядисани в определен цвят. Например в пърформанс, реализиран през 1969 г., са оцветени изцяло в златно. Придвижват се в продължение на десетина минути върху маса, като извършват движения, напомнящи антропоморфни механизми.

Двамата развиват концепция със заглавие „Законите на скулптурата“. Тя е поднесена по хумористичен начин и в нея се пародират условностите и официалността, с които английското общество е свикнало да се съобразява. В подобна посока е и пърформансът, за който поканват свои приятели и колеги на официален обяд. Естествено сядането с хора около маса е банално действие, но авторите го изваждат от ежедневието му контекст и акцентират върху автобиографичния му характер. Тандемът избира и кани конкретни участници в това събитие. По този начин то е обявено за уникално произведение на изкуството – „пърформансът като начин на живот“.

По време на „Седмицата на модерните изкуства“ (гр. Пловдив, май 1995 г.), пърформанс-тандемът „ТО“ (Юлия Станкова & Орлин Дворянов) представя пърформанса си „Нарцисизъм за двама“. Той притежава подчертано автобиографичен характер, тъй като при създаването му двамата се базират изцяло на лични преживявания.

Идеята възниква по време на обяд в ресторант. Докато разглеждат ресторантското меню, спонтанно започват да импровизират по заглавията на различните напитки и ястия. В резултат от тази словесна игра бързо се оформя сюрреалистичен текст. Замислена е и схемата на действието, препращащо към идеята, че всеки човек е затворен в собствения си свят – клетка. Когато общува с друг, обикновено не се стреми да го разбере, а да види преди всичко себе си в него.

По време на разработването на пърформанса се стига до използване на сложно разработен звуков фон. Той включва аудиозапис на текста, който на моменти е изговарян, а към края изпяван и модулиран през вокализатор от Лиляна Дворянова, в акомпанимент на пиано от Антон Карадимчев.

Изпълнението се случва по време на откриването на Центъра за съвременно изкуство „Баня старинна“. Подът на квадратното игрално пространство е покрит с натрошени стъкла. Външните му очертания

са фиксирани с малки огледала. Всеки от двамата перформъри влиза в една висока клетка. Те започват да се разхождат по хрущящите под стъпките им стъкла, като от време на време вземат по някое от наредените по периферията огледала и го закачат върху клетката на другия (фиг. 5 и 6).



Фиг. 5



Фиг. 6

На финала на пърформанса двамата излизат от клетките си и ги захвърлят извън изралното пространство. После се презгръщат и сядат на пода. Позата на телата им оформя „запазения знак“ на тандема. Определян е като „ТО“ или още като „Двойното“. След края на аудиозаписа остават неподвижни за някакво неопределено време, докато публиката се разпръсне.

Тандемът „ТО“ съществува само няколко месеца, но успява да реализира два пърформанса в България. Освен тях представя две изложби и трети пърформанс в Берлин, в рамките на програмата, която съпътства опаковането на Райхстага от Кристо. Тези не много на брой изяви минават изцяло под знака на интензивното съпреживяване на случващите се в личен план неща.

По различен начин протича пърформансът „Сам, самотен, самонадеян“ на Орлин Дворянов и група, изпълнен по време на международния фестивал на пърформанса „София ъндърграунд“ (2008). Заглавието се свързва с общата тема на фестивала, спомената по-горе, но отвежда към сбор от различни, противоречиви вътрешни състояния. По принцип човек е сам със себе си в света, независимо от връзките си с обществото и участието си в обществения живот. В личен план е напълно възможно да изпитва понякога съмнения, чувство за самотност и усещане за неразбиране от

страна на другите. Но стремежите за себепоказване в обществен план и себепредставяне в художествения живот изискват значителна доза активност и дори понякога агресивност в поведението на артиста.

Тази разнопосочност във вътрешните нагласи и преживявания е демонстрирана в „Сам, самотен, самонадеян“ посредством сложното преплитане на действия и изразни средства. Авторът е активно действащото лице. Първоначално притиска в обятията си бяла фигура с крила, символизираща вдъхновението и появата на идеи. Не след дълго я изпуска и тя пада на земята. На заден план, статично застанала, присъства млада жена, облечена в черно. В следващите минути авторът, застанал зад увеличително стъкло, смесва сол и захар в прозрачен съд, пълен с вода, топи страници от първата си авторска книга и ги сдъбква. Разсипва по пода детайли от някакви технически уреди, обува несъразмерно големи обувки и започва да моделира чрез различни конструктивни елементи статично застаналата жена, превръщайки я в художествена инсталация. През цялото време, докато протича това действие, на голям екран се прожектират видеокадри, символично свързани с него. На финала авторът разрязва с нож екрана и „потъва“ в прожекцията“.

Важен елемент в пърформанса е озвучаването. То се извършва през цялото време, непосредствено на живо пред микрофон от артист, който чрез гласа си наподобява звука на различни музикални инструменти.

Този пърформанс преди всичко е автобиографичен, доколкото авторът се стреми да представи своята вътрешна борба по време на случването на творческия акт и неговото репродуциране чрез различните медии. Но тук трябва да се обърне внимание и на ролята на групата. Другите двама участници, макар и допълващи случващото се, са от съществена важност за създаването на цялостното произведение. Статично присъстващата жена, облечена в черно, попада в ролята едновременно на субект и обект. Тя икономично реагира, съвсем по човешки, чрез състояния и жестове на активните действия на автора. Същевременно е в позицията на някаква основа, върху която той изгражда материалното си произведение. Артистът, който озвучава с глас протичащото действие, се явява едновременно наблюдател и интерпретатор (разказвач) на случващото се. Той има своята собствена гледна точка по темата, но същевременно се влияе от преживяванията на автора и се стреми да ги отразява непосредствено.

В случая се получава сложна взаимовръзка между автора и неговото собствено преживяване, партньорите му, които съпреживяват неговите действия по собствен начин, и зрителите, включващи се на емоционално ниво в случването (фиг. 7, 8, 9, 10, 11).



Фиг. 7



Фиг. 8



Фиг. 9



Фиг. 10



Фиг. 11

СОЦИАЛНО АНГАЖИРАНИ ПЪРФОРМАНСИ

Обществото изисква от индивида да е зависим от масовата нагласа. То не само се отчуждава от него, пренебрегвайки специфичната му потребност от самостоятелно взимане на решения, но и се стреми да контролира личния му живот. Масовите потребности на хората обикновено се свеждат до това да се установят ситуации на „сигурност“, т.е. статуквото трябва да се запази колкото се може по-дълго, без рязко да се променя. В рамките на протичащото ежедневие индивидът попада в плен на мрежата от социални връзки. Обществените проблеми биха го задушавали постоянно, ако не открива собствени алтернативни начини да се съхранява.

Изкуството на пърформанса се осъществява като намеса и промяна в ежедневния ход на живота. То се явява от голямо значение за насочване на общественото внимание към възможни решения на проблеми, които са подценявани или отбягвани до степен, водеща до атрофиране на масовия жизнен опит.

Така нареченият ангажиран пърформанс се явява художествено обобщение на конкретни, социални проблеми и чрез това си вътрешно свойство допринася за по-ясното осъзнаване на заобикалящата ни действителност. Аспектите на темите, към които се насочват подобни пърформанси, са твърде разнообразни – политически,

икономически, антирасистки, феминистки и много други, свързани с обществения живот. Тази тематична разнопосочност издава до голяма степен, че психическата натовареност на съвременното общество е придобила необозрими размери.

Втората половина на XX в. е свързана с развитието на феминистки и антирасистки движения. В художествения живот на преден план излизат множество авторки с феминистични убеждения, които чрез творчеството си поставят въпроси, свързани с възможностите жената да съчетава в живота си различни обществени роли. Коментира се какво се случва с жените в новата политическа и икономическа ситуация в световен план.

Макар и свързана с виенския акционизъм, Вали Експорт работи в самостоятелна творческа посока, като поставя акценти и върху феминистични проблеми. Тя развива и активна обществена дейност. Участва в основаването на Австрийското филмово гружество (1968), както и на организацията „Интернационално женско кино“. Осъществява множество акции и видеопърформанси. Най-известната ѝ акция е тази от 1968 г., в която поставя върху голите си гърди картонена кутия с дупки. Провокативно предлага на минаващите по улицата мъже да бъркат в кутията, за да изследва реакциите и изразенията им, свързани с притеснение, желание, удоволствие. Същевременно това е и себеизследване, проверка на собствените граници на поносимост при общуването с непознати.

В друга акция „Невидимият враг“ седи на стол с разкопчан гащеризон, така че да се виждат части от голото ѝ тяло, и държи автомат, готов за стрелба. Въздействието на тази „жива скулптура“ е твърде силно, защото предлага визуален отговор на въпроса „Дали в съвременното общество жената е слаба и беззащитна, или вече е заета определено силна и самостоятелна позиция?“.

Ако при първата посочена акция Вали Експорт се поставя в положение не само на обект, но и на изследовател на мъжкото желание, то чрез втората демонстрира пълна независимост от тези желания и решимост да брани собствените си възгледи и човешка същност.

Различна е целта на друга нейна акция, по време на която разхожда по улицата свой приятел, вързан на кучешка каишка и ходещ на четири крака. Това безспорно е метафора на властта, упражнявана от множество жени над партньорите им, и поставяне на въпроса „Кой в същност е силният пол в днешно време?“.

Ейдръгън Пайпър е авторка, свързана с американския концептуализъм от 70-те години на XX в. Нейните пърформанси са насочени предимно към изследване на идентичността. По-специално се занимава с проблемите на

хората, които поради различната расова принадлежност на родителите си попадат в трудна ситуация на неопределеност. Автобиографичният елемент в нейното творчество е свързан основно с преживяванията ѝ като жена със светла кожа, но с африкански черти на лицето в едно расистко общество. Този факт я стимулира да провокира обществените нагласи, като в различни акции и пърформанси съвсем целенасочено трансформира по разнообразни начини външността си. Може да се твърди, че успешно се превъплъщава в хора, от които бялото мнозинство се стреми да се дистанцира. Такива например са човек, изглеждащ подчертано отблъскващо; млад чернокож мъж, появяващ се на публични места, посещавани от бели; танцьор с лице, гримирано в бяло, изкуствени мустаци и черни очила, и други подобни. Прави впечатление, че предпочитаните ѝ превъплъщения са свързани с акцентирание върху маргинализирането по расови и полови признаци. Постепенно Ейдриън Пайпър започва да усложнява автобиографичните елементи в пърформансите си, натовазвайки ги със социално-политическо съдържание. По отношение на публиката или минувачите по улиците тя основно изследва негативните реакции, резултат от поведението ѝ.

Родената в Бейрут (Ливан) Мона Хатум е авторка, която работи в областта на пърформанси, свързани с положението на жената в Близкия изток. Същевременно тази локализация препраща към проблемите в глобален план. Нашият свят е обременен от насилие и потисничество, жертви на които стават по-слабо защитените – децата, жените, малцинствата, бедните. В тревожните си творби Мона Хатум използва автобиографични елементи, изследва издръжливостта и чувствителността на човешкото тяло, поставено в трудни условия, залага на женското присъствие в различни ситуации, свързани с физически опасности.

В тази посока могат да се споменат и няколко други авторски пърформанса, които засягат различни аспекти от тематичния диапазон на феминистичния пърформанс.

В „Не вярвайте, че съм амазонка“ (1975) Улрике Розенбах прострелва изображението на Мадоната с лък и стрели. Протестът ѝ е насочен срещу патриархалните ценности на християнството.

Сузана Лейси извършва в продължение на четири месеца обширното си проучване „Бележки за проституцията“ (1975). Резултатите са представени върху десет големи карти на града. Пърформансът е изграден на базата на конкретни данни за проституцията и има за цел критика на отношението на съвременното общество към жените.

Характерно за творчеството на Ванеса Бикроув е, че се базира на пърформанси, близки до живата скулптура. В тях тя разполага

в различни помещения за продължително време големи групи жени, еднакво облечени полуголи или голи, гримирани по еднакъв начин. Участничките стоят статично, като само от време на време сменят позите си. Този процес се заснема с фотоапарат и видеокамера, след което документалният материал се ползва за създаването на фотоинсталации и видеоарт. Концепцията на Ванеса Бикроув е свързана с критика на експлоатацията на женското тяло от страна на рекламата и масмедииите. В резултат от различните медийни манипулации на публиката се предлагат клиширани, модни образи, възприемани и следвани безкритично от обществото. В крайна сметка безкрайните повторения на масовите клишета за женска красота водят до естетическо обезличаване на конкретните индивидуалности.

В българския, художествен контекст могат да се проследят част от действията на два артистични тандема, които през втората половина на 90-те години на XX в. реагират на възникналите социални проблеми чрез акции и перформанси.

Тандемът Борис и Габриела Сергинови може би най-плътно се придържа към линията на социална ангажираност. Във всичките им перформанси присъства ясно подчертано, агресивно „пънк“ поведение, достигащо на моменти до „скандални крайности“.

В перформанса им, представен по време на фестивала „Послания към следващата цивилизация“ (Народно читалище „Славянска беседа“, 1995 г.), протестът е насочен срещу пошлата роля на масмедииите, заливащи зрителската аудитория с поток от долнопробни предавания. Габриела, облечена в бяла булчинска рокля, упорито мете и забърсва с парцал сцената. Борис седи на стол, отпива от бутилка големи глътки алкохол и гледа телевизионно предаване. По някое време се изправя и започва да разрязва дрехите си с бръснач. Партньорката му периодично захвърля парцала и с истерични крясъци се катери по гърба му. После отново се завръща към домакинската си работа. Кулминацията настъпва, когато на екрана започва да се прожектира порнофилм. Борис разрязва панталона си и публиката може да види завързания за крака му голям шаран. Перформърът разрязва рибата и се облива в кръв и вътрешности, докато партньорката му продължава да крещи и да се катери по него. Изтощен от борбата, Борис се свлича на земята. На аудиозапис започва да звучи гласът му, обясняващ на публиката, че той не може повече да издържа да наблюдава моралното падение на българския народ, манипулиран от политици, мафиоти и масмедиии. Докато тече този словесен протест, Габриела, полагайки огромни усилия, извлича тежкото тяло на партньора си извън сцената.

Една от силните страни на пърформанс-тангема Борис и Габриела Сергинови е в умелото визуално представяне на конкретен контекст, в който протича действието. В конкретния случай е подчертан битовият контекст, характерен за живота на мнозина българи, поставени между духовния и културния дефицит на ежедневието си и пошлата медийна манипулация във времето, отредено за вечерно разтоварване от наслоените през деня социални напрежения.

Пърформансът е приоритетна област за художествено изразяване и на тангема „ОС“ (Орлин Дворянов & Стела Инчовска). В повечето от творбите, свързани с „присъствието и поведението“, авторите подчертано търсят създаването на екстремни ситуации. Тематично те са провокирани директно от случки и преживявания в живота. Действията на тангема често са обвързани с подлагане на физически и психически изпитания като нараняване, ограничаване на тялото и движенията му или пък придвижване по труден терен. Това е изследване на взаимоотношенията и възможностите за невербална комуникация, но също така носи и духа на противопоставянето. Последното не се афишира директно като наратив, притежаващ определена описателност или плакатност. По-скоро се търсят сложни метафори и препратки към символни редици, които по асоциативен път да подтикнат зрителите да съпреживеят случващото се пред погледа им.

Като добър пример, отразяващ спецификата на стила на тангема „ОС“, може да бъде посочен пърформансът „Пътуване в безвремие“, изпълнен по време на фестивала „Арт Експо“ (София, НДК, 1998 г.).²

Двата тангема, действията на които използвах дотук като примери, са поканени да представят „Изкуството на българския пърформанс“ на фестивала „Акция“ в Полша (гр. Краков, галерия „Бункер щуки“, 1997 г.). Там Борис и Габриела Сергинови осъществяват пърформанса си „Ситуация“. Мотивацията за пърформанса произтича от зловещата ситуация в България по времето на правителството на Жан Виденов. Двамата пърформъри разрязват дрехите си, пият червено вино и ядат оцветени в червено макарони. След това, докато пълзят голи по два бели чаршафа, насила повръщат. Накрая написват на полски върху чаршафите „Да повръщаш на червено“. В случая провокативността на пърформанса на Сергинови предизвиква въпроси по отношение на мястото на представянето. Дали когато се визуира конкретната политическа ситуация в България, не е по-уместно пърформансът

² Този пърформанс е описан накратко в студията ми „За непроменящата се основа на пърформанс арт“, Годишник на СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, Книга Изкуства, том 114, 2021 г.

да се представи пред българската публика? Но може би изиграването му по време на международен фестивал в чужда държава би имало по-голям ефект? Защото достигането до международната аудитория и средства за информация придава на проблема по-широко измерение.

От своя страна тандемът „ОС“ представя на този международен фестивал пърформанса си „Скокът на делфина – 1“. Концепцията засяга трудния път на артиста в съвременното изкуство. Този път е поредица от мъчителни усилия за достигане до реализация на артистичните идеи. Те са последвани от пропадания и полагане на нови усилия. Тук автобиографичният момент е може би доминиращ, но той е пряко свързан с противопоставянето на артиста срещу едно общество, затъващо в мисловна атрофия и дефицит на ценности в резултат от доминацията на масовата култура.

Действието протича, като в началото на всяка от седемте части на пърформанса двамата пърформъри, застанали пред един видеомонитор, закачат посредством рибарски кукички за голите си рамене телени конструкция с формата на риби. След това започват бавно да се придвижват към срещуположния край на линейното пространство, като Дворянов играе със закачената за рамото му конструкция, а Инчовска комуникира с него всеки път чрез различни предмети. Когато достигат средата на пътя си, пърформърът потапя главата си в голям аквариум пълен с вода, а Инчовска му нанася поредна рана с нож върху свободното рамо. После продължават пътя си и закачат телените конструкции в другия край на сцената пред втори видеомонитор, на който се прожектират изгарящи хартиени риби, изписани със символични надписи. Тези действия се повтарят седем пъти в различни вариации в рамките на трийсет и пет минути.

За да обобща казаното дотук, ще се върна към началото, в което отбелязах, че важна характерна особеност на съвременното изкуство е неговата психологическа и социална насоченост. В съвременната ситуация посоките на мислене, свързани с нашето вътрешно преживяване на света, както и с това да го преживеем през случващото се с другите, са крайно необходими за развитието и съществуването ни. В този смисъл „универсалната художествена форма за изказ“, каквато се явява пърформансът, ни предлага неограничени възможности при постигането на познание за себе си през автобиографичното изследване на вътрешните ни преживявания. А когато художествените ни търсения в областта на пърформанса се насочат към обществените проблеми, с които е изпълнено ежедневието ни, придобиваме и възможности за осъществяване на индивидуални анализи и критики на разнообразни ситуации в социален аспект.

В този ред на мисли достигахме и до процеса на съпреживяване на пърформанса. Възможно ли е то да се постигне, когато публиката е неподготвена, скептична или резервирана към досега си с подобна свободна форма на общуване чрез изкуството? Но без акта на съпреживяването пърформансът не би могъл да изиграе пълноценно своята социално-психологическа роля. Следователно остават две възможности, които би трябвало да се развиват и разширяват паралелно.

Първата е образованието по изкуствата да положи повече целенасочени усилия за своевременното запознаване на младите поколения и осмислянето от тяхна страна на концептуалните художествени форми и езика им. Тук безспорно са от особена важност поясненията за разликите и границите между съвременното изкуство и масовата култура. Защото именно осъзнаването на това различие би довело до заемането на позиции, свързани със съпреживяването на индивидуални или социално ангажирани художествени послания.

Втората посока към разкриване на бъдещи възможности за съпреживяване е свързана с осмислянето и заемането на сериозни позиции от самите автори. Плъзгането по повърхността на политическите и социалните проблеми с цел одобрение и печелене на различни институционални проекти не е пряк път към съпреживяването с публиката. Безспорно финансирането на артистичния авторски проект е от важност. Но ако се изгуби главната цел, а именно да се случи по максимално убедителен начин съпреживяването на представения по художествен начин социално-психологически проблем, то спечелването на проекта ще се окаже единствено икономическа операция за индивидуално оцеляване на определен автор или институция.

ЛИТЕРАТУРА

- Dvoryanov 2017: Dvoryanov Orlin. Сдружение „Изкуство в действие“ /25 години – кауза и инструмент за художествени стратегии – част I. София, 2017. [Sdruzenie „Izkustvo v dejstvie /25 godini – kauza i instrument za hudozhestveni strategii – chast I. Sofiya, 2017].
- Goldberg 1996: Goldberg Roselee. PERFORMANCE: Live Art Since the 60's., 1996.
- Köb 2009: Köb Edelbert. ВИЕНСКИ АКЦИОНИЗЪМ от живописта до действието. Каталог към изложба. София, 2009. [Vienski aktsionizum ot zhivopista do deistvieto. Katalog kum izlovba. Sofiya, 2009].
- Stefanov 2004: Stefanov Ivan. Om естетиката към социологията на изкуството. София, 2004. [Ot estetikata kam sociologiyata na izkustvoto. Sofiya, 2004].
- Warr, Jones 2012: Warr Tracey, Jones Amelia. THE ARTIST'S BODY, 2012.

За автора:

Проф. д-р Орлин Дворянов, СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, катедра „Визуални изкуства“.
Научни интереси: съвременно концептуално изкуство (пърформанс и хепънинг,
акции и инсталации), неформално образование.

E-mail: art_in_action@mail.bg

About the Autor:

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

ПОСТСЪВРЕМЕННОТО ИЗКУСТВО И ИДЕЯТА ЗА ВИЗУАЛНОТО БЕЗСМЪРТИЕ

Петер Цанев

Реюме: Всяка историческа епоха в изкуството може да бъде описана чрез нейната специфична връзка с идеята за безсмъртието. Може да се спекулира, че в западната традиция изкуството се явява исторически променлива концепция, която функционира като заместваща идея за визуалното безсмъртие. Акцентът върху присъствието на душата остава водещ принцип на европейското изкуство в продължение на хиляди години. Идеята за изкуството като репрезентация на душата е последвана от идеята за изкуството като репрезентация на съзнанието, което се превръща в основен прототип на безкрайната същност на произведенията на изкуството. Този процес произхожда от романтизма, но намира своя завършен израз в модернизма с изобретяването на „чистата абстракция“ и пространството на „белия куб“ като идеални модерни конструкции, които репрезентират абсолютните модели на съзнанието. Модернизмът, постмодернизмът и съвременното изкуство откриват идеята за визуалното безсмъртие по различни начини. Целта на тази статия е да покаже как в постсъвременното изкуство темпоралността на визуалните категории взаимодейства с идеята за визуалното безсмъртие, без да я замества. Тази студия представя нов теоретичен експеримент на изкуството, наречен „транстемпорално изкуство“ като радикална форма на постсъвременното изкуство.

Ключови думи: визуално безсмъртие, съвременност, постсъременно изкуство, транстемпорално изкуство

POST-CONTEMPORARY ART AND THE IDEA OF VISUAL IMMORTALITY

Peter Tsanev

Abstract: Each historical epoch in art can be described through its specific connection with the idea of immortality. It can be speculated that, in the Western tradition, art is a historically variable concept that functions as a substitute term for visual immortality. The emphasis on the presence of the soul remained a prominent principle of European art for thousands of years. The idea of art as a representation of the soul was followed by the idea of art as a representation of consciousness, which has become a major prototype of the infinite nature of works of art. This process originated in Romanticism but found its ultimate expression in Modernism with the invention of “pure abstraction” and the “white cube” as ideal modern constructions, which represent the absolute models of consciousness. Modernism, Postmodernism and Contemporary art have discovered the idea of visual immortality in different ways. The aim of this article is to show how, in post-contemporary art, the temporality of the visual categories interacts with the idea of visual immortality without replacing it. This article introduces a new art theoretical experiment called “transtemporal art” as a radical form of post-contemporary art.

Key words: visual immortality; contemporaneity; post-contemporary art; transtemporal art

INTRODUCTION: THE CATEGORY OF VISUAL IMMORTALITY IN ART

Art is an activity that symbolizes the human being as a living observer. The permanence of the observing function is related to the maintenance of life and the preservation of its meaning. Our psychological ability to sense the existence of this invisible inner presence of a living observer, which preserves the eternal continuity of images in art, encompasses the intuitive idea of what can be called visual immortality.

The category of visual immortality coexists to some extent with the responsibility for the life of images, which is the responsibility for being in art as a living thing. Visual immortality introduces eternal living as part of the function of art in terms of the conception of visual living, and not just any kind of visual living, but a distinguishable one. At the same time, visual immortality is not a special quality or special status of a work of art. It is frivolous to “create” a psychological, aesthetic or art-historical theory of visual immortality. The purpose of this article is to show the exact opposite,

namely, the presence of some ideas in the field of art that do not fall into the domain of the methodological formalism of purely disciplinary approaches. The useful potential of the category of visual immortality is that it is suitable for the systematic study of visual art without separating ontological issues from aesthetic and psychological issues or from the concepts of art history and art criticism.

Art is a complex observational activity in which human beings discover themselves through the infinite horizon of the visual. Visual immortality is not a single homogeneous category but is composed of many elusive phenomena, leading to the possible representation of the human psyche. We encounter situations in which visual images and psychological concepts are inherently intertwined and cannot be accepted as separable. No matter how we tend to perceive immortality, our psychological ideas and visual practices remain connected to it through the basic principles that underlie every culture and every epoch.

The concept of visual immortality has passed through many stages of historical development. In Greco-Roman antiquity and the Western classical tradition of art, visual immortality was devoted to the question of the immortality of the soul, while modern aesthetics was focused on the relationship between human consciousness and the absolute. Postmodern art theory in the second part of the 20th century was committed to the deconstruction of universal categories. Contemporary art now, at the beginning of the 21st century, with its concepts of the extended present and global present, has developed new directions for temporal experiences of the fate of art, which are parallel with the strong neurobiological positioning in the contemporary understanding of human mental life.

At the end of the 19th century and in the early 20th century, under the epistemological constellation of psychological Modernism as a free imaginary space for a radical psychological rethinking of the human experience, there was a large spectrum of related ideas that originated from the fields of medical psychology, psychiatry, psychical research, transcendental psychology, theosophical psychology, philosophy of life, psychoanalysis and applied psychology. Now, at the beginning of the 21st century, we can imagine a different constellation of the category of visual immortality from the psychobiological, transhuman and posthuman perspectives, where visual immortality can represent a new biosystem, a radical form of art that embodies life beyond the species and beyond the self, and new conceptions rethinking the meaning of life and death.

My argument is that the shift in perspective, now marked by the transition from contemporary to post-contemporary art, with its new anthropologies and new radical concepts of time, is rich in alternatives for

renewing the representation of subjectivity through various links with the idea of immortality. What would visual immortality look like under post-contemporary regimes? The starting point for me is the image-consciousness continuum in the art of the third millennium, which must overcome both the naturalistic fundamentalism of neurobiological paradigms and social constructivist theories of the subject.

VISUAL IMMORTALITY AS REPRESENTATION OF PSYCHOLOGICAL CONCEPTS IN ART

The intention to use art as an eternal tool for seeing presupposes the existence of an immortal subject in art who can preserve the process of seeing. This subject embodies the psychological aspects of visual immortality. This fictional subject, originating from the inaccessible reality of art and denoting the realm of eternal vision, has psychological parameters that generate various images and concepts. The representation of the psyche as an unknowable entity raises the question of its symbolic accessibility, which remains beyond the reach of any cultural and historical horizon.

The human soul is usually viewed as a proto-psychological concept rather than a basic aesthetic category. From the point of view of psychology, we find it quite natural that the idea of the soul is doomed to death along with the disappearance of the idea of immortality. However, in art in the modern era, the idea of immortality remains fundamental. The modern concept of art is based on the idea of visual immortality. It can be speculated that art is a historically variable concept that functions as a substitute term for visual immortality of the soul (Tzanev, 2017: 19). In the 20th century, the transformation of the soul into a complex image of inner mental life led to a radical change in the attitude towards immortality expressed in visual arts. The need for a new unifying centre that will replace the concept of the soul prompts modern art to visualize new ideas regarding the structure of personality and consciousness.

All views about the soul are somehow connected with the initial desire to reveal the idealized essence of life. For ancient Egyptians, the soul was a composite being of different entities, each of which had its own role to play in the journey to eternity. The soul was thought to consist of nine separate parts, which had very distinct aspects. (1) Ernst Gombrich, in his book *Art and Illusion*, states that: "For the Egyptian, the newly discovered eternity of art may well have held out a promise that its power to arrest and to preserve in lucid images might be used to conquer this evanescence. Perhaps it was not only as the maker of "substitute heads" and other dwellings for the "ka" that the Egyptian sculptor could lay claim to the famous appellation of "one who keeps alive." His images weave a spell to enforce eternity" (Gombrich, 2000: 125).

The soul and its representations in the rituals and visualizations of practices of antiquity are extremely complex and contradictory. The soul is not a specific subject matter that can be easily identified and ascertained in the history of art from antiquity to the present day. The Swedish researcher in ancient philosophy and aesthetics Göran Sörbom proposes that the revolution in Greek art, which happened most dramatically around 500 BC, was associated with the remarkable innovation of representing the relationship between the body and soul (Sörbom, 2002). Sörbom notes that “the soul was commonly regarded as without contingent properties which made it non-perceptible, nevertheless it can be represented in paintings and sculptures because the ‘works of the soul’ can be seen in the living body” (Sörbom, 2002: 26). According to Sörbom, “It is not until the fifth century that we find the words “psyché” (soul) and “sóma” (body) coupled together” (Sörbom, 1994: 73). (2) Sörbom argues that “the ability to represent the body–soul unit is the remarkable innovation of the classical period which changed the whole history of picture–making and picture–understanding”, and he cites Plotinus, who writes: “[Are] not the more lifelike statues the more beautiful ones, even if the others are better proportioned? [...] Yes, because the living is more desirable; and this is because it has soul” (Sörbom, 2002: 26).

According to the American philosopher and art theorist Thomas McEvilley, the idea of art as a representation of the soul “remained prominent in the Western tradition for literally thousands of years” (McEvilley, 1999: 39). McEvilley asserts that “The Pythagorean–Platonic tradition recognized, within the human self, an unchanging metaphysical soul, tuned, like a musical instrument [...] It is this soul which a sculptor such as Pheidias was aiming to portray, seeking its original radiance right through the obscuring conditions of its embodiment. So, when the sculptor portrayed the figure, or the body, it was only as a dim trace of the sleeping or imprisoned presence of the ideal soul within it” (McEvilley, 1999: 39). During the Middle Ages and the Renaissance, harmony in art was associated with figures, which suggested the existence of a soul within a body. For McEvilley, the emphasis on the presence of a soul remained a unifying principle of European art from the Renaissance to World War II, because “the insistence on the primacy of the soul served the psychological purpose of protecting the figure from the consequences of its own actions. [...] The presence of the soul within the figure represented kind of insistence that human perfection would win through” (McEvilley, 1999: 39–40). The work of art is protected by the cult of genius, which McEvilley claims was a latter–day version of the cult of saints, in which artwork touched by the genius’s hand became equivalent to a saintly relic. The metaphysical essence of artwork is related to the artist’s ability to create things that are related to immortality. (3)

Figures and forms in art continued to exist as prisons and tombs of the soul until the historic moment when painting discovered the genre of abstraction, which marked a turning point towards the defining domination of modern ideas about consciousness. The idea of art as a representation of the soul was followed by the idea of art as a representation of consciousness, which has become a major prototype of the infinite nature of the work of art. This process originated in Romanticism but found its ultimate expression in Modernism with the invention of “pure abstraction” and the “white cube” as ideal modern constructions, which represent the absolute models of consciousness (Tzanev 2017).

More than 2000 years after the famous metaphor in Plato's Republic, where “in everyone's soul there is an instrument that is purified and rekindled ... an instrument that it is more important to preserve than 10,000 eyes, since only with it can the truth be seen” (Plato, 2004: 223), Freud proposed a visual model to describe the human psyche in which “Everything that can be an object of our internal perception is virtual, like the image produced in a telescope by the passage of light-rays” (Freud, 1900: 611). This difference between the visual models of Plato and Freud is due to the different content of terms that represent the human psyche. In modern philosophy and psychology, the main subjects of study are the mind and consciousness. According to Sarah Broadie, the essence of the soul for Plato in the Phaedo is the power to create and maintain life for itself, since the soul that can function as pure intellect is the same as the soul that keeps the body alive, while in his Meditations, Descartes calls into doubt the mind whose business is to think and imagine but not to animate any corporeal system (Broadie, 2001). Descartes explicitly distinguishes the mind from the soul. Broadie states that “Plato offers a kind of intellectual exercise that loosens the human soul's attachment to its body, as an exercise in soul-saving. By contrast, what Descartes discovers when he declaring the mind separable from the body is entirely different. His purpose is to establish ‘something firm and lasting in the sciences’, i.e., mathematics and mathematical physics” (Broadie, 2001).

The modern immortality of the mind and consciousness is different from the ancient immortality of the soul. The Danish philosopher and psychologist Svend Brinkmann states that “whereas Plato saw ideas as referring to the basic cosmic forms that underlie and organize the world and appear to us phenomenally through our sense perception, Descartes' philosophical revolution consisted in attributing these ideas to man's inner self. ... Consciousness is understood here as a kind of container in which there are certain objects, ideas or experiences that presumably correspond to phenomena in the outer world” (Brinkmann, 2018: 14). In this sense, visual immortality as a representation of the soul was related to the connection of

living things with “immutable forms”, while modern visual immortality in art provides what is seen with the power of being seen forever. Regarding the mind as a container and a representational mechanism in Cartesian psychology occurred in parallel with the transition from “cabinets of curiosities” and “wunderkammern” as microcosms of God’s creation to the earliest museums in 17th- and 18th-century Europe as new houses of normative immortality.

The place of consciousness in the systematic philosophy of German idealism gives total priority to the mind. In *The Vocation of Man*, Johann Gottlieb Fichte argues, “I am a living seeing. I see (consciousness), and see my seeing (that of which I am conscious). That too why the thing is entirely transparent to the eye of your mind, because it is yours mind itself” (Fichte [1800] 1987: 51). The question of seeing one’s own seeing was a central question of modernity at the beginning of the 19th century, which manifests its purest expression in the philosophical experiments of Fichte and in the paintings of Caspar David Friedrich. At the same time, the German theologian Friedrich Schleiermacher abandons the usual form of belief in immortality as personal survival and insists on immortality that is not outside of time but “the immortality which we can have directly in this temporal life, and which is a task in the solution of which we are constantly engaged. To become one with the infinite in the midst of the finite, and to be eternal in every moment, that is the immortality of religion” (Bruford, 1975: 68). The connection of immortality and consciousness with the infinite articulated the difference between Classical antiquity and Romantic modernity. Visual immortality is within the absolute consciousness as a transcendental form of pure seeing. For Fichte, the absolute is unmediated consciousness of the self that is not a fact, but a pure activity. Fichte’s pure I is present in consciousness in a manner that totally differs from the way that objects are present in consciousness (Zöller, 1998: 37). According to the British philosopher Peter Osborne, the Romantic theory of art has established a new ontology for artworks by “Novalis’s transposition of the structure of Fichte’s absolutization of the subject onto the work of art. Only at this point does art become a distinctive form of presentation of truth: a ‘presentation of the unrepresentable’ (*Darstellung des Undarstellbaren*), as Novalis put it” (Osborne, 2013: 44). Osborne distinguishes two parallel traditions in the critique of art at the end of the 18th century, corresponding to the two philosophical discourses on “art as aesthetics” and “art as historical ontology”. The first tradition starts from Kant’s transcendentalism to psychology and phenomenology of perception. The second tradition passes from philosophical Romanticism through Hegel, Duchamp and conceptual art to the transmedia condition of post-conceptual art (Osborne, 2013: 46). In the second tradition of art as historical ontology, the representation of consciousness in art becomes an infinite project, in which

the artist's self and the artist's self-consciousness are presented along with the work of art. The category of visual immortality in this second tradition of art implies, if using the claim of French philosopher Jean-Marie Schaeffer, an "onto-theological reduction of art works (and the arts) to the theory of Art" (Schaeffer, 2000: 71). Schaeffer describes the speculative theory of art from Jena Romanticism to Heidegger as "philosophical sacralization of art" and regards its influence during the last 200 years as "ontological revelation of art" and "addiction to the philosophical mirage of art" (Schaeffer, 2000). At the same time, according to Osborne, the famous Romantic triumph of art within metaphysics, which Schaeffer describes as "philosophical sacralization of art", is a triumph of philosophical art criticism over systematic philosophy and is "actually constitutive of art in its modern sense" (Osborne, 2013: 7).

Modernism was the first global movement in the history of art that clearly showed that art is a place of conflict between different modes of consciousness or different patterns of mental life that seek their representations in art (Tzanev, 2019b). Modern art developed part of its escalating autonomy in the field of "psychological Modernism", which, between 1880 and 1940, included theories and practices related to hypnosis, somnambulism, psychical research, dream interpretation, mediumistic psychology, automatic writing, faith healing and spiritualism. The distinctive feature of psychological Modernism was its embrace of a primarily "psychological solution" to the problems of modernity (Treitel, 2004: 51). In the context of psychological Modernism, art functioned as a hypothetical device used to resolve the nature of certain psychological facts or to explain various complex phenomena generated during spiritual experiences and superconscious states. From the late 19th century to the mid-20th century, modern art worked as a set of higher-order interpretative statements that were used to explain psychological hypotheses subjected to artistic experiments. Throughout the modern period, artistic production was based on the idea of absolute art. The idea of absolute art was tied to the expectations of avant-garde movements to turn modern art into the most important part of the human psychic evolution. Psychological Modernism was related to the idea of art as a psychological tool for the development of a higher consciousness. Questions concerning immortality and the soul are at the heart of scientific claims of occult psychological Modernism. The study of unknown natural laws and hidden forces in the human mind has had a powerful influence on avant-garde artists who constructed projects around the psychological dimensions of invisibility. The idea of visual immortality can be found in various psychological concepts and terms that originated from the fields of medical psychology, psychiatry, psychical research, transcendental psychology, theosophical psychology, philosophy of life, psychoanalysis and applied psychology.

The most obvious evidence of this influence can be found in the impact that the book *Thought-Forms*, published in 1905 by the British theosophists Anni Besant and Charles Leadbeater, left in the work of artists such as Wassily Kandinsky and Hilma af Klint. The illustrations in *Thought-Forms* (the genesis of the book was an article by Annie Besant, published in 1896) of different types of “psychic auras” and “spiritual vibrations” can be considered some of the first experimental images in which a new abstract aesthetics of psychological Modernism was manifested. The new theosophical psychology captured the artist’s imagination with the idea that it offers a path to the essence of true art.

In the 1930s, psychology finally moved away from the idea of the soul and became a science, relying on experimentation and control. Psychologists no longer needed a soul. The lack of a new unifying concept directed psychology towards convergence with other modern sciences and focused its goals in the study of awareness, problems of perception, cognitive functions, personality structure, identity and models of human behavior. Between 1930 and 1970, artists interacted mainly with ideas and concepts from the fields of analytical psychology, social psychology, phenomenological psychology and cognitive psychology.

In 1978, the term “cognitive neuroscience” was coined by American psychologists Michael Gazzaniga and George Miller to describe the effort to understand how the brain represents mental events. The profound influence of cognitive neuroscience on psychology has radically changed the research strategy and foundations of psychological science. It can be said that what has happened in psychology since the end of the 1970s is largely a consequence of the total dominance of cognitive neuroscience and the reaction of other psychological schools to this situation. Art without the role of arbiter has continued to interact freely with a wide range of psychological ideas and concepts.

Art is a primary tool for preserving the human psychic reality. It can be speculated that, from the immortal soul’s vision to virtual information as a model of modern consciousness, every image and every object of art contains a hidden seeing component. The question “Who sees art?” is similar to the question “Who sees consciousness?” (Tzanev, 2017: 215). In art, there is always an invisible observer who is not represented but who is part of the visual experience itself. Visual immortality in the modern age foresees the existence of an absolute consciousness, which is possible only in art as a culmination of pure and unmediated philosophical and psychological self-realization. Simultaneously, one of the main lines of visual immortality in art is based not on speculative philosophical constructions or specific psychological characteristics of our consciousness but on the direct connection between art and time.

It is interesting to consider the idea of visual immortality in the context of the temporality of art as a distinctive form of modernity, or what Osborne called “art time” (Osborne, 2013: 176). All art produces time: the time in which art lives and the time in which art will continue to live. The modern history of art is built on the idea that every epoch has its art, and every art has its idea of time. Visual immortality is a category that transforms the obvious historical frameworks of art, allowing an expanded internal periodization that divides the relations of art with time into “art time of the soul” and “art time of the consciousness”. The “art time of the consciousness” has challenged the creation of more and more abstract models of time.

VISUAL IMMORTALITY AND THE CHRONOLOGY OF THE END OF CONTEMPORARY ART

Visual immortality is the idea of the infinite visual being in time. Different forms of this idea have existed in all cultural epochs, but the explicit self-consciousness about the absolute idea of the infinite visual being as art is a modern invention. According to Osborne, “The transcendental timelessness of the artwork, which constitutes it as ‘art’, is in each instance the product of a specific set of idealizing social and historical relations, practices and processes, which produce it as ‘timeless’” (Osborne, 2013: 176). Osborne argues that “temporalization is a practice of transcendental aesthetics”, in which art functions as a “kind of cultural ‘distillation’ or ‘purification’ of historical temporal forms” (Osborne, 2018: 45). For Osborne, the contemporary is “operative fiction” that regulates the division between the present and the past within the present (Osborne, 2018: 37).

In 2002, McEvelley remarked that the term “contemporary art” does not refer to art that is being created today but refers to the study of the Western artistic tradition and awareness of the critical discourse associated with this tradition (McEvelley, 2002). Thus, the forms of artistic expression produced in the present, which do not show such consciousness or do not show a direct interest in interacting with this tradition, inevitably go beyond the boundaries of contemporary art.

On 23 April 2003, in his *Philosophical Chronicles*, the French philosopher Jean-Luc Nancy noted, “The season of festivals, biennials, and other art fairs and markets has revived here and there furious quarrel ignited about twenty years ago around what we call, in singular manner, contemporary art. The most manifest sense of this expression, “contemporary art”, is to designate an art constantly in tune with its own debate, contemporary with its own questioning or its suspension; in short, contemporary with this distancing from itself, with this intimate dissociation that one must have in order to

experience oneself, in whatever domain, as the “contemporary” of something or someone” (Nancy, 2008: 59).

In 2007, philosopher and art theorist Boris Groys stated, “Today, the term “contemporary art” does not simply designate art that is produced in our time. Rather, today’s contemporary art demonstrates the way in which the contemporary as such shows itself—the act of presenting the present. In this respect contemporary art is different from Modern art that was directed toward the future and it is different also from post-modern art that was a historical reflection on the Modern project. The contemporary “contemporary art” privileges the present in respect to the future and to the past. So to rightly characterize the nature of contemporary art it seems to be necessary to situate it in its relationship to the Modern project and to its post-modern reevaluation” (Groys, 2007).

In the same year, 2007, the Italian philosopher Giorgio Agamben presented his lecture *On Contemporaneity*, which was later included under the title *What is the Contemporary?* in the book *What is an Apparatus? And Other Essays* (Agamben, 2009). For Agamben, being contemporary means to split time and to add caesuras that make it legible. Agamben’s insightful speculations about the nature of contemporary had a strong influence on the contemporary art world.

Art historian Alexander Alberro was the first to categorically describe “contemporary art” as a new historical period of art in his report to the 32nd Congress of the International Committee on Art History (CIHA), held between 13 and 18 January 2008 in Melbourne (Alberro, 2009). According to Alberro, this new historical period in art occurred after 1989 as “a consciousness of a radical break” in parallel with other contemporary hegemonic formations, such as globalization, neoliberalism and the Internet.

The Fall 2009 issue of *October* magazine was published under the title *Questionnaire on “The Contemporary”* and was devoted entirely to the theoretical revision of the concept of “contemporary art”. The issue includes the opinions of nearly 70 world critics and curators. In the preface, art historian Hal Foster notes that “perhaps paradoxically, “contemporary art” has become an institutional object in its own right: in the academic world there are professorships and programs, and in the museum world departments and institutions, all devoted to the subject, and most tend to treat it as apart not only from prewar practice but from most postwar practice as well” (Foster, 2009: 3).

In 2010, British artist Liam Gillick, in an article entitled *Contemporary Art Does Not Account for That Which Is Taking Place*, stated that the term “contemporary art” is marked by an excessive usefulness (Gillick, 2010). Gillick’s text contains one of the first impulses to critically overcome

contemporary art: “The question is how to categorize art today in a way that will exceed the contemporary. We know what comes next as things stand—more contemporary art.... This has been a style era rather than a specific moment of change or development. At the edge of practice we only find more things to be absorbed” (Gillick, 2010).

In 2013, Osborne critically analyzed the use of the term “contemporary art” and defended his thesis that contemporary art is a “post-conceptual condition of art” insofar as it is a critical legacy of conceptual art (Osborne, 2013). In the same year, art theorist Suhail Malik, in his public lectures entitled *Exit not escape—On the Necessity of Art’s Exit from Contemporary Art*, launched a serious attack on contemporary art as a dominant form of art (Malik, 2013).

In 2015, Juliana Rebentish, in an article entitled *The Contemporaneity of Contemporary Art*, argued that modernity is much more than participating in chronological time, and contemporary art should be seen as a figure of progress in critical consciousness and a new conceptualization of modernity (Rebentisch, 2015). According to Rebentish, “Contemporary art thus does not refer to modernity as if the modern project were completed; contemporary art is not “finished” with modernity in a way that everything associated with it could be left behind. The present of contemporary art is much more that of a modernity critically self-transforming itself and thus of a modernity that is to be conceived as unfinished” (Rebentisch, 2015: 237).

In 2015, Suhail Malik, in his article *Reason to Destroy Contemporary Art*, declared, “To be clear: contemporary art as the aesthetic experience of sense- and value-making, as the co-constitution of the art object and subject, assumes correlationism and reproduces it, affirms it, in every moment of its open-ended experience. The artworks and the discursive formulation of contemporary art—objects, events, performances, images, press releases, reviews, magazine essays, auction catalogues—stylize and configure a correlationism in how art is to be taken by its audience” (Malik, 2015: 186).

On 10 September 2016, the discussion *Post-Contemporary Art* was held at the Institute for Contemporary Art in Berlin with the participation of Victoria Ivanova, Suhail Malik, Tirdad Zolghadr and Armen Avanesyan. The main thesis is that post-contemporary art launches an attempt to re-localize the present as part of the changed, speculative time complex. The book *The Time Complex. Post-Contemporary* by Armen Avanesyan and Suhail Malik has become recognized as a significant event that, in the following years, had a great influence on the art world (Avanesyan and Malik, 2016), especially the idea that we no longer have linear time, in the sense of the past being followed by the present and then the future. It is

rather the other way around: the future happens before the present. Time arrives from the future.

On 30 October 2016, the Bulgarian philosopher Boyan Manchev presented a lecture entitled *The End of Contemporary art? From Performance Art to Performative Capitalism* at the Sofia City Art Gallery (Manchev, 2016). Manchev's rhetorical question remained focused primarily on the philosophical arguments of contemporary art to preserve its institutional and categorial usefulness and not on its future destiny as a historical period or a global style.

On 15 January 2019, during my exhibition *Sacred Vulnerability*, I announced that, as an artist and an art theorist, I am finally dedicated to the challenges of post-contemporary art. The end of contemporary art was presented formally as a scientific message, which states that the goals of art can no longer be realized within the framework of contemporary art, which has lost its historical viability. The scientific message was read and then pasted on one of the columns at the Alma Mater Gallery of Sofia University. On 23 January, a discussion entitled *The End of Contemporary Art and the Challenges of Post-Contemporary Art* took place at the gallery, where I presented my arguments, which were published later in *Kweekly* (Tzanev, 2019a).

On 12 July 2019, Terry Smith published the article *Philosophy in the World of Art: Some New Theories of Contemporary Art*, in which he comments on the multiplicity of time that is now available to be theorized and used in the contemporary art world (Smith, 2019a). On 6 September 2019, Smith's book *Art to Come: Histories of Contemporary Art* was published (Smith, 2019b), a book that is the largest ever review of global contemporary art in terms of a historical perspective on the present. Smith discusses the topic of the "post-contemporary turn" in art and artistic practices and categories of the post-contemporary.

On 3 June 2020, in an article for *Kunstskritikk* magazine, the Danish art theorist Toke Likkeberg proposed the term "extemporary art" for art that is no longer contemporary (Lykkeberg, 2020).

On 8 April 2021, my artwork "A Chronology of Art in the 21st Century" was exhibited at The National Gallery, Sofia Arsenal—Museum for Contemporary Art (SAMCA) as part of the curatorial project of Irina Batkova's "Herbarium as a Place for Storing Ideas" (Herbarium Collection, 2021). The work is a schematic diagram on paper representing the future development of art in the 21st century. The diagram will remain enclosed in a box until the beginning of the 22nd century. The content of the diagram is not related to the present and can only influence art in the 22nd century, but without violating the chronology of art in the 21st century (Figure 1).



Figure 1. Peter Tzanev, *A Chronology of Art in the 21st Century*, 2021. Source: Herbarium Collection © 2021, <https://www.herbariumcollection.com/a-chronology-of-art-in-the-21st-century> (accessed on 10 April 2022).

In my video portrait, in the form of a short film that was shot as part of the Herbarium Project archive, I described the work *A Chronology of Art in the 21st Century* in the context of radical post-contemporary art and as the first work of transtemporal art.

INSTANTIATION AND ENCAPSULATION OF POST-CONTEMPORARY ART

Contemporary art does not only show that there are many different experiences of “now” in the present. The main statement underlying the idea of contemporary art is that there are art forms that have the most “now”. Osborne defines contemporary art as a new form of historical temporalization, which marks the transition from colonial to global modernity through the contradiction between the modern temporality of “the new” and the contemporary temporality of “the actual” (Osborne, 2018). In this regard, the emergence of a new speculative temporality seems ready to dethrone contemporary art from its position as a hegemon. In their book *The Time Complex and the Post-Contemporary*, Armen Avanesian and Suhail Malik argue that art will become increasingly dependent on the complexity and scale of systems in which the future replaces the present as a structuring condition for time (Avanesian and Malik, 2016). Thus, contemporary art finds itself under the pressure of the post-contemporary redirection of the present as part of a changed and speculative time complex.

For me, the end of contemporary art comes with the need for art that no longer wants to pretend to reveal pure models of the “artistic present.”

The end of contemporary art is connected with the end of the present as a specific art form. This is the end of the idea of the present as a heterotopy, offering the comfort of the historical present. Contemporary art remains confined to a “museographic paradigm” of art. The main tension between contemporary and post-contemporary art is related to the invention of a new subject of art. The subject of contemporary art is a historical man. In this sense, contemporary art is and remains a historical period and a historical style. The problem with contemporary art is not that all of its images and objects end up in the museum but that the museum is ready to accept them. Institutional criticism as a genre of contemporary art does not hinder this process but only further develops museum institutions. Today, art is increasingly trying to test its functioning in a non-artistic universe. Post-contemporary art experiments with the radical nature of “uncorrelated” images and objects, in which it discovers new levels of aesthetic freedom. Post-contemporary art is bound by a new program to liberate the human experience. Post-contemporary art experiments beyond its mediality and interacts with an environment in which it can operate freely on multiple levels of abstraction.

Post-contemporary art can realize its radical potential by oscillating between two fundamental positions: the “sacred vulnerability of the viewer” and the “obligatory absence of the artist”. What I call the “sacred vulnerability of the viewer” is a condition associated with a great paradox that remains overlooked in the history of all modernity, namely, the delegated illusion of being a viewer of a work of art, a paradox that contemporary art disguises with categories such as “triumph of the spectator”. The second position is not about how the artists are “present”, but how they can create in “absence” modes. Publicity, events and information about art are more than media, more than art itself; they are all that the artists have to overcome with their “absence”. This is a new transcendental condition: the condition for artists to be able to convince us that they are no longer there and that they have succeeded in freeing art from the compulsion of presence. Mandatory absence is a call for a new kind of autonomy of art, in which the presence of objects in the reality of the world is freed from the reality of the artist as a place where they can be perceived in their significance.

Modern art was the art of pure medium and pure time, which in turn evoked an intermedia and multimedia reaction to the mixing of times in postmodern art. This process was then further developed in the transgressive and post-medium tendencies towards the appropriation and dissolution of time in contemporary art. The unique place of the present in contemporary art is related to the fetishization of the actual and the concept of the extended present, which affirm the global dominance of presentism.

The detemporalization of the present is attacked by post-contemporary art, which is aimed at the radical alienation of time, alienation that is causing a super sense of time.

The temporal dimension in contemporary art has a modern homogeneity that is associated with a historic thinking that has produced utopic timelessness organized around the perceptiveness of the sequence of heroic events. Time in contemporary art is a function of human activity in the domain of modern categories of art. The temporal dimension in post-contemporary art is a flow of time, which is composed by the intersection of multiple abstract and real temporal conditions and modalities.

The main features of post-contemporary art are its “instantiation” and “encapsulation”. The instantiation is a medium condition, which fully ensures the presence of each work and each genre, where an action, object or event is declared and manifested as art. The instantiation maximally ensures the realization of the art in its environment and controls the access to the environment, thus fully guaranteeing and protecting the art from falling into an invalid condition. Encapsulation is a protocol that confirms that art does not exist as an entity outside the art environment in which it is instantiated.

Visual immortality in a post-contemporary situation can no longer use art as a tool for canonizing procedures of seeing. Visual immortality as hidden visuality becomes a transcendental negation of every possible ability to see.

VISUAL IMMORTALITY AND THE END OF TRANSTEMPORAL ART

Art, like no other human activity, has a constant impulse to renew its inner temporality. Art has a primary function to draw us to the mysteries hidden behind the sense of time.

Reflecting on the ideas of the inevitable instantiation and encapsulation of post-contemporary art and the hysteria associated with the NFT, or non-fungible-token, as a form of completion of the “cycle of information’s commodification that is fundamental to late capitalism” (Joselit, 2021: 3), I arrived at the idea of transtemporal art as a mechanism by which the open production of free competing art terms and art categories can be transformed into private property, susceptible to proscriptions and legal speculation.

I invented transtemporal art as an art that does not work with images, objects, ideas, events or attitudes, but with trajectories. Art is not the natural environment of man. Art is what does not exist in the natural environment of man. Access to art does not go through the mastery of the present, because it is part of the natural environment of consciousness. In this sense, transtemporal art as a trajectory is incompatible with the present.

Transtemporal art uses chronologies as the main medium, which

invalidate the rules of historicization in the reference systems of art. True chronologies of art are in-accessible chronologies that place art in a new vulnerable situation. Transtemporal art uses chronologies with an accelerated trajectory, the movement of which cannot be seen because they are projected onto the plane of observation as fixed points. These fixed points are transtemporal points that move like bullets flying directly at the observer's eye.

Transtemporal art can be regarded as the art of free trajectories. It is an art that is free from actual existence. The question that transtemporal art raises is, who could be the universal subject of art? Maybe the one who sees the directions of art? Why not the one who positions himself in trajectories inaccessible to the movement of art?

I started my experiment from the absolutely transcendental position of paradoxically legal nihilism. Transtemporal art centralizes time through its total withdrawal. The real materialization of this absolute absence guarantees the impossibility of transforming transtemporal art into something else. Non-existent art needs real confirmations not of its presence but of its transcendental absence and its confirmed inaccessibility.

The registration of the trademark "transtemporal art" as a patented name and a legal form of ownership prohibits any possibility of using this category in the contemporary art world. The procedure for realizing this intention was initiated with the submission of an application for registration of the name "transtemporal art" in the Patent Office of the Republic of Bulgaria on 21 June 2021. This was carried out according to the latest "Nice Classification" (2021) for the classification of goods and services to file applications for European Union (EU) trademarks in class 36 (organization of exhibitions with commercial or advertising purposes) and in class 41 (organization of exhibitions for cultural or educational purposes).

The actual blocking of the category "transtemporal art" encapsulates its inaccessible essence and effectively terminates any future opportunity for the presentation of objects, images or events as art under the name transtemporal art.

Transtemporal art is a radical form of post-contemporary art that cannot be mastered at the present time. No part of transtemporal art can be used as a good or service in the present. It is the exclusive right of the owner of the transpersonal art to dispose of and prohibit third parties from using the name "transtemporal art" for activities that are identical or similar to those for which the mark is registered. The trademark right was acquired for a period of 10 years from the date of filing the application for registration. The registration may be renewed an unlimited number of times for additional periods of 10 years.

I decided to present only the moment and the place of the disappearance of transtemporal art. I chose the Alma Mater Gallery at Sofia University, where, two years ago, I announced the end of contemporary art and my commitment to post-contemporary art. In this case, an important circumstance was that the gallery is in the building where the Faculty of Law of Sofia University is located (Figure 2).



Figure 2a. The entrance of Alma Mater Gallery at Sofia University, Bulgaria. © Peter Tzanev/ Courtesy of the artist. Figure 2b. The annunciation of the momentary emergence and immersion of “transtemporal art” in the flow of time. © Peter Tzanev/Courtesy of the artist.

On 25 June 2021, in front of a small number of friends and guests, I announced the momentary emergence and immersion of “transtemporal art” into the flow of time. My experiment was announced as a theoretical performance (Figure 3).



Figure 3. The public presentation of the theoretical performance *Critique of Transtemporal Art* at the Alma Mater Gallery of Sofia University. © Peter Tzanev/Courtesy of the artist.

Notes

1. The Egyptians believed that the human personality had many facets - a concept that was probably developed early in the Old Kingdom. The soul was thought to be comprised of nine parts: the “Khat” was the physical body which, when it became a corpse, provided the link between one's soul and one's earthly life; the “Ka” was one's double-form or astral self and corresponds to what most people in the present day consider a soul; the “Ba” was a human-headed bird aspect which could speed between the afterlife and one's corpse; the “Shuyet” was the shadow self which means it was essentially the shadow of the soul; the “Akh” was the immortal, transformed, self which was a magical union of the Ba and Ka; the “Sahu” was the aspect of the Akh which would appear as a ghost or in dreams; the “Sechem” was another aspect of the Akh which allowed it mastery of circumstances; the “Ab” was the heart, the source of good and evil, which defined a person's character; the “Ren” was one's secret name that was given at birth by the gods, and only the gods knew it. See Mark (2017).

2. In Homeric Greek, “sōma” always meant “corpse,” i.e., dead body, and the word “psyche” for the archaic Greeks connoted the free soul, which represented existence after death. During the Homeric age, the soul was believed to be composed of four parts: thymos (emotions), menos (passion), noos (mind) and psyche (the immortal part of life). The ancient Greeks had a complex idea of the soul, in which thymos, menos and noos appear as subcategories of the bodily soul and the psychological characteristics associated with emotions and thoughts, and psyche represented the free soul of the body, which is associated with a belief in immortality. See Sörbom (2002).

3. According to Thomas McEvelley “The artist-genius becomes, in other words, something like a demigod in Greek mythology or a saint in Christianity. Merely by practicing his art he becomes a law unto himself; other people cannot judge him, as he, unlike them, is free in phenomenality” (McEvelley, 1999: 45).

BIBLIOGRAPHY

- Agamben 2009: Agamben G. *What Is an Apparatus? And Other Essays*. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- Alberro 2009: Alberro A. “Periodizing Contemporary Art.” – In: *Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence, Proceedings of the 32nd Congress of the International Committee for the History of Art*. Edited by J. Anderson, 961–65. Melbourne, University Press 2009.
- Avanessian, Malik 2016: Avanessian A., and S. Malik. *The Time Complex. Post-Contemporary*. Miami, Florida: [NAME] Publications, 2016.
- Brinkmann 2018: Brinkmann S. *Persons and Their Minds: Towards an Integrative Theory of the Mediated Mind*. London: Routledge, 2018.
- Broadie 2001: Broadie S. “Soul and Body in Plato and Descartes.” – *Proceedings of the Aristotelian Society*, 101: 295–308. <https://doi.org/10.1111/j.0066-7372.2003.00032.x>.
- Bruford 1975: Bruford W. *The German Tradition of Self-Cultivation: “Bildung” from Humboldt to Thomas Mann*. New York and London: Cambridge University Press, 1975.
- Fichte 1987: Fichte J. G. *The Vocation of Man*. Translated by Peter Preuss. Indianapolis: Hackett Publishing Company, [1800], 1987.
- Foster 2009: Foster H. Questionnaire on ‘The Contemporary’. *October* 130L: 3, 2009.
- Freud 1900: Freud S. *The Interpretation of Dreams*. The standard edition of the complete works of Sigmund Freud. 5 and 6 Vols. London: Hogarth Press, 1900.
- Gillick 2010: Gillick L. “Contemporary Art Does Not Account for That Which Is Taking Place.” In *e flux* 21 (2010); Re-printed in Liam Gillick. *Industry and Intelligence: Contemporary Art since 1820*. New York: Columbia University Press, 2016, 1-12.

- Gombrich 2000: Gombrich E. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Groys 2007: Groys B. "The Topology of Contemporary Art." – In: *Moscow Art Magazine. Digest* 2005, 2007; Reprinted in *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, eds. T. Smith, O. Enwezor and N. Condee. Durham: Duke University Press. 2008, 71-82.
- Herbarium Collection 2021: Available online: <https://herbariumcollection.com/08-04-2021-the-herbarium-as-a-place-for-storing-ideas> (accessed on 10 April 2022).
- Joselit 2021: Joselit D. "NFTs, or The Readymade Reversed." *October* 175: 3–4, 2021.
- Lykkeberg 2020: Lykkeberg T. "Extemporary Art." *Kunstkritykk*. Available online: <https://kunstkritykk.com/extemporary-art/> (accessed on 12 November 2021).
- Malik 2013: Malik S. "Exit Not Escape – On the Necessity of Art's Exit from Contemporary Art." Available online: <https://www.youtube.com/watch?v=fimEhntbRZ4> (accessed on 12 November 2021).
- Malik 2015: Malik S. "Reason to Destroy Contemporary Art." – In: *Realism Materialism Art*. Edited by C. Cox and J. Jaskey, 185–91, Sternberg Press 2015.
- Manchev 2016: Manchev B. "The End of Contemporary art? From Performance Art to Performative Capitalism." Available online: <https://www.youtube.com/watch?v=xunstU6R928> (accessed on 10 April 2022).
- Mark 2017: Mark J. "The Soul in Ancient Egypt." *World History Encyclopedia*. Last Modified March 2. <https://www.worldhistory.org/article/1023/the-soul-in-ancient-egypt/> (accessed on 10 April 2022).
- McEvelley 1999: McEvelley T. *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: School of Visual Arts, Allworth Press, 1999.
- McEvelley 2002: McEvelley T. "Eurocentrism and Contemporary Indian Art." In *Contemporary Indian Art: Other Realities*. Edited by Y. Dalmia, 86–101. Mumbai: Marg Publications, 2002.
- Nancy 2008: Nancy J-L. *Philosophical Chronicles*. New York: Fordham University Press, 2008.
- Osborne 2013: Osborne P. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London and New York: Verso, 2013.
- Osborne 2018: Osborne P. *The Postconceptual Condition: Critical Essays*. London: Verso, 2018.
- Plato 2004: Plato. *Republic*. Translated by Charles Reeve. Indianapolis: Hackett, 2004.
- Rebentisch 2015: Rebentisch J. "The Contemporaneity of Contemporary Art." *New German Critique* 42: 223–37, 2015.
- Schaeffer 2000: Schaeffer J-M. *Art of the Modern Age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger*. Translated by Steven Rendall. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Smith 2019a: Smith T. "Philosophy in the Artworld: Some Recent Theories of Contemporary Art." *Philosophies* 4: 37. Available online: <https://www.mdpi.com/2409-9287/4/3/37/htm> (accessed on 10 April 2022).

- Smith 2019b: Smith T. *Art to Come: Histories of Contemporary Art*. Durham: Duke University Press.
- Sörbom 1994: Sörbom G. "Gombrich on the Greek Art Revolution." – *The Nordic Journal of Aesthetics* 7: 63–77, 1994.
- Sörbom 2002: Sörbom G. "The Classical Concept of Mimesis." In *A Companion to Art Theory*. Edited by P. Smith and C. Wilde, 19–28. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- Treitel 2004: Treitel C. *A Science for the Soul: Occultism and the Genesis of the German Modern*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 2004.
- Tzanev 2017: Tzanev P. "Contemporary Art and the Idea of Visual Immortality." *Philosophical Alternatives Journal/Filosofski Alternativies* 26: 16–37. Available online: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=555308> (accessed on 10 April 2022).
- Tzanev 2018: Tzanev P. "Art in the Age of Objects, or Why the Question "Who Sees Art?" is Like the Question "Who Sees Consciousness?"" *Philosophical Alternatives Journal/Filosofski Alternativies* XXVII: 68–78. Available online: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=698244> (accessed on 10 April 2022).
- Tzanev 2019a: Tzanev P. *Krayat na Suvremennoto Izkustvo i Predizvikelstvata na Post-Suvremennoto Izkustvo*. Available online: <https://kweekly.bg/publication/2216> (accessed on 10 April 2022). (In Bulgarian)
- Tzanev 2019b: Tzanev P. "Ectoplasmic Art Therapy as a Genre of Contemporary Art." *Arts* 8: 134. <https://doi.org/10.3390/arts8040134>
- Zöllner 1998: Zöllner G. *Fichte's Transcendental Philosophy: The Original Duplicity of Intelligence and Will*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

За автора:

Д-р Петър Цанев е професор по психология на изкуството в Националната художествена академия в София.

Научни интереси: Изследванията му са посветени на визуалните репрезентации на психологически понятия и категории в модерното и съвременното изкуство. Цанев работи и като визуален художник и е излагал в известни художествени галерии и музеи.

E-mail: p.tzanev@nha.bg

About the Author:

Dr. Peter Tzanev is Professor of Psychology of Art at the National Academy of Arts in Sofia. Scientific interests: His research is concerned with the visual representations of psychological concepts and categories in modern and contemporary art. Tzanev also works as a visual artist, and has exhibited in notable art galleries and museums.

E-mail: p.tzanev@nha.bg

КОМПЕТЕНТНОСТНИЯТ ПОДХОД В ОБУЧЕНИЕТО ПО МУЗИКА – СЪЩНОСТ И ИЗМЕРЕНИЯ

Ралица Димитрова

Резюме: Разработката представя компетентностния подход като необходимо условие за провеждане на обучение по предмета музика в съвременната образователна реалност. Направен е опит за изясняване на същността на компетентностния подход в контекста на обучението по музика в общообразователното училище въз основа на целите, задачите и очакваните резултати от обучението, които са в основата на педагогическата работа на учителя по музика. Приведени са резултати от направено анкетно проучване с действащи учители, което дава информация за приложението на компетентностния подход в тяхната педагогическа работа, ролята и значението на интердисциплинарното междупредметно взаимодействие и мястото на предмета музика в контекста на интердисциплинарното обучение.

Ключови думи: компетентностен подход, интердисциплинарност, междупредметни връзки, музика

THE COMPETENCE APPROACH IN MUSIC EDUCATION – ESSENCE AND DIMENSIONS

Ralitsa Dimitrova

Abstract: The current study presents the competence approach as a method for conducting music education in accordance with the new realities. Basically, this reading analyzes the attempt to clarify the nature of the competence approach in the context of music education in general education. All reference points in the present research are based on the goals, tasks and expected learning outcomes, which are the ground of the pedagogical efforts of the music teacher. In addition, the results of the

already conducted research, in which active music teachers participated, are presented here. This in turn argues the evidence for the application of the competence approach in their pedagogical process, the role and importance of interdisciplinary reciprocal action and last but not least, the subject of music in the context of the aforementioned modus of teaching.

Key words: competence approach, interdisciplinarity, interdisciplinary connections, music

УВОД

Обучението по музика в общообразователното училище е насочено към изграждане на музикална култура посредством разгръщане на личностни заложби и интереси на учениците. Музикалнообразователният процес е ориентиран към формиране на умения за лична и колективна творческа любителска художествена изява. Музикалнитеоретичните знания, които придобиват учениците, са в контекста на дейностите възприемане, възпроизвеждане и творчество. Посредством системна и целенасочена работа у учениците се формират и развиват музикални способности (ладов усет, метроритмичен усет, музикалнослухови представи, усет за многогласие, музикална памет). Обучението по музика реализира всестранно развитие на личността на учениците, изграждайки у тях естетически вкус към музикалното изкуство и към заобикалящия ги свят. Правилното осмислянето на звуковата материя посредством разбирането и тълкуването на музикалноизразните средства е предпоставка за изграждане на вярна естетическа оценка у учениците, което е в основата на осъществяването на художествено-естетическо възпитание.

Цел на настоящата разработка е да покаже нагласите на съвременните учители за приложението на компетентностния подход в тяхната педагогическа работа, ролята и значението на интердисциплинарното междупредметно взаимодействие и мястото на предмета музика в контекста на интердисциплинарното обучение.

Придобиването на професионална квалификация „учител“ изисква усвояване на умения, знания и нагласи, които са необходимо условие за упражняване на учителската професия. Приложение № 3 към чл. 3а, т. 3 (Ново – ДВ, бр. 10 от 2021 г.) в Наредбата за държавните изисквания за придобиване на професионална квалификация „учител“, приета с ПМС № 289 от 07.11.2016 г., обн. ДВ, бр. 89 от 11 ноем. 2016 г., изм. и доп. ДВ, бр. 10 от 5 фев. 2021 г., посочва компетентностите, чрез които се осигурява необходимият комплекс от умения за присъждане на професионална квалификация „учител по...“:

- преподаване;
- взаимоотношения с учениците;
- взаимоотношения с другите педагогически специалисти;
- лидерство;
- работа с родителите и семейната общност;
- възпитателна работа;
- работа в мултикултурна и приобщаваща училищна среда.

Групата от компетентности има пряко отношение към професионално- педагогическата работа на учителя по музика за личностно развитие и възпитание на учениците.

ПРОФЕСИОНАЛНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАТА КОМПЕТЕНТНОСТ НА УЧИТЕЛЯ ПО МУЗИКА

В основата на тази категория са наличните теоретични знания и формираните практическите умения, които трябва да притежава учителят по музика, за да реализира очакваните резултати от обучението по учебния предмет, регламентирани в учебната програма за съответния клас. Музикалнопедагогическият процес в средното (общообразователно) училище е насочен към:

- усвояване на музикалнитеоретични знания;
- формиране на музикални способности;
- осъществяване на художествено-естетическо възпитание.

Музикалнитеоретичните знания, които получават учениците в българското общообразователно училище, са в областта на:

- теория на музикалните елементи – линейно-нотна система, музикалноизразни средства;
- история на музиката – музикалноисторически епохи, основни стилови и жанрови направления в музиката, българска композиторска школа, жанрово- стилистични особености в творчеството на българските композитори;
- музикални инструменти – устройство, принцип на звукоизвличане и приложение на музикалните инструменти в класическата музикална практика и българската народна музика;
- музикален анализ – основни формообразуващи принципи, видове музикални форми (период, проста двуделна, проста триделна форма, сложна триделна форма, родно форма, вариационна форма, сонатна форма);
- български музикален фолклор – музикално-фолклорни области, неравноделни размери, народни обреди и обичаи.

Широкият комплекс от базисни знания, които трябва да притежава учителят по музика, изисква тясно специализирана подготовка,

реализираща се в часовете по дисциплините: солфеж, елементарна теория на музиката, инструментознание, музикален анализ, история на музиката, музикален фолклор, хорознание, музикална естетика и пиано. Практико-приложният характер на дисциплините позволява адаптиране на знанието за нуждите на музикалнообразователния процес с оглед развиването на музикалните способности на учениците в общообразователното училище.

Възприемайки тезата на Николена Огненска (Ognenska, 1995: 6), че предмет на методиката на музикалното възпитание са законите и закономерностите на ръководството на учебно-възпитателния процес по музика в общообразователното училище и на усвояването на музикалното изкуство от учениците, можем да обобщим, че основните задачи, свързани с обучението по музика, са насочени към откриване, диагностициране и развиване на музикалните способности на учениците, формиране на музикалноизпълнителски, музикалноаналитични, когнитивни, социални и творчески компетентности у учениците.

Методите и похватите на музикалното обучение се определят от конкретните задачи, от вида музикална дейност, способите за музикална информация и музикалните способности на учениците. Методите на педагогическо взаимодействие, приложими в часа по музика, са:

- демонстрация – обогатява се музикалният опит на ученика, създава се желание за участие в учебния процес;
- наблюдение – активна форма на сетивно познание, която помага да се диагностицират музикалните способности на учениците;
- словесни методи (беседа, разказ) – диалогичен метод, активизиращ вниманието и въображението на учениците;
- упражнение – практически метод и доказано средство за трайно овладяване на знания. Според Ян Коменски (Komenski, 1992: 143) до солидно образование не може да се стигне без повторения и упражнения, които посочва той, трябва да бъдат по-възможност по-чести и по най-подходящ начин уреждани. Многократното повторение на песен, мелодия, ритъм или танц е важно и необходимо условие за развиването на тонововисочинния слух, метроритмичния усет и музикалнотуховите представи на учениците.

Спецификата на музикалното изкуство се състои в емоционалното въздействие, което оказва върху слушателя, въз основа на музикално-художествените образи в музикалната творба. Чрез изкуството общественото съзнание намира своеобразна форма на конкретен

израз на естетическото отношение на човека към действителността (Kolarov, 1975: 18). Естетическото възпитание не е самостоятелна форма на възпитание, а възниква в хода на познанието на целия сетивно възприеман свят на човека. Според Пенка Минчева (Mincheva, 2009: 4) основна цел на музикалното възпитание в общообразователното училище е осъществяването на художествено възпитание в частност и на естетическо възпитание вобщо. Художественото възпитание предполага духовна култура и вътрешна потребност от общуване с изкуството. Естетическото възпитание е формиране на отношение на човека към света посредством развиване на личностната култура в ученика. Същото това възпитание в часа по музика работи с ценности, които се формират посредством дейностите възприемане (слушане на музика), възпроизвеждане (пеење) и творчество, основано на импровизацията. Яркото образно съдържание на музикалното произведение пряко кореспондира с креативното въображение на учениците и активизира художественообразното мислене.

Създаването на усет към изящното, който се реализира в часа по музика, зависи от целенасочената работа на педагога. Правилният подбор на творбите (произведенията за слушане) и положителната атмосфера в часа по музика са в основата на изграждането на естетически вкус и отношение у учениците към музикалното изкуство.

КОМПЕТЕНТНОСТЕН ПОДХОД

Смяната на фокуса в обучението от преподаване на знания към развиване на способностите на учениците посредством повдигането на ключов кръг от въпроси налага компетентностния подход като необходимо условие за съвременната образователна среда.

В книга №2 „За прехода от знания към умения“, издадена в помощ на педагогическите специалисти от Министерство на образованието и науката (MON, 2019: 2), се посочват основните характеристики на компетентностния подход:

- интегрирано междупредметно взаимодействие;
- практическа насоченост на обучението;
- ориентация към резултатите;
- прилагане на иновативни подходи и практики в процеса на преподаване и учене.

Интегрирано междупредметно взаимодействие

Предвид комплексния характер на обучението по музика и музикалните дейности (възприемане, възпроизвеждане и творчество), чрез които се реализира обучението по музика в общообразователното училище, е необходимо да се подчертае интегрираното междупредметно

взаимодействие, което се реализира в часа по музика. Според Ян Коменски (Komenski, 1992: 166) всяко познание трябва да води своето начало от сетивата, защото до ума не достига нищо, което преди това не е било в сетивата. Обучението по музика е немислимо без слуховото ангажиране на учениците.

Посредством дейността възпроизвеждане (пеене на песен) учениците в начален етап усвояват текста на песента, което осигурява овладяване на четенето като необходима предпоставка за езиково и литературно обучение, с което реализират интердисциплинарна връзка с учебния предмет Български език и литература.

Съдържателното тълкуване на текстовете на песните в обучението по музика обогатява речника на учениците посредством оценяване на естетическите качества на художествената творба. Спецификата на текста на народните песни, имащи отношение към учебното съдържание по музика, са носител на характерни диалектни особености, отразяващи музикално-фолклорната област, в която са разпространени. Заучаването на текстовете на българските народни песни възпитава учениците в толерантност и задълбочава знанията за родния български език и неговите функции като средство за общуване. Съпоставяйки текстовото съдържание на авторските песни и българските народни песни, учениците осъзнават ролята и значението на книжовния български език – като пълноценно средство за общуване в съвременната действителност.

Възприемането и възпроизвеждането на чуждоезикова песен работи за изграждане на нагласа в учениците за межкултурно общуване и позитивно отношение към чуждестранната култура. Положителната емоционална атмосфера, свързана с дейността възпроизвеждане в часа по музика и характерния ритмичен рисунок на песента, са благоприятно условие за усвояване на чуждоезичен текст на песен посредством формиране на фонетични, лексикални и граматически знания, както и комуникативни умения в учениците. Педагогическата работа на учителя по музика изисква комплекс от умения, които да осигурят правилната дикция и звукообразуване. Песента като методическо средство за изучаване на чужд език оказва синергичен ефект върху:

- граматичното и лексикално значение и приложение на чуждия език;
- правилното произношение на чуждоезиковата реч;
- обогатяването на чуждоезиковия речник на учениците.

Осмислянето и осъзнаването на равномерна и неравномерна пулсация в часа по музика се изразяват посредством комбинация от геометрични фигури, отразяващи метричната организация в музиката.

Формирането на началната нотна грамотност на учениците в начален училищен етап реализира тясна интердисциплинарна връзка с учебния предмет математиката посредством използване на аритметични действия за осъзнаване на стойността на тоновата трайност, поставена върху петолиннето.

Понятието петолинне се усвоява от учениците като система от пет успоредни една на друга хоризонтални линии, което пряко кореспондира с учебното съдържание по математика в първи клас и въвеждането на понятието отсечка.

Възприемането на музикалните построения в прогимназиалния етап на обучение въз основа на геометрични фигури съдейства за осмислянето на формообразуващите принципи в музиката. Въз основа на графики и диаграми учениците по музика във високите класове осъзнават структурни понятия като канон, сонатна форма, хомофонен и полифоничен многоглас, както и жанровете – симфония, инструментален концерт и др.

Хронологичното проследяване на музикалноисторическите епохи в прогимназиалните и гимназиалните класове налага използването на времеви и пространствени ориентири от учениците.

Учебното съдържание по музика в 5., 6. и 7. клас запознава учениците с творчеството и живота на първо, второ, трето поколение български композитори, както и на съвременните наши творци.

Темите налагат проследяване на историческите събития и начина на живот през епохата като отражение на творческите търсения и художественостилите особености в творбите на композиторите от съответния период. Творчеството на тези автори носи спецификите на съответната историческа епоха и национална идентичност. Изучаването на музикалноисторическите периоди като част от обучението по музика в гимназиален етап има отношение към формирането на знания у учениците относно националното и световното културноисторическо наследство. Пряка интердисциплинарна връзка се открива в очакваните резултати от обучението по история и цивилизация в шести клас относно разпознаването на основните черти на епохата на Средновековието. Учебното съдържание по музика разглежда тези векове, проследявайки събитията, довели до промяна в културния живот и музикалното изкуство.

Възприемайки тезата на Пламен Легкоступ (Legkostup, 2006:13), а именно, че всяко изкуство носи в себе си потенциални възможности за възпитание, образование, обучение на творчески навици, както и за общо развитие на личността, можем да изведем общи явления, приложими в сферата на изобразителното изкуство и музиката, но

различни в смисъла си в конкретното такова. Музиката е изкуство, което протича във времето, а съзнанието на слушателя рисува картини чрез въображението, докато произведенията на изобразителното изкуство според Лекоступ отразяват предметите и явленията статично, но разкриват в зрителни образи пластичното и цветово богатство на реалния свят. Диалогичността между музиката и изобразителното изкуство произлиза от средствата, чрез които се изгражда художественият образ.

Понятието ритъм в музиката дефинира организираната последователност на тоновете по отношение на тяхната трайност. Без ритъм мелодията се лишава от смисъл и губи своя характер. Според Пенчо Стоянов (Stoyanov, 1969: 16) ритъмът осмисля и организира мелодичната линия. Усещане за ритъм в изобразителното изкуство се появява при използване на не по-малко от три повторения. Според Николай Гюлчев (Gyulchev, 2009: 46) ритъм е повторение чрез редуване на еднакви или различни мотиви на свързващи елементи, както и на интервалите между тях.

Посредством стиловите направления в изкуството: импресионизъм, експресионизъм, неокласицизъм, учениците усвояват знания за основните характеристики в творчеството на композиторите: Морис Равел, Клод Дебюси, Игор Стравински, Арнолд Шьонберг, Бела Барток, Албан Берг, Сергей Прокофиев, Ерик Сати. Тези течения са илюстрирани посредством музикално-художествени творби на композиторите, представители на конкретното направление, както и от творчеството на художниците Клод Моне, Едуар Мане, Пол Гоген, Едвард Мунк, Василий Кандински, Жак-Луи Давид.

Учебните предмети музика и изобразително изкуство в общообразователното училище реализират интердисциплинарни връзки, които са особено силно изразени в учебното съдържание по музика в десети клас, чрез проследяване на връзките с другите изкуства, като се осъзнава взаимното проникване в изкуствата. Учебното съдържание коментира жанровете и формите в музиката, резултат от синтез с различни изкуства.

Практическа насоченост на обучението

Практическата насоченост на обучението работи за реализиране на ключовите компетентности. Компетентностите се дефинират като съчетания от знания, умения и нагласи (ЕКР 2018: 9), необходими за социализация на личността в обществото.

Учебното съдържание по музика реализира своите цели и очаквани резултати въз основа на практическите дейности възприемане, възпроизвеждане и творчество. Възприемането на музика е съществен

момент от обучението по предмета. Основните задачи за осъществяване на дейността възприемане се изразяват в:

- съзнателност и активност;
- аналитичност;
- натрупване на музикалнослухови представи.

Развиването на музикалните способности на учениците е пряко подчинено на дейността възприемане. Формирането на навици и умения у учениците за слуховото анализиране на възприеманата музика позволява осмисляне и осъзнаване на част от музикалноизразните средства мелодия, ритъм, динамика, темпо, тембър, фактура (хомофонен и полифоничен многоглас) наред със структурните такива като: тематичен контраст, повторение, и разбира се, различните музикални форми: период, проста двуделна, проста триделна форма, сложна триделна, рондо, вариационна форма, канон.

Практическата насоченост на обучението по музика, реализиращо се чрез дейността възприемане на музика, се изразява във:

- формиране на слушателски умения и навици;
- обогатяване на музикалнослуховия опит на ученика;
- възпитаване на емоционална интелигентност;
- развиване на музикалния слух;
- развиване на музикалната памет на учениците.

Ролята на дейността възпроизвеждане в часа по музика има многостранен ефект, насочен към:

- развиване на музикалния слух;
- формиране на певчески навици;
- разширяване на музикалнослуховете представи.

Според Пенка Минчева (Mincheva, 2009: 87) вокалните навици, без които е невъзможно доброто възпроизвеждане (пеене на песен), са певческа стойка и дишане, вокална постановка и дикция. За правилното звукообразуване и интонирание учителите по музика следят за *правилната стойка* на учениците. Това налага тялото и главата да бъдат изправени, без видимо напрежение в областта на шията, а ръцете отпуснати встрани или върху коленете. Поемането на въздух трябва да се извършва спокойно и безшумно, за което съдейства диригентския жест на учителя, който ръководи първоначалното запяване на песента. Формирането на певческите умения и навици у учениците изисква от учителя по музика да следи за правилното тонообразуване, в основата на което стои комплекс от знания за различните стилове в музиката и приложими вокални техники за всеки от тях. Осмислянето на текста на песента е в пряка връзка с точното и изразително произнасяне на думите (*дикцията*).

Ученическият колектив в часа по музика е своеобразен хор, чието изпълнение трябва да звучи стройно, интонационно и ритмически съгласувано. За постигане на ансамблово изпълнение учителят трябва да вземе под внимание общото емоционално преживяване, свързано с настроението и характера на песента. В процеса на изучаване и усвояване на песен се прилагат различни форми на работа в зависимост от поставената задача, възрастта и вокалните възможности на учениците. Учителят трябва да задава въпроси, насочващи вниманието на учениците към различни елементи на музикалния език:

- за какво се пее в песента? (насочва вниманието върху текста на песента);
- бърза или бавна е песента? (насочва вниманието на учениците към музикално-изразното средство темпо);
- какво е настроението в песента? (насочва вниманието на учениците към характера на песента).

В практиката е установено, че песента се усвоява по-качествено, когато се прослушва многократно. Учителят илюстрира посоката на мелодическото движение чрез жестов израз, което осигурява запомняне на мелодията и работи за осъзнаване на постепенно възходящо и низходящо движение, скок (в мелодията) и повторение на един и същи тон (очакван резултат от обучението по музика в начален училищен етап). Приложими методи на работа в часа по музика, свързани с дейността възпроизвеждане, се изразяват в поставянето на учениците в различни роли (солист, диригент, изпълнител, слушател, публика). Това гарантира усвояване на новите понятия чрез практическа дейност и извежда ученика от пасивната му роля на реципиент на теоретични знания и дефиниции.

Творческата дейност в часа по музика се откроява с висока възпитателна стойност предвид уменията и отношението, които трябва да притежават учениците за реализирането ѝ. Според Пенка Минчева (пак там: 98) възпитателното значение на съчиняването на музика се изразява във формиране на творческо отношение на личността към заобикалящата действителност.

Творческата дейност не съществува самостоятелно, а е в постоянна и неразривна връзка с останалите дейности в часа – възприемане и възпроизвеждане. Яркото образно съдържание на музикалното произведение пряко кореспондира с творческото възображение на учениците и активизира художественообразното мислене. Задачи с подчертан творчески характер, свързани с дейността възприемане на музика, са:

- съчиняване на заглавие на непозната песен;
- съчиняване на заглавие на непозната инструментална пиеса;

- създаване на картина върху песен или инструментална творба;
- създаване на разказ върху програмна инструментална творба или песен.

Творчеството в часа по музика е подчинено на импровизационната дейност, която осъществяват учениците при съчиняването на мелодия с ритъм.

Дейността възпроизвеждане формира творческо отношение у учениците, изразяващо се в артистичност при изпълнението на песен или мелодия. Задачи с подчертан креативен творчески характер, свързани с дейността възпроизвеждане на музика, са:

- импровизиране на мелодия или ритъм върху дума (пример: Изпей името си), изречение (Спи спокойно, лека нощ) или стихотворение (Пяст птички пъстрокрили, тръпне свежия листак със чадър от синя свила руса пролет шета пак. Автор: Асен Разцветников);
- съчиняване на мелодическа каденца (довършване на мелодия по усет);
- съчиняване на втора волта при загадена първа волта;
- съчиняване на мелодия по загаден метроритъм.

От трите основни дейности съчиняването на музика е най-сложната и най-активна музикална дейност, тъй като предполага създаване на нова мелодия, ритъм или движение, всички те, подчинени на импровизацията.

Според Комарева (Komareva, 1984: 78) за реализиране на художественотворческа дейност е необходимо въображение с висока степен на развитие и специална насоченост. Важен момент е непрекъснатото разширяване на възприятията от действителността и произведенията на изкуството, те стимулират въображението. Неговата роля и значение служат за създаването на цялостен творчески образ с художествено и идейно съдържание и това намира отражение не само в музиката, но и в изобразителното изкуство.

Ориентация към резултатите

Обучението по музика в общообразователното училище е насочено към овладяване на базисни знания за музикалното изкуство, формиране на музикалноаналитични и музикалноизпълнителски компетенции у учениците. В процеса на обучението по музика се развиват музикалните способности на ученици – лагов усет, метроритмичен усет, усет за многогласие, музикалнотухови представи и музикална памет. Според Борис Минчев (Minchev, 2004: 263) способността е съвкупност от разгръщащите се в дейността природни възможности, по които индивидите се различават един от друг.

Заложбите се разгръщат в контекстуалната дейност със самоусилваща се ефективност значително над средния темп и качество, обичайни за дадена култура.

Формирането на умения у учениците е сложен процес, зависещ от активното им участие във възприемането, възпроизвеждането и импровизирането в часа по музика.

Целенасочената и системна педагогическа работа на учителя по музика преобразува придобитите умения в навици, които намират реално приложение и в следучилищната дейност на ученика. Умението да планира и управлява своята индивидуална и съвместна дейност с колектива за постигане на обща цел се изразява в способността за работа в екип. Според Силвия Николаева (Nikolaeva, 2021: 136) задачата на образованието се състои в подкрепа за изява, развитие и реализация на човешките дадености (способности и дефицити) на всички етапи и във всички значими сфери от живота.

Обучението, което се реализира в училищната институция, е важно, защото в процеса на учебна дейност личността се променя и развива. Според Джеймс Добсън (Dobsun, 2020: 175) ние се променяме чрез онова, което научаваме, макар по-късно да забравяме фактите.

Обучението променя ценностите, отношенията и идеите.

ОБХВАТ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО И АНАЛИЗ НА ПОЛУЧЕНИТЕ РЕЗУЛТАТИ

През месец февруари и март 2022 г. бе проведено изследване, в което участваха общо 50 действащи учители от детските градини и училища.

Изследването е подчинено на следните цели:

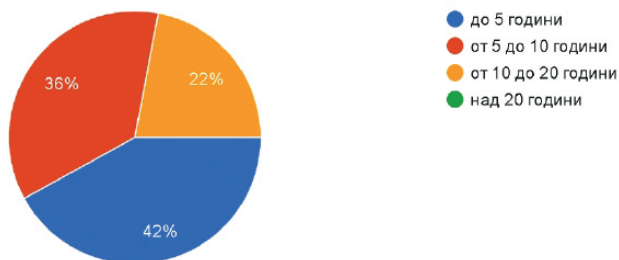
1. да установи практическата значимост на интердисциплинарното междупредметно взаимодействие, в частност интердисциплинарните връзки, които реализират педагогическите специалисти с учебния предмет музика;
2. да получи обратна връзка за необходимостта от създаване на допълнителен ресурс, насочен към педагогическите специалисти в областта на междупредметните връзки и интердисциплинарното обучение;
3. обобщаване на получените резултати и изготвяне на конкретни методически идеи.

От гореспоменатия брой учители, участвали в анкетата, 76% са жени, а 24% – мъже. От тях 74% са с придобита образователна квалификационна степен „магистър“, а 26% са с бакалавърска степен. Най-голям процент (42%) са посочили, че практикуват професията по-малко от 5 години.

Сравнително сходен е процентът на онези със стаж между 5 и 10 години (36%), а при заетите между 10 до 20 години е 22%. От приведените данни се вижда, че в анкетното проучване липсват учители с педагогически стаж над 20 години в областта на учителската професия.

Вашият педагогически стаж е

50 отговора

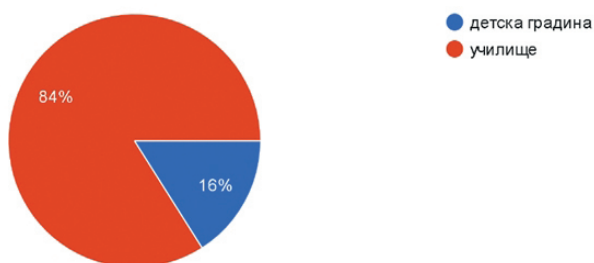


Фиг. 1

В следващата фигура прави впечатление високият процент участници, преподаващи в училище – 84% (42 учители), в сравнение с едва 16% (8 учители), преподаващи в детска градина.

В коя образователна институция преподавате?

50 отговора



Фиг. 2

Подробна информация за разпределението на педагогическите специалисти, взели участие в анкетното проучване, според етапа на образование, в който преподават, е може да се види във фиг. 3. Сравнително идентичен е процентът на преподаващите в прогимназиален – 30% (15 учители), и гимназиален – 32% (16 учители), училищен етап. Сравнително по-малък е процентът на учителите от начален етап на обучение

– 22% (11 учители), като 16% от анкетираните са отбелязали, че не преподават в нито един от посочените образователни етапи. Това може да се обясни с данните от фиг. 2, а именно, че 16% преподават в образователната институция детска градина (виж фиг. 2).

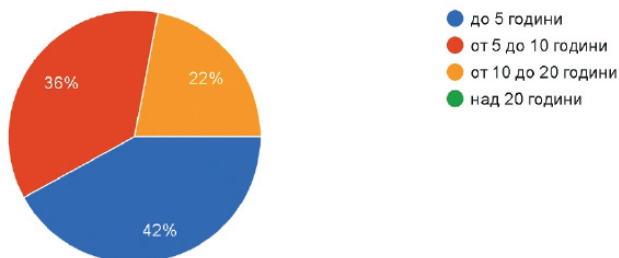


Фиг. 3

Направеното анкетно проучване обхваща учители по музика, математика, български език, биология и здравно образование, физическо възпитание и спорт, география и икономика, история и цивилизация, както и начални учители.

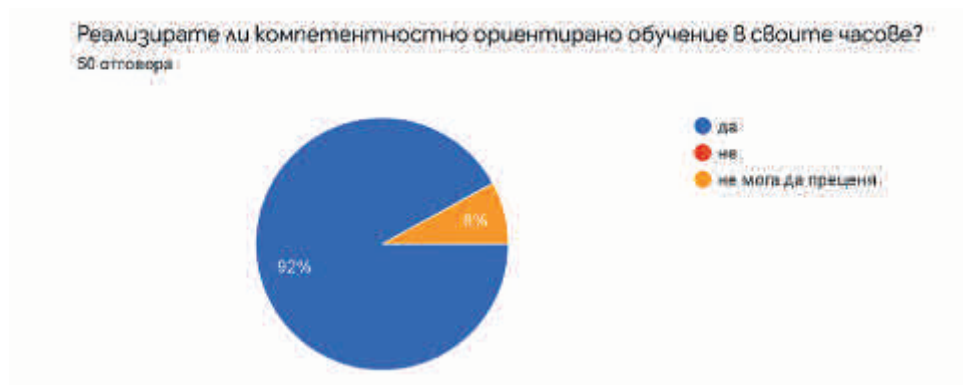
Видимо многобройният брой колони е резултат от различното изписване, което са приложили анкетираните. В самоопределянето си учителите са използвали пълното изписване на учебния предмет, по който преподават (български език и литература) и абревиатурата на дисциплината (БЕЛ).

Вашият педагогически стаж е
50 отговора



Фиг. 4

От следваща фиг. 5 прави впечатление изключително високият процент преподаватели – 92% , които посочват, че реализират компетентностно ориентирано обучение в своите часове, в сравнение с едва 8% от учителите, които са посочили, че не могат да преценят.



Фиг. 5

Идентичен е процентът на преподавателите (92%), които са посочили, че прилагат учебния проект като средство за мотивация на учениците в процеса на обучение.



Фиг. 6

Приложението на учебния проект е широко застъпен метод на работа в часовете по всички учебни дисциплини. Множеството публикации в подкрепа на мотивацията и активността, която проектът оказва на учениците, подчертава синергичния му ефект за приложението му в учебната дейност. Проблемът за оценяването

на постиженията на учениците посредством създаване на учебни проекти може да се проследи на фиг. 7. От изведените данни се вижда почти еднакъв процент анкетирани учители, посочили, че оценяват проектите на учениците посредством създадени от тях критерии – 32% по лична преценка, и въз основа на сравнения между проектите на учениците – 32%, а спрямо критериите, описани в учебника или книгата за учителя – 34%.

Как оценявате учебните проекти на учениците?

50 отговора



Фиг. 7

От данните във фиг. 8 прави впечатление високият процент преподаватели – 82%, които акцентират върху междупредметно взаимодействие в своите часове.

Значително по-малък е броят на учителите, посочили, че не могат да преценят – 16%, а само един от анкетираните е посочил, че не акцентира върху междупредметните връзки в своята педагогическа дейност.

Акцентирате ли върху междупредметните връзки в своята педагогическа работа?

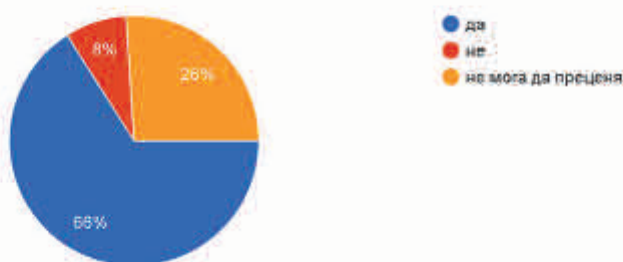
50 отговора



Фиг. 8

Очевидно висок е броят на учителите – 66%, които са отговорили, че е необходим допълнителен ресурс за педагогическите специалисти, който да изведе междупредметните връзки и предложи дейности за реализирането им. С неутрална позиция по поставения въпрос са 26% от анкетираните. Значително малък е процентът на учителите, които считат, че разполагат с необходимия ресурс от информация, позволяващ им да откриват и прилагат интердисциплинарното междупредметно взаимодействие в учебно-педагогическата работа.

Считате ли, че е необходим допълнителен ресурс за педагогическите специалисти, който да изведе междупредметните връзки и предложи дейности за реализирането им?
50 отговора



Фиг. 11

Реализирането на интегрирано междупредметно взаимодействие е свързано с разбирането и оценяването на ролята на предмета музика. От изведените данни във фиг. 12 се вижда, че е значително голям броят на анкетираните преподаватели, посочили, че обучението по музика трябва да бъде насочено към осъществяване на художествено-естетическо възпитание – 46%. Значително по-малък е процентът на учителите, които смятат, че обучението по музика трябва преди всичко да развива музикалните способности на учениците – 30%, а едва 24% от анкетираните считат, че водещо в обучението по музика е придобиването на музикалнотеоретични знания.

Кое е посочените твърдения считате, че трябва да е водещо в часа по музика
50 отговора :



Фиг. 12

Възпитателната роля на предмета музика може да бъде проследена в следващата фиг. 13. Средно 64% от анкетираните са оценили положително формирането на нравствени ценности, гражданско съзнание и добродетели, толерантност и емпатия. Около 30% от анкетираните са посочили отговор задоволително, 5% – отрицателно, а неутрално – едва 1%. Високата оценка, която се дава на учебния предмет музика за формиране на нравствени ценности, гражданско съзнание и добродетели, е напълно оправдана предвид художественото-естетическо възпитание, което се реализира в часовете по музика. Според Галина Яхова (Яхова, 2021: 323) естетическото възпитание има голяма роля за духовното обогатяване на личността, за формирането на нравствени добродетели.

Как оценявате възпитателната роля на предмета музика за формиране на



Фиг. 13

Анкетата изследва мнението на учителите за развитието на творческия потенциал на учениците посредством учебния предмет музика. Значително висок е броят на учителите – 71%, които са оценили положително възпитателната роля на предмета музика за стимулиране на творческия потенциал на учениците при формирането на способност за генериране на нови идеи, развиване на въображение, критичност, инициативност и предприемчивост. На същия въпрос 22,5 % са посочили отговор задоволително, а едва 6,5% са посочили отговор неутрално.



Фиг. 14

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

От изведените резултати е видно, че анкетираните педагогически специалисти оценяват положително интегрираното междупредметно взаимодействие в контекста на компетентностния подход, приложим в съвременната образователна реалност.

Притеснителни са получените данни за оценяването на проектната дейност на учениците. Това предполага, че няма единно приложим подход за оценяване на резултатите на учениците, а критериите, които се следват, са създадени от самите учители или се формират в отговор на моментното сравнение между проектната дейност на учениците от класа.

Анкетата дава важна информация за необходимостта от създаването на допълнителен ресурс, който да изведе интердисциплинарните връзки между задължителните учебни предмети във всички етапи от образователната степен. Този ресурс е необходимо да съдържа

информация за двупосочната интердисциплинарна връзка между предметите и примерни дейности, които да осигурят реализирането на интердисциплинарно междупредметно взаимодействие с подчертана практическа насоченост.

Професионалната компетентност на съвременния учител по музика изисква широк комплекс от знания, умения и нагласи, които да му позволят да реализира обучение, насочено към разгръщане на личностния и творчески потенциал на съвременния ученик. В своята същност обучението по музика е ориентирано към изграждане у ученика на естетически вкус и любов към музиката, насочени към разбирането, оценяването и опазването на културното наследство.

ЛИТЕРАТУРА

- Gyulchev 2009: Gyulchev N. Композиция и художествено-изобразителна дейност на детето. Велико Търново: УИ „Св. Св. Кирил и Методий“, 2009, 46. [Kompoziciya i hudozhestveno-izobrazitelna deynost na deteto. Veliko Turnovo, 2009, 46].
- Dobsyn 2020: Dobsyn D. Смелостта да възпитаваш. София, 175. [Smelostta da vuzpitasch. Sofia, 2020, 175].
- Kolarov 1975: Kolarov A. Художественият образ в музикалното изкуство. – В: За музиката и музикалното възпитание (23-34). София: Народна просвета, 1975, 18. [Hudozhestvenia obraz v muzikalното izkustvo. – V: Za muzikata i muzikalното vuzpitanie (23-34). Sofia, 1975, 18].
- Комарева 1984: Комарева Т. Изобразителное творчество дошкольника в детском саду. Москва, 1984, 78.
- Komenski 1992: Komenski Ya. Педагогическо наследство. София.; Просвета, 1992, 143, 166. [Pedagogichesko nasledstvo, Sofia, 1992, 143, 166].
- Legkostur 2006: Legkostur P. Изобразително изкуство. Възпитателни, терапевтични и корелационни аспекти. УИ „Св. Климент Охридски“, София, 2006, 13. [Izobrazitelno izkustvo. Vuzpitatelni, terapevtichni i korelacionni aspekti. Sofia, 2006, 13].
- Minchev 2004: Minchev P. Проблеми на общата психология. София, 2004, 263. [Problemi na obschtata psihologia. Sofia, 2004, 263].
- Mincheva 2009: Mincheva P. Музикалното възпитание в общообразователното училище. София: Просвета, 4, 87. [Muzikalното vuzpitanie v obschtoobrazovatelното uchilishte. Sofia, 2009, 4, 87].
- Nikoleva 2021: Nikolaeva S. Мениджмънт на класа. София, УИ „Св. Климент Охридски“. София, 136. [Menidjmant na klasa, Sofia, 2021,136].
- Ognenska 1995: Ognenska N. Теория и методика на музикалното възпитание. Благоевград, 1995, 6. [Teoria i metodika na muzikalното vuzpitanie. Blagoevgrad, 1995, 6].

Styanov 1969: Stoyanov P. Музикален анализ. София, 1969, 16. [Muzikalen analiz. Sofia, 1969, 16].

Yahova 2021: Yahova, G. Личността на учителя и нравственото възпитание. – В: Диалогът в образованието – съвременност и перспективи. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021, 322. [Lichnostta na uchitelia I nrvstvenoto vyzpitanie. – V: Dialogut v obrazobvaniето – syvremennost I perspektivi. Sofia, 2021, 322].

Използвани източници

МОН (2019). За прехода от знания към умения. Последно посещение на 9.04.2022 г. на <https://mon.bg/bg/100770>

Наредба за държавните изисквания за придобиване на професионална квалификация „учител“, приета с ПМС № 289 от 07.11.2016 г., обн. ДВ, бр. 89 от 11 ноем. 2016 г., изм. и доп. ДВ, бр. 10 от 5 фев. 2021 г.

Наредба № 15 от 22 юли 2019 г. за статута и професионалното развитие на учителите, директорите и другите педагогически специалисти, в сила от 02.08.2019 г., обн. ДВ, бр. 61 от 2.08.2019 г., изм. и доп. ДВ, бр. 80 от 24 сеп. 2021 г.

ОВ С 189, 22.05.2018.

Официален вестник на Европейския съюз (2018). Препоръка на съвета от 22 май 2018

г. относно ключовите компетентности за учене през целия живот, С189, 1–13. Последно посещение на 9.04.2022 г. на https://eur-lex.europa.eu/legal-content/BG/TXT/?uri=uriserv%3АОJ.C_.

2018.189.01.0001.01.BUL&toc=OJ%3AC%3A2018%3A189%3ATOC

Закон за предучилищното и училищното образование. Обн. ДВ, бр. 79 от 13.10.2015 г., посл. изм. и доп. ДВ, бр. 82 от 18.09. 2020 г. Последно посещение на 9.04.2022 г. на <https://www.lex.bg/bg/laws/ldoc/2136641509>

Наредба № 11 за оценяване на резултатите от обучението на учениците 2016 г. Наредба

№11 от 1.09.2016 г. за оценяване на резултатите от обучението на учениците. Обн. ДВ, бр.74 от 20.09.2016 г., посл. изм. и доп. ДВ, бр. 80 от 24.09.2021 г. Последно посещение 09.04.2022 г. на <https://www.lex.bg/en/laws/ldoc/2136905302>

Стратегическата рамка за развитие на образованието, обучението и ученето в Република България (2021 – 2030). МОН, 2921 г. Последно влизане на 09.04.2022 г. на <https://www.mon.bg/bg/143>

Учебни програми 2017, 2018, 2019, 2020. Учебни програми по математика, литература, история и цивилизация, география и икономика, изобразително изкуство, човек и природа, информационни технологии, технологии и предприемачество, физическо възпитание и спорт за прогимназиален и гимназиален етап. МОН, 2017, 2018, 2019, 2020 г. Последно посещение на 09.04.2022 г. на <https://www.mon.bg/bg/28>

За автора:

Гл. ас. д-р Ралица Димитрова, катедра „Музика и мултимедийни технологии“, Факултет по науки за образованието и изкуствата, СУ „Св. Климент Охридски“.

Научни интереси: музика, обучение, компетентностен подход.

E-mail: r.dimitrova@fnoi.uni-sofia.bg

About the Autor:

Ch. Assistant Professor Dr. Ralitsa Dimitrova, Department of Music and multimedia technologies, Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Faculty of Educational Studies and the Arts.

Scientific interests: music, education, competence approach.

E-mail: r.dimitrova@fnoi.uni-sofia.bg

ПРОФЕСИЯТА КАТО СОЦИАЛЕН ИЗБОР НА МУЗИКАНТА

Росица Тодорова

*Посвещавам на 100-годишнината на
НМА „Проф. Панчо Владигеров“*

Резюме: Темата разглежда особеностите на изпълнителската дейност като основна визия на класическия музикант в обществото според характерните белези на музиката като вид изкуство, качествата на личността, която има вътрешно влечение към такава дейност, и водещите принципи, които определят поемането на тази отговорна социална мисия на съществуване като житие, битие и съзнание, за да устоява на предизвикателствата в своя динамичен път на развитие. Инструменталистът от първите си стъпки в обучението се възпитава като артист – да слуша своето звукоизличане как се чува от страни, той е едновременно изпълнител и строг слушател. За него изразните средства са звучащата социално комуникативна форма на опуса и тогава, когато той е чисто инструментален. В разграничение от положението им в нотния текст на композитора, където те са фиксирани, подобно на писмената форма на грамата. В този смисъл за разлика от другите педагози, в т. ч. и музикалните, педагогът по инструмент е артист-педагог и когато е само преподавател, защото той израства от сценичната практика и обучава артисти.

Ключови думи: пианист – публика, изпълнителски звук – социално-психологическа връзка, клавирен педагог – общество, виртуозност

PROFESSION OF MUSICIAN AS A SOCIAL CHOICE

Rositsa Todorova

Abstract: The theme examine peculiarities of musical performance activity as a basic vision of the classical musician in society accorded to characteristics of music as a kind of art, personality traits, according to the person have a gut feeling for such work and high principles which determinates taking on this high social mission of existence as a life being consciousness that withstanding provocations on the way to own dynamical progress. The instrumentalist takes the first steps in his training of the piano as an artist – to listen your sound appearing how it's heard from side, he is simultaneously performer and strictly critical listener. For him all means of expression are social communicative form of sounding of the opus even then it is instrumental entirely. In contrast to in the sheet music of the composer, where they are fixed, similarly a literature form of drama. In this way the pedagogue of instrument is artist-pedagogue even then is only teacher, he grows from the practice on the stage and teaches performers, unlike others, including musical pedagogues.

Key words: concert pianist – audience, performer`s music sound – socio-psychological connection, piano teacher – society, virtuosity

НАСОЧВАНЕ КЪМ ТЕМАТА

В българското музиковедие темата за музиката като социално изкуство присъства с подобна формулировка в трудове на дейци извън изпълнителската сфера: историци, естети, философи, композитори. Без да се назовава по този начин, тя е неотменна част от научната литература на артиста музикант, за когото изпълнението пред публика е обществената мисия на неговия живот. Начинът на разглеждане на тази проблематика, както и понятията от неговия специализиран кръг имат повече допирни точки със сценичните изкуства, отколкото с теоретичните фундаменти на музиката. Така социалната същност на делото на музиканта изпълнител остава незабелязана, въпреки че именно тя създава обобщената знакова фигура на музиканта в отличие от другите професии – звукът не съществува извън времето и социума и изпълнителят го изгражда в тези параметри. Звучащите форми определят вида и качеството на социума, връзката изпълнител – слушател е двустранна навсякъде, където има изпълнение. Изкусното музициране е впечатлявало ранното човешко общество и е спомагало за отделянето на музикалния компонент

като самостоятелна величина от синкретичните звукови явления. По-късно артистът се посвещава на изпълнителското поприще: да привлече слушатели с формите на своя звук и да ги обединява в музикална общност посредством тематико-психологичния кръг на жанра. Насочва социалните въпроси към самото действие в цялата му поредица от стъпки. Те стоят в съзнанието му в конкретен вид до постигането на целта: в изработването на музикалния израз във всеки един момент от творбата, в избора на произведенията за сценичното представяне, в подредбата им в концертната програма, в съобразяването им с мястото и публиката, в организирането на събитието с наемане на зала, изготвяне на програми, покани, афиши и друго оповестяване, с подбиране на конферансие и други поддържащи обстановката лица при необходимост, с осигуряване на звукозаписен екип, който да го архивира, на рецензент, който да го отрази с публикация в печата, и най-вече на гарантирана и подходяща публика в залата с персонална покана към всяко лице по предварително изготвен списък, която публика действително ще присъства там при всякакви обстоятелства и на която той разчита за състояването на музикалното събитие. Затова в настоящите редове социалният фактор се разглежда не от наблюдателната пасивна страна на музикалната социология, а от съзидателна действена страна, произхождаща от психичния тип на личността на артиста, който търси, провокира и създава континуума на музиката като звучащо изкуство на основата на писмените композиционни форми, на която тема все още не е посветено такова заглавие.

И композицията, и музикознанието насочват звука към писмеността, към фиксирането към непроменливите величини на звука и словото. Движението застига върху хартията, за да остане в историята.¹

¹ Така се стига до абсурдното положение, че още първият български музиколог – историкът проф. д-р Стоян Брашованов, който поставя научно проблема „За музиката като социално изкуство“ (Brashovanov, 1982) и който с големи заслуги отстоява просветителското му значение, в своята „История на музиката“ (Brashovanov, 1946) представя колосалните изпълнители само като компонисти единствено с писменото им творчество, без да свързва, че тяхната универсалност, която тласка напред развитието на историята, произхожда от техния висш инструментализъм, основан на социалната връзка между изпълнителя и обществото. Тя заостря тяхното национално чувство в търсене на нови хоризонти в музикалното им поприще, които значително надрастват изпълнителската практика; новите изразни средства и форми произхождат от новия тип инструментализъм, който те създават и който в контекста на историята на инструменталното изкуство се равнопоставя по тежест с композиторското творчество. Брашованов показва неразбиране

От тази статична позиция да се погледне на музикалния опус откъм неговото „ставане във времето“, е цяла революция.² За изпълнителя обаче звукът е динамичен процес, както и самото изпълнение не може да бъде статично, то е моментно и еднократно, а повторението е нова изпълнителска форма. Всички тонове, интервали, съзвучия са отворени величини, предварително се проектират в мисълта, за да встъпят по най-подходящия начин и да се свържат с предходната тонова основа в мост към устременото напред развитие. Те са в инструментално драматургично единство помежду си по време, място и начин на израз в действието: в йерархия, в контраст, в диалог, в прогресия или в друго съотношение, за да одухотворят музикалната мисъл. Изпълнителският звук е звукът на качеството, което надгражда количествените характеристики; количеството с указанията за качество са дадени от композитора. Управляването на качеството на звука управлява слушателското внимание. Звукът е невидим „флуид“, който, за да не бъде „изпуснат“, е предварително анализиран по съдържание в нотния текст и отработен по начин на изпълнение, той е точно определен, старателно дозиран, детайлно контролиран. Композиторът съставя писмения вид на звуковата форма, изпълнителят „разкрива“ звука от нея по указаните правила – композиторски и изпълнителски, за да постигне пред публиката идеята за „съживеното“ в момента действие, артефактът се разглежда от музиколога словесно според специалността му.

ВЪЗПРИЯТИЕТО НА АРТИСТА

За да изпълни тази своя мисия, артистът музикант се отличава от другите музиканти с особени качества на своята натура. Неговата фина душевност е извънредно впечатлителна към обективно звучащите явления със способност да ги омузикалява интуитивно в представата си с вторична художествена асоциация. Динамичнообразното възприятие

и с факта, че желае за съпруга швейцарска пианистка с европейско сценично и педагогическо поприще, без да си дава сметка, че при неосигуряване от негова страна на подобаващото житие и битие на артиста (влизащо в понятието карсера, но не е тъждествено с него) обрича на прекъсване „от разстояние“ собственото си родословие (Brashovanova, 1993). Докато стремежът на инструменталиста да създава свирещо музикално поколение – така както музиката се възобновява с всяко следващо изпълнение – го кара да се свързва с личности, които произхождат от или обуславят подходящата среда за бъдещо артистично развитие.

² И въпреки това, „Музикалната форма като процес“ [Asafiev, 1985] не включва изпълнителския подход (ориг. кн. 1-2, 1930-1947).

зи обособява в музикални форми, в които всеки звук има конкретно значение с точни характеристики. Неговият музикален слух е душевна отвореност към подредени и съгласувани трептения в процесуално разгръщане, както художественият зрителен образ е душевно състояние, което вижда по-различна, одухотворена форма в обективната материя. Чува „в един миг“ цялата музикална картина и желае да я произведе той самият, да я свири и чувства сетивно, да разпознава и контролира във всеки миг какво прави и как се проявява, за да прозвучи музикалната мисъл най-убедително. Пасивното удоволствие на любителя е заменено от старанието да изработи звуковия процес. По вътрешен напор артистичните му качества търсят действие в конкретна изпълнителска форма и психиката му провокира нужните обстоятелства. Срещата с музикалния инструмент е ключов момент, определящ типа на музикалното развитие. В досега си с него той изгражда основите на звука като форма на социална комуникация. С инструменталното обучение той се възпитава:

1. да чува и преценява собствения си тон как звучи отстрани;
2. да долавя тънките нюанси – тонът е променлива, а не застинала величина;
3. да го изслушва в цялостната му вибрация по качество и израз;
4. да го сравнява с предварително изградения в представата си образ, както трябва да звучи според указанията в авторския текст;
5. да е едновременно и коректен изпълнител, и активен слушател: критично и обективно да възприема ситуацията във всеки миг с анализ на недостатъците и причините за тях.

По тази звукова линия е заложена двустранната връзка артист – публика.

Музикантът артист от ранна възраст се привлича от точния вид музикална дейност, която отговаря на психичната му природа, а не от музиката въобще, и насочва подбудите си в управляване на трудностите, излизаци пред него в постигане на успеха. От самото начало разбира, че тя е трудно действие от висш порядък, който за да бъде усвоен, редът трябва да е въведен вътре в свирещия: в неговия ум, воля, мисъл, емоции. Контролира и направлява всички тях, за да изразяват точното качество на звука с точното чувство на музиката в точното време на проявяване. Непрекъснато изгражда връзката с инструмента. Умее да учи и да се учи (Gordeev, s.a.: 11:15`-15:15`). Това е най-интересното нещо в живота му и търси всяка възможност да го прави отново и отново. Качествата са, от една страна, плод на характер, който се разкрива в този процес, и от друга страна, каляват характера в постигане на целта. Неизпълнителските типове не

чувстват вътрешна потребност да организират в свирене жизнеността си. Артистичният тип не се чувства оцетен в спартанския режим, усеща специалното, ентусиазира се, работи неотстъпчиво. Задачите поглъщат цялото му внимание, отгава им се безрезервно с упоритост, търпение, съсредоточаване, воля и стремеж към съвършенство. Всяко изпълнение е лабилно и изисква фино изработване и запаметяване за постигане и поддържане на установения вид.

Колкото е по-нестандартна личността на изпълнителя в положителен аспект, толкова повече обуславя възможността за правилно, детайлно и дълбоко вникване, почувстване и разкриване на емоционалния идейно-образен и съдържателно-конструктивен замисъл на произведенията чрез оригинална и впечатляваща индивидуалност, съчетана с творческа зрялост. Убедителното пресъздаване обаче не би се проявило, без той самият да е преживявал същата сетивност на жизнено равнище при сблъсък на неговата фина чувствителност с нетрадиционни за възрастта ситуации, особено в най-ранните му години, изискващи от него бързи и съобразителни самостоятелни решения – което задава изначалната фонова матрица. За всеки тя е различна, обща е атмосферата на драматическия фон на възприятието за света и обстоятелствата с възникване на картинна образност, която е жизнена и динамична, подобно на герои и персонажи със собствени характерни профили, които се противопоставят в диалози и обединяват чрез дуети, триа и пр., действащи в контрастни на близко разстояние „сцени“ в образния свят на инструменталната пиеса.

Изкуството е синоним на съвършенство и представянето на сцена, което е крайният резултат в работата на артиста, изисква изключителна стабилност в изработването. Чувството за социална принадлежност активира моралните качества: смелост и отговорност, обществен дълг, правдиво пресъздаване на идейнообразното съдържание с естетическите норми. Изпълнителят обича трудностите, защото с преодоляването им получава свободата да изразява по-точно мислите си и е мотивиран да овладява все по-сложна фактура, нови пиеси и умения. Единството от физически, психически и интелектуални данни е нужната благоприятна предпоставка за развитието на способностите. От решаващо значение са трудът, волята, целеустремеността, решителността и неотстъпчивостта пред страничните гразнителни и неподдаването на удобства и инертност. Ръководството на вещица педагог в изграждането е от съдбовно значение за постигането на максималното разгръщане на заложите в собствения път.

СЪСТЕЗАТЕЛНИЯТ ДУХ И СМИСЪЛЪТ НА ПЪРВЕНСТВОТО

В изкуството не е достатъчно изпълнителят да е добър в професията си, той трябва да е най-добрият, да превъзхожда другите, като се откроява с майсторството на съвършения си звуков израз, който завладява социума.³ Смесът на високото изкуство е да въздейства в посока провокиране на израстване на човешкия дух и силният артистизъм води до пречистващо състояние и за двете страни – на самия артист и на публиката. Постига се от ярка и неповторима индивидуалност, която по силата на внушението на художествения образ се конкурира в пресъздаването на високите творби с изпълненията на реално и необозримо число утвърдени и иззряващи майстори. Така изпълнителят работи в настоящето, а професията му се проектира в перспективата на бъдещето върху традицията на миналото, откъдето всеки млад артист има свободата да е първи в своята област, така както в друга професия е невъзможно, и същевременно да създаде около себе си кръг от свои последователи, съмишленици, ученици, колеги, почитатели. Нещо повече, той е инициатор и тогава, когато е следващ по хронологичен ред – както генетически в рода си, така и по професионална школа. Поредността проличава по съдържанието, а не по външни асоциации, които в повечето случаи подвеждат.⁴

Артистът изпълнител значително се отличава от другите музиканти със своя състезателен дух, който търси удовлетворение с доказване в конкурентна среда: да надскочи общото високо равнище с отличителни качества и оригиналност, така че дори дефектът да стане ефект с особена стойност в негова полза. Той знае, че качеството е залог за първенството, трудно се постига и изисква непрекъснато поддържане. Загържането е изоставане в развитието, защото движението напред става с овладяването на нови предизвикателства. Възвишеното и красивото в изкуството се постигат с доказване в непрекъснатата борба за отстояване на ценности, каузи и лични качества с покоряване на нови върхове. В този състезателен житейски ред естественият подбор и шансът, както в дивата природа, са от решаващо значение. В неговия поглед:

³ В широк смисъл понятието майсторство се отнася за действието на изработката, което е от по-висша категория по качество на подхода спрямо обикновено, а не за обекта като статичен резултат.

⁴ Важно е това да се отчита при исторически подход, където при позоваване на факти действителни първенци биват пренебрегнати за сметка на обявени такива само защото са писмено установени.

1/ първият по поредност невинаги е пръв по специализираност – фактичeskата констатация, извършена от първенец в друга област или с друго качество, не покрива съдържанието;

2/ първият винаги може да стане последен и обратно – сценичното изкуство се доказва в момента, въпросът е да е пръв във всеки нужен момент;

3/ изучавайки опита на предшествениците, знае, че историята пренарежда йерархията – неговата грижа е да е пръв в настоящето, за да е пръв и в бъдещето, първенството е желаната перманентна оптимална визия през целия му живот, стимулира творческия дух, не е самоцел, а жизнена необходимост за поддържане на професионалния виталитет;

4/ рекордът е важен – още по-важно е следващото представяне. Присъствието на сцената създава паметта за артиста – колкото по-чести по време са изявиите му и колкото по-ярки като впечатления са те, толкова по-силно той улавя вниманието на индивидите в общността и те следят името и проявите му;

5/ успехът е насочен в дългосрочната перспектива и се постига със степенувани градивни цели. Той е широкоспектърно понятие вследствие на поредица от действия за стабилно изграждане. Познатото и удобното не са интересни, застоят е вреден, унициативата е новият опит, път и скок в развитието. Изисква буден нюх, отворено съзнание, находчивост, поемане на риск и най-важното – непрекъсната упорита работа;

6/ възрастта за определянето на принадлежността на свирещия към пианистичното поприще като изпълнител е до 12–15-годишна възраст; пробивът на международен конкурс и утвърждаването в артистичната среда с отваряне на подobaващите концертни възможности е до 25–28 години; оттам нататък надграждането е върху поставената солидна основа, която е опора на възхода в динамичната интензивност на сценичната практика. Вижда се разликата спрямо другите музикални професии, които започват късно, както останалите немускални професии.

Пианисът е най-адаптивен от другите инструменталисти, работната му обстановка се характеризира с непрекъснати промени, разнообразни практики на музициране, взаимодействия с различни партньори. Свири все на различни инструменти, към които приспособява максимално финия си усет за звукоизвличане съобразно с акустиката на помещенията. Роялът е действителният инструмент за изграждане на пианизма, пианото е малката му форма, която не се покрива по усещане с основната. Той е изцяло извън него, „държи“ го с върховете

на пръстите си единствено докато свири, като изпълнява минимум две партии. Универсализмът в подхода на ниво усещане е в пълното физическо, емоционално и ментално „сливане“ с клавиатурата в една „интимност“, търсеца „досег“ с отдалечените струни през клавишите. Изисква от изпълнителя да намери своето индивидуално удобство в свирещата форма, което обезпечава абсолютната безотказност в техническото съвършенство, основано на безкрайното повторение без „износване“ във времето, гарантирано през целия му живот, от което той се самозарежда от творчеството си.⁵ Неудобството при свирене е сигнал за проблем, който се чува в звукоизвличането, неотстраняването му води до физическо заболяване, а то остро засяга психиката. И обратно, умът и психичната устойчивост решават всякакви физически проблеми. Добрият инструменталист е лекар на тези явления: той, първо, не ги допуска, второ, при наличие умее да ги отстрани, и трето, чрез подходящ режим от пиеси, упражнения и други практики калява психо-физическото равновесие, което го прави особено полезен за обучаване на случаи със специални образователни потребности.

Подобно на спортист артистът следва победа след победа, стреми се към завоюване на нови територии и висоти, печели награди на конкурси, осъществява премиери, свири на все по-голям периметър от престижни и световни сцени, непрекъснато доказва перфектна форма като солист и в екип, иницира музикални форуми за представяне, състезание и обучение. Оригинален, впечатляващ, харизматичен, загадъчен, смел, безстрашен, издръжлив, страстен, волеви, доминиращ, самостоятелен, последователен, стратег, целеустремен, неуморим в преследването на целите си, проявява таланта си ярко, правдиво, убедително, категорично, неповторимо и разумно. Отворен към вибрациите на творческото начало в заобикалящата го среда, силно възприемчив, попива, изпитва и пренасочва емоционалния заряд от различни състояния на духа, привличат го внезапните контрасти и обрати в живота, чрез тях се реализира и от тях черпи вдъхновение за своите интерпретации.

Спрямо действителността на обикновените хора е твърде странен и често е отхвърлен без причина, въпреки че в практиката си дълбоко почита традицията. Жизнеността му протича в регулирана изолация – показва се пред другите в точното време по точния начин,

⁵ За разлика от спортиста, който жертва физиката си в името на първенството; спортът е полезен като умерено и равномерно натоварване, но не и като форма на свръхусилия, която уврежда организма.

не пред всеки, не за всичко, само когато е готов и когато трябва – и на сцената, и в живота. Колкото по-високо е идейно-художественото му равнище, толкова по-самотен е, независимо дали това се вижда или не, дали има почитатели, многобройни ли са, фаворизиран ли е, или не е забелязан. Различността му привлича подобни на него, при условие че те не са му конкуренти. Непрестанно изпитва в различни форми и съчетания всички видове самота – физическа, емоционална, нравствена, идейна, естетическа, и единствено творческата самота преодолява вкупом всички други, което е особено изпитание за духа и калява неговата воля и стоицизъм. Пътят му в изкуството е цял живот, като една непрекъсната пиеса в действия, актове, сцени, епизоди, картини. И забележителното е, че той не свършва със смъртта, защото продължава в паметта на историята. Парадоксалното е, че артистът остава в спомените на публиката и колегите си въпреки липсата на материални следи, помнят го с изпълненията на художествените творби, въпреки че те са отдавна в миналото, а не чрез тях. Композиторът, създал материалния писмен вид на музиката, живее чрез изпълнителя, който одухотворява неговите творби и ги увековечава чрез поколенията на своето изкуство.

ИЗРАЗНИТЕ СРЕДСТВА В КОМПОЗИЦИОННАТА И В АРТИСТИЧНАТА ФОРМА

За изпълнителя всичко в изолиран вид, извън музикалния контекст, е мъртво. Лишено от логиката на израза, то е неразпознаваемо само за себе си, губи собствен смисъл. За вярното представяне на тази структура всеки тон, интервал, мотив и пр. се оцветява според значението му във фактурата, фразата и в цялата форма. Абсолютно навсякъде главното и второстепенното са равни по значимост на изработване и различни по начин на представяне. Всеки детайл се изработва с особена грижа по място в конструкцията. В главна тема или в преход, в мелодия или в съпровод: „в движение“ той е композиционно придружен от други определящи смисъла съзвучия, спрямо които се появява интонирането. Едни трябва да се покажат повече или по-малко с динамика, тембър, шрих, туше, фини нюанси, други да се скриват, за да направят звуковия строеж релефен в зависимост от типа на фактурата и съдържанието на тематизма, търси се идейна одухотвореност и развитие от най-малкия към най-големия мащаб.

На по-крупно ниво равнопоставянето по значимост на изработването на тематизма с йерархично представяне е заложено в началния етап на обучението при т.нар. инструктивна литература, която се възприема откъм същите художественокомуникативни параметри наравно с

високите творби – по функция, но не и по предназначение. Въпреки че тя е с технически, дидактически и други задачи, стои редом до художествената и се изработва като нея. Съзнанието на обучаемия отчита разликата и тя не се отразява на работата му върху обекта: изискването за съвършенство се равнопоставя абсолютно върху всички творби, в т.ч. най-обикновени упражнения, гами, арпежи – в художественото произведение те се проявяват в необикновена изразна, т.е. в комуникативна форма.

При висше майсторство на тази основа възниква рядкото явление изпълнителската форма на не особено привлекателна творба да прозвучи убедително благодарение на одухотворения изпълнителски образ в интерпретацията на артиста спрямо композиционната форма, разгледана сама за себе си. Причината е, че изпълнителят, имайки пред себе си нотен текст, го разглежда в търсене на единство от художествено съдържание и съвършенство, постигнато с неговия арсенал от възможности. Той работи с чужди форми, които няма право да променя, затова пък има свободата да намери своите най-подходящи изразни форми, с които да представи драматургията на пиесата в полза на своето концертно участие и от негова страна тя винаги трябва да излъчва съвършенство. Почти до средата на ХХ в. няма композитор непианист, който да пише за пиано. При положение че пианистичната литература е необятно голяма спрямо тази на другите инструменти. Нейните шедьоври са създадени от най-големите виртуози и съдържат своеобразен възраден артистично-инструментален диалог с публиката, заложен във фактурата и в типичните изпълнителски изразни средства в единство с композиционно-изразните, които диалог отпада от писмените форми с разделянето на двете професии. Структуриращите принципи се основават все повече на звука като акустична динамика на израза, в т.ч. технологизирана, и преминават в зоната на артистичното изкуство.

ВИРТУОЗНОСТТА КАТО АРТИСТИЧНА КОМУНИКАЦИЯ

Виртуозността е най-висшата художественоизразна комуникация. Тя е самият поглед на инструменталиста към реализирането на художествено-творческите задачи в произведението и е основен атрибут на неговия артистизъм, който го отличава от другите музиканти, като го сродява с артистите на сценичните изкуства. Докато на композиционно ниво под виртуозност се разбира единствено употреба на сложна техника, на ниво изпълнение виртуозността е подходът към формата в нейното проявяване, където изразните средства са равнопоставени и звуково виртуозността е навсякъде – и

в пасажи, и в кантилена, и в звукоизвличане, и в шрихи, и в динамика, от извайването на мелодическия ход до шеметния брабурен пасаж или цяла пиеса, и в изграждането на монументална конструкция. Виртуозността⁶ е психична способност на артиста да си представи как светкавично изсвирва определен музикален участък с начина на изпълнение и го реализира в същия миг. Абсолютното сцепление с инструмента тъкмо по този особен начин в движение го привлича към точния тип изкуство, а не към музиката въобще. Следователно, от една страна, изпълнител без поне минимален виртуозитет не е артист – стойностната интерпретация без виртуозност губи своя комуникативен чар, именно той насочва публиката не само да слуша, но и да се вслуша в изпълнението, и от друга страна, самоцелната виртуозност отнема от художествеността. Откъдето при правилно насочен диалог с публиката изразните средства, вложени във виртуозността, получават съгържателно въздействие дори да не са такива по композиционен замисъл. Обратният случай е познат в двата полярни варианта с нарушена връзка с публиката: липса на израз (ученическият) и блясък за блясъка (егоистичният).

Стойностният изпълнителски процес е винаги високо организиран и вътрешно освободен, създава чувството за изключителна лекота въпреки трудността на пиесата. Взаимното проникване на организацията в освобождателната и на свободата в организацията постига съвършената изпълнителска форма. Стягането при свирене е различна категория с разнообразни причини на произход, която нарушава и двете: умствено – във възприемчивостта, в представата, в паметта, в мисленето; физическо – в дишането, в двигателния апарат, в слуха, в зрението; психическо – в чувстването и в контролирането на емоциите. Личното неудобство за изпълнителя се предава на публиката чрез изпълнението с усещане във връзката, а специалистите чуват и недостатъците, и причините за тях. Артистичният тип елиминира тези сигнали на вътрешно ниво и съзнателно изработва процеса на свирене, без да ги допуска.

Склонността към високите скорости при бързо темпо е израз на темперамента на изпълнителя, проявен в почувстването на тази музика с присъщия ѝ полет. Не всеки, на когото са природно дадени бързи пръсти обаче, е с душа на виртуоз. Виртуозът се познава по разумния целенасочен подход в прилагането и управляването на своята гарба към музиката като вид изкуство, а оттам и в детайлите. Това

⁶ Произходът от латинската дума “virtu” съчетава качества на личността, проявяващи се в критични ситуации на предизвикателство и отпор: смелост, храброст, достойнство, благородство, мъжество.

е начин на неговия личен изказ, той не може да свири неvirtуозно. Което изисква от него висок контрол в проявяването на звука и го застава да взради тази своя одухотвореност в изпълнението независимо от скоростта на музикалния участък, т.е. при всякакви трайности, във всякакво темпо. За разлика от нервния тип, за когото преразпределението на енергията не е присъщо.

Виртуозността като художественоизразно средство е тясно свързана със звуковата култура на изпълнителя, в основата на която стои понятието стил. Извън стила не се разбира принадлежността на изразните средства, изграждащи изпълняваната форма. А слушателят по обратен ред трябва да може да разпознае автора и написаното в нотния текст, без да го вижда, дори само въз основа на стила.⁷ Стилът е регулаторът на музикалния израз – той указва параметрите на звукоизвличането във всеки момент от формата и протичането на музикалната мисъл. Затова, от една страна, той не може да се разглежда ограничено само в музиката, а чрез образни асоциации се свързва с другите изкуства, за да се насочи към правилната представа за качеството на търсения звук. От друга страна, се простира върху облика на изпълнителя, в неговата индивидуалност.

В най-висока степен проблемът за виртуозността възниква при преминаването на музикална идея от затворена фиксирана композиционна структура към отворена динамична артистична форма, представена също като затворена фиксирана композиционна структура, каквото явление е транскрипцията и сходните ѝ жанрове. Смисълът на пренасянето на една известна творба или част от нея в инструменталната сфера на даден инструмент е да предаде нейното идейно съдържание със средствата на инструменталната чувствителност на новата, далечна на нея изразност, така че пиесата да прозвучи като възникнала от тази социална среда. Така естествено се разбира, че не става дума за пренасяне на тематичен материал от един инструментариум на друг, а за намиране на онези общи социално-психологически нишки, посредством които този тематизъм обуславя новата артистично-социална връзка с публиката: как същата тази музика да заговори със същото съдържание чрез удиомите на звуковия свят на новия инструмент. На основата на

⁷ Нещо, което се пренебрегва от теоретиците, защото смятат, че стилът е в материалността. Всъщност той е единство от дух и материя. Проявяването на този дух е стилът в изпълнението. Благодарение на него един и същ тематичен строеж, напр. гама, може да прозвучи в различни стилове. Разуचाването на творбата изисква от изпълнителя изработването ѝ с точното чувство за стил.

познатото и желано откъм стабилност емоционално усещане за първоначалния композиционен образ се изгражда ново въздействие на социално отворено преображение в общуването между артист и публика чрез импровизационна, вариабилна, сякаш неизчерпаема по многообразие на израза форма, наречена според асоциацията с творческото вдъхновение: парафраза, вариации, рапсодия и т.н. Производният образ обаче невинаги се получава така ярък, както оригинала. Причината е в липсата на квантов скок, който да оттласне новата творба от оригинала за самостоятелен живот.⁸ В т.ч. транскрипции, които са били актуални в по-ранна епоха, по-късно не се изпълняват поради променената социално-историческа обстановка, въпреки че имат своята стойност, но е възможно също така в друг исторически етап да възвърнат интереса на изпълнители и публика. Но творби, които от самото начало не са привлекли вниманието, нямат шанс да „възкръснат“. При липса на квантов скок на преден план излиза връзката между двете творби – старата и новата, което води до сблъсък в социалното им възприемане, въпреки достойнствата на втората творба. Квантовият скок е атрибут на виртуозността и новите форми, които го постигат, са изпълнителски форми, реализирани в импровизацията. Те са вторично оформени в писмения опус за укрепване на изискуемото за изпълнителя най-високо съвършенство. Виртуозността е в ума, проектирана върху сръчностите – изпълнителска и композиционна. Тя извършва „фокуса“, който преобразява единия тип емоционално състояние на свързване с публиката в другия тип емоционално състояние със същата цел, но с други средства, които са художественообразният арсенал на единичния инструмент, заменил големия инструментариум. Новата творба търси комуникацията чрез усещане за неочакваното, изненадата, префинения звук, постигнат с новата инструментална вибрация от специално въведените ритмо-тонови модели и окрупняване в конструкцията плюс пъргавина с чувството за шемет, с което

⁸ Подобно на откъснатото цвете, което в своята оригинална среда е било превъзходно, а в новата аранжировка изглежда различно. По същия начин звънци, които звучат извън специално организирана форма (не е нужно да е музикална), отварят звукоасоциативни връзки, каквито невинаги възникват от точно предадената им с ритъм и интонация тяхна мелодия от друг инструмент поради отпадналата фонична връзка със звукосоциалната среда. По която линия са възникнали големите трудности по „сродяването“ на българския национален фолклор с пианото в началото на миналия век – натуралната сонорика на мелодиката трудно се „пренася“ като израз на класически инструмент, а тя провокира първото впечатление за близко или отдалечено по социум изкуство.

изразни средства грабва вниманието на слушателя всеки път при прозвучаването, сякаш формата се ражда в момента. В обратния случай оркестрирането монументализира творбата, тя се лишава от впечатлението за „моментно проявяване“ и тогава оригиналът присъства в съзнанието с подкрепяща роля.

Транскрипцията като творба възниква от припознаването на тематизма като близък на темперамента на виртуоза в желанието му да го представи и „преобърне“ по въздействие чрез своята емоционалност и творческо виждане. И тъй като личността му е формирана в сложна житейска ситуация с ярки драматични събития, а не в тази на обикновения човек, неговата уникална природа е предизвикана да покаже всички свои творчески възможности, които за него са изпълнителски достижения, със стремежа и тях да надскочи в неповторимо художествено изразяване, което прави творбата му като краен опус предизвикателно трудна. Всеки инструменталист изгражда съзнателен и интуитивен афинитет към звука на своя инструмент при проявяването на музикалния тематизъм, откъдето нагласата му за слушане и възприемане на тази музика преминава през „филтъра“ на съответния тип мислене (цигулково, пианистично, флейтово и пр.), този звук му е душевно и физически най-близък и му „говори“ така, както и той на свой ред иска да говори на публиката на този език с тази музика. Преминавайки в репертоара му, познатият тематизъм чрез новата творба става символ на неговото майсторство с място в кулминацията на неговата тежка концертна програма, където тя триумфира с изящество, завишен финес и изтънченост, с един поинтимен аристократичен, метален блясък спрямо оригиналната версия, изразена с други средства. Затова и тя е насочена предимно към неговата публика, а не към публиката въобще. От публиката на оригинала тя може да бъде изначално отхвърлена, без да бъде чута, така както всеки музикален жанр, композитор и изпълнител има своя публика, която отива в залата за това събитие по свои подбуди или по психично привличане от ставащото на сцената, което не иска да променя. В този ред от огромно значение при новите форми е вложеният нов идейно-социален замисъл. Тук историческият принос на Ф. Лист, който използва магнетизма на своя феноменален артистизъм, за да съедини в себе си няколко епохи, като представя на своите знаменателни концерти творби на високата класика, предхождаща и съпътстваща неговото съвремие, се откроява с непреходно значение. Изключителната музикално-популяризаторска и просветителска дейност като плод на неговия висш инструментализъм и композиторско изкуство натовава творбите от този жанр с

непозната дотогава социална функция: роялът не само звучи като оркестър, а равнопоставя чисто пианистичните творби до най-крупните форми на буквално всички жанрове – оперния, симфоничния, соловия инструментален и вокален, ансамбловия. Едно кардинално дело във века на триумфа на пианизма и инструментализма. Никой друг инструмент няма такова грандиозно и многообразно социално-историческо наследство! Затова и по-късно пианото е естественият обединител на музикалната общност.

СОЦИАЛНАТА ФУНКЦИЯ НА ПЕДАГОГА АРТИСТ

Обучението по пиано е високосоциална дейност, която награвства социалната функция и значимост на обикновената педагогическа работа. Както същността на обучението по чужд език не е в научаването на думи, изрази, превод на текст и пр., а е в свързването във всякакъв смисъл между две национални култури – културата на учещия с културата на непознатата етносоциална и националнопсихологическа традиция, усещането за която възниква на първо място като среща на различни темпераменти с техните особености, обуславящи разбирането и тълкуването на нейната знакова и емоционална природа, теми и проблеми, образи и форми, без познаването на които езикът като такъв не може да бъде разбран и общуването не може да бъде пълно, така и изпълняването на пиеса означава осъществяване на своеобразна вътрешна трансвързка със съответния тип култура, без която е невъзможно пресъздаването на идейно-художественото ѝ съдържание. Социалността е не само външна, тя е в невидимото „сливане“ на културата на свирещия с културата на другонационалното изкуство в изпълнението на творбата. Музиката посредством кодиранията в нея психична природа е най-fino проникващото и най-дълбоко обхватното интернационално изкуство, основано на националната идентификация: колкото по-силно национално е то, толкова по-дълбоко се свързва с общността. Неслучайно понятието стил се свързва на първо място с националната принадлежност на твореца, което в равна степен важи и за композитора, но също и за изпълнителя. Националността не служи за изграждане на лична визия, а за интегриране на националния образ на изкуството като собствена идентичност сред другите народи в социалната взаимовръзка между тях.

Обучението по пиано е невъзможно да се осъществява върху еднонационална нотна литература. Още от създаването на предметите на инструмента с различни наименования за отделните европейски страни за основа на репертоара служи съответната национална музика, обогатена с другонационални пиеси и особено с присъствието

на цикличната форма на жанра на старинната сюита, която е конгломерат от клавиристичните форми-маниери на изпълнение на темите-танци на всички ярко изявени национални музикални култури до това време. В историческата ера, когато пътуването е било трудно, музикантите са посещавали отделните страни, за да изучават тяхното изкуство и да развиват своето майсторство, като на основата на представянето и конкуренцията са изграждали националните музикални школи, емблематични за всеки народ за всички времена. По-късно на ново социалноисторическо равнище възникват конкурсите за изпълнение на национална музика на името на паметни пианисти-творци, издигнали своето родно национално изкуство пред другите народи.

За разлика от другите професии, които се придобиват в кратък срок предимно с висшето образование, музикантът артист излиза на сцената на голямото изкуство невръстен, бидейки подготвян строго индивидуално от своя инструментален педагог, което обучение структурира целия му живот в перспектива стъпка по стъпка. В този контекст музикалното образование е важна част от непрекъснатото развитие, със задаване на системата от музикални ценности като прогресия на личностното усъвършенстване. В биографията му представителни са наградите от престижни международни конкурси и специализациите при големи артисти с пределно високо ниво на художествено майсторство, достигнато в силно конкурентна среда при оптимална психична издръжливост.

Приемът в класа на педагог означава всъщност прием в обществото на тази музикантска личност като среда по принадлежност в артистичния, културния и идейно-художествения кръг. Тя въздейства върху социалното формиране, развитие и възприемане на ученика в неговото израстване като човек и професионалист далеч не само в музикално и инструментално отношение, но и по линията: житие, битие, съзнание, дейност, общност. Като продължител на пианистична школа, респективно основател на своя пианистична школа, неговият социум се бележи на най-тясно равнище от постановката на звукоизвличане. На постановъчен принцип са възникнали националните и личностни инструментални школи. Обучението по пиано е първата уницияция на детето в елитен социален кръг много преди тръгването на училище, а учителят е първият му педагог, създаващ навици за учебна работа и възпитание. Смяната на педагога означава почти винаги смяна на постановката и социума. А специализираното музикално учебно заведение изгражда не просто випуски от кадри както навсякъде другаде, а артисти с

индивидуалност, обединени от професионалния облик на своя учител и колегиалната среда в неговия клас. Въпреки че те са конкуренти, съпричастността към тази общност ги сдружава в творчески идеи за колективни каузи и съвместни дейности. На най-високо равнище понятието школа е отличителният знак за майсторство на възпитаниците на бележития артист-педагог и на институцията, на която е представител.

Трябва да се обърне внимание, че педагогът и тук отново е артист-педагог – дори когато не концертира, той познава и практически, и методически основите на пианизма и обучава на артистично изкуство, за разлика от педагозите по музикалнитеоретичните дисциплини.⁹ Първа грижа на клавирият педагог е да сдружи ученика с пианото, колкото по-отрано по възраст, толкова по-добре, а също и по-големите деца. Той знае, че в тях е бъдещето на един народ. Знае, че не всички ще станат пианисти. Затова неговата цел е чрез обучение по инструмент да възпита музикална младеж, която харесва, обича и живее с чувствителността на музиката и идеалите на високото класическо изкуство, в многообразието от жанрове и форми, опознати на основата на индивидуалното развитие и ансамбловото музициране. Защото урокът по Пиано е урок по Музика! И няма по-голям урок по Музика от урока по Пиано!¹⁰ Тази младеж е неговата музикалноинтелигентна публика и поколението, което ще държи на музиката в българската нация, в т.ч. със своите наследници.

⁹ Съществуващите два вида педагози, с концертна визия и без такава, в действителност се разграничават по изградената социална връзка с ученика. Напр., ако артистът няма време за своята педагогическа практика, претоварен с концертни и други изяви зад граница, урочната регулярност се прекъсва.

¹⁰ Поетесата Блага Димитрова разказва в спомените си (Kapitanova, 2022: file 4) как е навлязла в света на поезията като творение и като теория именно от уроците ѝ по пиано със забележителния синтез: човек–общество, човек–природа, човек–изкуства чрез традиционния учебен вид на индивидуалните занятия по пиано и знаменитите излети сред красиви местности на класа на учителя ѝ акад. Андрей Стоянов – първият и единствен български пианист академик с научно творчество, концептуално изградено върху социалната същност на музиката и втори музикален академик след Петко Стайнов. Примерът е показателен и за персонифицирането на явленията в инструменталното изкуство в образното мислене, възприемане и представяне, подобно на другите сценични изкуства. (Пролетта е представена като гост сред присъстващите, а името ѝ е образец на стихотворна стъпка.)

СОЦИАЛНАТА ОТВОРЕНОСТ НА ПИАНИСТА КЪМ НОВОТО ПОКОЛЕНИЕ

Какво прави музикант при среща с дете? Неинструменталистът не го вижда, гледайки в него, по причина възраст, години и най-вече липса на собствено житие, битие и съзнание на музикант в този период от живота си. Диригентът работи с множество изпълнители, за него изпълнителската музикална единица има относителна, не пряка стойност, индивидуалността като обект на внимание е вписването в колектива спрямо задачите на общата цел. Единствено свирещият музикант има съзнание за отделната солистична стойност на подрастващия в неговото развитие като артист. При среща инструменталистът веднага разбира дали, как и доколко той може да е привлечен от музиката: физиката и психиката му „минават на скенер“ пред проникващия му поглед. Артистичният тип е отворен към вниманието и разглеждането на ръцете. Страхуваният се обикновено няма физически данни и при наличие на музикални данни може да се занимава. Третият тип се „отскубва“ на миза. Пианистът учи детето на пиано, цигуларят – на цигулка. При започнало обучение всяка среща с друг инструменталист е поредната проверка на:

1. ръцете – подробно опипване на всеки мускул за установяване на здравина и еластичност – всеки път;
2. материала – точното название на всяко произведение по опус и номер, в т.ч. поредността спрямо предишните творби;
3. действеността – „Свириш ли?!“ – строго, с изпитателен поглед; при честа среща без 1/ и 2/, а само: „Свириш ли?!“.
4. Лаконичният диалог е вид професионално козируване: „Репорт гаген!“ – „Репорт приет!“.

Каквито и неудачи да има по пътя си обучаемият при своя личен педагог, срещите с представители на неговата професия са паметни: показват посоката, вдъхват кураж. Другите инструменталисти насърчават ранното обучение на пиано или на цигулка до достигане на физическата издръжливост за техния инструмент няколко години по-късно. За тях детето е музикален ресурс за развитие. Физическите данни определят сцеплението с инструмента в проявяването на звука и формите, репертоарните възможности и типа на крайната музикална дейност. Наличието на добри физически данни подсказва наличие на музикални данни. Към тях се преценява вниманието и психичният тип. Заедно тези предпоставки показват какъв е начинът на музикалното възприемане, кой е водещият фактор, определящ вида на бъдещия музикант, как и доколко може да бъде свързан с инструмента, дали инструментът е в основата на жизнеността като себеизразяване,

или има друга, спомагателна форма. При привличане на вниманието от дирижиране или композиция то винаги остава в другата област – неговата житейска битка не е пианото. Ето защо главната социална тежест на музиканта пада върху инструменталиста: той изгражда музикалното бъдеще на нацията от най-ранната възраст до пълния завършен цикъл на висше майсторство.

Затова не е странно, че единствено инструменталистът разбира каква е подбудата, когато някой се занимава с музика: без въпроси, по звуковата картина, която произвежда, по неговата дейност, по думите, които казва – каквото е отвън, това е и отвътре. И пак единствено той се интересува от въпроса за поколенията, но не с поглед назад, а с поглед напред като прогължаване с надграждане.

НОВОТО В СОЦИУМА НА ХХІ ВЕК

Записите от най-ново време, независимо от техния формат, са с по-различна функция от тази на предишните епохи, подразделяща се в общи линии на презентационна и дидактическа. И в двата случая те не могат да заменят въздействието на живата връзка. За правилното им възприемане е нужен здрав опит с изградени критерии – не всичко е за всеки, както изглежда от пръв поглед. Информационната среда предоставя при налична пианистична основа търсецията да се обогатява значително от изучаването на обилно количество звукозаписи, което в ХХ в. изискваше усилия, всеки сам създаваше колекция. Днес записите са провокирани от индустрията, която рефлектира върху изкуството, борбата в пренасищането на пазара извиква в потребност рекламата на личността чрез новия албум. Изкуството вече не говори чрез себе си, а чрез развитите технологии. Преди записите бяха материално средство за разпространение на музиката като духовна ценност, сега са обмен на материализирана духовност.

В интернет обществото музикантът има пряка възможност да вижда и чува, при това многократно, всяка пиеса от своя репертоар във всеки етап на обучение, от ранната степен до висше майсторство, в различни точки на света, в учебен процес като изпълнение от негови връстници, от учители или от обяснителни клипове по проблематиката на изучаването, на продукции на класове на педагози или в интегрални изпълнения на творбите от даден цикъл от именити пианисти, да проследи престижни международни конкурси, с което да види къде се намира в перспективата на своя образователен процес или музикантски статус. Да придобие изпълнителска култура с изучаване изкуството на десетки майстори, да връща хода на записа на определени места, които го интересуват, да го пуска с модифициран кадър и пр. Да

подпомага запаметяването с анализ на интерпретациите, да оглежда и преодолява проблемите във фактурата, да овладява артистичното си външение със самозаписване на изпълнението и обективно да назовава причините за недостатъците. Отделна тема е дистанционното представяне и обучение с неговите особености и предизвикателства. Електронното средство е навсякъде с него. Виртуалното свързване позволява самопрезентирание и споделяне на опит в огромен мащаб.

СОЦИАЛНОТО ЕДИНСТВО ИЗПЪЛНИТЕЛ – КОМПОЗИТОР

Социалната връзка изпълнител – композитор е била, е и ще бъде винаги най-здравата между двама музиканти с различни професии: тя символизира единството от дух и материя в завършения опус. От различните фактори, действащи едновременно във взаимно допълване при определянето на репертоара на артиста, психичният фактор наравно с физическите възможности е от решаващо значение за успеха в представянето, от него зависи силата на превъплъщението. Създадената плътна психична връзка опус – интерпретация изгражда магнетизма на сливането между композиторска и изпълнителска форма, което обезпечава силата на завладяването на публиката при възприемането на творбата. Композитора я притежава материално, изпълнителят я разкрива душевно, името на автора се разпознава от интерпретацията. Външно изглежда, че водещата фигура е композитора и изпълнителят е подчинен на него, но всъщност връзката е равностойна и равнопоставена от двама завършени в изграждането си творци. Взаимното допълване като прозвучаване и като писмено създаване идва от това, че и двамата творят равнобалансирана по тежест и завършеност на формата творческа енергия. Те се „срещат“ в музикалносоциалното съединение на художествената им общност, за да „споделят“ индивидуалностите си в оптималната звучност на опуса като единство от движение и статика. Композитора пише така, че звучността да може да се изпълни най-добре, изпълнителят се съобразява най-строго с всичко, което пише в нотите. Всеки в творческата си работа от своята страна преценява как изглежда другата и двата звукови потока на мисълта, „пуснати в действие един срещу друг“, образно казано, правят единството от динамичната и статичната композиционна форма. Затова композитора, като характеризира изпълнителския процес с понятието бързи пръсти, го назовава от своята психична позиция с това, което му липсва „от другата страна на действието“, т.е. с движението, но понеже той се изразява в материални форми,

граматическият му израз е чрез съществително име и определение.¹¹ А изпълнителят при композиционни опити „се сблъсква“ със статичното действие на композитора и ако наистина композирането е в неговата гуша, той подчинява своя устрем на „писменото заземяване“. И двете творчески страни се стремят резултатът им да звучи винаги по определения начин. Но тъкмо начинът на изпълнение е в директорията на изпълнителя. Откъдето шедевровете в инструменталното изкуство са създадени от творци, еднакво владеещи до съвършенство и двете области, като самата личност се изразява във взаимодопълването на достоинства на всяка от тях. Това е и обяснението защо композиторите избягват да свирят в ранна възраст: те са насочени към статичността на писмения опус, тя се създава по други закони, ролята на импровизацията им е да намери точната фиксирана форма. А изпълнителят се грижи да съживи формата с впечатление, че тя композиционно възниква в момента, като звучи пъргаво и свежо по начин на пресъздаване, който невинаги изобразява състояния на бързина и бодрост, а се отнася до начина на изпълнение, валиден за всяко темпо и жанр. Например мелодия на страданието трябва да създава впечатление, че звуковият образ „плаче в момента“. Артикулацията е спрямо търсеното скръбно чувство, тя не е вяла, а е отчетливо изразителна в контекста на разнятите трайности в свързването им в легато. Свежестта на изпълнението е непосредственост в одухотворяването на образа, която провокира слушателя да се вживее и да заплаче под художественото въздействие и то да го държи задълго.

Именно по този начин произведението на изкуството е живо по дух и материя не в абстрактна звукова форма, а в събирателния образ от забележителни артистични интерпретации. В представата на пианиста творбата съществува:

1. с писмената си култура – с авторския нотен текст и редакторските издания, различаващи се по национално усещане, и допълнителните означения за пръстовка, педализация, щрихи и пр.;
2. със звуковата си култура – с единно-множествената представа от конкретните визии на отделните изпълнители в музикалната

¹¹ Същия смисъл има и понятието „тичащи шестнайсетини“, а в изпълнението те не трябва да тичат. Чува ли се това, липсва слухов контрол. Обяснението на психичното възприятие не оправдава невежеството: Когато пианист опровергае, че не се свири с пръсти, а с ухо, получава грешната реакция от идентифицирането на процеса с пасивното музикалнослухово обучение. За несвирещите у нас активнослуховото инструментално възприятие е очевидно непознато.

- съкровищница с тяхното концептуално композиторско, стилово, историческо, идейно-естетическо и пр. осмисляне;
3. методически и практически – с преподаването като проблематика и като опит от големите артисти педагози.

Диригентът твори чрез общността, която изпълнява опуса. Тя прави това, което той ѝ подаде. Тя не може сама да е творец на изпълнителската форма. Тя е огледало на своя ръководител и е пряко подчинена на него. Той е с гръб към публиката, но я „вижда“ и чувства чрез своя образ в „огледалото“ си.

Композиторът представя себе си единствено чрез писмения опус и няма пряк досег с отсрещния фактор, ако не преподава. И тогава какво прави? Поправя, като отрича предложеното, и го заменя със своето. Той е далеч от психичната проблематика на артиста и на изпълнителя педагог, който поправя настойчиво и целенасочено, но не механично, а така че нужното да „влезе“ в изпълнителя като негова лична индивидуалност и необходимост, да го почувства и да го изработи сам с разум и търпение. Отделно от това композиторът се стреми да преподава дисциплини от рационален характер, които изключват психичното въздействие от периметъра на приложението на обектите и се възприемат с ума, а не с душевността. Затова се усвояват на по-късен етап, когато е натрупан опит от усвоените инструментални форми, които развиват единството между емоционалното и рационалното възприемане и проявяване и чрез тях композиционните средства са вече опознати като динамични изразни средства от изпълнителския процес.

По тази причина, когато пианист преподава пиано, той буквално яде хляба на пианиста, без обаче да познава неговата сладост. Откъдето той или чувства у себе си една тежест, която го кара да прави това по задължение, а не по вътрешна потребност, защото инструменталната проблематика не му е позната и не го привлича, или ако е с повърхностно съзнание, се хвали, защото е вътрешно неангажиран – цялата му дейност реално стои извън него, подобно на бизнес формите, които предлагат пакет от услуги, в случая – „пакет от музикални продукти“ за обучение по няколко (или по всички възможни) предмета.

РОЛЯТА НА ПСИХИЧНИЯ ФАКТОР ЗА ПРОФЕСИОНАЛНОТО ОПРЕДЕЛЯНЕ

Инструменталистът изпитва силно неудовлетворение, когато трябва да прави друга музикална дейност само и само за да се осигури. Защото удовлетворението при него идва от типа на социалната психична връзка с публиката или с обучаемия, а не от материалното възнаграждение само по себе си, както е при другите професии. То

е следствие от духовния контакт и отговаря в пълния смисъл на китайската поговорка: „Работи каквото обичаш и няма да ти се наложи да се трудиш нито ден!“ Неподходящият социум затруднява работата. В подобен контекст влиза и обстоятелството, когато профилираният социум не е съвсем близък на душевността на музиканта. По тази причина не на всеки много добър корепетитор приляга всякакъв вид корепетиция. Трудността на корепетицията във вокалния сектор идва на първо място от типа социална среда. Пианистът, свързан с операта, работи като проводник на социалната нужда на певците за представянето им на сцената, без той самият да участва в крайния резултат, когато е заменен от оркестъра. Корепетиторът на хор се „слива“ със самия хор при изработването, на сцената и в странични дейности по организацията на представянето. Ако съответният тип професионално социално сливане не е вътрешноприсъщ на пианиста, той ще се чувства обременен в задълженията си, старанието му невинаги ще постига непосредствена съпричастност и преданост. Ключът към ансамбловата дейност е: „Обичай другия, какъвто е!“. Дисциплината клавирен съпровод за пианиста е много по-висока форма на посвещаване в ансамбловите трудности от съответната за другите инструменти. Възпитава в безусловна любов към всички музиканти, независимо от вида професия и ниво на достигане, особености на характера и пр., при отчитане на недостатъците, защото само така може да възникне взаимност в изграждането на общата композиция. Ученикът в музикалното училище и студентът в НМА се запознават с ансамбловото музициране с всеки инструменталист и певец в ситуация, невъзможна за един човек, подобно на партньорите в живота.

У музиканта насочеността към определена дейност е праволинейна, без алтернатива. Надареността в по-широк спектър от музикални интереси не поставя дилема пред личността, защото обогатява основното влечение. Обикновено то проличава отрано със стремеж към профилиране в тази дейност. Ако у личността има колебание с какво точно да се занимава, следва да си зададе въпроса: какво я кара да има общо с музиката, да разбере своята психична подбуда, защото тя определя как изглежда музиката като вид изкуство в нейната представа. С изясняването на тази картина следва въпросът: как тя се вижда вписана в нея и готова ли е да се отдаде изцяло и безрезервно на тази своя визия. Защото животът е борба.

Изборът на професия означава съединение по психично сходство с личностния тип на професионалиста от точната музикална област като житие, битие и съзнание. Не само привличането, а

вътрешното състояние на човека – неговият дух да е настроен на тази вълна, тя вторично го формира като такъв. Само по този начин съответствието в проявяването на тази същност извън него и в подбудата отвътре постига координацията на двете състояния с единство в излъчването. Действителното харесване на дадена професия е пълното психично споделяне на основните житейски принципи като професионални норми на представителите на този бранш от личността. Отделните професии в музикантското съсловие са различни психо-физиологични типове. Възникващите противоречия са следствие от различния им поглед.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изповядвайки идеалите на инструменталиста изпълнител и клавирен педагог, подчертавам заветната задълженост за музикалния континуум в националния ни социум за бъдеще в музика от свирещи и преподаващи артисти чрез гумите на бележития съюбиляр на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, с огромни заслуги за израстването на пианистичното изкуство в България, всеотдаен административен ръководител и представител на българските музиканти пред света, проф. Лили Атанасова:

...Моите ученици винаги са в обсега на моя интерес! Каквото и да правят, където и да са, аз знам кой какво прави! ... Радвам се, когато виждам, че имат успехи. Радвам се, когато растат, и много страдам, когато имат неудачи. И много бих желала моите ученици бивши, и учениците на учениците ми... да бъдат като опора на музикалния живот, да го носят този музикален живот, понеже знам, че те всички много обичат музиката. Да бъдат атрактивни, да събират публика! ... Да бъде изкуството цел в живота! ...Навсякъде! (Tsvetkova, 2021: file 4).

ЛИТЕРАТУРА

Asafiev 1985: Asafiev Boris. Музикалната форма като процес. София, 1985.

[Muzikalnata forma kato proces. Sofia, 1985].

Brashovanov 1982: Brashovanov Stoyan. За музиката като социално изкуство.

София, 1982. [Za muzikata kato socialno izkustvo. Sofia, 1982].

Brashovanov 1946: Brashovanov Stoyan. История на музиката. София, 1946.

[Istoriya na muzikata. Sofia, 1946].

Brashovanova 1993: Brashovanova-Stancheva Lada. Проф. г-р Стоян Брашованов

– първият български музиколог. София, 1993. [Prof. Dr Stoyan Brashovanov

– pariyat balgarski muzikolog. Sofia, 1993].

Gordeev s.a.: Gordeev Sergey. Gornostaeva Persona Grata. NTV-America. (Интервю от Сергей Гордеев с Вера Горностаева. НТВ-Америка, рубрика Persona Grata. Б.з.) [Interview by Sergey Gordeev with Vera Gornostaeva. NTV-America, Broadcast Persona Grata. S.a.] <https://www.youtube.com/watch?v=04vPm7gpzvU> Visited 19.02.2022.

Kapitanova 2022: Kapitanova-Krasteva Anna. Блага Димитрова и поезията, която нее. [Blaga Dimitrova i poeziyata, koyato pee] <https://archives.bnr.bg/blaga-dimitrova/> 13.01.2022, file 2.

Tsvetkova 2021: Tsvetkova Elena. Лили Атанасова – артист и педагог по призвание. [Lili Atanasova – artist i pedagog po prizvanie]. <https://archives.bnr.bg/lili-atanasova/> 15.11.2021, file 4.

За автора:

Доц. д-р Росица Тодорова, СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, катедра „Музика и мултимедийни технологии“.

Научни области: пиано – изпълнителство и педагогика; полифония – проблеми на мелодиката в българския музикален фолклор.

E-mail: rctodorova@uni-sofia.bg

About the Autor:

Assoc. Prof. Rositsa Todorova, PhD, Sofia University, FESA, Department of Music and Multimedia Technologies.

Scientific interests: piano – pedagogics and interpretation; polyphony – problems of melody in Bulgarian music folklore.

E-mail: rctodorova@uni-sofia.bg

ХРАМЪТ „СВ. ВМЧК ДИМИТЪР“ ВЪВ ВЪРБИЦА, ШУМЕНСКА ОБЛАСТ

Ростислава Тодорова-Енчева

Резюме: Студията е фокусирана върху историята и украсата на храма „Св. вмчк Димитър“ в гр. Върбица, Шуменска област. Той е един от малкото внушителни по размери и благоукрасяване православни храмове, построени в средата на XIX в. Строителството му е разрешено от султан Махмуд II по застъпничеството на неговия секретар – върбичанина Васил Влаев (Турко Василаки). Върху иконите в храма са запазени подписите на тревненските майстори Кръстю Захариев (стари) и поп Димитър Кънчов, на ямболския майстор Александър Попгеоргиев, на шуменските зографи Никола Василев и Васил Христов Беделев, заедно с техния съдружник по онова време Анастас Кръккисийски. Подписите на Василев и Беделев в този храм са от изключително значение за хронологията на тяхното творчество, като разширяват познатия до момента обхват на дейността на Беделев. Оцелият в апсидата стенописен фрагмент доказва, че в някакъв период храмът е бил частично или цялостно изписан. Строен и украсяван без недостиг на средства, върбишкият храм „Св. Димитър“ притежава богата утвар и ценни книги, някои от които носят важна информация за историята на града.

Ключови думи: Върбица, Шуменска област, храм „Св. Димитър“, Никола Василев, Васил Беделев, Анастас Кръккисийски, поп Димитър от Трявна

THE ST. DEMETRIUS CHURCH AT VARBITZA, SHUMEN PROVINCE

Rostislava Todorova-Encheva

Abstract: Present study is focused on the history and decoration of the St. Demetrius church in Varbitza, Shumen region. It is one of the few impressive in size and decoration Orthodox churches built in the mid-nineteenth century. Its construction was authorized by Sultan Mahmud II under the patronage of his secretary – Vasil Vlaev (Turko Vasilaki) from Varbitza. On the icons here are present the signatures of the Tryavna masters Krastyu Zahariev (the Elder) and priest Dimitar Kanchov, of the Yambol master Alexander Popgeorgiev, of the Shumen painters Nikola Vassilev and Vasil Hristov Bedelev, together with their partner at the time Anastas Karkklisiyski. The signatures of Vassilev and Bedelev found in this church are of exceptional significance for the chronology of their work, expanding the hitherto known scope of Bedelev's activity. The surviving mural fragment in the apse proves that at some point the church was partially or completely decorated with wall paintings. Built and adorned without a lack of funds, the St. Demetrius church at Varbitza possess valuable liturgical objects and books, some of which carry important information about the history of the city.

Key words: Varbitza, Shumen Province, St. Demetrius Church, Nikola Vasilev, Vasil Bedelev, Anastas Krakklisiyski, priest Dimitar from Tryavna

Храмът „Св. вмчк Димитър“ в гр. Върбица, Шуменска област, е построен в периода 1842–1843 г. с помощта на жителите на Върбица и околните села и е един от малкото внушителни по размери и украса храмове от онази епоха (фиг. 1)¹. Но неговата импозантност и доброто му съхраняване през вековете не са единствените му важни характеристики. Храмът е изключително интересен и със своята иконописна украса, чието описание е основната цел на настоящото изследване. Своите подписи по иконите в храма са оставили шуменските зографи Никола Василев и Васил Христов Беделев, работилият заедно с тях Анастас Кръкклисийски, Александър

¹ Всички изображения, използвани в настоящата студия, или са с лично уредени права, или са дело на автора, или произхождат от публични интернет домейни с разрешение за ползване според нормите на <https://creativecommons.org/licenses/> (Content Rights BY, BY-SA, BY-ND).

Попгеоргиев, Кръстю Захариев (стари) и поп Димитър Кръстювич (Кънчов) от Трявна, заедно с още един, неидентифициран към момента тревненски зограф. Някои от тези икони са изключително важни по отношение на датировката на творчеството на посочените зографи, разкриват нови приноси моменти в него, а стенописни фрагменти в апсидата доказват, че храмът някога е бил изписан.

Според свидетелствата на върбичанина Петър Николов Груев първата върбишка църква се е намирала в двора на Димитър Папазов и Захари Димитров. После се наложило около 1780 г. тя да бъде преместена на по-скрито място, при дядо- поповата къща. При нейната направа българите лъжели турците, че правят дюкян. Когато основали самото село Върбица, старите жители от Градището най-напред забили по един кръстат камък на три различни места вместо църкви: в махала „Трошка“ (на ръта) – „Св. Троица“; за земеделците, в зоната на по-късната турска махала – „Св. Никола; за орачите и посред село – „Св. Димитър“. Именува ги така според имената на трите църкви, които съществували в средновековната крепост Герилград (Fond № 1369 1963–1973, о. 3, а. е. 58, л. 21).

През 40-те години на XIX в. у върбичани се заражда идеята да построят храма „Св. Димитър“, като за целта са потърсили помощта на техния съгражданин Турко Василаки. Това е влиятелният в Османската империя върбичанин Васил (Василаки) Христов Влаев (Турко Василаки), който по онова време заемал поредица от високи постове в Цариград, включително и позицията на секретар на султан Махмуд II. Благодарение на неговата настоятелност през 1848 г. се получава султански ферман (ураге), който и до днес се пази в храма и който срещу сумата от 100 гроша и условието храмът да бъде едно стъпало надолу в земята разрешава строителството (Yordanov, 1979: 19–20). Турко Василаки не само издейства желаното султанско разрешение, но и дарява значителна сума (според някои сведения 10 000 гроша) за строежа. Внушителният висок и голям храм с дебели стени и широки основи бил построен под благосклонния поглед и на местния владетел – върбишкия султан Мехмед Герай, и бил посветен на св. вмчк Димитър Солунски Чудотворец (Yordanov, 1992: 53–55). Според Петър Груев годината на построяването на храма – 1842, била отбелязана на иконата на св. Димитър, поставена над входната врата (Fond № 1369 1963–1973, о. 3, а. е. 58, л. 41). За съжаление в момента тази дата не се чете заради лошото състояние на изобразението.

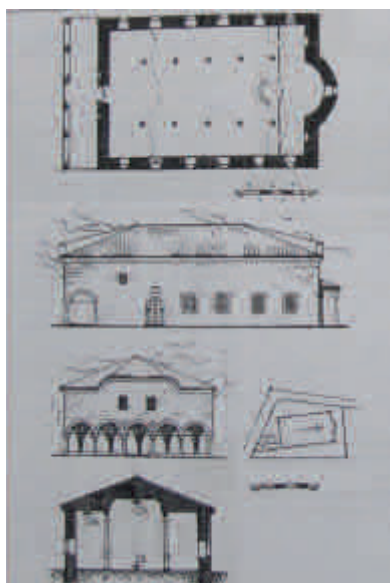


Фиг. 1. „Св. Вмчк Димитър“, 1842–1843, изглед от северозапад
Photo credit by Wikimedia Commons. Available at: <https://bit.ly/3wbChIs>
(Accessed March 25, 2022)

По спомени на върбичани Димитър поп Димитров, чийто паметник се намира в преддверието на храма, е първият дарител за построяването му. Със своето дарение той обявил съревнование между местните люде кой ще дари повече. Дарителят Димитър обаче не доживява изграждането храма, защото умира около 1836 от тежка болест, вероятно петнист тиф (Fond № 1369 1963–1973, о. 3, а. е. 58, л. 42).



Фиг. 2. „Св. Вмчк Димитър“, 1842–1843, изглед от запад. Photo credit *авторът*



Фиг. 3. „Св. Вмчк Димитър“, 1842–1843, разпределение, южна и западна фасада, напречен разрез, ситуация. After (Ivanov, 2001: 36)

Храмът е възложен на Уста Кою от Трявна (Кою Тревненеца), който построява едноабсидна трикорабна псевдобазилика с емпория и открит аркадна нартика, с общи външни размери 26,20 x 13,30 м и с височина на средния кораб 6,55 м, а на страничните кораби 5,40 м (фиг. 2). Околовръстните стени са с дебелина 1,10 м, а таванът и покривната конструкция са от гърво. Стените сега са измазани, а от онова време са запазени оригиналните каменни рамки около прозорците и вратите, западната аркада и каменният корниз. В олтарата е запазена стара мусандра за съхранение на църковните одежди, чиито врати са резбовани, а владишкият трон е дело на Уста Генчо Кънев, който заедно с Уста Миню Иванов построява върбишкото училище през 1873 г. по предложение на самия Мехмед Герай (Yordanov, 2006: 45). Емпорията заема площта и над откритата нартика, а парапетът ѝ се извива към наоса плавно, в тройна крива. Камбанарията е изградена през 1900 г. с пари от фонда „Вечни паметници“, основан от църковното настоятелство през 1850 г. (Fond № 270К 1865–1949, ор. 1). Тя е дело на майстор Ганю Върдунлията, а камбаната за нея е купена от Злати Груев от Върбица. Независимо че е поставена под ъгъл спрямо корпуса на храма, камбанарията е с добри пропорции и е в хармония със сградата – фиг. 3 (Ivanov, 2001: 35–36).

На иконостаса и по проскинитарииите в храма са запазени голям брой икони, създадени в периода от края на 40-те години до 90-те години на XIX в., като по-голямата част от тях са дело на шуменските зографи Васил Христов Беделев и Никола Василев, на работилия с тях през 60-те години на века Анастас Кръкклусийски, а също така и на поп Димитър Кънчов (Кръстев) от Трявна (Todorova, 2020: 150–165).



Фиг. 4. Иконостас, общ изглед. Photo credit авторът

Иконостасът е двуреден, като царският муред съдържа четиринайсет икони (фиг. 4). Почти половината от тях са дело на шуменските зографи Никола Василев и Васил Христов Беделев – атрибутирани чрез подписите им или чрез стилистичните им особености. Останалата част от иконите са дело на други автори, като една от тях носи ясен подпис и дата, идентифициращи зографа, който вероятно е изписал и почти всички неподписани изображения. От север на юг са подредени „Св. Власий“ (подпис на Васил Беделев, 1867 г.), „Св. св. Кирил и Методий“ (подпис на Никола Василев, 1891 г.), „Св. арх. Михаил“ (северна двер, неподписана, но със стилистичните белези на шуменските зографи), „Св. Никола“ (неподписана), „Св. св. ап. Петър и Павел“ (неподписана), „Св. вмчк Димитър“ (подпис на Димитър Кръстљович, 1847 г.), „Св. Богородица Одигитрия“ (неподписана), „Христос Пантократор“ (неподписана), „Св. Йоан Кръстител“ (неподписана), „Св. пр. Илия“ (неподписана), „Св. Три Светители“ (подпис на Васил Беделев, 1858 г.), „Св. Теодор Тирон“ (южна двер, неподписана), „Св. вмчк Пантелејмон“ (неподписана), „Св. вмчк Георги“ (подпис на Васил Хр. Беделев, 1859 г.).



Фиг. 5. „Св. Димитър“,
поп Димитър
Кръстљович (Кънчов),
икона, 122 x 82 см,
темпера/дърво, 1847 г.

Фиг. 6. „Св. Никола“, поп
Димитър Кънчов, икона,
122 x 82 см, темпера/
дърво, ок. 1847 г.

Фиг. 7. „Св. Йоан
Кръстител“, поп
Димитър Кънчов, икона,
122 x 82 см, темпера/
дърво, ок. 1847 г.

Photo credits *авторът*

Единствената царска икона, която носи подпис и датировка, различни от тези на шуменските зографи, е тази на св. Димитър Солунски (фиг. 5) – тя е изписана от Димитър Кръстљович (поп Димитър Кънчов) от Трявна през 1847 г. Храмовата икона е с размери 120 x 80 см, изпълнена е със завидно майсторство, а почеркът на автора се различава силно от този на шуменските иконописци. Подобни стилистични особености носят и неподписаните икони „Св. Никола“ (фиг. 6), „Св. Йоан Кръстител“ (фиг. 7), „Св. Богородица Одигитрия“ (фиг. 8), „Христос Пантократор“ (фиг. 9), „Св. Теодор Тирон“ и „Св. вмчк Пантелеймон“, фиг. 10 (Тодорова, 2020: 150–165). Останалите две царски икони – „Св. св. ап. Петър и Павел“ (фиг. 11) и „Св. пр. Илия“ (фиг. 12), демонстрират стил, различен както от този на местните иконописци, така и от този на разглежданата група икони. Но въпреки по-особената трактовка на образите, по почерка на надписите, по колорита и по декоративните елементи на рамката иконата на св. св. ап. Петър и Павел може също да бъде причислена към горната група икони, дело на поп Димитър от Трявна. Въз основа на това може да се направи заключение, че няколко години след построяването на храма от тревненските джолгери върбичани поръчват на тревненски зографи поне осем от сегашните царски икони. Подписът върху иконата на св. Димитър конкретизира както името на автора им, така и годината

на тяхното създаване. За иконата на св. пр. Илия (фиг. 12) към момента не разполагаме с данни кога и от кого е нарисувана, макар да може да се предположи, че става дума също за тревненски майстор.

В края на 50-те и през 60-те години на XIX в. върбичани поръчват поне още два пъти икони за иконостаса на храма си, но този път се обръщат към вече утвърдените местни зографи Никола Василев и Васил Христов Беделев, заедно с работещия при тях Анастас Кръккласийски. Поръчките към Никола Василев не престават и по-късно, както свидетелства иконата „Св. св. Кирил и Методий“ от началото на 90-те години на века (фиг. 13). Тази икона е изключително интересна, защото съдържа в себе си допълнителни доказателства за приноса на шуменския зограф към българската възрожденска иконография на св. Братя (Todorova, 2019: 686–698). Никола Василев пръв поставя сцената с царското кръщение от св. Методий в центъра на композицията, използвайки за неин фон градския пейзаж на столичния Преслав, трактуван всеки път по различен начин (Todorova 2017: 78–95). В конкретната икона Преслав е представен подобен на новата българска столица Търново, а на три места в него са изобразени големи разветви трибагреници – уникално художествено решение на Никола Василев (Todorova, 2019: 690–695).



Фиг. 8. „Св. Богородица Огузитрия“, поп Димитър Кънчов, икона, 122 x 82 см, темпера/гърво, ок. 1847 г.

Фиг. 9. „Христос Пантократор“, поп Димитър Кънчов, икона, 122 x 82 см, темпера/гърво, ок. 1847 г.

Photo credits авторът

Фиг. 10. „Св. Пантелеймон“, поп Димитър Кънчов, икона, 122 x 82 см, темпера/гърво, ок. 1847 г.

За участието на Анастас Кръкклицийски в изписването на иконостасните икони съдим по свидетелствата на Асен Василиев и по инвентарни описи от 60-те години на XX в. Василиев пише, че в сбирката на Варненския археологически музей е попаднал на четири икони с погнуса на Анастас Зограф, две от които са от върбишкия храм „Св. Димитър“ – „Св. Антоний“ и „Св. св. Кирил и Методий“, фиг. 14 (Vasiliev, 1965: 649–650). Според данните от инвентарните описи на РИМ – Шумен от 23 декември 1963 г. и двете икони са се намирали на балкона на храма (Nauchen архив № 220 1963: 3, № 11, 12), преди да станат част от колекцията на Варненския музей. Освен това описът споменава и още една икона с погнуса на Анастас Кръкклицийски, която е била по онова време на олтарния иконостас: „Икона „Св. Спиридон“ на дърво; надпис: „ЧРЕЗ РАЗНОСКИТЕ НА Г-НА КАРА СТОЯНА КЕРМИДЧИЯ В ЛЕТО 1863 НАРОКОИ АНАСТАС КИРКЛИСКОГО“, 42/27,5; рисувана върху гипс“ (Nauchen архив № 220 1963: 4, № 25). Данните за художествената дейност на Анастас Кръкклицийски за върбишкия храм „Св. Димитър“ са едно от доказателствата в полза на тезата, че той е работил не успоредно, а заедно с шуменските зографи, най-вероятно като техен наемник или съдружник, помагал им по време на едни от най-натоварените им с поръчки години (Todorova 2017a: 589–609).



Фиг. 11. „Св. св. ап. Петър и Павел“, икона, 122 x 82 см, темпера/дърво, XIX в.

Фиг. 12. „Св. пр. Илия“, икона, 122 x 82 см, темпера/дърво, XIX в.
Photo credits авторът

Photo credits авторът

В цитираните инвентарни описи се срещат още две имена на зографи, но иконите с техните подписи в момента не са налични в храма. Става дума за една икона на Господ Иисус Христос, за която е записано: „Христос 80/58 в/у гърво; рука Кръстлю иконописец от с. Трявна АСΩЇ – 1816, бл. боя на гърво. На балкона“ (Nauchen архив № 220 1963: 1, № 9). Съдейки по годината, би трябвало да става дума за тревненския иконописец Кръстлю Захариев (стари), един от първите от Захариевия зографски род (Tsaneva, 2013: 25–26). Една икона на св. Николай Чудотворец е подписана от Александър Зограф: „Св. Николай Чудотворец, 4 юни 1852 г. рука Александра, 33/26; в/у платно залепено на гърво“ (Nauchen архив № 220 1963: 4, № 24). По този начин се подписва Александър Понгеоргиев от Ямбол, който е работил с двамата шуменски зографи Василев и Беделев във Варна през 1867 (Vasiliev, 1965: 558–560).



Фиг. 13. „Св. св. Кирил и Методий“, Никола Василев, икона, 123 x 78 см, темпера/гърво, 1891 г.



Фиг. 14. „Св. св. Кирил и Методий“, Анастас Кръкклисийски, икона, 122,5 x 68,5 см, темпера/гърво, 1864 г. Photo credit Музей на Възраждането, Варна

Photo credits *авторът*

Вторият иконостасен ред се състои от двацет и седем икони на Господ Иисус Христос, св. Богородица, св. Йоан Кръстител, апостоли и светии, всички с размери 42 x 35 см. Сегашната им подредба, която се различава от засвидетелстваната в цитираните инвентарни описи, е (в посока от север на юг): св. Симеон Стълпник, св. Трифон, св. Харалампий, св. Спиридон, св. Неделя, св. Марина, св. Стефан, св. Сава, св. Атанасий, св. Параскева, св. ап. Йоан, св. ап. Тома, св. Богородица (в дейсисна поза), Христос Пантократор (централно над царските двери), св. Йоан Кръстител (в дейсисна поза), св. ап. Симон, св. ап. Матей, св. ап. Петър, св. ап. Павел, св. ап. Марк, св. ап. Яков, св. ап. Андрей, св. ап. Лука, св. ап. Филип, св. ап. Юда, св. вмчк Мина, св. Николай.

Иконостасните пана под царските икони явно са били украсени със сюжети от разказа за Сътворението на света, както показва единствената оцеляла до момента сцена „Адам и Ева в райската градина“ (фиг. 15), която се намира под иконата на св. Богородица (фиг. 4). Надписът към сюжета показва, че той изобразява момента, в който Бог Саваот забранява на прародителите ни да ядат от плодовете на Дървото на живота (Бит. 2: 16–17). Трактовката на образите сочи като вероятен автор на сцената Васил Хр. Беделев.



Фиг. 15. „Адам и Ева в райската градина“, пано, 87 x 76 см, темпера/гърво.
Photo credit авторът

Царските двери са изключително красиви, богато оцветени и позлатени (фиг. 16). Долната им част е плътна, в широките елипсовидни китри са изобразени св. Арх. Гавриил и св. Богородица, заедно образуващи традиционната сцена „Благовещение“. Пространството около китрите е украсено със симетрично разположени флорални елементи. В горната част на царските двери дърворезбата е ажурна, а композицията на двете крила е преднамерено несиметрична. Лявото крило е украсено с малка китра, в която на златен фон линеарно е изобразен Господ Иисус Христос, държащ в дясната Си ръка тънкорамнен кръст, облегат на дясното му рамо. Дясното крило съдържа по-малка и по-кръгла китра, в която на тъмнозелен фон е изобразен червен елемент с неясен характер. На върха царските двери са украсени с линеарно изображение на Св. Дух под формата на гълъб, на златен фон и обградено с лъчи. Въпреки че липсва подпис, трактовката на образите в китрите в долната част без съмнение съвпада с почерка на шуменския зограф Васил Беделев.



Фиг. 16. „Царски двери“, иконостас, 170 x 81 см, темпера/дърво.
Photo credit *авторът*

Венчилката на иконостаса съдържа традиционните елементи – композицията на Христовото Разпятие в съчетание с изображение на Пресвета Троица (фиг. 17). Иконата „Св. Троица“ е разположена централно над царските двери, в основата на композицията на венчилката. Бог Отец, Бог Син и Бог Свети Дух са изобразени на фона на златно небе и кълбести сини облаци, обрaмчени в елипсоиден, богато украсен овал. В четирите ъгъла на иконата, върху плътен фон от кълбести сини облаци, са представени алегоричните изображения на четиримата св. евангелисти – ангел, орел, телец, лъв. Иконата не е подписана, но почеркът на живописване и особено начинът на изписване на ликовете недвусмислено говори за авторството на Никола Василев, а датировката ѝ е „1880. Јули. 15.“. Интересен е фактът, че според инвентарните описи от 1963 г. тази икона не е била поставена на сегашното си място, а е стояла над царските двери. В основата на разпятието е стоял Неръкомворният образ Господен (Nauchen архив № 220 1963: 7, № 73, 74). Иконата е фланкирана от фигурите на двама ангели, коленичили в молитвена поза върху кафяви скали на фона на тъмносиньо небе, с издигнати към Разпятието очи. В основата на Разпятието е поставен череп, символизирац победената от Христовата жертва смърт. Св. Кръст с разпнатия на него Син Божий е богато украсен с флорални елементи, а в четирите му краища са разположени алегоричните изображения на четиримата св. евангелисти – телец (горе), ангел (север), орел (юг), лъв (долу). Разпятието е фланкирано от два позлатени дракона с червеникави крила, а малко по-отдалечено са разположени две китри, в които са изобразени св. Богородица и св. Йоан Богослов.



Фиг. 17. „Разпятие Христово“, иконостасна венчилка, темпера/дърво.
Photo credit авторът

Стилът на живописване на фигурите от композицията „Разпятие Христово“ недвусмислено говори за авторството на Васил Хр. Беделев. Скоро бе намерено и писмено доказателство, удостоверяващо този факт. По време на инвентаризацията на икони и утвар из храмовете в Шумен и Шуменско, извършена в периода 1961–1963 г., за храма „Св. Димитър“ са направени два описа, запазени в научния архив на РИМ – Шумен. Единият опис е ръкописен, а другият – негов машинописен препис, като двата се допълват взаимно на места. Четиричленната комисия, изготвила описа, се е състояла от свещеник, М. Пенков, Груев и Ив. Попова (Nauchen archiv № 220 1963). Оказа се, че трети ръкописен опис от същата инвентаризация е запазен в личния архив на Стоян Николов Груев, съхраняван в ДА – Шумен (Fond № 1369 1963–1973, о. 3, а. е. 58, л. 106–107). От него става ясно, че на 22 и 23 декември 1963 г. са описани иконите и старите църковни книги в църквата „Св. Димитър“ във Върбица. Комисията, извършила описа, се е състояла от инспектора по история в Шумен – Минко Пенков, Иванка Попова от Археологическия музей в Шумен, Стоян Н. Груев от Върбица и свещеника към църквата Сава Василев Бояджиев. Този опис, изготвен от Стоян Груев, е по-прецизен и подробен от запазените в научния фонд на РИМ – Шумен. В края му се чете описанието на композицията „Разпятие Христово“ от венчилката на иконостаса: „Над царската врата е поставена икона – НЕРЪКОТВОРНИЯТ образ на Иисуса Христа, а над него е РАЗПЯТИЕТО. Под разпятието от двете страни – два ангела, а над тях – дракон и две святи жени, два кръста и хирузви под кръстовете. 1875 В. Х. Бедельов живописец Шуменъ.“

Както вече стана ясно, иконата с Неръкотворния образ е заменена по-късно с иконата „Св. Троица“ на Никола Василев, а описаните от Груев „две жени“ са всъщност св. Богородица и св. Йоан Богослов в китрите, фланкиращи Разпятието – Груев явно се е объркал от дрехата на евангелиста и от дистанция го е помислил за жена. Въпреки дребните неточности, тази бележка е изключително важна заради отбелязаната в нея година. Познатите до този момент най-късни подписани икони на Васил Хр. Беделев бяха от 1874 г., от храма „Св. Параскева“ в с. Драгоево, Шуменско, което водеше до предположението, че той е починал около тази година или малко по-късно (Тодорова, 2017b: 230). От подписа върху върбишкото Разпятие става ясно, че и през 1875 г. той все още е бил активен, което разширява хронологията на творческата му дейност с една година. Междувременно предположенията за неговата смърт около това време също се потвърдиха. Шуменският историк и краевед Генади Стефанов Георгиев откри записка в метрическите книги за кръщения, венчавания и погребения на шуменския храм „Св.

Възнесение“, която посочва смъртта на „Василъ Христув Беделъ на 55 години“, починал на 22 април 1880 г. в Шумен и чието опело е извършено от иконом свещеник Васил (Fond 256K 1879-1880: оп. 1, а.е. 68, л. 82).

Зад венчилката на иконостаса, върху горната част на стената на апсидата, непосредствено над прозореца, се забелязва фрагмент от стенописна украса (фиг. 17). Изображението представлява херувим с червеникави криле. За съжаление нищо друго не е оцеляло и не може да се направи обосновано предположение за вида и обема на стенописната украса на храма. Все пак присъствието на ангелското изображение на това място показва, че ако не цялостно, то поне частично храмът е бил изписан или поне неговата апсида. Интересен е фактът, че в горната част на иконостаса, над северната и южната двер, също са изписани два херувима с розово-червени крила (фиг. 4), т.е. може да се мисли за евентуална препратка между иконографската програма на апсидните стенописи и иконостасната програма.



Фиг. 18. „Св. Димитър“, Васил Беделев, икона, 96 x 51,7 см, темпера/дърво, 1859 г.

Фиг. 19. „Св. Мина“, Васил Беделев, икона, 121 x 83 см, темпера/дърво, 1867 г.

Фиг. 20. „Св. Варвара“, Васил Беделев и Никола Василев, икона, 121 x 80 см, темпера/дърво, 20 януари 1858 г.

Фиг. 21. „Св. Харалампий“, Васил Беделев, 124 x 80 см, икона, темпера/дърво, (?)

Photo credit авторът

В наоса са разположени четири дърворезбовани проскинитария с икони на шуменските зографи Никола Василев и Васил Хр. Беделев. На двата северни са поставени иконите на св. Димитър Солунски (на предния) (фиг. 18) и на св. Мина (на задния) (фиг. 19), а на двата южни –

св. Варвара (на предния) (фиг. 20) и св. Харалампий (на задния) (фиг. 21). На аналоя пред иконата на св. Мина е поставена и една малка икона на светията (27 x 21,5 см), със сребърен обков на десния му ботуш, за съжаление реставрирана лошо през 2009 г. Тези икони са важни по отношение на хронологията на творчеството на двамата шуменски зографи заради своите ранни дати. Доскоро се смяташе, че иконата на св. Варвара, датирана 20 януари 1858 г., е най-ранната запазена подписана от Беделев, а и от Василев творба (Vasiliev, 1965: 555). Преди няколко години обаче се установи, че най-ранните познати подписани икони на двамата зографи са тези от иконостаса на храма „Успение Пресветия Богородици“ в Търговище – на иконата „Св. Никола с житие“ стои подписът на Васил Беделев и Никола Василев от 27 март 1857 г. (Todorova, 2018: 36-44). Фактът, че още през 1857 и 1858 г. двамата шуменци са получили големи поръчки за украсяването на два от най-внушителните храмове в Търговищко и Шуменско, без съмнение означава, че по онова време те вече са били известни майстори с добри отзиви за работата им и богатите жители на Търговище и Върбица неслучайно са им гласували доверие.



Фиг. 22. „Бог Саваот“, Никола Василев, икона, темпера/дърво, (?).
Photo credit авторът

В центъра на украсения гърбен таван на наоса е поставено изображение на Бог Саваот с изключително качество (фиг. 22), което, макар и неподписано, без никакво съмнение трябва да бъде приписано на Никола Василев. Благославящата фигура на Бог Отец е изобразена с триъгълен ореол, гържача жезъл и голям зелен скиптър, изпълнен със златни звезди, комета, луна и фини облаци, с надпис „Всегържител“ на него. Около него е изписан текстът на песнопението „Свят, свят, свят е Господ Саваот. Пълни са небето и земята с Твоята слава. Осанна във висините! Благословен е, Който иде в името Господне.“ (Ис. 6:3), което се изпълнява по време на св. литургия непосредствено преди свещеникът да извърши св. евхаристия. В четирите ъгъла на композицията са поставени четиримата св. евангелисти, представени комбинирано в човешкия им образ и алегоричното им изображение.

На архиерейския трон стои икона на Господ Иисус Христос Всегържител (92,5 x 60 см), с благославяща десница и голям син скиптър в лявата ръка, със сребърен обков на ореола. Липсва подпис, но живописните характеристики навеждат на извода за авторството на Васил Беделев, който явно е бил водещият майстор при изписването на иконите за този храм. На южната стена е свободно окачена икона на св. Георги, изписана върху дебела ламарина без подпис и дата (102 x 89 см), най-вероятно дело на Никола Василев.

Описаната при инвентаризацията през 1963 г. църковна утвар не е богата. Споменава се стара, тежка, везана със сърма Плащаница, с размери 160 x 100 см, посребрен потир, един друг потир, позлатен и посребрен, за който е поставена забележка „свързан с легенда“ (за съжаление легендата не е описана), две сребърни лъжички за св. причастие (Nauchen архив № 220 1963: 11, 113–117). Петър Груев описва и стар гърбен кръст „с рисунки от блажна боя, който е хвърлян в реката на Йордановден“ (Fond № 1369 1963–1973, о. 3, а. е. 58, л. 105b).

Между църковните книги в храма се срещат няколко стари издания от XVII и XVIII в., като например Октоих в два тома от 1691 г., издаден в Москва, Миней в дванайсет тома от 1787 г., издаден от Киево-Печерската лавра, Пентикостар от 1790 г., издаден в Москва, сборник с жития от 1774 г., издаден в Москва, Четвероевангелие от 1774 г., издадено в Москва, Псалтир от 1766 г. (Nauchen архив № 220 1963: 8–11, № 82, 87, 88, 89, 94, 97). Между книгите, издадени през XIX в., впечатление прави един Апостол от 1856 г., издаден в Москва и подарен на храма от Турко Василаки, както и едно обковано със сребро Четвероевангелие от 1863 г. Петър Груев е отбелязал, че едно от житиетата на светиите е подарено на храма от върбишкия султан Герай. То било взето от влашки манастир при разбиването

на австрийските войски при Гюржево, в което участвал със своята част и върбишкият султан (Fond № 1369 1963–1973, о. 3, а. е. 58, л. 105b).

Любопитни са записките на Петър Груев относно приписките по полетата на църковните книги. Той е отбелязал, че на книгата „Апостол“ пише, че същата е подарена от Василаки Великов – Турко Василаки от Върбица. Освен това върху едно житие на светиите, подарено на храма от върбишкия султан Герай, пише: „Да се знае как излезе Повиновение от султана-хана Абдул Мехмеда да се дава имрадие от всичките родове и вери на 1852 г. м-ц Марта“. На 30 март 1862 г. учителят във Върбица Никола Радилов от с. Беброво пише, че една черковна книга принадлежи на черквата „Св. Димитър Чудотворец“. Същият учител на 21 февруари 1863 г. все още е във Върбица. Още един учител във Върбица е оставил името си по белите полета на църковните книги – Иван П. Михайлов, също родом от с. Беброво. На 3 април 1869 г. той подвързал една от църковните книги, за която върбичаните Илия Петров и Панайот Андонович платили 20 гроша. Същият учител Иван П. Михайлов е оставил и по-ранна приписка, датирана от 14 юни 1867 г., в която се чете: „Учението е на младостта целомъдрие, На старите – утешение, На богатите – украшение, На сиромасите – богатство. Човек неучен, дърво без корен“ (Fond № 1369 1963–1973, о. 3, а. е. 58, л. 121).

Храмът „Св. Димитър“ във Върбица, Шуменска област, се откроява на фона на останалите в региона. По размери и по благоукрасяване той си съперничи само с храма „Св. Параскева“ в с. Драгоево и с шуменските храмове. Неслучайно върху иконите в него са запазени подписите на тревненските майстори Кръстю Захариев (стари) и поп Димитър Кънчов, на ямболския майстор Александър Попгеоргиев, на шуменските зографи Никола Василев и Васил Христов Беделев, заедно с техния съдружник по онова време Анастас Кръккласийски. Подписите на Василев и Беделев в този храм уточняват хронологията на тяхното творчество, разширявайки познатия до момента обхват на дейността на Беделев. Оцелелият в апсидата стенописен фрагмент доказва, че в някакъв период храмът е бил частично или цялостно изписан. Строен и украсяван без недостиг на средства, върбишкият храм „Св. Димитър“ е религиозен и културен паметник с голямо значение. Както пише Стоян Груев, „за да се прецени каква величествена постройка е била по него време (1842 г.) върбишката църква, трябва да се знае, че през 1841 г. в цялата Провадийска околия на 35 села е имало само три църкви с двама свещеници“ (Fond № 1369 1963–1973, о. 3, а. е. 58, л. 21–21b).

ЛИТЕРАТУРА

- Vasiliev 1965: Василев, Асен. Български възрожденски майстори. София: Наука и изкуство, 1965. [Vasiliev, Asen. Balgarski vazrozhdenski maystori. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1965].
- Ivanov 2001: Иванов, Венелин. Възрожденски черкви в Шумен и Шуменско. София: АрхArt, 2001. [Ivanov, Venelin. Vazrozhdenski cherkvi v Shumen i Shumensko. Sofiya: ArhArt, 2001].
- Fond № 1369 1963–1973: Фонд № 1369/ Груев, Стоян Николов (1907–1998). ДА – Шумен [Fond № 1369/ Gruev, Stoyan Nikolov (1907–1998). DA – Shumen].
- Fond № 256К 1879–1880: Метрическа книга за кръщенията, венчаване и погребение (1 ян. 1879 – 14 дек. 1880). ДА – Шумен, ф. 256К, оп. 1, а.е. 68. [Metricheska kniga za krashteniyata, venchavane i pogrebenie (1 yan. 1879 – 14 dek. 1880). DA – Shumen, f. 256K, op. 1, a.e. 68].
- Fond № 270К 1865–1949: Църковно настоятелство с. Върбица, Шуменско (1843–), оп. 1 [Tsarkovno nastoyatelstvo s. Varbitsa, Shumensko (1843–), op. 1].
- Nauchen arhiv № 220 1963: Научен архив № 220: Описи на икони, утвари в църквите на Шумен и Шуменско, направени през 1961–1963 [Nauchen arhiv № 220: Opisi na ikoni, utvari v tsarkvite na Shumen i Shumensko, napraveni prez 1961–1963].
- Todorova 2017: Тодорова, Ростислава. “Концептуализацията на образите на св. св. Кирил и Методий в иконографския модел на Никола Василев от Шумен”. – В: „Limes Slavicus 2: Културни концепти на славянството“. Шумен: УИ „Епископ Константин Преславски“, 2017, 78–95. [Todorova, Rostislava. “Kontseptualizatsiyata na obrazite na sv. sv. Kiril i Metodiy v ikonografskiya model na Nikola Vasilev ot Shumen”. – V: „Limes Slavicus 2: Kulturni kontsepti na slavyanstvoto“. Shumen: UI „Episkop Konstantin Preslavski“, 2017, 78–95].
- Todorova 2017a: Тодорова, Ростислава. “От Лозенград до Русия: Анастас Кръкклицийски и Шуменските зографи“. Годишник на ШУ “Епископ Константин Преславски“, том XXI Д. Шумен: УИ “Епископ Константин Преславски“, 2017, 589–609. [Todorova, Rostislava. “Ot Lozengrad do Rusiya: Anastas Krakklisiyski i Shumenskite zografi”. Godishnik na SHU “Episkop Konstantin Preslavski”, Tom XXI D. Shumen: UI “Episkop Konstantin Preslavski”, 2017, 589–609].
- Todorova 2017b: Тодорова, Ростислава. „Биографиите на шуменските зографи: една нова интерпретация“, SocioBrains, 34, June 2017, 227–233. [Todorova, Rostislava. „Biografiite na shumenskite zografi: edna nova interpretatsiya“, Socio Brains, 34, June 2017, 227–233].
- Todorova 2018: Тодорова, Ростислава. „Нови данни за най-ранните икони на зографите Никола Василев и Васил Хр. Бегелев от Шумен“. – Визуални изследвания, списание за съвременно изкуство. ВТУ, бр. 1/2017, 2018,

- 36–44. [Todorova, Rostislava. „Novi dannii za nay-rannite ikoni na zografite Nikola Vasilev i Vasil Hr. Bedelev ot Shumen“. – Vizualni izsledvaniya, Spisanie za savremenno izkustvo. VTU, br. 1/2017, 2018, 36–44].
- Todorova 2019: Тодорова, Ростислава. Търновското влияние в една икона „Св. св. Кирил и Методиѝ“ на Никола Василев от Шумен. – В: Търновска книжовна школа, Т. 11. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методиѝ“, 2019, 686–698. [Todorova, Rostislava. Tarnovskoto vliyanie v edna ikona „Sv. sv. Kiril i Metodiy“ na Nikola Vasilev ot Shumen. – V: Tarnovska knizhovna shkola, T. 11. V. Tarnovo: UI „Sv. sv. Kiril i Metodiy“, 2019, 686–698].
- Todorova 2020: Тодорова, Ростислава. „Икони на поп Димитър от Трявна във Върбица“. – Известия на Историческия музей – Шумен, кн. 19, 2020, 150–165. [Todorova, Rostislava. „Ikoni na pop Dimitar ot Tryavna vav Varbitsa“. – Izvestiya na Istoricheskiya muzey – Shumen, kn. 19, 2020, 150–165].
- Tsaneva 2013: Цанева, Люба. Зографи от Трявна. Варна: Славена, 2013. [Tsaneva, Lyuba. Zografi ot Tryavna. Varna: Slavena, 2013].
- Yordanov 1979: Йорданов, Йордан. Един дивен кѣт в Източна Стара планина. Върбица. Върбица: Общински съвет за култура, 1979. [Yordanov, Yordan. Edin diven kat v iztochna Stara planina. Varbitsa. Varbitsa: Obshtinski savet za kultura, 1979].
- Yordanov 1992: Йорданов, Йордан. Историята на гр. Върбица. Част първа. Шумен: Хелиос, 1992. [Yordanov, Yordan. Istoriyata na gr. Varbitsa. Chast parva. Shumen: Helios, 1992].
- Yordanov 2006: Йорданов, Йордан. Историята на гр. Върбица. Част втора. Герауме, 2006. [Yordanov, Y. Istoriyata na gr. Varbitsa. Chast vtora. Geraite, 2006].

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“.

Научни интереси: теория и история на изкуството, византийското изкуство и поствизантийското изкуство на Балканите. Художествената ѝ дейност е в областта на художествената рисунка и иконописта.

E-mail: rostislava.todorova@shu.bg

About the Autor:

Prof. Dr. Rostislava Todorova-Encheva is a lecturer in Art theory at the Department of Visual Arts, Theory and Methodology of the Konstantin Preslavsky University of Shumen. Scientific interests: Her publications are in the field of Art theory and Art history, Byzantine Art and post-Byzantine Art in the Balkans. Her artistic activity is in the field of artistic drawing and icon painting.

E-mail: rostislava.todorova@shu.bg

ЗВУКОВ ДИЗАЙН – СУБЕКТИВНО-ОБЕКТИВЕН НАЧИН НА КОМУНИКАЦИЯ

Силвана Карагьозова

Резюме: В настоящата студия се разглежда звуковият дизайн в дихотомията физическо – акустично тълкуване на звука и субективно психологически реакции от страна на слушателите (съзнателни или не). Звуковият дизайн е както технологично, така и творческо предизвикателство, свързано с уменията на звуковия дизайнер да създаде правилния звук на правилното място, в правилното време, по правилния начин, познавайки обективната и субективната категория на човешкото слухово възприятие. Обективното възприятие се отнася до физическите характеристики на звука и в студията са посочени звуковите му качества – сила, тембър, височина, ритъм, продължителност на тона, и как те се трансформират в субективни усещания, значения и интерпретации. Механизмите, които нашият мозък използва при субективното възприятие, са формулирани в няколко концепции, известни като гещалт принципи – първоначално разработени по отношение на визуалното възприятие, но намиращи адекватен еквивалент и при слуховото възприятие.

Ключови думи: звуков дизайн, гещалт принципи, слухово възприятие, музика, звукови ефекти, звукови качества

SOUND DESIGN – SUBJECTIVELY-OBJECTIVE WAY OF COMMUNICATION

Silvana Karagyozova

Abstract: The present study examines sound design in the dichotomy of physical-acoustic interpretation of sound and subjective-psychological reactions by listeners (conscious or not). Sound design is both a technological

and a creative challenge related to the sound designer's ability to create the right sound, in the right place, at the right time, in the right way, knowing the objective and subjective categories of human auditory perception. Objective perception refers to the physical characteristics of sound and the studies indicate its sound qualities –intensity, timbre, pitch, rhythm, tone duration and how they are transformed into subjective sensations, meanings and interpretations. The mechanisms that our brain uses in subjective perception are formulated in several concepts known as gestalt principles – originally developed in terms of visual perception, but finding an adequate equivalent in auditory perception.

Key words: sound design, gestalt principles, auditory perception, sound effects, sound qualities

Въпреки че е по-широко разпространено, когато кажем звуков дизайн, да направим асоциация предимно със звукови ефекти, звуковият дизайн е по-особен начин на слухова комуникация в аудио-визуалното произведение, който включва и останалите компоненти на цялостната звукова картина. Степенувани първосигнално по семантична йерархичност, компонентите на звуковия дизайн са глас, звукови ефекти, музика, макар че в различни драматургични моменти емфазата може да пада върху всеки един от тях, в зависимост от смисъла, който е необходимо да се предаде и изрази.

Основната задача на звуковия дизайн е чрез творчески подход и технологични инструменти мотивирано да интегрира слушателя/зрителя с преживяването, балансирайки между естетическите и техническите параметри на звука, за да придобие автентичност и измерение на движещата се картина. Колкото до автентичността на звуците (и по-конкретно тази на звуковите ефекти), рядко, да не кажем почти никога, истинският източник на звука (записан на терен) е достатъчно убедителен, за да бъде приложен без подкрепата или пълната замяна с допълнително създадени или обработени звуци на етапа на постпродукция. Това обикновено се налага поради емоционалното въздействие, което се търси при крайното оформяне на звука, било то за кино, телевизионен или друг видеопродукт. В подкрепа на казаното можем да споменем звуковия експеримент на Frantzolas (Frantzolas, 2016), който в своя лекция на конференцията TEDx демонстрира силата на звуковия дизайн да „лъже красиво“, като показва три различни видеа с валене на гъжд, придружени от съответния звук на гъждовни капки, който в действителност се оказва звук от пържене на бекон. Разбира се, публиката идентифицира

безпогрешно звука като звук от гръжд, тъй като в конкретния случай той е опосредстван от визуалния контекст, но в много по-голяма степен и поради естествената биологична склонност на ума ни да търси и разпознава модели, опитвайки се да намира смисъл и значение във всички сетивни данни, които получава, като ги каталогизира във вече създадени архетипни слухови и визуални шаблони.

Тази склонност на мозъка в невробиологията се нарича парейдолия и представлява интерпретиране на неясен и изваден от смислов контекст стимул като нещо познато на индивида – процес, при който при обработване на входната информация мозъкът търси съществуващ модел и ако не разпознае такъв, намира най-близкото съвпадение в наличната си база данни. Визуално този феномен наблюдаваме у себе си, когато откриваме форма на лице в естествени скални образувания или оприличаваме облаците в други познати ни форми (Ваупан, 2015; Jaekel, 2017). Тази високоспециализирана обработка на мозъка благоприятства аудио-визуалните изкуства, като им предоставя възможност както по видим, така и по невидим начин с лекота да внушават различни емоционални и психологически състояния у публиката, придвижвайки я из цялата палитра на визуална и слухова чувствителност. За да може обаче един звуков или визуален дизайнер да постигне това, трябва да познава процесите, посредством които човешкият мозък организира възприятията и набора от принципи, чрез които конфигурира и подрежда смисъл от постъпилата външна информация. Това е концепцията за гецалт, която е по-известна по отношение на визуалното възприятие, но не малко критерии могат да бъдат асоциирани и намират аналог в слуховото възприятие. Преди да стигнем до гецалт принципите на възприятието обаче, трябва да разгледаме звуковите качества, които всеки един звук притежава, както и основната категоризация на звуковите ефекти и музиката, идваща от света на кинематографията.

КАТЕГОРИЗАЦИЯ НА ЗВУКОВИТЕ ЕФЕКТИ

Като звуков ефект може да бъде дефиниран всеки звук, различен от музика или реч, който може да бъде записан или възпроизведен с цел да се симулира звукът на драматургична история или събитие и да създаде ефект по драматичен начин. Звуковите ефекти намират приложение в много индустрии: филм, телевизия, радио, театър, мултимедия, видеоигри, мобилни телефони и др. Условно Риг Виърс разграничава пет основни типа звукови ефекти (Viers, 2008).

Твърдите ефекти (или още наричани конкретни) са най-типичните видове звукови ефекти. При тях получаваме ясен и конкретен звук, който

се свързва с картината, и могат лесно да допълнят изображението на екрана. В тази група влизат всички естествено съществуващи звуци, издавани от живи и неживи предмети – човешки звуци, животински звуци, звуци от стъпки, превозни средства, анимационни звуци, сблъсъци и трясъци, тълпа от хора (макар че е атмосферен звук, при определени обстоятелства може да се третира като индивидуален и конкретен в случаите, в които имаме организирана маса, която изпълнява едно и също действие с оглед на това да създаде различно настроение: освиркване, ръкопляскане, смях, писъци и др.).

Ефектите фоли, кръстени на звуковия пионер Джак Фоли, са процесът на изпълнение на звуци в синхрон с картината в реално време, при който самото изпълнение е ключът към създаването на убедителни ефекти. Студиата, в които се записва Фоли, са специално конструирани за тази цел и са оборудвани с всякакви вещи, които издават звуци, наподобяващи други звуци. Например разклащането на чаршаф или кухненски ръкавици имитира прекрасно крила на птица, смачкването на целофан около малка топка и отпускането му създават автентичен звук на изгаряща цигара, забиването на нож в различни плодове и зеленчуци озвучават убедително бойните удари върху човешкото тяло, разчупването на замръзнали зеленчуци чуни по чудесен начин човешките кости.

Атмосферните ефекти, известни също като амбиентни, запълват тона на стаята и формират усещане за местоположение, околна среда и пространство – интериор, екстериор, задават информация за време от деня и климатично време. В не малко филми се започва с черен бланк във визията, само със звукова атмосфера, която, без да има пряка връзка с някакво конкретно събитие на екрана, въвежда мигновено зрителя в конкретната обстановка в зависимост от параметрите присъствие, натовареност, гъстота и интензитет на звуковите ефекти, които чуваме. Комбинацията от тях създава различен нюанс, различен обем, различно настроение (един булевард, записан сутрин през лятото, не звучи по същия начин както записан следобед, есенно време).

Електронните звукови ефекти са продукиционни елементи, станали популярни като източници на ефекти в научната фантастика през 60-те и 70-те години на миналия век, където основният източник на звук се явяват синтезаторите, а днес вече се използват главно като изходен материал за последващи обработки и филтриране за създаването на звукови дизайнерски ефекти. В практиката могат да бъдат срещнати и под названието изкуствено генерирани звукови ефекти, които нямат своя съответстващ аналог в реалността,

и звуковото изобразяване е донякъде абстрактно и метафорично. Електронните звукови ефекти са разделени на многобройни елементи, малка част от които са accent, arpeggio, ascend, bed, bumper, burst, chopper, drone, glitch, stinger, sweeper, zips, wipes, whooshes и мн.гр. Предвид изкуствената им природа и преносно-изразителната им функция, най-характерната им употреба е привличане на вниманието и по-скоро създаване на впечатление, отколкото категорично изобразяване, по-скоро извикване на чувство, присъствие или емоция, отколкото създаване на обективна и действителна конкретност.

Дизайнерските звукови ефекти, както споменахме, са едно по-сложно комбиниране на електронните звуци, което се извършва в DAW среда, чрез разнообразни тонрежисьорски техники за смесване и манипулиране. Поради по-агресивния си характер имат активна роля (за разлика от атмосферните звукови ефекти например, които са по-пасивни) и изявата им е предимно в изработката на брандовата идентичност в джинглите на радиостанциите, частично в озвучаването на видео игрите, в производството на филмови тийзъри и трейлъри, където ролята им е да поддържат звукова тежест и да гържат зрителя под напрежение, така че да бъде „хванат“ от самото начало, а в по-големите филмови форми се използва техният футуристичен произход и внушение и се прилагат най-често в областта на жанровете фантастика, трилър, екшън, психо.

КАТЕГОРИЗАЦИЯ НА МУЗИКАТА В СВЕТА НА ЗВУКОВИЯ ДИЗАЙН

Общопризната е значимостта на компонента музика в звуковия дизайн на различните жанрови форми. Най-изследвана е функцията на музиката във филмовото изкуство. Ноторен факт е, че музиката възбужда емоционален резонанс у зрителя, създава настроение, насочва вниманието му към важен елемент в сцената, създава ироничен коментар, дава представа за психологията на характера, оформя възприятието, дори когато визуалното представяне може да е неясно, влияе на подсъзнателно ниво, осигурява единство на структурата (Kalinaк, 2010). Като цяло се смята, че образът е носител на смисъла, а музиката, чрез своите изградени през годините конвенции модифицира различни значения. Музиката може да следва изобразението и да го подсилва, а може и да контрастира, като му се противопоставя. Според Чион (Chion, 1994: 8) в първия случай, когато музиката изразява директно емоционалната експресия на сцената чрез своите ритъм, тон и фразирание, нейната роля е емпатична и изразява непосредствено основното и автентично чувство. Във втория случай, когато музиката проявява противопоставяне и несъгласуваност с посланието на

визията, Чион я определя като неемпатична – похват, който понякога може да доведе до засилване на емоционалното преживяване чрез сблъсъка на музикалното безразличие и случващото се на екрана. Когато настроението на музиката е различно от съдържанието на сцената, се подсилва наративът – може да се подчертае ужасът на случващото се, да се придаде драматична ирония, да се извади зрителят от случката, като се създаде дистанция, в която той може да наблюдава и разсъждава отстрани. Чион определя и едно трето предназначение на музиката, която няма емоционален резонанс и според него има по-скоро абстрактно значение или просто присъстваща, указваща функция, но доколкото можем изобщо да твърдим, че музиката може да бъде емоционално неутрална, то тя със сигурност носи своето конкретно значение, което най-малкото задава настроение. Горман твърди, че още с появата на звука в киното музиката реконструира времето, като му придава хоризонтална линейност (Gorbman, 1987: 25). Това обяснява защо музиката е призвана да присъства на най-рисковите моменти на филма по отношение на времето, които застрашават единството на филма – флашбекове, монтажни точки между сцените и епизоди със забавен каданс.

Въпреки че не можем да говорим за универсалност и еднозначност, интересен е ранният опит за категоризация на различните емоционални състояния и техния акустичен еквивалент в лицето на тоналната прогресия, ритъм и хармония, направена от Марпург през XVIII в. (цит. по Cancellaro, 2005: 180).

Таблица 1. Категоризация на различните емоционални състояния и техния акустичен еквивалент в лицето на тоналната прогресия, ритъм и хармония, направена от Marpurg през XVIII в. (адаптирано от Cancellaro, 2005)

АКУСТИЧЕСКО ИЗРАЖЕНИЕ НА ЕМОЦИОНАЛНИ СЪСТОЯНИЯ	
ЕМОЦИИ	ЕКСПРЕСИЯ
тъга	бавна, вяла мелодия; въздишка; преобладаваща дисонантна хармония; галене на единични гуми с изящен тонален материал
щастие	бързо движение; раздвижена и тържествена мелодия; топъл тонален цвят; по-консонантна хармония
удовлетворение	по-стабилна и спокойна мелодия, отколкото при щастие
съжаление	елементи на скръб, с бурна, оплакваща мелодия

надежда	горда и ликуваща мелодия
страх	сриваща се надолу прогресия, предимно в ниския регистър
смях	разтеглени тонове
непостоянство	регуващи се изрази на страх и надежда
плахост	подобно на страха, но често засилено от израз на нетърпение
обич	консонантна хармония, мека, ласкава мелодия с широки движения
омраза	груба хармония и мелодия
завист	ръмжащи и неприятни тонове
състрадание	мека, гладка, ридаеща мелодия; бавно движение; повтарящи се фигури в баса
ревност	въвеждане с мек и колеблив тон, след това интензивен, ругаещ тон и накрая раздвижен и въздишащ тон; регуващи се бавни и бързи движения
гняв	израз на омраза, съчетан с бягащи ноти; честни резки промени в баса; рязко движение; крещящи дисонанси
скромност	нерешителна, колеблива мелодия; кратки, бързи спурки
гързост	предизвикателна, бърза препускаща мелодия
невинност	пасторален стил
нетърпение	бързо променящи се неприятни модуляции

В случаите, в които музиката е специално композирана за конкретен филм, контролът върху реакциите на публиката лежи в умението на композитора да владее тези акустично-емоционални детерминанти (тембри, темпа, динамика, инструменти, шрихи, мелодика, дисонантно-консонантни взаимоотношения, фактура на музикалната тъкан и много други качества на звука), за да предаде различните характеристики и послания на наратива в цялостно завършен вид. Когато обаче музикалното оформяне е оставено на звуковия дизайнер, предизвикателството е огромно поради факта, че му се налага да използва комерсиална музика, намираща се в различни и огромни звукови библиотеки, в които тя е подредена по различни критерии. Жанрът се явява най-мощната организационна сила относно филмовата музика и той определя музикалните конвенции, които създават конкретен културен резонанс. Например музикалните изразни средства при мелодрамата и хоръра

(както и при останалите филмови жанрове) са много различни откъм музикални мотиви, варират по отношение на полярностите тоналност/атоналност, фрагментация/завършеност, мелодия/липса на мелодия, дисонант/консонант, отличават се откъм игра с теситурата на инструмента, с щрихите, с употребата на тишината. Оттук произлиза явлението, при което едно и също съдържание, едно и също изображение – да речем изгрев на слънце в хълмиста местност – музикално ще звучи по коренно различен начин във всички филмови жанрове.

С цялата условност на примерното сравнение между два жанра, което следва, и без амбицията да правим сериозен музикален анализ, ще илюстрираме, че все пак има известна архетипност в композирането и оркестрирането на филмовата музика, от която композиторът изхожда и която определя неговия подход в творческата му дейност.

Браунинг (2003) отбелязва в своето изследване върху обусловеността на музиката от жанра, за който се създава, че ужасът е жанр на екстремното. Кодовете и конвенциите на филма на ужасите (хорър) често се приемат за по-преувеличени от тези на другите жанрове. Музикално казано, те са изобилстващи с богати и пъстри алюзии и необичайни експресионистични ефекти, с отчетлива доминация на минорни тоналности, като дори може напълно да отхвърлят тоналността. „Използването на минорния тон в картината на ужасите наистина е толкова ендемично, че нейното отсъствие е по-забележително от присъствието му“ (Brawnrigg, 2003: 115). Атоналността се явява музикалният жест за обозначаване на хаос. Имаме често дестабилизиране на тона, като бързите, повтарящи се глосанди в струнните са широко използвано средство за увеличаване на напрежението. Най-яркият посочван пример във филмовата изследователска област е музиката на композитора Бърнард Херманг за сцената по душа във филма *Psycho* (Hitchcock), в която много силни и яростни глосанди в цигулки, плъзгащи се във възходяща посока, имат силно наелектризиращ ефект. Друга характеристика на жанра е пристрастието към дисонанси в хармонията в моментите на стрес. Що се отнася до мелодията, логичното ѝ времево развитие тук е разрушено и звукът се разделя на поредица от привидно несвързани фрагменти, лишени в известен смисъл от музикална "причинност", т.е. наблюдава се фрагментарност (Scruton, 1999: 39). Липсва това усещане за начало и край, и движение между тях, за единство, при което тоновете в мелодията водят до някъде, или пък характерните разрешения и посоки на пътуване при хармонията – правила, които осигуряват органичното цяло. Това странно „поведение“ на музиката да се движи по несвързан и нелогичен начин, без конвенционалните

мотивации за логическа хармония, организиран ритъм и структурирана мелодия, способна да се предаде силното усещане за хаос (който измества реда). За да се подсили още по-добре тази крайна емоция – ужасът, теснотата на инструментите се използва също в тяхната крайност, в граничните зони на диапазона им, сякаш за да се потърси зловещата страна на самия инструмент. Целта на това неудобно свирене е да се причини и неудобно слушане, което да напрегне допълнително публиката. Друг един мощен похват, който винаги сработва, е употребата на хипнотизиращи дронни тонове – или в ниския регистър, или във високия. Този лежащ тон създава очакване още със самата си поява, изостря вниманието, изпраща послание тип „нещо ще се случи“ и за зрителя остава само да дочака отговора на въпроса „кога“. Именно от тази неизвестност ние се напъваме в очакване да се появи онзи изненадващ, внезапен и открояващ се звук, който ни стряска, шокира, заедно със събитието на екрана. Понякога и тишината е тази, която помага на внезапния звуков удар да свърши своята роля, макар че в този случай възприятието е за застинало, неподвижно време.

В мелодрамата, определяна пейоративно като „женски филм“, може би защото разработва теми, свързани със силните емоционални чувства и завладяващите любовни истории, наблюдаваме избор на съвсем различен инструментариум. Като се има предвид, че тук се търси изява на чувствата и емоционалната експресия, мелодията е на особена почит при изразяването им, като композиторите съзнателно търсят и използват стилизираните форми на романтизма. Мелодията е лирична, свободна, разгръщаща се в дълги музикални фрази, с нежни, бавни движения. Темите са красиви и пресъздавайки копнежа, мъката, тъгата, голямата страст и др., черпят от бавните части на симфоничната класическа музика. За емоционалната романтична изразителност се търси кадифеният блясък на струнните инструменти, тяхната деликатност и топлота, при които се свири с много вбрато и в легато, като тембристият звук във високия им регистър е ярка обичайна партитурна проява на чувства и преживявания. Изключително характерни са инструментите пиано, виолончело и гървена духовна група, използвани в солов режим, тъй като тембърът им, всеки със своите цвят и нюанс, носи топла, нежна, ефирна, прозрачна звучност, която благоприятства и предразполага романтичното естетизиране на страданието.

Карой (Karolyi, 1965: 108) обръща внимание чрез своята джендър аналогия, че за „мъжка“ музика в очите на традиционната музикология може да се разглежда тази, която е натрапчива, ритмична, мотивираща, с енергична партитура, с повече инструменти в ниския регистър,

внушаващо движение, бърза, настоятелна и силна. В контраст, „женската“ мелодика е лирична, рефлексивна, по-бавна, по-тиха, по-нежна, мелодична и успокояваща, с повече употреба на инструменти във висок регистър. В тона на половия музикален дискурс, в мелодрамата женското музикално начало има превес над мъжкото.

Разликите в комбинирането на елементите в музикалната тъкан – мелодия, хармония, ритъм, темпо, лаг, тембър, динамика, музикална форма, оркестрация – са характерни не само за посочените примерни жанрове. Всеки филмов жанр има много ясно отличаваща се „идиоматичен израз“ (Brawnrigg, 2003: 178), който носи специфичния и устойчив отпечатък на развитието на филмовата музика от създаването на киното досега.

В съвременните звукови музикални библиотеки, които се предоставят за нуждите на филмовия производствен процес, жанровата таксономия е една от възможностите, които разделят музиката в категории, по които да се търси желаното музикално внушение за различните ситуации. Тя разделя музиката на поп, рок, класическа, филмова, електронна генс, електронна, световна, световна фолклорна, религиозна, R&B, джаз, хип-хоп, за деца, атмосферна (въпреки че във всяка група има и множество подгрупи) и др., а някои библиотеки, като *extrememusic* например, са създали и категоризации по всички филмови жанрове, като дори са направили още по-фини диференциации в музикалния колорит – тъмен трилър, психологически трилър, екшън трилър, класически трилър или романтика, романтична комедия, романтична фантазия, лека драма и др. Интересна е базата им данни, структурирана по моментна емоция, която трябва да се пресъздаде в дадена сцена и съответната музикална хипербола, която я характеризира – страх, параноя, преследване, неуравновесеност, напрежение, замаяност, очакване и др.

Друг признак – настроение, ги подрежда според типа звучене: щастливо, ободряващо, забавно, оптимистично/весело, радостно, завладяващо, уверено, безгрижно, романтично, решително, закачливо, мързеливо, нежно, позитивно, мотивиращо, тъжно, страшно, тъмно, агресивно, сантиментално, меко, топло и много други (палитрата е най-разнообразна именно по този показател). Съществуват и категориите темпо – варира между бавно, средно, бързо и техните подсъстояния, като в някои библиотеки са зададени и директни измерени стойности в BPM; участващи инструменти; исторически период – 70-те, 80-те, 90-те; вокали – хор, мъжки глас, женски глас.

ЗВУКОВИ КАЧЕСТВА

Всеки звук като материално физично явление оказва въздействие върху органа на слуха под формата на субективни усещания, наречени качества – сила, тембър, височина, ритъм, продължителност на тона. Сонненшайн (2001) идентифицира следните параметри на звука, като посредством количеството и посоката на отклонение от равновесното състояние на техните противоположности (съчетано с физиологичните ограничения на слуховия апарат) се постига разнообразието от субективни значения, интерпретации и внушения на звуковата картина.

Таблица 2. Категории на звуковите качества в техните противоположности, чрез съотношението на които се постигат различни субективни значения на звуковата картина (адаптирано от Sonnenschein, 2001)

АКУСТИЧЕСКО ИЗРАЖЕНИЕ НА ЕМОЦИОНАЛНИ СЪСТОЯНИЯ	
КАЧЕСТВА	ПРОТИВОПОЛОЖНОСТИ
ритъм	ритмично – непостоянен ритъм
интензитет	тихо – силно
височина	ниско – високо
тембър	тонално – шумно
скорост	бавно – бързо
форма	импулсно – реверберантно
организация	подредено – хаотично

Ритъмът, който е организацията на звука във времето, или непостоянството му, изникват в съзнанието на слушателя като предвидимост и нейната противоположност. Предвидимостта създава усещане за механичност, спокойствие и увереност (но понякога и нагнетяване) – при звуковите ефекти това може да са тиктакане на часовник, пулс на сърце, дишане, кълвач, а при музиката бързият или бавният ритъм могат да повлияят на физиологията на човек, като бързият ритъм повишава пулса, дишането, кръвообращението, а оттам и телесната температура, докато при бавния ритъм и при по-абстрактната и плаваща музика имаме обратния ефект. Непредсказуемият неравномерен звук може да гържи зрителя нащрек, уплашен, объркан или да бъде използван в комична сцена. Сакай и

колектив (1999) докладват, че когато хората се запознават с прости и сложни ритми (основани на цели или нецели съотношения) и се опитват да ги възпроизведат, се наблюдава мозъчна активност в различни части на мозъка. При простите ритми се активизират двигателните области в моторната кора и малкия мозък, докато при сложните се открива допълнително активиране на префронталния кортекс от преобладаващо ляво полукълбо към преобладаващо дясно, което според авторите предполага намаляване на аналитичната обработка. „По този начин мозъкът може наистина да върши повече „работа“, докато слуша ритмично сложното „Пролетно тайнство“ на Стравински, за разлика от “Twinkle Twinkle Little Star” (Tan, Pfordresher and Harre, 2010: 107).

Интензитетът или силата на звука е енергията, която се пренася от звуковата вълна и се измерва с енергийни стъпки, наречени децибели, логаритмична скала на звуковата енергия, като всеки десет точки представляват десет пъти силата на звука. Тази скала условно започва от 0 dB, което е праг на слуха, и достига до 130 dB, което е звукът от реактивен двигател и където е прагът на болката (според различни източници той е 170 dB). Между тях, в градация, се намират шумоленето на листа, чуруликането на птици, прахосмукачка, влак, тропнет, рок музика. Като се има предвид, че слуховият ни механизъм също създава свой собствен шум, абсолютната тишина е условна и практически невъзможна.

Характерна особеност, която трябва да се има предвид при звуковия дизайн, са механизмите на адаптация и привикване на слуховия анализатор към непроменящ се за определен период от време звук. Това идва да каже, че дори да атакуваме ухото с много силен звук, ако той продължи достатъчно дълго време, слухът ни ще привикне и ще престанем да му обръщаме внимание, дори ще започне да ни се струва по-тих. За да не допуснем зрителят да престане да обръща внимание на важен за наратива звук и да го държим ангажиран през цялото време, трябва да играем непрекъснато с философската ин-ян концепция, където контрастът е основното правило. Не е случайно, че силното ниво на звука във филмите с напрегнати сцени (с много действие, епични, драматични) е предшествано от тих звук или дори от тишина, за да може да се увеличи въздействието от впечатлението за звуковата мощ. Следователно мълчанието трябва да бъде съобразено с драматичните нужди, както ще бъде обсъдено по-късно. От друга страна, продължителните силни звуци, както и експлозивните атаки могат да увредят слуха или да причинят умора у слушателя, ако се използват прекалено много.

Друга характеристика на звуковата вълна е честотата ѝ на трептене, което определя звуковото качество височина. Обхватът на човешкия слух в „оптимистичните“ си стойности обхваща 20 – 20000 Hz, като честотите, намиращи се под и над този праг, известни като инфразвукови и ултразвукови, се усещат по-скоро телесно, като резониране, отколкото чути като акустични явления, и при много ниски честоти – инфразвук, звуковото възприятие се разпада до телесно, като може да предизвика неприятни субективни усещания и промени в реакциите на хората, свързани с централната нервна система, сърдечната и дихателната дейност и вестибуларния анализатор (Møller, Pedersen, 2004; Reybrouck, Podlipniak, Welch, 2019; Staseva, Kvitkina, Litvinov, Kobzeva, 2020).

Интересен експеримент, проведен през 2003 г. от Angliss, парапсихолозите Вайсман и О'Кийф и акустичните консултанти Лорд и Саймънс (Angliss, 2003; Wiseman, 2007: 124), се заема да докаже, че гълзите органи тръби в катедралите, съществуващи още от времето на Бах, са основните „виновници“ за докладваните тогава божественородни преживявания по време на църковни концерти и че това е свързано с инфразвуковите честоти, които те произвеждат. Базирайки се на експеримента си (двойно сляп експеримент, при който по време на концерт в определени части се включва специална органична тръба, която резонира в инфразвуковата област), те обобщават, че когато инфразвукът е налице, присъствалите на концерта съобщават за повече чувства на безпокойство и тревожност, усещане за присъствие, засилване на чувството на страхопочитание, добавяне на наелектризираща вибрация в помещението, което предизвиква тръпки по гръбначния стълб. Честотите над слуховия диапазон – ултразвукови, също могат да причинят безпокойство, болка, замаяност, ако се излъчват силно, въпреки че подобно на светлината те могат да създават строго насочени лъчи, които ги прави широко използвани в техническата и медицинската област, разбира се, в определени дози и граници. Съобщения за неприятни симптоми при излагане на ултразвуково излъчване като главоболие, шум в ушите, умора, болка в ушите, неприятна изнервеност се появяват в много доклади през последните 70 години, при някои включително използващи галванична оценка на емоционалните реакции (Ueda et al., 2014; Leighton, 2017; Fletcher et al., 2018).

Едно от най-добрите доказателства за това как звуковата енергия може да влияе директно върху материята се вижда във визуализираните физически фигуративни конструкции, които се причиняват от кинетично-динамични процеси, т.е. от звуковите вибрации върху пясък, вода и сол. Фигурите могат да са красиви

или хаотични, прости или сложни, в зависимост от честотата на трептене, периодичността и организационното качество на звука и са предмет на изучаване от науката киматика. (McLaughlin, 1998; Jenny, 2001; Lauterwasser, 2007; McKusick, 2014). Терминът е изкован от Jenny през 1967 г., но през вековете много известни учени са се занимавали с концепцията за основните вибрационни модели в естествения свят – Галилей (XVII в.), Хук (физик и музикант от XVII в.), Хладни (считан за баща на акустиката, XVIII в.).

Височината играе съществена роля в слуховото възприятие. В музиката последователностите от височина определят мелодията, а едновременните комбинации от височина определят хармонията. В речта контурите на тона предоставят информация за прозодията и идентичността на говорещия; в тоналните езици като китайски, мандарин, вьетнамски и др. от същата група контурите на височината също предоставят лексикална информация. В допълнение разликите във височината между звуците е един от факторите, които ни позволяват да отделим конкурентните източници в шумна среда заедно със силата и тембъра (Oh, Zuwała, Salvagno and Tilbrook, 2022).

Тъй като човешкият слух интерпретира звуците, анализирайки тяхното спектрално съдържание, времева информация и ниво на звука и давайки биологичен приоритет на важните за оцеляването на индивида акустични сигнали, когато говорим за привилегированост на честотите, високите честоти в диапазона на речевите съгласни и по-високите музикални мелодични линии са първото равнище на звуково внимание. Максимална е нашата чувствителност към честоти между 1200 и 2400 Hz (Basner et al. 2014; Lemaitre and Rocchesso, 2014). Честотната характеристика на телефона подчертава тези честоти над ниските, поради което можем ясно да разберем какво казва другият човек, докато приглушеният глас зад стена е без високите си честоти и остава неразбираем. Следващи по значение за нашето внимание са ниските честоти, които са с по-голяма енергия и по-богати на обертонове. Доколкото ниските честоти носят по-голяма мощност, те се повлияват по-малко от ефектите на дифракция и преминават по-лесно около препятствия. Поради това че ниските честоти запълват пространството равномерно, локализацията на източника става по-трудна, но тази липса на посока може да способства за звуковия дизайн, като потопи слушателя повече в звуковата атмосфера. Средните гласове в музикалната партитура може да са най-маловажни за привличане на вниманието ни, но това са нормалните гласови честоти, които са най-забележими при ниска сила на звука. Това се дължи на факта, че ухото е относително по-

нечувствително към много ниски и много високи честоти при ниски нива (Georgiev, 1975; Aldoshina and Pritts, 2006).

Интересни са разсъжденията на Сохор (1964) за художествено-образното отражение на качествата на звука, които ни информират за техни физически особености:

...Височината на звука, издаван от един предмет, зависи от неговата големина: големите, масивни предмети издават обикновено ниски звуци, а дребните, леките – високи (поради малкия обем на третиящото тяло). Силата сигнализира за интензивността на извършващия се процес (например воят на вятъра), ритъмът (съотношението между продължителността и акцентите) – за характера на движението, тембърът – за материала, от който е изготвен предметът, и за неговия вътрешен строеж (наличие или липса на кухина). (Sohor, 1964: 43)

Генерирането на звук в създадените от човека музикални инструменти наистина показва изобилие от звучащи материали (дърво, камък, мед, струни, мембрани, вибриращи въздушни тръби) и прилагане на различни физически сили върху тези материали (духане, удряне, щипване, триене), като по този начин се произвеждат спецификите от акустични динамични диапазони, основен тон и обертонове, разлики в зазвучаване, стационарен процес и отзвучаване, които активират нашата чувствителност и обуславят конкретна перцепция и съответно поведение (Fletcher and Rossing, 1998; Hansen, 2011; Zarras, 2020). Пренесено в практиката, един звук с повече правоъгълна форма на вълната, т.нар. дисторжън ефект, може да бъде използван в подходящия драматургичен момент, за да пресъздаде гразнеш, груб и шумен звук, който да съотнася с напрегнатост, възбуденост, желание за бягство. Психо-акустичното обяснение за подобна употреба е наличието на вокалната сигнална система у бозайниците, на базата на която нелинейните характеристики, достигащи максимална амплитуда и височина на възбудените звуци, физиологично активират стресора „заплаха“ и мотивират типичния отговор – поведенческата реакция борба или бягство (Reybrouck, Podlipniak, Welch, 2020).

Тембърът се дефинира като акустично свойство, което разграничава два звука с еднаква височина, продължителност и интензитет по броя на обертоновете, съпровождащи основния тон. Определяно като свойство, аналогично на цвета, неслучайно се нарича и багра, окраска на звука, като звукът на музикалния и човешкия инструмент за звукоизлъчване често се описва с думи като светъл, тъмен, металически, кристален, топъл, суров, матов, сух и др., а шумът се среща и под

разновидностите бял, розов, кафяв (Spencer, Moran, Lee, & Talbert, 1990; Geere, 2011). В музиката тембърът заедно с останалите структурни характеристики – мелодия, хармония, темпо, ритъм, лаг, звуково ниво, вибрато и др., влияе на емоционалните преценки (Sloboda, 1991; Gabrielsson and Juslin, 1996;), като изборът на музикален инструмент или комбинацията от инструменти също е много важен за изразяването на емоция (Hailstone et al., 2009).

Осуалд (Oswald, 1963: 51) в “Soundmaking: The Acoustic Communication of Emotion” цитира любопитна статия от XVIII в., която свързва разговорите в обществото според конкретен тип личност и характеристиката на оркестров инструмент, т.е. представлява социокултурна аналогия с дадена акустична среда, в която съответният социален или културен кръг пребивава.

Таблица 3. Връзка между конкретен тип личност и характеристиката на оркестров инструмент (адаптирано от Ostwald, 1963)

МУЗИКАЛЕН ИНСТРУМЕНТ VS ТИП ЛИЧНОСТ	
ИНСТРУМЕНТ	ТИП ЛИЧНОСТ
барабани	Самохвалство, силен смях и порой от шум; склонност да доминират в обществото; да зашеметят своите спътници и да запълват пространството, в което се намират.
лютня	Звучи фино и нейните ноти са изключително сладки; лесно потъва в множеството, мъже с фин гений, необичайна мисъл, голяма приветливост, уважавани от хора с добър вкус, които могат да оценяват меката мелодия.
тромпет	Способен на изящни завойи и модуляции; мъже с модерно образование и изискани обноски, които са се научили на известна плавност на дискурса, но и несериозност и лекомислие, слаби преценки.
цигулка	Живост, напредничавост; жени с разцвет на въображението, острота на репликата, поглед на сатира, но когато човек не е настроен да слуша музика, няма неприятен звук от този.
бас виола	Мрънкащ, мрачен мъжки звук, който смекчава сладостта от няколкото инструмента, които свирят с него; хора с груб разум и нерафинирани, не обичат да говорят, но понякога избухват с приятна прямота, неочаквано остроумие и мрачни любезности.

гайда	Забавлява от сутрин до вечер, повторение на няколко ноти, вечно тананикане на постоянен тон; скучни, тежки и досадни разказвачи в разговори, организирани от важни мъже.
клавесин	Хора, които са майстори във всеки вид разговор, на всички теми.
форма	импулсно – реверберантно

Както беше посочено и в частта за музиката в настоящата студия, този акустичен стереотип на изобразяване, въпреки че представеният пример е по-скоро любопитен, е реален похват, избран от композиторите, за да предадат чрез спецификата на инструмента, специфични емоционални качества.

Що се отнася до звуковете ефекти, тембралните окраски са по-ограничени, перцепцията се основава на по-първосигнални закономерности, които са се натрупали през цялото обществено-историческо развитие на човека, като са превърнали звученето от реалната среда в асоциативни емоционални представи. Например звук, който произхожда от околната среда от неприятен за нас предмет/източник, ще ни се струва некрасив и грубоват: металическата окраска на звука, която първоначално се е асоциирала с източника на такъв звук – здравият и блестящ материал метал, използван за оръжие, доспехи, оръдия на труда, – предизвиква призивност, празничност, мъжественост, докато кристалният тембър, свързан с капките дъжд по стъкло, се възприема като нежно и красиво (Sohor, 1964: 44). Човешките рудиментарни звукови матрици (плач, вик, дишане кашлица, примляскване, прозявка, пляскане, смях и др.) имат както шумно, така и тонално качество. Еволюционно са се развили от животинските звуци (които в биологичната си основа представляват невербално, акустично съобщаване на емоции при териториалното им поведение) и представляват различни видове сигнали, свързани предимно с физическото състояние на обекта – от страдание до задоволство.

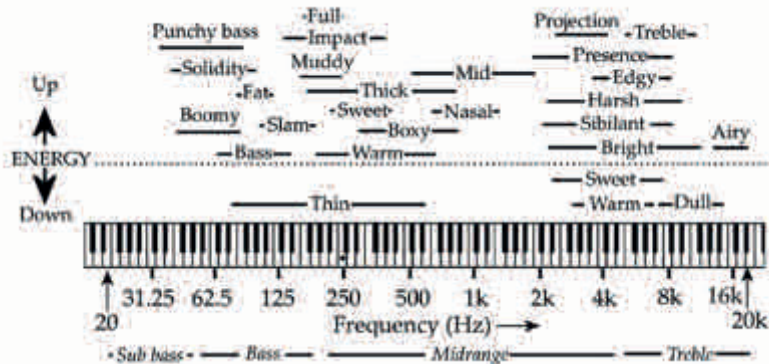
Човешката реч има по-голяма емоционална валентност от човешките звукови ефекти, тъй като нейната функция е социално опосредствана. Интонацията е основен изразител на емоция и това става кристално ясно, когато слушаме разговор на непознат език, но по мелодиката на говора, динамиката при преминаването из различните регистри, ритъма и тембралния рисунък можем да уловим възбудата (или липсата на такава) у говорещите. Не можем да кажем, че при подобно звуково изразяване тембровата характеристика на гласа се променя в голяма степен, но все пак се откриват известни нюанси

и оттенъци, които се разпознават като интонационни формули на говора, всяка със своеобразна емоция. Например по-високите звуци изискват повече усилие и напрежение на гласовите връзки, което рефлектира в усещане за напрегнатост, дори неприятност, понякога и радост, за разлика от използването на средния регистър, който създава мек, нежен колорит, което успокоява и извиква приятни емоции, и накрая ниският регистър на гласа, който ни се струва тъмен, тъжен, тъй като носи по-малко енергия и се асоциира с по-притъпена възбуда. Имайки предвид, че тембърът се определя от спектралния състав на звука (броят и интензитета на обертоновете), от психофизиологична гледна точка речта е силно устойчива на спектрална деградация и остава разбираема дори при условия на много ниска честотна разделителна способност (Shannon et al., 1995).

Звуковият дизайнер трябва да е наясно, че тембралните описания, с които хората си служат относно усещането на тона: мек, богат, прикрит, отворен, светъл, тъмен, пронизителен, режещ, груб, писклив, звучен, мрачен, безцветен, мътен и др., показват зависимостта на качеството на тона от неговото акустично съдържание, т.е. присъствието/преобладаването на хармонични или нехармонични обертонове и тяхната относителна сила, така че донякъде е в неговите правомощия (на звуковия дизайнер) да придобие съответната колористика и тембрално качество на звука, влияейки върху тези аспекти. Хелмхолц (цит. по Howard and Angus, 2017: 254) извежда няколко общи правила за тембъра, които, въпреки че са формулирани през 1877 г., са валидни и до днес:

- простите тонове имат много мек, приятен звук, без гъраваост, но няма достатъчна мощност и е тъмен при ниски тонове;
- музикален звук, който съдържа умерено силен хармоничен ред до около шестия частичен обертон, е по-хармоничен и музикален; става сладък и мек, ако липсват по-високите хармоници;
- ако присъстват само нечетните хармоници, звученето на тона е кухо, а когато те са голям брой, качеството на звука става назално;
- при преобладаващ основен тон звукът е богат, но ако той не превъзходжа по сила горните обертонове, звукът е беден;
- когато хармониците след шестия или седмия обертон са много отчетливи, звукът е рязък и груб.

Кац разработва диаграма, която представя тембралните описания, разпределени в четири звукови спектрални области, чиято енергия може да бъде увеличавана или намалявана (най-често чрез еквалайзер), с цел да се модифицира звукът до желания тембър (Katz, 2007: 43).



Фиг. 1. Тембрално описание, използвано за описване на ефекта от усилване или намаляване на спектралната енергия в различни честотни региони, обхващащи човешкия слухов диапазон от 20 Hz до 20 kHz (адаптирано от Katz, 2007). Терминологията е оставена в оригиналния език, тъй като съдържа фини семантични конотации, които не са еквивалентно преводими.

От диаграмата е видно, че ако например искаме да изтъним тона, можем да намалим интензитета в честотния диапазон около 100 – 500 Hz, а за да го изсветлим, така че да стане по-ярък, по-шипящ и пронизващ, можем да засилим честотите в диапазона 2 – 8 kHz. Потопъл звук може да се създаде или чрез засилването на енергията приблизително в диапазона 200 – 600 Hz, или чрез намаляването ѝ в честотната област между 3 и 7 kHz.

Скоростта (според Sonnenschein) се отнася до характеристиките на звука, които са дефинирани по вектора бързо – бавно. Способността ни да възприемаме скоростта на акустичните стимули, както в случая с интензитета, височината и тембъра, се управлява от физиологичните ограничения на слуховия апарат. При бързи скорости, когато импулсите на веригите от акустични събития започнат да надвишават двайсет звука за секунда, те се сливат, създавайки усещане за постоянен звук. Когато последователните импулси следват със скорост от около 0,8 секунди, слушателят се нуждае от допълнителни акустични сигнали като мелодия или словесен контекст, за да задържи вниманието си към звука и да интегрира информация. Звуците с много кратка продължителност обикновено не могат да се възприемат като тон, а като щракване без забележима височина. В речта, за да се постигне максимално висока степен на разбираемост, скоростта се поддържа до оптимално ниво от около пет срички в секунда, с чести прекъсвания.

Формата се отнася до обвивката на звука – атака, стационарен процес и отзвучаване, като измерването варира от импулсен до ревербериращ. Експлозивният звук на пистолет, изстрелян в анехогенна камера, показва звук в импулсивния край на скалата. Започва внезапно, нараства бързо до пиков интензитет и бързо затихва до тишина. Този вид звук се преживява субективно като рязък и като трясък/сблъскване. В реверберантната крайност е звук като този на непрестанно течаща вода в голям резервоар или вятър през тунел. Този звук започва, постепенно се изгражда в постоянно отекващ модел, който поддържа полутонално качество в зависимост от силата на водата и формата на резервоара и заглъхва много бавно. По отношение на звуковия дизайн за филмов/телевизионен продукт различните слоеве на пространството (обем, разстояние, насоченост) на звука могат да бъдат пресъздадени чрез съответните звукови качества и съотношението на директен към отразен сигнал – ако героите се намират близо до нас, гласовете им ще имат повече високи честоти и по-малко отразени вълни от земята и стените, а когато се отдалечават от нас, звуково това ще се пресъздаде чрез обръщането на тези звукови параметри. Обикновено наличието на реверберация характеризира затворени пространства, а липсата ѝ – отворено пространство или много абсорбираща затворена среда. Що се отнася до разстоянието, то се пресъздава освен чрез честотния спектър и чрез интензивността на звук, спрямо останалите звуци в околната среда – силен и честотно прояснен звуков ефект ще определи близкото му разстояние, докато слабото и приглушеното му честотно филтриране ще му придадат фоново и второстепенно значение.

Организацията се отнася до характеристиките на звука, както е дефинирано в таблицата на Соненшайн (2001), в противоположностите компактно – разширено. Звукът е компактен, когато неговите единични елементи/участъци са сближени в подредено разпознаваем модел. Това приближение може да бъде основно ритмично – както в морзовата азбука, тонално – както при звъненето на камбана, или едновременно ритмично и тонално – както в музикална мелодия. Компактността може също да бъде функция, моделирана по интензитетен шаблон, като например римата в поезията (която играе ритмична роля). В другата крайност на скалата звуците нямат ритъм, тон или организация на интензитета и се наричат дисонантни, монотонни или какофонични. За разлика от ритмичността, която изглежда биологично детерминирано слухово преживяване, подредеността зависи до голяма степен от социалната адаптация и ученето на слушателя. Например, преди човек да се научи да разпознава подредеността на чужд език, той му звучи хаотично и неразбираемо.

Възприемането на звуковата тъкан при един сложно организиран звук (музика, песен, звуков филмов продукт, аудио продукт) има две ниша на описание. Освен физическо-акустичното тълкуване на звука, част от което разглеждахме досега, съществуват и субективно-психологически реакции на слушателите, които са известни и като начини на слушане.

НАЧИНИ НА СЛУШАНЕ

Най-често посочваните в литературата са начините на слушане на Chion, който разглежда три начина на слушане – причинно, семантично и редуцирано (Chion, 1994: 25). Причинното слушане е най-често срещаното и представлява опит да се събере информация за източника на звука, причината за неговото чуване. Откъм точност потенциалът на каузалното слушане да предоставя сигурни данни е компрометиран, особено когато причината за звука не е видима (на екрана) и трябва да се доверяваме единствено на базата на анализа на звука. Причинното слушане е най-лесно манипулируемият начин на слушане поради свободата на тълкуванията, които предоставя. Тази склонност към слушането помага на звуковия дизайнер да подобри звуковото преживяване на индивида, като не използва оригиналния звук от обект на екрана (предимно се подменя звуков ефект), а го заменя с нов, по-добър и въздействащ звук. Филмовата логика на синхронизираната аудио-визия е тази, която ще насочи системата от убеждения на зрителя в посока да се идентифицира източникът като истински. Семантичното слушане е свързано с езика и други кодови системи. При него се обръща внимание не толкова на акустичните качества на звука, колкото на фонемите, които изпълняват смислоразличителна функция. Любопитното тук е, че разликата в звука може да бъде голяма, например разликата в пол, възраст, акцент, граматика, дори да имаме чужд език, но тя не е обект на семантичното слушане, което акцентира върху езиковото значение на предаваната звукова информация, т.е. „думата въздейства непосредствено на човешкото съзнание със своя смисъл, а не със звученето си“ (Sohor, 1964: 48). Редуцираното слушане се фокусира върху характеристиките на самия звук, върху осъзнаването на всички параметри на качеството на звука и в този смисъл е най-плодотворно за звуковия дизайнер при неговата работа, тъй като при смесването той извършва наблюдение на самия звук, а не на източника или неговото значение. Емоционалната, физическата и естетическата стойност на звука е свързана не само с причинно-следственото обяснение, което му приписваме, но и със собствените му акустични качества. При звуковия дизайн тези три режима на

слушане се припокриват и комбинират непрекъснато в сложния и разнообразен контекст на филмовия звук. Въпросът за активното и съзнателно възприятие, при което човек организира дискретни звуци в кохерентни цялости, се разглежда от гещалт принципите на възприятието.

ГЕЩАЛТ ПРИНЦИПИ НА СЛУХОВОТО ВЪЗПРИЯТИЕ

Звуковете дизайнери, независимо дали съзнателно или не, се възползват от илюзиите на човешкото слухово възприятие, за да накарат един компонент на микса да звучи отделен от или свързан със другите компоненти в общия дизайн/микс, т.е. дали ще акцентираме вниманието на зрителя върху него, или ще го потопим в общата звукова маса, за постигане на по-богата звукова текстура. Най-общо казано, можем да разделим перцепцията на звук в две категории – обективна и субективна. Обективното възприятие се отнася до физическите характеристики на звука, неговото разпространение, ревербация и всички други механизми, които ни позволяват да чуем това природно явление, както и как нашият слухов апарат взаимодейства със звуковете полета. Субективното възприятие е свързано с областта психоакустика и засяга вътрешното познание на индивида в процеса на постъпване на звуковата информация, при който той разграничава отделни слухови обекти в общия постъпващ поток и им дава приоритет. В много психологически изследвания са идентифицирани механизмите, които нашият мозък използва при субективното възприятие, като са формулирани няколко концепции, известни като гещалт принципи – първоначално разработени по отношение на визуалното възприятие, но намиращи адекватен еквивалент и при слуховото възприятие. Гещалт психологията (Koffka, 1935; Kohler, 1947) е тази научна област, която разглежда способността ни да групираме детайлите в един цялостен завършен образ, да отделяме обектите един от друг, както и от фона, който ги заобикаля, и как съзнанието се центрира, прецентрира, поддържа тенденцията да възприема действителния предмет независимо от променящите се условия, или да попълва липсващи части, така че да построи нова, завършена цялост/гещалт. Организацията на постъпващата информация (визуална и слухова) се основава на следните гещалт принципи: сходство, близост, добро продължение, затваряне, обща съдба, принадлежност, фигура и фон.

Правилата за сходство/подобие и близост могат да бъдат разглеждани заедно, тъй като и двете са свързани с тенденцията да обособяваме в заедност. Правилото за близостта казва, че хората са склонни визуално да групират обекти, ако те се намират близо един до

друг, докато при липса на ясна организация или ред в композиционната структура обектите са отдалечени един от друг и се възприемат като отделни. В контекста на аудиоото говорим по-скоро за времева близост (въпреки че можем да постигнем и пространствена такава, но тук в много по-голяма степен се намесват като влияние други звукови качества), която казва, че близко звучащи по време звукови елементи имат тенденцията да бъдат групирани като единно звуково събитие. При звуковите ефекти, ако възклицание е непосредствено последвано от счупване на стъкло, има голяма вероятност слушателят да ги обедини в общ субективен смислен звуков разказ. При музиката съседните по време ноти се превръщат в мелодия. Друг един интересен аспект, който кореспондира със същината на гещалт – цялото е различно от сумата на неговите части, – се свързва със събирането на голям брой еднакъв тип звуци, за да образуват общ, единен звуков ефект. Такива са аплаузите на публика, говорът на тълпа, свиренето на щурци и гр., които представляват не просто сумата от много отделни звуци, а нещо качествено различно за човешкия ум. Продължителният звук на една гъждовна капка и този на гъжд са напълно различни звуци и със сигурност предизвикват различно драматургично усещане.

Правилото за сходство гласи, че имаме склонността да възприемаме сходни един с друг елементи като една група, модел или структура, т.е. ако имат еднаква форма, размер или цвят, мозъкът има склонността да ги обедини в обща визуална фокусна точка. Пренесено в звуковата област, обектите ще се групират в един слят субективен звуков поток, ако са сходни по височина, сила на звука, тембър и местоположение (Moore, 2013: 304). Сходствата имат по-силни връзки при един и същ тембър, отколкото при една и съща височина. Две камбани с различна височина, ударени едновременно, ще звучат повече като един обект, отколкото камбана със свирка на една и съща височина. В някои ситуации принципът на сходство ще се запази дори когато пренебрегваме времевата близост, ако прибавим повтораемост на един и същ звуков обект – телефонен звън, намиращ се в обща звукова среда с други атмосферни служебни звуци, които звъни през шест, седем секунди, ще привлече вниманието ни, като добави степен на важност и създаде очакване да се отговори на звъненето.

Принципите за добро продължение и затварянето са свързани с тенденцията на мозъка да допълва липсваща информация, когато моделът или формата е познат. За да е налице принципът на доброто продължение в звуковия дизайн, така че да се създаде усещане за непрекъснатост и цялостност, промените в честота, интензитет, местоположение и тембър на един звук трябва да са плавни, постепенни

и доколкото е възможно – незабележими, когато искаме да създадем илюзията за единен източник на звук, и резки – в посочените параметри, когато трябва да въведем в историята ново значение на източника на звук, нов източник на звук или да разделим възприятно няколко звукови потока. Най-добре липсата на този принцип се усеща при ситуация, при която записаният теренен атмосферен звук се различава във всеки кадър при смяната на кадрите на постпродукция – наблюдават се честотни разлики, вариране в плътността, несъответствия в присъствието на конкретни звукови ефекти. Въпреки че източникът на звук е един и същ, това различие и контраст се възприемат като ясна и отчетлива промяна, която нарушава плавността и континуитета на монтажните връзки в една сцена. Поради тази причина съществува практиката по време на снимане звукорежисьорът да записва поне две минути звук от локацията на съответната сцена, който да може да влезе в последваща употреба, ако това се наложи. Подобно несходство се получава и при редактиране на реч, когато използваме различни части от различни дубли, за да структурираме цяло изречение (цял текст). Неестествено снадените думи могат да се дължат на фактори като промяна на обекта спрямо микрофона, промяна на темпото, интонацията, емоционалният тон на говора, промяна в интензивността на струята по време на запис и за да се спазва принципът на доброто продължение, е необходимо да се намерят точките на редактиране, в които промяната е най-малко забележима.

Според принципа на затваряне по същия начин, както при визуалното възприятие умът има склонността да запълни пропуски и да доуизмисли липсваща информация, за да състави цели, завършени фигури, да обедини две несвързани линии, разположени по една и съща траектория, така и при звуковото възприятие прекъснатата звукова информация може да бъде манипулирана до известна степен и при определени условия, за да бъде възприета като единна, без да отвлича вниманието на зрителя и да остави усещането, че сцената е едно непрекъснато цяло. Тъй като ухото е много чувствително в долавянето на разлики, при подобни проблеми с неконсистентността на звука зрителят/слушателят трябва да бъде „измамен“, ако, разбира се, целта ни е да създадем представата за последователност и сплотеност. Най-често проблеми от техническо естество, които са обичайната причина за прекъснатата или дефектната звукова информация, се прикриват чрез употреба на звуков дистрактор, или маскиране. Звуковият дистрактор има за цел да разсея слушателя за момент и да прикрие прекъсването на звука – например при диалог, при който имаме моментен срив на информацията и липсва дума, въвеждането

на клаксон на кола ще запълни звуковата пукнатина, в резултат на което диалогът се усеща като непрекъснат, а семантичните зони на нашия мозък ще се погрижат за попълването на липсващата дума. Според Холман (Hollman, 2010: 35) подобен разсейващ фактор може да бъде приложен и при музика, която трябва да бъде редактирана до определена дължина и въпреки че сложността на музикалната тъкан налага много повече ограничения, тъй като запазването на музикалния смисъл зависи от много фактори, които трябва да съвпадат (мелодия, хармония, ритъм, оркестрация, темпо и др.), прилагането на силен звуков ефект, с достатъчна дължина може да подпомогне психологическия механизъм на затваряне и да направи редакцията незабележима тогава, когато тя е трудна, дори невъзможна.

Специфичен феномен, при който при наличието на два едновременно звучащи тона се наблюдава възпрепятстване на тяхното разграничаване, е процесът на психо-акустично маскиране. Най-отчетливо маскирането се наблюдава при големи разлики в интензитета на двата звука, като съвсем разбираемо по-силният звук ще ни попречи да чуем по-слабия. Когато включим в уравнението и честотата, ефектът на маскиране се засилва, когато имаме звуци с една и съща честота или съседни, намиращи се в една и съща критична честотна лента (най-отчетливо във високия честотен диапазон), както и ниските честоти се явяват маскири за високите честоти. При времевото маскиране силният звук ще прикрие по-тих звук, който следва малко след това. Това се нарича маскиране напред и се случва, защото слуховата ни система се е свила от първоначалното силно ниво, но тъй като мозъкът реагира на силните звуци по-бързо, отколкото на тихите, маскирането назад може да се случи и в обратната посока (разбира се, в рамките на определени милисекунди). Тези физиологични ефекти могат да помогнат на звуковия редактор да прикрие нежелани прекъсвания, но също така трябва да бъдат отчетени, за да се избегне нежелана загуба на слухова информация. Маскирането има по-силен ефект, когато двата звука идват от една и съща посока.

Принципът на общата съдба е слуховият модел, при който два или повече компонента на сложен звук, които претърпяват едни и същи промени едновременно, се групират и съотнасят един с друг, оформяйки впечатление за едно цяло, за единен слухов обект. Това може да бъде свързано със структурата на зазвучаване и отзвучаване (синхронно започване и спиране на звука), промени в силата, височината или посоката както на отделни звукови обекти, така и до цели среди – например при преминаване от външна към вътрешна сцена външната звукова среда може да остане същата, но звучи по-приглушено, с по-ниска сила

на звука и с намалени високи честоти. При етапа на смесване Шелвок (Sheivock, 2016: 78) вижда принципа на общата съдба в практиката да се групират и рутират сходни инструменти към т.нар. шина с цел да бъдат обработени заедно, по еднакъв начин (компресия, еквалайзер, реверберация и др.), за да се постигнат равномерност и съгласуваност на спектралните и динамичните характеристики на сигнала.

В полето на човешкото визуално възприятие функционират два контекста – фигура и фон, като между тях има известна динамика, в смисъл че вниманието може да прескача от едното към другото и обратно. Във визуалните изкуства отделянето на фигура от неговото обкръжение – фона, въпреки че не е толкова свойство на самия стимулен обект, колкото се подчинява на психологически разгръщащите се процеси у индивида, може да бъде манипулирано в известни рамки, за да направлява и насочва вниманието към желаня визуален център. Пренесено в звуковата референтна рамка, принципът за фигура – фон гласи, че при наличието на повече звуци, които изгъкват по някакъв начин в един и същ момент, слушателят обикновено ще обърне внимание на един слухов поток, в най-добрия случай – максимум на три, „тъй като три гървета (фигура) вече правят гора (фон)“ (Murch, 2005: 17), т.е. три е границата, при която се преминава от индивидуалност към група. Качеството на звука (сила, честота, тембър, ритъм) влияе върху това, което може да се открие в звуковия пейзаж и което може да превърне звуков поток от фон във фигура, но в много по-голяма степен това е в правомощията на компонентите новост и контрастност – мек и странен звук като бръмчащо насекомо в стерилна офисна звукова атмосфера би могъл да привлече повече вниманието, отколкото звукът на копирната машина. В ситуация на сложен звук с константна звукова богата плътност, благодарение на „ефекта на коктейла“ нашата перцептивна слухова система може да улавя различните потоци и безпроблемно да превключва между тях. На препълнено коктейлно парти ние се фокусираме върху един основен разговор, докато останалите разговори формират един общ фон, макар че „можем да поддържаме втори перцептивен слухов поток и към още един разговор, ако той е на различна тематика“ (Moore, 2013: 311). При слушане на полифонична музика ние възприемаме и анализираме предимно една мелодична линия в даден момент, като трябва да превключим вниманието към друг мелодичен глас, процес, при който всички останали се трансформират във фон.

Именно това съзнателно превключване и фокусиране върху различните аспекти на звука в едновременно протичащите звукови потоци помага на звуковия дизайнер да създаде своите сплотени миксове, чрез които да разкаже визуалното повествование акустично, използвайки

в своята най-пригодна форма всички средства на технологията, акустиката, изкуството, семиотиката и психологията.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Разбирането за ограниченията и потенциала на нашите физиологични и умствени способности влияе върху нашето възприемане на света чрез звук и ни насочва към концепции, които могат да бъдат приложени при дейностите на смесване в звуковия дизайн. Процесът може да бъде разглеждан като „създаване на звукова скулптура, в която звукът е организиран така, че да предаде история, емоция, среда, усещане или всяка друга форма на вътрешна експресия“ (Cancellaro, 2005: 162). Освен възприемането на свойствата на звука звуковият дизайнер трябва да се научи да възприема и неговите взаимоотношения както по отношение на останалите звукови елементи, така и по отношение на изобразението и драматургичния наратив. Първото се постига чрез непрекъснато трениране на ухото и усъвършенстване на „слушането“ – способност за оценяване на звука, която идва с опита, при който „индивидът преминава от пасивно (ежедневното) към активно (анализиране на звука) слушане“ (Katz, 2007: 46). Второто се постига чрез анализ на драматичните съставки на повествованието, при който се идентифицират целите, конфликтите, повратните точки и решенията. Това в най-голяма степен ще определи слуховата йерархия, която ще управлява вниманието на зрителя явно или скрито на подсъзнателно ниво, в различните моменти от разказа. В крайна сметка усещането, което звуковият дизайнер трябва да остави след себе си, е впечатлението, че звукът се съдържа в самото изображение по реалистичен начин, внушавайки цялостност, завършеност и добре сплотени аудиовизуални връзки, без да привлича специално „звуково“ внимание към себе си, но все пак създавайки собствен уникален звуков свят, в който зрителят/слушателят да има пълноценно субективно-обективно изживяване.

ЛИТЕРАТУРА

- Aldoshina, Pritts 2006: Aldoshina Irina, Pritts Roy. Музыкальная акустика. Учебник. СПб, 2006. [Muzikalnaja akustika. Uchebnik. Saint Petersburg: Kompozitor, 2006].
- Angliss 2022: Angliss, Sarah. "Infrasonic – haunted music?"; Retrieved February 20, 2022. <https://www.sarahangliss.com/infrasonic/>
- Basner, Babisch, Davis, Brink, Clark, Janssen, Stansfeld 2014: Basner Mathias, Babisch Wolfgang, Davis Adrian, Brink Mark, Clark Charlotte, Janssen Sabine, Stansfeld Stephen. Auditory and non-auditory effects of noise on health. – Lancet, Vol. 383(9925), 2014, 1325–1332.

- Bauman 2015: Bauman Neil. "Apophenia, Audio Pareidolia and Musical Ear Syndrome", Retrieved January 20, 2022. <https://hearinglosshelp.com/blog/apophenia-audio-pareidolia-and-musical-ear-syndrome/>
- Brownrigg 2003: Brownrigg Mark. "Film Music and Film Genre". PhD diss., University of Stirling, 2003, 115-178.
- Cancellaro 2005: Cancellaro Joseph. Sound design for interactive media. NY: Delmar Cengage Learning, 2005.
- Chion 1994: Chion Michel. Audio-vision: sound on screen. NY: Columbia University Press, 1994.
- Fletcher, Rossing 1998: Fletcher Neville, Rossing Thomas. The Physics of Musical Instruments. Berlin: Springer Science and Business Media LLC, 1998.
- Fletcher, Jones, White, Dolder, Leighton, Lineton 2018: Fletcher Mark, Jones Sian Lloyd, White Paul, Dolder Craig, Leighton Timothy, Lineton Benjamin. Effects of very high-frequency sound and ultrasound on humans. Part I: Adverse symptoms after exposure to audible very-high frequency sound. – The Journal of the Acoustical Society of America, Vol. 144, Issue 4, 2018, 2511-2520.
- Frantzolas 2016: Frantzolas Tasos. "Everything you hear on film is a lie", filmed February 2016 at TEDxAthens, video, 01:06, https://www.ted.com/talks/tasos_frantzolas_everything_you_hear_on_film_is_a_lie.
- Gabrielsson, Juslin 1996: Gabrielsson Alf, Juslin Patrik. Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience. – Psychology of Music, Vol. 24, 1996, 68-91.
- Geere 2022: Geere Duncan. "White, pink, blue and violet: The colours of noise." Retrieved February 2022, from <https://www.wired.co.uk/article/colours-of-noise>.
- Georgiev 1975: Georgiev Emil. Музыкална акустика. София, 1975, 223. [Muzikalna akustika. Sofia, 1975, 223].
- Gorbman 1987: Gorbman Claudia. Unheard Melodies: Narrative Film Music. USA: Indiana University Press, 1987, 25.
- Hailstone, Omar, Henley, Frost, Kenward, Warren 2009: Hailstone Julia, Omar Rohani, Henley Susie, Frost Chris, Kenward Michael, Warren Jason. It's not what you play, it's how you play it: Timbre affects perception of emotion in music Q J Exp Psychol (Colchester), Vol. 62(11), 2009, 2141-2155.
- Hansen 2011: Hansen Uwe. Materials in musical instruments. – The Journal of the Acoustical Society of America, Vol. 129(4), 2011, 2518.
- Holman 2010: Holman Tomlinson. Sound for Film and Television. UK: Routledge, 2010, 35.
- Howard, Angus 2017: Howard David, Angus Jamie. Acoustics and Psychoacoustics. London, UK, Routledge, 2017, 254.
- Jaekel 2017: Jaekel Philip. "Why we hear voices in random noise". Nautilus. Retrieved April 1, 2022. <https://nautil.us/why-we-hear-voices-in-random-noise-5770/>
- Jenny 2001: Jenny Hans. Cymatics: A Study of Wave Phenomena & Vibration (3rd ed.). San Francisco: Macromedia Press, 2001.

- Kalinak 2010: Kalinak Kathryn. *Film music: a very short introduction*. NY: Oxford University Press, 2010.
- Karolyi 1965: Karolyi Otto. *Introducing Music*. UK: Penguin Books, 1965, 108.
- Katz 2007: Katz Robert. *Mastering Audio: The Art and the Science*, second edn. Focal Press, Oxford, 2007.
- Koffka 1935: Koffka Kurt. *Principles of Gestalt psychology*. London: Routledge, 1935.
- Kohler 1947: Kohler Wolfgang. *Gestalt psychology*. NY: Liveright, 1947.
- Lauterwasser 2007: Lauterwasser Alexander. *Water Sound Images: The Creative Music of the Universw*. San Francisco: Macromedia Press, 2007.
- Leighton 2017: Leighton Timothy. "Are some people suffering as a result of increasing mass exposure of the public to ultrasound in air?" – *Proc. R. Soc. A* 473(2199), 20160828. Retrieved February, 2022, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5378247/>
- Lemaitre, Rocchesso 2014: Lemaitre Guillaume, Rocchesso Davide. On the effectiveness of vocal imitations and verbal descriptions of sounds. – *The Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 135, 2014, 862–873.
- McKusick 2014: McKusick Eileen. *Tuning the Human Biofield: Healing with Vibrational Sound Therapy*. USA: Healing Arts Press, 2014.
- McLaughlin 1998: McLaughlin Joyce R. Good Vibrations: A membrane's properties can now be obtained by analyzing nodes –places where the system is at rest when vibrated at a natural frequency. – *American Scientist*, Vol. 86, No. 4 (July–August 1998), 342–349.
- Moore 2013: Moore Brian. *An Introduction to the Psychology of Hearing*. UK: Brill (6th edition), 2013, 304.
- Møller, Pedersen 2004: Møller Henrik, Pedersen Christian S. Hearing at low and infrasonic frequencies. – *Noise and Health* Vol.6(23), 2004, 37–57.
- Murch 2005: Murch Walter. Dense Clarity – Clear Density. *Transom Review* Vol. 5, Issue 1, 2005, 17.
- Oh, Zuwala, Salvagno, Tilbrook 2022: Oh Yonghee, Zuwala Julian., Salvagno Caitlin, Tilbrook Grace. The Impact of Pitch and Timbre Cues on Auditory Grouping and Stream Segregation. – *Front. Neuroscience* 15:725093, 2022.
- Oswald 1963: Oswald Peter. *Soundmaking: The Acoustic Communication of Emotion*. USA, Charles C. Thomas Publisher, 1963, 51–53.
- Reybrouck, Podlipniak, Welch 2019: Reybrouck Mark, Podlipniak Piotr, Welch David. Music and Noise: Same or Different? What Our Body Tells Us. – *Front Psychology*, Vol. 10, 2019, 1153.
- Reybrouck, Podlipniak, Welch 2020: Reybrouck Mark, Podlipniak Piotr, Welch David. Music Listening as Coping Behavior: From Reactive Response to Sense-Making. – *Behav Sci (Basel)*, Vol. 10(7), 2020, 119.
- Sakai, Hikosaka, Miyauchi, Takino, Tamada, Iwata, Nielsen 1999: Sakai Katsuyuki, Hikosaka Okihide, Miyauchi Satoru, Takino Ryouyuke, Tamada Tomoe, Iwata

- Nobue K., & Nielsen Mathew. Neural representation of rhythm depends on its interval ratio. – *Journal of Neuroscience*, 19, 1999, 10 074 – 10 081.
- Scruton 1999: Scruton Roger. *The Aesthetics of Music*. UK: Oxford University Press, 1999, 39.
- Shannon, Zeng, Kamath, Wygonski, Ekelid 1995: Shannon Robert, Zeng Fan-Gang, Kamath Vivek, Wygonski John, Ekelid Michael. *Speech Recognition with Primarily Temporal Cues*. – *Science*, Vol. 270(5234), 1995, 303-4.
- Shelvock 2017: Shelvock Matthew. *Gestalt theory and Mixing audio*. – Hepworth-Sawyer, Hodgson, Toulson, Paterson (editors). *Innovation in Music II: Proceedings of the International Conference Innovation in Music (2015)*, June 7-9, 2015. Cambridge, UK: Future Technology Press, 2017, 75- 87.
- Sloboda 1991: Sloboda John. *Music structure and emotional response: Some empirical findings*. – *Psychology of Music*, Vol. 19, 1991, 110-120.
- Sohor 1964: Sohor Arnold. *Музиката камо вуг изкуство*. София: Наука и изкуство, 1964. [Muzikata kato vid izkustvo. Sofia, 1964].
- Sonnenschein 2001: Sonnenschein David. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. USA: Michael Wiese Production, 2001, 65-71.
- Spencer, Moran, Lee, Talbert 1990: Spencer John, Moran, D. J., Lee, A., Talbert, David. *White noise and sleep induction*. – *Archives of Disease in Childhood*, Vol. 65(1), 1990, 135-137.
- Staseva, Kvitkina, Litvinov, Kobzeva 2020: Staseva Elena, Kvitkina Marina, Litvinov Artyom, Kobzeva Nataliya. *The effect of noise on the human body, in particular, on cardiovascular diseases*. – *E3S Web of Conferences*, Vol. 164, 01028, 2020.
- Tan, Pfordresher, Rom 2010: Tan Siu-Lan, Pfordresher Peter, Rom Harre. *Psychology of music: from sound to significance*. New York: Psychology Press, 2010, 107.
- Ueda, Ota, Takahashi 2014: Ueda Mari, Ota Atsushi, Takahashi Hironobu. “Investigation on high-frequency noise in public space -We tried noise abatement measures for displeasure people,” Retrieved February, 2022, http://www.icben.org/2014/papers/Team4/4_16%20MariUeda_1.pdf
- Viers 2008: Viers Ric. *The sound effects bible: how to create and record Hollywood style sound effects*. USA: Michael Wiese Productions, 2008.
- Wiseman 2007: Wiseman Richard. *Quirkology: how we discover the big truths in small things*. NY: Basic Books, 2007, 124.
- Zappas 2020: Zappas Kelly Roncone. *The science of sound: Examining the role of materials in musical instruments*. – *JOM: the journal of the Minerals, Metals & Materials Society*, Vol. 59(8), 2020, 13-17.

За автора:

Гл. ас. Силвана Карагьозова, СУ „Св. Климент Охридски“, ФНОИ, катедра „Музика и мултимедийни технологии“.

Научни интереси: аудио-визуален дизайн, звуков дизайн, видеомонтаж, мултимедия.

E-mail: skkaraguo@uni-sofia.bg

About the Autor:

Ch. Assistant Professor Silvana Karagyoova, Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Faculty of Educational Studies and The Arts, Department „ Music and multimedia technologies“.

Scientific interests: audio-visual design, sound design, video edit, multimedia.

E-mail: skkaraguo@uni-sofia.bg

