

Факултет по науки за образованието и изкуствата
СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

Faculty of Educational Studies and the Arts
SOFIA UNIVERSITY "ST. KLIMENT OHRIDSKI"

ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА И МУЗИКА

2020

VISUAL ARTS AND MUSIC

книжка/issue
I /2020

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Проф. д-р Милена Георгиева
(Институт за изследване на изкуствата - БАН)

Доц. Милена Блажиева – главен редактор
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Доц. д-р Снежина Бисерова
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Доц. д-р Таня Казанджиева
(СУ „Св. Климент Охридски“)

Доц. д-р Камен Цветков
(Университет за архитектура, строителство и геодезия)

Доц. д-р Николай Градев
(НМА „Проф. Панчо Владигеров“)

EDITORIAL BOARD

Prof. Milena Georgieva, PhD
(Institute of Art Studies - BAS)

Assoc.Prof. Milena Blazhieva – Editor-in-Chief
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”) - Editor-in-Chief

Assoc.Prof. Snezhina Biserova, PhD
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Assoc.Prof. Taniya Kazandzhieva, PhD
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)

Assoc.Prof. Kamen Tsvetkov, PhD
(University of Architecture, Civil Engineering and Geodesy)

Assoc.Prof. Nikolay Gradev, PhD
(National Academy of Music “Prof. Pantcho Vladigerov”)

Дизайн на корицата: Снежина Бисерова

Графичен дизайн: Явор Грънчаров

Превод на английски: Христина Белева

Техническа поддръжка: Евгени Венков

Cover design: Snezhina Biserova

Graphic design: Yavor Grancharov

Translated by Hristina Beleva

Technical support: Evgeni Venkov

Списание то е реализирано с финансовата подкрепа на Фонд научни изследвания
на Софийски университет „Св. Климент Охридски“
(проект „Съвременни модели на електронни научни издания“, № 3088 / 2020 г.)

Указанията за авторите могат да бъдат намерени на адрес:
https://fnoi.uni-sofia.bg/magazine/index.php/visual_arts_and_music

ISSN 2683-1392



ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА И МУЗИКА

Шестмесечно списание за изкуство и култура
Книжка № 1, 2020
Година I, том 1

СЪДЪРЖАНИЕ

СТРАНИЦИ НА РЕДАКТОРИТЕ

КЪМ ЧИТАТЕЛИТЕ 5

ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА / ПЛАСТИЧНИ ИЗКУСТВА

**ДВА РАННОВИЗАНТИЙСКИ КАПИТЕЛА С ФИНО НАЗЪБЕН АКАНТ
ОТ ЕПИСКОПСКАТА БАЗИЛИКА НА ФИЛИПОПОЛ**

Ива Досева 7

**БОРИС ДЕНЕВ И НЕГОВАТА „ГРЪЦКА ВРЪЗКА“
В ПЕРИОДА 1934 – 1943 Г.**

Антон Стайков 19

ДРУЖЕСТВОТО НА БЪЛГАРСКИТЕ СКУЛПТОРИ (1930 – 1934)

Наташа Ноева 40

**БЪЛГАРСКИТЕ ХУДОЖНИЧКИ-ГРАФИЧКИ
ПРЕЗ 30-ТЕ И 40-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК**

Цветана Петрова 54

**ХУДОЖЕСТВЕНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА ТЕМАТА ЗА СМЪРТТА В АВТОРСКИ
ИЗДАНИЯ ЗА ДЕЦА, РЕАЛИЗИРАНИ
НА НЕМСКОЕЗИЧНИЯ КНИЖЕН ПАЗАР В ПЕРИОДА 1970 - 2010 Г.**

Регина Далкалъчева 74

**МАЙСТОРИ НА СЪВРЕМЕНОТО ТЕКСТИЛНО ИЗКУСТВО
(ЦЕЦА ГЕОРГИЕВА, ЕМИЛИЯ ПАНАЙОТОВА, МАРИЯ КИРКОВА,
МАРГАРИТА ДОПЧЕВА И МАРИЯНА РАЙНОВА)**

Лаура Димитрова 95

ТЕХНИКАТА НА РЪЧНО РЕЦИКЛИРАНАТА ХАРТИЯ И МЯСТОТО ѝ В СЪВРЕМЕННОТО ПЛАСТИЧНО ИЗКУСТВО	
Красимира Дренска	108

ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА / ФОТОГРАФИЯ

КОНТАКТНИТЕ КОПИЯ НА „ФИЛМОВИ КАДРИ БЕЗ ЗАГЛАВИЕ“ НА СИНДИ ШЪРМАН И ПРОТИВОРЕЧИЕТО МЕЖДУ ПОСТАНОВКА И ИМПРОВИЗАЦИЯ В СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС	
Лиляна Карагжова	125

РЕФЕРЕНТНИТЕ ОБРАЗИ КАТО ЗАТВЪРЖДАВАНЕ НА СОРУ-РАСТЕ МОДЕЛА	
Йосиф Аструков	136

ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА / ЕКРАННИ ИЗКУСТВА

ПЪРВИТЕ ФИЛМИ, ЗАСНЕТИ НА БАЛКАНИТЕ (1896–1900)	
Петър Кърджолов	143

РЪЧНО РИСУВАНЕТО АНИМАЦИОННИ ФИЛМИ НА СУЗАН ПИТ	
Ангела Гоцис	162

МУЗИКА

ПЪРВИТЕ БЪЛГАРСКИ ДЕТСКИ ОПЕРЕТИ ОТ ПАНАЙОТ ПИПКОВ – ОПИТ ЗА СЪВРЕМЕНЕН ПОГЛЕД	
Боряна Мангова	174

ПОРТФОЛИО

ГРАФИЧНИ ТРАНСФОРМАЦИИ – II	
Снежина Бисерова	189

АВТОРИ

АВТОРИ НА БРОЯ	199
---------------------------------	-----

VISUAL ARTS AND MUSIC

Biannual journal for arts and culture
Issue No 1, 2020
Volume 1 Year I

CONTENTS

EDITORS` PAGES

EDITORS` ADDRESS	5
-----------------------------------	---

VISUAL ARTS / PLASTIC ARTS

TWO EARLY BYZANTINE FINE-TOOTHED ACANTHUS CAPITALS FROM THE EPISCOPAL BASILICA OF PHILIPPOPOLIS Iva Dosseva	7
---	---

BORIS DENEV AND HIS "GREEK CONNECTION" DURING THE PERIOD FROM 1934 TO 1943 Anton Staykov	19
--	----

THE SOCIETY OF BULGARIAN SCULPTORS (1930 – 1934) Natasha Noeva	40
--	----

BULGARIAN WOMEN PRINTMAKERS IN THE 1930s AND 1940s Tsveta Petrova	54
---	----

ARTISTIC INTERPRETATIONS ON THE TOPIC OF DEATH IN ARTISTIC PUBLICATIONS FOR CHILDREN MADE AVAILABLE ON THE GERMAN-LANGUAGE BOOK MARKET IN THE PERIOD 1970 – 2010 Regina Dalkalacheva	74
--	----

MASTERS OF CONTEMPORARY TEXTILE ART (TSETSA GEORGIEVA, EMILIYA PANAYOTOVA, MARIA KIRKOVA, MARGARITA DOPCHEVA AND MARIYANA RAINOVA) Laura Dimitrova	95
--	----

**THE TECHNIQUE OF HAND-RECYCLED PAPER
AND ITS PLACE IN CONTEMPORARY PLASTIC ART**

Krasimira Drenska 108

VISUAL ARTS / PHOTOGRAPHY

**THE CONTACT COPIES OF CINDY SHERMAN'S 'UNTITLED FILM STILLS' AND THE
DISCREPANCY BETWEEN STAGED PRODUCTION
AND IMPROVISATION IN THE PHOTO-TAKING PROCESS**

Lilyana Karadzheva 125

**REFERENT IMAGES AS A REAFFIRMATION
OF THE COPY-PASTE MODEL**

Iosif Astrukov 136

VISUAL ARTS / SCREEN ARTS

THE FIRST MOVIES SHOT ON THE BALKANS (1896-1900)

Petar Kardzhilov 143

THE HAND-DRAWN ANIMATED FILMS OF SUZAN PITT

Andzhela Gotsis 162

MUSIC

**THE FIRST BULGARIAN CHILDREN'S OPERETTAS
BY PANAYOT PIPKOV - AN ATTEMPT AT A MODERN LOOK**

Boryana Mangova 174

PORTFOLIO

GRAPHIC TRANSFORMATIONS - II

Snezhina Biserova 189

AUTHORS

AUTHORS OF THE ISSUE 201

КЪМ ЧИТАТЕЛИТЕ

Уважаеми читатели,

Пред вас е първият брой на новото списание „Визуални изкуства и музика“, издание на Факултета по науки за образованието и изкуствата в СУ „Св. Климент Охридски“.

Във факултета вече повече от 20 години съществуват катедрите „Визуални изкуства“ и „Музика“, в които се обучават студенти в специалностите „Изобразително изкуство“ и „Музика“, а от три години и в специалностите „Графичен дизайн“ и „Музикални медийни технологии и тонрежисура“. След толкова време, настъпи моментът да стартираме и собствено специализирано издание за теоретични изследвания в различните области на художествената култура. То е в електронен формат и е ориентирано както към специализираната публика, така и към широката читателска аудитория.

Макар че заглавието на списанието е буквално отражение на структурата на двете катедри в рамките на факултета, намеренията на екипа са да го превърне в територия, върху която се срещат различните дискурси върху изкуството (изкуствоведски, културологични, философски и пр.). Особен интерес представляват и онези области, в които изобразително изкуство и музика влизат в синтез с други художествени форми – кино, театър, архитектура, изкуство на книгата...

Още първият брой предлага широка панорама както по отношение на времевия диапазон, така и по отношение на представените художествени области и не на последно място по отношение на изследователските подходи.

В статията на И. Досева са разгледани два ранновизантийски капители от Филипол, като на базата на анализ на изобразителния мотив и на пластичния език те са разположени в определен културен контекст. Публикациите на А. Стайков (за Борис Денев), на Н. Ноева (за Дружеството на българските скулптори), на П. Кърджолов (за първите филми на Балканите) и на Б. Мангова (за детските оперети на Пинков) запознават читателите с малко известни факти, свързани с развитието на пластичните изкуства, на киното и на музиката. Текстовете на Цв. Петрова и Л. Димитрова имат в известна степен популяризаторски характер. Цв. Петрова припомня за пет художнички (Анна Крамер, Люба Паликарова, Петра Кисурова, Бинка Вазова, Сидония Атанасова), изиграли ключова роля в развитието на българската печатна графика, а Л. Димитрова представя пет съвременни авторки (Цеца Георгиева, Емилия Панайотова, Мария Киркова, Маргарита Дончева и Марияна Райнова) със съществен принос в развитието на текстилното изкуство. Р. Далкалъчева повдига важния въпрос за темите табу в детската литература, като

разглежда трактовката на темата за смъртта в авторски детски книжки, реализирани в последните десетилетия на немскоезичния книжен пазар. Статиите на Лиляна Караджова и на Анжела Гоцис са посветени на творчеството на две авторки с подчертано влияние върху съвременната култура – Синди Шърман и Сузан Пит. В броя са включени и две статии, в основата на които стои емпиричният опит на техните автори: текстът на Кр. Дренска за ръчната хартия и този на Й. Аструков за референтните образи, в който всъщност е изложена силно критичната позиция на автора към безкрайното и безкритично използване на референтните образци в сферата на визуалното.

В заключение, списанието има специално обособена рубрика, посветена на художествени проекти, в които партньор е Софийският университет. Първият проект, представен на страниците на списанието и реализиран с подкрепата на Фонд научни изследвания на СУ „Св. Климент Охридски“, е „Графични трансформации – II“ с ръководител Снежина Бисерова.

На всички читатели пожелаваме приятно четене и ползотворни мигове със сп. „Визуални изкуства и музика“!

До нови срещи!

От редакционната колегия

ДВА РАННОВИЗАНТИЙСКИ КАПИТЕЛА С ФИНО НАЗЪБЕН АКАНТ ОТ ЕПИСКОПСКАТА БАЗИЛИКА НА ФИЛИПОПОЛ

Ива Досева

Резюме: Обект на анализ в статията са два капители от Епископската базилика на Филипопол, които са сред най-луксозните и представителни произведения на ранновизантийската архитектурна скулптура: с фино назъбен акант и вариант на типа с акант, повеян от вятър, но с различна украса на двете запазени страни. Паметниците са с по-малки размери и са принадлежали към второстепенни конструкции в църковния интериор. В хронологично отношение са приблизително синхронни на големите колонни кемпферови и йонийски кемпферови капители, открити в църквата – края на първата половина на V век или VI век.

Различни по обща форма и декоративни схеми, двата капители от Епископската базилика проявяват общи особености според материала и фината техника, които недвусмислено сочат синхронното им производство и произхода им от императорските ателиета на остров Проконес в Мраморно море. Така тези капители отразяват настъпващите промени в културните връзки и източници на материали, модели, пластични идеи в града. Капителите са важни и от гледна точка на разпространението на редките типове, към които принадлежат. Други образци от типа с листа, повеяни от вятър, от територията на съвременна България не са известни.

Ключови думи: капител: коринтски композичен, фино назъбен акант, „теодосиански“, двузонен с протомета; листа, „повеяни от вятър“

Обект на настоящата статия са два капители от Епископската базилика на Филипопол¹, които са сред най-луксозните и представителни произведения на ранновизантийската архитектурна скулптура.

На фона на множеството съчинения за историята и за урбанистичното

¹ Изказвам благодарността си към проучвателския екип за предоставената ми възможност за работа и за съдействието на: г-жа Жени Танкова, ръководител на археологическите разкопки (2016 –2019), доц. Елена Кантарева, ръководител на консервацията на мозайките и архитектурната скулптура, и г-р Станислав Станев, консултант на консервацията на мозайките и архитектурната скулптура. Изследването е част от индивидуалния ми проект към Институт за изследване на изкуствата при Българска академия на науките: „Архитектурната скулптура в Епископската базилика на Филипопол“ (2017 – 2020).

развитие на Филипопол, издигнал се през IV век като главен град на провинция Тракия, обобщителните изследвания на архитектурната скулптура от града, също приносни, са твърде малко и се отнасят главно до римската епоха.² По тези причини намирам за наложително въвеждането на този вид лапидарни артефакти в научно обръщение с цел бъдещо съставяне на по-цялостна картина. Находки при археологическите проучвания, разглежданите тук капители биха дали и определена информация за църквата, от която произхождат. Тя, в съответствие с функцията си като катедрална, както и поради обстоятелството, че в нея са запазени огромни площи погрови мозайки (общо над 2000 кв.м),³ е от първостепенно значение не само за културната история на града, но и за ранновизантийското изкуство. Издигната в бързо адаптираща се среда, на място, което има свое минало, свой смисъл в системата на римския град и което предоставя обилie от градежен материал, църквата е призвана да реструктурира града, да осъществи формирането на нов пространствен и духовен център.⁴ Затова не би било пресилено да се каже, че обектът фокусира в себе си основни проблеми на миналото и настоящето, отнасящи се към:

- градоустройството на античния Филипопол и трансформациите му през ранновизантийския и средновековния период;
- проникването на християнството в града и утвърждаването на епископската институция;
- ранновизантийската църковна архитектура;
- архитектурната скулптура през римския и ранновизантийския период;
- ранновизантийското мозаично изкуство;
- художествените традиции, контакти, ателиета и майстори във Филипопол;
- проучването на археологически обекти, тяхното опазване, реставриране и експониране, правните норми в България, които би следвало да обезпечат оптималното извършване на споменатите дейности.

Разбира се, няма да коментирам всички въпроси; ще изложa накратко основните моменти в историята на Епископската базилика и нейното проучване, които ще изяснят общия контекст.

² Някои от тях ще бъдат цитирани в хода на изложението.

³ Kantareva-Decheva, E., Stanev, St. New mosaic floors in the Episcopal basilica of Philippopolis. *Proceedings of XIV Conference of Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique (AIEMA), (Nicosia, Cyprus, 15-19 October 2018).* (in print)

⁴ Topalilov, I. Christianity, Heresies, and paganism in the religious policy of Theodosius I in Thrace. *Quis est qui ligno pugnat? Missionaries and Evangelization in Late Antique and Medieval Europe (4th - 13th centuries)*, Verona, (s.a.), p. 108, 114-115, 117, 119; Topalilov, I. The impact of the religious policy of Theodosius the Great on the urbanization of Philippopolis, Thrace. *ACTA XVI CONGRESSVS INTERNATIONALIS ARCHAEOLOGIAE CHRISTIANAE, COSTANTINO E I COSTANTINIDI L'INNOVAZIONE COSTANTINIANA, LE SUE RADICI E I SUOI SVILUPPI* (Curatela scientifica Olof BRANDT, Vincenzo FIOCCHI NICOLAI), Citta del Vaticano, 2016, p. 1853-1862.

Църквата е проучвана на етапи, като резултатите са публикувани съвременно.⁵ Паралелно с последните археологически разкопки се извършва консервиране на мозайките. Над базиликата се изгражда и т.нар. защитна сграда,⁶ чийто „втори етаж“ е предназначен да осигури площ за реставрираните мозайки от най-горния слой подово покритие, които са демонтирани при разкритието на по-ранните. Целесъобразността на „защитната сграда“, вписването ѝ в археологическата и съвременната градска среда, техническата надеждност и дргуи, са проблеми, които, надявам се, в бъдеще ще бъдат безпристрастно анализирани в своята цялост.

Това, което вече е добре изяснено в публикациите, е, че Епископската църква според архитектурния си план е трикорабна базилика, с полукръгла апсида, (36 м x 58 м). От запад има нартекс, атрий с портици, открит двор и пропилеи. Изградена е над комплекс от римската епоха, заемащ площта на двойна инсула. Основите и архитектурните детайли от старите сгради оптимално са използвани при градежа на базиликата.⁷

Все още не е постигнат единен възглед относно времето на началото на строежа; напоследък то се търси преди средата на IV век.⁸ Следват преустройства, чиито обхват и хронология също са в процес на прецизиране. През средните векове над руините на църквата е формиран некропол,⁹ което е сравнително често установявана практика, свидетелстваща за определена памет за светите места.

Едно от обстоятелствата, които затрудняват фиксирането на по-тесни хронологични граници, е извънредният мащаб на църквата – извършването на всяка една дейност е изисквало време, по-продължително от обичайното. По общо признание, сред основните, но не единствени, показатели са мозайките, полагани неколккратно върху първоначалния *opus signinum*.¹⁰ Важен хронологичен репер е мозаичният надпис, в който

⁵ Първите проучвания са проведени през 1983 – 1986 г. и 2002 – 2003 г. под ръководството на Елена Кесякова: Кесякова, Е. Раннохристиянска базилика от Филипопол. *Известия на музеите от Югоизточна България*, XV, 1989, с. 113-127 [Kesyakova, E. Rannohristiyanaska bazilika ot Filipopol. *Izvestiya na muzeite ot Yugoiztochna Balgariya*, XV, 1989, p. 113-127]; Kessiakova, E. Une nouvelle basilique à Philipopolis. *Actes du XIe Congrès international d'archéologie chrétienne*, (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève & Aoste, 21-28 septembre 1986), III. *Città del Vaticano – Rome*, 1989, p. 2539-2559. Сред последващите публикации, които по-пряко се отнасят към настоящата тема, са: Stanev, St., Tankova, J. The Episcopal Basilica of Thracian (Plovdiv, Bulgaria). *Proceedings of XVII International Congress of Christian Archaeology (Utrecht & Nijmegen, The Netherlands, 2-6 July 2018)* (in print); Kantareva-Decheva, E., Stanev, St. Op.cit.

⁶ Финансирано от фондация „Америка за България“.

⁷ Stanev, St., Tankova, J. Op.cit.

⁸ Ibid.; Kantareva-Decheva, E., Stanev, St. Op.cit.

⁹ Кесякова, Е. Цум. съч., с. 125-126 [Kesyakova, E. Op. cit., p. 125-126]; Kessiakova, E. Op. cit., p. 2556-2558; Stanev, St., Tankova, J. Op.cit.

¹⁰ Kantareva-Decheva, E., Stanev, St. Op.cit.

е упоменат епископ Маркиан (?).¹¹

Ако мозайките се редят след завършване на строителството, архитектурната скулптура може да е създадена преди или най-късно при неговото протичане. Каква е по-точно времевата разлика между изпълнението на двата вида изкуства, също не винаги може да се определи. Капителите, които са открити на обекта, свидетелстват за състояло се преустройство на основната конструкция на църквата към края на V или през VI век.¹² Наличните типове кемпферови и йонийски кемпферови капители са византийско нововъведение, осъществяващо преноса на тежестта на тухлените/каменните арково-куполни форми, заместили дървените базиликални конструкции.

Някои от филипополските образци (йонийските кемпфери), съгласно класификацията на Василия Вемі, представят опростено решение (тип III, вариант 4¹³), съобразено с изискванията за масово производство през втората четвърт на V до първата четвърт на VII век.¹⁴



Йонийски кемпферов капител. Мрамор, V – VI век, Епископска базилика, Филипопол (Пловдив)

¹¹ Шаранков, Н. Епиграфски открития през 2015 г. В: *Археологически разкопки и открития през 2015 г.* С.: НАИМ, БАН, 2016, с. 969-970 № 6, обр. 3 [Sharankov, N. Epigrafski otkritiya prez 2015 g. In: *Arheologicheski razkopki i otkritiya prez 2015.* Sofia: National Archaeological Museum with Institute, Bulgarian Academy of Sciences, 2016, p. 969-970 no. 6, fig. 3].

¹² Досева, И. Архитектурната скулптура от Епископската базилика на Филипопол. Носещи елементи (капители), част II. В: Кантарева, Е. и Станев, Ст. (ред.) *Епископската базилика на Филипопол: проучвания и резултати. (под печат)* [Doseva, I. Arhitekturnata skulptura ot Episkopskata bazilika na Filipopol. Noseshti elementi (kapiteli), part II. In: Kantareva, E. and Stanev, St. (eds.) *Episkopskata bazilika na Filipopol: prouchvaniya i rezultati.* (in print)].

¹³ Vemi, V. Les chapiteaux ionique à imposte de Grèce à l'époque paléochrétienne. *Bulletin de Correspondance Hellénique*. Supplément 17, Athènes-Paris, 1987, p. 23-25.

¹⁴ Ibid., p. 210-211, 214, 216-217.

Като носещи елементи, тези капители са надежден източник за изводи относно времето и степента на преустройство на църквата. За първоначалния етап на градеж, обаче, лапидарните паметници не предоставят преки данни; нито един от известните ми образци не бих датирала със сигурност през IV – първата половина на V век. При археологическите проучвания са открити значително количество римски йонийски и коринтски капители и други детайли, повечето от които са преупотребени съгласно предназначението си.



Йонийски капител. Мрамор, II век, Епископска базилика,
Филипопол (Пловдив), атрий, анастилоза

Те се отнасят към средата – втората половина на II век и към първата половина на III век.¹⁵ Следователно произхождат от два периода на обектите, над чиито руини е издигната църквата. Както е изяснено в литературата, в началните години на утвърждение на християнството майсторите, обучени според принципите на класическите форми, масово употребяват сполци, което довежда до разнообразни решения – с колонади с несъответстващи един към друг елементи и т.н.¹⁶

Паметниците, които разглеждам тук, са с по-малки размери и са принадлежали към второстепенни конструкции. Затова съществува и вероятността те да не попадат в основните строителни периоди, а да са следствие частична обнова на църковния интериор. Няма за данни за точното им място на намиране в обекта.

¹⁵ Досева, И. Цит. съч. [Doseva, I. Op.cit.]

¹⁶ Ousterhout, R. G. *Eastern Medieval Architecture: The Building Traditions of Byzantium and Neighboring Lands*. Onassis Series in Hellenic Culture. Oxford University Press, 2019, p.104.

Капител с фино назъбен акант

Размери: голем диаметър ~ 22 см; запазена височина 13 см; предполагаема височина ~ 25 см.
Материал, техника: бял мрамор със сиви жилки, висок релеф, ажур, употреба на свредел.



Капител с фино назъбен акант („теодосиански“). Фрагмент, мрамор, V – VI век, Епископска базилика, Филипопол (Пловдив)

Запазеният фрагмент е от долния дял на капитела. Двете листа от акантовия венец на първия регистър са с по пет длаки, всяка – с по три изреза. Особеност е допирането на всички връхчета на листата до съседните, като наоколо се образувани празнини с геометрична форма – трапец, ромб, елипса. Пробивите са направени със свредел и са допълнително обработени, така че всички повърхности са добре полирани, включително дълбоко връзаните жилки на листата. В основата на капитела, като отглас на апофизиса на колоната, има торус със стилизиран лавров венец в нисък релеф.

Паметникът носи достатъчно ясни белези, за да се постави в контекста на коринтските капители с *acanthus spinosus* и композитните капители, съчетаващи елементи от коринтския и йонийския тип. Според развитието на горния дял капителът би могъл да бъде:

- едно- или двуредов коринтски капител, тип с фино назъбен акант, т.нар. „теодосиански“. При този тип над аканта следва йонийска кима (или ред скъсени акантови листа) и малки волути под абака;

- двузонен тип (капител с протомета): над единствения ред акант зоната на волутите е с увеличена височина, а вместо волути изпъкват глави или протомета на птици или животни (гълъби, овни, лъвове, телци и т.н.).

И двата типа са родствени, създадени и развивани са в ателиетата при императорските карieri на остров Проконес в Пропонтида (Мраморно море) след средата на V век и главно през VI век.¹⁷ В повечето случаи акантовите листа са самостоятелни и между тях остават издължени

¹⁷ Kautzsch, R. *Kapitelstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten*

полема. По-рядко е срещана схемата, при която съседните листа от първия регистър се докосват така, както е при капитела от Филипопол. Сходно е плътното разположение при малките капители с фино назъбен акант от Херсонес¹⁸ и др. То не е непременно наложено от малките размери, съдейки по големите колонни капители с фино назъбен акант от Херсонес¹⁹, Созопол²⁰ и др. Значително приближени едно към друго са листата на капител от Еленско.²¹

Обикновено торусът в основата на големите капители е с ажурни актантови орнаменти, а тук е, както е при малък едноредов капител от Херсонес с фино назъбен акант.²²

По-вероятно изглежда капителът от Филипопол да е от т.нар. „теодосиански“ тип. Рисковано е да се определи точната му функция; съдейки по диаметъра му, е по-малък от капителите на кивориите и е по-голям от тези на олтарните презради.

Капител с фино назъбени акантови листа, „повеяни от вятър“

Размери: долен диаметър ~ 16 см; абак (запазени) 26 x 17 см; височина 11,5 см
Материал, техника: бял мрамор със сиви жилки, висок релеф, ажур, употреба на свредел.

Капителът също не е цял. Според формата си е бил кубичен или кемпферов. Основата му е кръгла; украсата се развива само в един регистър, над нея има абак. Двете прилежащи стени са с различна украса.

vom vierten bis ins siebente Jahrhundert. Berlin, 1936, p. 115-139, 163, 165, Taf. 24-25; Terry, A. The Sculpture at the Cathedral of Euphrasius in Porec. *Dumabarton Oaks Papers*, 42, 1988, p. 16-8, 23; Pensabene, P., Barsanti, C. Reimpiego e importazioni di marmi nell'Adriatico paleocristiano e bizantino. *La cristianizzazione dell'Adriatico (Antichità Altoadriatiche 66)*, Trieste 2008, p. 470-471; Dimitrov, Z. Two figural capitals from the late Antiquity in National Archaeological Museum-Sofia. In: M. Rakocija (ed.) *Proceedings from the International Symposium "NIS AND BYZANTIUM X. Niš – Martyriopolis and Imperial City" (held in Nish, Serbia, June 2011)*, Niš, 2012, 172-179; Khrushkova, L. G. Byzantine Capitals of the Architectural Complex of the 'Basilica of 1935'. *Chersonesos in Crimea Archaeology of a World of Changes. Late Roman and Early Byzantine Architecture, Sculpture and Landscapes.* BAR Publishing, Oxford BAR International Series 2973, 2020, p. 294-297.

¹⁸ Biernacki, A. B. *Architektura wczesnobizantyjskich budowli sakralnych Chersonezu Taurydzkiego. (2. Wczesnobizantyjskie elementy i detale architektoniczne Chersonezu Taurydzkiego)*. Poznan: Wydawnictwo Poznanskie, 2009, p. 284, no 564/873, T. 71.

¹⁹ Ibid., p. 294, no 603/973, T. 63; Khrushkova, L. G. Op. cit., p. 295-296, no 3, fig. 5.

²⁰ Dosseva, I. *Early Byzantine and Medieval Architectural Sculpture in Sozopol*. Sofia: Accent 2012, p. 53, no 6.

²¹ НАМ-Сф, Инв. № 1599: Овчаров, Д., Ваклинова, М. *Ранновизантийски паметници от България IV-VII век.* С.: Сентември, 1978, с. 37-38 [Ovcharov, D., Vaklinova, M. *Rannovizantiyski pametnitsi ot Balgariya IV-VII vek.* Sofia: Septemvri, 1978, p. 37-38].

²² Biernacki, A. Op. cit., p. 37, 297, no 613/973 T. 67.

От едната страна (А) е запазен акантов лист, извит встрани и напред. Отклонението на централната му жилка (оста) създава впечатление за движение. Това е причината за условното наименование на типа украса „листа, повеяни от вятър“. Повърхностите на листото са прорязани от ситни дупчици. Общата форма на релефа изпъква пред абака.



Капител с фино назъбен акант („листа повеяни от вятър“). Фрагмент, мрамор, V – VI век, Епископска базилика, Филиппол (Пловдив), страна А



Капител с фино назъбен акант („листа повеяни от вятър“). Фрагмент, мрамор, V – VI век, Епископска базилика, Филиппол (Пловдив), страна А

Приема се, че първата проява на типа „листа, повеяни от вятър“ е върху капител от Калат Семан, Сирия през втората половина на V век.²³ Осите на всичките му акантови листа са отклонени в една посока. Този подход се възприема и развива главно в проконеските ателиета до към средата на VI в. Създава се модел, при който осите на листата на горния и долния ред се отклоняват в противоположни посоки, така че динамиката на формите се засилва. Сред христоматийните примери са образци от Константинопол,²⁴

²³ Kautzsch, R. Op. cit., p. 1936143-4, no 460, Taf. 28; Ousterhout, R. G. Op. cit., p. 105, fig. 6.1D.

²⁴ Kautzsch, R. Op. cit., p. 145, no 462, Taf. 29.

Солун („Св. Димитър“, „Св. Георги“, преизползваните в „Св. София“).²⁵ При друг вариант осите на съседните листа са в различни посоки („Сан Аполinare и Класе“ и Палацо дел Пополо в Равена).²⁶ Тялото на самите капители най-често е камбановидно като на композичните коринтски капители.

От територията на съвременна България не са ми известни други образци на типа „листа, повейни от вятър“, което само по себе си говори за важното значение на находката.

Върху другата страна (В) личат части от четири стилизирани акантови (?) елемента, като всеки по-широк се редува с тесен. Релефът им е нисък и не надвишава плана на абака.



Капител с фино назъбен акант („листа повейни от вятър“). Фрагмент, мрамор, V – VI век, Епископска базилика, Филиппол (Пловдив), страна В – стилизирани акантови орнаменти

Подобни фризове стилизирани растителни и геометрични елементи, съчетани с други видове украса, се срещат върху някои кубични, кемпферови и йонийски кемпферови капители, например от Атина, Епидавър, Кастория.²⁷

Това, което е присъщо за типа „листа, повейни от вятър“, е еднаквата украса от всички страни, създаваща илюзия за движение, подело цялото тяло. Затова несъответстващият според композицията си и пластичния подход мотив от страна В поражда въпроси. Като се имат предвид и различните пространствени съотношения на релефите спрямо абака, би могло да се допусне, че украсата му не е завършена. Но запазеното от капителя не е достатъчно за заключенията относно степенята за обработване и общата декоративна схема. По-вероятно двойките срещуположни страни са били предвидени различни, подобно на множество кубични и кемпферови капители. Конкретната функция на капителя в интериора на Епископската базилика е също неопределима засега.

²⁵ Ibid., p. 142, 144-147, no 458, Taf. 28, 464 T. 28.

²⁶ Pensabene, P., Barsanti, C. Op. cit., p. 466-467, fig.12-13; Ousterhout, R. G. Op. cit., p. 105, fig. 6.1E.

²⁷ Vemi, V. Op. cit., no 2, pl. 1; no 30a, pl. 11; no 62b, pl. 22; no 160a, pl. 50.

Различни по обща форма и декоративни схеми, двата капители от Епископската базилика проявяват общи особености според материала и финамата техника, които недвусмислено сочат синхронното им производство и проконеския им произход. Така тези капители отразяват настъпващите промени в културните връзки и източници на материали, модели, пластични идеи в град, пряко обвързан през римската епоха с изкуството на древните анатолийски центрове Ефес, Пергам, Афродизия, Милет.²⁸ От друга страна, капителите са важни и от гледна точка на разпространението на редките типове, към които принадлежат.

При сравнение с големите колонни капители от базиликата, двата малки са много по-сложни и усъвършенствани, което би могло да се обясни както със смисъла на конструкциите, в които са участвали, така и с произхода. В хронологично отношение всички са приблизително синхронни (края на първата половина на V век или VI век).

Стилово и пластично и капителите отразяват етап в развитието на архитектурната скулптура през V – VI век – от натурна растителна форма акантът се е превърнал в ажурен орнамент, поставящ под съмнение солидността на целия обем на капителя. Традиционната система форми все още е запазена, но резбата се подвежда под абстрактни схеми, акцентира се на контраста между светлина и сянка, създава се усет за такова движение, което не е подвластно на класическата логика на съотношения между носени и носещи части.²⁹

Качеството на двата образца от Епископската базилика, независимо от фрагментарното им състояние, им придава висока експозиционна стойност.

²⁸ Dimitrov, Z. Anatolian Elements in the Order Architecture of Philippopolis. *Proceedings of the First International Roman and Late Antique Conference. "Cites, Territories and Identities"* (Plovdiv, 3rd -7th October 2016), Vol 44, 2018, p. 231-243 et cit. lit.

²⁹ Cf. Kitzinger, E. *Byzantine Art in the Making*, London, 1977, p. 76-80; Ousterhout, R. G., Op. cit., p.104-106.

БИБЛИОГРАФИЯ

Досева, И. Архитектурната скулптура от Епископската базилика на Филипопол. Носещи елементи (капители), част II. В: Кантарева, Е. и Станев, Ст. (ред.) *Епископската базилика на Филипопол: проучвания и резултати.* (под печат) [Doseva, I. Arhitekturnata skulptura ot Episkopskata bazilika na Filipopol. Noseshti elementi (kapiteli), chast II. In: Kantareva, E. and Stanev, St. (eds.) *Episkopskata bazilika na Filipopol: prouchvaniya i rezultati.* (in print)].

Кесякова, Е. Раннохристиянска базилика от Филипопол. *Известия на музеите от Югоизточна България*, XV, 1989, с. 113-127 [Kesyakova, E. Rannohristiyanska bazilika ot Filipopol. *Izvestiya na muzeite ot Yugoiztochna Balgariya*, XV, 1989, p. 113-127].

Обчаров, Д., Ваклинова, М. Ранновизантийски паметници от България IV-VII век. С.: Септември, 1978. [Ovcharov, D., Vaklinova, M. *Rannovizantiyski pametnitsi ot Balgariya IV-VII vek*. Sofia: Septemvri, 1978.]

Шаранков, Н. Епиграфски открития през 2015 г. В: *Археологическу разкопку и открития през 2015*. С.: НАИМ, БАН, 2016, с. 968-970. [Sharankov, N. *Epigrafski otkritiya prez 2015 g*. In: *Arheologicheski razkopki i otkritiya prez 2015*. Sofia: National Archaeological Museum with Institute, Bulgarian Academy of Sciences, 2016, p. 968-970.]

Biernacki, A. B. *Architektura wczesnobizantyjskich budowli sakralnych Chersonezu Tauryzkiego. (2. Wczesnobizantyjskie elementy i detale architektoniczne Chersonezu Tauryzkiego)*. Poznan: Wydawnictwo Poznanskie, 2009.

Dimitrov, Z. Two figural capitals from the late Antiquity in National Archaeological Museum-Sofia. In: M. Rakocija (ed.) *Proceedings from the International Symposium "NIS AND BYZANTIUM X. Niš – Martyriopolis and Imperial City"* (held in Nish, Serbia, June 2011), Niš, 2012, p. 165-184.

Dimitrov, Z. Anatolian Elements in the Order Architecture of Philippopolis. *Proceedings of the First International Roman and Late Antique Conference. "Cites, Territories and Identities"* (Plovdiv, 3rd - 7th October 2016), Vol 44, 2018, p. 231-243.

Dosseva, I. *Early Byzantine and Medieval Architectural Sculpture in Sozopol*. Sofia: Accent, 2012.

Kantareva-Decheva, E., Stanev, St. New mosaic floors in the Episcopal basilica of Philippopolis. *Proceedings of XIV Conference of Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique (AIEMA)*, (Nicosia, Cyprus, 15-19 October 2018) (in print).

Kautzsch, R. *Kapitelstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert*. Berlin, 1936.

Kessiakova, E. Une nouvelle basilique à Philipopolis. *Actes du XIe Congrès international d'archéologie chrétienne*, (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève & Aoste, 21-28 septembre 1986), III. Città del Vaticano – Rome, 1989, p. 2539-2559.

Khrushkova, L. G. Byzantine Capitals of the Architectural Complex of the 'Basilica of 1935'. *Chersonesos in Crimea Archaeology of a World of Changes. Late Roman and Early Byzantine Architecture, Sculpture and Landscapes*. BAR Publishing, Oxford BAR International Series 2973, 2020, p. 291-301.

Kitzinger, E. *Byzantine Art in the Making*, London, 1977.

Ousterhout, R. G. *Eastern Medieval Architecture: The Building Traditions of Byzantium and Neighboring Lands*. Onassis Series in Hellenic Culture. Oxford University Press, 2019.

Pensabene, P., Barsanti, C. Reimpiego e importazioni di marmi nell'Adriatico paleocristiano e bizantino. *La cristianizzazione dell'Adriatico (Antichità Altoadriatiche 66)*, Trieste 2008, p. 455-490.

Stanev, St., Tankova, J. The Episcopal Basilica of Thracian (Plovdiv, Bulgaria). *Proceedings of XVII International Congress of Christian Archaeology (Utrecht & Nijmegen, The Netherlands, 2-6 July 2018)* (in print).

Terry, A. The Sculpture at the Cathedral of Euphrasius in Porec. *Dumabarton Oaks Papers*, 42, 1988, p. 13-62.

Topalilov, I. The impact of the religious policy of Theodosius the Great on the urbanization of Philippopolis, Thrace. ACTA XVI CONGRESSVS INTERNATIONALIS ARCHAEOLOGIAE CHRISTIANAE, COSTANTINO E I COSTANTINIDI L'INNOVAZIONE COSTANTINIANA, LE SUE RADICI E I SUOI SVILUPPI (Curatela scientifica Olof BRANDT, Vincenzo FIOCCHI NICOLAI), Citta del Vaticano, 2016, p. 1853-1862.

Topalilov, I. Christianity, Heresies, and paganism in the religious policy of Theodosius I in Thrace. *Quis est qui ligno pugnat? Missionaries and Evangelization in Late Antique and Medieval Europe (4th - 13th centuries)*, Verona, (s.a.), p. 108, 114-115, 117, 119.

Vemi, V. Les chapiteaux ionique à imposte de Grèce à l'époque paléochrétienne. *Bulletin de Correspondance Hellénique. Supplément 17*, Athènes-Paris, 1987, p. 23-25.

TWO EARLY BYZANTINE FINE-TOOTHED ACANTHUS CAPITALS FROM THE EPISCOPAL BASILICA OF PHILIPPOPOLIS

Iva Dosseva

Abstract: The subject of the present article are two capitals from the Episcopal Basilica of Philippopolis which are among the most splendid and representative examples of early Byzantine architectural sculpture with their fine-toothed acanthus and a variation of the wind-blown acanthus with a different type of decoration on the two preserved adjoining sides. These artefacts are of smaller dimension and they belonged to the secondary structures of the basilica interior. Chronologically they are approximately synchronous to the large column impostes and Ionic impostes discovered in the basilica – end of the first half of the 5-th century or the 6-th century. Although different in shape and decorative patters, the two capitals from the Episcopal Basilica bear some common specifics in terms of material and fine technique which is unquestionably indicative of their synchronous production and their Proconnesian origin from the emperor's workshops on the island of Proconnesos in the Marmara Sea. Thus, these capitals reflect the evolving changes in the cultural exchange and material sources, models, and sculptural concepts in the city. The capitals are also important as indicators of the way in which the rare types they actually represented spread about. No other examples of the wind-blown type have been discovered hitherto on the present-day territory of Bulgaria.

Keywords: capital: Corinthian composite, fine-toothed acanthus, 'Theodosian', bipartite, wind-blown acanthus

БОРИС ДЕНЕВ И НЕГОВАТА „ГРЪЦКА ВРЪЗКА“ В ПЕРИОДА 1934 – 1943 Г.

Антон Стайков

Резюме: Борис Денев е страстен пътешественик, любопитен и отгаден изследовател и на България, и на страните, които посещава за по-дълго (Германия, Гърция) или за по-кратко (Италия, Франция, Турция, днешна Северна Македония). В настоящия текст се проследява отношението му като художник, човек на словото и общественик към историята, природата, културното наследство и хората на южната ни съседка Гърция. За него тя е цивилизацията на древни култури, източник на творческо вдъхновение, но и земя на народ, с който България има сложни отношения, започнали да се размразяват през 30-те години на XX в. след дълъг период на враждебност и противостоене, резултат от трагични и за двете страни исторически събития. В текста се проследяват няколко реципрочни посещения на български и гръцки художници и интелектуалци като част от институционалните усилия за изграждане на дружества с културни цели, които в същото време създават лични артистични и човешки приятелства, а Борис Денев е активен герой/участник в тях.

Ключови думи: Борис Денев, Българо-гръцко дружество, Гръцко-българско дружество, Атина, пътепис, пленер, илюстрации за вестник

Темата за българо-гръцките културни отношения в този период е засегната в текстове на изкуствоведи и историци от различни поколения. Между по-важните ще спомена тези на критиците Кирил Кръстев и Стефан Митов – съвременници на разглежданите събития, както и на наши изкуствоведи/изследователи на българското изкуство – Ирина Михалчева, Весела Христова-Радоева, Татяна Димитрова, Ирина Генова, Пламен В. Петров и др., историците Димитър Сирков, Бисер Петров, Стоян Райчевски, Спиридон Плумидис, Александър Якимов, архивистите Иванка Гезенко и Цочо Билярски. За първи път се публикуват и поставят аналитично в контекст редица документи, съхранявани от ДА „Архиви“, както и в архива на фондация „Поддържане на изкуството в България“ и СБХ.

Атина: творческо пътуване, 1934 г.

През есента на 1934 г. Борис Денев заминава с група български художници за Гърция в рамките на културния обмен и оживлението в междудържавните отношения, което се наблюдава през тези години. Политическата ситуация не е изяснена докрай, но обстановката около подписването на Балканския пакт през 1934 г. дава предпоставки не само за общи решения от членовете на пакта, но и за двустранни диалози между отделните страни и България¹. Както става традиция за Денев по-късно, той ознаменува това пътуване с дълъг пътепис² в пет последователни броя на вестник „Зора“, в който намираме ценна информация за творческия обмен в тези години. С присъщия си хумор Денев описва и перипетиите си: лошите пътища, климата, светоусещането, дори приликите и разликите в хранителните навици на двата съседни народа. Отбелязва и насадените клишета, формирани от многовековни противоречия, църковни разделения и войни. Гърция за Денев е „далечна, непозната и чужда“, въпреки радостта от посещението на Елада, която нарича „огнище на античната култура, блян за всеки образован човек“³. И когато пише, Денев е сякаш повторно художник – всичко, до което се докосва, описва с цветове, линии, дълбочини, планове, пропорции и т.н. – понятия, използвани в рисуването. „Меки багри на угари“, „красиви перести облаци с обазрени в розово краища“, „есенни багри“, „беловаросани къщи“, „Парнас, грамаден, сив, въздушен“, „млечнобелите облаци, между които тук-там пламти сребристо слънце“, „фантастични хълмове, като начупен гръбнак на нагърчено огромно чудовище“, „бели мраморни колони и червено боядисани коридори“, „парк с палми, пинии, кактуси столетници“, „облени от слънце и свеж, приятен въздух“ и т.н.

Петте части на пътеписа са илюстрирани с рисунки, които Денев прави в автобуса, влака, хотела или на място, пред археологически и исторически забележителности. Във фотография, публикувана на първа страница във вестник „Зора“, той е уловен по време на рисуване от натура в Маратон – около него са се струпали участници от групата и домакини от Гърция.

¹ Якимов, А. *Балканската политика на Гърция между двете световни войни*. С.: Симелпрес, 2012, с. 127-139. [Yakimov, A. *Balkanskata politika na Gartsia mezhdu dvete svetovni voyni*. Sofia: Simelpres, 2012, p. 127-139].

² Денев, Б. *Екскурзия до Атина. Зора, 1934. бр. 4626-4630*. [Denev, B. *Ekskurzia do Atina. Zora, 1934. no. 4626-4630*].

³ Денев, Б. *Екскурзия... , бр. 4626, с. 8*. [Denev, B. *Ekskurzia... , no. 4626, p. 8*].



Борис Денев рисува пленер в Маратон, 1934.⁴

Борис Денев има дълъг опит от практиката си като военен художник, когато е трябвало бързо и точно да регистрира придвижването на българските войски. Оттогава може би у него остава и рефлексът на документалиста да рисува при всеки удобен случай както скици, които може да използва за бъдещи картини, така и тушови рисунки, често с техника, станала негов патент – своеобразна „суха четка“. Откриваме тези рисунки като самостоятелни творби в изложби или репродуцирани във вестници и списания. Очевидно е, че той, без съмнение, познава спецификата на жанра „илюстрация за пресата“ – сюжетите му са винаги ясни и разпознаваеми, и даже когато процесите по време на репродуциране влошават качеството на рисунките му, те остават достатъчно четливи и върху вестникарската хартия.

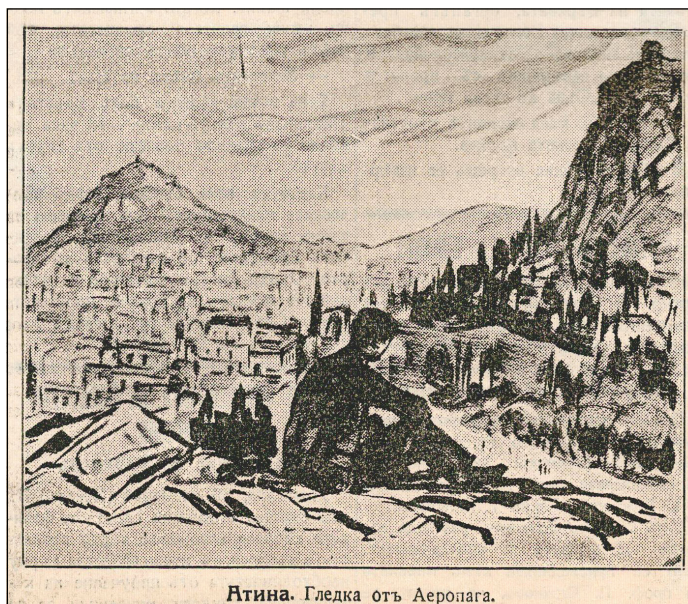
В Атина Денев е настанен в една стая със Сирак Скитник, в съседната е Дечко Узунов, в групата са и Бенчо Обрешков⁵ и Кирил Цонев. Българските художници са впечатлени от този огромен град с бели къщи с равни покриви – тераси.⁶

⁴ Денев, Б. Екскурзия... , бр. 4628. [Denev, B. Ekskurzia... , no. 4628].

⁵ За изложбата му през 1935 г. със сюжети от Гърция Кирил Кръстев пише: „Майсторски е уловена гръцката природа с голите скалисти планини...“ Вж. Кръстев, К. Бенчо Обрешков. С.: Български художник. 1982, с. 67. [Krastev, K. Vencho Obreshkov. Sofia: Balgarski hudozhnik. 1982, p. 67].

⁶ Денев, Б. Екскурзия..., бр. 4629. [Denev, B. Ekskurzia ..., no. 4629].

Денев и колегите му рисуват вдъхновено – обхванала ги е „художническата треска“, те са като „пчели на цвят“. Денев шеговито отбелязва рисуваческите опити на тримата на място: „Бързаме, грацим – о, мъка!“⁷.



Борис Денев. Атина. Гледка от Аеропага.⁸

Срещите на групата са не само с природата, а и с музеите на Атина – те излизат от тях „омаломощени и замаяни“. И има защо – в никой български музей не могат да видят картини от Ел Греко, Рембранд, Веласкес, Караваджо. Посещават ателиета на гръцки художници, Академията, ходят пеша до изнемога по улиците на града и на излети в Дафни, Коринт, Елевсина, Маратон. Споделят радостта си в разговори и на маса, правят скици пред вдъхновяващата натура, които ще станат реперни в техни бъдещи изложби. И в известната изложба на Сирак Скитник „Скици и впечатления от Гърция“ през 1935 г.⁹, и в отделни картини на Дечко Узунов, и в рисунките и маслените картини на Борис Денев виждаме тези „каменисти, голи ридове, изразяващи вечността и които така хармонират със старините (...), кактуси, столетници пинии и кипариси...“.

⁷ Денев, Б. Екскурзия... , бр. 4628. [Denev, B. Ekskurzia... , no. 4628].

⁸ Денев, Борис. Екскурзия до Атина. Зора, 1934. бр. 4629, с. 1 [Denev, B. Ekskurzia do Atina. Zora, 1934. br. 4626, s. 1]

⁹ Петров, П. Животът – цинично шествие на мъртъвци. В: Илиев, К. и Петров, П. (състав.) 130 години от рождението на Сирак Скитник. С.: СГХГ, 2013. с. 92. [Petrov, P. Life – Syclical procession of Corpses. In: Iliev, K. i Petrov, P. (eds.) 130th Anniversary of Sirak Skitnik. Sofia: SGHG, 2013. p. 92.].



Сирак Скитник. Акрополът, 1934-35. М. б., хартия, 44 x 61 см.¹⁰
ХГ „Димитър Добрович“ – Сливен

Денев успява да нарисува в последния ден и „благородния великан“ Акропола, който, макар „глозган и оръфан“, стои величествен пред него – художникът го „издебва“ рано сутринта, облян от слънце. Отново описва с цвят впечатленията си: белите мраморни колони са противопоставени на „дълбокото синьо небе“.¹¹

На връщане към България той преживява отново, като на движеща се през прозорците на влака кинолента, събитията от бойните полета и местата от походите, които е документирал като военен художник десетилетия по-рано: Кукуш, езерото Дойран, Кожух планина, село Конско, планината Беласица, село Порой, Демир Хисар. С тях свършва и неговият пътепис от Гърция¹².

Борис Денев и Българо-гръцкото гружество

Борис Денев е един от подписалите учредителния протокол на Българо-гръцкото гружество през 1935 г. Заедно с него в списъка намираме имена на художници и писатели, между които и Александър Балабанов, Иван Лазаров,

¹⁰ Илиев, К., Петров, П. (състав.) *130 години от рождението на Сирак Скитник*. [P\$_____епродукция]. С.: СГХГ, 2013, с. 256. [Iliev, K., Petrov, P. (eds.) *130th Anniversary of Sirak Skitnik*. [Reproduction]. S.: SGHG, 2013. p. 256.]

¹¹ Денев, Б. *Екскурзия ... бр. 4630* [Denev, B. *Ekskurzia ... , no. 4630*]

¹² Пак там. [Ibid.]

Елин Пелин, Сирак Скитник, Бенчо Обрешков, Дечко Узунов. Тях виждаме и на фотографите от пътуванията на Денев в Гърция, откриваме ги в мемоари и лични свидетелства, посветени на тези събития. Дружеството развива интензивна дейност в периода 1935 – 1938 г., до началото на Втората световна война. Прави впечатление, че в състава на Българо-гръцкото дружество има много интелектуалци и сравнително малко индустриалци, може би и защото България е предимно аграрна страна.¹³

Инициативите на Гръцко-българското дружество¹⁴ и Българо-гръцкото дружество следват една след друга в годините след основаването им. На 17 май 1936 г. в салона „Преслав“, София, е открита изложба „Съвременно гръцко изкуство от група гръцки художници“ под покровителството на министъра на народната просвета и пълномощния министър на Гърция в София. Поканата за изложбата, както и повечето документи на дружествата, е двуезична – френският език е медиатор между двете съседни държави в дипломатическите отношения, но и в голяма част от личната кореспонденция, както се убеждаваме от архивите на дружеството и архива на Борис Денев.



Покана за гръцка изложба в София.¹⁵

Изложбата се открива официално с оптимистични думи за „взаимно зачитане“ между двата народа чрез „културно обединение“. Речта е в духа

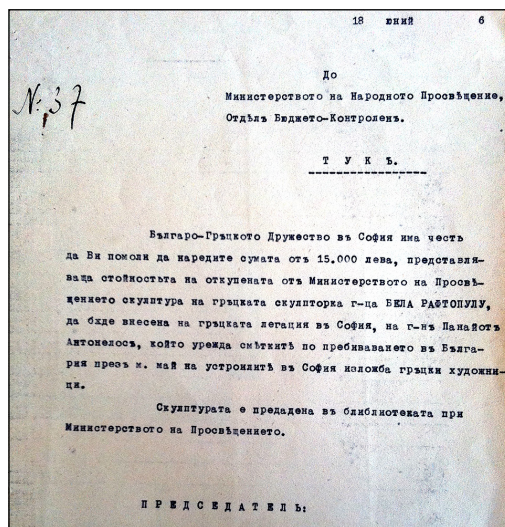
¹³ За по-пълнен преглед на историята на Гръцко-българското дружество в Атина, неговия клон в Солун и различните Българо-гръцки дружества след 1935 година вж. Πλουμίδης, Σ. Ο Σύνδεσμος Ελληνοβουλγαρικής Φιλίας (1935 – 1941), *Τα Ιστορικά*, 2001, τόμος 18ος, τεύχος 35. [Plumidis, S. Дружеството за гръцко-българска дружба (1935 – 1941). *Историка*, 2001, т. 18, бр. 35.] [Plumidis, S. Druzhestvoto za gratsko-balgarska druzhba (1935 – 1941). *Istorika*, 2001, vol. 18, no. 35.].

¹⁴ На френски дружеството се нарича Ligue d'amitié Greco-Bulgare, а оригиналното му име на гръцки е Ο Σύνδεσμος ελληνοβουλγαρικής φιλίας.

¹⁵ Покана за изложба на „Съвременно гръцко изкуство“ в галерия Преслав. 17.05.1936. ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а. е. 4, л. 4-5. [Покана за izlozhba na "Savremenno gratsko izkustvo. Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, a. e. 4, l. 4-5.].

на дипломатическото общо говорене („великите майстори на изкуствата в Древна Гърция“) и клишираните метафори („нека цветовете на изложените произведения осветлят миналото и нека те озарят и очертаят перспективи за едно по-светло бъдеще“). Откриващият предпочита други да се изказват за изкуството и заявява, че оставя това на „хора, по-компетентни от мен“¹⁶.

По време на приема в двореца в чест на гръцката делегация е ангажиран екип от 14 официални лица от Двореца¹⁷, като наред с генерал-адютанта на цар Борис III Стефан Цанев и началника на канцеларията на царя Константин Панов в екипа са г-р Иван Буреш, директор на научните институти, придворни дами и аташирани лица, отговарящи за различни аспекти от протокола. Гръцките художници (в списъка с разходите се упоменава за 20 гости) са посрещнати гостоприемно, нощуват 7 ноци в хотел „Славянска беседа“, имат официален обяд с 20 български колеги в „Юнион Палас“¹⁸, присъстват на голям прием за 200 души в ресторант „България“, сближават се с домакините на „интимна българска вечеря“ и „неофициален обяд“ на 24 май, като общо предвидените разходи за престоя им са 50 000 лева¹⁹. В друг документ виждаме, че разходите са нараснали до 80 000 лева²⁰. А и се откупува една творба от изложбата за библиотеката при Министерството на просвещението, което е прецедент в такъв тип изложба²¹.



Молба за превод на пари за покупка на скулптура от Бела Рафтопулу.²²

¹⁶ ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а. е. 4, л. 30. [Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, а. е. 4, l. 30].

¹⁷ ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а. е. 4, л. 6. [Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, а. е. 4, l. 6].

¹⁸ ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а. е. 4, л. 32. [Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, а. е. 4, l. 32].

¹⁹ ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а. е. 4, л. 7. [Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, а. е. 4, l. 7].

²⁰ ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а. е. 4, л. 8. [Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, а. е. 4, l. 8].

²¹ ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а. е. 4, л. 3. [Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, а. е. 4, l. 3].

²² Молба за превод на пари за покупка на скулптура от Бела Рафтопулу. 18.06.1936. ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а. е. 4, л. 3. [Molba za prevod na pari za pokupka na skulptura ot Bela Raftopolu.

През 1936 г. година Денев получава колективно писмо²³ от трима гръцки колеги, адресирано до него и „нашия приятел“ Бенчо Обрешков. Явно връзката им е била близка и топла – писмото, написано на френски, започва с българското закачливо обръщение „бре“, (Chèr Borisse bre!). В това кратко, но наситено с имена и информация за други събития писмо научаваме още детайли по темата: гръцката група е доволна от пътуването в България и изпраща благодарности за „превъзходния прием и симпатия“, които са получили; групата очаква Денев и Обрешков „през есента за малък тур из островите“. Кореспондентите от двете страни се възхищават на предимствата на „другия“, Денев и Обрешков – на красотите на Гърция и вкусната храна, а те пък от своя страна – на „хубавия климат на София“, сравнен с „непоносимата жега в Атина“.



Бенчо Обрешков. Пейзаж от Гърция – беритба на маслини, 1938. М. б., платно, 63 x 72 см.²⁴
ХГ „Станка Димитрова“ – Кърджали

18.06.1936. Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, a. e. 4, l. 3.].

²³ Писмо от 26.06.1936. Фондация „Подгържане на изкуството в България“. [Pismo ot 26.06.1936. Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

²⁴ Рангелова, Б. и Иванова, С. Бенчо Обрешков (1899 – 1970). [Репродукция]. С.: НХА, 2009. с. 43. [Rangelova, B. u Ivanova, S. Bencho Obreshkov (1899 – 1970). [Reproduction]. S.: National Art Gallery, 2009, p. 43.].

В писмо от Антониос Сохос²⁵, скулптор, професор в гръцкия институт „Политехника“²⁶, от 5 октомври 1936 г. научаваме, че Денев е получил „най-накрая наградата“, която според изпращача е съвсем заслужена и за която той го „поздравява от все сърце“²⁷. Денев се интересува от политическото развитие в Гърция²⁸ и получава окуражителен отговор: „Политическите събития са по-добре, трябваше да вървим така отдавна, но има поговорка, която казва „по-добре късно, отколкото никога“. В писмото се отправя покана към Борис Денев и госпожа Денева да присъстват на тържествен чай прием на 11 октомври, организиран в чест на министър Шишманов. Навярно поканата е само куртоазна, защото Денев в това време е в България и няма как да присъства на прием в Атина.

Представители на Гръцко-българското дружество пристигат в София на официално посещение в периода 28 май – 4 юни 1937 г. В архивите се пазят както предварителните програми на български и френски²⁹, така и списъците на членовете на организационния комитет, програмите на официалните приеми, поканите за вечери и изложби и т.н., които дават представа за културната програма, отношенията между политически, стопански и културни дейци, създаването на културни и икономически контакти. Веднага след завръщането на гръцката делегация Богдан Филов получава писмо³⁰ от председателя на Гръцко-българското дружество, в което се изразява дълбока благодарност за приема, спомагащ за сближаването на двата народа, нещо, което е залегнало и в целите на двете организации.³¹ В писмото се съдържа и покана за реципрочно посещение.

²⁵ Писмо от 5.10.1936. Фондация „Поддържане на изкуството в България“. [Pismo от 5.10.1936. Support for the Art in Bulgaria Foundation.]

²⁶ Плумидис, С. Дружеството за гръцко-българска дружба (1935 – 1941). *Историка*, т. 18, бр. 35, 12.2001 [Plumidis, S. Druzhestvoto za gratsko-balgarska druzhba (1935 – 1941). *Istorika*, t. 18, br. 35, 12.2001.]

²⁷ „Георгиос Втори, Крал на гръците / Присъждаме на г-н Борис Денев Командирския кръст на нашия Орден на Феникса и в уверение даваме настоящата диплома, лично подписана от Нас и нашия министър на външните работи. / Атина, 28 юли 1936 г.“ (превод от гръцки Върбан Тодоров).

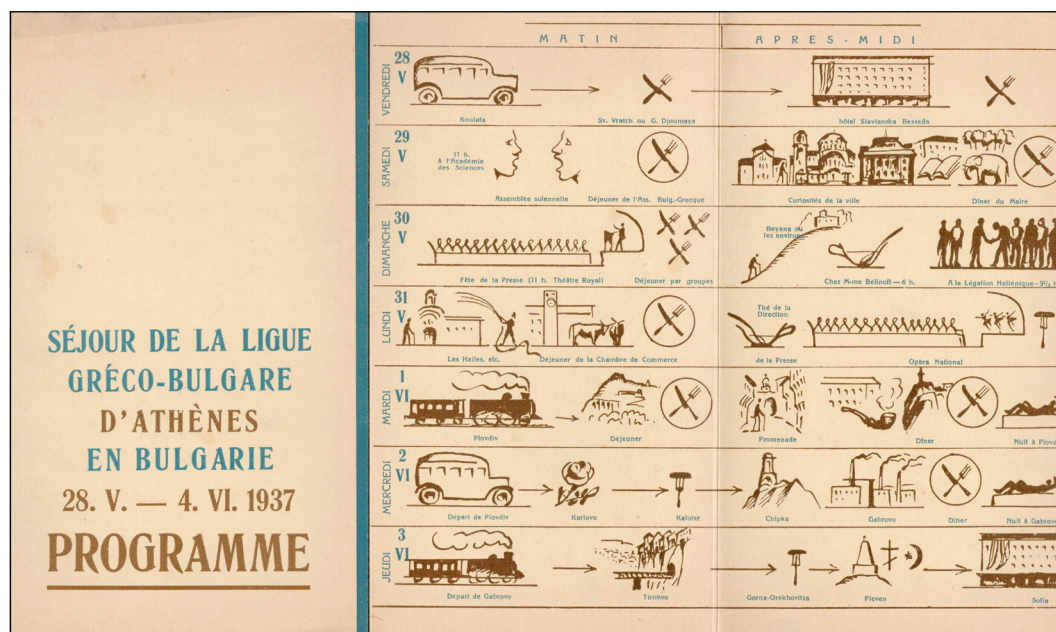
²⁸ Петров, Б. Българо-гръцките отношения в навечерието на Втората световна война и завземането на Беломорието. *Военно-исторически сборник*, 2006, с. 49–54. [Petrov, B. Balgaro-gratskite otnoshenia v navecherieto na Vtoratas vetovna voyna i zavzemaneto na Belomoriето. *Voенно-istoricheski sbornik*, 2006, no.4, p. 49–54.]

²⁹ Programme. ЦДА, ф. 413К, он. 1, а. е. 4, л. 70–71. [Programme. Central State Archives– Sofia, f. 413K, op. 1, a.e. 4, l. 70–71.]

³⁰ Писмо. ЦДА, ф. 413К, он. 1, а. е. 4, л. 11. [Pismo. Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, a.e. 4, l. 11.]

³¹ Петров, Б. Цит.съч., с. 51. [Petrov, B. Op.cit. p. 51.]

Един от най-интересните артефакти от това посещение е програмата на пътуването. Наред с написаната ръкописно и после напечатана машинописно програма, която се съхранява в архива на Българо-гръцкото дружество³², е запазена подготвителна рисунка³³ и отпечатана на висок печат тиражирана програма във формата на визуален дневник, подобен на разказ в картинки, в който пътуванията, посещенията на забележителности, храненето, спането, посещенията на концерти и чаени приеми са изобразени лаконично, находчиво и ясно, с чувство за хумор.



Програма на срещите на Гръцко-българското дружество в София. 28.V. – 4.VI.1937.³⁴

Програмата е на френски език, а Борис Денев с този визуален комиксов подход постига две цели: 1) сближава делегациите посредством знаковия език на пиктограмата (мези около 50 участници в събитието от двете страни нямат общ език, защото българите не говорят гръцки, а гърците – български, а за всички френският език е по-скоро официално неутрален и в някаква степен затрудняващ отношенията)

³² Програма. ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а.е. 4, л. 70-71. [Programa. Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, а.е. 4, л. 70-71].

³³ Денев, Б. Рисунка-проект за програма. ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а. е. 4, л. 74. [Denev, B. Risunka-proekt za programa. Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, а.е. 4, л. 74].

³⁴ Programme. Séjour de la ligue Gréco-Bulgare d'Athènes en Bulgarie. 28.V. – 4.VI.1937. Фондация „Поддържане на изкуството в България“. [Programme. Séjour de la ligue Gréco-Bulgare d'Athènes en Bulgarie. 28.V.– 4.VI.1937. Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

и 2) внася хумористична нотка в разчитането на тази уж официална програма, а официално-сериозният тон е заместен с другарска и неформална комуникация, която ще се пренесе след това и в частната кореспонденция.

Веднага след изпращането на гръцката делегация Александър Божинов рисува шарж на Денев с надслов „Нашият художник Борис Денев, който придружаваше гръцките гости в обиколката им из България, след като ги изпрати, напълно огъркофилен, се завръща в София“. Шаржът е публикуван във високо тиражния вестник „Зора“. Божинов е издължил още повече фигурата на Денев, която и така стърчи на всички групови фотографии с почти глава отгоре.



Александър Божинов. Шарж на Борис Денев.³⁵

³⁵ Божинов, А. Шарж на Борис Денев. Зора, 6.06.1937. [Bozhinov, A. Sharzh na Boris Denev. Zora, 6.06.1937].

В началото на 1939 г. се води кореспонденция³⁶ между Борис Денев и г-н Пангалос за организиране на българска изложба в Атина. Денев информира партньора си, че не е възможно изложбата да бъде организирана в уговорения срок (20.02. – 5.03) „въпреки най-голямото желание на българските художници“ и трябва да бъде отложена за януари следващата година. Причината са гостуването на немската изложба „Труд и радост“ и една друга изложба – на българските занаяти³⁷. В края на краищата изложбата се състои през юни 1940 г., в нея Борис Денев участва с три пейзажа, но не присъства лично³⁸. Но през месец юни изпраща до Кулата гости от Гърция, с които го свързва вече искрено и сърдечно приятелство. Част от гостите са „тежки стопански дейци“³⁹. Събитията се случват преди началото на войната, в която България и Гърция, принудени от обстоятелствата, трябва да изберат страна.⁴⁰ България, въпреки виражите и опитите за отлагане, на 1 март 1941 г. влиза в Тристранния пакт, като с това прекъсване на неутралитета променя живота на българите в политическата, военна, икономическа и културна област.⁴¹ Това рефлектира и върху връзките между българските и гръцките художници и организирани изложби придобиват друг характер, подчинен на мисленето в рамките на националната държава, фолклора, бита, историята. Но за практиката като пейзажист на Борис Денев това не повлиява решително.

³⁶ Писмо от 13.01.1939. Фондация „Подгържане на изкуството в България“. [Pismo ot 13.01.1939. Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

³⁷ За Художествено-занаятчийската изложба (1938) вж. Георгиева, М. *Наздраве, Маестро! Бохемските часове на Иван Пенков*. С., ИИИЗк, 2013, с. 17, 84. [Georgieva, M. *Nazdrave, Maestro! Bohemskite tchasove na Ivan Penkov*. Sofia: Institute of Art Studi, 2013, p. 17, 84.].

³⁸ Борис Денев излага пейзажи от Пловдив, Асеновград и Лакатник. За откриването в Атина заминават художниците Иван Лазаров, Васил Захариев и Дечко Узунов от Художествената академия и Сирак Скитник и Бенчо Обрешков от Българо-гръцкото дружество. По-подробно за изложбата, списъка с участници и творби вж.: Генова И. *Изкуството в България и на Балканите през първата половина на XX век – модернизация и модернизми*. София и Атина: Две разменени изложби. *Проблеми на изкуството*. 2000, № 1, с. 40-54. [Genova, I. *Izkustvoto v Balgaria i na Balkanite prez parvata polovina na XX vek – modernizatsia i modernizmi*. Sofia I Atina: Dve razmeneni izlozhbi. *Problemi na izkustvoto*. 2000, no. 1, p. 40-54.].

³⁹ Денев, Б. *Approchement et prospérité*. Слово, 1940, бр. 5376. [Denev, B. *Approchement et prospérité*. *Slovo*, 1940, no. 5376.].

⁴⁰ За военните аспекти на ситуацията на Балканите вж. Петров, В. *Българо-гръцките отношения в навечерието на Втората световна война и завземането на Беломорието*. *Военно-исторически сборник*, 2006, № 4, с. 51. [Petrov, V. *Balgarno-gratskite otnoshenia v navecherieto na Vtorata svetovna voyna i zavzemaneto na Belomoriето*. *Voенно-istoricheski sbornik*, 2006, no. 4 p. 51.].

⁴¹ Сирков, Д. *Външната политика на България (1938 – 1941)*. С.: Наука и изкуство, 1979, с. 242. [Sirkov, D. *Vanshnata politika na Balgaria (1938 – 1941)*. Nauka i izkystvo, 1979, p. 242.].

Граг Кавала в 25-та изложба на Борис Денев в София

От 28 февруари до 18 март 1943 г. в софийската галерия „Аксаков“⁴² е представена пред публика поредната 25-та изложба на Борис Денев, в която основният акцент са картините от Гърция. Денев е вече на 60 години, има опит и знае как да планира една изложба, посветена на непознато място, посетено, преживяно и разучено от него не като турист, а като художник. Емануил Пондимитров в статия за изложбата⁴³ с богат есеистичен език не пести похвалите си за Борис Денев, спечелил си име на художник, приет с „всеобщо и пълно с ентузиазъм признание“. Според автора мястото на художника е между „заявяващия импресионизъм до зараждащия се експресионизъм“. Това доста свободно твърдение може да предизвика усмивка сега, защото са минали няколко десетилетия, в които изкуството на Европа се е развило много напред след тези революционни стилове. И други автори наблягат на онова, което го различава от другите художници в България – Денев „умее да примири обобщения пейзаж с подробностите на човешката драма, да свърже човека с пейзажа, така че първия да не губи своята същност“, авторът носи „нещо свое, Деневско.“⁴⁴

Романтикът реалист

Пресата отразява много подробно тази негова изложба: „Вестник на жената“, „La parole bulgare“, „Зора“, „Мир“, „Днес“, „Слово“, „Литературен глас“, „Сигнал“ и т.н. публикуват статии и репродуцират богато с картини най-вече от Кавала. От интервюто на Методий Н. Маринов⁴⁵ научаваме за тематичния обхват на изложбата – пейзажи от Търново, Самоков и Кавала (всичко около петдесет платна). Интересна е мотивацията на художника да твори в Кавала – „за да задоволя любопитството на нашите зрители от топлата юг и да изпълня един национален дълг като художник“⁴⁶.

⁴² Това е Постоянната художествена галерия на Тръпко Василев. Вж. Михалчева, И. Борис Денев. С.: Български художник. 1964, с. 50. [Mihalcheva, I. Boris Denev. Sofia: Balgarski hudozhnik. 1964, p. 50].

⁴³ Пондимитров, Е. Нашата... [Неидентифицирано печатно издание], с. 12. Фондация „Поддържане на изкуството в България“. [Popdimitrov, E. Nashata... , [Neidentificirano pechatno izdanie] p. 12. Support for the Art in Bulgaria Foundation.]. „Нашата...“ е само част от заглавието, а датата „1943 г.“ е написана с молив.

⁴⁴ Кирил Кръстев пише в „Слово“: „Денев е между ония щастливи художници, които се радват еднакво на одобрението на всички зрители и ценители на живописата, без това да поставя изкуството му под някакво съмнение.“ Вж. Кръстев, К. Изложбата на Борис Денев. Слово. 6.03.1943. [Krastev, K. Izlozhbata na Boris Denev. Slovo. 6.03.1943.].

⁴⁵ Маринов, М. Разговор с Борис Денев. [Неизвестен вестник], 20.02.1943. [Marinov, M. Razgovor s Boris Denev. [Neizvesten vestnik], 20.02.1943.].

⁴⁶ La parole bulgare (б.а.). 6.03.1943. Фондация „Поддържане на изкуството в България“. [La parole bulgare (n.a.). 6.03.1943. Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

Допълнителен шрих в това интервю е и един съзнателен показан жест. Пред очите на журналиста художникът подписва няколко картини на български, възмутен от колегите си, които се подписват с „френски букви“, защото искат да кажат, че са световноизвестни художници. Денев разсъждава върху големите и малки формати на картините (за лирически / епически творби), за това как би определил школата, към която принадлежи (натуралист, импресионист, експресионист ли?) и се самоопределя като „романтик реалист“. Най-репродуцираните в пресата картини от тази изложба са „Кавала“, „Корабостроителницата“, „Венециански акведукт в Кавала“.

В „Синтезът на два художествени мирозгледа“ Т. Силяновска Димитрова⁴⁷ откроява дуализма на Денев, който умее да използва знанията си, без да бъде сух в живописата: „една раздвоеност на съзерцателна и съзнателна индивидуалност“⁴⁸. Тя дава и някои данни за сюжетите – „настръхналите изголистни гървета на Ридо, опасали като венец града, покривите в най-богати нюанси на топли червени и виолетови тонове“, „вълната, блъсната и разпиляна върху близките канари в големия № 38 и малкия № 13“.

В статията на Ср. Чителов „Видението на Кавала“⁴⁹ авторът разглежда Денев като художника, който „създаде Търново в нашето художество“. На това е посветена по-голямата част от текста му. Чителов се опитва да свърже България в духа на пропагандата през тези години с Кавала, „онази корава земя“: красотата ѝ е свързана със земята, над която от далечните висини винаги е господствал символът на Търново като верен страж“. Подписаният с инициали И.П. пък говори в „Днес“⁵⁰ за „най-работоспособния и най-производителен български пейзажист“, който в Кавала е намерил ново вдъхновение и „невиждана сила на въздушните тонове“. В статията разбираме още и за сюжетите от града: крепостта, древния акведукт, пристанището, гледани от различни гледни точки.

⁴⁷ Статията е изпълнена с клишета и домакински разсъждения за изкуството. В архива на Фондация „Подгържане на изкуството в България“ се съхранява и писмо на авторката до Денев по повод публикацията.

⁴⁸ Димитрова, Т. Силяновска. Синтезът на два художествени мирозгледа. [Неизвестен вестник], 16.03.1943. Фондация „Подгържане на изкуството в България“. [Dimitrova, T. Silianovska. Sintezat na dva hudizhestveni mirogleda. [Neizvesten vestnik], 16.03.1943. Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

⁴⁹ Чителов, Ср. Видението на Кавала. [Неидентифицирано печатно издание]. 1943, Н Фондация „Подгържане на изкуството в България“, с. 3. [Chitelov, S. Videnieto na Kavala. [Neidentificirano pechatno izdanie], 1943. Support for the Art in Bulgaria Foundation, p. 3.].

⁵⁰ И. П. Един вдъхновен майстор на българския пейзаж. Днес. 5.03.1943. с. 4. [I. P. Edin vdahnoven maustor na balgarskia peyzazh. Dnes. 5.03.1943. p. 4.].

Най-обширната статия за тази последна изложба на Денев е на Стефан Митов⁵¹. В нея, наред с представянето на художника и есеиста, той анализира качеството му да преодолее сюжета и да достигне „овладяване на природата като едно абсолютно монолитно единство [...] с магистралната и колоритна спойка при максимална интензивност на най-силните и наситени багри“. Митов познава добре принципите на живописца и анализът му е конкретен в това поле: „...Денев постига в тази хладна избистреност на виолетово-синкавата, наситена със зелено веронезе тоналност и в майсторската лекота, в която се е движила четката в непринудената и проста ловкост при маркирането на плоскостите.“ Митов отделя специално внимание на явно новия подход в морските пейзажи от Кавала. Той говори за „нов блясък“, „кондензирана сила“, „поразяваща лекота при третиране на въздуха и светлината“, „изключителна хубост на колоритното аранжиране... от бялото до розовото, сивото и охрата, в една идеална градация на общата тоналност“.



Борис Денев. Кавала, пристанището. 1942. М. б., платно, 95 x 126 см.⁵²

Колекция на Българска народна банка

⁵¹ Митов, С. В огъня на творчеството. *Литературен глас*. 10.03.1943, с. 3. [Mitov, S. V. Oganya na tvorchestvoto. *Literaturen glas*. 10.03.1943, p. 3.]

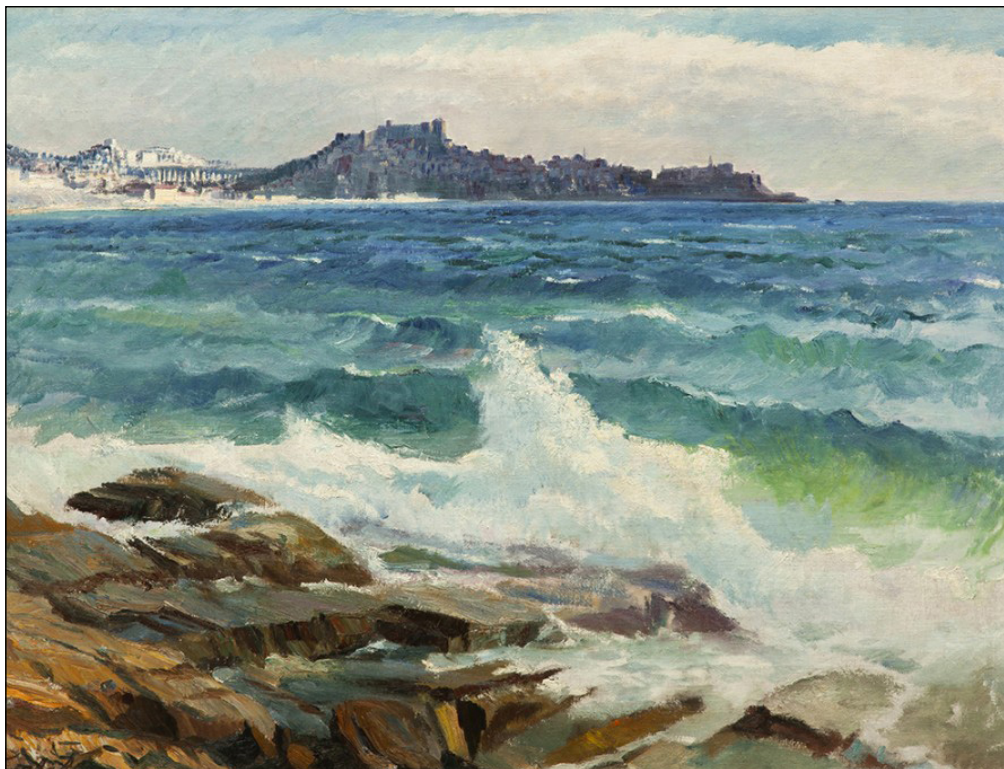
⁵² Христова-Радоева. В. Борис Денев (1883 – 1969). [Репродукция]. С.: Фондация „Поддържане на изкуството в България“, 2013, с.124. [Christova-Radoeva. V. Boris Denev (1883 – 1969). [Reproduction]. Sofia: Support for the Art in Bulgaria Foundation, 2013, p. 124.]

Кирил Кръстев отразява най-проникновено изложбата. Той правилно отбелязва, че за да разберем натюрела на Денев, трябва „да почнем от сюжетите на неговите видения“, които са винаги от романтични места, които естествено „пренасят очите в един друг свят“. От Гърция Денев черпи пищност и екзотика, непознати терени, различна флора, земна структура, класическа и съвременна архитектура, различна (и повече) светлина. Палитрата му, в трудната игра на топло и студено, се стреми да стигне до контраста между „реално и нереално“.

Кръстев въвежда едно необичайно определение за пейзажите на Денев от Кавала – „след живописно дадения, но реалистичен преден план с ярки жълти и червени цветове, който почти стереометрично се отделя от картината...“. Това стереометрично триизмерно отделяне на предния план говори за вникването на критика в уменията, опита и теоретичните знания на Денев за перспективата във всичките ѝ разновидности и практическа употреба – линеарна, въздушна, понякога сферична за предните планове, и говори за една рядко срещана в тези години адекватност на критическия поглед спрямо намеренията на художника.

Кирил Кръстев много вярно напипва силните черти на автора, който владее майсторски въздушната перспектива, работи а ла прима, която е „наведнъж бърза, ескизна – една техника на живописване, която търси да закрепим по най-бърз и виртуозен начин видението“. Но и сега, когато наблюдаваме отблизо творбите на Денев от този период, не можем да не признаем, че в същото време работите му не остават ескизни, което е художествената и технологична опасност от този маниер на работа, а неговата четка, да се върнем към думите на Кръстев, „обединява, опростява и извежда образите до монументалност“.

Картините на Борис Денев от тази серия са нежни, съзерцателно верни, с концентриран романтичен усет. В тях техниката е малко по-друга – бравурността и едрите мазки по формата се сменят с техника на внимателен реалист, който иска да се доближи до сюжета, като смири пастозните ефекти и текстури и потуши палитрата за сметка на по-овладени хармонии от земни гами.



Борис Денев. Кавала, видяна от морето. 1942. М. б., платно, 95 x 126 см.
Фондация „Поддържане на изкуството в България“

Емануил Пондимитров отбелязва, че гръцкият цикъл на Борис Денев съвпада с момента, в който „художникът е в разцвета на своето творчество“⁵³. Скоро ще дойде края на войната, а с нея – началото на последния – трагичен – период в живота на този голям български художник и хуманист. Вместо да отиде на село, както мечтае, сред идиличната природа, за „да гребете от народния бит“, той е принуден да остане в големия град, където условията са го „сграбчили“ като изгнаник с утехата, че „скоро пак с палитра в ръка и раница на гръб“ ще отиде да рисува в полето, в планината, на морето⁵⁴.

След 1944 г. не само вкарват Борис Денев за десет месеца в затвор и лагер, но и му забраняват да рисува на открито – което за него се превръща във втори затвор. В единствената стая, която е оставена за семейството в собствения им дом, той започва да пише книгите си по перспектива, като пленерните спомени от страните, които е посетил, ще се стилизират в чертежи, изчисления, математически формули и умозрителни рисунки с химически молив.

⁵³ Пондимитров, Е. Нашата... , с. 12. Фондация „Поддържане на изкуството в България“. [Popdimitrov, E. *Nashata...* , s. 12. Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

⁵⁴ Маринов, М. Разговор с Борис Денев. [Неизвестен вестник], 20.02.1943. [Marinov, M. *Razgovor s Boris Denev*. [Neizvesten vestnik], 20.02.1943.].3]

БИБЛИОГРАФИЯ

Печатни издания (монографии, публикации в сборници и научни списания):

Генова И. Изкуството в България и на Балканите през първата половина на XX век – модернизация и модернизми. София и Атина: Две разменени изложби. *Проблеми на изкуството*, 2000, № 1, с. 40-54. [Genova, I. Izkustvoto v Balgaria i na Balkanite prez parvata polovina na XX vek – modernizatsia i modernizmi. Sofia I Atina: Dve razmeneni izlozhbi. *Problemi na izkustvoto*, 2000, no. 1, p. 40-54.].

Георгиева, М. *Наздраве, Маестро! Бохемските часове на Иван Пенков*. С.: ИИИЗк, 2013, с. 17, 84. [Georgieva, M. *Nazdrave, Maestro! Bohemskite tchasove na Ivan Penkov*. Sofia: Institute of Art Studies – BAS, 2013, p. 17, 84.].

Денев, Б. Впечатления и разсъждения от обиколката с гръцките гости. *Слово*, 1937, бр. 4479. [Denev, B. Vпечатlenia i razsazhdenia ot obikolkata s gratskite gosti. *Slovo*, 1937, no. 4479.].

Денев, Борис. Екскурзия до Атина. *Зора*, 1934, №. 4626-4630. [Denev, B. Ekskurzia do Atina. *Zora*, 1934, no. 4626-4630.].

Денев, Б. *Approchement et prospérité*. *Слово*, 1940, бр. 5376, 5378. [Denev, B. *Approchement et prospérité*. *Slovo*, 1940, no. 5376, 5378.].

Димитрова, Т. Между модернизма и тоталитаризма: Проектиите на гържавната културна политика върху българския художествен живот през 30-те – началото на 40-те години. *Проблеми на изкуството*, 1996, кн. 1, с. 3-13. [Dimitrova, T. Mezhdou modernizma u totalitarizma: Proektsiite na darzhavnata kulturna politika varhu balgarskia hudozhestven zhivot prez 30-te – nachaloto na 40-te godini. *Problemi na izkustvoto*, 1996, no. 1, p. 3-13.].

И.П. Един вдъхновен майстор на българския пейзаж. *Днес*, 5.03.1943, с. 4. [I.P. Edin vdahnoven maustor na balgarskia peyzazh. *Dnes*, 5.03.1943, p. 4.].

Кавала – гледана с очите на художника. *Сигнал*, 1943, № 4, с. 28. [Kavala – gledana s ochite na hudozhnika. *Signal*, 1943, no. 4, p. 28.].

Кръстев, К. Бенчо Обрешков. С.: Български художник, 1982. [Krastev, K. *Bencho Obreshkov*. Sofia: Balgarski hudozhnik, 1982.].

Кръстев, К. Изложбата на Борис Денев. *Слово*, 6.03.1943. [Krastev, K. Izlozhbata na Boris Denev. *Slovo*, 6.03.1943.].

Маринов, М. Разговор с Борис Денев [Неизвестен вестник], 20.02.1943. Фондация „Поддържане на изкуството в България“. [Marinov, M. Razgovor s Boris Denev. [Neizvesten vestnik], 20.02.1943. Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

Митов, С. В огъня на творчеството. *Литературен глас*, 10.03.1943, с. 3. [Mitov, S. V oiania na tvorchestvoto. *Literaturen glas*, 10.03.1943, p. 3.].

Михалчева, И. Борис Денев. С.: Български художник. 1964, с. 50. [Mihalcheva, I. *Boris Denev*. Sofia: Balgarski hudozhnik. 1964, p. 50.].

Митов, С. В огъня на творчеството. *Литературен глас*. 10.03.1943, с. 3. [Mitov, S. V oghania na tvorchestvoto. *Literaturen glas*. 10.03.1943, p. 3.].

Петров, Б. Българо-гръцките отношения в навечерието на Втората световна война и завземането на Беломорието. *Военно-исторически сборник*, 2006, с. 49-54. [Petrov, B. Balgaro-gratskite otnoshenia v navecherieto na Vtoratas vetovna voyna i zavzemaneto na Belomoriето. *Военно-istoricheski sbornik*, 2006, no.4 , p. 49-54.].

Петров, П. Животът – цинично шествие на мъртървци. В: Илиев, К., Петров, П. (състав.) *130 години от рождението на Сирак Скитник*. С.: СГХГ, 2013. [Petrov, P. Life – Cynical Procession of Corpses. In: Iliev, K., Petrov, P. (eds.) *130th Anniversary of Sirak Skitnik*: SGHG, 2013.].

Пондимитров, Е. Нашата... [Неидентифицирано печатно издание], с. 12.. Фондация „Подгържане на изкуството в България“. [Popdimitrov, E. Nashata... , [Neidentificirano печатно издание] p. 12. Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

Раичевски, С. *Беломорска България (1941 – 1944)*. С.: Български бестселър, 2010. [Raychevski, S. *Belomorska Bulgaria (1941 – 1944)*. Balgarski bestselar, 2010.].

Сирков, Д. *Външната политика на България (1938 – 1941)*. С.: Наука и изкуство, 1979. [Sirkov, D. *Vanshnata politika na Bulgaria (1938 – 1941)*. Sofia: Nauka i izkystvo, 1979.].

Христова-Радоева. В. *Борис Денев (1883 – 1969)*. С.: Фондация „Подгържане на изкуството в България“, 2013. [Christova-Radoeva. V. *Boris Denev (1883 – 1969)*. Sofia: Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

Чителов, С. Видението на Кавала. [Неидентифицирано печатно издание]. 1943, с. 3. Фондация „Подгържане на изкуството в България“. [Chitelov, S. Videnieto na Kavala. [Neidentificirano печатно издание]. 1943, p. 3. Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

Якимов, А. *Балканската политика на Гърция между двете световни войни*. С.: Симелпрес, 2012. [Yakimov, A. *Balkanskata politika na Gartsia mezhdu dvete svetovni voyni*. Sofia: Simelpres, 2012.].

Πλουμίδης, Σ. Ο Σύνδεσμος Ελληνοβουλγαρικής Φιλίας (1935 – 1941). Τα Ιστορικά, τόμος 18ος, τεύχος 35, Δεκέμβριος 2001. [Plumidus, S. Дружеството за гръцко-българска дружба (1935 – 1941). *Историка*, т. 18, бр. 35, 12.2001; Plumidis, S. Druzhestvoto za gratsko-balgarska druzhba (1935 – 1941). *Istorika*, Vol. 18, no. 35, 12.2001.].

Архивни документи и други извори:

Божинов, А. Шарж на Борис Денев. *Зора*, 6.06.1937 [Bozhinov, A. Cartoon portrait of Boris Denev. *Zora*, 6.06.1937]

Денев, Б. Рисушка-проект за програма. ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а. е. 4, л. 74. [Denev, B. Risunka-proekt za programa. Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, a.e. 4, l. 74.].

Молба за превод на пари за покупка на скулптура от Бела Рафтопулу. 18.06.1936. ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а. е. 4, л. 3. [Molba za prevod na pari za pokupka na skulptura ot Bela Raftopulu. 18.06.1936. Central State Archives– Sofia, f. 413K, op. 1, a. e. 4, l. 3.].

Писмо от А. Сохос до Борис Денев. 5.10.1936. Фондация „Поддържане на изкуството в България“ [Pismo ot A. Sohoh do Boris Denev. 5.10.1936. Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

Писмо от Борис Денев до Пангалос. 13.01.1939. Фондация „Поддържане на изкуството в България“ [Pismo ot Boris Denev do Pangalos. 13.01.1939. Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

Писмо от трима гърци до Борис Денев. 26.06.1936. Фондация „Поддържане на изкуството в България“ [Pismo ot trima gartsii do Boris Denev. 26.06.1936 Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

Покана за изложба на „Съвременно гръцко изкуство“ в галерия Преслав. 17.05.1936. ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а. е. 4, л. 4-5. [Pokana za izlozhba na "Savremenno gratsko izkustvo". Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, a. e. 4, l. 4-5.].

Силяновска Димитрова, Т. Синтеза на два художествени мирозгледа. [Неидентифицирано печатно издание]. 16.03.1943. Фондация „Поддържане на изкуството в България“ [Silianovska Dimitrova, T. Sinteza na dva hudozhestveni mirogleda. [Neidentifitsirano pecantno izdanie.] 16.03.1943. Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

Текст за откриване на изложба. ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а. е. 4, л. 30 [Tekst za otkrivane na izlozhba. Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, a. e. 4, l. 30]

La parole bulgare (б.а.). 6.03.1943. Фондация „Поддържане на изкуството в България“ [La parole bulgare (n.a.). 6.03.1943. Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

Programme. ЦДА, ф. 413К, оп. 1, а. е. 4, л. 70-71. [Programme. Central State Archives – Sofia, f. 413K, op. 1, a.e. 4, l. 70-71.].

Programme. Séjour de la ligue Gréco-Bulgare d'Athènes en Bulgarie. 28.V. – 4.VI.1937. Фондация „Поддържане на изкуството в България“ [Programme. Séjour de la ligue Gréco-Bulgare d'Athènes en Bulgarie. 28.V. – 4.VI.1937. Support for the Art in Bulgaria Foundation.].

BORIS DENEV AND HIS “GREEK CONNECTION” DURING THE PERIOD FROM 1934 TO 1943

Anton Staykov

Abstract: Boris Denev was a passionate traveler, a curious and committed explorer of Bulgaria and the countries where he stayed for longer (Germany, Greece) or shorter periods of time (Italy, France, Turkey, today's North Macedonia). This text will trace his attitude as an artist, a man of letters, and a public figure to the history, nature, cultural heritage and the people of Bulgaria's southern neighbor, Greece. To him, this was a civilization that embraced ancient cultures and a source of artistic inspiration, yet it also was the land of a people with whom Bulgaria had complicated relations that were finally beginning to warm up in the 1930's, after a prolonged period of animosity and hostility, caused by historical events which had been tragic for both countries. Here I will discuss several reciprocal visits by Greek and Bulgarian artists and intellectuals as a part of the institutional efforts to establish artistic societies, engaged in cultural activities, which also resulted in some personal friendships, both artistic and purely human, where Boris Denev was an active participant/protagonist.

Keywords: Boris Denev, Bulgarian-Greek Society, Greek-Bulgarian Society, Athens, travel notes, plain-air, newspaper illustrations

ДРУЖЕСТВОТО НА БЪЛГАРСКИТЕ СКУЛПТОРИ (1930 – 1934)

История, организация, дейност

Наташа Ноева

Резюме: Статията е посветена на Дружеството на българските скулптори, основано през 1930 г. Това е първото сдружение у нас, обединило художници, работещи в една професионална творческа област. И в този смисъл проучването на историята, организацията и дейността на дружеството допълва, обогатява и разширява анализа на процесите и тенденциите в българската скулптура в първата половина на миналия век. В статията са представени редица непубликувани досега архивни документи (част от фондовете на Държавна агенция „Архиви“ и на Съюза на българските художници), както и статии от онези години. Тези документи и текстове позволяват, от една страна, да бъде реконструирана историята на дружеството, а от друга – разкриват важни аспекти на провежданата между двете войни културната политика.

Ключови думи: Дружество на българските скулптори, изложби, конкурсна система, паметници

През 30-те години на ХХ век в културния живот в България активно участват сдружения на художници като „Съвременно изкуство“, Дружество на южнобългарските художници, Дружество на независимите художници, „Родно изкуство“, Дружество на жените художнички, Дружество на новите художници и др. През 1932 г. шест от тези дружества се обединяват и основават Съюз на дружествата на художниците в България (СДХБ). Този съюз е основният регулатор на художествения живот през 30-те и първата половина на 40-те години на миналия век.

През 1930 г. се появява и още едно дружество – Дружеството на българските скулптори. То остава извън обединената структура на СДХБ, но проучването на материалите, свързани с него, дават представа за структурата и дейността на художническите организации от онова време, като това е и първото творческо сдружение, чиито членове работят в една относително тясна професионална област. Въпреки че дружеството е споменато от Николай Бошев в неговото изследване „Конкурсната система при създаването на паметници в България 1920 – 1944“, то досега не е влизало в полезрението на теоретици и историци

на изкуството, макар че представлява особен интерес при анализа на процесите и тенденциите в развитието на българската скулптура от първата половина на миналия век. В статията са разгледани и представени непубликувани досега архивни документи, съхранявани в Централния държавен архив и в Съюза на българските художници, както и текстове, отпечатани на страниците на вестници и списания, чрез които може да се реконструира историята на създаването, организацията и дейността на дружеството.

Дружеството на българските скулптори (ДБС) е създадено през 1930 г.¹ със седалище в София. Според Бошев то има за задача да замени изчерпалата се като организация Производителна кооперация „Ваятел“². Ясна представа за целите и средствата, чрез които целите трябва да бъдат постигнати, дава уставът на организацията, датиран от 11 ноември 1930 г.,³ и утвърден от Министерството на вътрешните работи и Министерството на народното здраве на 17 март 1932 г. под № 3122.⁴ В документа е посочено, че основна цел на организацията е „да работи за преуспяването на скулптурата в България“, като създаде обединяващ център за всички, които работят в областта на скулптурата (приложна и изящна). Като централна е посочена задачата дружеството и неговите членове да взимат активно участие в строителната и благоустройствената политика на държавата и обществото, когато тази политика засяга изкуството и в частност скулптурата. Дружеството трябва да извоюва правото да налага професионално становище при държавни и обществени поръчки и да излиза пред съответното учреждение и пред обществото с формулирана позиция. Приоритет за всички дружествени органи и членове е да следят дейността на държавните, обществените и частните институции в областта на изкуството, както и всички прояви, които засягат правата и авторитета на съсловието, като за всеки конкретен случай са длъжни да вземат своевременно мерки, съответстващи на заявените от дружеството цели и средства. На членовете е възложено да се включат в изготвянето на правилник и програма за провеждането на конкурси в областта на живописата, скулптурата и декорацията. Сдружението трябва да поддържа постоянни отношения и дух на братство и солидарност между своите членове, да защитава професионалните им интереси и да

¹ Според Николай Бошев дружеството е основано през 1929 г. В запазените документи в ЦДА, в чл.1, глава първа на устава му е вписано, че дружеството е учредено през 1930 г.

² Бошев, Н. *Конкурсната система при създаването на паметници в България (1920 – 1944)*. С.: ИИИ-зк БАН, 2004, с. 36. [Boshev, N. *Konkursnata sistema pri sazdavaneto na pametnitsi v Balgariya (1920 – 1944)*. Sofia: IAS BAS. 2004, p. 36.].

³ ЦДА, ф. 712, оп. 1, а. е. 64, л. 2. [CSA, fond 712, op. 1, a. e. 64, l. 2.].

⁴ Пак там, л. 1. [Ibid., l. 1].

им оказва помощ и подкрепа; да урежда тяхната дейност в рамките на професионалната етика. Важна част от дейността на дружеството са организирането на срещи, реферати, събрания, издаването на списание. Всички тези действия имат за цел българската скулптура да бъде издигната на световно равнище и едновременно с това да бъде утвърден общественият статус на българския скулптор.⁵

Дружеството се състои от редовни и почетни членове. Редовен член може да бъде всеки българин или български поданик, работещ скулптура и с признати права на скулптор. Почетни членове са лица, оказали извънредни услуги на дружеството или с изключителен принос в областта на скулптурата.⁶ Членовете се приемат с решение на общото годишно събрание с $\frac{3}{4}$ от гласовете на общия членски състав, след подаване на писмено заявление.

Членове на дружеството са тридесет и шест скулптори⁷ (до 1932 г. са двадесет и пет) – утвърдени автори с доказано присъствие и млади творци, наскоро завършили Художествената академия. От съхранените в ЦДА писма, собственоръчно написани и датирани, може да се реконструира (макар и отчасти) съставът на дружеството⁸, като прави впечатление едно често срещано явление в този период – много от художниците са учредители или членуват в други дружества. Членове на ДБС са: Жеко Спиридонов (председател от 1932 до 1934), Иван Лазаров, Андрей Николов (председател през 1934 г.), Александър Андреев, Кирил Шиваров, Стефан Пейчев, Йордан Кръчмаров, Кирил Георгиев, Димитър Хаджииванов, Тома Делирадев, Атанас Дугулов, Любен Димитров, Любомир Киров, Мина Иванов, Янко Павлов, Марко Марков, Любомир Далчев, Пандо Киселинчев (14.V.1931), Александър Момов, Драган Лозенски, Васка Емануилова, Мара Георгиева (подали писма за членство в дружеството на 5.V.1931), Иван Фунев (6.V.1931), Владимир Владимиров (20.V.1932), Васил Зидаров (15.VI.1931), Иван Исаяев и Крум Алексиев (18.VI.1931), Иван Златаров (7.VIII.1933), Йордана Мицева (23.XII.1932), Марин Маринов (17.V.1932), Методи Кецаков (25.VII.1933), Методи Балалчев (7.VIII.1933), Димитър Гадулалов

⁵ ЦДА, Ф. 712 оп. 1, а.е. 64, л. 2 – 3. [CSA, f. 712, op. 1, a. e. 64, l. 2 – 3].

⁶ Чл. 10 от Устава – състав на дружеството (ЦДА, ф. 712, оп. 1, а.е. 64, л. 2. [CSA, f. 712, op. 1, a. e. 64, l. 2.]).

⁷ В книгата на Николай Бошев „Конкурсната система при създаването на паметници в България (1920 – 1944“ е написано, че първоначално се записват 28 скулптори в дружеството (Бошев, Н. Цит. съч., с 36, 37 [Boshev, N. Op.cit., p. 36, 37]. Но трима от тях се присъединяват през 1932 г., а и списъкът на членовете не е пълен. Това се потвърждава от писмата молби за членство в дружеството – ЦДА, ф. 712, оп. 1, а.е. 65, л. 1-20. Трябва да се отбележи също, че цитираният устав и членове в книгата на Бошев са от фонд 680, но има неточност, тъй като този архивен материал се съхранява в ЦДА във фонд 712.

⁸ Списъци на членове на ДБС.1931 – 1934. ЦДА, ф. 712, оп. 1, а. е. 65, л. 1 – 20. [Spisatsi na chlenove na DBS. 1931 – 1934. CSA, f. 712, op. 1, a.e.65, p. 1 – 20.]

(24.XII.1933), Димо Лучиянов (1934), Иван Начев (17.III.1934), Кирил Тодоров (6.VI.1934). Право на глас имат само редовните членове. Всеки член е длъжен да действа за постигане на дружествените цели, да изпълнява взетите решения и да спазва колегиалната и професионална етика. Ако някой член отсъства в две поредни заседания, останалите членове от управата обявяват, че той е напуснал поста и канят първия подгласник да заеме мястото му. Според чл. 18 от устава членството се прекратява:

- а) когато член заяви писмено или устно за своето напускане;
- б) когато някой член е действал против целите на дружеството или е недостоен да бъде такъв, той може да бъде изключен, след като дейността му е разгледана от общото събрание;
- в) ако не е внесъл в касата всички дължими вноски за годината.

Работата на дружеството се ръководи от Управителен съвет, който включва председател, секретар, касиер, двама съветници и Контролна комисия от двама души. Председателят представлява дружеството, ръководи събранията му, пази неговите интереси и „бди за изпълнението на устава“. Ако отсъства, го замества секретарят. Касиерът се занимава с паричната и с домакинската част. Той не може да държи у себе си суми, по-големи от 1000 лв., и да тегли пари без подпис на председателя. Всички разходи се одобряват: до 1000 лв. от председателя или УС, над 1000 лв. – от общото събрание. Контролната комисия прави ревизия на касата поне два пъти годишно. Капиталите се съхраняват в Българска земеделска банка или в Пощенска спестовна каса на името на дружеството, разходите се извършват по одобрен и приет от Общото годишно събрание бюджет.

Събранията на дружеството са редовни и извънредни и на тях се решават въпроси от текущ характер. Настоятелството свиква общи годишни събрания през първата половина на декември и пред тях ръководството на дружеството се отчита за своята дейност през изтеклата година. Тогава се избира и ново настоятелство. За да са редовни, на годишните събрания трябва да присъстват поне $\frac{3}{4}$ от членовете, като трябва да е спазена процедурата за кворум. Дружеството се издържа от встъпителни, ежегодни (вносяни на три пъти през годината) вноски, дарения и други приходи. Вноските са задължителни и размерът им се определя от годишното събрание.

Изложбите и другите дейности на дружеството и на неговите членове са съобразени със „Закона за организиране и подпомагане на занаятите“, който урежда възлагането на поръчки от страна на държавата и на други обществени учреждения. В тази връзка са изготвяни специални правилници, които са разглеждани и одобрявани от годишните събрания. Те са задължителни наравно с устава. В случай на ликвидация на дружеството, с решение на последното (ликвидационно)

събрание цялото негово наследство се предоставя на сродна по дух и цели на ДБС организация.

За дейността и инициативите на дружеството информация получаваме от протоколната книга⁹, съхранявана в ДАА „Архиви“. Основните въпроси, които са били поставяни и обсъждани, са в две основни направления: от една страна, те са свързани с организирането на различни конкурси за паметници, а от друга – с организирането на изложба „Скулптура“. От ключово значение за съсловната организация на българските скулптори е усъвършенстването на системата за възлагания на паметници и на обществени поръчки, както и регулирането на взаимоотношенията с институциите – дружеството се бори за правото в оценката на проектите и тяхната реализация да надделяват професионалните качества и мнението на специалистите.

В протоколната книга са отбелязани конкурс за паметник на падналите възпитаници на В.Н.В. училище¹⁰ и конкурс за статуи на Евлоги и Христо Георгиеви пред главния вход на Ректората.¹¹ Водят се оживени разисквания за състава на оценителната комисия, като се очертават три мнения, приети с гласуване:

- 1) тримата скулптори в журито да бъдат избрани от дружеството;
- 2) да има и представител на Художествената академия, който също да е скулптор (ако академията не посочи свой представител, то той трябва да бъде посочен от дружеството);
- 3) ако в Академията няма подходяща фигура от редиците на скулпторите, то тогава в журито може да бъде включен живописец портретист.¹²

На 7 юли 1932 г. е проведено обсъждане на конкурсна програма за паметник на генерал Колев. Изказани са мнения, че конкурсът трябва да бъде обявен само за скулптори, защото паметникът е чисто скулптурен, както и че сумата от 3 млн. лв. е крайно недостатъчна. Предложено е от участниците да не се искат чертежи – достатъчно е всеки от тях да представи макет в мащаб 1:10, статуя в мащаб 1:5 и детайл глава (портрет на генерал Колев). Сформирана е комисия в състав: Иван Лазаров, Андрей Николов и Атанас Дудулов¹³, която да разгледа програмата и да гаде мотивирано мнение.

⁹ ЦДА, ф. 712 оп. 1, а.е. 67, л. 1-15.[CSA, f. 712, op. 1, a. e. 67, l. 1-15].

¹⁰ С протокол от 14 май 1932 е избрано жури с гласуване по конкурса за паметник на падналите възпитаници на В.Н.В. училище, за член е избран проф. Жеко Спиридонов, а за негов подгласник – Д. х. Иванов. – ЦДА, ф. 712 оп. 1, а.е. 67, л. 3.[CSA, f. 712, op. 1, a. e. 67, l. 3].

¹¹ Протокол от 29 юни 1932 г.: Прочитът е конкурсна програма, съставена от Жеко Спиридонов, която се приема с известни поправки. – Пак там, л. 3.[Ibid., l. 3].

¹² ЦДА, ф. 712, оп. 1 а. е 66, л. 3. [CSA, f. 712, op. 1, a. e. 66, l. 3].

¹³ Пак там, л. 4-5. [Ibid., l. 4-5].

Месец по-късно, на 23 август 1932 г., е разгледано възражението на Андрей Николов относно състава на оценителната комисия. Той предлага членове на журито да са двама представители от комитета по обявения конкурс и по един представител от Академията, от ДБС, от участниците и от Дружеството на архитектите. В дневния ред е включена и точка, свързана с разглеждането на писмо, подадено от скулптора Мина Иванов¹⁴ по повод обсъждането на Паметника на неизвестния войн. Жеко Спиридонов пояснява, че направата му е отложена временно поради тежкото финансово положение на страната. М. Иванов се изказва, че това е паметник с голямо обществено значение и че той подлежи на предварителна преценка. Андрей Николов пък поддържа тезата, че въпросът за „Неизвестния войн“ не съществува, защото това е поръчка от частен характер.¹⁵

На 23 декември 1932 г. Иван Лазаров, като представител на Художествената академия в комисията по паметници при Военно министерство, прави изложение относно конкурса за Софийското военно гробище. Тази комисия смята да обяви идеен конкурс между скулптори и архитекти, след което да се премине към изпълнение на одобрения проект, като той бъде възложен на автор, избран по усмотрение на комисията. Подобно предложение логично е отхвърлено от дружеството, което настоява конкурсът да бъде окончателен (а не идеен) и предложените проекти да бъдат в мащаб 1:10, за да се гарантира, че избраният автор може да я изпълни в исканите размери. Гласуван е състав на журито: един председател на секцията, двама скулптори – един от ХА и един от ДБС, един архитект от Дружеството на архитектите и един от Министерството на благоустройството.

На 30 декември 1932 г. отново е разгледан въпросът за организирането на скулптурна изложба (този въпрос е обсъждан месеци преди това, но поради липса на достатъчно членове тогава решение не е взето). Участниците в обсъждането се обединяват около идеята, че трябва да се направи изложба, която да представи българската скулптура „не само в настоящия момент, но и от миналото“, за да бъде изложбата по-разнообразна и да представлява по-голям интерес. Взето е и решение, че ако постъпленията от таксите за вход не покрият разходите, следва да се направят съответните отчисления от продадените творби. На две заседания (на 10 и на 17 февруари 1933 г.) се провеждат обсъждания, на които се уточняват броят на творбите и начините, по които изложбата

¹⁴ ЦДА, ф. 712, оп. 1, а. е. 76, л. 2. [CSA, f. 712, op. 1, a. e. 76, l. 2.].

¹⁵ Избор за член на жури при Военното министерство за „Неизвестния войн“. Протокол № 4 от 13 март 1933 г. – избира се Марков, а за подгласник – Шиваров. – ЦДА, ф. 712 оп. 1, а. е. 67, л. 11. [CSA, f. 712, op. 1, a. e. 67, l. 11.].

ще се финансира. Ж. Спиридонов предлага всеки скулптор да участва с две работи (една голяма и една малка – релеф или малка пластика). В случай че се окажат недостатъчни, на авторите може да бъде предложено да покажат и трета работа. Дружеството планира да удържи 5% от стойността на продадените творби, а ако тези средства се окажат недостатъчни за покриване на разходите, то тогава предвижда да качи удръжките до 10%. А. Дудулов прави предложение изложбата да е с ретроспективен характер, но то не се приема. Сформиран е изложбен комитет, който има грижата да уреди салона и да устрои изложбата, да отпечата афиши, да отправи покана към министъра на просветата да открие изложбата.

От изложеното дотук е видно, че организирането на скулптурна изложба е обмисляно дълго и с ентузиазъм, но на страниците на периодичния печат, както и в архивите не бяха открити никакви сведения подобна изложба в крайна сметка да се е състояла.

На 18 април 1934 г. е проведено извънредно заседание, свикано по инициатива на членовете на дружеството съгласно чл. 29 от устава. Присъстват: А. Николов, М. Марков, В. Емануилова, Й. Мицева, А. Андреев, Л. Далчев, М. Георгиева, К. Шиваров, М. Кецкаров, А. Момов, Ив. Златарев, Ив. Начев, Я. Павлов, Ст. Пейчев, Д. Хаджииванов, В. Зидаров, Д. Лучиянов. Заседанието се открива в 7.30 ч. вечерта под председателството на Андрей Николов. Темата е избор на представител на дружеството, който трябва да замести отказалия се Иван Исаев в журито за конкурса за паметник на Васил Априлов в Габрово. Предложени са две кандидатури: Андрей Николов и Стефан Пейчев. С тайно гласуване с четиринадесет гласа е избран А. Николов, а Ст. Пейчев получава един, като има и две бели бюлетини. А. Николов се отказва от участие в журито, тъй като са изказани съмнения в неговата безпристрастност – един от проектите е на скулптор, който живее в дома му. Присъстващите намират за неоснователен мотива му и настояват той да оттегли отказа си, имайки пълна вяра в неговата компетентност и безпристрастност. Николов приема, при условие че няма да дава мнение по проекта, работен в неговия дом, и предлага да се изберат двама подгласници за всеки случай. Избрани са Ст. Пейчев с 6 гласа и Драган Лозенски с 5 гласа, а един глас има и Йоргана (Дана) Мицева.¹⁶

Традиция е след всеки един конкурс за паметник да се организира изложба с представените проекти. Подробен материал за паметника на Априлов в Габрово е поместен на страниците на в. „Литературен глас“ през 1934 г. Впечатление прави остро критичният тон на дописката,

¹⁶ Протокол 14 от 18 април 1934 – ЦДА, ф. 712, оп. 1, а.е 68, л. 2. [Protokol 14 от 18 april 1934 – CSA, f. 712, op. 1, a.e 68, l. 2.].

в която са разгледани проектите, наградени с премии. Изложбата е определена като „изложба на страшно бедното въображение на българския художник [...] един хуморист би намерил изобилен материал в тази изложба, по-скоро на марионетки, отколкото на сериозни и проучени проекти за паметник на една от големите фигури на една величествена епоха [...] Почти всички проекти обаче имат нещо общо: убийствено досадната, банална и плоска конвенционалност на фигурата, сякаш взета от някоя стара руска христоматия.“¹⁷

Първа награда в конкурса получава Марко Марков с работата „Пробуда“. Съображението на комисията е, че архитектурата е уравновесена със скулптурата, налице е компактност, концентрираност като маса.¹⁸ Втора премия получава проектът на Любомир Далчев и арх. Ямантиев. От публикацията разбираме, че проектът е класиран на второ място, защото, макар и да се отличава със сложна концепция, паметникът би бил прекалено висок за мястото, на което трябва да бъде поставен. Третата премия е за Васил Зигаров и арх. Велчев. Конкурсът обаче е и показателен пример за това как са нарушавани действащите закони за провеждане на конкурси в България, как са оспорвани компетентното мнение и решението на сформираното от специалисти жури. „В този случай колегиалните отношения са напълно загърбени, за да може да се достигне до победа. След като не е зачетено напълно редовното първо място на Марко Марков и се прибъгва до втори конкурс, въпреки бойката му от страна на повечето скулптори е обявен и трети конкурс. В случая, когато отново няма победител, се възлага поръчката на някой друг автор...“¹⁹, като всички тези действия са в пълен разрез с решенето и аргументите на журито.

Не по-малко интересен е случаят с Паметника на загиналите офицери. Конкурсът за този паметник се обявява за втори път, и то по време на полемики около един друг конкурс. В пресата се появяват и крайно отрицателни отзиви, и положителни рецензии. В „Литературен глас“ авторът Стефан Митов поставя под съмнение задължителността на решенията на журито, публикувайки становището от протокола на журито с коментар, че това „е един прекрасен документ за шаблонна и безпринципна критика по ситуация“. Намира за странна мотивировката на журито, което е избрало да даде най-голямото отличие на Андрей Николов

¹⁷ Митов, С. Художествен преглед. Конкурса за паметник на Априлов в Габрово. *Литературен глас*, № 233, 6 май 1934, с. 4. [Mitov, S. Hudozhestven pregled. Konkursa za pametnik na Aprilov v Gabrovo. *Literaturen glas*, no. 233, 6 May 1934, p. 4].

¹⁸ Пак там. [Ibid., p. 4].

¹⁹ Бошев, Н. *Конкурсната система при създаването на паметници в България (1920 – 1944)*. С.: ИИИ-зк БАН, 2004, с. 52-53. [Boshev, N. *Konkursnata sistema pri sazdavaneto na pametnitsi v Balgariya (1920 – 1944)*. Sofia: IAS BAS. 2004, p. 52-53.].

за проекта „Пирамида“.²⁰ От днешна гледна точка тази позиция буди недоумение. Проектът предлага ясно изведени послание и символика; внушителна, въздействаща форма; оригиналност на решението; изявна моделировка и трактовка. Тук отново се проявява проблемът за оценката и за сблъсъка между масовия вкус и високото изкуство, който съществува и днес. При изграждането на паметници водещо трябва да е професионалното мнение, а не конюнктурни съображения, които са причина за създаване на произведения със спорни художествени и естетически качества и които са в противоречие с приетите норми за синтез между архитектурна среда и творба.

Не липсват, разбира се, и положителни отзиви от Стефан Митов: „Тъкмо в това противопоставяне на една жива, могъща, нека да я наречем „органическа“ скулптурна форма със строгите, мъртви, вековно установени, страхотно неподвижни линии на пресечена пирамида е цялото величие на концепцията на скулптора, но за да се разбере, се изисква не само формална дипломирана компетентност, а нещо като усет, което струва повече от всичко друго“.²¹ В периодичния печат е публикувано и мнение за другите проекти в конкурса – отличени с премии са и проектът на Иван Лазаров, и проектът „Св. Георги“ на Борис Денев и Мина Иванов, който е откупен за 3500 лв.

Представа за дейността на Дружеството на българските скулптори²² получаваме от неговата кореспонденция с Благотворителното дружество на участвалите във войната български евреи²³. В едно от разменените писма се съобщава, че се строи болница – паметник на падналите във войните български евреи (предвидено е в рамките на болницата да има възпоменателна зала, която всъщност ще представлява паметника). Благотворителното дружество отправя молба към ДБС да посочи скулптор за член на журито. В отговор с писмо от 2 юни 1933 г. ДБС съобщава, че за негов представител е избран Стефан Пейчев.

Както и в други сдружения на художници, така и сред членовете на ДБС явно също възникват противоречия. В писмо от 24 юни 1934 г., адресирано до председателя на дружеството Андрей Николов, 14 от неговите членове (Димитър Хаджииванов, Любомир Димитров, Иван Фунев, Марин Маринов, Мина Иванов, Любомир Киров, Иван Исаев, Йордан Кръчмаров, Кирил Тодоров, Любомир Далчев, Иван Лазаров, Димо

²⁰ Митов, С. Художествен преглед. Конкурс за паметник на загиналите офицери. *Литературен глас*, № 236, 23 май 1934, с. 7. [Mitov, S. Hudozhestven pregled. Konkurs za pametnik na zaginalite ofitseri. *Literaturen glas*, no. 236, 23 May 1934, p. 7].

²¹ Пак там. [Ibid., p. 7].

²² Тогава с председател Жеко Спиридонов, секретар Марко Марков.

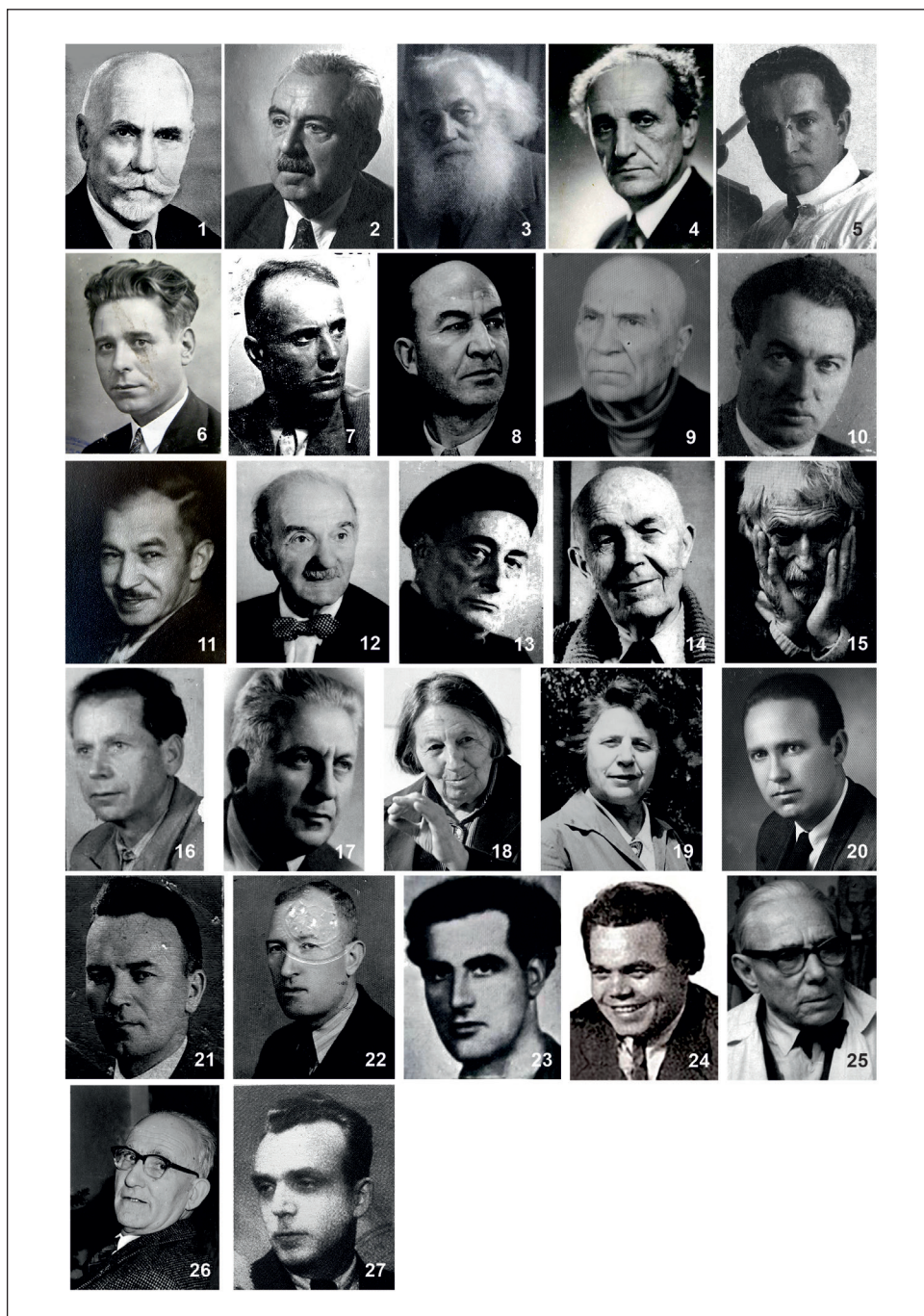
²³ Писма за дейност. ЦДА, ф. 712, оп. 1, а.е. 72, л. 1-3. [Pisma za deynost. CSA, f. 712, op. 1, a.e. 72, l. 1-3.

Лучиянов, Александър Андреев, Кирил Георгиев) заявяват, че дейността на дружеството не отговаря на целите и задачите, формулирани при учредяването му. Те са недоволни от проявата на неколегиални отношения между дружествените членове, както и от начина, по който дружеството защитава интересите на българското изкуство. Според тях това е в пълно противоречие с основните етични начала, набелязани в устава му, и декларират, че го напускат.²⁴

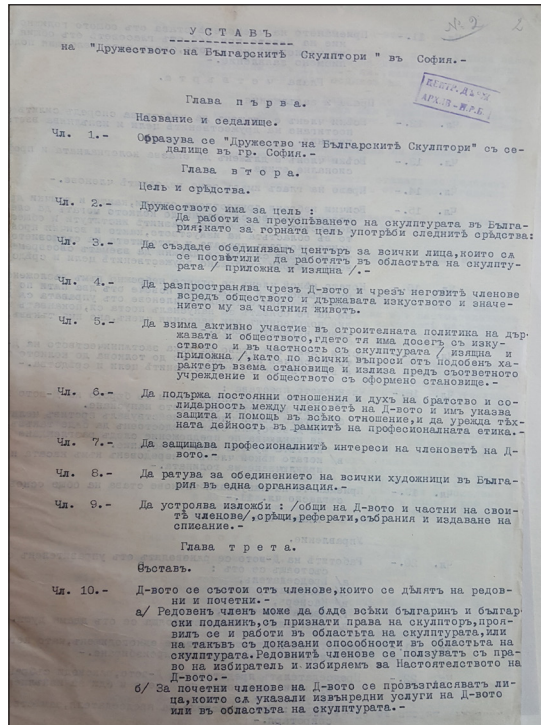
В изследвания архивен материал от времето след края на юни 1934 г., който се намира в ЦДА, както и в периодичните издания от онази епоха епизодично се появяват имена на скулптори, които са били в състава на дружеството като членове, но самото то не фигурира никъде като название, а няма и информация за инициативи или събития, организирани от ДБС. Не бе открит документ, който да потвърждава официалното прекратяване на неговото съществуване, като най-вероятно то се е саморазпуснало. Освен вътрешните противоречия, възможна причина за ликвидацията му е фактът, че то не се включва в Съюза на дружествата на художниците в България (СДХБ) – основен законодател и разпоредител в сферата на художествения живот, особено след преврата през 1934 г., при който в държавата е установен авторитарен режим на управление. Възможна причина дружеството да прекрати своето съществуване е и това, че СДБХ поставя условие пред своите членове да не членуват в други художествени организации.

Макар че Дружеството на българските скулптори съществува относително кратко време, неговото създаване и дейност демонстрират желанието на художниците скулптори да се самоопределят като общност и, създавайки своя организация, да защитят професионалните си интереси, както и правата на гилдията. Те все пак се опитват да регламентират взаимоотношенията си с държавата като най-голям поръчител на обществени поръчки и да издигнат авторитета на скулптора творец.

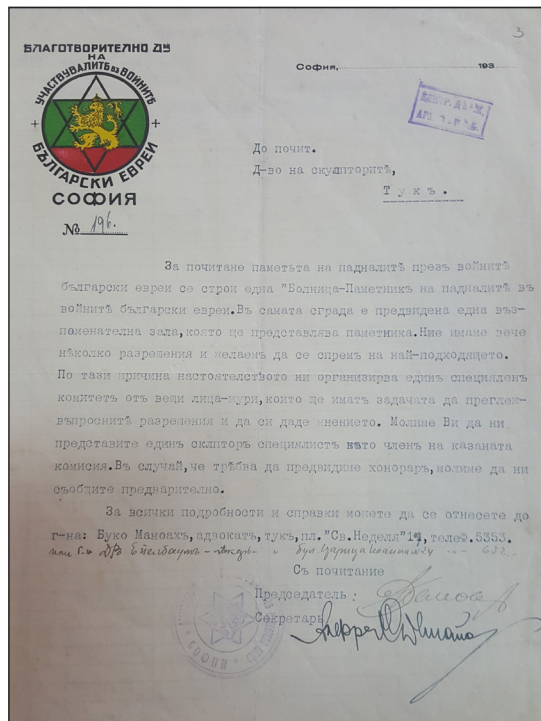
²⁴ ЦДА, ф. 712, оп. 1, а.е. 76, л. 1. [CSA, f. 712, op. 1, a.e. 76, p. 1.]



Членове на Дружеството на българските скулптори: Жеко Спиридонов, Иван Лазаров, Андрей Николов, Александър Ангреев, Кирил Шиваров, Стефан Пейчев, Йордан Кръчмаров, Кирил Георгиев, Любен Димитров, Атанас Дудулов, Любомир Киров, Мина Иванов, Марко Марков, Панго Киселинчев, Иван Фунев, Александър Момов, Драган Лозенски, Васка Емануилоа, Мара Георгиева, Васил Зидаров, Иван Исаев, Методи Балалчев, Димо Лучианов, Кирил Тодоров, Янко Павлов, Любомир Далчев, Методи Кецкаров (снимки архив – досиета на художниците в СБХ), Димитър Хаджииванов, Тома Делирадев, Иван Златаров, Крум Алексиев, Димитър Гадулалов, Йордана Мицева, Марин Маринов, Владимир Владимиров, Иван Начев (без снимки).



Устав на Дружеството на българските скулптори в София (11.11.1930), изпратен с писмо от столично полицейско комендантство (21.03.1932). ЦДА, ф. 712, оп.1, а.е. 64, л. 1-3.



Писмо от Благотворителното дружество на участвалите във войните български евреи София до Дружество на българските скулптори 1932. ЦДА, ф. 712, оп. 1, а.е. 72, л. 1-3.

БИБЛИОГРАФИЯ

Публикации:

Бошев, Н. *Конкурсната система при създаването на паметници в България (1920 – 1944)*. С.: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2004. [Boshev, N. *Konkursnata sistema pri sazhdavaneto na pametnitsi v Balgariya (1920 – 1944)*. Sofia: IAS BAS. 2004.].

Митов, С. Художествен преглед. Конкурса за паметник на Априлов в Габрово. *Литературен глас*, № 233, 6 май 1934, с. 4. [Hudozhestven pregled. *Literaturen glas*, no. 233, 6 May 1934, p. 4.].

Митов, С. Hudozhestven pregled. Конкурсът за паметник на загиналите офицери. *Литературен глас*, № 236, 23 май 1934, с. 1, 7. [Mitov, S. Hudozhestven pregled. Konkursat za pametnik na zaginalite ofitseri. *Literaturen glas*, no. 236, 23 May 1934, s. 1, 7.].

Архивни документи:

Писма до председателя на ДБС за напускане от самите тях за констатирани нередности в дружеството, противоречащи на устава. 24.06.1934. ЦДА, ф. 712, оп. 1, а.е. 76, л. 1-2. [Pisma do predsdatelya na DBS za napuskane ot samite tyah za konstatirani нередности v druzhestvoto protivorechashti na ustava. 24.06.1934. Central State Archives, fond 712, box 1, folder 76, p. 1-2.].

Писмо от Благотворителното дружество на участвалите във войните български евреи до ДБС 1932. ЦДА, ф. 712, оп. 1, а.е. 72, л. 1-3. [Pismo ot Blagotvoritelnoto druzhestvo na uchastvalite vav voynite balgarski evrei Sofia do DBS 1932. Central State Archives, fond 712, box 1, folder 72, p. 1-3.].

Протоколна книга на ДБС. 14.05.1932 – 28.02.1934. ЦДА, ф. 712, оп. 1, а.е. 67, л. 1-15. [Protokolna kniga na DBS. 14.05.1932 – 28.02.1934. Central State Archives, f. 712, 1, a.e. 67, l. 1-15.].

Протокол от 14 май 1932. Заседание на ДБС за избор жури за паметник на падналите възпитаници на В.Н.В. училище. [Protokol ot 14 may 1932. Zasedanie na DBS za izbor zhuri za pametnik na padnalite vazpitanitsi na V.N.V. uchilishte.] – ЦДА, ф. 712 оп. 1, а.е. 67, л. 3. [Central State Archives, f. 712, op. 1, a.e. 67, l. 3.].

Протокол от 29 юни 1932 г. Заседание за конкурс за статуи на Евлоги и Христо Георгиеви пред главния вход на Ректората. [Protokol ot 29 yuni 1932 g. Zasedanie za konkurs za statui na Evlogi i Hristo Georgievi pred glavniya vhod na Rektorata.] – ЦДА, ф. 712 оп. 1, а.е. 67, л. 3. [Central State Archives, f. 712, op. 1, a.e. 67, p. 3.].

Протокол 4 от 13 март 1933 г. Заседание за избор член на жури при Военното министерство за „Незнайния войн“. [Protokol 4 ot 13 mart 1933 g. Zasedanie za izbor chlen na zhuri pri Voennoto ministerstvo za „Neznayniya voyn“.] – ЦДА, ф. 712 оп. 1, а.е. 67, л. 11 [Central State Archives, f. 712, op. 1, a.e. 67, p. 11.].

Протоколи от заседание на ДБС със секретар Марко Марков 1933 – 1934. ЦДА, ф. 712, оп. 1, а.е. 68, л. 1-4. [Protokoli ot zasedanie na DBS sas sekretar Marko Markov 1933 – 1934. Central State Archives, f. 712, op. 1, a.e. 68, p. 1-4.].

Списъци на членовете на ДБС 1931 – 1934. ЦДА, ф. 712, оп. 1, а.е. 65, л. 1-20. [Spisatsi na chlenovete na DBS 1931 – 1934. Central State Archives, f. 712, op. 1, a.e. 65, l. 1-20.].

Устав на Дружеството на българските скулптори в София (ДБС), 11.11.1930, изпратен с писмо от столично полицейско комендантство (21.03.1932). ЦДА, ф. 712, он.1, а.е. 64, л. 1-3. [Ustav na Druzhestvoto na balgarskite skulptori v Sofia (DBS), 11.11.1930, izpratzen s pismo ot stolichno politichsko komendantstvo (21.03.1932). Central State Archives, f. 712, on. 1, a.e. 64, l. 1-3.]

Източници фотографии:

Димо Лучиянов (снимка). Годишник 1896 – 1966, София. ДХА, София, 1970. [Dimo Luchyanov. (snimka) Godishnik 1896 – 1966, Sofia. NAA, Sofia, 1970.]

Досиета на художниците (снимки): Жеко Спиридонов, Андрей Николов, Иван Лазаров, Александър Андреев, Кирил Шиваров, Стефан Пейчев, Йордан Кръчмаров, Кирил Георгиев, Любен Димитров, Любомир Киров, Мина Иванов, Марко Марков, Пандо Киселинчев, Иван Фунев, Александър Момов, Драган Лозенски, Васка Емануилова, Мара Георгиева, Васил Зидаров, Иван Исаев, Методу Балалчев, Любомир Далчев, Димо Лучиянов в СБХ. [Dosieta na hudozhnitsite (portretni snimki): Zheko Spiridonov, Andrey Nikolov, Ivan Lazarov, Aleksandar Andreev, Kiril Shivarov, Stefan Peychev, Yordan Krachmarov, Kiril Georgiev, Lyuben Dimitrov, Lyubomir Kirov, Mina Ivanov, Marko Markov, Pando Kiselinchev, Ivan Funev, Aleksandar Momov, Dragan Lozenski, Vaska Emanuilova, Mara Georgieva, Vasil Zidarov, Ivan Isaev, Metodi Balalchev, Lyubomir Dalchev, Dimo Lichyanov in UBA.]

Методу Кецкаров (снимка). С България в сърцето: Каталог, изложба ноем. 2004 - април 2005: Посветена на 140-год. от рождението на Антон Кецкаров и 100-год. от рождението на Методу Кецкаров. НИМ, София, 2005. с. 73. [Metodi Ketskarov (snimka). S Bulgaria v sartseto: Katalog, izlozhba noem. 2004 - april 2005: Posvetena na 140-god. ot rozhdenieto na Anton Ketskarov i 100-god. ot rozhdenieto na Metodi Ketskarov. NIM, Sofia, 2005.]

Спомени за Андрей Николов (снимка). 3.07 – 8.09.2013, СГХГ (брошура за изложба в галерия „Васка Емануилова“, куратор Пламен Петров). [Spomeni za Andrey Nikolov. (portretna snimka) 3.07 – 8.09.2013, SGHG (broshura za izlozhba v Galeriya “Vaska Emanuilova“, kurator Plamen Petrov).]

THE SOCIETY OF BULGARIAN SCULPTORS (1930 – 1934) History, Organisation, Activity

Natasha Noeva

Abstract: The present article reviews hitherto unpublished archives, held in Archives State Agency and the Union of Bulgarian Artists, as well as newspaper and journal articles about the history, organization and activity of the Society of Bulgarian Sculptors (SBS). This society is of particular interest because it is first society of artists from the same professional artistic field and its emergence enhances, enriches and broadens the analysis of processes and trends in the development of Bulgarian sculpture in this period.

Keywords: Society of Bulgarian sculptors, exhibitions, competition system, monuments

БЪЛГАРСКИТЕ ХУДОЖНИЧКИ-ГРАФИЧКИ ПРЕЗ 30-ТЕ И 40-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

Цвета Петрова

Резюме: Представителките на първите поколения автори, работили в сферата на българската печатната графика, заемат важно място в историята на родното ни изкуство. Творчеството им обаче не влиза често в ползрението на изследователите, а и произведенията им рядко са показвани в изложби и експозиции, поради което остават сравнително непознати за широката публика. Настоящата статия има за цел да представи пет авторки, изиграли ключова роля в развитието на печатната графика у нас, а именно Анна Крамер, Люба Паликарова, Петрана Клисурова, Бинка Вазова и Сидония Атанасова. Някои от тях работят в течение на десетилетия, но фокусът в текста е насочен към 30-те и 40-те години на ХХ век – време, когато кристализират спецификите на художествения им език и сюжетно-тематичния кръг, определили до голяма степен характера на тяхното изкуство в течение на цялата им артистична кариера.

Ключови думи: печатна графика, художнички-графички, българско изкуство, изкуството на ХХ век.

В основата на печатната графика стои сложен процес, който изисква както познаване на технологията, така, разбира се, и сериозна художествена подготовка. Специфика на този вид изкуство е, че процесът на създаване и отпечатване на графичната матрица предполага голяма физическа сила, което до известна степен обяснява широко разпространеното схващане, че печатната графика е поле за изява предимно на мъже художници. Художниците графички обаче са неизменна част от българското изкуство. Техните творби отразяват специфичната женската гледна точка и това ги прави особено интересен обект за анализ и интерпретация.

В настоящата статия¹ са представени художнички, които работят предимно в областта на печатната графика, като извън ползрението остава графичната рисунка – територия, в която женското присъствие

¹ Текстът представя проучване, извършено в рамките на проект "Жените-творци в българската графика", реализиран по Националната научна програма „Млади учени и постдокторанти“ (РМС № 577 от 17 август 2018 година).

е ярко изразено². Целта на текста е още един път да напомним за тях и за техния принос към българското графично изкуство.

За да определим контекста, в който работят художничките графички, ще направим кратък исторически екскурс, който ще ни позволи да обрисуваме картината на социалните условия и духовната атмосфера, в която протича творческият път на първите поколения български художнички.

Достъп на жените до художествено образование

На 1 октомври 1896 г. с Указ на княз Фердинанд е открито Държавното рисувално училище. Така е създадена възможност млади хора, избрали пътя на изкуството, да получат художествено образование у нас, тъй като до този момент единствените им възможности са били да учат в чужбина. До Освобождението това е ставало на лични разноски, а след Освобождението – чрез държавни стипендии. Според Николина Джановска в края на XIX – началото на XX в. малко жени имат шанса да си позволят подобно образование и това са предимно тези от тях, които „произхождат от големите градове, от заможна среда, от семейство с прогресивни идеи или творчески наклонности в други области на изкуствата“³. След 1896 г. ситуацията у нас се променя. Според Ирина Генова още в първия випуск на Рисувалното училище са приети три жени⁴, т.е. от самото начало жените получават право на художествено образование. Важно е да се отбележи и съществуването на Частното училище за художествено образование на младежи и девойки в София, създадено от руската емигрантка Естер Слепян, което отваря врати само няколко седмици след Рисувалното училище. Именно в частното училище на Слепян много жени правят първите си стъпки в изкуството.

Тъй като изследването е фокусирано върху печатното изкуство, то тук ще представим накратко обучението по графика през първите години от съществуването на Рисувалното училище. В началото Държавното рисувално училище се разделя на два отдела – „Отдел за художници по рисуване“ и „Отдел на рисувачи по художествените индустрии“⁵, като двата отдела имат общ и специален курс. През

² Важен е въпросът и за графичната рисунка, която е поле за изява на много по-широк кръг от авторки, но тя би могла да бъде предмет на друго изследване.

³ Джановска, Н. Мястото на жените графички в българското изкуство през XX век. В: *Изкуство и живот*. Велико Търново, с. 251. [Dzhanovska, N. Women graphists' place in Bulgarian art during the 20th century. In: *Izkustvo i zhivot*. Veliko Tarnovo, 2015, p. 251.]

⁴ Genova, I. Women artists in the modernization of the artistic life in Bulgaria – overcoming boundaries. In: *Art Studies quarterly*, 2002 (4), p. 3.

⁵ Балчева, М. *Графичното ателие на проф. Васил Захариев в Държавната художествена академия (1922-1944)*. София: НХА, 2014, с. 8. [Balcheva, M. *The Graphic Art Atelier of Prof. Vasil Zahariev at the State Academy of Art (1922-1944)*. Sofia: NHA, 2015, p. 8.]

1905 г. „в специалния курс на училището са отворени три нови школи: по художествена керамика, везба и дантели и тази по литография“⁶. Така в българското художествено образование навлиза печатното изкуство. За преподавател е поканен чехът Йосиф Силаба, а през 1909 г. (годината, в която Рисувалното училище е преобразувано в Художествено-индустриално училище) постъпва и Йосиф Питер, който въвежда в обучението техниките офорт и акватинта. Когато през 1921 г. Държавното художествено-индустриално училище става Държавна художествена академия, се налагат някои промени, една от които е преустройството на графичния отдел в графично ателие. Година по-късно – през 1922 г. – като преподавател постъпва Васил Захариев, който разширява обхвата на изучаваните техники и изиграва ключова роля в по-нататъшното развитие на графичното изкуство у нас.

Трансформацията от Художествено-индустриално училище в Академия довежда със себе си и структурни промени, както и промени в учебната програма. През 1924 г. Академията се състои от Отдел за изящни и Отдел за приложни изкуства, като графичното изкуство не се е изучава като отделна специалност, а факултативно – т.е. от „редовните ученици от специалните курсове по живопис и по декоративно изкуство“⁷. През 20-те и 30-те години на миналия век Васил Захариев разработва две отделни програми за двата отдела, като в тези програми са поставени различни цели и задачи. Така, под ръководството на новатора Васил Захариев, своите първи графични опити правят студентите от Художествената академия. В Музейната сбирка на Националната художествена академия са съхранени най-ранните примери за графично изкуство у нас, които са част от графичната колекция на проф. Васил Захариев. Сред имената на авторите, чиито работи са включени в колекцията, има и имена на немалко жени: Бронка Пюрова-Алшех, Сидония Атанасова, Весела Бабина, М. Баджиева, Васка Попова-Баларева, Невяна Балтова, Радка Бъчварова, Марина Василева, Ваня Васкова, Екатерина Величкова, Кераца Висулчева, Людмила Венова, Олга Вълнарова, Веселка Гайтанджиева, Мария Господинова, Здравка Дачева, Роза Дойчева, Райна Дренска, Венета Дюлгерова, Живка Енчева, Сузи Ешкенази, Олга Желязкова, Вера Иванова, Мара Йосифова, Радка Костова, Цветана Костуркова, Мария Лат, Виолета Лулчева, Надежда Маркова, Александра Мечкуевска, Елена Панева, Пенчева, Милка Попова, Миша Попова, Надежда Попова, Рада Хаджипетрова-Поптошева, Х. Стаева, Ана Старицка, Невена Тузсузова.

Макар че по-голямата част от тези художнички работят спорадично

⁶ Пак там, с. 8. [Ibid., p. 8].

⁷ Пак там, с. 9. [Ibid., p. 9].

в областта на печатната графика, техният принос към развитието на това изкуство не може да бъде пренебрегнат.

За ролята на женските гружества

Историческите условия, в които живее българският народ през XIX век, до голяма степен са причината у нас (за разлика от Западна Европа) да не се води борба за равноправие между половете. В краткия интервал от време обаче между Освобождението и началото на XX век се появяват активистки движения, които се борят за правото на жените да учат, да работят, да гласуват. През 1901 г. е създаден Българският женски съюз – организация, която се бори за равноправие между половете и срещу образователните ограничения за жените. Съюзът обединява 27 женски организации, чиято дейност е насочена към това да бъде подобро положението на жената в българското общество. Бавен и сложен процес е и борбата на жените, обвързали съдбата си с изкуството, за това да извоюват своето място върху родната художествена сцена, като тази борба е функция на социалните нагласи на обществото. Няколко са предпоставките, довели до по-активната артистична изява на жените. От една страна, открилата се възможност за достъп до художествено образование, а от друга – създаването на *Дружеството на жените с висше образование* през 1924 г. и учредяването няколко години по-късно (през 1928 г.) на *Секцията на жените художнички*. Важно е да се отбележи и ролята на новосъздадените творчески съюзи, в някои от които броят на членуващите жени е значителен (*Дружеството на независимите художници*, *Родно изкуство* и *Дружеството на севернобългарските художници*).

Първата изложба на жени творци у нас продължава от 1 до 14 януари 1928 г. в Държавната художествена академия. В експозицията са включени и няколко офорта⁸. Организатор на събитието е именно Секцията на жените художнички към Дружеството на жените с висше образование, а събитието се превръща в ежегодна изява през 30-те години. Ирина Генова вижда в съществуването на Дружеството на жените художнички в България и в организираниите от тях изложби „социална необходимост от диференцирано женско участие в художествения живот“⁹. Макар да са изложени на критика, „женските“ изложби стават все повече. През 1938 г. пък са организирани изложби на жените творци зад граница – в Белград и Загреб.

⁸ Джановска, Н. *Мястото на жените ...* с. 254. [Dzhanovska, N. *Women graphists' ...* p. 254.].

⁹ Генова, И. *Дружество на жените художнички в България*. В: *120 години българско изкуство*. София, 2013, с. 117. [Genova, I. *Druzhestvoto na zhenite hudozhnichki v Balgariya*. In: *120 godini balgarsko izkustvo*. Sofia, 2013, p. 117.].

Първите художнички в българската печатна графика

Графичното изкуство навлиза по нашите земи с известно закъснение. Първоначално популярни стават „гравюри, внасяни от чужбина, а от началото на XIX в. започва гравирването и печатането на щампи в българските манастири – Троянски, Рилски и др.“¹⁰. В периода когато по българските земи се появяват и разпространяват първите графични произведения, жените нямат достъп до графичните ателиета, които са се намирали предимно в мъжките манастири. Жените навлизат в графичното изкуство едва след Освобождението, когато започва интензивното развитие на светското изкуство. Любопитен факт е, че и първата графична изложба, и първата изложба на жени художници се провеждат през 1928 г.

Макар през 20-те години редица художнички (предимно студентки в Художествената академия) да правят опити в областта на печатната графика, графиката всъщност се превръща в една от основните области за артистична изява на по-късен етап. Първите прояви на жени графици на родната художествена сцена датират от края на 20-те години, като през 30-те те значително се увеличават. В областта на графиката работят Миша Попова, Олга Гайдарова, Невена Тузсузова, Цветана Костуркова, своите първи графични опити (през 40-те години) правят Мария Лат и Виолета Лулчева.

Особено място в българското графично изкуство през първата половина на миналия век заемат Анна Крамер, Люба Паликарова, Петрана Клисурова, Бинка Вазова, Сидония Атанасова, чието творчество играе ключова роля в определянето на тенденциите в родната графика. Именно на тези пет авторки е посветен и настоящият текст.

Анна Крамер

Анна Крамер оставя трайна следа в историята на българското изобразително изкуство като една от първите жени, изявяващи се в сферата на печатната графика, както и като първата жена график със самостоятелна графична изложба у нас. Основният изследовател на нейното творчество е Петър Чуховски¹¹. Още за Анна Крамер пишат Евтим Томов¹², Бисера Йосифова¹³.

¹⁰ Георгиева, С. Графичният отпечатък – от технологията до поезията. В: *Графика. Творби от фонда на СГХГ*. София: Симолини 94, с. 5. [Georgieva, S. Prints – from technology to poetry. In: *Prints. Works from the collection of Sofia City Art Gallery. Sofia: Simolini 94, 2015, p. 5.*]

¹¹ Чуховски, П. *Анна Крамер*. С.: Български художник, 1973. [Chuhovski, P. *Anna Kramer*. Sofia: Balgarski hudozhnik. 1973.].

¹² Томов, Е. *Българската графика*. С.: Г. Димитров, 1955. с. 72. [Tomov, E. *Balgarskata grafika*. Sofia: G. Dimitrov. 1955, p. 72].

¹³ Йосифова, Б. *Разговор за графиката* С.: Отечество, 1985. 24-25. [Iosifova, B. *Razgovor*

Анна Крамер е полякиня с еврейски произход, родена през 1899 г. в град Хороденка¹⁴. Първите си опити в сферата на печатната графика тя прави още през 1919 г. Учи при проф. Кристиан-Лудвиг Мартин във Виенската академия за жени, която всъщност е частно художествено училище. Още преди да се дипломира през 1924 г. Крамер се омъжва за д-р Бехар¹⁵ – български гражданин, също с еврейски произход. Заедно те се преместват в България през 1927 г. Според Чуховски още същата година две нейни графики – „Белведере“ и „Готическа църква“ – са изложени в обща художествена изложба в София. През периода от 1930 до 1937 г. Анна Крамер живее и работи в Пазарджик, като през 1936 г. се връща за няколко месеца във Виена, където подготвя дипломната си работа в Академията. През януари 1937 г. открива първата си самостоятелна изложба (това е и първата самостоятелна изложба на жена график у нас) в читалище „Виделина“ в Пазарджик през януари 1937 г. В изложбата тя показва шестдесет графики, изпълнени в техниките офорт, суха игла и дърворез. Композициите са предимно пейзажи: градски изгледи от Виена и от София, както и природни пейзажи, създадени в периода, през който е пребивавала в Пазарджик. Изложбата е отразена в местния печат, а според Чуховски тя е открита от Елисавета Консулова-Вазова с беседа за творчеството на Анна Крамер. Година по-късно – през 1938 г. – Анна Крамер се премества със семейството си в София, където по-късно показва още две самостоятелни изложби – през 1945 и през 1972 г. От 1950 до 1953 г. е в Париж, където продължава да натрупва опит, посещавайки различни ателиета и курсове. През този период започва да работи и в сферата на живописата. Участва в множество общи художествени изложби и в изложби, представящи българското изкуство в чужбина. Умира през 1976 г. в София, а през 1979 г. в памет на художничката е организирана нейна самостоятелна изложба.

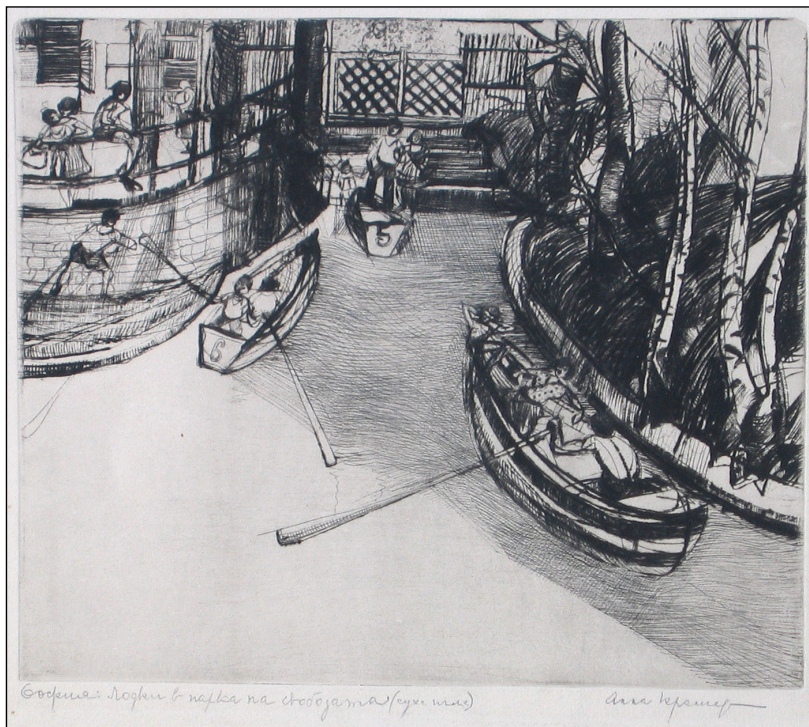
Крамер е позната преди всичко с графичните си произведения, изпълнени в техниката суха игла. Тя е майстор на пейзажа – в композициите ѝ присъстват както градски, така и природни изгледи. Евтим Томов очертава полето на предпочитаните от нея мотиви: „архитектурни мотиви, улици, пазарни сцени, битови мотиви, отделни фигури и групи от фигури“¹⁶.

за *grafikata*. Sofia: Otechestvo. 1985, p. 24-25].

¹⁴ Днес този град се нарича Хороденка. През 1939 г. влиза в границите на Съветския съюз, а днес е в състава на Украйна.

¹⁵ На места се среща и като Анна Крамер-Бехар или Анна Бехар. Тя подписва графиките си само като Анна Крамер.

¹⁶ Томов, Е. *Българската графика ...* с. 72 [Томов, Е. *Balgarskata grafika ...* p. 72].



Анна Крамер, „София – лодки в парка на свободата“.
Суха игла, ХГ „Станислав Доскевски“ – Пазарджик

Нейните графики се отличават с богатство на графичните изразни средства, силно чувство за пространство, лекота, фин усет към графичното изграждане на творбата. В по-ранните си години Анна Крамер изобразява предимно градската среда на Виена, а по време на пребиваването си в Пазарджик развива интерес към българската природа, към българското село, към характерните български типажу. В по-зрелия си период тя се превръща в „своеобразен певец на София, поет – лирик, какъвто засега в нашата графика няма“¹⁷.

По време на пребиваването си в Париж прави и графичен цикъл от сухи игли, в който изобразява френската столица. Евтим Томов дава висока оценка на нейното творчество и естетическото ѝ чувство. Според него макар Крамер да е изградена като творец във Виена, тя „не носи почти нищо от сухотата на немската школа“¹⁸. Казва за нея, че е сърчна, а за графиките ѝ, че са „изпълнени изобилно с въздух, светлина и заразяващо лирично чувство“¹⁹. Високо оценява градските ѝ пейзажи („Църквата Св. Петър“, „Готическа църква – Виена“), при които

¹⁷ Чуховски, П. Анна Крамер. С.: Български художник, 1973. с. 14. [Chuhovski, P. Anna Kramer. Sofia: Balgarski hudozhnik. 1973, p. 14.].

¹⁸ Томов, Е. Българската графика ... с. 71 [Tomov, E. Balgarskata grafika ... p. 71].

¹⁹ Пак там, с. 71. [Ibid., p. 71.].

„художницата постига точност, чистота и лекота на рисунката, нежност в градацията на по-светли и по-тъмни петна, много въздух и интимност“²⁰. Като достойнство на нейната работа Томов определя и единството „между линеарното и живописното светоусещане, интимното вживяване в темите, липса на ефекти, атмосферата и пространствеността в изображенията“²¹.

Според източниците Анна Крамер работи директно върху графичната матрица, без да подготвя проект, който впоследствие да прехвърля върху плочата. Рисува по натура (работите ѝ имат почти репортажен характер), като преодолява известната сухота на техниката именно чрез живата рисунка и спонтанността при работата в материал. Анна Крамер е привлечена от „архитектурните мотиви в облика на града, без да ги превръща в бездушни проектантски скици“²².

В своите работи тя отдава дан и на музиката. В по-късните години от творческия си път Крамер създава сцени, в които изобразява музикантите както по време на репетиция, така и по време на концерт. Творчеството ѝ не е голямо по обем – тя оставя около 300 гравюри и още толкова рисунки. Работи предимно върху медни или цинкови плочи, като се придържа се към класическите пропорции на формата и графиките ѝ не надхвърлят размер от 30/40 см. Анна Крамер е и един от първите майстори на екслибриса у нас.

Нейни творби са притежание на много галерии и музеи в страната: Национална художествена галерия, Софийска градска художествена галерия, градските галерии в Пазарджик, Русе, Сливен, Силистра, Велико Търново, Плевен.

Люба Паликарова

Люба Паликарова започва да се изявява на художествената сцена през 30-те години на миналия век. Тя притежава специфичен авторски почерк, който съчетава западната естетика с българското светоусещане, а творчеството ѝ се вписва органично в националните графични традиции. Основен изследовател на нейното художествено наследство е Владимир Несторов²³. Сред авторите, които са писали за нея, са още Евтим Томов²⁴ и Борис Колев²⁵.

²⁰ Пак там, с. 71. [Ibid., p. 71].

²¹ Пак там, с. 72. [Ibid., p. 72].

²² Йосифова, Б. *Разговор за графиката...* с. 24. [Iosifova, B. *Razgovor za grafikata...* p. 24].

²³ Несторов, В. *Люба Паликарова*. С.: Български художник, 1974. [Nestorov, V. *Lyuba Palikarova*. Sofia: Balgarski hudozhnik. 1974.].

²⁴ Томов, Е. *Българската графика ...* с. 88 [Tomov, E. *Balgarskata grafika ...* p. 88].

²⁵ Колев, Б. *Българската графика*. С.: Народна младеж, 1960. с. 56 [Kolev, B. *Balgarskata grafika*. Sofia: Narodna mladezh. 1960, p. 56.].

Люба Паликарова е родена през 1906 г. в гр. Добрич. Семейството се мести на няколко пъти в различни градове, но в крайна сметка се установява в София. Тя завършва Художествената академия през 1927 г., а година по-късно постъпва като учител в Асеновград. Участва в редица общи изложби и става член на Дружеството на независимите художници. През 1930 г. заминава за Полша, където продължава своето художествено образование във Варшавската академия. Там отново изучава живопис и графика, но интересът ѝ към графиката се задълбочава и тя се посвещава напълно на това изкуство. В Полша тя има късмета да учи при трима изявени художници графичници, които са и ярки преподаватели – Скочилас, Вичулковски и Остоя-Хростовски. По време на следването си става част от студентската група „Колор“. През 1939 г. завършва Академията и се завръща в България, като едно от първите неща, които прави, е да обиколи страната. Несторов обвързва пътуването ѝ с „неспокойните въпроси, възникнали в контакта с варшавското ѝ обкръжение“²⁶, чийто отговор тя търси, обръщайки се към „родното си място, към спомените, към себе си“²⁷. В резултат на това пътуване Паликарова създава цикъл от дърворези, както и голямо количество рисунки.

След политическите промени в средата на 40-те години в творчеството ѝ се появяват нови теми и сюжети. В технологичен план Паликарова започва да използва повече графични техники – новите ѝ търсения са насочени в областта на литографията и дълбокопечатните техники върху метал. През 1958 г. прави своята първа самостоятелна изложба в София, в която представя рисунки с пастел и флумастер. Година по-късно в салона на Българския културен център във Варшава подрежда втората си самостоятелна изложба, в която показва и някои графични листове. По време на пътуването си до Полша Паликарова създава множество рисунки, които излага година по-късно в Полския културен център в София. През 1975 г. в Панагюрище организира четвъртата си самостоятелна изложба, в която представя панорама на своето изкуство. Наред с печатната графика Паликарова работи и в областта на илюстрацията, живописа, също така създава няколко литературни произведения. Умира през 1999 г.

²⁶ Несторов, В. Люба Паликарова... с. 13. [Nestorov, V. Lyuba Palikarova. ... p. 13.].

²⁷ Пак там, с. 13 [Ibid, p. 13.].



Люба Паликарова, „Почивка“. Офорт и акватинта, ХГ Смолян

В началото на своето творчество Паликарова работи предимно в областта на гървореза, а в средата на 40-те години на ХХ в. активно започва да работи и в областта на литографията и на графиката върху метал. Темите и сюжетите ѝ са „почерпани от ритъма на всекидневието“²⁸, тя предпочита спокойни битови сцени, статични физурални композиции, пейзажи от различни места из България; рибари, които разплитат мрежите си; селянки, които си почиват на полето; портрети, „наситени с много любов и преживяна автентичност“²⁹. В творбите ѝ Несторов вижда опит за изобразяване на изживяното, а не на видяното. Паликарова „проявява и свое лично виждане и отношение към човешката фигура и природата“³⁰ и въпреки западното влияние, успява да изгради личен авторски почерк. Като основно качество на художничката Евтим Томов определя добре култивирания вкус и „чувството за отмереност при съпоставката на черно и бяло“³¹. Откроява и портретите, които прави, като отбелязва, че в тях тя „постига прилика и характер“³². Тук трябва да отбележим, че всъщност портретът не е жанр, който е широко разпространен в българската графика.

Произведения на Люба Паликарова са част от колекциите на Националната художествена галерия, градските галерии в Бургас, Смолян, Самоков, Добрич, Габрово и др.

²⁸ Несторов, В. Люба Паликарова ... с. 22. [Nestorov, V. Lyuba Palikarova ... p. 22].

²⁹ Пак там, с. 22. [Ibid., p. 22].

³⁰ Томов, Е. Българската графика ... с. 87. [Tomov, E. Balgarskata grafika ... p. 87].

³¹ Пак там, с. 87. [Tomov, E. Balgarskata grafika ... p. 87].

³² Пак там, с. 87. [Tomov, E. Balgarskata grafika ... p. 87].

Петрана Клисуро̀ва

Първите художествени изяви на Петрана Клисуро̀ва са през 30-те години на XX в., като работи активно до края на 80-те години. Началото на нейния път в изкуството е в сферата на живописта, но през 40-те години започва да работи в областта на печатната графика. Основен изследовател на нейното творчество е Вера Динова-Русева³³, за нея пишат още Евтим Томов³⁴ и Борис Колев³⁵.

Петрана Клисуро̀ва е родена през 1908 г. в Нова Загора като четвърто дете³⁶ в семейството на Христо Бараков и Лала Джананова. Лошото финансово положение, в което се намира семейството, е основната причина Петрана да бъде отгледана от други родители – от Тана Джананова и Стефан Клисуров. Петрана от малка има възможността да рисува, а като ученичка в Смесеното педагогическо училище в Казанлък има късмета да учи при Станьо Стаматов, Мара Чорбаджийска и Чудомир. Именно там тя завързва контакт с Ненко Балкански и Колю Колев, познанството с които подкажда интереса ѝ към живописта и към професионалната художествена подготовка. Ранната смърт на баща ѝ я поставя в затруднено финансово положение. Поради това, след като завършва гимназия (през 1927 г.), тя няма възможност да се запише в Художествената академия, като през следващите четири години ѝ се налага да работи като начална учителка. През 1932 г. Петрана Клисуро̀ва постъпва в Художествената академия в класа на проф. Цено Тодоров. Лошото финансово положение обаче се отразява върху нейното здраве. Разболява се от туберкулоза и трябва да прекъсне, за да се подложи на лечение. След като оздравява, през 1935 г. се завръща в Академията – този път в класа на проф. Никола Ганушев. През този период Петрана Клисуро̀ва посещава и ателието на проф. Васил Захариев, където изучава тънкостите на графиката. Малко преди да завърши Академията, тя открива в Казанлък първа си самостоятелна изложба, в която излага само живописни произведения. След като се дипломира, се записва в Стажантския институт за учители. Завършва го през 1941 г. и вече има право да работи като учителка. Следва период, през който преподава в Батак и в Нова Загора. Макар че обича учителската професия, художничката си дава сметка, че тя ограничава възможностите ѝ да се занимава с изкуство. През 1945 г. се мести в София и става художник на свободна практика, като в периода 1948 – 1949 г. за кратко се връща към учителската професия. През 1948 г.

³³ Динова-Русева, В. *Петрана Клисуро̀ва. Живот и творчество*. С.: Фондация Васил Левски, 1995. [Dinova-Ruseva, V. *Petrana Klisurova. Zhivot I tvorchestvo*. Sofia: Fondatsiya Vasil Levski. 1995.]

³⁴ Томов, Е. *Българската графика ...* с. 102-103. [Tomov, E. *Balgarskata grafika ...* p. 102-103.]

³⁵ Колев, Б. *Българската графика. ...* с. 56 [Kolev, B. *Balgarskata grafika. ...* p. 56.]

³⁶ Петрана Клисуро̀ва е сестра на известния живописец Васил Бараков.

отива в творческата командировка в Чехословакия, която оказва силно влияние върху нея като художник. Там тя създава серия от рисунки, които по-късно претворява в графичен цикъл. През 1952 г. става старши уредник в Националната художествена галерия в София. Петрана Клисурова прави шест самостоятелни изложби – през 1938, 1967, 1979, 1984, 1991 и 1994 г., участва в общите художествени изложби и в изложбите, представящи българското изкуство зад граница. Умира през 1995 г.

Вера Динова-Русева разделя творчеството на Петрана Клисурова на три основни периода. Първият обхваща годините преди обучението в Академията; вторият е времето, когато учи в Академията и непосредствено след това (30-те и 40-те години) – време, когато тя работи предимно в областта на живописата и рисунката; третият период са годините от средата на 40-те до края на 60-те. Изследователката на творчеството на художничката специално подчертава усилването на тенденциите към декоративност в работите, създадени след 70-те години³⁷.



Петрана Клисурова, „Портрет на Васил Барakov“. Дърворез, ХГ Смолян

³⁷ Динова-Русева, В. Петрана Клисурова. Живот и творчество... с. 25. [Dinova-Ruseva, V. Petrana Klisurova. Zhivot i tvorchestvo ... p. 25].

Макар че докато учи в Академията П. Клисуро̀ва посещава ателието на Васил Захариев, интересът ѝ към графиката се засилва след посещението на изложбата „Фронт и тил“. Първите ѝ графични опити са върху литографски камък, тъй като тази техника стои най-близо до рисунката. По-късно ще се насочи и към високия печат. Що се отнася до тематичния обхват и сюжетите, които художничката интерпретира в различните периоди, различни художествени проблеми вземат връх. През първия етап се наблюдава предпочитание към портрета, през втория – към голото тяло и натюрморта, а през третия – към „портрета, индустриалната тематика, природния пейзаж и натюрморта, с тенденция към преобладаване на портрета през последните творчески години“³⁸. Въпреки известната критика, която ѝ отправя Евтим Томов, той оценява нейните пейзажи, при които тя проявява „по-подчертано поетичното си вживяване и дава повече непосредственост“³⁹. Петрана Клисуро̀ва е широко позната със своите графики в портретния жанр и композицията на индустриална тема.

Творби на Петрана Клисуро̀ва са част от колекциите на Националната художествена галерия, градските галерии в Пазарджик, Смолян, Добрич, Разград, Габрово, Велико Търново, Перник и др.

Бинка Вазова

В началото на 30-те години на миналия век впечатление прави ярката поява на още една жена върху родната художествената сцена – Бинка Вазова. Тя получава образование извън България. Бинка Вазова е част от онова поколение творци, които внасят качествена промяна в българската печатна графика.

През 2016 г. излиза монография, посветена на художничката, написана от Анелия Николаева⁴⁰, която е познавала лично Бинка Вазова. За нея пишат още Евтим Томов⁴¹ и Борис Колев⁴².

Бинка (Сабина) Вазова е родена през 1909 г. в семейството на Елисавета Консулова-Вазова и Борис Вазов. Семейството и средата от близки и приятели оказва силно влияние върху творческото развитие на художничката. Израснала сред интелектуалните и творческите среди на София, когато е на 11 години, Бинка Вазова заминава с майка си и със сестрите си за Германия. Там тя прекарва 2 години – от 1920 до 1922 г. Посещавайки Дрезден, Берлин и Мюнхен, тя се запознава с колекциите

³⁸ Пак там, с. 25. [Ibid., p.25].

³⁹ Томов, Е. *Българската графика ...* с. 102 [Томов, Е. *Balgarskata grafika ...* p. 102].

⁴⁰ Николаева, А. *Бинка Вазова. Графични образи*. С.: Институт за изследване на изкуствата БАН, 2016. [Nikolaeva, A. *Binka Vazova. Grafichni obrazi*. Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata BAN. 2016.].

⁴¹ Томов, Е. *Българската графика ...* с. 74 [Томов, Е. *Balgarskata grafika ...* p. 74].

⁴² Колев, Б. *Българската графика. ...* с. 56 [Kolev, B. *Balgarskata grafika. ...* p. 56].

на някои от най-големите европейски музеи.

През 1928 г. завършва девическата гимназия във София. Същевременно баща ѝ е назначен за пълномощен посланик на България в Чехословакия и семейството се премества в Прага. Там Б. Вазова още същата година постъпва в Художествено-индустриалното училище, но само след една година напуска по собствено желание. През 1929 г. постъпва в Художествената академия в Прага, където учи графика при проф. Тавик Франтишек Шимон⁴³. След като завършва Пражката академия, през 1934 г. тя отива да специализира в ателието на проф. Жак Белтран в Париж, където остава в продължение на една година. През периода 1933 – 1935 г. участва в пътуваща изложба на българската графика, а през 1934 г. излага свои произведения в София, в съвместна изложба с майка си. През 1935 г. прави рисунки, които са публикувани в издаваното от майка ѝ сп. „Беседа“.

След сватбата си с арх. Борислав Николов през 1936 г. се премества в Сопот, където остава две години. Там тя създава множество скици, в които е запечатано архитектурното наследство на малкото градче. В средата на 40-те години Бинка Вазова насочва вниманието си към детската илюстрация. Участва в общи художествени изложби в чужбина (през 1935 г. излага в Есенния салон на френските художници в Париж, а през 1944 г. участва в международна изложба на графиката във Варшава), както и в изложби, представящи българското изкуство в чужбина.

През 50-те години сътрудничи на Министерството на народното здраве и на Етнографския музей, за които изготвя илюстрации, работи и като художник на „Мултифилм“. През 60-те години се завръща към гравюрата на дърво и линолеум, като прави няколко опита да я подчини към новата „нормативната естетика“, но „не активно“⁴⁴. През 1993 г. прави самостоятелна изложба в Пловдив, през 2004 г. – в Националната галерия в София. Умира в София на 98 години през 2007 г.

Бинка Вазова е позната преди всичко с гравюрите, изпълнени в техниката дърворез. Изследователите отбелязват, че още в ранния период през 30-те години нейното творчество се отличава с дълбочина и с професионално майсторство (тя демонстрира „зрялост в трудната графична творба на дърворезбата“, „показва сигурност и свобода в гравьорската работа“, „изявява творческо въображение и чувство за композиция“⁴⁵). Впечатление правят „уверената още тогава ръка на Бинка,

⁴³ В някои от източниците се появява информацията, че Бинка Вазова се обучава и при графика Макс Швабински, но А. Николаева оборва това мнение, позовавайки се на личните си разговори с художничката.

⁴⁴ Николаева, А. Бинка Вазова. *Графични образи*. ... с. 193. [Nikolaeva, A. Binka Vazova. *Grafichni obrazi*. ... p. 193.]

⁴⁵ Томов, Е. *Българската графика* ... с. 74 [Tomov, E. *Balgarskata grafika* ... p. 74.]

сигурната ѝ рисунка и усетът за стойностите на черно-бялото⁴⁶. Що се отнася до сюжетния кръг, то Евтим Томов вижда в творчеството на Вазова влиянието на чехословашкото образование – тематично първите опити на художничката се отличават и „чуждеят“ на българската естетика⁴⁷. Впоследствие Бинка Вазова подчинява гравюрите си на българските традиции.



Бинка Вазова, „Остров“.
Дърворез, ХГ „Петко Загорски“ – Бургас

Творби на Бинка Вазова са част от колекциите на Националната художествена галерия, на Софийската градска художествена галерия, градските галерии в Пазарджик, Бургас, Сливен, Шумен, Ловеч и др.

⁴⁶ Николаева, А. Цит.съч., с. 64-65. [Nikolaeva, A. Op.cit., p. 64-65].

⁴⁷ Томов, Е. Цит.съч., с. 74. [Tomov, E. Op.cit., p. 74.].

Сидония Атанасова

В края на 30-те години на миналия век е началото на творческия път и на Сидония Атанасова, която ще работи активно през следващите четири десетилетия. Тя получава своето художествено образование в България. Анализ на нейното творчество прави Дора Каменова⁴⁸ в монографичния очерк за художничката, а Евтим Томов⁴⁹, Борис Колев⁵⁰ и Бисера Йосифова⁵¹ също я представят като автор в изследванията си върху развитието на българското графично изкуство.

Сидония Атанасова е родена през 1909 г. във Враца. Две години по-късно семейството се преселва в Белоградчик, а през 1915 г. – в Плевен. Сидония Атанасова завършва гимназия през 1929 г. в Плевен и година по-късно е приета в Художествената академия в София. Постъпва в Декоративния отдел, където учи при проф. Стоян Баджов и проф. Никола Кожухаров. Графика учи при проф. Васил Захариев. Завършва Академията през 1936 г.⁵², а през 1937 г. става член на Дружеството на независимите художници. Следва дълъг период в нейния живот, през който тя преподава в училища из цялата страна – през 1939 г. е учител в Пазарджик, през 1941 г. преподава в Дупница, през 1942 г. – в Разград, а през 1943 г. – в Ловеч. Докато през 1944 г. не се завръща и установява в Плевен, където преподава рисуване в мъжката, а впоследствие и в девическата гимназия. Там тя инициира и става един от основателите на Окръжната група на художниците в Плевен. През 1946 г. взема решението да се установи като художник на свободна практика. Участва в общите художествени изложби в София и Плевен, както и в изложби, представящи българското изкуство зад граница. Умира през 1994 г.

През 1979 г. в София е организирана нейна самостоятелна юбилейна изложба. През 2009 г. във Враца е открита изложба по случай 100-годишнината от рождението на художничката.

Според Д. Каменова Сидония Атанасова попада за пръв път в изложбените зали през 1937 г., когато показва нейзажите, изпълнени във висок печат, „Склад за дърва“, „Фабричен квартал“, „Пост №1“ и „Из крайния квартал“. Това се случва във време, когато в българското изкуство „се осъществява значителна промяна, която го тласка към едно обновяване – сюжетно-тематично и като художествен израз“⁵³.

⁴⁸ Каменова, Д. *Сидония Атанасова*. С.: Български художник, 1974. [Kamenova, D. *Sidoniya Atanasova*. Sofia: Balgarski hudozhnik. 1974.].

⁴⁹ Пак там, с. 94-95. [Ibid., p. 94-95.].

⁵⁰ Колев, Б. *Българската графика*. ... с. 56 [Kolev, B. *Balgarskata grafika*. ... p. 56.].

⁵¹ Йосифова, Б. *Разговор за графиката*... с. 36-37. [Iosifova, B. *Razgovor za grafikata*... p. 36-37.].

⁵² Според Йосифова С. Атанасова е завършила Академията през 1932 г. Йосифова, Б. *Разговор за графиката*... с. 36. [Iosifova, B. *Razgovor za grafikata*... p. 36.].

⁵³ Каменова, Д. *Сидония Атанасова*. С.: Български художник, 1974. с. 5. [Kamenova, D.

Това обновяване се случва именно благодарение на младите автори, сред които е и Сидония Атанасова. В по-ранния етап от творческия си път тя работи в областта на пейзажа, голото тяло, натюрморта, а в зрелия си период (най-вече през 40-те години) работи и в областта на портрета. Използва подчертано декоративен подход, а високият печат (предпочитаната от нея техника е дърворезът) остава нейна запазена марка.



Сидония Атанасова, „Планинско градче Тетевен“.

Дърворез, ХГ „Петко Загорски“ – Бургас

Сюжетите, които избира, „са почерпани от времето, в което живее, от ежедневието“⁵⁴ – живописни места от нашите стари градове; българското село; малкия провинциален град. Значително място в нейното изкуство заема и историческата тема (Априлското въстание, Руско-турската освободителна война). Към историческите сюжети Атанасова

Sidoniya Atanasova. Sofia: Balgarski hudozhnik. 1974, p. 5.].

⁵⁴ Пак там, с. 7. [Ibid, p. 7.].

подхожда след „дълга и щателна подготовка“⁵⁵ – тя прави проучвания върху обстановката, униформите, средата, в която са се разигрвали битките и историческите събития, подчертава „физиономичните национални особености на участниците“⁵⁶. Е. Томов⁵⁷ смята, че това проучване, води до прекаленото надребняване на композицията и прекомерното присъствие на различни подробности.

Пейзажът обаче остава приоритетна област за Сигония Атанасова. Преди социално-политическите промени, настъпили в средата на миналия век, тя сякаш се опитва да запази спомена за изчезващия бит на възрожденския българин. След установяването на новата власт в края на 1944 г. в своите дърворези тя се обръща към „новото време“. Нейните произведения са свидетелство за промяната, на която става свидетел поколението ѝ. Б. Йосифова сравнява изкуството на Сигония Атанасова с „хроника – документ за вече отминали събития“⁵⁸. Художничката е сред авторите, в чиито работи са представяни мащабните строителни проекти на новата власт. Властта възприема тези композиции благосклонно, поради което тя продължава да работи и през 50-те години – време, когато редица художници на практика са отстранени от художествения живот.

Сигония Атанасова създава многопланови композиции, „с шрихови приливи с дълбочина – свидетелство за овладян професионализъм и определено тълкуване на гравюрата върху дърво“⁵⁹. Тя работи върху напречно и надлъжно изрязана дъска както в малки, така и в големи формати. Характерни за нея са черно-белите гравюри и майсторското ѝ използване на инструмента „VELO“. Често отпечатва на ръка тиража на своите дърворези. Евтим Томов определя като нейно качество именно „чувството и усета за значението на детайла, за красотата на изрза“⁶⁰, която тя извежда до стил. Декоративният подход към графичната композиция ѝ помага при изграждането на авторски почерк и стил.

Нейни творби са част от колекциите на Национална художествена галерия, Софийска градска художествена галерия, както и в градските галерии в Бургас, Русе, Добрич, Разград, Плевен и др.

55 Пак там, с. 24. [Ibid, p. 24].

56 Пак там, с. 24. [Ibid, p. 24].

57 Томов, Е. *Българската графика ...* с. 95. [Tomov, E. *Balgarskata grafika ...* p. 95].

58 Йосифова, Б. *Разговор за графиката ...* с. 36 [Yosifova, B. *Razgovor za grafikata...* p. 36].

59 Пак там, с. 36. [Ibid, p. 36].

60 Томов, Е. *Българската графика ...* с. 94. [Tomov, E. *Balgarskata grafika ...* p. 94].

БИБЛИОГРАФИЯ

Балчева, М. *Графичното ателие на проф. Васил Захариев в Държавната художествена академия (1922-1944)*. София: НХА, 2014, с. 5-25. [Balcheva, M. *The Graphic Art Atelier of Prof. Vasil Zahariev at the State Academy of Art (1922-1944)*. Sofia: NHA, 2015, p. 5-25].

Генова, И. *Дружество на жените художнички в България. В: 120 години българско изкуство*. София, 2013, с. 116-127. [Genova, I. *Druzhestvoto na zhenite hudozhnichki v Bulgariya*. In: *120 godini balgarsko izkustvo*. Sofia, 2013, p. 116-127].

Георгиева, С. *Графичният отпечатък – от технологията до поезията*. В: *Графика. Творби от фонда на СГХГ*. София: Симолини 94, с. 5-10. [Georgieva, S. *Prints – from technology to poetry*. In: *Prints. Works from the collection of Sofia City Art Gallery*. Sofia: Simolini 94, 2015, p. 5-10].

Джановска, Н. *Мястото на жените графички в българското изкуство през XX век*. В: *Изкуство и живот*. Велико Търново, с. 249-264. [Dzhanovska, N. *Women graphists' place in Bulgarian art during the 20th century*. In: *Izkustvo i zhiivot*. Veliko Tarnovo, 2015, p. 249-264].

Динова-Русева, В. *Петрана Клисурова. Живот и творчество*. С.: Фондация Васил Левски, 1995. [Dinova-Ruseva, V. *Petrana Klisurova. Zhiivot i tvorchestvo*. Sofia: Fondatsiya Vasil Levski. 1995.].

Йосифова, Б. *Разговор за графиката*. С.: Отечество, 1985. [Iosifova, B. *Razgovor za grafikata*. Sofia: Otechestvo. 1985.].

Каменова, Д. *Сидония Атанасова*. С.: Български художник, 1974. [Kamenova, D. *Sidoniya Atanasova*. Sofia: Balgarski hudozhnik. 1974.].

Колев, Б. *Българската графика*. С.: Народна младеж, 1960. [Kolev, B. *Balgarskata grafika*. Sofia: Narodna mladezh. 1960.].

Несторов, В. *Люба Паликарова*. С.: Български художник, 1974. [Nestorov, V. *Lyuba Palikarova*. Sofia: Balgarski hudozhnik. 1974.].

Николаева, А. *Бинка Вазова. Графични образи*. С.: Институт за изследване на изкуствата БАН, 2016. [Nikolaeva, A. *Binka Vazova. Grafichni obrazi*. Sofia: Institute of Art Studies – BAS. 2016.].

Томов, Ев. *Българската графика*. С.: Г. Димитров, 1955. [Tomov, E. *Balgarskata grafika*. Sofia: G. Dimitrov. 1955.].

Чуховски, П. *Анна Крамер*. С.: Български художник, 1973. [Chuhovski, P. *Anna Kramer*. Sofia: Balgarski hudozhnik. 1973.].

Genova, I. *Women artists in the modernization of the artistic life in Bulgaria – overcoming boundaries*. In: *Art Studies quarterly*, 2002 (4), p. 3-8.

BULGARIAN WOMEN PRINTMAKERS IN THE 1930s AND 1940s

Tsveta Petrova

Abstract: The women who represented the first generations of artists who engaged in Bulgarian printmaking played an important role in our national art history. Their art, though, often remains somewhat neglected by researchers and their works are rarely shown at exhibitions and expositions, thus rendering them relatively less known to the general audience. The current article aims at presenting five women artists who played a key role in the development of printmaking in our country – namely, Anna Kramer, Lyuba Palikarova, Petrana Klisurova, Binka Vazova and Sidonia Atanasova. Some of them were active in the graphic arts sphere for decades but the article is focused on the 1930s and 1940s – a period when the specific features of their artistic expression and the scope of storylines and themes emerged, thus predetermining to a great extent the very essence of their art throughout their artistic careers.

Keywords: printmaking, women artists, bulgarian art, art of the 20th century

ХУДОЖЕСТВЕНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА ТЕМАТА ЗА СМЪРТТА В АВТОРСКИ ИЗДАНИЯ ЗА ДЕЦА, РЕАЛИЗИРАНИ НА НЕМСКОЕЗИЧНИЯ КНИЖЕН ПАЗАР В ПЕРИОДА 1970 - 2010 Г.

Регина Далкалъчева

Резюме: Статията разглежда въпроса за интерпретацията на сложни общочовешки теми (и по-конкретно темата за смъртта) в съвременните авторски издания за деца, появили се на немскоезичния книжен пазар в периода 1970 - 2010 г. Авторът проследява как е преодолян остарелият идиличен, изолиран от проблематиката на реалния живот тематичен модел, установил се като основен в масовата илюстрация и в картинната книга за деца. Поставен е акцент върху водещата генеративна роля на художника илюстратор като единствен автор, която осигурява творческа независимост по отношение на съществуващи ограничителни постановки и комерсиални маркетингови съображения. Реализираните от 70-те години на XX в. авторски издания въвеждат художествени интерпретации на дълго табуизирани в детската книга теми, разполагайки ги в одухотворен диалог с малкия читател. Съвременното разбиране ревизира напълно остарялото схващане за илюстрираното детско издание като продукт на масовата култура със забавно-развлекателен характер. Днес то е разглеждано като пълноценна художествена творба, която трябва да отговаря на високи естетически и концептуални критерии.

Ключови думи: детска картинна книга, авторска книга, съвременна илюстрация, теми табу

Авторските издания за деца¹ са се обособили като отделна категория книжни издания, която е специфична художествена форма на детските картинни книги². В тези издания художникът илюстратор е единствен

¹ Понятието е официализирано в книгоиздаването на повечето държави от Западна и Централна Европа, САЩ, Япония, Република Корея и др. и назовава конкретно този специфичен вид издания.

² „Детска картинна книга“ (или „картинно издание за деца“) – илюстрирано книжно издание, в което илюстрацията представлява не по-малко от 50% от неговото съдържание. Детските картинни книги са функционално насочени към деца, които не умеят да четат (предучилищна възрастова група – от 1 до 5 години) или са с начални четивни умения (начална училищна възраст – от 6 до 11 години). В тях сюжетното повествование се осъществява при доминиращата роля на илюстрацията, която взаимодейства с

автор – инициатор, създател и реализатор на цялостната смислова и визуална идея, на наративната им структура, сюжет и повествование, на текста и илюстрациите, на типографията и организацията на книжната композиция в нейната пространствена и темпорална динамика на развитие и цялост. Свободата при тяхното конципиране и осъществяване осигурява творческа независимост по отношение на съществуващи ограничителни педагогически постановки и комерсиални маркетингови съображения, което позволява да бъдат проведени изцяло новаторски и в крайна степен експериментални подходи при генерирането и използването на характерните за този жанр наративни и изобразителни възможности. Разкрепостеният концептуално генеративен акт и конституирането на абсолютно авторство от страна на художника преодоляват в тематичен и стилистичен план конвенционалния характер на преобладаващата масова книжна продукция, като извеждат традиционната реципиентно обременена форма на детската картинна книга до нивото на художествено произведение, притежаващо високи идейни и естетически качества. Макар и предназначени за деца, авторските издания въздействат с толкова висока смислова и емоционална интензивност, която им осигурява изключителния статут на книжни издания, разположени извън системата за разграничаване според възрастовите особености на детската читателска група, и ги определя като отворено насочени към всички възрасти.

Настъпилото на книжните пазари след 1970 г. тематично многообразие в детските картинни издания се дължи на факта, че е преодолян носталгично-идиличният подход на възрастните в комуникацията с детето, зародил се през

XIX в. и превърнал се за повече от столетие в норма. Въвеждайки табуизирани за детската възрастова група теми, именно авторските издания за деца изиграват решаващата роля в процеса на тематично разкрепостяване, на смислово задълбочаване и утвърждаване на детската картинна книга като значима художествена реалност. В условията на присъщото за тях авторско конципиране се осъществява напълно равностойно общуване с детето, в което художникът автор припознава малкия читател като пълноценен партньор, чиято равнопоставеност естествено въвежда и диалогизира всички онези теми, които вълнуват и самия художник със своята вечна актуалност и общочовешка значимост.

Утвърдилите се в края на XIX в. като наративно и визуално клише илюстрации на Оскар Плетч³ налагат идиличния, изолиран от

относително ограничено количество литературен текст.

³ Оскар Плетч (1830 – 1888 г.) – изключително популярен и продуктивен немски илюстратор, специализирал се в изобразяването на идеализирани сюжетни сцени с деца,

проблематиката на реалния живот тематичен подход като основен, ако не и като единствен, в масовата илюстрация за деца. Придобил изключителна популярност, немският илюстратор се специализира в изобразяването на деца и животни и произвежда множество илюстративни вариации, които визуализират умилителни сюжетни сцени. В тях детските персонажи са изведени от естествената им среда на все по-силно индустриализиращите се зрадове и са привнесени сред изкуствено идеализиран селски или природен пасторал. Те обитават инсценирано, лъжливо хармонично пространство, което напълно се абстрахира от актуалните обществени, социални и политически процеси в реалния живот. Подмяната на реалността е двупосочна – носталгично завръщане към едно навеки застинало в обществените представи идеализирано време на детството и същевременно преднамерено отбягване на актуалните теми и проблеми на съвременността. Във визуално-изобразителен план дистанцирането от реалността на О. Плетч се осъществява чрез фрагментарни, самоизолирани илюстративни композиции, които напомнят театрални кулиси. Те открехват пред зрителя само една миниатюрна, манипулативно подбрана пролука към пространство, което в по-голямата си част остава скрито. Предполагаме, именно в невидимата му част се разполага онази травматична реалност, от която детето загължително трябва да бъде предпазено.⁴ Пространствената среда в илюстрациите създава впечатление за инсценировка – бутафорен театрален декор, сред който участващите в сюжетното действие персонажи позират изкуствено в застнали пози като актьори. Илюстративните композиции са изпълнени с ненужен реквизит, който няма пряко отношение към повествованието, а играе роля на декоративна украса, целяща да визуализира пасторално-идилчна обстановка. Лишена от иновативен идеен смисъл и изобразителна мощ, илюстрацията се превръща във визуална украса, възприема функцията на винетка.

Изкуствено щадящият детската психика режим на О. Плетч се утвърждава като преобладаващ педагогически модел. Според Йенс Тиле дори и днес, в условията на неовладяна ескалация на социални, екологични и политически проблеми, той „запазва своята привлекателност за възрастните чрез утопията си за свободно от напрежение и проблеми пространство, с което идентифицираме, макар и погрешно, нашето детство“⁵.

наподобяващи кукли сред сценичен декор. Сладникавата му образност се превръща във визуален модел на детството, който е труднопреодолим и до днес. Според изследователите капсулираните му стилистични подходи представляват пример, документиращ откъсването на илюстрацията за деца от свободното изкуство.

⁴ Thiele, J. *Das Bilderbuch: Ästhetik - Theorie - Analyse - Didaktik - Rezeption*. Oldenburg: Isensee Verlag, 2000, p. 169.

⁵ Thiele, J. *Augenschmaus und Schreckensvision. Kinder- & Jugendbuch*, Börsenblatt, 1992,

Оттук произтича едно основно и преповтарящо се в омагьосан кръг противоречие. Педагогиката признава като безспорна ролята на процеса на визуално възприятие и съответно на визуалните изображения при социализацията на детето. Но същевременно илюстрацията бива припозната като „безспорно полезна“ единствено в случаите, когато „щадящо“ подменя действителността, заменя я с полуистина, ако не и директно с лъжа. „Картинните изображения имат позитивната стойност на предпоставка за детската социализация единствено когато са опростени, безконфликтни и безобидни. В тези случаи, смятат педагозите, те са необходими, полезни и с познавателна стойност за детето. И обратното, когато картинните издания и илюстрацията за деца се ангажират с нееднозначното и конфликтното, с болезнените отрицателни страни на действителността, т.е. с реалния живот – те без всякакво колебание биват заклеявани като вредни и с негативно въздействие. Такова размиване на критериите би могло да бъде определено единствено като алогизъм.“⁶

Неофициалният консенсус между педагози, възпитатели, родители, издатели и маркетингови стратегии е наложил забрана над едни от най-значимите и актуални общочовешки теми, превръщайки ги в табу за детските картинни издания. Тази цензура е в достатъчна степен ефективна, за да изолира картинната книга от тематичната динамика на съвременното, но същевременно е напълно безпомощна да проведе същата ограничителна политика и спрямо телевизията, киното, масмедията и компютърните игри. През тях в ползрението на децата нахлуват образи на войната, смъртта, насилието, терора, на глад, политически и социален гнет, които често биват напълно натуралистични. Тези агресивни визуални сигнали остават в детското съзнание фрагментарни, извън контекста на първопричини и зависимости. На практика съвременните подрастващи отрано живеят с визуални представи за обществените конфликти и катастрофи. Тяхното табуизиране единствено в детските илюстрирани издания води до два напълно негативни резултата: преставайки да бъде актуална, картинната книга излиза все по-встрани от реалните интереси на детето и същевременно се пропуска възможността травматичните теми да бъдат въведени в диалог чрез средствата и възможностите на медия, която е конкретно адресирана към него.

От началото на 70-те години на ХХ в. в рамките на много от западноевропейските и другите световни книжни пазари са реализирани редица авторски издания за деца (оригинални и преводни), които „дръзват“ да интерпретират темите табу, превръщайки се заради

№ 69, p. 83.

⁶ Ibid., p. 85.

това в обществено събитие и пазарен хит. Доминиращата във всички тях авторска независимост на художника илюстратор активира и въвежда иначе строго цензурираната проблематика, като я разполага в одухотворен диалог с малкия читател. Специфичната словесно-визуална структура на картинната книга, която предоставя множество алтернативни наративни и изобразителни възможности, бива успешно използвана за задълбочено диалогизиране на болезнени теми, чрез художествена интерпретация, съобразена с детската психика и със възможностите на детето да разбира и осмисля сложни явления. Компресираните като смисъл и емоционално въздействие, естетически издържани интерпретативни подходи на художниците автори провокират индивидуално отношение у децата, с което на практика се осъществява тяхната личностна идентификация и социализация.

Тематичната ангажираност на авторските издания постепенно се утвърждава като водеща съвременна тенденция, която определя като цяло смисъла и функцията на картинната книга и на илюстрацията за деца. Това съответно поражда и принципно нови очаквания, свързани с тяхната роля и с художественото им ниво. Съвременното разбиране ревизира напълно остарялата определеност на илюстрираното детско издание като продукт на масовата култура със забавно-развлекателен характер и я заменя с високи изисквания като към идейно пълноценна художествена творба: „детската картинна книга трябва да ни грабне и разтърси“⁷.

Двете революционни авторски издания, които впоследствие оказват решаващо влияние върху тематичното разкрепостяване на детската картинна книга, са „Там, където обитават дивите чудовища“ на Морис Сендак (определен през 1964 г. от списание „Тайм“ като „Пикасо за децата“) и „Няма целувка за майката“ на Томи Унгерер (който в интервю за „Eselsohr“ се самоопределя като „вечен скиталец, бунтар, провокатор, или с други думи – кошмарът на педагозите“⁸). Още приживе двамата художници са признати за класици в областта на илюстрацията и освен близки приятели, те са най-вече съмишленици в намерението чрез авторските си картинни книги „да подготвят и въоръжат децата за реалността“⁹, споделяйки в откровен диалог с тях, че „светът не се управлява от плюшени изграчки“¹⁰.

⁷ Linden, T. Man muss doch von einem Buch ergriffen sein. Der temperamentvolle Melancholiker Tomi Ungerer wird 70 Jahre alt. *Eselsohr*, Nr. 11, 2001, p. 24.

⁸ Ibid.

⁹ David, Thomas. Ich bin markiert vom Tod. *Die Zeit*, Nr. 18, 26 April 2007. Available from: <https://www.zeit.de/2007/18/KJ-Ungerer-Interview>

¹⁰ Müller, T. Was macht eigentlich... Tomi Ungerer?. *Die Stern*, Heft /14, 30 Mars 2005. Available from: <https://www.stern.de/lifestyle/leute/was-macht-eigentlich---tomi-ungerer--3540876.html>

„Там, където обитават дивите чудовища“¹¹ на М. Сендак е първото детско издание, което се противопоставя на наложения от педагозите модел за „перфектното“ дете, като утвърждава правото му на собствена, самостоятелно определена емоционална, психологическа и личностна идентичност. Пътуването на протагониста към остров, обитаван от диви чудовища, е метафора на ескалиралите у него състояния на гняв и неподчинение, които са провокирани от конфликт с майка му. Веднъж пристигнал на острова, съответно достигнал пикова точка на негативните си емоции, той намира сили да ги овладее и подчини. Свободно изявената емоционална реакция не разрушава връзката между детето и родителя. Напротив, тя се оказва част от пълноценното общуване между тях.

Заглавието на авторското издание за деца „Няма целувка за майката“¹² е закачка, с която Т. Унгерер контрира смислово детска картинна книга на М. Сендак „Целувка за малкия мечо“. Визуалният наратив и на това издание разкрепостява детето от ограничаващата го педагогическа рамка на безпрекословно подчинение и безконфликтно поведенческо съвършенство. Илюстраторът утвърждава като естествено право на детската личност нейната физическа, психологическа и емоционална автономност. При това отново допуска като напълно нормално тази независимост на погроставащото дете от неговите родители да бъде отвоювана чрез неподчинение. За първи път в историята на детските картинни издания главният персонаж е двойкаджия, замен и побойник, който агресивно отблъсква задушавашата го лигава любвеобилност на майката. За разлика от индиректно визуализирания конфликт в „Там, където обитават дивите чудовища“, в илюстрациите на Т. Унгерер протагонистът има провокативно поведение, което е в разрушително противоречие с утвърдената и тиражирана като матрица възпитателна норма. Неподчинението на Тоби може да бъде разглеждано като екзистенциален бунт или като форма на защитна реакция срещу насилническия авторитет на родителите, считан в консервативната педагогика за напълно допустим.

Разбирането на Т. Унгерер за реалната еманципация на детето е в такава степен революционно за времето си, че през 1974 г. авторското му издание „Няма целувка за майката“ е обявено в САЩ „за най-лошата детска книга за годината“¹³. А през 1998 г., двадесет и четири години по-късно – художникът е удостоен с най-престижната световна награда „Ханс Кр.

¹¹ Sendak, M. *Wo die wilden Kerle wohnen*. Zürich: Diogenes Verlag, 1967.

¹² Ungerer, T. *Kein Kuss für Mutter*. Zürich: Diogenes Verlag, 1974.

¹³ Blauch, U. Tomi Ungerer – ein böser Menschenfreund. *Die Welt*, 28 November 2001. Available from: <https://www.welt.de/print-welt/article489672/Tomi-Ungerer-ein-boeser-Menschenfreund.html#:~:text=Erotomane%20und%20Moralist%2C%20Sp%C3%B6tter,das%20gesamte%20Trickrepertoire%20des%20Cham%C3%A4leons>.

Андерсен“, присъдена му за цялостен принос в областта на илюстрацията и на книгата за деца. Горещо оспорвани в миналото, днес неговите идейно значими и недвусмислено тематично ангажирани авторски картинни издания са включени в задължителната учебна програма в началното училище в много държави от Западна Европа и Южна Америка, както и в Съединените щати.¹⁴ Нужен е бил почти четвърт век, за да бъде разграден и преодолян ограничителният идиличен педагогически модел за детето и неговия свят, който лъжливо подменя реалността.

Именно авторските издания за деца са онези, които от началото на 70-те години на ХХ в. осъществяват пробив в тематичния вакуум на детските картинни книги в рамките на немскоезичния книжен пазар. С ескалираща наративна динамика и нови експериментални художествено-изобразителни подходи те въвеждат традиционно отбягвани теми като: смъртта, войната, Холокоста, ксенофобията и расизма, политическия терор, тоталитарните режими. Ангажират се тематично с бедността и социалната несправедливост, с опазването и защитата на природата, критикуват обществения и социален порядък. Авторски издания фокусират вниманието на детската читателска публика върху проблемите на деца в неравностойно положение с физически и психически увреждания, върху самотата и екзистенциалното като процес на търсене на собствена идентичност и пр. Световноизвестният немски илюстратор Волф Ерлбрух обобщава тематичната ангажираност на авторските издания за деца чрез убеждението си, че всяко дете заслужава книги, които го възприемат сериозно и в които авторът искрено споделя с него своя мироглед. Никое дете не е в такава степен инфантилно, че да се задоволи с нещата, които възрастните му пробутват като „съобразени“ с възрастта му. „Достойно за съжаление е разбирането, че децата трябва да опознават истината за света, който обитават, единствено на малки, цензурирани порции“¹⁵. Според Лео Лиони една добра детска картинна книга трябва да вълнува и говори и на всички онези възрастни хора, които не са загубили способността си да се изненадват и да преоткриват живота: „затова аз

¹⁴ В интервю за *Die Zeit* от 26. 04. 2007, Т. Унгерер споделя: „Преди години участвах в телевизионно токшоу заедно с президентката на Асоциацията за предучилищно и начално училищно образование в Швейцария. Тогава тя декларира, че няма да допусне моя картинна книга да проникне в швейцарска детска градина. Бях обявен за „кошмарът на педагозите“, но никога самите деца не са били травмирани от моя книга, защото винаги съм ги възприемал на сериозно. Междувременно се превърнах в класик. Във Франция, Германия, дори в споменатата Швейцария, мои авторски издания за деца са включени в задължителната учебна програма на училищата“. (David, Thomas. Ich bin markiert vom Tod. *Die Zeit*, Nr. 18, 26 April 2007. Available from: <https://www.zeit.de/2007/18/KJ-Ungerer-Interview>).

¹⁵ Думи на В. Ерлбрух в негово интервю за *Die Welt*, 20. 09. 2006. (Schnettler, S. Die meisten Kinderbücher sind misslungen. *Die Welt*, 20 September 2006. Available from: <https://www.welt.de/print-welt/article153954/Die-meisten-Kinderbuecher-sind-misslungen.html>)

създавам моите авторски издания... за мен самия и за онези мои приятели, които са останали деца“¹⁶.

В периода 1970 - 2010 г. на немскоезичния книжен пазар са реализирани общо 32 детски картинни книги (оригинални и преводни), които са ангажирани с темата за смъртта, като почти половината – 15 от тях, са авторски издания за деца. По-голямата част от тази книжна продукция използва смекчаващ филтър, който да ограничи смислово и визуално темата в рамките на предполагаема „допустима безопасност“. Смъртта е разположена в умилително предразполагаща среда и значимостта на свързаната с нея проблематика бива размита в дребнава, изолирано частна сюжетност, вследствие на което в малкия читател се поражда твърде фрагментарна и подвеждаща представа за това фундаментално явление.

Авторските издания за деца са онези, които забележимо се разграничават от преобладаващата в книгоиздаването тривиална нагласа. Чрез иновативни смислови и художествено-изобразителни интерпретационни подходи те успяват да позиционират темата за смъртта в нейния реален екзистенциален, метафизичен и философски контекст. Създадените от художниците автори нови словесно-визуални наративни структури обясняват явлението в разширения контекст на приемственост между поколенията и като част от естеството на непрекъснат кръговрат в логиката на живота. Нито една от тези художествени интерпретации не опитва да подмени за детето истината и да компенсира болката от загубата на близък чрез заблуждаващи твърдения или чрез неоснователни предположения за онова, което се разполага отвъд смъртта. Такива са авторските издания за деца на Джаки Глайх „Облякъл ли е дядо костюм“ (1997), Пернила Стейфилд „И какво се случва след това?“ (2000), Юта Бауер „Дядовият ангел“ (2001), Михаел Дудок де Вит „Баща и гъщеря“, (2003), Петер Шюсоф „Това така ли е?!“ (2005), Волф Ерлбрух „Патицата, Смъртта и лалето“ (2007), Ротраут Сузане Бернер „Когато Смъртта дойде у нас“ (2011), Йовинг Торсетер, „Презгръдката на татко е лодка“ (2010), Кити Кроутър, „Посещението на малката Смърт“ (2011), Анемари ван Херинген „Татко, чуваш ли ме?“ (2013) и др.

В авторските си издания за деца илюстраторите намират разнообразни гледни точки към темата и съответни изобразителни подходи, за да я визуализират. Протагонистите на М. Хайнрихсдорф в „Медножълт и Каменносив“¹⁷ са изобразени като абстрактни геометрични фигури и са назовани с поетични цветове. При такъв абстрактен визуален подход детето читател не се идентифицира директно със сюжетния

¹⁶ Kriegel, K. Leo Lionni. In: Rossipotti-Literaturlexikon hrsg. von Annette Kautt. Available from: https://www.literaturlexikon.de/illustratoren/lionni_leo.html

¹⁷ Heinrichsdorf, P. M. *Honiggelb und Steingrau*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag. 1995.

разказ за загубата на любим близък човек и последвалата болка от неговата липса, с което художникът предотвратява възможното травматично въздействие на темата. С непретенциозна, емоционално изразителна рисунка в „Дядовият ангел“¹⁸ Ю. Бауер проследява житейския път на възрастен мъж, който пред прага на смъртта споделя преживяното със своя малък внук. Тих, одухотворен разказ за съвсем обикновен, среднотатистически живот, който, въпреки своята тривиалност, в определени моменти е бил наситен с изпитания и драматизъм, а в други – с любов, светло щастие и удовлетворение. Спонтанно експресивният художествен стил на Дж. Глайх насища с крайна емоционална компресия авторската картинна книга „Облякъл ли е дядо костюм“¹⁹, която визуализира смъртта и погребението на любимия дядо. В последвалата празнота и завладяваща тъга малкият протагонист се изправя пред въпроси, на които и възрастните нямат отговор.

Изключение от преобладаващата в авторските издания за деца нарративна коректност е „Кибермама“²⁰ на френския илюстратор Ал. Жарден. Чрез специална научнофантастична машина децата протагонисти биват телепортирани във виртуалното пространство на компютър, който съхранява файлове с изображения на тяхната загинала в пътен инцидент майка. Там те осъществяват контакт с починалата и компенсират емоционалния срив от внезапната загуба. Илюстрациите, които са изключително пищни като визуална стилистика, като типографско разнообразие и използвани алтернативни полиграфически технологични ефекти, пораждат впечатление за продукт на развлекателната телевизионна и киноиндустрия. Тяхната визуална атрактивност и привлекателност отклоняват детето читател от дълбоката смислова същина на темата за смъртта и дори в определена степен стават подвеждащи.

Като смислово най-значима и визуално най-забележителна художествена интерпретация на смъртта в детската картинна книга може да бъде определено авторското издание „Патицата, Смъртта и лалето“²¹ на В. Ерлбрух. Озовал се пред невъзможността да назове това авторско издание еднозначно – като книга за деца или за възрастни, като философска притча или медитативен обект – в своя статия художественият критик Б. Еренц го определя като „мащабно художествено произведение с параметри на философско обобщение, което функционира и е значимо във всяка една възрастово определена читателска група“²². Немският

¹⁸ Bauer, J. *Opas Engel*. Hamburg: Carlsen Verlag. 2001.

¹⁹ Gleich, J. *Hat Opa einen Anzug an?*. München: Hanser Verlag. 1997.

²⁰ Jardin, A. *Cybermama*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag. 1997.

²¹ Erlbruch, W. *Ente, Tod und Tulpe*. München: Kunstmann Verlag. 2007.

²² Erenz, B. *Etwas war geschehen. Ein Kinderbuch? Kein Kinderbuch? Ein Totentanz? Wolf*

художник илюстратор извисява темата в най-високите нива на нейната изцяло философска интерпретация, извън конкретиката на разпознаваемо време, място или персонална история. Смъртта е представена като естествена част от неотменния кръговрат на живота. Внушение, което в хода на сюжетната линия визуално се осъществява чрез деликатното и одухотворено общуване, сближаване и постепенно взаимопроникване на двамата основни протагонисти. (ил. 1-4) Едва с приближаването края на земния ѝ път Патицата разпознава осезателното присъствие на Смъртта, която всъщност незабележимо я е съпътствала през целия ѝ живот. В процеса на взаимно опознаване естественият страх от първоначално плашещия непознат спътник еволюира до приемането му и дори до своеобразна форма на единение с него. Във визуално-наративен план това е осъществено чрез ритъма и динамиката на позициониране на двата персонажа в композициите на илюстрациите. Въртеливото движение на развитието им в последователността на разтворите поражда у читателя представа за танц – своеобразна визуална реплика на метафората „танц със смъртта“. Третият протагонист – лалето, който се явява единствено в началото и в края на повествованието, символизира респекта и почитта на смъртта към живота, както и признание за неговата доминация (ил. 1; 5; 6; 7). Композиционният ритъм на илюстративните изображения, липсата на каквато и да било сюжетна обстоятелственост в тях, както и пределно минималистичната стилистика на рисунката изграждат едно наситено с поезия и емоционална дълбочина духовно пространство. Преобладаващата в книгата визуалната тишина функционира като своеобразно медитативно поле, в което читателят има възможност да разположи личните си размишления и прозрения за битието и небитието.

В авторското издание „Патицата, Смъртта и лалето“ В. Ерлбрух осъществява две забележителни визуални провокации, с които преодолява формално-ограничителния модел за допустима образност в детска картинна книга. Първата от тях са изобразителните характеристики, с които художникът персонифицира смъртта. Главата и лицето ѝ са заменени с череп, който при това е с детски пропорции. Безспорно художествено постижение е, че в този случай илюстраторът напълно преодолява зловещите асоциации, които произтичат от смъртния символ, и успява да го генерира в нов, изцяло позитивен контекст. Това предпоставя възможността малкият читател да възприеме този необичаен за детска книга образ без психологически и емоционални травми и дори със симпатия. Същевременно неразпознаваемият като намерения

Erlbruchs Band „Ente, Tod und Tulpe“ spielt mit dem Nichts. *Die Zeit*, Nr.12, 15 Mars 2007. Available from: <https://www.zeit.de/suche/index?q=Etwas+war+geschehen.+Ein+Kinderbuch%3F+Kein+Kinderbuch%3F+Ein+Totentanz%3F+Wolf+Erlbruchs+Band+%E2%80%9EEnte%2C+Tod+und+Tulpe%E2%80%9C+spielt+mit+dem+Nichts.&type=article&type=gallery&type=video>.

персонаж, с безизразни празни очни кухини, може да бъде тълкуван и като маска, зад която се разполага непознаваемото отвъд смъртта.

Втората визуална провокация произтича от пълното взаимопроникване на двамата основни протагонисти в контекста на водещото смислово послание на изданието за единство и единение на живота и смъртта. В една от илюстрациите Патицата обгръща с тялото си премръзналата Смърт, за да сподели с нея топлината си. (ил. 4)

Забележителни със степенята на своята художествена изразителност и емоционално въздействие са почитта, с която Смъртта бди над мъртвото тяло на своя приятел Патицата, вниманието, с което пренася мъртвото ѝ тяло, и нежният тласък, с който го пуска по течението на реката, проследявайки с поглед пътя ѝ към отвъдното. (ил. 5; 6; 7)

Свързана с преодоляването на страха от смъртта и нейното приемане като естествен акт е и художествената интерпретация осъществена от К. Кроутър в авторското издание за деца „Посещението на малката Смърт“²³. Белгийската илюстраторка се изкачва с още една степен по-високо в откровената комуникация с детето читател. Тя дръзва да въведе темата през дискурса за „желаната смърт“, в случаите когато поради тежко заболяване животът е станал твърде мъчителен, като при това двамата протагонисти – малката Елсуин, на която предстои да приеме смъртта, и самата Смърт са изобразени като деца. (ил. 8)

Подобно „Патицата, Смъртта и лалето“ и в тази авторска картинна книга е използван семиотично утвърден образ – фигура, загърната в дълъг черен плащ с качулка и коса в ръката. И също както В. Ерлбрух, така и К. Кроутър успява да изгради изцяло позитивен образ за този иначе мрачен и плашещ персонаж. Художничката постига това, генерирайки напълно нова наративна персонификация на смъртта и в определена степен чрез непременениозна, по детски наивистична, стилистика на рисунката в илюстрациите. Смъртта играе, забавлява се и се сприятелява непосредствено като дете. Застинала в извечна самота, поради неотменния ужас, който появата ѝ предизвиква у хората, у Елсуин тя за първи път открива човек, който не се бои от нея и я възприема с радост като приятел.

Дублираното позициониране на двата персонажа в композициите на илюстрациите и тяхното полюсно графично разграничаване като бял и черен знаков образ напомня даоисткия знак Ин-Ян. Визуална реплика, която метафорично подкрепя основното смислово послание в авторското издание – животът и смъртта представляват вечно разменящи се и преливащи една в друга противоположности, които, допълвайки се взаимно, пораждат хармонично единство.

Деликатно поетична, но не с мащабите на философско обобщение,

²³ Crowther, K. *Der Besuch vom kleinen Tod*. Hamburg: Carlsen Verlag, 2011.

е художествената интерпретация на темата за смъртта в авторското издание за деца „Прегръдката на татко е лодка“²⁴ на Й. Торсетер. Водещ изобразителен подход в илюстрациите е графичният контраст между черното и бялото, придружен с единични пестеливи цветни акценти. Чисто формално той изобразява като сюжетна среда зимна нощ, но в същински смислов план символизира емоционалния мрак и смразяващата пустота, в които се е озовал протагонистът, чиято майка е мъртва. (ил. 9; 10) Единствената цветна илюстрация, в която топли червеникави тонове изцяло изтласкват преобладаващата в картинната книга монохромна цветност, е тази, в която детето намира утеха в прегръдката на своя баща.

Илюстративните изображения са изградени чрез фотографско заснемане на триизмерни колажи от хартия, на места надрисувани с туш и перо, в които се обособяват пространствени съотношения както при театрален декор. Този изцяло условен изобразителен подход осигурява художествена дистанция по отношение на темата за мъртвата майка, с което се предотвратява произтичащата от нея възможна емоционална травма за детето. Присъстващата в много от книжните разтвори оранжева лисичка, прикрита в колажираните планове на композициите и нямаща буквална връзка със сюжета, представлява смислов намек за възможна алтернативна форма на съществуване на починалата в паралелна на нашата реалност. (ил. 10)

Съвременни научни изследвания, разположени в интердисциплинарни области на психологията, педагогиката и изкуствознанието, излъчват тезата, че именно авторските издания задоволяват в най-голяма степен нарасналата потребност от алтернативни изразни форми, които, развивайки се устойчиво във времето, се утвърждават като иновативни тематични, наративно-структурни и естетически модели, формиращи съвременните тенденции в развитието на детската картинна книга и на художествената илюстрация като цяло. Експерименталните авторски книги (оригинални и преводни) се разполагат трайно и придобиват изключителна популярност в рамките на немскоезичния книжен пазар. Преобладаващата част от водещите съвременни световни художници илюстратори са създатели предимно или само на авторски издания за деца. Потвърждение на това е фактът, че в периода от 1970 до 2018 г. от общо двадесет и четиримата лауреати на най-престижната награда за илюстрация²⁵ шестнадесет са автори именно на такива издания.

Освен като картинни книги с висока и безспорна художествена стойност, редица авторски издания за деца се налагат и като

²⁴ Torseter, Ö. *Papas Arme sind ein Boot*. 2010.

²⁵ IBBY / Hans Christian Andersen Awards for Illustration, която се присъжда от международно жури на всеки две години от 1966 г. до днес.

изключително успешен пазарен продукт. Впечатляващата популярност и финансовият успех на много от тях провокира издателски стратегии за мултиплицирането им в серия от издания или дори като отворени във времето библиотечни поредици. Знакови персонажи, станали любими на децата и превърнали се в хит, биват тиражирани под формата на съпътстващи продукти от най-разнообразно естество, които в някои случаи прерастват в цяла индустрия, произтичаща от книжния първообраз. Макар и ориентирани към детската публика, в голямата си част те се ползват с изключителна популярност и сред възрастните.

Непреходната популярност на много от авторските издания за деца налага многократното им преиздаване в допълнителни тиражи и благоприятства продажбата на множество лицензи за издаването им от чуждоезикови издателства. Емблематичен пример е авторската библиотечна поредица „Рибката Дъга“ на илюстратора М. Пфистер, преведена на осемдесет езика, от която са продадени над петнадесет милиона лицензирани издания в различни държави по света.

В резултат на изключителната известност, която придобиват определени авторски детски картинни книги, те биват реализирани и под формата на телевизионни сериали, пълнометражни игрални или анимационни филми, а в последните години и като електронни игри и приложения. Първото авторско издание в историята на детската книга „Там където обитават дивите чудовища“²⁶ на М. Сендак е екранизирано през 2009 г. и освен в книжна, се превръща и във филмова класика. Авторските картинни истории на Янош²⁷ са осъществени като многосерийна телевизионна анимационна поредица за деца. Изключително мащабни и визуално ефектни филмови продукции са холивудските екранизации на авторските детски картинни книги на илюстратора Крис ван Алсбърг „Играта Джуманджи“²⁸, „Полярният експрес“²⁹ и „Затура, космическото приключение“³⁰. През 2011 г. късометражният филм „Находката“³¹, който е анимационна версия на превърналото се в хит едноименно авторско издание за деца на художника Шон Тан, е удостоен с наградата „Оскар“ на филмовата академия на САЩ.

²⁶ „Where the Wild Things Are“, САЩ, 2009 г. – фентъзи филм с режисьор С. Джоунс, който е екранизация на едноименната авторска детска картинна книга на художника-илюстратор М. Сендак.

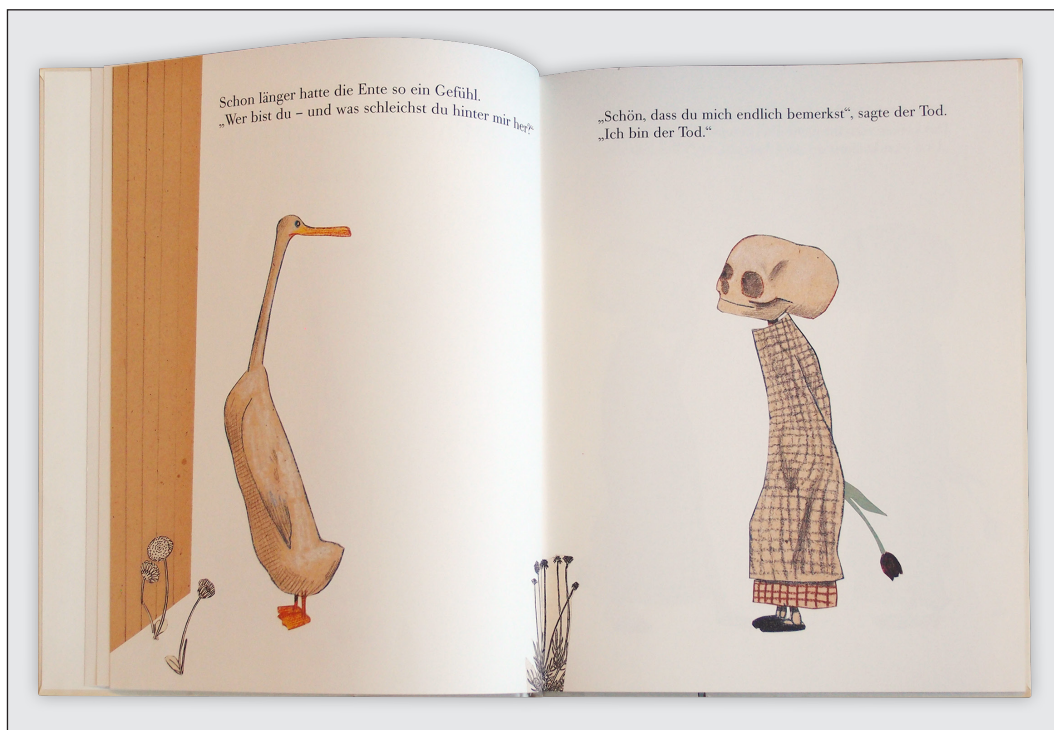
²⁷ „Janoschs Traumstunde – Der Bär, der Tiger und die anderen“, режисьори Ю. Егенолф, У. П. Йешке и В. Уркс, Германия, 1985 г. и 1989 г. През 2008 г. 26-те анимационни филма са издадени в 4 DVD-та с обща продължителност от 718 мин.

²⁸ „Jumanji“, реж. Дж. Джонстън, TriStar Pictures, 1995 г.

²⁹ „The Polar Express“ (3D animated musical fantasy film), реж. Р. Земекус, Warner Bros. Pictures, 2004 г.

³⁰ „Zathura: A Space Adventure“ (science fantasy adventure film), реж. Дж. Февър, Sony Pictures, 2005 г.

³¹ „The Lost Thing“ (animated short film), режисьори Ш. Тан и А. Пюман, САЩ, 2011 г.



Ил. 1. Волф Ерлбрух, разтвор от авторското издание
„Патицата, Смъртта и лалето“, 2007 (с. 4-5)



Ил. 2. Волф Ерлбрух, разтвор от авторското издание
„Патицата, Смъртта и лалето“, 2007 (с. 6-7)



Ил. 3. Волф Ерлбрух, илюстрация от авторското издание „Патицата, Смъртта и лалето“, 2007 (с. 13)



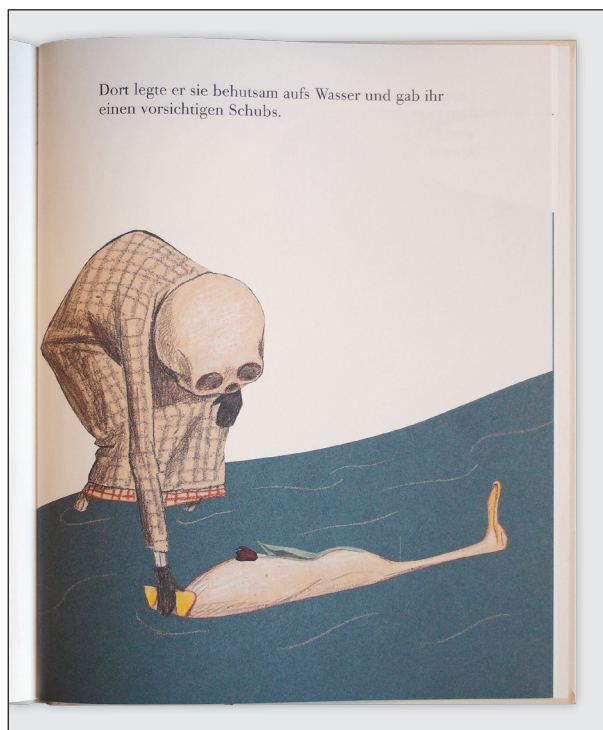
Ил. 4. Волф Ерлбрух, илюстрация от авторското издание „Патицата, Смъртта и лалето“, 2007 (с. 17)



Ил. 5. Волф Ерлбрух, илюстрация от авторското издание „Патицата, Смъртта и лалето“, 2007 (с. 28)



Ил. 6. Волф Ерлбрух, илюстрация от авторското издание „Патицата, Смъртта и лалето“, 2007 (с. 27)



Ил. 7. Волф Ерлбрух, илюстрация от авторското издание „Патицата, Смъртта и лалето“, 2007 (с. 29)



Ил. 8. Кити Кроутър, разтвор от авторското издание „Посещението на малката Смърт“, 2011



Ил. 9. Йовинг Торсетер, разтвор от авторското издание
„Прегръдката на татко е лодка“, 2010 (с. 16-17)



Ил. 10 Йовинг Торсетер, разтвор от авторското издание
„Прегръдката на татко е лодка“, 2010 (с. 24-25)

БИБЛИОГРАФИЯ

Blaich, U. Tomi Ungerer – ein böser Menschenfreund. *Die Welt*, 28 November 2001. [viewed 15 May 2020]. Available from: <https://www.welt.de/print-welt/article489672/Tomi-Ungerer-ein-boeser-Menschenfreund.html#:~:text=Erotomane%20und%20Moralist%2C%20Sp%C3%B6tter,das%20gesamte%20Trickrepertoire%20des%20Cham%C3%A4leons.>

Bopp, L. Vom Suchen und Finden guter Freunde. Kitty Crowthers Bilderbuch „Der Besuch vom kleinen Tod“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 September 2011. [viewed 15 May 2020]. Available from: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/kinderbuch/kitty-crowthers-bilderbuch-der-besuch-vom-kleinen-tod-vom-suchen-und-finden-guter-freunde-11130226.html>.

David, T. Ich bin markiert vom Tod. *Die Zeit*, Nr.18, 26 April 2007. [viewed 23 April 2020]. Available from: <https://www.zeit.de/2007/18/KJ-Ungerer-Interview>.

Erenz, B. Etwas war geschehen. Ein Kinderbuch? Kein Kinderbuch? Ein Totentanz? Wolf Erlbruchs Band „Ente, Tod und Tulpe“ spielt mit dem Nichts. *Die Zeit*, Nr.12, 15. 03. 2007. [viewed 15 May 2020]. Available from: <https://www.zeit.de/suche/index?q=Etwas+war+geschehen.+Ein+Kinderbuch%3F+Kein+Kinderbuch%3F+Ein+Totentanz%3F+Wolf+Erlbruchs+Band+%E2%80%9EEnte%2C+Tod+und+Tulpe%E2%80%9C+spielt+mit+dem+Nichts.&type=article&type=gallery&type=video>.

Kreye, A. (2012). Der wilde Kerl aus Brooklyn. *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 107, 09 May 2012. [viewed 13 May 2020]. Available from: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/zum-tode-von-maurice-sendak-wilder-kerl-aus-brooklyn-1.1352191>.

Kriegel, K. Leo Lionni. In: *Rossipotti-Literaturlexikon*, hrsg. von Annette Kautt. [viewed 20 May 2020]. Available from: https://www.literaturlexikon.de/illustratoren/lionni_leo.html.

Linden, T. Man muss doch von einem Buch ergriffen sein. Der temperamentvolle Melancholiker Tomi Ungerer wird 70 Jahre alt. *Eselsohr*, Nr. 11, 2001, p. 24.

Müller, T. Was macht eigentlich... Tomi Ungerer?. *Die Stern*, Heft /14, 30 Mars 2005. [viewed 13 May 2020]. Available from: <https://www.stern.de/lifestyle/leute/was-macht-eigentlich---tomi-ungerer--3540876.html>.

Raecke, R. Kindheit zwischen Angst und Mut. *Bulletin Jugend und Literatur*, Nr. 35 (9), 2004, p. 9-11.

Raecke, R. Der mit den Monstern tanzt. *Eselsohr*, Nr. 6, 1998, p. 4-6.

Schnettler, S. Die meisten Kinderbücher sind misslungen. *Die Welt*, 20 September 2006. [viewed 13 May 2020]. Available from: <https://www.welt.de/print-welt/article153954/Die-meisten-Kinderbuecher-sind-misslungen.html>.

Schnettler, S. Stirbt die Ente, stirbt auch der Teich. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. Mars 2007. [viewed 11 May 2020]. Available from: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/stirbt-die-ente-stirbt-auch-der-teich-1413110.html>.

Thiele, J. *Das Bilderbuch: Ästhetik - Theorie - Analyse - Didaktik - Rezeption*. Oldenburg: Isensee Verlag, 2000.

Thiele, J. *Augenschmaus und Schreckensvision*. *Börsenblatt Kinder- und Jugendbuch*, Nr. 69, 28 August 1992, p. 80-90.

Авторски изданија за деца, цитирани в статијата

Allsburg, C. van. *Dschumanji*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag. 1988

Allsburg, C. van. *Polarexpress*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag. 1987

Allsburg, C. van. *Zathura : ein Weltraumabenteuer*. Hamburg: Carlsen Verlag. 2006

Bauer, J. *Opas Engel*. Hamburg: Carlsen Verlag. 2001

Berner, R. S. *Als der Tod zu uns kam*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag. 2011

Dudok de Wit, M. *Vater und Tochter*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben. 2003

Crowther, K. *Der Besuch vom kleinen Tod*. Hamburg: Carlsen Verlag. 2011

Erlbruch, W. *Ente, Tod und Tulpe*. München: Kunstmann Verlag. 2007

Gleich, J. *Hat Opa einen Anzug an?*. München: Hanser Verlag. 1997

Heinrichsdorf, P. M. *Honiggelb und Steingrau*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag. 1995

Haeringen, A. van. *Papa, hörst du mich?*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben. 2013

Jardin, A. *Cybermama*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag. 1997

Torseter, Ö. *Papas Arme sind ein Boot*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag. 2010

Schössow, P. *Gehört das so?!*. München: Carl Hanser Verlag. 2005

Sendak, M. *Wo die wilden Kerle wohnen*. Zürich: Diogenes Verlag. 1967

Stalfelt, P. *Und was kommt dann? Das Kinderbuch vom Tod*. Frankfurt am Main: Moritz Verlag. 2000

Tan, S. *Die Fundsache*. Hamburg: Carlsen Verlag. 2009

Ungerer, T. *Kein Kuss für Mutter*. Zürich: Diogenes Verlag. 1974

ARTISTIC INTERPRETATIONS ON THE TOPIC OF DEATH IN ARTISTIC PUBLICATIONS FOR CHILDREN MADE AVAILABLE ON THE GERMAN-LANGUAGE BOOK MARKET IN THE PERIOD 1970 – 2010

Regina Dalkalacheva

Abstract: The present article addresses the interpretation of complex topics of human interest (in particular, the topic of death) in contemporary artistic publications for children that appeared on the German-language book market in the period 1970 – 2010. The author outlines the way in which the dated, idyllic and irrelevant to real-life problems thematical model that was established as the norm in the mass illustration and in the illustrated books for children has been overcome. The focus lies on the leading generative role of the illustrator as an author of both illustrations and texts, thus ensuring artistic autonomy from any existing restrictive notions and commercial marketing considerations. The artistic publications in the 1970s introduced artistic interpretations of topics which had been a taboo for a long time in children's books and presented them to young readers in the mode of a meaningful and dynamic dialogue. The contemporary views have completely renounced the dated understanding of illustrated publications for children as products of mass culture meant to provide entertainment. Nowadays these publications are viewed as works of art in their own right which need to comply with high aesthetical and conceptual criteria.

Keywords: illustrated book for children, books written and illustrated by artists, contemporary illustration, taboo topics

МАЙСТОРИ НА СЪВРЕМЕННОТО ТЕКСТИЛНО ИЗКУСТВО (ЦЕЦА ГЕОРГИЕВА, ЕМИЛИЯ ПАНАЙОТОВА, МАРИЯ КИРКОВА, МАРГАРИТА ДОПЧЕВА И МАРИЯНА РАЙНОВА)

Лаура Димитрова

Резюме: Статията е посветена на проявлението на постмодерността в съвременното текстилно изкуство. Проследени са постмодерните тенденции, които присъстват в различна степен и по различен начин, в творчеството на пет изтъкнати български художнички, работещи в областта на художествения текстил, а именно Цеца Георгиева, Емилия Панайотова, Мария Киркова, Маргарита Допчева и Марияна Райнова.

Ключови думи: художествен текстил, постмодернизъм, еkleктика, разнопосочност, концептуално изкуство

В много отношения навлизането на текстила в полето на постмодерността може да бъде разгледано като предопределено от самата му природа. Мишел Мафезоли изтъква, че за постмодернизма е типично обръщането на полярността, при което преобразуването на времето в пространство изразява някакъв въображаем свят. За Мафезоли светът на образите в постмодерната ситуация „подчертава ново отношение към архаичното, към основното“, към „фундамента на индивидуалност“, а всичко това намира израз във „възраждането на архаизма и създаването от него очарование“¹. В. Василчина също констатира, че именно „съответствието между най-модерното и най-архаичното става вълнуващо предизвикателство“ за българските художници текстилци, работещи през този период².

В българските произведения на уникалния художествен текстил още от края на 60-те и началото на 70-те години на XX век се усеща именно това „очарование“ от образността и изразните средства на традиционните старинни текстилни произведения³ като носители на

¹ Мафезоли, М. *Ритъмът на живота*. Вариации на постмодерни теми. София: М. Дринов, 2011, с. 54 – 55. [Maffesoli, M. *Ritamat na zhivota*. Variatsii na postmoderni temi. Sofia: Prof. M. Drinov, 2011, pp. 54 – 55.].

² Василчина, В. Съвременен български художествен текстил. В: Изкуството на текстила в България (каталог). София: Lik, 2002, с. 34. [Vasilchina, V. *Savremenien balgarski hudozhestven tekstil*. In: *The Textile Art in Bulgaria (catalog)*. Sofiya: Lik, 2002, p. 34].

³ Това се разбира и в написаното от Васил Овчаров: „... трябва да усетим нашето,

същностни характеристики, които са приемани по нов начин и съответно са „пренесени“ и „преобразувани“ в нова ситуация. При творбите на уникалния художествен текстил се стига до отдалечаване и дори до заличаване на изначално заложените в текстила утилитарни функции. Или, както иронично отбелязва Ам. Славов, „... нашите майстори на текстила накараха своите черги и козяци да полазят по стените“⁴. Но „чергите и козяците“ не само „полазват по стените“, но и „окупират“ пространството, превръщайки се в примерни произведения, близки по характер до скулптурата и инсталацията. Тази тенденция се засилва още повече през 80-те и 90-те години на ХХ в. Докато другите видове изкуства остават все още ясно определени по вид и жанр, текстилът в редица случаи се доближава до кавалетните живописни творби, графиката, примерните скулптурни произведения, релефа, инсталацията. Това е линия в развитието на артистичния текстил, която продължава и в настоящето. Тази статия представя накратко творчеството на пет изтъкнати български художнички, работещи в областта на съвременното текстилно изкуство, в чиито творби в различна степен се проявяват всички посочени по-горе тенденции: Цеца Георгиева, Емилия Панайотова, Мария Киркова, Маргарита Дончева и Марияна Райнова.

Цеца Георгиева

Цеца Георгиева⁵ е съпричастна към проблемите на екологията и се изявява като „environmental artist“. Тя работи с природни материали в природна среда. Създава скулптура, инсталации и бижута от естествени листа, треви, клони, тръни, птичи пух, дърво и пр.

българско златно сечение в различно широките ивици на чергите, в песните, в целия наш, български ритъм. И не толкова да го усетим, но и да живеем в него, да сме част от него. Защото в последна сметка животът е по-важен от изкуството.“ (Овчаров, В. *Моите спомени (личен архив на Васил Овчаров)*. Ч. I-IV. Фейсбук, 19 април – 9 октомври 2015. [Ovcharov, V. *Moite spomeni (lichen arhiv na Vasil Ovcharov)*). Vol. I-IV]. Facebook, April 19 – October 9, 2015. [Viewed 10 May 2019]. Available from: https://www.facebook.com/Vasil-A-Ovcharov-1615815725304945/photos/?tab=album&ref=page_internal).

⁴ Славов, Ам. Текстил – 74. *Изкуство*, 1974, № 5, с. 5-8, с. 8. [Slavov, At. *Textile – 74. Izkustvo*, no. 5, pp. 5-8, p. 8.].

⁵ През 1970 г. Цеца Георгиева завършва Средното художествено училище за изящни изкуства в София. През 1976 година завършва специалност „Гоблен“ в Академията за приложни изкуства в Будапеща, Тя е член е на СБХ и на Съюза на унгарските художници. Член е и на ЕТН, Германия. През 1990 г. създава група Csalan (Коприва) заедно с унгарски художници. Автор е на проекта за пленер „Художник – природа“, посветен на Марин Върбанов. Пленерът съществува от 1994 до 2000 г. И, както художничката сама казва, тя го иницира и организира, за да „бъдат изтъкнати качествата и приложението на природните материали“ в изкуството. Цеца Георгиева участва в множество групови изложби и представя редица самостоятелни изложби в България и чужбина. Носител е на награди от художествени форуми у нас и в Европа. Нейни творби се намират в колекциите на Националната художествена галерия; Министерството на културата; Музея на текстилното изкуство (Белгия); Райфайзенхоф, Грац (Австрия); Терми Монтекатини, Флоренция (Италия) и в много частни колекции.



Цеца Георгиева, „Листа“ (<https://www.facebook.com/Ceca-Georgieva-153244204729204>)

Прави също произведения от ръчно изработена хартия и от рециклирана хартия. Проявява интерес към древните плетачни техники в кошничарството. За творчеството си художничката казва:

„...работата с природни материали не само носи радост, но и много мъдрост, дори в най-малкото стръкче трева има история, смисъл и чистота, постоянно се удивлявам на природата, възхищавам ѝ се, нейните гениални „инсталации“ ме учат на дизайн, цвят, мирис и светлина... Голямо предизвикателство е да вляза в тази лаборатория и да дам своя принос.“⁶

Творбите на Цеца Георгиева са поетични и същевременно иронични, белязани са с респект към естествено създаденото, към първичната красота, към древните занаятчийски техники.

Оригиналните интерпретации на видяното и намереното в природата дават нова перспектива на текстилното изкуство, а и на изкуството като цяло – във всичките му проявления. От една страна, те се асоциират с носталгията по далечното минало (а също и с пантеистичната чувствителност и усещането за вечност), характерни за хората от древността, съществуващи в органично единство с природните сили, а от друга – със съвременното разбиране за смисъла на протичащите в света процеси. В този контекст произведенията на художничката се вписват в най-новите и същевременно дълбоко свързани с далечното минало течения⁷ в изкуството.

⁶ Ceca Georgieva. *browngrotta arts* [website]. [Viewed 10 May 2019]. Available from: <http://www.browngrotta.com/Pages/georgieva.php>.

⁷ В потвърждение на казаното може да бъдат цитирани думите на Мишел Мафезоли: „Усещането за вечност намираме в пантеистичната и натуралистична чувствителност на различни типове съвременно обществено поведение. Чувствителност, проявена едновременно с рационалност и мистицизъм. Екологична чувствителност, поставяща постиженията на

Емилия Панайотова

Емилия Панайотова⁸ смята, че „текстилът е силно интегриран“ с много изкуства – „живопис, графика, скулптура и дргуи“, с които има „един изобразителен език и естетика“⁹.

Изборът да работи в областта на текстилното изкуство за нея е въпрос на „свободна воля“. В текста тя открива „възможността за използване на различни материали по необичаен начин за създаване на нова образност“ както и за „интерпретация“. Според нея текстилното изкуство позволява да се „говори на нов визуален език“, а „техниките и идеите в текста се използват от работещи в други сфери на изкуството за създаване на нов визуален запис, за споделяне на нова концепция“, като същевременно е възможно „текстилът да прилага нестандартни подходи от други изкуства, които да припознае за свои“¹⁰.

В работата си се вдъхновява от творчеството на Олафур Елиасон, кристализациите на Токужин Йошиока, от модните дизайнери Кавакубо и Мияке, от Айрис ван Херпен „заради разбирането за текстила, текстурите и структурите“, от дизайнерите Филип Старк и Гаетано Пеше, а от старите майстори – от Търнър, „заради разбирането му за цвета и пространството“¹¹.

Както самата тя отбелязва, в ранните си творби използва класически текстилни техники и материали в „някак детайли [...] като контраст на по-мощни структури“. По-късно се насочва към „въжета, козина, коприна в смесени техники“¹².

В последните години се занимава с компютърно генериран дизайн, „включително и принт върху текстилни повърхности“. Смята, че текстилното „изкуство ще продължи да се интегрира с другите изкуства“¹³.

По повод на живописната изложба на Емилия Панайотова, представена в СГХГ през 2003 г., Мария Василева казва следното:

науката в услуга на въображението ...“ (Мафезоли, М. Цит.съч., с. 110. [Maffesoli, M. Op.cit., p. 110.]). Това усещане за вечност и съпричастност с природата и природните явления, като част и от съвременния свят, е мотивиращата сила в творчеството на Цеца Георгиева.

⁸ Емилия Панайотова завършва специалност „Текстил“ в Националната художествена академия през 1977 г. при проф. Димитър Балеv и проф. Марин Върбанов. Тя е професор в Нов български университет. Изявява се в областта на дизайна, текстилния дизайн, интериорния дизайн, компютърно генерирания дизайн, живописта, рисунката, инсталацията, малката пластика, уникалния художествен текстил. Участва в множество групови изложби в България и в чужбина, в арт проекти и семинари.

⁹ Димитрова Л. *Постмодерни тенденции в българското текстилно изкуство*. Приложение-анкета. (Дисертация, ВТУ „Св.св. Кирил и Методий“, 2019, с. 43 – 46. [Dimitrova.L. *Postmodern Trends in Bulgarian Textile Art*. Appendix-Interview. (Dissertation, „St. Cyril and St. Methodius“ University of Veliko Tarnovo), 2019, pp. 43 – 46.].

¹⁰ Пак там. [Ibid.].

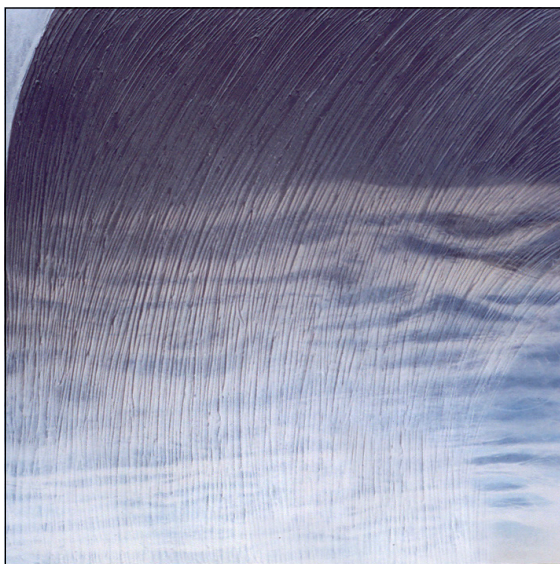
¹¹ Пак там. [Ibid.].

¹² Пак там. [Ibid.].

¹³ Пак там. [Ibid.].

„В случая не става дума просто за няколко добре нарисувани картини, а за цялостна концепция, започваща от смисъла на самото рисуване и завършваща с реализирането на конкретната експозиция. Работите на Емилия Панайотова демонстрират една съвременна позиция към живописта като генератор на идеи, а не като регистратор на събития или повод за експерименти с материала (...) представя една субективна психогеография, която много повече засяга съзнанието отколкото природната или градската среда около нас.(...) Живописът ѝ е синтезирано усещане за материално и нематериално и за граничността между тези две понятия.“¹⁴.

Именно концептуалността, независимо дали става дума за живопис, за текстилно или друго изкуство, е обединяващото начало в творчеството на Емилия Панайотова. Посредством нея вижданията, изразните средства, начините на въздействие преминават границите на различните арт форми, на различните видове и жанрове и достигат до знаковостта на чист и интуитивно предусетен език. Потвърждение за това са думите на художничката по повод на същата изложба: „Общото свързващо начало се съдържа в идеята за безкрайност, въпреки цикличността на отделното случване в природата и нейната проекция в безкрайността на всемира“¹⁵



Емилия Панайотова „Дъжг“, 2002, см. техн., 100x100 см

¹⁴ Василева, М. Изложба на Емилия Панайотова в СГХГ. Култура, № 16, 18 април 2003. [Vasileva, M. Izlozhba na Emiliya Panayotova v SGHG. Kultura, no. 16, April 18, 2003.]. [Viewed 15 August 2019]. Available from: http://newspaper.kultura.bg/media/my_html/2271/c-marche.htm.

¹⁵ Емилия Панайотова живопис. Софийска градска художествена галерия (уебсайт). [Emiliya Panayotova Painting. Sofia Art Gallery (website)]. [Viewed 15 August 2019]. Available from: http://www.sghg.bg/?page=izbrana_izlojba&exhibition=2003.04.09-2003.04.20.

Нейните търсения свързват текста не само с други изкуства, но също и с най-новите технически достижения.

В изложбата си „Вятър в ръцете“ художничката преобразява свои произведения с помощта на съвременни компютърни техники. Тя споделя: „Картините са създадени от сканирани мои оригинални творби и чрез дигиталните технологии са трансформирани в различни варианти. За художника смяната на изразните средства е като изтръпващо пътешествие и понякога е с неочакван край.“¹⁶.

Мобилността, трансформациите на идеи, медиуми и техники, преминаването на границите между изкуствата, а също и между изкуствата и дигиталните технологии, се превръщат в отличителни белези за творчеството на Емилия Панайотова и безспорно го свързват с променливата същност на постмодерното.

Мария Куркова

Мария Куркова¹⁷ се насочва към текстилното изкуство, защото, както сама казва, през 60-те и 70-те години на миналия век то се развива в световен мащаб, като се появяват възможности „за експеримент в много посоки“¹⁸.

В творчеството си художничката изпитва (по нейните собствени думи) влиянието на българските класици в живописа, скулптурата, графиката, на образците от българската иконописна школа а също и на Паул Клее, Кандински, Магрит, Матис¹⁹.

Вдъхновява се от архитектурата, музиката, киното, фотографията, но „най-много от природата“²⁰. В по-голяма част от творбите си тя използва класическа гладка техника на тъкане и класически текстилни материали, тъй като смята, че чрез тях най-добре изразява идеите си. В някои свои произведения експериментира с различни техники и материали. Най-често в експериментите си използва хартия, метални нишки, стъкло, пластмаса, дърво. Когато концепцията го налага, творбите ѝ са и еkleктични.

¹⁶ Вятърът в ръцете на Емилия Панайотова. Дума, 7 юни 2014. [Vyatarat v ratsete na Emiliya Panayotova. Duma, June 7, 2014]. [Viewed 15 August 2019]. Available from: <http://www.duma.bg/node/79053>.

¹⁷ Мария Куркова е родена в Русе. Завършва специалност „Текстил и мода“ в Национална художествена академия при проф. Марин Върбанов и проф. Мара Йосифова през 1980 г. Член е на Съюза на българските художници. Работи в областта на артистичния и интериорния текстил. Участва в ежегодните изложби на приложното изкуство и в много групови изложби в България и в чужбина. Нейни произведения са собственост на национални, регионални и частни художествени колекции, както и на колекции в чужбина. Получава множество национални награди.

¹⁸ Димитрова Л. Постмодерни тенденции..., с. 47 – 50. [Dimitrova.L. Postmodern Trends..., pp. 47 – 50].

¹⁹ Пак там. [Ibid.].

²⁰ Пак там. [Ibid.].



Мария Киркова, „Находка“, 2004, гладка тъкан

Мария Киркова счита, че повечето нейни произведения са концептуални. В някои случаи са проектирани в съответствие с конкретна среда или пространство, в други те са с утилитарна функция и това се случва тогава, когато (както тя сама казва) са „по-скоро предмет на дизайна“²¹. Художничката често използва символи, които нарича „моята азбука (морз), чрез която говоря със зрителя“²². Обединяването на разнородни образи, знаци и мотиви от българския фолклор и форми, характерни за абстрактното изкуство на XX век, недвусмислено разкрива съпричастността на художничката към постмодерните идеи. М. Киркова търси провокации и в изразните възможности на композицията, цвета, материала. Някои свои творби започва като игра и постепенно ги развива в цикли. Споделя, че произведенията ѝ са отражение на времето, в което живее и представят нейните „емоционални връзки“²³. В интервю авторката казва, че източник

²¹ Пак там. [Ibid.].

²² Пак там. [Ibid.].

²³ Пак там. [Ibid.].

на вдъхновение за нея е: „Животът. Животът, с неговата простота, сложност, необятност. Животът, с неговото съвършенство...“²⁴. В по-голямата си част текстилните пана на Мария Киркова се основават на класически изразни средства, на чувство за мярка по отношение на детайлите, на декоративно-абстрактна образност. Изтъкват красотата и качеството на класическите материали. Излъчват хармония, баланс и същевременно поставят акценти от неочаквани комбинации на цветове и форми („Тотем“, „Внезапна среща“, „Зимен ден“, „Вълшебен дъжд“, „Бяло върху черно“, „Старата порта“).

Когато идеята го изисква, произведенията на Мария Киркова могат да бъдат и доста по-различни. Понякога те са провокативни, като в тях са съчетани традиционни за текстила материали с такива, които са считани за нетипични („Надежда“, „Белег от любов“, „Място на срещата /Meeting Point/“). Друг път са изградени чрез противопоставянето на коренно различни материали и изразни средства въз основа на определена концепция (например съпоставката на синтетичната гладка повърхност (плексиглас) и натурални материали (сизал) в работата „Победа / Victory“).

Различните посоки на търсене, богатата образност – резултат от широк диапазон на изпитани влияния (от фолклора до модерното изкуство), желанието да впише произведенията си в съвремието, да изрази чрез тях собствените си идеи, усета си към живота и малките-големи неща в него бележат и нишката на постмодерността в творчеството на Мария Киркова.

Маргарита Дончева

В ранните си творби Маргарита Дончева²⁵ използва класически материали и техники, като се стреми към оригинална визия.

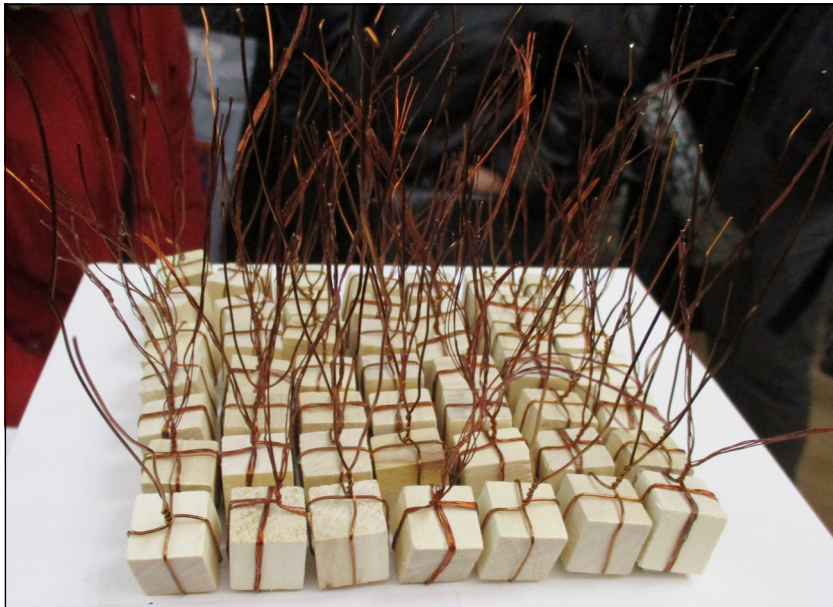
От 90-те години на миналия век творбите ѝ стават все по-нестандартни. Материалите, които включва, са нетипични за текстилното изкуство (хартия, метал, тел, пирони, части от стари предмети, яйца и др.).

Текстилните техники са свободно интерпретирани, като все повече се засилва тенденцията към концептуалност. Предпочитаните

²⁴ „Да рисуваш с конеца“ – разговор с Мария Киркова [интервюирана от Вера Балева]. Public Republic (уебсайт), 4 февруари 2009. [Da risuvash s konets – razgovor s Mariya Kirкова [interview by Vera Baleva]. Public Republic (website), February 4, 2009.]. [Viewed 12 August 2019]. Available from: <http://www.public-republic.com/magazine/2009/02/13160.php>.

²⁵ Маргарита Дончева завършва Национална художествена академия – специалност „Текстил и мода“ – през 1980 г. В продължение на пет години работи в ателието на проф. Марин Върбанов. Член е на Съюза на българските художници. Работи в областта на текстила и най-вече на уникалния художествен текстил. Участва в общи художествени изложби за приложно изкуство в страната и в представителни изложби в Полша, Чехословакия, Германия и др. Получава награди от национални и международни арт форуми. Нейни творби са включени в национални, частни и публични колекции.

техники са тези на нетъкане.



Маргарита Допчева, „В квадрата на кубчето“,
мини инсталация от изложбата „Мини текстил“, 2018

В много от произведенията си художничката използва принципите на художествената инсталация, като някои творби предполагат различни начини за организиране на пространството и възможност за развитие във времето.

Основните акценти в творчеството на Маргарита Допчева са неконвенционалните идеи, чувството за хумор и еkleктиката (съчетаването на несъвместими на пръв поглед материци); неочакваните преходи от традиционното към нестандартното; преоткриването на добре познати в ежедневието или случайни материци, техники и части от стари предмети, които се превръщат на свой ред в част от творбите и създават усещане за нещо ново и различно; рециклирането и преработването, пресъздаването, както и деликатно изявената поетиката на обикновеното–необикновено.

Марияна Райнова

Марияна Райнова²⁶ споделя, че се насочва към текстилното изкуство,

²⁶ Марияна Райнова завършва специалност „Текстил и мода“ в Националната художествена академия при проф. Мара Йосифова и проф. Марин Върбанов през 1981 г. Била е преподавател по текстил в Средно художествено училище по приложни изкуства. Член е на Съюза на българските художници. В течение на няколко години е дизайнер на десени на текстилни изделия в „Памукотекс“. Днес работи като художник на свободна практика. Участва в множество групови и представя самостоятелни изложби. Носител на национални и международни награди. Нейни творби се намират в различни колекции в страната и чужбина.

защото ѝ допадат „изразните средства и технологиите в различните области на текста“²⁷. В работата си изпитва влиянието на Марин Върбанов, Петко Петков, Мара Йосифова, Иван Кирков, Димо Балев, Иван Милев, Магдалена Абаканович, Ягода Буич, Лърса, Луиз Невелсън. Вдъхновява се от природата, музиката, литературата, поезията, киното, изобразителното изкуство, живота. В ранните години на творчеството си предпочита класическата гладка тъкан, както и различни текстилни структури и фактури, традиционните текстилни материали: вълна, коприна, козина, коноп, сизал, юта.

От 1996 година до сега Марияна Райнова работи основно с хартия и създава различни видове колаж: релефен; в смесена техника (от хартия и рисувана от художничката коприна); в авторска техника (съчетание на обработена от нея хартия и фабрично произведена). Някои от колажите ѝ еkleктично съчетават хартия и текстилни материали (най-вече коприна), други – изразните средства на скулптурата (релефа) и на живописата.

В творчеството си тя се стреми към „движение и разнообразие“²⁸, водена е от желанието всеки път да открива „нещо ново“, което да поддържа интереса ѝ жив, като основната ѝ цел е творбите да не бъдат „изобразителни“, а „изразителни“, да представят нейните „чувства, впечатления, възгледи за живота“.²⁹ Споделя, че „изграмата винаги е присъствала“ в нейния „процес на работа“³⁰. В интервю по повод изложбата ѝ в галерия „Артур“ през 2010 г. художничката казва:

„Връзката между килимите и колажите се получи съвсем естествено, защото преди доста време правих проект за един пластичен стенов килим, пластичен гоблен. Видях, че самият проект (...) стои като отделно произведение, че може с тази техника да продължи да правя самостоятелни неща и така започнах да правя тези релефни колажи преди 10 – 15 г.“³¹

„Текстилът в световен мащаб много се промени“ – подчертава Марияна Райнова – „и паралелно с това се промениха и моите възгледи“³². Сега художничката се интересува от „използването на нови

²⁷ Димитрова, Л. Цит.съч., с. 51 – 55. [Dimitrova, L. Op.cit., pp. 51 – 55].

²⁸ Пак там. [Ibid.].

²⁹ Пак там. [Ibid.].

³⁰ Пак там. [Ibid.].

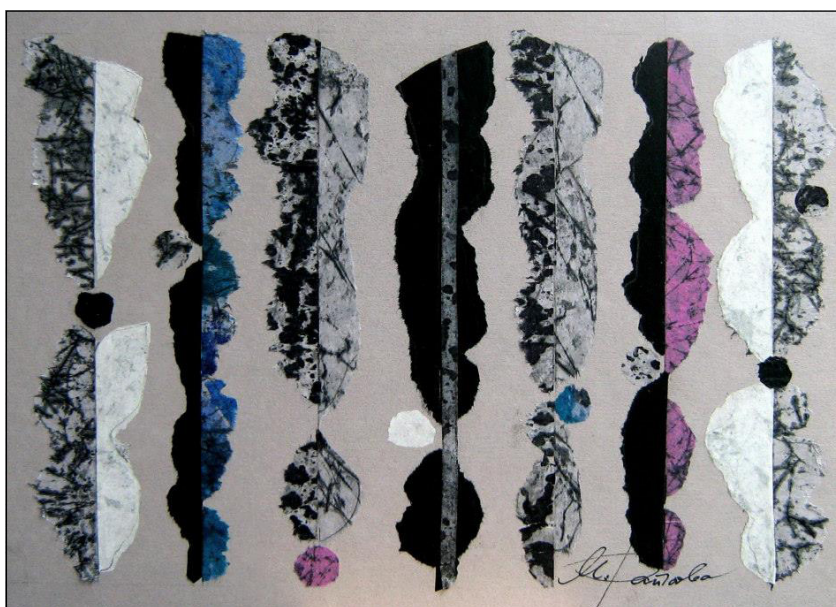
³¹ Марияна Райнова представя изложбата си „Моите сезони“. *Българско национално радио*, 29 септември 2010. [Mariyana Raynova predstavya izlozhbata si „Moite sezoni“. *Bulgarian National Radio*, September 29, 2010. [Viewed 12 August 2019]. Available from: <http://bnr.bg/hristobotev/post/100079319/mariyana-rainova-predstavya-izlojbata-si-moite-sezoni>.

³² Димитрова, Л. Цит.съч., с. 51 – 55. [Dimitrova, L. Op.cit., pp. 51 – 55].

нетрадиционни материали, ситуирането на текстила в пространството, ситопечата, артистичното прилагане на плъстенето³³ и твърди: „Всички видове работи, които съм правила са много трудоемки и изискват предварителна подготовка. Бих променила работата си в посока на по-голяма спонтанност и по-малко физически труд.“³⁴

Бъдещето на текстилното изкуство Марияна Райнова свързва с „все по-голямо разкрепостяване, разнообразие, използване на нови, актуални материали и технологии“³⁵.

Независимо дали създава пана в техника батик, стенни килими в класическа техника на тъкане или колажи, в които еkleктично съчетава хартия и текстил, авторката се стреми да изтъкне най-характерните за материалите качества, да подчертае стойността, която притежават, да ги въгради органично в творбите си, отреждайки им ролята на изразни средства, но също и на материя, която съществува по законите на красотата и хармонията.



Марияна Райнова, „Градината на спомените“, колаж, 2014, авторска хартия, 25/17 см

Произведенията на Марияна Райнова са съвършено балансирани и това е отличителната им черта – именно балансът, а не симетрията. Авторката търси баланса на форми, материали, цветове, структури, идеи. Баланс, който споява несъвместимостите в едно цяло и овладява поривите към еkleктика и спонтанност. В това отношение творчеството ѝ стои

33 Пак там. [Ibid.].

34 Пак там. [Ibid.].

35 Пак там. [Ibid.].

по-близо до естетическата платформата на модернизма. Същевременно за работата на М. Райнова е характерен стремежът към нови идеи, към „движение и разнообразие“, към повече спонтанност, както и желанието да експериментира с нови материали и изразни средства, да ги смесва еklekтично, да отиде отвъд видово-жанровите граници.

Основните насоки в развитието на съвременното текстилно изкуство в България се очертават ясно в творчеството на представените тук пет български художнички, всяка от които предпочита определени изразни средства и същевременно отстоява своя позиция, идеи и естетически принципи.

Подходите са разнообразни и разнопосочни – както по отношение на идеите, така по отношение на това как тези идеи са материализирани в произведението. Еklekтичното съчетаване, иронията и самоиронията, десакрализацията и пренебрегването на правилата и йерархията недвусмислено показват, че характерът на тяхното изкуство носи всички белези на постмодерността.

БИБЛИОГРАФИЯ

Василчина, В. *Съвременен български художествен текстил*. В: Изкуството на текстила в България (каталог). София: Лик, 2002. [Vasilchina, V. *Savremenen bulgarski hudozhestven tekstil*. In: *The Textile Art in Bulgaria (catalog)*. Sofiya: Lik, 2002.].

Димитрова Л. *Постмодерни тенденции в българското текстилно изкуство*. Приложение-анкета. (Дисертация, ВТУ „Св. св. Кирил и Методиѝ“, 2019. [Dimitrova.L. *Postmodern Trends in Bulgarian Textile Art*. Appendix-Interview. (Dissertation, “St. Cyril and St. Methodius” University of Veliko Tarnovo), 2019.].

Мафезоли, М. *Ритъмът на живота*. Вариации на постмодерни теми. София: М. Дринов, 2011. [Maffesoli, M. *Ritam na zhivota*. Variatsii na postmoderni temi. Sofia: Prof. M. Drinov, 2011.].

Славоф, Ам. *Текстил – 74*. *Изкуство*, 1974, № 5, с. 5-8. [Slavov, At. *Tekstil – 74*. *Izkustvo*, no. 5, pp. 5-8.].

Интернет източници:

Василева, М. *Изложба на Емилия Панайотова в СГХГ*. *Култура*, № 16, 18 април 2003. [Vasileva, M. *Izlozhba na Emiliya Panayotova v SGHG*. *Kultura*, no. 16, April 18, 2003.]. [Viewed 15 August 2019]. Available from: http://newspaper.kultura.bg/media/my_html/2271/c-marche.htm.

Вятърът в ръцете на Емилия Панайотова. *Дума*, 7 юни 2014. [Vyatarat v ratsete na Emiliya Panayotova. *Duma*, June 7, 2014.]. [Viewed 15 August 2019]. Available from: <http://www.duma.bg/node/79053>.

Емилия Панайотова живопис. Софийска градска художествена галерия (уебсайт). [Emiliya Panayotova Painting. Sofia Art Gallery (website)]. [Viewed 15 August 2019]. Available from: http://www.sghg.bg/?page=izbrana_izlojba&exhibition=2003.04.09-2003.04.20.

Да рисуваш с конец – разговор с Мария Киркова [интервюирана от Вера Балева]. Public Republic (уебсајт), 4 февруари 2009. [Da risuvash s konets – razgovor s Mariya Kirkova [interview by Vera Baleva]. Public Republic (website), February 4, 2009.]. [Viewed 12 August 2019]. Available from: <http://www.public-republic.com/magazine/2009/02/13160.php>.

Марияна Райнова представя изложбата си „Моите сезони“. Българско национално радио, 29 септември 2010. [Mariyana Rainova predstavya izlozhbata si „Moite sezoni“. Bulgarian National Radio, September 29, 2010. [Viewed 12 August 2019]. Available from: <http://bnr.bg/hristobotev/post/100079319/mariyana-rainova-predstavya-izlojbata-si-moite-sezoni>.

Овчаров, В. Моите спомени (личен архив на Васил Овчаров). Ч. I-IV. Фејсбук, 19 април – 9 октомври 2015. [Ovcharov, V. Moite spomeni (lichen arhiv na Vasil Ovcharov). Vol. I-IV]. Facebook, April 19 – October 9, 2015. [Viewed 10 May 2019]. Available from: https://www.facebook.com/Васил-А-Овчаров-1615815725304945/photos/?tab=album&ref=page_internal.

Ceca Georgieva. *browngrotta arts* [website]. [Viewed 10 May 2019]. Available from: <http://www.browngrotta.com/Pages/georgieva.php>.

Фотографиите, вклучени в текста, са от архивите на Емилија Панайотова, Мария Киркова, Марияна Райнова и Лаура Димитрова, както и от личната Фејсбук страница на Цеца Георгиева.

MASTERS OF CONTEMPORARY TEXTILE ART (TSETSA GEORGIEVA, EMILIYA PANAYOTOVA, MARIA KIRKOVA, MARGARITA DOPCHEVA AND MARIYANA RAINOVA)

Laura Dimitrova

Abstract: The present article is focused on the manifestations of postmodernity in contemporary textile art and outlines the postmodern trends (reflected to a different degree and materialized in a different manner) in the art of five distinguished Bulgarian women artists in the sphere of contemporary textile art – namely, Tsetsa Georgieva, Emiliya Panayotova, Maria Kirkova, Margarita Dopcheva and Mariyana Rainova.

Keywords: artistic textile, postmodernism, eclectics, multidimensionality, conceptual art

ТЕХНИКАТА НА РЪЧНО РЕЦИКЛИРАНАТА ХАРТИЯ И МЯСТОТО ѝ В СЪВРЕМЕННОТО ПЛАСТИЧНО ИЗКУСТВО

Красимира Дренска

Резюме: Статията изследва възможностите ръчно рециклираната хартия, получена от хартиена каша, да бъде не само пластичен елемент, но и концептуален компонент в съвременното изкуство. Накратко са маркирани историческото развитие и значението на хартията за човешката цивилизация, акцентирано е върху ролята на рециклирането като важен процес за възстановяване на баланса в жизнената ни среда, като е намерена и пресечната точка между двете, разположена в полето на изкуството. Представената тук техника на ръчно рециклиране на хартия е разглеждана като своего рода изразно средство в различни по характер пластични произведения. Освен че са описани етапите при изработването на ръчно рециклираната хартия, са приведени и примери от световната и българската арт сцена, които свидетелстват за нарастващата популярност на тази техника в съвременните визуални изкуства.

Ключови думи: ръчна хартия, рециклирана хартия, хартиено изкуство, съвременно изкуство

В днешния глобализиран, мултикултурен и технологично развиващ се свят възможностите за създаване на изкуство са практически безкрайни, като новите форми излизат далеч извън рамките на традиционна приетата класификация. Свободата и безбройните пътища за творчески изказ в съвременната динамична среда откриват пред визуалните артисти обширно поле, в което всеки може да развие своята концепция. Синтезът в изкуствата, при който се съчетават различни видове и форми, различни жанрове и стилове, различни методи и идеи, е сред факторите, които играят съществена роля за безграничните потенциални възможности в съвременното изкуство.

Хартията се появява още в началото на художествения процес. Творческият порив, идеята за произведението, концепцията често се материализират като предварителна рисунка върху лист хартия, но хартията може да бъде и основа на окончателното произведение. Именно тази нейна роля я превръща в една от ключовите медии във визуалните изкуства. Днес хартията е нещо много повече от изобразителна повърхност. Изкуството от хартия или хартиеното изкуство (така нареченият Paper art)

става особено популярно в последните десетилетия. То включва всички онези произведения, в които фокусът е хартията, превърната в уникален пластичен обект. Произведението е резултат от технологичен процес, в който авторът нерядко привнася личен подход. Този подход е свързан и концептуално с много от проблемите на днешния свят. Често тези произведения имат хибриден характер – в тях се осъществява синтез на различни форми на изкуството, като важен момент е и преплитането на традиция и съвременност.

В статията¹ акцентът е поставен върху ръчно рециклираната хартия като техника и подход за създаване на произведения, които се вписват в тенденциите на съвременните пластични изкуства. Същевременно процесът на получаване на хартията е иманентна част от самото производство.

Днес все по-популярни стават ръчните хартии, произведени по традиционни технологии от естествени влакна. Но и ръчно рециклираната хартия е определяна (включително от художниците, които работят с нея) като „ръчна хартия“ и това създава известно терминологично объркване. Трябва да уточним, че под „ръчно рециклирана хартия“ тук се има предвид единствено материалът, отлят собственоръчно от художника, за който е използвана хартиена каша, направена от смляна стара хартия. Този вид хартия е широко използван материал в съвременното изкуство, който конкурира ръчните хартии, изработени от естествени растителни фибри. Основните ѝ предимства са, че изходните суровини са евтини и в изобилие, а и процесът на производство е относително прост. Поради тези причини техниката става все по-популярна и използвана, а комбинирана с други медии, предоставя на визуалните артисти широко поле за изказ.

Предистория на хартията

Предшественик на хартията е папирусът, използван в Египет още преди 5000 години. Папирусът се прави от сърцевината на едноименното блатно растение. Тя се нарязва на ивици, които се киснат във вода, след което напречно се наслояват една върху друга. Слоевите се пресоват до получаването на тънък лист, който се оставя да изсъхне на слънце. Това е основата, върху която египтяните пишат и която гърци и римляни също ще използват.

Други предшественици на хартията, използвани първоначално по Средиземноморието, а впоследствие и в цяла Европа, са пергаментът

¹ Текстът представя проучване, извършено в рамките на проекта „Ръчно рециклираната хартия като изцяло изкуство“, реализиран с подкрепата на Националната научна програма „Млади учени и постдокторанти“ (РМС No 577 от 17 август 2018 година).

(който представлява специално обработена животинска кожа – агнешка, ярешка, телешка и пр.) и неговата по-фина разновидност веленът (за който е използвана преди всичко кожата на малки телета). В епохата на Средновековието пергаментът е основният материал за писане. Постепенно обаче хартията го измества, макар че дори и след въвеждането на печатната преса от Гутенберг е използван като материал за създаване на книги.

В Азия, Централна и Южна Америка, Полинезия и Африка като основа за писане са използвани така наричаните „оризови хартии“. С това понятие са назовавани полупрозрачни хартии, получени от влакната на различни растения (в това число коноп, черница, дървета от рода на фикусовите и др.).²

Всички тези предшественици на хартията се получават чрез механична обработка на изграждащите ги материали, но те не са същинска хартия. Хартията такава, каквато я познаваме днес, има различен процес на слепване на градивните частици, резултат не само от механичното третиране на растителните влакна, но и на протичащите химически процеси.³ „По своята природа хартията представлява полидисперсен, капиларнопорест, листов материал, структуриран на базата на преплетени влакна от природния полимер целулоза. Това се благоприятства от надмолекулярния строеж на целулозата.“⁴

История на хартията

Хартията е едно от най-великите изобретения, благодарение на което човечеството предава знанието и опита си на бъдещите поколения. Заслуга за развитието на технологията за производство на хартия имат многобройните занаятчии по целия свят, които са поддържали и развивали традиционните практики през вековете. Въпреки общите принципи обаче, в различните културни ареали се развиват и местни специфични практики.

Тръгвайки от малките семейни работилници, преминавайки през първите хартиени мелници, а след това до механизирани фабрики и съвременното индустриално производство, хартията се превръща в масов продукт, който днес се използва почти във всички сфери на човешка дейност.

Хартията се появява в Китай през II в., а за неин изобретател се смята императорският служител Цай Лун, който усъвършенства технологията, основавайки се на хартиени останки отпреди 200 години. Според записките той дава подробен доклад на своя император за изработването на хартия от естествени текстилни влакна, включително непотребни парцали

² Bannister T. *Hand Papermaking Newsletter* ISSUE 42. What Paper Is, and Is Not. April, 1998. [viewed 6 August 2020]. Available from: <http://handpapermaking.net/newsletter/beginner/beg42.htm>

³ Пак там. [Ibid. <http://handpapermaking.net/newsletter/beginner/beg42.htm>]

⁴ Сарджиева, Р. *Технологии за печат*. С. Сиела, 2009. с. 377. [Sardzhieva, R. *Tehnologii za pechat*. Sofia: Siela, 2009, p. 377]

и остатъци от рибарски мрежи, които се смесват с паста от сварена дървесна кора и коноп. Тази „рецепта“ е пазена в тайна в течение на няколко столетия, преди да достигне до Корея и Япония през VI в. На Запад прониква по търговските пътища и по Пътя на коприната, като достига Самарканд през VIII в. Технологията се разпространява сред персите и арабите чак до Багдад, а през X в. достига Дамаск и Египет. В Мароко хартията се появява през XII в. В онази епоха арабите владеят Иберийския полуостров и благодарение на тях хартията се разпространява и в Европа. Смята се, че в Испания е основана първата европейска хартиена мелница през 1151 г. Оттам производството на хартия се разпространява и в Италия, където през XIII в. са създадени хартиените мелници във Фабриано и Магнани. През XIV в. в Германия се появява и първата манифактура за хартиено производство, а в Англия това се случва през XV в. Производството на хартия се разраства още повече след изобретяването на печатарската преса от Гутенберг и нуждата от печатане на книги. В САЩ производството на хартия започва през XVII в., когато немски производител на хартия пренася технологията отвъд океана.⁵

До този момент суровините за изработването на хартия разчитат на целулозните фибри⁶ от сърцевината на стebelата на влакнести растения и от вътрешната част на кората на някои дървесни видове. Към тях се прибавят и парчета стар текстил от естествен памук, лен, конопени въжета. В края на XIX в. в Нова Шотландия отваря врати първото в света производство на хартия, изработвана изцяло от дървесна целулоза. Днес за производството на хартия се използва дървесина от специално засадени за целта гори, за правилното управление на които се грижат сертифицирани организации. Така хартиената индустрия мащабно се разраства и се превръща в едно от най-масовите производства и потребления. Днес държавите, които произвеждат най-голямо количество хартия и целулоза, са Китай, САЩ, Япония, Германия и т.н.⁷

⁵ Durgin, M. *Hand Papermaking Newsletter* ISSUE 28. The History of Papermaking. October, 1994 [viewed 6 August 2020]. Available from: <http://handpapermaking.net/newsletter/beginner/beg28.htm>

⁶ Свързващият материал, който държи заедно влакната в растението, се нарича лигнин. Лигнинът е сложен естествен полимер. За да се отделят целулозните фибри (влакната) от лигнина, ранните производители на хартия накусвали във вода стebelата на растенията (до ферментацията им). Понякога процесът се ускорявал, като се добавяло мляко. В зависимост от растението този процес можел да отнеме няколко седмици или дори месеци. По-късно за ускоряването му започват да се използват химикали като сода на прах или сода каустик. Днес това се осъществява благодарение на машинното смилане на суровините и използването на различни химични вещества. [Snider, T. *Hand Papermaking Newsletter* ISSUE 50. Papermaking History. April, 2000. [viewed 6 August 2020]. Available from: <http://handpapermaking.net/newsletter/beginner/beg28.htm>]

⁷ По статистически данни за 2018 г. на RISI (Resource Information Systems), отнасящи се за световното производство за хартия и целулоза. [Japan Paper Association. *Japan in the*

Наред с мащабното машинно производство на хартия от няколко десетилетия насам се появява и тенденцията към завръщане към ръчната и изработка не само като занаят, но и като изкуство. Носталгията по ръчното изработване на предмети е сантиментален момент, продуциран от пренасищането ни с индустриални продукти, материални придобивки и дигитални технологии. Днес интересът към занаятите, почти заглушени от индустриалната революция в края на XIX в., е резултат от желанието на съвременния човек да избяга от унифицираната и унифицираща масова продукция, да се докосне до нещо уникално и неповторимо, до предмет зареден с духовна енергия. Именно това превръща произведенията на днешните занаятчии в нещо, което вече има даже по-скоро елитарен характер.

Основен принос в познанието за традиционното ръчно изработване на хартия има американският графичен дизайнер, печатар и производител на хартия Дард Хънтър (Dard Hunter)⁸. В зората на XX в., когато индустрията и дизайнът се развиват с бурни обороти, той се връща четири века назад в миналото и възражда древния занаят за изработване на ръчна хартия чрез традиционни методи и инструменти. Хънтър създава 200 копия на своята книга „Древното изработване на хартия“ (“Old Papermaking”), изпипвайки всеки детайл собствено ръчно. Освен че е автор на текста в книгата, той лично проектира дизайна и оформя наборния текст, ръчно изработва хартията, на която я отпечатва, сглобява я и я подвързва. Хънтър е едно от най-големите имена в американското движение за изкуства и занаяти – той изиграва ключова роля за развитието на изкуството на хартията. След него се появяват редица изследователи и почитатели на техниката

World. [viewed 7 August 2020]. Available from:

<https://www.jpa.gr.jp/states/global-view/index.html#topic01>

⁸ Джоузеф (Дард) Хънтър е роден в щата Охайо през 1883 г., където баща му издава вестник и има печатница. Хънтър посещава държавния университет в Охайо и започва кариерата си в Източна Аврора (щата Ню Йорк), в компанията за изкуства и занаяти на Елберт Хъбърд (Elbert Hubbard), който го насърчава да развие своите художествени заложби в графичния дизайн и занаятите. През 1911 г. заминава да работи в Европа. Изложба в Лондонския научен музей провокира интереса му към производството на хартия. Следват пътувания до Азия, където Хънтър проучва древния китайски занаят. През 1912 г. се връща в САЩ и основава първата американска фабрика за ръчно изработване на хартия. За период от половин век Хънтър пише над двадесет книги за ръчната хартия, осем от които са изцяло отпечатани на ръка. През 1939 г. Хънтър основава музей на хартията „Дард Хънтър“ към Масачузетския технологичен институт, което смята за най-голямото си постижение. През 1954 г. музеят е преместен в Института по химия на хартията в Епълтън, Уисконсин и към момента в него е включена по-голямата част от колекцията на Института за наука и технологии на хартията към Технологичния институт на Джорджия в Атланта. Хънтър умира през 1966 г., но наследниците му продължават делото му, поддържайки „Студио Дард Хънтър“, което се намира в Чиликоме, Охайо. Студиото е отворено за посещения и работа, предоставя онлайн библиотека и има за цел да се утвърди като музей, който да пази и популяризира приноса на създателя си. [Arts and Crafts Tile. Dard Hunter. [viewed 6 August 2020]. Available from: <http://www.artsandcraftstile.com/dard-hunter/>]

на ръчната хартия, които надграждат неговия труд. В статията „Ръчната хартия: преглед на нейната история, занаят и наука“⁹ авторите Мартин Хюб и Сидни Боудън правят обзор не просто на историята на ръчната хартия, но и на историята на нейното проучване, като отделят специално внимание на употребата ѝ в контекста на пластичните изкуства.

Хартията и рециклирането

Хартията е нещо, което приемаме за даденост, използваме механично и изхвърляме небрежно, когато не се нуждаем повече от него. Всъщност консуматорското общество произвежда значителни количества отпадъци, но в съвременната епоха все по-голяма част от тези отпадъци се превръщат в суровина за производството на нови ресурси благодарение на вторичната преработка. Рециклирането има съществена роля в опазването на природата и в запазването на баланса в жизнената ни среда. Хартията е сред свръхпотребяваните продукти, но тя е и един от най-рециклируемите материали¹⁰, още повече, че произведената от естествени ресурси трудно би задоволила потребностите на човечеството.

При производството от естествена суровина освен големите количества гървесина (добивана най-често от излолистни гървета – бор, смърч и др.) се изразходва голямо количество електро- и топлоенергия, както и вода, като същевременно се генерират вредни емисии и твърди отпадъци¹¹.

Рециклирайки, спасяваме гървета, спестяваме енергия и вода. Самият процес¹² на рециклиране на хартия не се различава съществено от този, при

⁹ Hubbe, M., Bowden, C. ResearchGate (Bioresources) *Handmade paper: A review of its history, craft, and science*. November, 2009. [viewed 6 August 2020]. Available from: https://www.researchgate.net/publication/38106934_Handmade_paper_A_review_of_its_history_craft_and_science

¹⁰ Посочваното количество използван гървен материал в световен мащаб за производството на хартия е около 20% от общия добив. В същото време се оказва, че около 40% от отпадъците са хартиени и голяма част от тях могат да бъдат рециклирани и използвани отново. Поради все по-трудното осигуряване на първични суровини, делът на използваните рециклирани суровини непрекъснато нараства. За Европейския съюз данните сочат, че около половината от производството на хартия се базира на рециклирана хартия. [Българско списание за екология „Екология и инфраструктура“. Рециклиране на хартия. 28 февруари 2014 [прегледан на 03.06.2020]. Достъпен на: <https://www.ecology-and-infrastructure.bg/bg/reciklirane-na-hartiya/2/129/> [Bulgarian Journal of Ecology “Ecology and Infrastructure”. Retsiklirane na hartiya, February 28, 2014 [viewed 3 June 2020]. Available from: <https://www.ecology-and-infrastructure.bg/bg/reciklirane-na-hartiya/2/129/>]

¹¹ [Пак там: <https://www.ecology-and-infrastructure.bg/bg/reciklirane-na-hartiya/2/129/>]

¹² Разликата е, че при използването на хартиени отпадъци е необходимо предварително те да бъдат сортирани по вид и от тях да бъдат отстранени всякакви примеси и замърсяващи вещества. След сортирането и окачествяването на хартиените отпадъци те се смилат в мелница заедно с вода и химикали до получаването на гъста каша, позната като пулп. Получената каша се филтрира няколко пъти, за да се отстранят нежелани примеси като скоби, пластмаса, лепило и други, след което се пречиства отново. След като кашата е готова, тя се подава към машините за производство на хартия, където

който се използват естествени суровини, но за жалост, рециклирането също има някои недостатъци – има отпадни вещества и се отделят вредни газове, но общият ефект върху околната страна се оценява положително.

Така, в пресечната точка между индустриалното производство на хартия и преработването на готова хартия и хартиени продукти, съчетано с техники и подходи от традиционното ръчно изработване, се появява техниката на ръчното рециклиране, което намира приложение и в сферата на съвременното изкуство. В повечето случаи то е не просто технологичен момент в процеса по създаване на произведението, но и концептуално осмислен акт. Изкуството от ръчно рециклирана хартия се отличава с многопластовост. Наред с чисто естетическата функция, важен момент са и екологичните аспекти и препратката към природата. И в този смисъл това изкуство е своеобразен контрапункт на консуматорството и на тоталната доминация на цифровите технологии в днешния свят.

Техниката на ръчно рециклирана хартия

Самата техника на получаване на ръчно рециклирана хартия е сравнително лесна и се базира на основните принципи при изработването на ръчна хартия от естествени материали. Това обаче, което я превръща в изкуство, е творческата инвенция, при която хартиената каша и вече готовата хартия се преобразява в уникално произведение. Все по-често в изложбените зали и в каталозите към изложби на съвременно изкуство се появяват поясненията „авторска хартия“ или „ръчна хартия – авторска техника“. Под тези етикети всъщност са представяни произведения, изготвени от ръчно отлети листове хартия, изработени по технология, която нерядко е ноу-хау на самия художник. В голяма част от случаите тези ръчни хартии са всъщност преработени (рециклирани) индустриални хартии и хартиени продукти, които, комбинирани с други материали, са авторски експерименти на художниците.

Според китайската традиция комбинацията от материала, водата и човека създават уникалния характер на ръчната хартия. В този процес всеки лист е индивидуален и неповторим и заради това на него може да се гледа като на изкуство. Заемайки основните методи от традиционното изработване на ръчна хартия, процесът на ръчното рециклиране на стара хартия е сравнително прост и се състои от няколко етапа. Има обаче тънкости, които придават определени специфики на

пултът се разстила чрез пулверизиране върху широки плоскости, водата се гренира, фибрите се свързват заедно и се образува водниста хартия. Тя преминава през преси за отстраняване на по-голямата част от водата и след което се подава към загрети метални ролки за окончателното ѝ изсушаване. Изсушените листове хартия се навиват на ролки или нарязват до подходящи размери и са готови за последваща употреба. [Пак там, <https://www.ecology-and-infrastructure.bg/bg/reciklirane-na-hartiya/2/129/>]

готовата хартия. Здравината, дебелината, цветът, формата, обемът, фактурата и текстурата зависят както от изходния материал, така и от последващата обработката на изсъхналата отлята хартия.

Първият етап от процеса на рециклиране е старата хартиена маса да бъде накъсана на малки парченца, които се накисват във вода, докато хартията не започне да се разпада. За да се ускори този процес, накиснатите парченца хартия могат да се смелят машинно. Целта е да се образува еднородна каша. Като изходна суровина може да бъде използвана всякаква готова хартия, която се разлага във вода: стари вестници, списания, рекламни брошури, принтер хартия, опаковачни кашони и кутии, велпапе и т.н. Подходящи са и различните видове хартии, използвани в домакинството, както и различни машинно излети хартии и картони. Смляната хартиена каша може да бъде по-рядка или по-гъста, с по-фини или по-едри частици, като в резултат се получават ръчни хартии с различни качества, като свойствата, които се търсят, зависят от намеренията на художника. Понякога, за да се подобрят характеристиките на ръчната хартия, към хартиената каша се добавят субстанции, които да увеличат нейната здравина и да удължат трайността ѝ във времето. Много автори предпочитат подобрители, които са с естествен произход: желатин, пшенично нишесте, оризова паста и пр. Други пък използват водоразтворими лепила. Цветът на готовата хартия също зависи от използваната суровина, но и самата хартиена каша може да бъде оцветена допълнително. Когато се използват растителни багрила, цветът често е неравномерен и това придава естествено очарование на ръчната хартия. Със синтетични пигменти се постига по-равномерен и наситен цвят.

Вторият етап в направата на ръчно рециклирана хартия включва прецеждането и отливането на хартиената каша. Това може да стане по два начина. Първият е чрез сито, което се потапя в разредената хартиена каша. Ситото изгребва тънък слой от нея, наслаждайки се по повърхността му, като се използва движението на водата. Методът е характерен за източната традиция, при която водата е механичната сила, поддържаща фибрите на целулозата в тънък лист хартия. Получената при този метод хартия е по-тънка и фина. Самото сито представлява рамка (най-често дървена) с опъната на него мрежа (естествен или синтетичен текстил като тензух или шифон например). Ситото може да бъде с най-различни размери и форма, но е важно да може да се потопи изцяло в съда с разредената хартиена каша.

Другият начин за отливане на хартия е чрез натрупване. При него върху повърхност се излива и разстила гъста хартиена каша, след което излишната вода се попива и отстранява. При този процес частиците в кашата се степват ръчно и художникът сам определя дебелината на листа. Отлятата по този начин хартия е по-груба, с по-едра структура

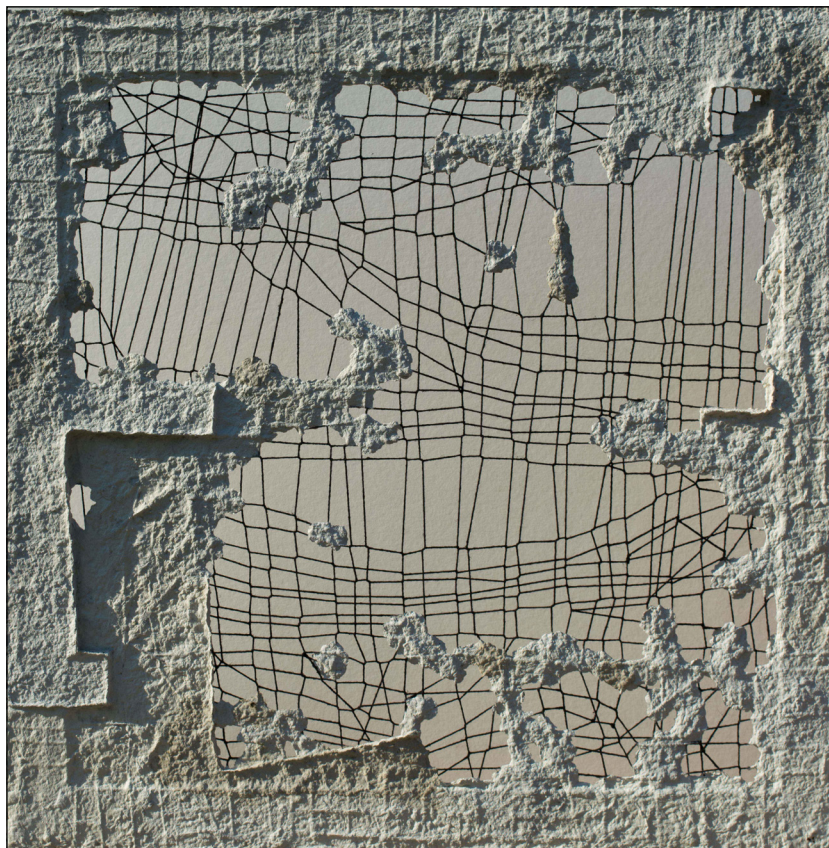
и дава по-големи възможности за допълнителна обработка. Докато все още не е изсъхнала, в нея може да се вградят различни елементи (природни материали, различни материали и дори обекти). Във все още мократа ръчна хартия могат да се правят релефи на принципа на преге – чрез отпечатване на специално създадено клише, матрица или дори с обикновен предмет.

Третият етап е сушенето на отлятата хартия, като най-добре е това да става на слънчево и проветриво място. Хартията може да се остави в ситото, докато напълно изсъхне. Времето за съхнене зависи, от една страна, от дебелината на хартията, а от друга – от влажността и температурата на въздуха. Процесът може да се ускори чрез допълнително загряване до не много високи градуси.

В зависимост от метода на отливане и съхнене ръчната хартия може да придобие определени качества – може да бъде по-гладка или по-релефна, по-ронлива и пореста или по-жилава и гъвкава, с по-наситен цвят или леко тонирана. След изсъхване върху ръчната хартия може да се рисува – с туш, гваш, акварелни, темперни, акрилни, текстилни бои. Тя може да бъде използвана в различни колажи, като художникът може да я манипулира по най-различни начини. Много често ръчната хартия е не толкова медия, която носи върху себе си произведението, колкото е самото произведение. Освен това тя може да бъде използвана като вграден елемент в различни двумерни и тримерни произведения.



Фиг. 1. Етапи при изработване на ръчно рециклирана хартия



Фиг. 2. Траяна Панайотова, 2020 г. „Пластове от изоставен дом“ I, рециклирана хартия, текстил, дърво; 60x60 см



Фиг. 3. Лаура Димитрова, 2013 г. „Свитък“ I, рециклирана хартия, колаж; вариращи размери

Ръчно рециклираната хартия и мястото ѝ в световното и в българското съвременно изкуство

Старите занаяти са свързани с развитието на художествените традиции. Това се отнася и за традиционното занаятчийско производство на хартия. Занаятчията обаче не се вижда като художник, защото обикновено се стреми към прецизна изработка и повторемост при направата на предметите.¹³ Художникът, пристъпвайки свободно към работа, превръща ръчната хартия в произведение на хартиеното изкуство, защото изкуството „се случва“, когато хартията е с неповторима и уникална пластична форма и в нея са закодирани посланията на автора към зрителя.¹⁴ „По този начин разликата между хартиеното занаятчийство и хартиеното изкуство се крие в намерението на създателя за пластично изразяване и липсата на конкретни правила за това.“¹⁵ Голяма част от ресурсите на асоциацията са достъпни онлайн на сайта ѝ и на страниците ѝ в социалните мрежи.

По света вече има редица специализирани форуми, посветени на хартиеното изкуство. Сред тях са Международно биенале за хартиено изкуство в Дюрен, Германия; Международно биенале за хартиено изкуство в Шанхай, Китай; Биенале за хартиено изкуство в Беер Шева, Израел; Хартиено биенале в Райсвез, Холандия; Международно биенале за хартиено изкуство в Лука, Италия; Международно триенале за хартиено изкуство в Шарме, Швейцария и др. Основната цел на всички изложби е да представят богатото разнообразие на хартиеното изкуство, като организират събития, в които са показвани произведения, създадени чрез различни техники за изработване на ръчна хартия (от растителни материали, текстилни парчета, рециклирани хартиени продукти, приложни техники). Същевременно на тях са показвани и разнообразните форми на артистична работа с ръчна хартия – оригами, киригами, папиемаше, колаж, декупаж, както и много хартиени хибридни и инсталационни форми.

Хартиеното изкуство добива популярност и се налага в международните арт среди благодарение на утвърждаването на редица сдружения и асоциации на артисти, работещи в тази област. Това се случва в средата на 80-те години на XX в., когато възникват няколко големи организации. Тяхната основна цел е свързана със сформирването на артистична общност, в която

¹³ Hubbe, M., Bowden, C. ResearchGate (Bioresources) *Handmade paper: A review of its history, craft, and science*. November, 2009. p.1776. [viewed 6 August 2020]. Available from: https://www.researchgate.net/publication/38106934_Handmade_paper_A_review_of_its_history_craft_and_science

¹⁴ [Ibid., p.1776 https://www.researchgate.net/publication/38106934_Handmade_paper_A_review_of_its_history_craft_and_science]

¹⁵ [Ibid., p.1776 https://www.researchgate.net/publication/38106934_Handmade_paper_A_review_of_its_history_craft_and_science]

да се осъществява сътрудничество между артисти, куратори, колекционери, преподаватели и изследователи, които имат интерес към хартията и към изкуството от хартия. Появяват се специализирани списания и бюлетини, в които, от една страна, са публикувани проучвания, изследвания, анализи, свързани с хартията както в технологичен, така и в културологичен план, а от друга – представят различни съвременни артистични инициативи (изложби, проекти, форуми, студия, ателиета), посветени на хартията. Такава организация е американската асоциация HAND PAPERMAKING, Inc (International Community), основана през 1986 г. в Сейнт Пол (щата Минесота). Тя има регистър на артистите, работещи с хартия, като всеки от тях може да представи върху интернет платформата на асоциацията свое портфолио. Също така издава периодично списание и бюлетин. Голяма част от ресурсите на асоциацията са достъпни онлайн на сайта ѝ и на страниците ѝ в социалните мрежи.¹⁶

В Европа най-голямата подобна организация се намира в Дюрен (Германия) и това е основаната също през 1986 г. Международната асоциация на производителите на ръчна хартия и артистите, работещи с хартия – IAPMA (International Association of Hand Papermakers and Paper Artists).¹⁷ Към момента в асоциацията членуват 560 артисти от 44 различни страни, като единственият представител от България е Даниела Тодорова – художник, работещ в сферата на хартиеното изкуство. Тя е артистичен директор на фондация „АМАТЕРАС“¹⁸, както и на фестивала „София Хартиен Арт Фест“¹⁹.

„София Хартиен Арт Фест“ е един от значимите форуми в културния календар на София и се провежда ежегодно от 2011 г. насам. В него влизат събития като „Хартиено Арт Биенале“, „Хартиена Арт Академия“, „Хартиена улица“, както и „АМАТЕРАС“ ежегодна изложба конкурс за хартиено изкуство малък формат“, в който всяка година участват над

¹⁶ HAND PAPERMAKING, Inc. Available from: <https://handpapermaking.org/#>

¹⁷ Дейността и целите на Асоциацията са представени от автора на настоящата статия в една по-ранна публикация: Дренска, К. *Списание за наука, култура и образование на ФНПП. Хартиеното изкуство – синтез на творчество, традиция, история и иновация*, 2014, №1, с.130 [Drenska, K. *Spisanie za nauka, kultura i obrazovanie na FNPP. Hartienoto izkustvo – sintez na tvorchestvo, traditsiya, istoriya i inovatsiya*, 2014, No.1, 130]

¹⁸ Арт студио АМАТЕРАС е създадено през 2009 г. от Даниела Тодорова и Тодор Тодоров с намерението да реализира различни художествени проекти: творчески обмени, изложби, резиденции, симпозиуми, лекции... Фондация АМАТЕРАС е естествено продължение на студиото. ФОНДАЦИЯ АМАТЕРАС [прегледан на 11.06.2020]. Достъпен на: <http://amateras.eu/> [AMATERAS FOUNDATION [viewed 11 June 2020]. Available from: <http://amateras.eu/>]

¹⁹ Фондация АМАТЕРАС развива културни проекти предимно в областта на изящните изкуства, с акцент върху хартиеното изкуство. Проектите са с международно участие, като дейността е в две посоки – представяне на чуждестранни автори в България и на български автори по света. Най-големият по мащаб от проектите е „София Хартиен Арт Фест“, който съчетава в себе си множество по-малки проекти. [Пак там: <http://amateras.eu/>]

100 чуждестранни автори от над 40 държави. Във всички тях основен фокус са хартията и хартиеното изкуство.

Благодарение на фондация АМАТЕРАС през 2018 г. България става домакин на XXV конгрес на IAPMA – „Хартията: Съвест и съзнание“. В рамките на конгреса, в продължение на 4 дни, в София се провеждат изложби, презентации, демонстрации, отразяващи последните тенденции в световното хартиено изкуство. В много от произведенията, представени в тези хартиени изложби и проекти, са използвани ръчно рециклирани хартии, което е потвърждение на тезата, че тази техника става една от предпочитаните от страна на артистите, които работят в областта на хартиеното изкуство.

В България началото на хартиеното изкуство всъщност се отнася към средата на 90-те години. То е поставено чрез изложбите и проектите на Художествената галерия – Добрич:

„През 1995 г., след самостоятелна изложба в ХГ – Добрич, на Владимир Овчаров, по негова идея екипът на галерията организира първата изложба „Хартията“. В нея участват 11 художници, изкушени от работата с хартия – Аделина Попнеделева, Владимир Овчаров, Асадур Маркаров, Евелина Ханджиева, Вихрони Попнеделев, Пенка Димитрова, Верджиния Маркарова, Недко Недков, Анна Бояджиева, Панайот Панайотов и Петър Петров.“²⁰

Тази изложба е началото на дългогодишния проект на галерията с едноименното заглавие „Хартията“. Проектът представя произведения, в които хартията е основен изразен материал. Организиран се международни пленери, изложби, ателиета за работа с деца и ученици, като има и образователна програма.²¹ Работата на галерията по този проект продължава и до днес – 25 години след първата изложба. В изложбите и пленерите участват 153 участници от 18 страни, а с дарените творби се основава фонд „Други форми – неконвенционално изкуство“, част от който е представен в постоянната експозиция на галерията. Художествената галерия в Добрич и проектът Art-Paper поддържат онлайн богат фотоархив, който позволява да бъде проследена историята на този форум. И проследявайки творческия път на някои от авторите, участвали в тези художествени прояви, може да се види устойчивото присъствие на ръчно рециклираната хартия в техните артистични изяви.

²⁰ Художествена галерия – Добрич. *Хартията! Как започна всичко*. 28 май 2020. [прегледан на 11.06.2020]. Достъпен на: <http://www.dobrichgallery.org/bg/news/> [Hudozhestvena galeriya – Dobrich. *Hartiayata! Kak zapochna vsichko*, May 28, 2020. [viewed 11 June 2020]. Available from: <http://www.dobrichgallery.org/bg/news/>]

²¹ Проект: Изкуство – Хартия. [прегледан на 11.06.2020]. Достъпен на: <http://art-paper.org/> [Project Art-Paper. [viewed 11 June 2020]. Available from: <http://art-paper.org/>]



Фиг. 6. Анна Бояджиева, „Мъж“ I,
Художествена галерия – Добрич, рециклирана хартия, 50x70 см



Фиг. 5 Галина Георгиева Халачева, „Докосване“ I,
Художествена галерия – Добрич, рециклирана хартия, 20x32 см

Ръчната хартия е универсален материал, който може да бъде използван и в традиционните форми на живописта, графиката и дори скулптурата, но същевременно е елемент, който органично се вписва в много съвременни, хибридни по характер, художествени инсталации. Употребата на ръчно рециклираната хартия в изкуството е своеобразен израз на носталгията на съвременния човек (чийто живот до голяма степен тече в дигиталната среда) по естествената връзка с традициите и природата. В този смисъл можем да очакваме, че ръчно рециклираната хартия ще намира и в бъдеще широко приложение в много и различни области на съвременното изкуство.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сарджиева, Р. *Технологии за печат*. С. Сиела, 2009. [Sardzhieva, R. *Tehnologii za pechat*. Sofia: Siela, 2009.

Дренска, К. *Списание за наука, култура и образование на ФНПП*. Хартиеното изкуство – синтез на творчество, традиция, история и иновация, 2014, №1, с.130
Drenska, K. *Spisanie za nauka, kultura i obrazovanie na FNPP*. Hartienoto izkustvo – sintez na tvorchestvo, traditsiya, istoriya i inovatsiya, 2014, No.1, 130.

Българско списание за екология „Екология и инфраструктура“. Рециклиране на хартия. 28 февруари 2014 прегледан на 03.06.2020. Достъпен на: <https://www.ecology-and-infrastructure.bg/bg/reciklirane-na-hartiya/2/129/> Bulgarian Journal of Ecology “Ecology and Infrastructure”. Retsiklirane na hartiya, February 28, 2014 viewed 3 June 2020. Available from: <https://www.ecology-and-infrastructure.bg/bg/reciklirane-na-hartiya/2/129/>

Художествена галерия – Добрич. *Хартията! Как започна всичко*. 28 май 2020 прегледан на 11.06.2020. Достъпен на: [http://www.dobrichgallery.org/bg/news/Hudozhestvena-galeriya-Dobrich-Hartiyata!-Kak-zapochna-vsichko](http://www.dobrichgallery.org/bg/news/Hudozhestvena-galeriya-Dobrich-Hartiyata-Kak-zapochna-vsichko), May 28, 2020 viewed 11 June 2020. Available from: <http://www.dobrichgallery.org/bg/news/Hudozhestvena-galeriya-Dobrich-Hartiyata!-Kak-zapochna-vsichko>

Художествена галерия – Добрич. *Първи пленер на „Хартията“*. 6 юни 2020 прегледан на 11.06.2020. Достъпен на: <http://www.dobrichgallery.org/bg/news/Hudozhestvena-galeriya-Dobrich-Parvi-plener-na-Hartiyata>, June 6, 2020 viewed 11 June 2020. Available from: <http://www.dobrichgallery.org/bg/news/Hudozhestvena-galeriya-Dobrich-Parvi-plener-na-Hartiyata>

Художествена галерия – Добрич. *В началото бе... Хартията*. 9 юни 2020 прегледан на 11.06.2020. Достъпен на: <http://www.dobrichgallery.org/bg/news/Hudozhestvena-galeriya-Dobrich-V-nachaloto-be-Hartiyata>, June 9, 2020 viewed 11 June 2020. Available from: <http://www.dobrichgallery.org/bg/news/Hudozhestvena-galeriya-Dobrich-V-nachaloto-be-Hartiyata>

Arts and Crafts Tile. *Dard Hunter*. viewed 6 August 2020. Available from: <http://www.artsandcraftstile.com/dard-hunter/>

Bannister T. *Hand Papermaking Newsletter* ISSUE 42. What Paper Is, and Is Not. April, 1998 viewed 6 August 2020. Available from: <http://handpapermaking.net/newsletter/beginner/beg42.htm>

Durgin, M. *Hand Papermaking Newsletter* ISSUE 28. The History of Papermaking. October, 1994 viewed 6 August 2020. Available from: <http://handpapermaking.net/newsletter/beginner/beg28.htm>

Hubbe, M., Bowden, C. ResearchGate (Bioresources) *Handmade paper: A review of its history, craft, and science*. November, 2009. viewed 6 August 2020. Available from: https://www.researchgate.net/publication/38106934_Handmade_paper_A_review_of_its_history_craft_and_science

Snider, T. *Hand Papermaking Newsletter* ISSUE 50. Papermaking History. April, 2000. viewed 6 August 2020. Available from: <http://handpapermaking.net/newsletter/beginner/beg28.htm>

Japan Paper Association. *Japan in the World*. viewed 7 August 2020. Available from: <https://www.jpaa.jp/states/global-view/index.html#topic01>

Официални уебсайтове:

Проект „Прегради /и ограничения/“ ХГ – Добрич. 30 април 2020 прегледан на 11.06.2020. Достъпен на: <https://www.facebook.com/Проект-Прегради-и-ограничения-ХГ-Добрич/> Projekt „Pregradi /i ogranicheniya/“ HG – Dobrich. April 9, 2020 viewed 11 June 2020. Available from: <https://www.facebook.com/Проект-Прегради-и-ограничения-ХГ-Добрич/>

Проект Изкуство-Хартия. прегледан на 11.06.2020. Достъпен на: <http://art-paper.org/> Project Art-Paper. viewed 11 June 2020. Available from: <http://art-paper.org/>

ФОНДАЦИЯ АМАТЕРАС прегледан на 11.06.2020. Достъпен на: <http://amateras.eu/> AMATERAS FOUNDATION viewed 11 June 2020. Available from: <http://amateras.eu/>

HAND PAPERMAKING, Inc. viewed 7 August 2020. Available from: <https://handpapermaking.org/#>

THE TECHNIQUE OF HAND-RECYCLED PAPER AND ITS PLACE IN CONTEMPORARY PLASTIC ART

Krasimira Drenska

Abstract: : This article addresses the ways in which hand-recycled paper from paper pulp can be not only a plastic element but also a conceptual component in contemporary art. The historical development and significance of paper for human civilization is briefly outlined while the focus lies on the role of recycling as an important process that restores environmental balance - the meeting point of these two phenomena is placed in the field of art. The technique for paper recycling by hand, presented here, is viewed as a specific means of expression in plastic artworks of different types. The article not only describes the consecutive stages in the making of hand-recycled paper but it also highlights examples from the international and Bulgarian art scene which testify to the growing popularity of this technique in contemporary visual arts.

Keywords: handmade paper, recycled paper, paper art, contemporary art

КОНТАКТНИТЕ КОПИЯ НА „ФИЛМОВИ КАДРИ БЕЗ ЗАГЛАВИЕ“ НА СИНДИ ШЪРМАН И ПРОТИВОРЕЧИЕТО МЕЖДУ ПОСТАНОВКА И ИМПРОВИЗАЦИЯ В СНИМАЧНИЯ ПРОЦЕС

Лиляна Караджова

Резюме: Статията изследва поредицата „Филмови кадри без заглавие“ на Синди Шърман, анализирайки отношението между театралната постановка и импровизацията в снимачния процес. Контактните копия показват, че противно на популярната представа за строго режисиран маскарад, случайният детайл, жест и мимика активно участват в изграждането на социалната и на индивидуалната идентичност. Изследването разглежда контактните копия на дванадесет снимки и открива интересно противоречие в принципа на селекция. В част от снимките Шърман преднамерено изключва специфични лицеви изражения, придържайки се към личността неопределеност на героините си, докато в други избира най-яркия и категоричен характер. Така, вместо да изгради консистентен образ на стереотипните социални роли, възприети от неосъзнати жени, Шърман по-скоро показва различните степени на индивидуална включеност в социалното поле.

Ключови думи: фотография, автопортрет, кино, постановка, идентичност, феминизъм, копие без оригинал

Синди Шърман е един от най-дискутираните съвременни фотографи, като за нейната работа само на английски език са изписани над 800 монографии. Артур Данто, Лаура Мълви и Розалинд Краус са най-често цитираните автори, които съответно прилагат критически, феминистки и психоаналитичен дискурс към нейното творчество. Те анализират концепциите и по-рядко спецификите на фотографската ѝ работа. Критиката се насочва към актуални теми в рамките на самия дискурс и текстовете често имат реторичен характер. Артур Данто интерпретира поредицата „Филмови кадри без заглавие“¹ спрямо начина, по който автопортретите на Шърман представят стереотипи за съвременната женска социална идентичност. Лаура Мълви интерпретира поредицата „Вложки“ през концепцията за погледа на Жак Лакан и се съсредоточава върху темата за воайорството от феминистка гледна точка. Розалинд

¹ Cruz, A., Jones, A. Cindy Sherman: Retrospective. New York: Thames & Hudson, 2000.

Краус цитира Лаура Мълви и продължава критическата линия в посока на травматичното. В критическите текстове особеностите на снимките остават второстепенни. В този контекст контактните копия на Синди Шърман съсредоточават вниманието върху фотографските и театралните изразни средства, с които тя изгражда идентичността на своите героини. Този ценен материал е достъпен в албум от ретроспективна изложба, проведена през 1998 г., в която са включени контактните копия на 12 от общо 69 снимки от поредицата „Филмови кадри без заглавие“. Документите разкриват колебанията на автора в изиграването на някои от избраните персонажи и особености в снимачния процес. Въпреки че Шърман работи в жанра на конструираната постановъчна фотография, контактните копия показват импровизация и небрежност, които допускат възникването на множество неогледани детайли.

Голямата тема в работата на Шърман е автопортретът, който тя развива повече от четиридесет години в десетки серии и ветрило от персонажи. В първата си значима поредица „Филмови кадри без заглавие“ (1977 – 1980) тя изследва женската социална идентичност, която представя в 69 стереотипа. Всеки от театралните образи е изигран от самата нея в мелодраматична гротеска, представяща някое от клишетата за женствеността. Темата се развива в поредиците „Исторически портрети“ (1988 – 1990), „Клоуни“ (2003 – 2004) и „Обществени портрети“ (2008). Постепенно Шърман се задълбочава в театралните изразни средства и прецизира дребните детайли в грима и костюма. Въпреки това, за много от нейните почитатели най-интересни остават снимките от поредицата „Филмови кадри без заглавие“. Тук тя за първи път се фокусира върху маскарадната социална идентичност, разигравая я със семпъл театрален реквизит и я заснема в естетиката на нискобюджетните филми от 60-те и 70-те години. Темата е не само провокираща сложна визуална интерпретация, но е и актуална спрямо съвременната човешка мобилност, динамични културни и социални промени, усложняващи идентичността както никога досега.

Психологът Хенри Тайфел дефинира индивидуалната идентичност като констелация от особености, която прави личността отчетливо различна и уникална в социалната група, а социалната идентичност – като сбор от особености, с които личността получава принадлежност към определена социална група. Тези две привидно противоположни идентичности са свързани, защото индивидуалните особености и себеобразът въздействат върху избора и формирането на социално-ролево поведение. Фокус в работата на Шърман са социалните идентичности, които тя представя като стереотипи, социални конструкти, възприети с цел успешно социално вписване. Мобилността на съвременния човек води до множество променливи влияния върху социалния себеобраз, който добива

динамичен характер. Така спрямо своята устойчивост и определеност социалната идентичност може да бъде твърда, множествена и флуидна. Твърдата идентичност носи един основен светогледен модел като значим за личността, множествената – няколко модела, а флуидната преминава плавно от един модел в друг. При твърдата идентичност констелацията от физически, интелектуални, емоционални и характерови особености може да бъде описателно представена със средствата на фотографията в добра портретна снимка. Множествената и флуидната идентичност са неуловими в един кадър и изискват фотографска поредица, която да проследи техните промени и нюанси.

Контактните копия на „Филмови кадри без заглавие“ поставят темата за тези видове идентичност и позволяват тяхното проследяване в различни вариации. В някои от снимките жената изглежда като личност с твърда идентичност, но видяна в поредица, тя вече представя образа на една безкрайно флуидна или неизчерпаема множествена идентичност. Снимките в контактните копия показват степената, в която Шърман се придържа към драматургични схеми или импровизира в представянето на своите персонажи. Изненадващо, в много от фотографиите, останали извън финалната селекция, се откриват моменти на непреднамереност, различия в позите, израженията и гримасите. В своите тетрадки Шърман прави план за заснемането на всяка сцена, като описва интериора, включените обекти и костюми. Социалната идентичност се представя с театрални средства, а индивидуалната – със специфични гримаси и жестове.

Идеята на поредицата „Филмови кадри без заглавие“ има силно биографичен контекст. През 1977 г. Шърман се установява в Ню Йорк и наема лофт на Фултън стрийт в Манхатън. В големия град тя се сблъсква с американския култ към външността, в който оценката на личността зависи от физическите качества и облеклото. Това поражда социална тревожност, в резултат на което тя рядко напуска своя дом. За да преодолее чувството за неудобство, Шърман измисля улична персона, с която се движи из града. Облеклото и гримът ѝ позволяват да изработи физическа броня към погледите, които я атакуват в големия град. Тя се подготвя за всяка от своите социални изяви, избирайки различно облекло и грим. Този маскарад по естествен начин продължава във „Филмови кадри без заглавие“, в които социалната тревожност и кризата на личната идентичност поражда впечатляващо разнообразие от въплъщения.

Моноспектакълът от автопортрети е изигран в 69 персонажа, вдъхновени от холивудските класици, италианския неореализъм, френската нова вълна и нискобюджетните ленти. Тетрадките, които Шърман води, докато работи по поредицата, съдържат бележки за избраните

стереотипи, които са назовани с ключови думи и епитети. До тях са нахвърляни идеи как всеки персонаж може да бъде изигран в подходяща интериорна среда и облекло². Шърман се спира на фаталната жена, лошото момиче, изморената домакиня, амбициозната актриса, наивната карьеристка, анонимната стресирана жена, жената с разбитото сърце, отчаяната самотница, съблазнителната компаньонка. Контактните копия разкриват променливите състояния на тези стереотипи в поредица от сцени. Шърман ги заснема по няколко пъти, а импровизацията засяга избора на крупност, позата и изражението.

Дванадесетте снимки, чието заснемане е възможно да бъде проследено, могат да се разделят на две групи, съответстващи на различни критерии на селекция. В първата група попадат снимки, които представят тревожни или замечтани, безпомощни и неосъзнати жени, а във втората – снимки, които разкриват характер и отчетливи личностови особености. Обезличаването на жените в първата група ги доближава до онемели кукли, а специфичните особености, към които е насочено вниманието, са тяхното театрално облекло и грим. Това е общият модел, в който е разглеждана зрялата ѝ работа.

„Филмов кадър без заглавие № 14“ конструира персонажа на деликатна и изискана жена. Тя стои изправена в евтина мотелска стая, в елегантен черен тоалет, в строга поза и с изражение, издаващо безпокойство. Контактните копия показват, че Шърман е изиграла поредицата от сцени с различни пози и жестикулация. Повечето от тях включват ръкомахане, характерно за напрегнат диалог. Въпреки това тя е избрала снимка, в която героинята ѝ е замръзнала и гледа съзерцателно. От диалога няма и следа и тя изглежда самотна в стаята. Прекадрирането променя снимката от хоризонтална във вертикална и насочва вниманието към героинята както и към огледалото зад нея. То поражда очакване за друга, различна и интересна гледна точка, достъп до ключов детайл. В огледалото се вижда маса, върху която е поставена чаша, и стол с наметнато сако. Чашата е също така самотна и все пак елегантният тоалет внушава социално събитие. В дясната си ръка тя държи тъмен обект, който не е ясно четлив. Многозначните детайли и неузясненото изражение въздействат в обща посока. Индивидуалната идентичност се ограничава до изпитваната от героинята социална тревожност и по този начин остава в рамките на общия социален модел. Това отношение между ясна социална идентичност и неузяснена индивидуална идентичност е характерно за повечето снимки в поредицата.

Такова е въздействието на „Филмов кадър без заглавие № 33“, който представя образа на мелодраматична героиня. Разплакана жена

² Cruz, A., Jones, A. Op.cit.

е заснета в едър план, който придава четливост на нейните сълзи, насинено око и размазан грим. Белегът от насилие и сенките под очите внушават беда и безнадеждност. Отворената, сякаш стенеца уста предава страданието ѝ. Гримасата е подчертана от драматично добро осветление и внушава ужас, а сълзите отразяват светлината като прегорели отблясъци. В контактните копия се виждат малки разлики в крупността на портрета, а състоянието е изиграно в различни емоционални нюанси, от отчаяние до смирение. Погледът блуждае във или извън кадровото пространство. Шърман избира снимката с най-неопределено изражение, в която подобно на театрална маска експресивността му скрива индивидуалните черти. Социалната идентичност е ситуативно предадена – това е малтретираната жена, а индивидуалната се ограничава до състоянието на безпомощност, което подкрепя заснетата ситуация.

В такава посока въздействат филмови кадри № 17, 27, 35, 48. „Филмов кадър без заглавие № 17“ представя жена в прилепнал костюм за гимнастика, приседнала на перваза на прозорец. В снимките от контактните копия тя гледа с премрежен поглед и приятно отворени устни. Вместо някоя от тези снимки, Шърман избира друга, в която изражението е безлично. „Филмов кадър без заглавие № 27“ представя ужасена жена в бяла дреха, наподобяваща пациентка в болница. Тази снимка е в едър план и основните разлики засягат крупността, като Шърман избира този, в който жената е най-статична. „Филмов кадър без заглавие № 35“ представя лежерно излегнала се жена. В контактните копия тя променя своята поза, като присвива или изпъва краката с изражение, преминаващо от недоумяващо смущение до разпусната скука. В селектираната снимка нейното лице е неизразително и изчакващо. „Филмов кадър без заглавие № 48“ представя замечтана жена, седнала на гърво сред природата. Контактните копия представят едва две снимки, които са почти идентични. Жената е заснета в общ план, в профил и замечтана. Шърман избира снимката, в която тялото по-романтично акомпанира на нейното настроение. Тези шест фотографии представят втората основна посока в работата на Шърман – селекцията е насочена към по-категоричната социална идентичност, а характерността на личната психологическа идентичност е сякаш избягвана. Тук критерият на избор е насочен към снимки, които са лишени от прекалено експресивно или специфично лицево изражение. В противоположна посока работи селекцията на втората група от снимки, в които изборът се спира на отчетливия характер и личностовата характеристика.

„Филмов кадър без заглавие № 7“ конструира персонажа на млада забавляваща се жена. Носи слънчеви очила, модерна бяла рокля и държи питие в коктейлна чаша. Тя се привежда през вратата на слънчева

веранда, а лицето ѝ е навъсено. Контактните копия показват, че в снимката присъстват още двама души, чиито лица са скрити. Това вероятно са приятели на Шърман, които развенчават популярната представа, че тя винаги работи сама. Колебанията в разиграването на сцената са свързани в кадрирането – с включването и изключването на третия човек, с експресията на тялото и лицето. В първите три снимки Шърман е безцелно подпряна на рамката на отворената врата, загледана встрани с досада и отегчение. Снимката, която селектира, се отличава с агресивна стойка и категорична гримаса на раздразнение. Бялата ѝ рокля е набрана нагоре от невротично стиснатите ѝ пръсти около един от жартуерите. Сексуалният елемент е характерен единствено за тази снимка и добавя бохемска ситуативност. Точно този ситуационен контекст е ключов за конструирането на социалната идентичност. Облеклото и контекстът, в който е уловена героинята, разказват за нейния начин на живот и социална идентичност. В съпоставка, индивидуалната идентичност е съсредоточена в позата и гримасата. В процеса на импровизация възниква характерен фотографски детайл, сянка, хвърлена от свитата ѝ ръка, която сякаш прерязва нейната шия. Този намек за опасност поражда внушение за съспенс от трилър или филм на ужасите. Детайлът попада в концепцията за оптичното несъзнавано и позволява изграждането на по-сложна лична характеристика, вероятно на жена, харесваща живот в опасност. Друг ненужен детайл е лепенка на две целуващи се водни кончета, залепена на прозореца. Романтичният стикер изказва наивния и глуповат характер на водения от нея начин на живот. Снимката съдържа множество детайли и е една от малкото, в които социалната и индивидуалната идентичност са равностойно представени.

Друга снимка в поредицата, която въздейства по подобен начин, е „Филмов кадър без заглавие № 16“. Тя представя образа на отегчена деспотична домошарка на средна възраст. Жената е седнала в кресло пред празна стена, на която е закачена самотна портретна снимка. С едната ръка е стиснала дистанционно, насочено към извънкадровото пространство, където вероятно има телевизор, а в другата държи цигара. Изражението ѝ е сериозно, а погледът е отместен встрани. Портретът е заснет от ниска гледна точка, която придава на образа на жената високомерност. Тук различията в контактните копия засягат изражението на лицето, чиито ококорени очи издават учудване или дори изумление. Шърман избира снимка, в която изражението е високомерно, съдържащо и съсредоточено в телевизора. Строгата поза и повдигната брадичка внушават властен характер. Преобладаващото негативно пространство съсредоточава вниманието върху малкия портрет върху стената, който е единственият изненадващ детайл и понася ролята

на обект, кодиращ смисъл. Човекът в снимката (вероятно политическа фигура) постепенно се включва като второстепенен наблюдател на ситуацията. Шърман иронизира сериозността, с която жената гледа телевизия, докато мъжът в снимката, се усмихва небрежно. Така детайлът добива водеща роля в процеса на означаване.

Подобна селекция на снимки със специфична особеност може да бъде открито във филмови кадри № 10, 32, 39, 47. Контактните копия на „Филмов кадър без заглавие № 10“ показват прекадриране и отчетливо различни лицеви изражения на домакиня, свита на пода в някаква кухня. Изиграният персонаж преминава през остро раздразнение и страдалческо умиление. Шърман избира най-категоричната снимка, в която нейната героиня е недвузначно готова да се изправи и да влезе в конфликт. „Филмов кадър без заглавие № 32“ представя самотна жена в хотелска стая. В първите три снимки тя е легнала, а изражението ѝ, заснето в профил, е почти нечетливо. В селектираната снимка, тя е седнала и заснета в анфас. Така контактните копия показват преход от лежерно към напрегнато изражение. „Филмов кадър без заглавие

№ 39“ отново се спира върху стереотипа на домакинята. Млада чевръста жена с престилка е заснета изправена срещу вратата в заплашителна поза с ръце, поставени на кръста. Изражението варира от недоумяващо и пренебрежително до самоуверено. Селектираната снимка представя домакинята с предизвикателен поглед отпращан през извърнато рамо. „Филмов кадър без заглавие № 47“ изгражда образа на млада пътуваща жена. Облечена в ученически грехи и с малък куфар, тя чака автомобил в края на платното на празно шосе. В три от снимките Шърман седи отегчено, а в селектираната е изправена, заела нетърпелива поза.

Тези шест снимки, чиито контактни копия са публикувани, показват една от основните посоки в работата на Шърман – търсенето на характерно различното изражение в поредицата. Тук социалната идентичност е подкрепена от индивидуална, което придава психологическа убедителност и правдоподобност на героините.

Обща особеност на двете групи е това, че жените в снимките наподобяват героини от популярните филми през 60-те и 70-те години, което поражда илюзия за разпознаваемост. По тази причина теоретикът Дъглас Кримп нарича снимките *Film Stills стопкадри*, което дава и заглавие на поредицата³. Шърман приема *Film Stills* за удачно обобщение, но остава отделните сцени неозаглавени, с което подчертава липсата на исторически цитат. Така *Untitled Film Stills* се изписват с цифрова номерация от 1 до 69. Внушението за стопкадър

³ Crimp, Douglas. "Pictures." *October*, no. 8 (Spring), 1979, p. 75-88.

поражда объркване, защото постановките нямат исторически оригинал в киното и не възпроизвеждат конкретна сцена от филм. Според Розалинд Краус това придава „симулакрутивна природа на тяхното съдържание, състояние на копие без оригинал“⁴. Това определение обозначава липсата на референция, но освен това „копие без оригинал“ прави препратка и към героините в първата група от снимки – копия на социални клишета и стереотипи, в които те влизат без отношение към своята лична идентичност, без автентичен и непреднамерен елемент в поведението. Така в тези филмови кадри човешката ситуация и интерпретацията на фотографския детайл се свързват в общ език. Артистичните възплъщения на Шърман напомнят на гръзката София Лорен, наивната Бриджит Бардо, чувствената Моника Вити, неумолимата Анука Еме, но малко от тях имат силното излъчване и характер на тези известни актриси. Придържайки се към кино естетиката, Шърман интерпретира социалната идентичност като обвивка от маниери и облекло, която не произтича по необходимост от конкретни индивидуални особености. Социално приемливите стереотипи са в голяма степен наложени от поп културата и идентифицирането с тях спомага за успешното вписване на човека в обществото.

В процеса на работа Шърман се справя с две ограничения в снимачния процес. Поради автопортретния жанр, чертите на лицето ѝ трябва да изиграят 69 различни възплъщения. По тази причина тя използва реквизит от грехи, перуки и грим, но въпреки това образите на повечето жени, които изгражда с тези средства, са млади или на средна възраст, с хармоничен овал на лицето, приятно раздалечени очи, с поглед, издаващ неувереност. Това ограничение стеснява възможността за развитие на темата за индивидуалната идентичност, но съдейства за изказването на социалната идентичност чрез маскарадни средства. Второто ограничение е средата, в която Шърман снима – собственият ѝ дом, лофтът на Фултън стрийт в Манхатън. Тя размества мебелите, излиза в коридорите на сградата, а понякога и на улицата, снима в различни часове на деня и използва различни гледни точки. Този прост интериор доближава снимките до естетиката на нискобюджетното кино. Сцените в кадъра изглеждат като ежедневни и рутинни ситуации, заснети с любителски фотоапарат и евтини материали. За да влоши качеството на образа, тя проявява филмите в топли разтвори, което засилва зърнистостта на емулсията и притъпява остротата на образа. Тези особености придават документален характер на снимките и внушават автентичност. Фотографът сякаш се е промъкнал и приближил до жените, докато те гледат встрани и не реагират на

⁴ Krauss, R. *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Rizzoli International Publications, 1993, p. 17.

неговото присъствие. Снимките наподобяват маловажен момент (видян от воайор) или случаен стопкадър.

Първата група от снимки повтаря един общ психологически модел на неосъзнатата жена, чийто слаб характер я обезличава. Тези героини са объркани, тревожни, безпомощни и капризни. Особеностите не изграждат специфичен образ, а по-скоро съответстват на неосъзнатите мотиви в избора на социална идентичност.

В някои от кадрите липсата на детайли поражда усещането за нещо неестествено и престорено, което не съответства на техническото качество на снимките от ежедневието. Във втората група от разгледаните фотографии, въпреки ограниченията, персонажите имат силно изразени характерови особености, с което снимките изглеждат по-достовърни.

Документалният вид на снимките е измамлив и сравнително малкото специфични детайли пораждаат недоверие към тяхното съдържание. В първата група отсъстващата лична идентичност е съпътствана от отсъствието на оптичното несъзнавано.

Концепцията за оптичното несъзнавано е въведена от Валтер Бенямин в „Кратка история на фотографията“⁵. Бенямин описва семеен портрет на Карл Дайтендей, в който ръката на фотографа почти невидимо е обгърнала фигурата на неговата съпруга. Тъмните дрехи сякаш потапят фигурата в дълбочината на пространството, а ръката зад гърба не е внезапно разпознаваема, както би била в реална ситуация. Този пример посочва оптичното несъзнавано като скрит в снимката детайл, който в реална среда би бил видим. Изненадващото откриване на този фотографски елемент се превръща в следа, влияеща върху цялостното внушение на снимката. Това схващане е коренно различно от по-късното определение за оптичното несъзнавано, което Бенямин дава в „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“⁶. В прочутото си есе той го определя като невидимото за човешкото око, което става видимо едва чрез камерата, познато от хронофотографията на Етиен Жул Маре и Едуард Мейбридж. Това са снимки, чиито подробности надхвърлят възможностите на човешкото зрение.

Първото определение на Бенямин за оптичното несъзнавано като трудно видим детайл му придава амбивалентност. Този елемент е едновременно незабележим и извънредно важен, дребен и силно експресивен, привидно неясен като значение и радикално променящ прочита на снимката. Оптичното несъзнавано е откриваемо в

⁵ Benjamin, W. A Short History of Photography. *Screen*, 1972, no. 1 (Spring), p. 2-26.

⁶ Бенямин, В. *Озарения*. София: Крумука и хуманизъм, 2000. [Benjamin, W. *Enlightenments*. Sofia: Critique and Humanism, 2000].

богато ветрило от жанрове, но в постановъчната фотография, която е внимателно режисирана, вмъкването на непредвидим, но многозначен детайл е малко вероятно. Постановките в този жанр се конструират с педантична прецизност и целят изграждането на точно един кадър. Контролът в снимачния процес отстранява неповторимостта на уловеното мигновено състояние на включените елементи. Така кинематографичната фотография се характеризира със стеснено поле на оптическото несъзнавано.

В своята зряла работа и поредиците „Исторически портрети“ (1988 – 1990), „Клоуни“ (2003 – 2004) и „Обществени портрети“ (2008) Шърман попада в строгото определение за конструирана фотография, докато във „Филмови кадри без заглавие“ тя все още импровизира. Стесненото поле на оптическото несъзнавано обезличава идентичността на снимката. По тази причина липсата на значещ детайл в първата група от снимки се превръща във фотографско изразно средство, обозначаващо тривиалността на обезличените герои. Тук контактните копия показват, че Шърман избягва твърде специфичните изражения, въпреки че ги е изиграла в процеса на импровизация. В този контекст е изненадващо откриването на специфичен фотографски детайл и оптическо несъзнавано във втората група от разгледани снимки. Те въздействат колкото с постановката, толкова и с ефекта на щастливата случайност.

Това преплитане на противоположни принципи в процеса на работа поставя идентичността в поредицата на границата между театралната маска и спонтанно възникналия елемент в поведението и жестикулацията. Амбивалентното смесване на маскарадната идентичност със сякаш съпротивляващата се правдоподобна личностова характеристика поражда неочаквани детайли. Шърман не успява да изгради консистентен образ на стереотипните социални роли, възприети от неосъзнати и объркани жени, а по-скоро показва персонификациите, вариациите и различните степени на индивидуална включеност в социалното поле.

Липсата на категоричност в тази серия съответства и на биографичния контекст на нейното заснемане. Самата Шърман е пристигнала скоро в Ню Йорк и все още не е създала своята улична персона и социален образ. В този момент тя едва започва да намира своята фотографска идентичност. Подобно на герои си, тя вероятно търси пътя, свързващ личната ѝ творческа интуиция с работата ѝ, която представя в широкото социално поле.

БИБЛИОГРАФИЯ

Бенямин, В. *Озарения*. София: Критика и хуманизъм, 2000. [Benjamin, W. *Ozarenia*. Sofia: Kritika i humanizam, 2000.].

Benjamin, W. A Short History of Photography. *Screen*, no. 1 (Spring), 1972, p. 2-26.

Cruz, A., Jones, A. *Cindy Sherman: Retrospective*. New York: Thames & Hudson, 2000.

Crimp, Douglas. "Pictures." *October*, no. 8 (Spring), 1979, p. 75-88.

Krauss, R. *Cindy Sherman 1975-1993*. New York: Rizzoli International Publications, 1993.

Krauss, R. *Optical Unconscious*. Massachusetts Institute of Technology, 1993.

THE CONTACT COPIES OF CINDY SHERMAN'S 'UNTITLED FILM STILLS' AND THE DISCREPANCY BETWEEN STAGED PRODUCTION AND IMPROVISATION IN THE PHOTO-TAKING PROCESS

Lilyana Karadzhova

Abstract: The current article reviews Cindy Sherman's series 'Untitled Film Stills' and analyses the relationship between staged production and improvisation in the photo-taking process. The contact copies show that, contrary to the popular understanding of these works as strictly staged masquerade, the random detail, gesture or facial expression contribute actively to the construction of social and individual identity. The study analyses the contact copies of twelve photos and discovers an intriguing discrepancy in the selection principle. In some of the photos Sherman intentionally excludes any specific facial expressions, opting to stick to the individual obscurity of her objects, while in others she chooses the most vivid and definitive character. Thus, instead of constructing a consistent image of stereotypical social roles, undertaken by women who lack any awareness, Sherman rather shows the different degrees of individual inclusion into the social field.

Keywords: photography, self-portrait, cinema, staged production, identity, feminism, copy without the original negative

РЕФЕРЕНТНИТЕ ОБРАЗИ КАТО ЗАТВЪРЖДАВАНЕ НА СОРУ-PASTE МОДЕЛА

Йосиф Аструков

Резюме: В средите, в които се работи с визуални образи, използването на референтни образи при създаването и обсъждането на проекти днес е честа практика. Колкото и логична да изглежда на пръв поглед тази практика, тя води до едно непрестанно репродуциране на вече съществуващи и добре известни образи. Така „креативният процес“ се превръща просто в затвърждаване на един сору-paste модел. Настоящият материал анализира тази практика и възможните причини и резултати.

Ключови думи: референтен образ, визуален проект, сору-paste, дигитални модели

„Докато възприема предложението на другите, индивидът губи времето на личното си възображаемо съществуване.“¹

Днес всяка комерсиална фотосесия започва чрез обсъждане и създаване на проект (често от т.нар. стилист), като обръщането към референтни образи е задължително. Референтните образи са поредица от снимки, намерени посредством всеобщия Google, чрез които творческият екип трябва да синхронизира идеите и вижданията си за това какво се цели и какво трябва да се постигне. На пръв поглед това звучи логично и в днешно време трудно можем да развием тема, идея или посока без ползване на референции. Фотографиите, които са търсени и са поставяни в проекта или в презентацията като примери за най-добрите световни практики, най-често са на модни икони или холивудски звезди. Обикновено в загадените кадри се акцентира върху определени детайли (дрехи, обувки, грим, прическа...). В хода на подготовката често пъти са смесвани черно-бели или тонирани фотографии с цветни, като те нерядко се отнасят и към различни периоди и течения. Екипът трябва да разграничи отделни елементи от дадени кадри и да си представи крайното изображение като

¹ Димитрова, М. *Възприятие на авторското и арт-киното в дигиталната епоха. Индивидуален изследователски проект към сектор „Екранни изкуства“*. 2018. Архив на ИИИЗ – БАН, стр. 68 [Dimitrova, M. *Vazpriyatie na avtorskoto i art-kinoto v digitalnata epoha. Individualen izsledovatelски projekt kam sector “Ekranni izkustva”*. 2018. Archive of Institute of Art Studies -BSA, p. 68].

сбор от подходящите фрагменти, при това съотнасяйки ги към визията на модела, ангажиран за фотосесията. Резултатът обаче е, че подготвяният проект придобива чертите на доста разнороден колаж, тъй като всяка снимка, от която има заемка, всъщност има свой собствен стил и композиционен строй. Въпреки всичко този подход е широко разпространен и дори е прилаган в хода на обучението в някои университети по изкуства.² До какво обаче води той? Използвайки вече готови образи, които при това са наложени като световни икони, творческите екипи са поставени в ситуация да *копират*, вместо да *създават*. Разбира се, когато говорим за комерсиална среда, трудно можем да говорим за изцяло творчески процес. А именно *процесът* е същината на изкуството – творецът търси и експериментира в преследване на нови изразни средства, идеи и въобще... търси. Комерсиалната сфера от край време експлоатира наготово резултатите от творческите процеси, по този начин често превръщайки ги в клише. Днес този процес е доведен до абсолютна крайност. Повечето екипи дори не се опитват да създават нови визуи. Те просто смесват по описания начин вече готовите наложени стилове. Ефектът е едно непрестанно масово копиране и тиражиране на едни и същи визуални модели. Този принцип има и още един отрицателен ефект – много често в нашата страна работим с далеч по-ниски и ограничени ресурси, което от своя страна води до една имитативна практика, резултатите от която обикновено изглеждат зле. Наложените икони обикновено са създадени от най-добрите световни студия, които, разбира се, работят с най-големите бюджети. Опитвайки се да повтаряме наготово, но с минимални средства, окончателните варианти обикновено са напълно лишени от художествени качества. Самият аз нееднократно съм бил свидетел на това как зададените референции са съчетавани по невъзможен начин в композиционен план – различните фрагменти, взети наготово, се оказват абсолютно несъпоставими. Често е пренебрегван фактът, че отделният елемент в зададения като референция образ е част от цялото, неразривно свързан с останалите компоненти. Изваден от обичайния контекст и вписан в нов, този елемент вече създава различно усещане. От изключително значение е и това как ще бъде заснет. Тук съществена роля играят и въображението, и опитът на дизайнера (стилиста), който трябва много точно да си представя това, към което се стреми като визуално внушение. Има и още един проблем и той е свързан с това, че често пъти са заимствани не автентичните елементи, а такива, които само ги наподобяват, но за сметка на това са лесно достъпни (колкото и да ни се иска, последните модни колекции на световноизвестните дизайнери, почти никога не достигат нашата гържава).

² В модните специалности на НБУ ползват този подход.

Практиката на референтни образи съществува не само в модните сесии. Собственият ми емпиричен опит потвърждава абсурдността на начина на работа, базиран на ползването на референтни образи. Като част от екип, който работеше по рекламна кампания, в рамките на която трябваше да бъдат заснети различни храни, бях свидетел на това как е налаган абсолютно погрешен подход и лоша организация на работа. На терен присъствахме само фотограф, готвач стилист (фууд стилист) и координатор, който трябваше да поддържа комуникацията с оценяващия екип. В същото време оценяващият екип не присъстваше на снимките, поради което всеки кадър се преснимаше с телефон от дисплея на фотоапарата и се пращаше в общ чат, в който различните участници в процеса коментираха изображението. Всяко решение на стилиста беше подлагано на критика, често пъти противоречива, тъй като всеки член на екипа имаше и се опитваше да наложи собствената концепция. Разбира се, непрекъснато бяхме заливани и с референтни снимки, като така ни тласкаха в различни посоки.



Сн. 1

Тук представям една от фотографиите (сн. 1), заснети в рамките на сесията, като ще цитирам само част от препоръките и коментарите, които като цяло имаха подчертано императивен характер: „нещо е празен кадърът“, „защо точно четири парчета нарязахте“, „пробвайте

друг ъгъл“, „махнете нещо“, „нямате ли зелени чушки“ и т.н. и т.н. Всичко това, освен че забавяше неимоверно процеса, често пъти ни отправяше в противоположна посока. Стилистът се опитваше да удовлетвори всички желания, но резултатът беше прогресиращо влошаване на кадъра с всяка следваща стъпка. Същевременно храната, която трябваше да заснемем, придобиваше все по-неугледен изглед и периодично се налагаше външният ѝ вид да бъде подобряван, като я пръскахме с фиксатор (в случая лак за коса). Референтните изображения, с които бяхме затрупани, на практика бяха безполезни, тъй като на терен е невъзможно предварително да бъдат осигурени всички възможни материали, които евентуално биха могли да влязат в употреба. Именно затова е много важно да има ясна визия какъв е очакваният резултат, така че всичко необходимо да бъде подготвено предварително. В сесията, която описвам, редовно ни пращаха снимки с неща, които няхаме, или които бяха несъвместими със стила, който вече бяхме избрали да следваме. Много често след някаква инструкция (например „сменете червените чушки с нещо друго“) идваше напълно противоположно изискване („не, върнете ги, с тях беше по-добре“). Резултатите се влошаваха още повече, когато се налагаше да бъде променена общата среда (например черната каменна основа да бъде заменена с дървена дъска). При пренасянето на предметите от едната върху другата основа кадърът беше напълно съсипан (сн. 2).



Сн. 2

Може би теоретизирането върху всичко казано дотук звучи парадоксално, но емпириката доказва недвусмислено, че нещата обикновено се развиват именно по този начин. Питал съм се какво ли щеше да бъде, ако все още снимахме аналогово – т.е. какви ли щяха да са крайните резултати, ако екипите нямаха възможност директно да проследяват междинните етапи, както правят в момента. И сега финалните изображения често са неудовлетворителни, но ако трябваше да работим по старата технология (при това непрекъснато използвайки референтни образи), вероятно щяха да са още по-лоши.

При последната фотосесия, в която взех участие, в крайна сметка на клиентите бяха изпратени над 200 фотографии, от които те харесаха едва няколко. При много от снимките не бяха спазени базови технически изисквания на клиента (като например това да са хоризонтални, а не портретни). Повечето бяха отхвърлени заради позите на моделите, композиция и т.н. И всичко това се случи, въпреки че клиентите през цялото време следяха всеки етап от работата върху дисплея на фотоапарата.

Естествено се налага въпросът дали именно фактът, че някога хората, ангажирани в една фотосесия, не са имали възможност непосредствено да следят междинните етапи, не ги е принуждавал да бъдат много по-внимателни и прецизни по отношение на всеки един детайл в кадъра. Още повече, че не са разполагали с кой знае какви възможности за корекция и постобработка. Днес най-често чуваната фраза на терен е: „Ще го оправим после.“ Именно упованието върху постпроцеса до голяма степен предизвика ожесточените спорове, които от години се водят в гилдията – за и *против* това суровите кадри да се предават или дори да се показват³. Мненията се подреждат около две основни линии – едните проповядват максимата, че „сурови кадри никога не се показват на клиент“, докато клиентите, от своя страна, застъпват идеята, че когато си плащат, имат правото да получат всичко. Фотографите често се позовават на авторските си права и на своето уникално творческо виждане, като считат съхраняването на суровите файлове за единствено доказателство за авторство. Възложителите от своя страна смятат, че имат пълното право да избират и да получат това, което търсят като резултат и за което в крайна сметка плащат. Лично аз виждам в този дебат много голяма незрялост, която според мен е резултат от промените, които настъпиха в модела на работа с разширяването на цифровите технологии. Струва ми се, че трябва да бъдат разграничени

³ Интернет дискусия в една от най-големите платформи за фотография дава представа за това какво е преобладаващото мнение. (Фото форум. Цена за RAW файлове. Дискусия във форума.[Viewed 14 December 2018]. Available from: <https://photo-forum.net/forum/read.php?f=1&i=1909059&t=1909059&offset=all>).

много ясно две неща. Първото е свързано с чисто творческата работа на всеки творец (в случая на фотографа), който работи по изцяло собствена авторска идея. Това означава, че единствено и само той решава какво и как да създаде, като при това, разбира се, носи цялата отговорност. Второто е изцяло комерсиалната работа, в която фотографът е част от екип и съответно притежава само частични авторски права. Той нито решава самостоятелно какъв да бъде обектът на фотографиите, нито избира локациите, нито определя начина, по който обектът да бъде заснет. Не избира дори финалните кадри. Фотографите често се позовават на „професионализма“ си, но истината е, че професионалният подход изисква след фотографа в процеса да се включи дизайнерът, който трябва да създаде окончателния продукт, предназначен за клиента. Днес обаче от фотографа често се очаква сам да обработва снимките си, като целта е преди всичко бюджетът на проекта да бъде намален. Трябва да си признаем и неприятната истина, а именно че повечето фотографи днес ги е срам да показват суровите си кадри. Огромното мнозинство разчита на последващата обработка – неслучайно важен момент в рекламата на всеки нов модел апарат е това колко може да се „извади“ от суровия файл. А доводът, че суровият файл е единственото доказателство за авторство, за мен не е сериозен – всички прекрасно знаем колко лесно се краде или губи файлова информация в момента. Всичко това ме кара да мисля, че ще мине още време, преди да бъде създаден модел на работа, който адекватно да отговаря на ситуацията.

Чрез примерите, включени в тази статия, не се опитвам да абсолютизирам проблема, но те дават представа за определени тенденции. Референциите днес са общоприет стандарт, но според мен това води до загуба на въображение. Много често дори не се прави опит да се създаде нещо самостоятелно, нещо лично, което да се намира извън рамките на хита на деня (дори и да не претендира за уникалност). Парадоксално е, че въпреки това стилистите имат претенции за авторство

Отново си задавам въпроса: Как е било преди? Дали всичко това дойде с дигитализацията? Тя ли е виновна? Много изследователи смятат, че проблемът се корени до голяма степен именно в цифровите технологии, които превърнаха копирането в отличителна черта на нашето време

Трудно бихме могли да се сетим за област, в която това да не е така, но в сферите, в които образът играе водеща роля, тази тенденция определено доминира („Дигиталните технологии в 90-те години на XX век бързо довеждат киното до статута на масов подражател.“⁴). Моделът сору-paste често пъти са оказва и дефиницията за постмодерност.

⁴ Димитрова, М. *Възприятие на авторското и арт-киното ...*, стр. 29 [[Dimitrova, M. *Vazpriyatie na avtorskoto i art-kinoto ...* p. 29]

Днес с носталгия се обръщаме към времената, когато дизайнерите са скицирали всеки проект, разчитайки преди всичко на въображението. Би било илюзия да смятаме обаче, че тогава не са копирани. Фундаменталната разлика между някога и сега като че ли опира до мащабите. Днес, на един клик разстояние се намира океан от изображения, достъпен за най-широка публика, поради което практиката copy-paste се оказва културен феномен с огромно влияние върху съвременната визуална култура.

БИБЛИОГРАФИЯ

Димитрова, М. *Възприятие на авторското и арт-киното в дигиталната епоха*. Индивидуален изследователски проект към сектор „Екранни изкуства“. 2018. Архив на ИИИЗ – БАН. [Dimitrova, M. *Vazpriyatie na avtorskoto i art-kinoto v digitalnata epoha*. Individualen izsledovatelски projekt kam sector “Ekranni izkustva”. 2018. Archive of Institute of Art Studies -BSA.].

Фото форум. Цена за RAW файлове. Дискусия във форума. [viewed 14 December 2018]. Available from: <https://photo-forum.net/forum/read.php?f=1&i=1909059&t=1909059&offset=all>.

REFERENT IMAGES AS A REAFFIRMATION OF THE COPY-PASTE MODEL

Iosif Astrukov

Abstract: The most common working practice in the visual field today is through different stages of discussing and creating a project, usually illustrated by other visual references. As logical as it may seem at first glance, this practice leads to an endless recreation of already existing and well-known images. Thus, the “creation process” turns into a mere reaffirmation of a copy-paste model. The present article analyzes this practice and the possible causes and results.

Keywords: referent image, visual project, copy-paste, digital models

ПЪРВИТЕ ФИЛМИ, ЗАСНЕТИ НА БАЛКАНИТЕ (1896–1900) I част

Петър Кърджолов

Резюме: Общата история на ранното кино на Балканите е малко позната както в отделните страни от полуострова, така и на Запад. Дори авторитетни издания, като „Енциклопедията на ранното кино“ (съставена от Ричард Ейбъл), изобилстват от недостоверна информация по темата. Причините за това са многобройни: езиковото многообразие, характерно за региона; херметизмът на изследванията, ограничени в рамките на националните киноисториографици; оскъдната информация, която предлага локалният периодичен печат от края на XIX век... През последните десетина години обаче се появиха публикации, предоставили неизвестни досега данни, отнасящи се до ранните години на кинематографа на Балканите, включително и такива, удостоверяващи началото на киноснимки по тамошните земи, реализирани изключително от чуждестранни оператори. Авторът на настоящата статия лично откри вестникарско обявление, свидетелстващо безспорно, че репортажът „Пристанището на Варна“ (1896) е не само първият хроникално-документален филм, заснет в България, но и най-ранният (известен засега), осъществяван някога на целия Балкански полуостров. Същевременно с помощта на интернет се разшириха възможностите за по-широк достъп до базите данни, натрупани от библиотеки, архиви и специализирани сайтове. Предлаганата публикация обединява на едно място наличните, ала разпръснати из многобройни източници факти; огласява новооткритата информация, отнасяща се до разглежданата тема; анализира данните и ги адресира не само към експертите в тази област, но и към по-широка аудитория (включително и студентската).

Ключови думи: история на ранното кино, пътуващи кина, първи кинопрожекции, първи киноснимки, Балкански полуостров, филмова реклама в периодичния печат, кинохроника, биоскоп

Историята на ранното кино на Балканите е малко позната извън границите на полуострова. Дори най-авторитетните световни издания на тази тема изобилстват от недостоверна информация. Причините за това са многобройни: трудното и дори невъзможно ориентиране на чуждестранния изследовател сред езиковото многообразие, характерно за региона; херметизмът на проучванията, ограничаващи се обикновено

в тесните рамки на националните киноисториографии, макар че разпространението на кинематографа е всеобхватен, глобален, планетарен процес; оскъдните факти, които предлага локалният периодичен печат от края на XIX век... През последните двадесетина години обаче се появиха публикации, предложили неизвестни дотогава данни, отнасящи се до ранните години на кинематографа на Балканите, в това число и такива за първите филми, заснети на полуострова, оказали се в огромната си част дело на чуждестранни кинооператори. Демократизирането, модернизиранието и отварянето на държавите от Югоизточна Европа към света също дадоха своя принос – увеличи се професионалните контакти, възможностите за осведомяване и информационният обмен между балканските киноисторици, посредством интернет се разшириха начините за достъп до базите данни, предлагани от библиотеки, филмотеки, архиви и специализирани сайтове. Тъкмо обединяването в едно на тези налични, ала разпръснати из многобройни източници свидетелства, е целта на настоящата публикация, посредством която си позволявам да оглася новооткритата (включително и лично от мен) фактология, отнасяща се до разглежданата тема, да я представя не само пред експертите в тази област, но и да я популяризирам сред по-широка аудитория.

1896: Загреб (Хърватия) – В началото бе Словото

На 26.IX.1896 г.¹ в днешната хърватска столица Загреб (тогава град в пределите на Австро-унгарската империя, наричан Аграм) бива осъществена прожекция на „живи фотографии“² – в залата на културното дружество „Коло“, приютила пътуващия кинематограф „Едисонов Идеал“. На следващия ден местният в. „Agrarier Zeitung“, списван на немски език, известява: „Както научаваме, предприятието възнамерява и тука, в Загреб, да направи една снимка и то на пазарна сцена от площад „Бан Йосип Йелачич“ (разположен в центъра на града). Според проф. Деян Косанович (един от най-авторитетните познавачи на историята на киното на Балканите) „няма сведения снимането да е било осъществено и съответно такъв филм да е показан на загребската публика“. „Обещаният филм не е

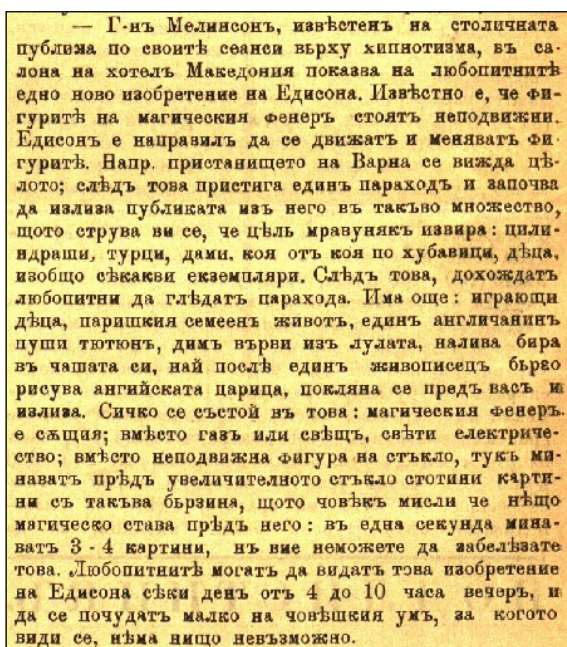
¹ Датите в настоящата публикация са посочени според валидния през разглеждания период в по-голямата част на Балканите календар – Юлианския (т. нар. стар стил), докато по същото време в Западна Европа е в употреба Григорианският календар (т. нар. нов стил). Разликата между тях през XIX век е 12 дни. (б. а.)

² Шкрабало, И. 101 година филм во Хрватска 1896–1997 – преглед на историјата на хрватската кинематографија. В: *Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година*. Скопје: Кинотека на Македонија, 2003, с. 135. [Škrabalo, Ivo. 101 godina film vo Hrvatska 1896–1997. In: *Razvojot i proniknivanieto na balkanskite nazonalni kinematografii vo periodot od 1895 do 1945 godina*. Skopje: Kinoteka na Makedonija, 2003, с. 135.].

реализиран“ – заключава проф. Косанович³. Но пък медийно бива заявено желанието за направата на първите киноснимки на Балканите...

1896: Пристанището на Варна (България)

Най-ранното (известно засега) съобщение в периодичния печат, отнасящо се за кинопрожекции в България, се появява на 8.XII.1896 г. в софийския в. „Народни права“. Още с първите си редове то поднася смайваща информация: „Г-н Мелинсон, известен на столичната публика по своите сеанси върху хипнотизма, в салона на хотел Македония показва на любопитните едно ново изобретение на Едисона. Известно е, че фигурите на магическия фенер стоят неподвижни. Едисон е направил да се движат и менят фигурите. Напр. пристанището на Варна се вижда цялото; след това пристига един параход и започва да излиза публиката из него в такъво множество, щото струва ви се, че цял мравуняк извират: цилиндраши, турци, дами, коя от коя по хубавици, деца, изобщо секакви екземпляри. След това дохождат любопитни да гледат парахода“⁴!



— Г-н Мелинсон, известен на столичната публика по своите сеанси върху хипнотизма, в салона на хотел Македония показва на любопитните едно ново изобретение на Едисона. Известно е, че фигурите на магическия фенер стоят неподвижни. Едисон е направил да се движат и менят фигурите. Напр. пристанището на Варна се вижда цялото; след това пристига един параход и започва да излиза публиката из него в такъво множество, щото струва ви се, че цял мравуняк извират: цилиндраши, турци, дами, коя от коя по хубавици, деца, изобщо секакви екземпляри. След това, дохождат любопитни да гледат парахода. Има още: играючи деца, парижкия семеен живот, един англичанин пуши тютюн, димъ върви из лулата, налива бира в чашата си, най-после един живописец бързо рисува английската царица, покланя се предъ васъ и налива. Сяко се състой въ това: магическия фенеръ е същия; вмѣсто газъ или свѣщъ, свѣти електричество; вмѣсто неподвижна фигура на стъкло, тукъ минаватъ прѣдъ увеличителното стъкло стотици картини съ такъва бързина, щото човѣкъ мисли че нѣщо магическо става прѣдъ него: въ една секунда минаватъ 3-4 картини, нѣ wie неможете да забелѣвате това. Любопитните могатъ да видатъ това изобретение на Едисона съки денъ отъ 4 до 10 часа вечеръ, и да се почудатъ малко на човѣшкия умъ, за когото види се, нѣма нищо невъзможно.

1. Сензационното съобщение в софийския в. „Народни права“ (8.XII.1896)

Това обявление се оказва и най-ранното (известно засега) свидетелство за съществуването и демонстрирането на кинохроника, заснета на Балканския полуостров! За нея обаче липсват сведения в каталозите на

³ Kosanović, D. *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918*. Beograd: Institut za film, Univerzitet umetnosti, 1985, с. 147.

⁴ Вътрешни новини. *Народни права*, 1896, год. VI, бр. 141, 8.XII.1896, с. 4.

фирмите, продуциращи филми по това време: „Едисон“⁵, „Люмиер“⁶, „Стар филм“ на Жорж Мелиес (1861–1938)⁷, „Патé фрер“⁸... Кой е бил тайнственият кинооператор, въртял манивелата на своята камера през лятото или ранната есен на 1896 във Варна? Кой е бил създателят на първия филм, реализиран на Балканите? Едва ли споменатият Мелнсон, макар софийската преса да го представя като „професор по физика“.



2. Варненското пристанище в края на XIX век

Месец май 1896: Първи кинопрожекции в Белград и Букурещ

На 25 май 1896 г. в Белград французите Андре Каре (André Carré) и Жюл Жирен (Jules Guérin) осъществяват първата в Сърбия (а и на Балканите) прожекция с кинематографа на братята Огюст (Auguste) и Луи (Louis) Люмиер. Сеансите им продължават около месец, след което двамата поемат нанякъде. Според проф. Косанович съществуват две възможности – „или да са се завърнали в Лион [където Люмиер изобретяват

⁵ Musser, Ch. *Edison Motion Pictures, 1890–1900: An Annotated Filmography*. Smithsonian Institution Press, 1997.

⁶ *Catalogue des mille premiers films Lumière*. [Viewed 24 June 2019]. Available from: <http://www.lesgensducinema.com/biographie/LumiereLouis.htm>; Rittaud-Hutinet, J. *Lexique des opérateurs*. In: *Le cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*. Seyssel: Editions du Champ Vallon, 1985, p. 227–239; Chardère, B. *Catalogue 1905 des vues pour cinématographe*. In: *Les images des Lumière*. Liège: Gallimard, 1995, p. 191–198.

⁷ Georges Méliès. *Star Films Catalogue*. [Viewed 24 June 2020]. Available from: <https://thebioscope.net/2008/03/20/georges-melies-first-wizard-of-cinema-1896-1913/>.

⁸ Bousquet, H. *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*. Vol. I (1896–1906), 1996, p. 841–1022.

и фабрикуват своя кинематограф], или да са отишли в някой голям град, най-вероятно в столицата на някоя съседна държава“, посочвайки конкретно „София и Букурещ“⁹.

Два дни след белградските сеанси и Букурещ бива озарен (на 27 май) от лъчите на кинопроекторна машина. Инсталирана е в балната зала на внушителната сграда на в. „Независима Румъния“ от гастролиращите специални пратеници на братя Люмиер: Луи Жанен (Louis Janin), Шарл Делатр (Charles Delattre) и братята Бонер (Bonheur)¹⁰, които също (като Каре и Жирен) използват апаратура, произведена от „Люмиер“. Продукция на тази фирма са и показаните филми¹¹ – поредно указание, че гостите са били „демонстратори пропагандатори“ на „Братята“ (определението е на американския киноисторик Джей Лейга).



3. Сградата на в. „Независима Румъния“ – там на 27 май 1896 г. се е състояла първата кинопроекция в Букурещ

⁹ Kosanović, D. *Počeci kinematografije...* p. 41.

¹⁰ Țuțui, M. *Manakia Bros or the Moving Balkans*. Bucharest: Romanian Film Archive with the support of The National Film Center. 2004, p. 57.

¹¹ Țuțui, M. *A Short History of Romanian Cinema*. Bucharest: Noi Media Print with the support of The Romanian Film Center. 2011, p. 7.

Месец май 1896: Малки неприятности в големия Константинопол

Любопитен (а и съзвучен с разглежданата тема) е фактът, че тъкмо през май 1896 (според английския изследовател Стивън Ботомър) споменатият Луи Жанен пристига със своя кинематографически апарат в Константинопол (Истанбул). Но след като в продължение на „няколко месеца“ безуспешно се опитва да убеди официалните власти на Височайшата османска държава да му разрешат прожектирането на донесените от него филми, той е принуден да си тръгне. Причината? Султан Абдул Хамид II изпитвал страх от електричеството и затова бил забранил употребата на всякакви електрически уреди в империята си. Така първите стъпки на киното там се оказали злополучни¹².

Луи Жанен едва ли е бил по едно и също време на две различни места – и в Букурещ, и в Истанбул, но пък е напълно вероятно през лятото на 1896 той да е прекосил разстоянието между двата града. Или с влак – през Гюрзево–Русе–Варна, откъдето е хванал кораб за тогавашната столица на Турция; или по Черно море, качвайки се на параход от някое румънско пристанище (Констанца най-вероятно). И в двата случая французинът е трябвало да мине през или покрай Варна, където е имал възможността да остане за ден или два. Всъщност и няколко часа са му били необходими, за да заснеме както „цялото“ пристанище, така и акостирането на поредния пасажерски параход, от който „започва да излиза публиката“...

1896–1897: Загадките на Истанбул

На 23.1.1897 г. цариградският вестник „Стамбул“ анонсира поредната кинопрожекция в града, състояла се същия ден в тамошния театър „Огеон“: „Тази вечер предлага дебюта на един наистина любопитен спектакъл. Благодарение на новия парижки „cinematograph“ с всичките му най-последни съвършенства. Това ще рече, че прожектираните картини не са просто анимирани, а са направени още по-поразителни, като са били оцветени [...] Репертоарът се състои от над двадесет много разнообразни филма – местни изгледи като този от моста Каракьой [наричан още Галата], от кейовете (пристанищата) на Босфора и т.н.“¹³. Същите „местни изгледи“ са показани отново след два дни – на 25 януари: „мостът Каракьой, Босфорът, заедно с един народен танц“¹⁴.

Оказва се, че през 1896 г. в европейската част на Истанбул анонимен кинематографист е заснел както моста „Каракьой“, свързващ двата бряга

¹² Bottomore, St. Turkey/Ottoman Empire. In: *Encyclopedia of Early Cinema*, edited by Richard Abel. London–New York: Routledge–Taylor & Francis Group. 2005, p. 646.

¹³ Balan, C. *Changing Pleasures of Spectatorship: Early and Silent Cinema in Istanbul*. (PhD diss. University of St. Andrews). 2010, p. 145.

¹⁴ Пак там, с. 147. [Ibid., p. 147].

на залива Златния роз – кварталите „Каракьой“ („Галата“) и „Бейозлу“ („Пера“), така и някои от кейовете (пристанищата) на Босфора! Дали е бил същият, филмистът пристанището на Варна? Дали е бил Луи Жанен? Или пък някой друг Люмиеров оператор, чието име даже бива споменато от съветския изследовател Абдул Гусейнов: „Още в 1896 г. по поръчение на Люмиер кинооператорът Промео осъществява пътуване до Истанбул и Измир“¹⁵.

Има и друго – всред заглавията, включени в каталога на лионската фирма¹⁶, четири са на филми, заснети в Константинопол: „Парад на турска пехота“ („Défilé de l'infanterie turque“, № 414), „Турска артилерия“ („Artillerie turque“, № 415), „Панорама на Златния роз“ („Panorama de la Corne d'Or“, № 416) и „Панорама на бреговете на Босфора“ („Panorama des rives du Bosphore“, № 417).

Пишейки в своята „Всеобща история на киното“ за филмите, реализирани през 1896 – 1897 (около 800 на брой), французинът Жорж Садул не пропуска да подчертае приноса на Жан Александър Луи (или Йожен) Промео¹⁷ (1868 – 1926) за развитието на киноезика, припомняйки, че сънародникът му е първият кинооператор, снимал от плаваща по Канале Гранде гондола – през 1896 (септември – ноември)¹⁸. Така той „открива принцип – уверява не без патриотично гордост Садул, – който ние наричаме травеллинг или движение на апарата“¹⁹. Твърдението бива „копиействано“ впоследствие от мнозина²⁰. По-съществено за разглежданата тема обаче е допълнението, което Садул прави: „В Константинопол Промео наема лодка, за да заснеме Златните врата“²¹ (в случая едва ли става дума за главните входни крепостни порти на града, а най-вероятно за Златния роз). Кога споменатият похват, приложен за пръв път във Венеция, е повторен в Константинопол? През 1896 – според Жак Рито-Ютине, директора на центъра за изследване на киното към университета в Лион²². „През март 1897 – според британския изследовател Люк Маккърнан, – когато Промео посещава Египет, а след

¹⁵ Гусейнов, А. *Турецкое кино: история и современные проблемы*. Москва, Наука, 1978, с. 13 [Guseynov, A. *Turezkoe kino: istorija i sovremennije problemi*. Moskva, Nauka, 1978, p. 13.].

¹⁶ Catalogue des mille premiers films Lumière. [Viewed 30 April 2019]. Available from: <http://www.lesgensducinema.com/biographie/LumiereLouis.htm>.

¹⁷ Mrent, G. Promio, Alexandre. In: *Encyclopedia of Early Cinema*, p. 540; McKernan, L. Jean Alexandre Louis Promio. Lumière operator. In: *Who's Who of Victorian Cinema*. [Viewed 30 April 2019]. Available from: <http://victorian-cinema.net/promio>; Rittaud-Hutinet, J. Lexique des opérateurs. In: *Le cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*. Seyssel: Editions du Champ Vallon. 1985, с. 236.

¹⁸ Садул, Ж. *Всеобщая история кино*. Том 1. Москва, Искусство, 1958, с. 256. [Sadoul, G. *Vseobshchaya istoriya kino*. V. 1. Moskva: Iskusstvo, 1958, с. 256.].

¹⁹ Pak там, с. 199. [Ibid., p. 199.].

²⁰ Bernardini, A. *Cinema delle origini in Italia. I film "dal vero" di produzione estera 1895-1907*. La Cineteca del Friuli. 2008, p. 30-31; McKernan, L. Op.cit.

²¹ Садул, Ж. Цит. съч., с. 199. [Sadoul, G. Op.cit., p.199.].

²² Rittaud-Hutinet, J. Lexique des opérateurs. In: *Le cinéma des origines*, p. 236.

това и Палестина [тогава част от Османската империя], филмирайки в Яфа и Йерусалим през април, като преди това е бил в Турция“²³.

Тази активност на Промео из Ориента е отразена презгледно в каталога на „Люмиер“ – сякаш за да улесни изследователите и разреши дилемата. Репортажите от Яфа са 7 (№ 394–№ 400), от Йерусалим – 8 (№ 401–№ 408), от Витлеем – 1 (№ 409), от Бејрут – 2 (№ 410–№ 411), от Дамаск – 2 (№ 412–№ 413). Останалите 4 (№ 414–№ 417) са от Константинопол²⁴. Същото потвърждава и Бернар Шардер – основателят (през 1982) на института „Люмиер“ в Лион, който обаче подрежда заглавията в различни тематични раздели²⁵. По-съществено е, че в първия източник са отбелязани датите на премиерните прожекции в Лион на два от филмите: 13/25 април 1897 за № 414 („Парад на турска пехота“) и 20 април/2 май 1897 за № 405! „Тезата 1897“ бива подкрепена както от две справки в „Енциклопедия на ранното кино“, уверяващи, че през същата година Промео снима в Египет²⁶, така и от информацията в авторитетния сайт “The German Early Cinema Database” (TGECDB), предлагащ данни за около 45 000 филма, показани в немските кина от 1895 до 1920, доказваща, че „Панорама на бреговете на Босфора“ (№ 417) е показан през октомври 1897 в Хамбург²⁷ (Германия)²⁸.



4. Кеят „Галата“ на Босфора в Истанбул – края на XIX век

²³ McKernan, L. Jean Alexandre Louis Promio. Op.cit.

²⁴ Catalogue des ... <http://www.lesgensducinema.com/biographie/LumiereLouis.htm>.

²⁵ Chardère, B. Catalogue 1905 des vues pour cinématographe. In: *Les images des Lumière*. Liège: Gallimard, 1995, p. 191–198.

²⁶ Shavik, V. Egypt and other Arab countries. In: *Encyclopedia of Early Cinema*, p. 216; Mrent, G. Op.cit., p. 540.

²⁷ Hamburger Fremdenblatt, № 247, 21.X.1897 [Viewed 30 April 2019]. Available from: <http://www.earlycinema.uni-koeln.de/documents/view/1444>.

²⁸ The German Early Cinema Database. <http://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/films/view/40497>.

Четириите „константинополски“ филма, упоменати в каталога на „Люмиер“, със сигурност са заснети за фирмата от Промео – през пролетта на 1897 („от 3 до 25 април“ според турския изследовател Сами Шекероглу²⁹). Но загадките около идентификацията на обявените в началото на годината от вестник „Стамбул“ два „местни изгледа“ – на „моста Каракьой“ и „кейовете (пристанищата) на Босфора“ – остават! Те (също като варненския си събрат, ако допуснем, че той е рожба на Луи Жанен) не попадат във фирмения каталог, но според сведенията (макар и оскъдни) са били осъществени най-вероятно през лятото или ранната есен на 1896. Известно къде – на Балканите, ала неизвестно от кого. Макар че потенциалните „претенденти“ върху авторството и на трите кинохроники би трябвало да са от кръга на „Люмиер“ – „обичайните заподозрени“ по това време. Един от които е споменатият Луи Жанен...

1897: Първи снимки в Белград

На 16.II.1897 г. Андре Каре отново посещава Белград. Този път той не само показва филми, но и сам заснема пет кинохроники: „Трамвайната спирка на площад „Теразия“, „Излизането на работниците от тютюневата фабрика“, „Калемегданското корсо“ (традиционното място за разходка на жителите на града), „Завръщането на краля от София“ и „Дефилирането на краля от двореца до Съборната църква“. Двадесетгодишният сръбски крал Александър I Обренович (1876 – 1903) се завръща от българската столица, където пребивава цяла седмица, на 21 февруари³⁰. На 22.II.1882 г. Сърбия бива провъзгласена за кралство и оттогава датата се чества като официален държавен празник, част от който е и тържествената служба в Съборната (катедралната) църква. Тъкмо на 22 февруари, но през 1897, вестниците „Мале новине“ и „Београдске новине“ засвидетелстват снимачната дейност на Андре Каре, но от последвалите съобщения в пресата се разбира, че на белградчани са показани само първите два филма. „Останалите навярно са се оказали неуспешно заснети“ – предполага проф. Косанович³¹.

²⁹ Шекероглу, С. Турскиот филм – од почетоците до Втората светска војна. В: *Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година*. Скопје, Кинотека на Македонија, 2003, с. 173. [Shekeroglu, S. *Turškiot film – od rochetozite do Vtorata svetska vojna*. In: *Razvojot i proniknivanieto na balkanskite nazionalni kinematografii vo periodot od 1895 do 1945 godina*. Skopje: Kinoteka na Makedonija, 2003, с. 173.].

³⁰ Slijepčević, B. *Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896–1918*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Institut za film u Beogradu, 1982, с. 110.

³¹ Kosanović, D. *Op.cit.*, с. 62–65; Косанович, Д. *Сто година филма у Србији. Век филма*. Београд: Српска академија наука и уметности, Југословенска кинотека, 1995, с. 156–157. [Kosanović, Dejan. *Sto godina filma u Srbiji. Vek filma*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Jugoslovenska kinoteka, 1995, p. 156–157]

Заглавията на петте белградски филма не фигурират в „Каталог на първите хиляда филма на Люмиер“³². Но пък четири от тях попадат в списъка на други 195 титула, озаглавен „Филми на Люмиер, неотбелязани в каталога“: „Трамвайната спирка на площад „Теразия“, Белград, Сърбия“ (“Station du tramway à Terazije, Belgrade, Serbie”, № 15), „Централният площад на Белград“ (“La place principale de Belgrade, Serbie”, № 16), „Потеглянето на Н. В. краля на Сърбия от кралския дворец за Съборната църква в Белград“ (“Départ de S.M. le roi de Serbie du palais royal pour la cathédrale, à Belgrade”, № 169, заснет на 22 февруари/6 март) и „Излизането на работниците от тютюневата фабрика в Белград“ (“Sortie des ouvriers de la fabrique de tabac à Belgrade” (№174, заснет през май)³³.

Синематограф. Приказване са синематографом још траје. Поред великог избора сасвим нових слика који су се овога пута гледали, ових дана се приказују и две слике из нашег Београда: Трамвајска станица на Теразијама и излажење радника из Фабрике дувана. Приказвање са синематографом трајаће још неколико дана, те нека је овом приликом од наше стране препоручено свакоме а нарочито ономе, ко овај најновији изуметак на пољу науке још није гледао.

5. Известието във в. „Мале новине“ (16.III.1897),
свидетелстващо за успешната насока на киноснимки в Белград

Възможно е в случая да става дума за фалшиви „локални филми“. Не са един и два примерите, които свидетелстват, че при необходимост Люмиеровите кинооператори са действали като изпечени тарикати. „Шарл Моасон и Франсис Дублие ежедневно снимали по улиците – уверява Жак Рито-Ютине. – Още същия ден проявявали филмите и вечерта ги прожектирали. Пред струпващата се около тях тълпа те създавали впечатлението, че снимат продължително, но това не било точно така. Един или два кадъра били напълно достатъчни. След това продължавали да се правят че снимат, но вече без лента, за да привлекат на прожекциите минавачите, които си мислели, че са заснети. Вечерта им обяснявали, че само малка част от заснетия материал бил с достатъчно добро качество. Но парите вече били взети“³⁴.

В края на 1897 (по Коледа) анонимен собственик на пътуващ кинематограф се установява за кратко на площад „Теразия“ в Белград

³² Catalogue des ... <http://www.lesgensducinema.com/biographie/LumiereLouis.htm>.

³³ Films Lumière non signalés dans les catalogues. [Viewed 30 April 2019]. Available from: <http://www.lesgensducinema.com/biographie/LumiereLouis.htm>.

³⁴ Rittaud-Hutinet, J. *Le cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*. Seyssel: Editions du Champ Vallon, 1985, c. 157.

със своя „Едисонов „Витаскоп“, в чиято програма от „нови, оригинални и още невидени живи фотографии“ присъства (според „Мале новине“) заглавието „Пристигането на влака на гарата в Нови Сад“³⁵ (център на автономната област Войводина, която днес е част от Сърбия).

1897: Първи снимки в Букурещ

Белградските филми на Андре Каре не попадат в каталога на „Люмиер“. Затова пък там фигурира (пог № 551) репортажът „Кралят и кралицата на Румъния и техният ескорт“ („Le Roi et Reine de Roumanie et leur escorte”³⁶), показващ празнично шествие по улиците на Букурещ, предвождано от язdecия на кон румънски крал Карол I и седящата в каретата си кралица Елизабет фон Виг (по-известна с литературния си псевдоним Кармен Силва). Тези кинокадри – първите, осъществени в Румъния, са дело на живеещия там по това време френски фотограф и оптик Пол Меню (1876–1973). С конструирана от Люмиер кинокамера той заснема пицното „дефиле“ по „Каля Викторией“ („Пътят на Победата“, най-стария булевард в Букурещ) на 10 май 1897 – деня на Румънското кралство (на тази дата през 1866 немският принц Карл фон Хоенцолерн-Зигмаринген се възкачва на престола под името Карол Първи – провъзгласен за крал бива през 1881).



6. Френският фотограф и оптик Пол Меню, осъществил първите киноснимки в Румъния

³⁵ Kosanović, D. *Роџеси kinematografije...*, pp. 46, 66, 208–209.

³⁶ Chardère, V. *Op.cit.*, с. 198.

Меню не само заснема хрониката, но и смогва да я изпрати в Лион за лабораторна обработка. Успява и да я покаже – на 6 август в салона на „Независима Румъния“. Там още на 7 май французинът с румънско гражданство прожектира кратките „актюалитета“ „Празник на Мошилор“ („Каля Мошилор“ или „Пътят на старците“ е една от най-известните улици в Букурещ) и „Корсото“, последвани от други 6 (шест), реализирани в рамките на два месеца: „Хиподрумът и надбягванията в Бъняса“ (един от най-големите паркове в Букурещ) – заснет на 11 май и демонстриран за пръв път на 6 ноември, „Барът на Корсото“ и „Терасата на кафене „Капша“ (сладкарницата при хотел „Капша“, световноизвестна с пастите си) – премиера на 7 юни, „Корабите на Дунавския флот“, „Маневрите на Дунавския флот“ и „Наводнението в Галац“ – заснети на 20 юни и прожектирани на 7 август в Сланик-Молдова (курортно градче в Североизточна Румъния)³⁷.

1897: Гръцко-турската война

На 6 април избухва Гръцко-турската война, която не е от най-популярните, навярно защото трае кратко – приключва на 8 май. Затова я наричат още Тридесетдневната или Черната'97 (в Гърция). Поводът за нея е опитът на критските гърци да отхвърлят властта на Османската империя с помощта на своите сънародници от континента – акт, разгневил султана. Бойните действия обхващат граничните тогава с Турция северногръцки области Епир и Тесалия. Още по-малко известен факт е, че по време на този въоръжен конфликт биват осъществени филми – късометражни (с времетраене от 1 – 2 минути), хроникално-документални, чернобели и неми. Но филми. Които дават повод на Стивън Ботомър да охарактеризира в докторската си дисертация сблъсъка като „Първата война, която е била филмирана и имитирана“³⁸.

В своя труд Стивън Ботомър добросъвестно оповестява и задълбочено анализира издирените от него източници, свидетелстващи, че през пролетта на 1897 г. англичанинът Фредерик Вилиърс (1851 – 1922) „снима войната както в Гърция, така и на Крит, и че тези филми са били показани“. На 21 юли/2 август „Съсекс Дейли Нюз“ рекламира цели 13 „военни снимки“: „Първите, правени някога! Гръцко-турската война. Живи фотографии, осъществени на бойното поле от г-н Фредерик Вилиърс, знаменития военен художник и кореспондент“. Вестникът даже изрежда тези „Сцени и събития“: „1) Освобождение на охраната на крепостта – Крит. 2) Контингент италиански берсалиери [елитни леки пехотинци стрелци] – на път към

³⁷ Ripeanu, B. *Filmat in Romania. Filmul documentar 1897–1948*. Bucuresti: Meronia, 2008, pp. 13–18.

³⁸ Bottomore, St. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897–1902*. Chapter III, p. 1. [Viewed 4 May 2019]. Available from: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/22650>.

фронта. 3) Френски звардейци охраняват митницата – Крит. 4) Улична сцена край портата Суда – Крит. 5) Десантният кораб на нейно кралско величество „Бруйзер“ стоварва пратки. 6) Отряд Сифортски хайлендъри [специална шотландска пехотинска част] изважда от строя планинска батерия. 7) Гръцки нередовни войници (башибозук). 8) Английски военни кореспонденти с гръцките войски. 9) Прием в британското консулство (Волос) след капитулацията на града. 10) „Тревога!“ – гръците откриват огън. 11) В окопите. 12) Превземането на Домокос [малък гръцки град в Тесалия, превзет от турците]. 13) Бягството на местните жители³⁹.

Нито един от тези 13 филма не е оцелял до наши дни, за тях се знае малко. Като това, че операторът им е заснел и няколко други епизода, показващи всекидневие на гръцки бойци в пристанищния град Волос (Тесалия)⁴⁰. Но и тази оскъдна информация е достатъчна за сънародниците на Фредерик Вилиърс с право да го величаят като „първият военен кинооператор“⁴¹, „първият, поставил кинокамера на бойното поле“⁴², а и да охарактеризират репортажите му като „първото филмово отразяване на военни новини“⁴³. В този ред на мисли може да се предположи, че именно от него е била заснета хрониката „Гръцко-турската война“ („Der Griechisch-türkische Krieg“), включена (под № 5473) в TGEDb. За съжаление, нищо друго не се знае за този документален „обзор“ – дори наименованието на фирмата, която го е произвела.

В сайта фигурира и репортажът „Дebarкиране на войски в Крим“ („Ausschiffung von Truppen auf Kreta“, № 1071), също отразявал епизоди от Гръцко-турската война. Закупен за 20 марки, рекламиран в изданието „Kostüme, Kulissen“ (№ 644), той е показан в Германия през юли⁴⁴. Вероятно и в Австро-Унгария, защото е представян за продукция на виенската фирма „Йосиф Щилер“, произвела 29 филма в периода 1896 – 1900. Основателят ù Йосиф Щилер е собственик на кино в Прагера, известен като организатор на едни от първите показатели на еротични филми. Едва ли обаче негов оператор е шетал редом с Вилиърс из региона през пролетта на 1897 г. По-скоро репортажът е част от материала, заснет от англичанина на остров Крит.

³⁹ Пак там, с. 7. [Ibid., p. 7].

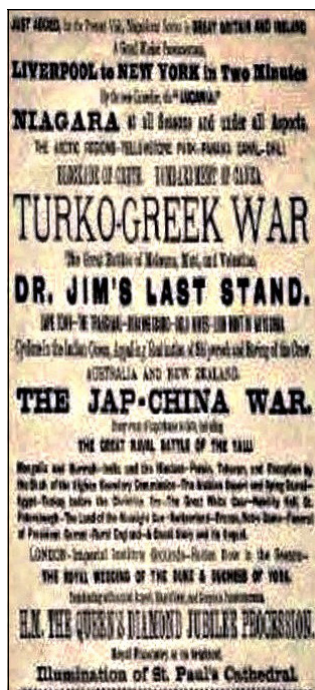
⁴⁰ Bottomore, St.. Frederic Villiers – War Correspondent. *Sight and Sound*, 1980 vol.49 (no. 4), pp. 250–255.

⁴¹ Bottomore, St. *Filming, faking and propaganda...*, p. 2.

⁴² Bottomore, St. Frederic Villiers. British war correspondent and war artist. In: *Who's Who of Victorian Cinema* [viewed 29 April 2019]. Available from: <https://www.victorian-cinema.net/villiers.php>.

⁴³ Bottomore, St. *Filming, faking and propaganda...*, p. 2.

⁴⁴ The German Early Cinema Database. <http://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/films/view/1071>.



7. Реклама за филмите от Гръцко-турската война (1897) в британската преса

Гръцко-турската война привлича интереса дори на „киномагьосника“ Жорж Мелиес. В каталога на неговата компания „Стар филм“ фигурират шест заглавия по темата (осъществени все през 1897): „Военни епизоди“ („Episode de guerre“, № 103–104, 40 м.), „Последните патрони“ („Les dernières cartouches“, № 105, 20 м.), „Капитулацията на Турнавос“ („La prise de Tournavos“, № 106, 20 м.), „Екзекуцията на един шпионин“ („Exécution d'un espion“, № 107, 20 м.), „Клане в Крит“ („Massacres en Crète“, № 108, 20 м.) и „Морска битка в Гърция“ („Combat naval en Grèce“, № 110, 20 м.)⁴⁵. В края на книгата „Всеобща история на киното“ е приложена една „Филмография на Мелиес“, включваща три от тези „реконструкции“, които самият Жорж Садул коментира: „№ 103 – № 110. „Епизоди от войната в Гърция“ (първата инсценировка на исторически събития); № 105. „Последните патрони“ (това наименование е дадено на филма впоследствие, в 1898 г. По това време [1897] филмът е считан за епизод от Гръцко-турската война); 110. „Морска битка в Гърция“ (първата употреба на макету)⁴⁶. Садул споменава и останалите три възстановки: „Капитулацията на Турнавос“ (град в Тесалия), „Екзекуцията на един шпионин“ и „Клане в Крит“, които Мелиес осъществява в парижкото предградие Монтръой, където по това

⁴⁵ Georges Méliès. Star Films Catalogue. [Viewed 24 June 2020]. Available from: <https://thebioscope.net/2008/03/20/georges-melies-first-wizard-of-cinema-1896-1913/>.

⁴⁶ Фильмография Мельеса (1897). В: Садуль, Ж. Всеобщая история кино..., с. 551. [Fil'mografiya Mel'ye (1897). In: Sadoul, G. Vseobshchaya istoriya kino..., p. 551].

време притежава вила, в чийто обширен парк изгражда собственото си киностудио. „Съзателят на кинематографичния спектакъл“ признава, че не отразява реални бойни действия, но пък уверява, че предлага тяхното „стриктно възпроизвеждане“⁴⁷. С помощта на фигуранти, движещи се макети и дори аквариуми (за морските сражения⁴⁸). Така той поставя началото на инсценираната хроника на събития (както актуални, така и исторически), която скоро се обособява в специфичен и популярен за времето си жанр.

Затова не е изненадващо, че пет от тези филми, претендиращи да показват фрагменти от Гръцко-турската война, биват прожектирани в Германия (според информацията в TGEDb): „Капитулацията на Турнавос“ („Einnahme eines Hauses in Turnavo“, № 3189⁴⁹), „Екзекуцията на един шпионин“ („Erschiessen eines türkischen Spions“, № 3642⁵⁰), „Последните патрони“ („Die Letzten Patronen“, № 8747⁵¹) – „бумката за Ларуса“, „Клане в Крит“ („Massacre der Christen auf der Insel Kreta“, № 9522⁵²) и „Морска битка в Гърция“ („Bombardement zu See von Prevesa“, № 1968⁵³) – Превеза е пристанищен град в Северозападна Гърция, разположен на брега на Йонийско море.

И петте ленти са обявени за документални, и петте са анонсирани като продукция на немската фирма „Филип Волф“, и петте са ситуйрани в Гръцко-турската война, и петте са огласени в изданието „Kostüme, Kulissen“ (№ 636, № 639, № 642), и петте са прожектирани (през май, юни и юли 1897) в прочутото берлинско вариете „Винтергартен“. Останало в историята на седмото изкуство с изключително събитие – тъкмо там на 20.X./1.XI.1895 г. братята Макс и Емил Складановски за първи път в Германия демонстрират със своя биоскоп осем, заснети от тях, кратки филмчета (близо два месеца преди Люмиеровия сеанс от 16/28.XII.1895 в „Индийски салон“ на парижкото „Гран кафе“).

Споменатата фирма производител носи името на своя основател и собственик – германеца Филип Волф, охарактеризиран не толкова като продуцент и производител на филми, колкото като техен „доставчик“ и

⁴⁷ Сагуль, Ж. Цит. съч., с. 213. [Sadoul, G. *Op.cit.*, p.213.].

⁴⁸ Пак там, с. 248-249. [Ibid., p. 248-249.].

⁴⁹ The German Early Cinema Database.
<http://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/films/view/3189>.

⁵⁰ The German Early Cinema Database.
<http://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/films/view/3642>.

⁵¹ The German Early Cinema Database.
<http://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/films/view/8747>.

⁵² The German Early Cinema Database.
<http://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/films/view/9522>.

⁵³ The German Early Cinema Database.
<http://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/films/view/1968>.

„търговец“. Навлизайки във филмовия бизнес към края на 1896, той започва да снабдява европейските кина с филми – предимно френски, включително и такива на Мелиес и „Люмиер“⁵⁴, но предлага още прожекционни машини, кинокамери и аксесоари за тях. През 1897 г. се появява и разработеният от неговата фирма прожекционен апарат, наречен „Волф Витафотоскоп“. Скоро става важна фигура в бранша – открива свои офиси в Берлин, Париж и Лондон⁵⁵. До края на века, когато прекратява съществуването си (поради внезапната смърт на своя притежател), „Филип Волф“ заснема около 20 филма (поне толкова на брой фигурират в сайта). Сред тях обаче едва ли са били споменатите пет, които очевидно са изработка на Жорж Мелиес – макар че има известна разлика между френските (оригиналните) и немските заглавия.

⁵⁴ Rossell, D. Philipp Wolff. In: Encyclopedia of Early Cinema, p. 696.

⁵⁵ Barnes, J. Philipp Wolff. German supplier. In: Who's Who of Victorian Cinema. [Viewed 29 April 2019]. Available from: <http://www.victorian-cinema.net/wolff>.

БИБЛИОГРАФИЯ

Печатни издания (монографии, публикации в сборници и научни списания):

Гусейнов, А. *Турецкое кино: история и современные проблемы*. Москва, Наука, 1978. [Guseynov, A. *Turezkoje kino: istorija i sovremennije problemi*. Moskva, Nauka, 1978.].

Косанович, Д. Сто година филма у Србији. *Век филма*. Београд: Српска академија наука и уметности, Југословенска кинотека, 1995. [Kosanović, D. *Sto godina filma u Srbiji. Vek filma*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Jugoslovenska kinoteka, 1995.].

Садул, Ж. *Всеобщая история кино*. Том 1. Москва, Искусство, 1958. [Sadoul, G. *Vseobshchaya istoriya kino*. V. 1. Moskva, Iskusstvo, 1958.].

Шекероглу, Саму. Турскиот филм – од почетоците до Втората светска војна. В: *Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година*. Скопје, Кинотека на Македонија, 2003. [Shekeroglu, Sami. *Turskiot film – od pochetozite do Vtorata svetska vojna*. In: *Razvojot i proniknuvanieto na balkanskite nazionalni kinematografii vo periodot od 1895 do 1945 godina*. Skorje: Kinoteka na Makedonija, 2003.].

Шкрабало, Иво. 101 година филм во Хрватска 1896–1997 – преглед на историјата на хрватската кинематографија. В: *Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година*. Скопје: Кинотека на Македонија, 2003, с. 135. [Škrabalo, Ivo. *101 godina film vo Hrvatska 1896–1997*. In: *Razvojot i proniknuvanieto na balkanskite nazionalni kinematografii vo periodot od 1895 do 1945 godina*. Skorje: Kinoteka na Makedonija, 2003, s. 135.].

Abel, R. (editor). *Encyclopedia of Early Cinema*. London–New York: Routledge–Taylor & Francis Group. 2005.

Bernardini, A. *Cinema delle origini in Italia. I film „dal vero” di produzione estera 1895–1907*. La Cineteca del Friuli. 2008.

Bottomore, St.. Frederic Villiers – War Correspondent. *Sight and Sound*, 1980, vol.49 (no. 4), pp. 250–255.

Bottomore, St. Turkey/Ottoman Empire. In: *Encyclopedia of Early Cinema*, edited by Richard Abel. London–New York: Routledge–Taylor & Francis Group. 2005, p. 646.

Bousquet, H. *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*. Vol. I (1896–1906). Bures-sur-Yvette: Edition H. Bousquet. 1996.

Chardère, B. Catalogue 1905 des vues pour cinématographe. In: *Les images des Lumières*. Liège: Gallimard, 1995.

Kosanović, D. *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918*. Beograd: Institut za film, Univerzitet umetnosti, 1985.

Mrent, G. Promio, Alexandre. In: *Encyclopedia of Early Cinema*, edited by R. Abel. London–New York: Routledge–Taylor & Francis Group, 2005.

Musser, Ch. *Edison Motion Pictures, 1890–1900. An Annotated Filmography*. Gemona (Italy): Smithsonian Institution Press, 1997.

Ripeanu, B. T. *Filmul in Romania. Filmul documentar 1897–1948*. Bucuresti: Meronia, 2008.

Rittaud-Hutinet, J. *Le cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*. Seyssel: Editions du Champ Vallon, 1985.

Rossell, D. Philipp Wolff. In: *Encyclopedia of Early Cinema*, edited by R. Abel. London–New York: Routledge–Taylor & Francis Group, 2005.

Slijepčević, B. *Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896–1918*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Institut za film u Beogradu, 1982.

Shavik, Viola. Egypt and other Arab countries. In: *Encyclopedia of Early Cinema*, edited by R. Abel. London–New York: Routledge–Taylor & Francis Group, 2005.

ȚuȚui, M. *A Short History of Romanian Cinema*. Bucharest: Noi Media Print with the support of The Romanian Film Center. 2011.

ȚuȚui, M. *Manakia Bros or the Moving Balkans*. Bucharest: Romanian Film Archive with the support of The National Film Center. 2004.

Онлайн ресурси:

Balan, C. *Changing Pleasures of Spectatorship: Early and Silent Cinema in Istanbul*. (PhD diss. University of St. Andrews), 2010. <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/1985>.

Barnes, J.Philipp Wolff. German supplier. In: *Who's Who of Victorian Cinema*. [Viewed 29 April 2019]. Available from: <http://www.victorian-cinema.net/wolff>.

Bottomore, St. *Filming, faking and propaganda: The origins of the war film, 1897-1902*. Chapter III. (Dissertation, Utrecht University Repository), 2007. [Viewed 4 May 2019]. Available from: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/22650>.

Bottomore, St.Frederic Villiers. British war correspondent and war artist. In: *Who's Who of Victorian Cinema*. [Viewed 29 April 2019]. Available from: <http://www.victorian-cinema.net/villiers.htm>.

Catalogue des mille premiers films Lumière. [Viewed 24 June 2019]. Available from: <http://www.lesgensducinema.com/biographie/LumiereLouis.htm>.

Films Lumière non signalés dans les catalogues. [Viewed 30 April 2019]. Available from: <http://www.lesgensducinema.com/biographie/LumiereLouis.htm>.

Georges Méliès. Star Films Catalogue. [Viewed 24 June 2020]. Available from: <https://thebioscope.net/2008/03/20/georges-melies-first-wizard-of-cinema-1896-1913/>.

McKernan, L.Jean Alexandre Louis Promio. Lumière operator. In: *Who's Who of Victorian Cinema*. <http://victorian-cinema.net/promio>.

Периодични издания:

Вътрешни новини. *Народни права*. 8 декември 1896, с. 4. [Vatreshni novini. *Narodni prava*, 8 December.1896, p. 4.]

Забележка: Включените в текста фотографии и факсимилни копия на документи са от личния архив на автора.

THE FIRST MOVIES SHOT ON THE BALKANS (1896–1900) Part I

Petar Kardzhilov

Abstract: The overall history of early cinema on the Balkans is scarcely known both in the particular countries in the peninsula and in the West. Even prestigious publications such as “The Encyclopedia of Early Cinema” (edited by Richard Abel) abound in unreliable information on this topic. The reasons thereof are plenty: language diversity which is characteristic for the region; the hermetic nature of studies which remain limited within the national historiographies of cinema; the scarce information offered by the local printed mass media at the end of the 19-th century. Over the last decade, though, a number of publications appeared, making available some hitherto unknown data on the early ears of cinematography on the Balkans, including some who testify to the launching of movie shooting in that region by foreign moviemakers exclusively. The author of the present article has personally discovered a newspaper notification which unquestionably testifies to the fact that the expository documentary “The Port of Varna” (1896) is not only the first expository documentary movie shot in Bulgaria but also the earliest (that we know of) on the entire Balkan peninsula. Meanwhile, with the help of the Internet we have a much greater variety of options for access to databases in libraries, archives and specialized websites. The current publication brings together the available facts that are otherwise hugely dispersed in numerous sources; it announces newly-discovered information relevant to the topic; analyses the data and renders them comprehensible not only to the experts in this field but also to the broader audience (including that of undergraduate students).

Keywords: history of early cinema, traveling cinemas, first movie screenings, first movie shootings, the Balkan peninsula, movie advertisements in printed mass media, cinema chronicles, bioscope

РЪЧНО РИСУВАНИТЕ АНИМАЦИОННИ ФИЛМИ НА СУЗАН ПИТ

Анджела Гоцис

Резюме: Текстът разглежда многообразието от ръчни техники, посредством които Сузан Пит създава своите анимационни филми. На всеки кадър авторката и екипът ѝ посвещават часове рисуване, моделиране, заснемане и обработка. Всеки филм на Пит е трудоемък процес, изискващ няколко години работа. Авторката използва анимационни техники, които предхождат компютърно генерираното изображение (CGI) – класическа плакова анимация, пясъчна анимация, примерна анимация, рисуване директно върху филмовата емулсия и нейното издраскване. Съвместяването на различни по своя генезис изображения и тяхното раздвижване във филмовото производство преобразяват несломимостта на колективната реалност, заменяйки я с фантастика. Естетиката на Пит и изборът на визуално-артистични практики я отдалечават от тези на добре познатите и разпространени анимационни филми. Във филмите ѝ често липсва устойчиво конструиран наратив. Изображенията разкриват психологични състояния, емоции и докосването между вътрешния свят на персонажите с външния колективен такъв. Пит дава образ на абстрактни теми като женската сексуалност, смъртта, депресията, връзката на човек с природата, съществуването на земни чудеса. Движението на рисунките по екрана представя изминато време и възможност за промяна. Музиката и звуковото оформление поражда усещане за цялостно преживяване, докато онеричните изображения по екрана прескачат от едно чувство в друго. С богат тематичен и художествен колорит Сузан Пит отправя предизвикателство към възобращението на зрителите.

Ключови думи: анимационно кино, анимационни техники, експериментално кино

Сузан Пит е родена през 1943 г. в Канзас Сити, САЩ. През 1965 г. се дипломира с бакалавърска степен по живопис от Cranbrook Academy of Art. В различни периоди от живота си живее и работи в Европа, Северна Америка (Ню Йорк, Лос Анджелис) и Южна Америка (Мексико); установява се в град Таос, щата Ню Мексико. Пътуванията на Пит се щриховат във филмовите ѝ образи. Тя се среща с вдъхновението във всяка една от тези локации, а произведенията рефлектират диалога между външния обзрим

свят и вътрешния свят на автора. През 2019 г. Пит умира в дома си.

Сузан Пит е разнолик творец, работещ в сферата на живописата, операта, киното, градското изкуство на графитите и като дизайнер на ръчно изрисувани грехи. Работата ѝ като сценограф я прави пионер, творецът, който за първи път поставя анимационното кино на оперната сцена. Първата ѝ опера е „Вълшебната флейта“ (1983), поставена във Висбаден, Германия. Анимационните епизоди се прожектират върху завеси, а певците минават измежду тях. Втората анимационна опера е „Фауст“ (1988), поставена в Хамбург, Германия. Групата аниматори на Пит създава едночасов 35 мм филм, който се прожектира върху екран в определени отрязъци от оперното действие. Филмите на Пит се създават със значителен екип, в порядъка на 20-30 аниматори, работещи с различни техники. Независимо от формата чрез която Пит се изразява, авторският ѝ поглед може да бъде уловен и проследен в заоблените форми, сюрреалистичните сюжети, богатството на цветната палитра, фантастичното в противовес на баналното, ежедневното, и множеството референции към родената на американска земя поп култура. Движението и времето провокират пристъпването на Пит в анимационното кино. За нея движението се отличава с асоциативна функция. Често използвана практика в анимациите на Пит е движението на камерата по изображението. Статичното изображение е обект на изследване, опознаване от оптичното око на камерата, чието телодвижение пречупва тъканта на реалността. Кинематографичното движение е движение на мисълта по образа в търсене на взаимоотношения или липсата на такива между образните елементи. Основата на анимационното изображение живее „точно в такава вторична, обработена реалност. Реалност с огромна свобода в изграждане на пространството и времето.“¹

Пит заснема първия си филм през 1970 г. – „Bowl, Garden, Theatre, Marble Game“, следват още няколко филмови произведения по протежение на десетилетието. Един от филмите ѝ, добили по-голяма популярност през 70-те, е „Jefferson Circus Songs“ (1975). За създаването му тя използва поредица от техники като покадрова снимка, класическа плакова анимация и натурни кадри на деца, изпълняващи сценични трикове, заснети с 16 мм камера. Този екранен синхрон от техники е обитаван от фантазни изображения, приказни фигури и празнични символи, прочетени през въображението на автора.

Филмите на Пит представят динамиката между колективния външен свят и интимния такъв. Непознати измерения нахлуват във вътрешния свят на персонажите или обратното, вътрешният свят избликва на

¹ Нейкова, Р. Анимационно и хронофотографско кино. Специфика на анимационния образ. В: *Изкуство и контекст*. С.: ИИИЗк – БАН, 2004, с. 18. [Nejkova, R. Animacionno I hronofotografsko kino. Specifika na animacionnia obraz. In: *Izkustvo I kontekst*. Sofia: Institute of Art Studies'- BAS, 2004, p. 18.].

тласъци и хаотично се впуска в колективната реалност. Този лиминален модус е специфична характеристика от кинематографичния изказ на Пит. В този промеждутък от светове се разиграва повествованието, структурирано около афекти, а не действия.

Филмът на Пит, добил най-голяма популярност през 70-те, е "Asparagus" (1979). Създаден е посредством класическа плакова анимация и е заснет на няколко вида филмова лента. Еротичните асоциации в „Asparagus“ са провокативно поместени между фантастични образи, в които сюрреализмът общува с абсурдизма. Полет на интимното въобразяване, „Asparagus“ е изпълнен с повторяеми жестове, посредством които преживяването на персонажа се ритуализира. Изображенията се раждат едно от друго, някъде из кадърната композиция съществува обект, който ще се трансформира в следващия кадър. Летящи рисунки в нестабилно морфологическо състояние поглъват асоциативен дневник, а за зрителите остава тяхното смислово разкодиране, подобно на метода, формиран от Карл Г. Юнг – активно въображение. „Или просто симфония на абстрактни човешки чувства. Едно живо чувство като свободата по-лесно се показва чрез асоциативни скокове ... Творецът иска да изведе душевни състояния и преживявания, за това създаването му е така пъстроцветно.“² Активното въображение издава онези образи от несъзнаваното, които са в непосредствена близост до съзнанието, но все още не са го достигнали. Активното въображение навярно е една от най-древните практики за свързване на човек с всевечните сили.³ Бидейки подложен на непредставими изпитания или дори търсейки начин за обяснение на случващото се в обикновения живот, човек прави опит да се докосне до по-висша мъдрост.⁴ Според Мари-Луиз фон Франц това е „единственият начин, по който можем да получим ефект върху несъзнаваното.“⁵ „Asparagus“ визуализира в образен поток съдържанието на въображението, в което желанието задава ритъм. Прозорецът на жената без лице е екран, върху който тя разиграва фантазиите си или навярно тя самата е фантазия на друг виртуален протагонист. Въображаемата жена посещава опера, а използваната техника в този епизод е тази на пластилиновата анимация. Обемното анимационно кино се отличава с

² Нейкова, Р. Божественото и човешкото в българската анимация. *Проблеми на изкуството*, 2004, № 2, с. 47-48. [Neykova, R. *Vozhesvtenoto i choveshkoto v bylgarskata animacia*. *Art Studies Quarterly*, 2004, no. 2, p. 47-48.].

³ Hannah, B. *The inner journey: lectures and essays on Jungian psychology*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2000, p. 24.

⁴ Пак там, с. 25. [Ibid., p. 25.].

⁵ Франц фон, М.-Л. *Анима и анимус във вълюбните приказки*. С. : Леге-Артис, 2004, с. 119. [Franz von, M.-L. *Anima i animus vav valshebnite prikazki*. Sofia: Lege-Artis, 2004, p. 119.].

действително трето измерение, с което взаимоотношенията между пространството, осветлението, персонажите, декорите и камерата напомнят тези на натурното кино.⁶ Осветлението, декора и самите кукли са изработени от различни аниматори. Пластилиновите фигури в операта се движат и шумолят в очакване. Когато завесите на сцената се повдигат, оживлението нараства, а спектакълът полита към публиката.

„Единствената пречка пред пълната авторска свобода е до известна степен съпротивата на материалността на обектите и тях. Някои от тези препятствия могат да бъдат частично преодолені от авторите на примерната анимация, но все пак свободно реещите се медузи, полупрозрачните привидения или хвърчащи персонажи са по-трудно достижими в обемното кино.“⁷

В недостатъците както на обемната техника, така и на всяка друга Пит открива възможности за комбиниране на няколко техники в един кадър. По този начин непостижимите за обемната техника летящи из пространството вълни от полупрозрачни цветове, пъстри цветя, животни и предмети са създадени посредством рисуване върху филмовата емулсия (летящите вълнообразни цветове) и изрезкова техника (подвижните цветя и предмети). Съчетанието от различни ръчни техники преобръща недостатъците на всяка една от тях в нов изказ. В конкретния епизод аниматорите използват възможно най-голямо разнообразие от гледни точки – ниски и високи, снимат от горен или долен ракурс дотолкова, доколкото им позволява движението на камерата из макета. Липсващата динамика на камерата се отработва във включването на съвсем различно по своя генезис и естетика изображение – рисуваното върху целулоидна плака. Жената, чието лице зрителите не виждат, ги води през пъстрия и неизчерпаем свят на въображението. Тя поставя маска на лицето си и излиза от операта. Завръщайки се в дома си, жената сваля маската, за да открие от вътрешната ѝ страна лице. Анонимната жена отново гледа през прозореца – огромен екран, върху него се появяват крака, ръце и женско лице само с устни, които поглъщат фалосоподобно аспержи в жест на орална любов. Всеки път щом безлицевата жена изважда аспержите от устата си, те са различни – дъга, фойерверки.

Поради заниманията на Пит с други форми на визуалното изкуство съществуват два големи периода, в които тя не създава филмови произведения: двадесетгодишният период от "Asparagus" (1979) до "Joy Street" (1995) и единадесетгодишният между "Joy Street" (1995) и

⁶ Маринчевска, Н. *Квадрати на въображението. Естетика на анимационните техники*. С.: Колибри, 2005, с. 186. [Marinchevska, N. *Kvadrati na vaobrazhenieto. Estetika na animatsionnite tehniki*. Sofia: Kolibri, 2005, p. 185.].

⁷ Пак там, с. 187. [Ibid., p.187.].

„El Doctor“ (2006). Въпреки тези големи промеждутъци, Пит не само запазва индивидуалния си творчески почерк, но и съумява с помощта на екип от аниматори да интегрира все повече визуално-артистични практики във филмите си. Музиката във филмите ѝ играе една от главните роли: „Без нея образът се *патологизира*.“⁸ По протежение на филмовата си кариера тя работи с много различни музиканти и тонрежисьори, които добавят звуково измерение към анимационните произведения. Музикалната композиция често изпълнява ролята на монтажна техника (звукът захлъс), свързвайки кадрите. Пит снима с Оксбери (Oxberry) – анимационен стенд, който е конструиран специално за потребностите на независими кинематографисти и малки студиа, работи в 35 и 16 мм формат. Оксбери осигурява необходимия контрол върху заснемането на анимационен филм, като аниматорът може да променя заредения филм, обективите и копието по време на снимачния процес.

„Joy Street“ (1995) разказва историята на самотна жена в големия град, чиято депресия я затваря в капан от студена светлина и големи, ракурсно изкривени пространства. Избраните техники отразяват сюжетното преминаване през депресивния, разпадащ се свят на жената към причудливия див свят на растения, животни – нечовешкия свят. Музиката към филма е на Рой Нейтънсън от „Джаз Пасенджърс“ (Jazz Passengers). Петгодишната работа на Пит по филма из градовете, плажовете и дори джунглата на Мексико се оказва образно предзнаменование за филмите ѝ, в които тропически цветя, плодове и животни се раждат за екрана, творчески филтрирани през авторското съзнание. Сред техниките, с които Пит и екипа ѝ от аниматори работят, са класическа плакова анимация, изрезкова техника, фотографски изображения и рисуване върху филм. Филмът е заснет с Оксбери на 35 милиметров филм.

Интересна е трансформацията в контекста на класическата плакова анимация, породена от развитие на дигиталните софтуери за рисуване, графика, моделиране на персонажи и т.н. От индустриална технология тя се превръща в творческа практика за експериментални кинематографисти. Използваните бои са акрилни. Водоразтворими, те позволяват постигането на различна плътност, поради това могат да наподобяват визията и усещането на акварелни или маслени бои.

Големите пространства в дома на жената я смаляват. Пит пресъздава вътрешния свят на персонажа, използвайки тъмни и студени цветове, в които зрителят емпатийно застива. Драматургично прозорецът придобива сакрални функции. Той е своего рода инициационен портал,

⁸ Милев, Н. *Теория на елементите на киното*. С.: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1998, с. 357. [Milev, N. *Teoriya na elementite na kinoto*. Sofia: University Press St. Kliment Ohridski, 1998, p. 357.].

преминаването през който бележи психичното преобразяване на жената. В началото на филма тя се провесва самоубийствено през него, наблюдавайки града през непоносимо светлия мрак на нощта. Оживял декоративен мишок извежда жената през него в търсене на спасение. В края на филма тя отново се провесва през прозореца, този път жизнерадостна, косите ѝ се развяват свободно от вятъра. По своето естество ритуали с врати и прагове са ритуали на прехода.⁹ Прозорецът поставя началото на пътуването и неговия край.

Пространството и мащаба в изображенията изплитат наративната нишка на иначе освободения от диалог филм. Пространството се трансформира подобно на жената. Първоначалното действие се развива през нощта, градското осветление се изправя заплашително наред с тротоарите, синкаво просветва в голямата клаустрофобична стая на жената. Общите планове преобладават до момента, в който жената потъва с прокървяваща китка безжизнена в леглото, а декоративната мишката оживява за динамично музикално приключение в света на човеците. Музикалната композиция реферира първите хумористични анимационни скетчове на Дисни, в които персонажът се заема с поредица физически авантюри в синхрон с весели звуци. Движенията на мишката в пространството са бързи, ритмични и пластично изобразени. С хуманизирано съзнание и под въздействие на животворните музикални ноти мишката започва да фантазира – водни растения пеят, цветя се целуват, звучи кавър на известната песен на Луис Армстронг „What a Wonderful World“. Мишката се среща със самотния човешки свят, разкървавената китка на жената, страховитите остри сенки на клоните, облягащи се върху перваза на прозореца, и заплаква. Сълзите изпълват зловонно блато, в което се разлагат трупове на животни. Потенциалът на това разяждане на тела провокира трансформацията на мишката в супергерой – малкото, наподобяващо Мики Маус тяло израства, придобива свръхфизика.

„Извършващата се пред очите ни *анаморфоза* (промяна на формата) е недостъпна за нашите тела и поради това е особено привлекателна за зрителите. Дори в случаите, когато анаморфозата не е особено подчертана, тя е необходим момент за изпълнението на изразителна анимация.“¹⁰

С богоподобна физика декоративната мишка носи тялото на жената из града, докато светлините му изгубват първоначалната си студенина. Декорът е от фотографски изображения, върху които са наложени целулоидните плаки. Фотографското изображение служи и като изходно изображение в първоначалните кадри на филма „El doctor“.

В близки планове жената се пробужда в джунглата, където детайли от

⁹ Genep von, A. *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960, p. 20.

¹⁰ Маринчевска, Н. *Квадрати...*, с. 48. [Marinchevska, N. *Kvadrati...*, p. 48].

растителния и животински свят катализират душевното ѝ преобразяване. Тези макро- рисунки връщат персонажа към архаична съмишленическа връзка с природата. Пит рисува на отделна плака декора, а върху него поставя на слоеве плаки с персонажите. Те са рисувани с четка директно върху плаката, нямат контур.

Авторът използва изрезковата техника в голяма част от филмите си. Независимо от сравнително големия за контекста на експерименталното кино екип, с който тя работи, решението за приложението на изрезкова техника е прагматично, имайки предвид, че всяка рисунка се равнява на часове ръчен труд.

„Предимството на изрезковите техники се състои в това, че веднъж нарисувани, отделните съставни части на фигурата се снимат многократно във филма и това спестява огромно количество художническа работа в сравнение с традиционната анимация, където всяка отделна фаза се рисува и оцветява върху отделна плака. Така авторите имат възможността да рисуват прецизно, в детайли и с множество цветове и графични нюанси върху изрезките.“¹¹

„Joy Street“ увлича зрителите с богатия колорит на изображенията, непредсказуемите драматургични решения и звуковото оформление: „Филмовият образ е звуко-зрим. Музиката и звукът са равноправни на изображението.“¹² Умелата работа със звука доказва кинематографичното майсторство на Пит. Звуци на потракване, на разлюлени от вятъра листа и разхождащи се насекоми се наслаждат върху музикалната композиция. Шумовете утвърждават достоверността на преживяването: „Работата с тях е сложна, деликатна, но може да доведе до високохудожествени резултати, ако е добре измислена. Една от задачите при използване на шумовете е да се създаде реалистична атмосфера около развиващото се действие.“¹³

„El Doctor“ (2006) е създаден с богатство от техники, всяка от които допринася за предаването на конкретно усещане и емоция. Подобно на колаж, Пит съчетава пясъчна анимация, избелване, издраскване и рисуване върху филмовата емулсия и рисунки върху хартия.

В анимационния филм пясъкът прилича на течност, в светлината се потъва като в бездна, а из мрака се реят фигури подобно на листа разпилени от вятъра. Пясъчната анимация изненадва зрителите с противоположни на когнитивните и интуитивните очаквания. Флуидността на насипания пясък върху светлинната маса впечатлява с естетическите качества на вариращата по повърхността прозрачност.

¹¹ Пак там, с. 150. [Ibid., p.150].

¹² Милев, Н. *Теория на ...* с. 356. [Milev, N. *Teoriya na ...* p. 356].

¹³ Фингова, С. *Монтажът на аудиовизуалното произведение*. С.: Нов Български Университет, 2008, с. 93. [Fingova, S. *Montazhat na audiovizualnoto proizvedenie*. Sofia: New Bulgarian University, 2008, p. 93].

„Плътният черен цвят се получава, когато пясъкът е толкова дебел, че светлината изобщо не може да проникне през него към камерата. Искрящо бялото се получава, когато въобще няма пясък и пряката светлина директно експонира филмовата лента. Подобна интензивност на белия цвят не може да се постигне с никаква боя.“¹⁴

Нюансите в монолога на доктора се приливат в чудноват делириум от антропоморфни фигури през динозавър към автономната сянка на жена. Светлината се оказва всепоглъщаща бездна, а в тъмните, несветлопропускливи кадри танцуват скелети. Главният персонаж на доктора рисува своя мисловна фантастика върху екран – предното стъкло на колата. За доктора стъклото е изповедник, за зрителите – екран. „Графичните възможности на пясъчната техника винаги ще привличат окото с богатата градация на сиви оттенъци и безкрайните възможности, които се откриват пред графиката в движение.“¹⁵

Сузан Пит избира визуално-артистичните практики, с които създава филмите си, концентрирайки се върху спецификата на емоциите, които иска да представи в екранните образи. Така в нейните филмови произведения се вплитат редица техники, които обединяват наративните откъси в цялост.

„Структурообразуващ принцип в анимационния сценарий е моделирането на единен анимационен свят, въплътен в живи пластически изяви. Изрезки, рисунки, кукли и други анимационни форми допускат условност, породена от характера на материала и естеството на повествованието.“¹⁶

Следващите практики, с която Пит работи по филма, са издраскване, избелване с белина и рисуване върху филмовата емулсия с цветно мастило и бои. Тя ги прилага в епизода, в който доктора получава видение от св. Есмералда. Творческото ѝ решение е да освободи видението от репрезентационните изображения и наместо това да създаде абстрактни образи, чрез които посланието на светицата достига до доктора. Техниките се прилагат директно върху позитивното копие, което означава, че кадрите, които зрителят вижда, са създадени с няколко техники едновременно.

Най-често използваните пигменти за рисуване върху филм са перманентни маркери. Те създават прозрачен цветен слой, като при необходимост от увеличаване на плътността могат да се нанасят на няколко слоя. Друго често използвано средство в безкамерните техники е мастилото, което може да се съвместява с най-обикновени готварски вещества и да се нанася с многообразие от четки. Пит създава епизода с видението на св. Есмералда, рисувайки върху вече заснетите с Оксбери плакови рисунки и съответно проявения филм, добавяйки нови визуални

¹⁴ Маринчевска, Н. Цит.съч., с. 140. [Marinchevska, N. Op.cit., p. 140].

¹⁵ Пак там, с. 142. [Ibid., p.142].

¹⁶ Милев, Н. Теория на ... с. 259. [Milev, N. Teoriya na ... p. 259].

ефекти и усещания, провокирани от впечатлението за фрагментарност и „накъсаност“ в движението на цветните петна и граскотини.

„Аниматорите могат да рисуват и върху заснета и проявена филмова лента така, че върху фотографското изображение да се насложат нови визуални елементи. В случая става дума за смесен по характер образ, но практиката показва, че и тук могат да бъдат постигнати интересни решения, особено ако авторът работи с преекспонирана или недоекспонирана проявена лента.“¹⁷

След видението и спираловидното пътуване в невъзможното за артикулация измерение на светицата, докторът се завръща в болницата, която според него е пълна не с чудеса, а с чудовища. Пит е кинематографист, който удържа своя стил, но и непрестанно търси нови изразни средства. Без колебание тя се впуска в нови експерименти, изплитайки визуалната връзка между вътрешния свят и колективната реалност. Епизодът, в който докторът язди кон, е метафорична визуализация на любовния акт между него и пациентка в болницата, която има невротичната убеденост, че е кобила. Еротичният фантазъм на доктора е създаден от рисунки върху хартия, които се потапят в разтвор от вода и мастило. След „банята“ рисунките се оставят да изсъхнат. Докато хартията съхне, Пит и екипът ѝ неколкократно смачкват и изправят рисунките, за да може текстурата на хартията да се повреди и изпълни с фини линии. След окончателното изсъхване работата продължава с рисуване с графит, отново смачкване и размазване на графита по хартията. Когато състаряването на рисунките е достигнало желания облик, те се поставят една по една в оксбери стенда и се заснемат, превръщайки се във филмови кадри. Щетите, нанесени върху структурата на хартията, и извикването на нейните недостатъци при смачкването ѝ утвърждават киноизказа на Пит за ръчно направено филмово произведение – среща между въображението, уменията на аниматора и органичното естество на хартията. В тези рисунки декор се оказват фините линии по хартията.

Този филм, подобно на останалите ѝ произведения, е пътуване между съзнаването и несъзнаването, между колективната реалност и имагинерния вътрешен свят на фантазми, в които докторът изживява последните си земни мигове, убеждавайки се, че земята е изпълнена с чудеса. Жена ражда чудеса, от нейната утроба в света поемат гръх най-причудливи бебета – зооморфни – влечуги, насекоми, птици, дружелюбни чудовища, които изпълват болничната стая с удивление и врява.

„Анимацията често превръща ограничените пространства и обеми (разбирани като вместимости) в нещо безгънно и необятно.“¹⁸

¹⁷ Маринчевска, Н. *Квадрати...* с. 117. [Marinchevska, N. *Kvadrati...* p. 117].

¹⁸ Пак там, с. 25. [Ibid., p.25.].

Докторът смаян изражда поредица от същества, които не само не си приличат едно с друго, но и не приличат на нищо познато на земята. Родилката е метафоричния изказ на органичното, на земните недра, в които се преподреждат части от фигури, форми – природата нестихващо създава. Утробата е „бездънна“ и „необятна“ в качеството си на творчески потенциал. Бебета чудовища, с антропоморфни лица и тела на животни.

„Животното е важно именно в перспективата на опита за пробив на репрезентацията, като носител на потенциала за метаморфоза, поест на преодоляването на всяка стабилна фигура, включително и на базовата фигура на произхода.“¹⁹

„Visitation“ е филм, създаден самостоятелно от Пит; тя написва текст за монолога, занимава се със звуковото оформление и рисува изображенията в партньорство с Маша Василиковски. Филмът е черно-бял, заснет с 16 мм Болекс камера. Върху черно-белия филмов материал се разполагат различни обекти и експонирането на лентата се осъществява под светлината на фенерче. Неравномерно експонираните изображения и отчетливата зърнистост вследствие на „притиснатите“ експозиционни възможности на целулоидния материал усилват усещането за призрачност, ужас. Динамиката във филмите на Пит е резултат по-скоро от съвместяване и насляване на изображения с различен генезис, отколкото от прецизното изследване на движенията на персонажите. Тя е консолидираща подвижните изображения във „Visitation“ около своего рода музикален скелет. Музикалната композиция поставя идеята за време – звуци на вятър и грацение се впитват в такива от музикални инструменти. Звуковото оформление е структурно отражение на визуалното – плавно се събират и отместват слоеве звук: „Единството на анимационния свят може да бъде сравнено с музикалния ключ в партитурата.“²⁰

Единството на света във „Visitation“ се опира и върху избора на монтажен принцип – този на преливането. Чрез него изображенията проникват едно в друго, движението е промеждутъчно, принадлежащо на взаимоотношенията между отделните рисунки. Преливането изразява „изтекло време“, „създава поетична атмосфера“ и „подчертава спомена за минало събитие.“²¹

Преливането е приложено в пълния му ритмичен потенциал – от бавно прозиране на една рисунка в друга до бързото подобно на барабанен удар запалване и угасване на изображения. Зрителят е въведен в една вселена от ужаси, където всички фигури са сенки на сенки, призраци и летящи измежду

¹⁹ Манчев, Б. *Тялото-метаморфоза*. С.: Алтера, 2007, с. 107. [Manchev, B. *Tyaloto-metamorfoza*. Sofia: Altera, 2007, p. 107].

²⁰ Милев, Н. *Теория на ...* с. 259. [Milev, N. *Teoriya na ...* p. 259].

²¹ Фингова, С. *Монтажът ...* с. 132-133. [Fingova, S. *Montazhat ...* p. 132-133].

дърветата духове, девиантна вселена от чудовища. Антропоморфните фигури настойчиво влизат през вратата на гардероб, ала остават в него. Гардеробът е освободен от магически трансформативни сили, той не е врата към друг свят, а просто мебел, чиято вътрешност е тъмница, в която на духовете им е тясно. Експлозивни абстрактни изображения се догонват с бърз монтаж под перкусионни звуци. Филмът се отличава с вълнообразно усещане, при което интензитетът на звука, картината и динамиката между тях нарастват, достигайки точка на непоносимост, избухване, разтваряне, раздробяване на натрупалите се афекти, отваряйки пространство за нова поредица изображения, които бавно изграждат ужасяващ микрокосмос.

Причудливият свят от анимационните филми на Сузан Пит омагьосва зрителите с онерични пътешествия между съзнавано, несъзнавано и реалност. Образната одисея се разполага между премеждия, мечти, фантазми и магьосничества, чието въздействие се обуславя от различните естетически качества на техниките, които авторът използва. Приносът на Пит към киноизкуството лежи както в неподправените изрази на въображението, така и в уелото боравене с анимационни техники.

БИБЛИОГРАФИЯ

Манчев, Б. *Тялото-метаморфоза*. С.: Алтера, 2007. [Manchev, B. *Tyaloto-metamorfoza*. Sofia: Altera, 2007].

Маринчевска, Н. *Квадрати на въображението. Естетика на анимационните техники*. С.: Колибри, 2005. [Marinchevska, N. *Kvadrati na vaobrazhenieto. Estetika na animatsionnite tehniki*. Sofia: Kolibri, 2005].

Милев, Н. *Теория на елементите на киното*. С.: Унив. изд. Св. Климент Охридски, 1998. [Milev, N. *Teoriya na elementite na kinoto*. Sofia: University Press St. Kliment Ohridski, 1998].

Нейкова, Р. *Божественото и човешкото в българската анимация. Проблеми на изкуството*, 2004, № 2, с. 44-48. [Neykova, R. *Bozhesvtenoto I choveshkoto v bylgarskata animacia*. Art Studies Quarterly, 2004, no. 2, p. 44-48].

Нейкова, Р. *Анимационно и хронофотографско кино. Специфика на анимационния образ*. В: *Изкуство и контекст*, ИИИЗк - БАН, С. 2004. [Neykova, R. *Animacionno I hronofotografsko kino. Specifika na animacionnia obraz*. In: *Izkustvo I kontekst*, Institute of Art Studies - BAS, 2004].

Фингова, С. *Монтажът на аудиовизуалното произведение*. С.: Нов български университет, 2008. [Fingova, S. *Montazhat na audiovizualното proizvedenie*. Sofia: New Bulgarian University, 2008.].

Франц фон, М.-Л. *Анима и анимус във вълишебните приказки*. С. : Леге-Артис, 2004. [Franz von, M.-L. *Anima i animus van valshebnite prikazki*. Sofia: Lege-Artis, 2004.].

Gennep von, A. *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

Hannah, B. *The inner journey: lectures and essays on Jungian psychology*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2000.

THE HAND-DRAWN ANIMATED FILMS OF SUZAN PITT

Andzhela Gotsis

Abstract: The current article reviews the diversity of techniques employed by Suzan Pitt in the creation of her hand-drawn animated films. The filmmaker and her team dedicated hours of drawing, modelling, shooting and processing to each frame. Every film that Pitt made is the result of a labour-consuming process which took several years to accomplish. The filmmaker uses animation techniques which precede computer generated images (CGI), such as traditional cel animation, sand animation, 3D animation, film scratching. The amalgamation of images that were generated in different ways and subsequently animated in the course of the film production transforms the durability of collective reality and replaces it with fantasy. Pitt's aesthetics and her choice of visual and artistic practices sets her further apart from those employed in well-known and popular animation films. Her films often lack in a consistently structured narrative. The images disclose psychological states, emotions and the encounter between the inner world and the outer, collectively shared one. Pitt embodies in images abstract themes such as female sexuality, death, depression, man – nature relationship, the existence of earthly miracles. The movement of the drawn objects on the screen represents the passage of time and the possibility of change. The soundtracks and sound effects create the atmosphere of a holistic experience while the oneiric images on the screen flash by from one emotion to another. The rich thematic and artistic individuality of Suzan Pitt's films pose a challenge to the viewer's imagination.

Keywords: animation cinematography, animation techniques, experimental films

ПЪРВИТЕ БЪЛГАРСКИ ДЕТСКИ ОПЕРЕТИ ОТ ПАНАЙОТ ПИПКОВ – ОПИТ ЗА СЪВРЕМЕНЕН ПОГЛЕД

Боряна Мангова

Резюме: Оперетите на Панайот Пипков за деца са поставяни нееднократно в различни градове в България в периода от 1910 г. до края на 30-те години на миналия век, като се радват на успех пред публиката. Днес обаче те отсъстват почти напълно както от концертния, така и от училищния живот. Въпросите, които поставя статията, са: актуални ли са произведенията на Пипков днес и имат ли място на родната музикална сцена; могат ли да докоснат детската и младежката публика, израснала в условията на електронна и мултимедийна среда; могат ли героите на „Деца и птички“ и „Щурец и мравки“ и техните музикални характеристики отново да вълнуват и възпитават?

Настоящата публикация е опит за нов музикално-драматургичен анализ на двете оперетки, като фокусът е насочен към композиционния замисъл на композитора, но проблемът е разгледан през призмата на поставените въпроси.

Ключови думи: Панайот Пипков, Димо Бойчев, детска оперета, „Щурец и мравки“, „Деца и птички“

Когато оглеждаме педагогическата дейност и творчеството на първите български композитори, прави впечатление същественото място, което жанрът на детската оперета заема в него. Панайот Пипков (1871 – 1942) с „Деца и птички“ (1909) и „Щурец и мравки“ (1910), Димитър Хаджигеоргиев (1873 – 1932) с „На пробуждане“ (1910)¹, Димитър В. Радев (1874 – 1952) като създател на детска музикална китка в Шумен през 1905 г., Добри Христов (1875 – 1941) с „Деца борци“ (1917), „Цер Медунова щерка. Драматизирана приказка в седем картини“ (1935), „Царица Есен. Музикална пиеса за деца“ (1937), „Дядо Мраз и първа пролет. Музикална пиеса за деца“ (1938), „Умният орач“², Михаил Г. Кочев (1878 – 1940) с оперета/музикална сцена „Сираче“ (1913), Тодор К. Пъндев (1878 – 1946) с

¹ Енциклопедия на българската музикална култура, С.: Българска академия на науките, 1967, с. 433. [Entsiklopedia na balgarskata muzikalna kultura, Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 1967, p. 433.].

² Янова, К. Архивът на Добри Христов. Каталог. Българска академия на науките, Институт за изкуствознание. С.: Матом, 2002, с. 54 – 55. [Yanova, K. Arhivat na Dobri Hristov. Katalog. Bulgarian Academy of Sciences, Institute of Art Studies. Sofia: Matom, 2002, p. 54-55.].

„Балът на цветята“ и „Наказани“ и като създател на детска музикална китка в Стара Загора, Маестро Георги Атанасов (1882 – 1931) с „Болният учител“ (1909), „За птички“ (1911), „Самодивското изворче“ (1911), „Малкият герой“ (1915), „Златното момиче“ (1920), Петър Бояджиев (1883 – 1961) със „Снежанка“³, Христо Илиев със „Сирачето“ и „Горски цар“⁴, Михаил Тодоров (1890 – 1976) с „Горски цар“ (1912), „Малката кибритопродавачка“ (1920), „Песента на орисниците“ (1920), „Пакостници“ (1925), „Мъдрият цар“ (1927), „Ахимира“ (1930), „Робин“ (1932), „Седемтях братя лебеди“ (1935)⁵, Върбан Върбанов (1879 – 1954) с „Деца и птички“ от която е запазена само първа сцена, и „Позлатеното сираче“⁶, Христо Манолов (1900 – 1953) с „Младият герой“⁷ оставят своя принос в този жанр от началото на XX век до края на 30-те години. Интересът към детските оперетни постановки, „превърнати едва ли не в модно увлечение от учителите по музика в годините между двете световни войни“⁸, и популярността, с която са се ползвали много от посочените заглавия, се потвърждават от различни източници. Очевидно са вълнували както младите зрители, така и техните родители и са се харесвали. Те са били осъзнавани от обществеността не само като музикално-естетическо и развлекателно въздействие, но до голяма степен и като дидактични функции.

В монографията си за композитора Панайот Пунков проф. Елена Тончева прави основна характеристика на двете оперетки с положителна оценка⁹. Как изглеждат те обаче днес, около пет десетилетия по-късно? Как биха възприели това творчество днешните деца, привикнали на електронни герои и музика с електронен звук?

Наистина, условията, в които процъфтява жанрът детска оперета,

³ Енциклопедия „България“, Т.1, С.: Българска академия на науките.1978, с. 365. [Entsiklopedia „Bulgaria“, Vol. 1, Sofia: Bulgarian Academy of Sciences. 1978, p. 365].

⁴ Енциклопедия на българската музикална култура ... с. 104. [Entsiklopedia na balgarskata muzikalna kultura ... p.104].

⁵ Пак там, с. 422. [Ibid., p. 422].

⁶ Дубарова, К. Върбан Върбанов. Диригент и композитор. Регионален исторически музей – Бургас. [Dubarova, K. Varban Varbanov. Conductor and composer. Regional historical museum – Burgas]. [Viewed 30 June 2019]. Available from: <http://www.burgasmuseums.bg/index.php?page=encdetail&id=172>.

⁷ Енциклопедия на българската музикална култура ... с. 301. [Entsiklopedia na balgarskata muzikalna kultura ... p. 301].

⁸ Каракостова, Р. Оперетата в България – запознаване с жанра и първи любителски представления. В: 100 години от началото на българското оперетно изкуство (1914 – 2014). София: Съюз на българските композитори, Секция „Музиколози“, 2018, с. 42. [Karakostova, R. The Operetta in Bulgaria – Familiarizing with the Operetta Genre and First Amateur Performances. In: 100 years since the beginning of Bulgarian operetta (1914 – 2014). Sofia: Union of Bulgarian Composers. Bulgarian Musicological Society, 2018, p. 42].

⁹ Тончева, Е. Панайот Пунков. С.: Наука и изкуство, 1962, с 36 – 41. [Toncheva, E. Panayot Pirkov. Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 1962, p.36-41].

са различни от съвременните. Изследователите изтъкват множество процеси и конкретни събития още от средата на XIX в., които показват натрупванията в българския културен и музикален живот, във вкуса и потребностите на българина, довели до развитието на сценичното и музикално-сценичното изкуство. От тях ще посоча някои фактори, свързани конкретно с развитието на българската детска оперета като художествено явление и като изпълнителска практика.

Сред първите събития след Освобождението, повлияли появата и утвърждаването на жанра в българската музикална култура, са гастролите на чужди оперетни трупи у нас през 90-те години на XIX в.¹⁰. Спектаклите на тези трупи изиграват съществена роля във формирането на благосклонна към това изкуство публика. Като традиция, привнесена отвън, могат да бъдат посочени и „многобройните музикални пиеси, изпълнявани в края на учебните години от 29-те католически училища в България след Освобождението.“¹¹. Вътрешен фактор за развитието на детските оперети е основаването на музикални дружества към читалищата на много провинциални градове (повечето от които имат своите възрожденски културни традиции), чиито различни форми на концертна дейност включват изпълнение на оперни и оперетни откъси, дори „опити за изнасяне на цялостни музикално-сценични представления“¹². Българското училище развива „диалозите с музика и пеене на годишните училищни актове“¹³ и на последвалото ги първо представяне на детска оперета в България – „Кралският пуяк“ от Луиджи Бордес (1815 –1886) през 1883 г. от ученици на Държавната мъжка гимназия в Сливен под ръководството на учителя Йосиф Каломати¹⁴. Несъмнено стимулиращо значение изиграва и дейността на диригента и педагога Димо Бойчев (1878 – 1966), създал в Сливен през 1907 г. движението за детски музикални китки

¹⁰ Каракостова, Р. Оперетата в България ... с. 38-40. [Karakostova, R. The Operetta in Bulgaria ... p. 38-40].

¹¹ Бикс, Р. Български представи за музикален театър през вековете. В: 100 години от началото на българското оперетно изкуство (1914 – 2014). София: Съюз на българските композитори, Секция „Музиколози“, 2018 с. 31. [Bix, R. Bulgarian Concepts about Musical Theatre Down the Ages. In: 100 years since the beginning of Bulgarian operetta (1914 – 2014). Sofia: Union of Bulgarian Composers. Bulgarian Musicological Society, 2018, p. 31].

¹² Каракостова, Р. Цит. съч., с. 41. [Karakostova, R. Op.cit., p. 41].

¹³ Пак там, р.36. [Ibid., p. 36].

¹⁴ Хърков, С. Възникване на оперетата в България (от „Воиникът-беглец“ в 1850, през „Царският пуяк“ в 1883, до „Кармозинела“ в 1914 и „Царицата на чардаша“ в 1918. В: 100 години от началото на българското оперетно изкуство (1914 – 2014). София: Съюз на българските композитори, Секция „Музиколози“, 2018, с.52. [Harkov, S. Origins of the Operetta in Bulgaria (from Szökött katona/ The Fugitive Soldier in 1850, through Royal Dindon in 1883, to Carmosinella in 1914 and Csárdásfürstin in 1918. In: 100 years since the beginning of Bulgarian operetta (1914 – 2014). Sofia: Union of Bulgarian Composers. Bulgarian Musicological Society, 2018, p. 52].

– детски певчески състави, „своеобразен детски музикален театър“¹⁵ за изпълнение на музикални и музикално-сценични творби. По негов пример учителите основават детски китки и в други градове, обединени между 1911 – 1923 г. в Съюз на детските музикални китки с председател Димо Бойчев. Освен че поставя оперетките на Бордез, той подтиква българските композитори П. Пупков, М. Г. Атанасов и др. към създаване на българско оперетно творчество. В сп. „Родна песен“ Д. Бойчев разказва за детските музикални курсове, които организира в Сливен, Бургас, Варна и Шумен във връзка с популяризирането на идеята за детски музикални китки. Важно е твърдението му: „Детските музикални китки подпомогнаха развиване способностите на надарените в музикално отношение деца, някои от които стигнаха до оперната сцена, други станаха учители по пение. Голямо множество пък са майки и бащи, които пеят, а това не може да не се отрази благотворно на техните деца.“¹⁶. Всички тези фактори се свързват с наследената от Възраждането амбиция за организиране на повсеместни ученически хорове и оркестри въпреки трудностите и недоимъка в проходащият ни музикална култура, с убедеността, че те са необходим, почти задължителен елемент от живота на едно училище.

Според музиколозите началото на жанра детска оперета в българската музика е поставено с „Деца и птички“ (1909) и „Щурец и мравки“ (1910) от П. Пупков¹⁷, макар че също от 1909 г. датира и първата оперета на Маестро – „Болният учител“. Либретата на двете оперетки са дело на самия композитор, вече автор на драмата „Бойко“, изграна с успех във Варна, Пловдив, Провадия и Русе¹⁸. С клавирен съпровод те са издадени през 1924 и 1925 г. от книгоиздателство „Хемус“ – София. Въпросът дали композиторият е направил своя оркестрация на „Щурец и мравки“

¹⁵ Хърков, С. Началото на българското музикално-сценично изкуство за деца и младежи в 1883 г. В: 100 години от началото на българското оперетно изкуство (1914 – 2014). София: Съюз на българските композитори, Секция „Музиколози“, 2018. с.304. [Harkov, S. The Beginning of Musical Theatre for Children and Adolescents in Bulgaria in 1883. In: 100 years since the beginning of Bulgarian operetta (1914 – 2014). Sofia: Union of Bulgarian Composers. Bulgarian Musicological Society, 2018, p. 304.].

В същата публикация С. Хърков ги определя като „първи български опит по пътя към институционализирането на нашето музикално-сценично изкуство – процес, инициран в българското училище.“

¹⁶ Бойчев, Д. Детски музикални курсове. В: Родна песен, 1942, № 5 – 6, с. 109. [Boychev, D. Detski musikalni kursove. In: Rodna pesen, 1942, No. 5 – 6, p. 109.].

¹⁷ Тончева, Е. Панайот Пупков ... с. 36. [Toncheva, E. Panayot Pipkov ... p. 36.]; Хлеббаров, Иван. За театрално-драматичното творчество на Панайот Пупков. – В: Панайот Пупков и музикалната култура на неговото време. XVI национална конференция на преподавателите по история на музиката '96, Плевен, 1997 г., с. 29. [Hlebarov, I. Za teatralno-dramatichnoto tvorchestvo na Panayot Pipkov. In: Panayot Pipkov I muzikalnata kultura na negovoto vreme. XVI natsionalna nauchna konferentsia na преподаvatelite po istoria na muzikata '96. Pleven, 1997, p. 29.].

¹⁸ Андриев, А. Панайот Пупков. С.: Българска академия на науките, 1952, с. 16. [Andreev, A. Panayot Pipkov. Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 1952, p.16.].

продължава да стои открит, тъй като към настоящия момент няма намерен екземпляр. Фактът обаче, че ОУ „П. Пипков“ – гр. Ловеч отскоро разполага с партитура на „Щурец и мравки“, преписана от ученика на композитора Евстати Павлов през 1912 г., според мен по-скоро дава утвърдителен отговор.

„Деца и птички“ е представена за първи път на 5 юли 1909 г. в София и на 8 ноември 1909 г. в Пловдив от Детската музикална китка с диригент Д. Бойчев¹⁹. Премиерата на „Щурец и мравки“ е през 1910 г. в Народния театър под диригентството на Добри Христов²⁰. През 1914 г. „Деца и птички“ е представена на сцената на ломското читалище²¹ и отново в София през 1920 г.²²

През 1921 – 1922 г. с „Щурец и мравки“ започва дейността си оперетата в читалището в Разлог²³. От съобщение на Жана Овчарова разбираме, че в Бургас „Щурец и мравки“ е поставяна през учебната 1923 – 1924 г. и в началото на 30-те години²⁴, както и през 1924 г. в Ловеч от местното музикално дружество „Кавал“²⁵ по случай юбилейна вечер на композитора. Оперетата е била представяна и в читалище „Развитие“ в Чирпан, но на този етап датата на постановката не е установена²⁶. Е. Тончева пише „Българската музикална общественост посреща радушно оперетките

¹⁹ Пак там, р.41. [Ibid., р. 41.].

²⁰ Пипков, П. *Щурец и мравки*. Оперетка в две сцени. Клавирно извлечение. С.; Хемус, 1925, с. 2 [Pipkov, P. *The Cricket and the Ants*. Operetta in two scenes. Piano score. Sofia: Hemus, 1925, р. 2.]; Тончева, Е. Цит. съч., р. 22. [Toncheva, E. Op.cit., р. 22.].

²¹ Божинов, Васил. Народно читалище „Постоянство“, 1856 Лом. [Bozhinov, Vasil. Narodno chitalishte „Postoyanstvo“, 1856 Lom.]. [Viewed 30 June 2019]. Available from: <https://postoyanstvo1856.alle.bg/история/>.

²² За тази постановка свидетелства стара снимка, публикувана на сайта „Изубената България“. Фотографията представя децата от Софийската музикална детска китка с ръководител Ал. Николов, които участват в спектакъла, режисиран от П. Арсов. <http://www.lostbulgaria.com/?s=софийска+детска+китка>.

²³ Народно читалище „15.септември 1903 г.“. [Viewed 30 June 2019]. Available from: <http://librazlog.com/читалище/самодейност/>.

²⁴ Овчарова, Ж. „Щурец и мравки“ на Бургаска сцена през 20-те и началото на 30-те г. В: *Панайот Пипков и музикалната култура на неговото време. XVI национална конференция на преподавателите по история на музиката '96*, Плевен, 1997 г., с. 34-35. [Ovcharova, Zh. „Shturets i mravki“ na Burgaska operna stsena pres 20-te i nachaloto na 30-te g. In: *Panayot Pipkov i muzikalnata kultura na negovoto vreme. XVI natsionalna nauchna konferentsia na преподаvatelite po istoria na muzikata '96*. Pleven, 1997, р. 34-35.].

²⁵ Василев, Г. Из историята на Музикалното дружество „Кавал“ в град Ловеч. В: *Известия. Т.2. Ловеч: Регионален исторически музей.1996, с.137-145.* [Vasilev, G. Iz istoriyata na Muzikalnoto druzhestvo „Kaval“ v grad Lovech. In: *Izvestiya. Vol.2. Lovech: Regionalen istoricheski muzey 1996, р. 137-145.*]. [Viewed 30 June 2019]. Available from: <https://lovechtoday.eu/на-23-ти-февруари-точно-преди-100-години-е-с/>.

²⁶ Нова изложба в Държавен архив – Стара Загора, 20.03.2017. [Nova izlozhba v Darzhaven arhiv – Stara Zagora, 20.03.2017.]. [Viewed 30 June 2019]. Available from: <https://dolap.bg/2017/03/20/нова-изложба-в-държавен-архив-стара-за/>.

на Пипков. Те стават много популярни и се изнасят непрекъснато почти до 30-те години в много градове на страната. Под диригентството на Димо Бойчев оперетките се изнасят и в Цариград през 1934 г.²⁷, но е възможно едно щателно издирване да добави още градове и постановки в историографията на тяхното сценично битие.

От по-ново време са известни две постановки, превърнали се в културни събития за град Плевен. Първата от тях е на „Деца и птички“ от 1975 г., със солисти, хор и балет от възпитаниците на СМУ (тогава) „Панайот Пипков“ и диригенти директора на училището Божко Шойков и зрелостничката Марияна Булева. Спектакълът е представен многократно пред ученици от плевенските училища. Втората постановка е на „Щурец и мравки“, осъществена от Диана Русева отново на сцената на НУИ „П. Пипков“ през 2010 г. Отражена е и на страниците на сп. „Музикален живот“²⁸. В личен разговор Марияна Булева свидетелства за успеха на представлението, за радостта и удоволствието, с които то е посрещнато от учениците.

Важен е и въпросът какъв потенциал носят музиката и текстовете на тези творби от съвременна гледна точка. Отговор на този въпрос търсим в процеса на музикално-драматургичен анализ на двете оперети, предложен в тази статия.

Либретото на „Деца и птички“ се обръща към проблем, който днес стои с особена острота – взаимоотношенията между човека и природата, необходимостта от осъзнатото ѝ опазване и търсене на екологично равновесие. (Върху подобен сюжет е и оперетката на Маестро Г. Атанасов „За птички“, композирана две години по-късно.) „Какво искат от нас, невинните птиченца? Нима вършим някакво зло, като кацаме по дърветата, по дворовете им, унищожяваме вредителните насекоми и пеем хубави песни? Колко биха се радвали на ползата, която имат те от нас, ако имаше кой да им я обясни!“ – казва една от птичките в оперетката. Противопоставени са образите на Доброто момче и Лошото момче, основен конфликт между които е дали уловената птичка е по-щастлива да живее на свобода, или под грижите на децата в клетка, дали да бъде задържана, или освободена. Групата момчета се колебаят между техните позиции. Доброто момче съчувства на Пленницата птичка и я освобождава, докато Лошото момче организира кражба на круши от една градина. Пленницата благодари на Доброто момче с думите: „Сега ще хвъркна при моята мила майчица, която ме чака и тъжи за мене. Аз ще ѝ разкажа всички, всичко! Тя и аз ще те благославяме в песните си и ще молим Бога да те закриля и да

²⁷ Тончева, Е. Цит. съч., р. 22. [Toncheva, E. Op.cit., p. 22.].

²⁸ Вж. Кулюмджиев, Ю. Половин век по пътя на духовността. НУИ „Панайот Пипков“ отбеляза своята 50-годишнина. В: *Музикални хоризонти*, 2010, №10, с.13–14. [Koulyumdzhiev, Y. Polovin vek po putya na duhovnostta. NUI „Panayot Pipkov“ otbelyaza svoiyata 50-godishnina. In: *Musical Horizons*, 2010, № 10, p.13-14.].

те направи честит човек“. Лошото момче бива наказано, а приятелите му го изоставят, осъзнавайки правилното решение.

Оперетката е изградена от осем музикални номера, свързани чрез диалози. Между тях са: два хора със сола (№ 1 и № 4), песен на Птичката пленница (№ 3), хор на момчетата (№ 2), хор на птичките, известен като „Песен на пролетта“ (№ 6), „Дует“ на Доброто момче и Пленницата и заключителен хор – „Прощалният хор на птичките“ (№ 8). Музикалната драматургия е много динамична и добре уравновесява радост и тъга, лирика и жанровост, солови и хорови епизоди, мажорни и минорни тоналности с арматура до два знака, двувременен и тривременен метрум.

За разлика от инструменталното творчество на Пипков, в което европейските композиционни принципи и похвати взаимодействат с народни песенни цитати и стилистика, творчеството му за деца – песните и оперетките, е изцяло издържано в европейското мелодико-хармонично мислене. М. Булева го утвърждава като „най-висок връх от началото на XX век в реализацията на това интонационно направление.“²⁹

Пипков учи в Миланската консерватория между 1893 – 1895 г. За по-малко от две години той очевидно успява да усвои много от характерните изразните средства и театралната ефективност на италианската опера от първата половина на XIX в., по-специално на Белини и Доницети, които доминират в музиката и на двете оперетки. Въпреки свидетелствата, че говори с любов на учениците си за „дядо Верди“³⁰, бих свързала неговия лиричен натюрел по-скоро със стилистика, предхождаща драматичния Вердиев стил. Музикалната гарба на Пипков се свързва много естествено с характерната за италианската школа водеща мелодика. Композиторът носи ярка мелодична мисъл, която изглежда избликнала спонтанно, леко, свободно, изразително, но в съчетание с логична структура и ясна фразировка. Подобно мелодиите на Верди, неговите песни или арии се запечатват в съзнанието без особено усилие.

Музикалната характеристика на птичките е по-широко застъпена и в нея композиторът е вложил повече полет на мелодията, гъвкавост, капризни фигурации в съпровода, забавяния на темното (*ritardandi*), фермати. Солата на Пленницата в началния момчешки хор се открояват с по-широк диапазон (с¹– g²) от партията на момчетата и с лекота на

²⁹ Булева, М. Музикалното мислене на Панайот Пипков в контекста на българската музикална култура от края на XIX и началото на XX в. В: *Панайот Пипков и музикалната култура на неговото време. XVI национална конференция на преподавателите по история на музиката '96*, Плевен, 1997, с. 10. [Buleva, M. Muzikalното mislene na Panayot Pipkov v konteksta na balgarskata musikalna kultura ot kraia na XIX u nachaloto na XX v. In: *Panayot Pipkov i muzikalnata kultura na negovoto vreme. XVI natsionalna nauchna konferentsia na prepodavatelite po istoria na muzikata '96*. Pleven, 1997, p. 10.].

³⁰ Тончева, Е. Цит. съч., р. 15. [Toncheva, E. Op.cit., p. 15.].

триоловите фигури. Подобна мелодична и ритмична изразителност отличава Соло и хор на птичките и особено ефирния танц на птичките (№5), с ритмика на мазурка, но с повече лекота и грация от характерните за този танц. Маршът на момчетата е също в традициите на италианската опера. Дуетът на Доброто момче и Пленницата е друг лиричен миз, кратък номер, който предшества развързката и „Процалния хор на птичките“.

„Оперността“ на „Деца и птички“ като първи опит в сферата на детската оперета е още в зародиш. Напълно обяснима е предпазливостта на Пипков, от която той се освобождава в създадената само година по-късно „Щурец и мравки“. Тя е вече в две действия и с единадесет значително по-разгърнати музикални номера.

Либретото, отново на П. Пипков, се основава върху известната басня на Жан дьо Лафонтен, но тук композиторът измества центъра на поуката и отправя наистина сложни послания към младите хора. В познатата ни случка се сблъскват две житейски стратегии, валидни за всички времена: благоразумното, почтено и далновидно трудолюбие на мравките и стремежът към творческа свобода, издигането на Духа над ограниченията на материалното при Щуреца. Характерният за възрожденското и следосвобожденско творчество призив:

*„На работа другари, че времето лети.
Богат е само оня, който времето пести.
Безделието е вредно, порочна леността
Трудът е благороден другар на младостта.“³¹*

от началния хор на мравките „На работа другарки!“ (№ 2) се преплита с друга идея:

*„Що значат земните блага за мен, Щуреца волен.
Едната сладка свобода ме прави най-доволен!“*

от песента на щуреца „Обичам аз ...“(№ 4).

Щурецът на Пипков не е еднозначно положителен или отрицателен герой. За разлика от баснята, той не изглежда просто ленив манипулатор, макар да достига до същата просешка участ. Щурецът е ценител на красотата и природата, но и безгрижен веселяк – противник на усилието и изнурителния труд, учтив, но и критично откровен, независим творец с чувство за достойнство, което обаче не го възпира да изрече репликата:

³¹ Текстът звучи като произведен на известните стихове на Стефан Стамболов от „Бащин съвет“:

*„Денят не убивай, денят не губи, синко, прилежавай, труди се, учи!
Времето е злато, времето ѝ пари, но то ѝ крилато, добре го пази.“*

„Пак за работа говорят. Аз съм гладен и вашите наредби не ми влизат в сметка. Почтайте си ги вие, а на мен дайте нещо да ям“. Или гордо да заяви: „Предпочитам да умра от глад, нежели да ви моля за едно зрънце жито“, и все пак да потърси помощта на мравките в студената зима.

Че Щурецът изразява мислите и чувствата на Пипков, когото любовта и предаността към изкуството обричат на трудно материално съществуване – това разбират още съвременниците му. Самият композитор го признава в разговор с Димо Бойчев³². Репликите на Щуреца звучат толкова искрено и вдъхновено, толкова изповедно, че бихме открили кой стои зад него и без свидетелствата на биографите.

Второто главно действащо лице е Царицата на мравките. Чрез нейните внушения Пипков е постигнал баланса, който като че ли намира извън собствените си убеждения, между предвидливите, неуморни, строги и сериозни мравки, и веселия недалновиден Щурец. Макар Царицата да не одобрява слабостите му, да го приема като несериозен и „малко празноглав“, тя проявява съчувствие и милосърдие и учи на него своите поданички, които поучава мъдро и грижовно. Несъгласието на Пипков с отношението към хората на изкуството в съвременното му общество е било известно и то е вложено в думите на Щуреца: „Студът и озлоблението са сковали сърцата и ушите на всички. Всеки гледа себе си. В това студено време и лакомията е голяма – всичко яде двойно.“ Зимният студ придобива метафорично значение – студът, почувстван от Пипков в неговото време. Всъщност редно е да отчетем, че социалните проблеми музикант – общество са колкото присъщи на епохата на първоначалното натрупване на капитала в България, толкова и съвременни, колкото национални, толкова и всеобщи. Къде точно лежи авторовото послание, поуката? Може би в думите на Щуреца: „А какво полза от многото, любезна царице? Щастието не е в излишеството, а в умението да живеем. Весело сърце, по-малко грижи и повече любов към природата, ето всичко, което всеки трябва да желае, за да бъде щастлив.“. Като противопоставя житейските позиции на Щуреца и на мравките, Пипков защитава своето верую за истинските ценности и смисъл на живота, изказва своите житейски огорчения. Хуманността е издигната като основна нравствена категория, но все пак оперетката разкрива възможности за различни режисьорски акценти, оставя място на зрителя да намери своята собствена гледна точка.

Втората оперетка е вече в две сцени и 11 музикални номера, по-концертни и разгърнати от тези в „Деца и Птички“. Сред тях са краткото инструментално въведение, хоровете на мравките (№ 2 и № 7), двете големи сола (ариети) на Царицата на мравките с хор (№ 3 „Кам’ всеки светски кавалер“ и № 9 „Песента на чучулигата“). „Песента на

³² Андреев, А. *Панайот Пипков...*, с. 42. [Andreev, A. *Panayot Pipkov...*, p.42.].

чучулигата“ по текст на Цоню Калчев е създадена в Ловеч през 1903 г., но тук композиторът я развива в сложна триделна форма, която започва в ми бемол мажор и завършва в ла бемол мажор. Като еднodelна форма в тоналност до мажор и под заглавие „По жътва“ тя се среща в някои учебници по пеене от това време, например в учебника на Димитър Хаджигеоргиев за първи клас на народните прогимназии от 1924 г.³³

Пипков композира за ролята на Щуреца четири солови номера, движещи се между песен и ария (№ 4, № 5, № 8 и № 11). Три от тях заедно със сцената „Цяло лято“ (№ 6) са в тоналност сол мажор и само финалната му песен „Когато бях...“ (№ 11) е в до мажор. № 6 нарекох „сцена“, защото в нея композиторът обединява солови, хорови и речитативни реплики. № 10 е инструментален „Кадрил“ в 6 дяла, последният от които възвръща отново музиката на „Сладкопойна чучулига“, и това е едно от интересните решения на Пипков за постигане на тематично и тонално музикално единство – всеки епизод на танца носи една от тоналностите, използвани в оперетата.

В „Щурец и мравки“ може да открием стремеж към музикални характеристики. Партията на мравките е по-разчупена мелодически, капризна и галантно-чувствителна в „Кам' всеки светски кавалер“, шеговитата в „Цяло лято“ и светло-безгрижна в зимния хор и „Песента на чучулигата“. Тоновият ѝ обем (d¹– a²) почти съвпада с този при Щуреца, но скоковете и смяната на регистрите изискват по-леки, школувани гласове. Едногласна или двугласна, партията не е трудна, защото основните мелодични и хармонични ефекти падат върху инструменталния съпровод. Ариетата на Царицата с хор от мравки „Кам' всеки светски кавалер“ (№ 3) разкрива водещото значение на музикалното развитие спрямо текста.

Партията на Щуреца носи повече лирика и дори известна тъга. Безгрижието му присъства повече в текста, отколкото в музиката. Дълбокото си уважение към Вазов, с когото е имал лични контакти, Пипков изразява във финала – в реликата „Не бях виждал до тогава човешко лице по внушително и по-мило от неговото. Взех го за един от малко щастливци между хората, дошъл да се порадва от близу [близо] на Божията природа. Помислих си, че е някой поет и не съм бил излъган“. Оперетката завършва с „Когато бях овчарче“ – песен по текста на Вазов, изпълнена със светлина, но и носталгия към едно отминало, или по-скоро съществуващо само в мечтите на двамата творци време на „безгрижна бедност“, на чист, хармоничен, природосъобразен и боголюбив живот.

Като интонация и композиционни похвати „Щурец и мравки“ проявява още по-забележимо влиянието на италианската оперна традиция и за

³³ Хаджигеоргиев, Д. Учебник по пеене за първи клас на народните прогимназии. С.: Печатница Ст. Атанасов, 1924, с.18. [Hadzhigeorgiev, D. *Uchebnik po penie za parvi klas na narodnite progimnazii*. Sofia: Pechatnitsa St. Atanasov, 1924, p.18.]

кратко – влияние на руския романс (№ 6). В духа на италианската традиция Пипков е въвел молитва към Бог, но тя остава само в словесния текст на втора сцена, прекъсната от появата на мръзнещия, гладен Щурец.

В инструменталния съпровод Пипков показва вещина и смелост в употребата на класико-романтичната хармония, която повечето му колеги съвременници у нас не притежават. Той оцветява мелодията чрез второстепенни и алтеровани акорди, умалени четиризвучия, но понякога употребата им е неудачна или претрупана. М. Булева констатира, че „именно Пипков достига до онази степен на хармонично чуване, която е в състояние да действа като формо- и мелообразуващ фактор, освобождавайки мелодическия феномен за решаването на значими художествени цели.“³⁴. Издържана в тоналности с арматура предимно с един и по-рядко с два знака, в основни размери – 2/4, 3/4, 3/8, „Деца и птички“ очевидно е съобразена с целите и изискванията на действащата учебна програма³⁵. „Щурец и мравки“ ги надхвърля, но само в отделни номера, което не възпрепятства изпълнението на фрагменти от нея. Според учебниците по пеене на колектива Добри Христов, Димитър В. Радев и Васил Мирчев, последната отговаря на нивото на трети гимназиален клас³⁶.

Безспорният художествен и възпитателен потенциал на оперетките на Пипков е напълно обясним от историческа гледна точка, но е не по-малко забележим и когато ги гледаме с очите на човека от XXI в. Нивото на изпълнителска трудност е такова, че позволява оперетките да се представят както от професионални певци или актьори, така и от деца и юноши с допълнителна музикална подготовка. Веднъж поставени на сцена, те биха могли да бъдат заснети и видеозаписите да се използват в училищното обучение по музика. Оперетките на Пипков биха дали прекрасна възможност на деца от различни възрасти да се изявят като изпълнители (инструменталисти, актьори и певци), но същевременно да бъдат включени активно и в подготовката на цялостния спектакъл, да (съ)участват в създаването на хореографията, костюмите и декорите, да анализират и оценяват действащите лица.

За съжаление в последните десетилетия първите български детски оперети с автор Панайот Пипков почти отсъстват не само от музикалната сцена, но и от училищните програми. Невъзможно е да бъдат открити

³⁴ Булева, М. Музикалното мислене на Панайот Пипков ... с. 9. [Buleva, M. Muzikalното mislene na Panayot Pipkov ... p. 9].

³⁵ Вж. програмата от 1907 г. в Тричков, Б. *Стълбицата. Български метод за съзнателно нотно пеене*. Том 1. С., 1940, с. 39. [Trichkov, B. *Stalbitsata. Balgarski metod za saznatelno notno peene*. Tom 1, Sofia, 1940, p. 39].

³⁶ Христов, Д., Радев, Д. В. и Мирчев, В. *Учебник по пеене за трети клас на гимназиите и педагогическите училища*. С.: Печатница С. М. Стайков, 1914. [Hristov, D., Radev, D. V. and Mirchev, V. *Uchebnik po penie za tretii klas na gimnaziite i pedagogichesките uchilishta*. Sofia: Pechatnitsa S. M. Staikov, 1914.].

записи (нито на целите произведения, нито на отделни фрагменти) дори и в интернет мрежите за видеообмен. Споменатите вече постановки в Плевен (и особено онази от преди десетина години) могат да бъдат считани за красноречив знак, че интересът към работите на Пипков, ориентирани към детската публика, може да бъде възроден. Проблемите, поставени в тези произведения, днес са точно толкова актуални, колкото са били и в началото на миналия век. Образите са ярки и въздействащи. Житейските поуки и нравствените ценности, които тези музикални творби внушават, вероятно биха имали по-голямо значение за децата днес, отколкото за техните връстници преди век. Красивата музика може да допринесе за изграждането на музикален вкус, както и да формира публика, отворена към по-сериозните оперни или оперетни спектакли. Днес оперетките на Пипков могат да бъдат поставени на сцена ефектно и атрактивно – с осъвременена оркестрация, с модерни режисьорски, хореографски, сценографски и мултимедийни решения.

В заключение ще изразя надеждата, че това творчество, подобно на много песнички от онова време, ще намери отново пътя към съвременния млад зрител и ще стане част от нашето музикално пространство така, както е било преди около век.

БИБЛИОГРАФИЯ

Печатни издания:

Андреев, А. *Панайот Пипков*. С.: Българска академия на науките, 1952. [Andreev, A. *Panayot Pipkov*. Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 1952.].

Бикс, Р. Български представи за музикален театър през вековете. В: *100 години от началото на българското оперетно изкуство (1914 – 2014)*. София: Съюз на българските композитори, Секция „Музиколози“, 2018 с. 29-35. [Bix, R. Bulgarian Concepts about Musical Theatre Down the Ages. In: *100 years since the beginning of Bulgarian operetta (1914 – 2014)*. Sofia: Union of Bulgarian Composers. Bulgarian Musicological Society, 2018, p. 29-35.].

Бойчев, Д. Детски музикални курсове. В: *Родна песен*, 1942, № 5 – 6, с. 107-109. [Boychev, D. Detski muzikalni kursove. In: *Rodna pesen*, 1942, No. 5– 6, p. 107-109.].

Булева, М. Музикалното мислене на Панайот Пипков в контекста на българската музикална култура от края на XIX и началото на XX в. В: *Панайот Пипков и музикалната култура на неговото време. XVI национална конференция на преподавателите по история на музиката '96*, Плевен, 1997, с. 3-15. [Buleva, M. Muzikalното mislene na Panayot Pipkov v konteksta na balgarskata muzikalna kultura ot kraia na XIX u nachaloto na XX v. In: *Panayot Pipkov I muzikalnata kultura na negovoto vreme. XVI natsionalna nauchna konferentsia na преподаvatelite po istoria na muzikata '96*. Pleven, 1997, p. 3-15.].

Енциклопедия „България“. Т.1, С.: Българска академия на науките, 1978. [Entsiklopedia „Bulgaria“. Vol. 1, Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 1978].

Енциклопедия на българската музикална култура. С.: Българска академия на науките, 1967. [Entsiklopedia na balgarskata muzikalna kultura Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 1967].

Каракостова, Р. Оперетата в България – запознаване с жанра и първи любителски представления. В: 100 години от началото на българското оперетно изкуство (1914 – 2014). София: Съюз на българските композитори, Секция „Музиколози“, 2018, с. 36-45. [Karakostova, R. The Operetta in Bulgaria – Familiarizing with the Operetta Genre and First Amateur Performances. In: 100 years since the beginning of Bulgarian operetta (1914 – 2014). Sofia: Union of Bulgarian Composers. Bulgarian Musicological Society, 2018, p. 36-45].

Кюлюмджиев, Ю. Половин век по пътя на духовността. НУИ „Панайот Пипков“ отбелязва своята 50-годишнина. В: Музикални хоризонти, 2010, №10, с. 13-14. [Koulyumdzhev, Y. Polovin vek po patya na duhovnostta. NUI „Panayot Pipkov“ otbelyaza svoyata 50-godishnina. In: Musical Horizons, 2010, № 10, p. 13-14].

Обчарова, Ж. „Щурец и мравки“ на Бургаска сцена през 20-те и началото на 30-те г. В: Панайот Пипков и музикалната култура на неговото време. XVI национална конференция на преподавателите по история на музиката '96, Плевен, 1997 г., с. 34-37. [Ovcharova, Zh. „Shturets i mrvaki“ na Burgaska operna stsena pres 20-te i nachaloto na 30-te g. In: Panayot Pipkov i muzikalnata kultura na negovoto vreme. XVI natsionalna nauchna konferentsia na prepodavatelite po istoria na muzikata '96. Pleven, 1997, p. 34-37].

Пипков, П. Щурец и мравки. Оперетка в две сцени. Клавирно извлечение С.: Хемус, 1925 г. [Pipkov, P. The Cricket and the Ants. Operetta in two scenes. Piano score. Sofia: Hemus, 1925.].

Тончева, Е. Панайот Пипков. С.: Наука и изкуство, 1962. [Toncheva, E. Panayot Pipkov. Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 1962.].

Тричков, Б. Стълбицата. Български метод за съзнателно нотно пеене. Том 1, С., 1940. [Trichkov, B. Stalbitsata. Balgarski metod za saznatelno notno peene. Vol. 1, Sofia: 1940.].

Хаджигеоргиев, Д. Учебник по пение за първи клас на народните прогимназии. С.: Печатница Ст. Атанасов, 1924. [Hadzhigeorgiev, D. Uchebник po penie za parvi klas na narodnite progimnazii. Sofia: Pechatnitsa St. Atanasov, 1924.].

Хлебаров, Иван. За театрално-драматичното творчество на Панайот Пипков. В: Панайот Пипков и музикалната култура на неговото време. XVI национална конференция на преподавателите по история на музиката '96, Плевен, 1997 г., с. 28-34. [Hlebarov, I. Za teatralno-dramatichnoto tvorchestvo na Panayot Pipkov. In: Panayot Pipkov i muzikalnata kultura na negovoto vreme. XVI natsionalna nauchna konferentsia na prepodavatelite po istoria na muzikata '96. Pleven, 1997, p. 28-34.].

Христов, Д., Д. В. Радев и В. Мирчев. Учебник по пение за трети клас на гимназиите и педагогическите училища. С.: Печатница С. М. Стайков, 1914. [Hristov, D., D. V. Radev i V. Mirchev. Uchebник po penie za tretii klas na gimnaziite i pedagogicheskite uchilishta. Sofia: Pechatnitsa S. M. Staikov, 1914.].

Хърков, С. Възникване на оперетата в България (от „Войникът-беглец“ в 1850, през „Царският пуяк“ в 1883, до „Кармозинела“ в 1914 и „Царицата на чардаша“ в 1918). В: 100 години от началото на българското оперетно изкуство (1914 – 2014). София: Съюз на българските композитори, Секция „Музиколози“, 2018, с.46–63. [Harkov, S. Origins of the Operetta in Bulgaria (from Szökött katona/ The Fugitive Soldier in 1850, through Royal Dindon in 1883, to Carmosinella in 1914 and Csárdásfürstin in 1918. In: 100 years since the beginning of Bulgarian operetta (1914 – 2014). Sofia: Union of Bulgarian Composers. Bulgarian Musicological Society, 2018, p. 46–63].

Хърков, С. Началото на българското музикалносценично изкуство за деца и младежи в 1883 г. В: 100 години от началото на българското оперетно изкуство (1914 – 2014). София: Съюз на българските композитори, Секция „Музиколози“, 2018. с.285–307. [Harkov, S. The Beginning of Musical Theatre for Children and Adolescents in Bulgaria in 1883. In: 100 years since the beginning of Bulgarian operetta (1914 – 2014). Sofia: Union of Bulgarian Composers. Bulgarian Musicological Society, 2018, p. 285–307].

Янова, К. Архивът на Добри Христов. Каталог. Българска академия на науките. Институт за изкуствознание. С.: Матом, 2002. [Yanova, K. Arhivat na Dobri Hristov. Katalog. Bulgarian Academy of Sciences, Institute of Art Studies. Sofia: Matom, 2002].

Интернет ресурси:

Божинов, Васил. Народно читалище „Постоянство“, 1856 Лом. [Bozhinov, Vasil. Narodno chitalishte „Postoyanstvo“, 1856 Lom.]. [Viewed 30 June 2019]. Available from: <https://postoyanstvo1856.alle.bg/устория/>.

Василев, Г. Из историята на Музикалното дружество „Кавал“ в град Ловеч. В: Известия. Т.2. Ловеч: Регионален исторически музей.1996, с.137–145. [Vasilev, G. Iz istoriyata na Muzikalnoto druzhestvo „Kaval“ v grad Lovech. In: Izvestiya. Vol.2. Lovech: Regionalen istoricheski muzey 1996, p. 137–145.]. [Viewed 30 June 2019]. Available from: <https://lovechtoday.eu/на-23-ми-февруари-точно-преди-100-години-е-с/>.

Дубарова, К. Върбан Върбанов. Диригент и композитор. Регионален исторически музей – Бургас. [Dubarova, K. Varban Varbanov. Conductor and composer. Regional historical museum – Burgas]. [Viewed 30 June 2019]. Available from: <http://www.burgasmuseums.bg/index.php?page=encdetail&id=172>

Народно читалище „15 септември 1903 г.“. [Viewed 30 June 2019]. Available from: <http://librazlog.com/читалище/самодейност/>.

Нова изложба в Държавен архив – Стара Загора, 20.03.2017. [Nova izlozhba v Darzhaven arhiv – Stara Zagora, 20.03.2017.]. [Viewed 30 June 2019]. Available from: <https://dolap.bg/2017/03/20/нова-изложба-в-държавен-архив-стара-за/>.

THE FIRST BULGARIAN CHILDREN'S OPERETTAS BY PANAIOT PIPKOV – AN ATTEMPT AT A CONTEMPORARY INTERPRETATION

Boryana Mangova

Abstract: Panaiot Pipkov's children's operettas were performed on multiple occasions in different cities in Bulgarian in the period from 1910 until end-1930s and were received very well by the audiences. Nevertheless, today they are almost entirely excluded from concert and school performance programmes. The article poses the following questions: are Pipkov's works topical today and are they relevant to our national music scene; are they capable of tugging at the heartstrings of children's and adolescents' audiences that grew up amidst a digital and multimedia environment; can the characters from "Children and Birds" and "The Cricket and the Ant" and their musical features provide excitement and cultivate moral backbone?

The present publication is an attempt at a new musical and dramaturgical analysis of the two operettas - an analysis which is focused upon the compositional concept of the composer viewed through the prism of the above-stated questions.

Keywords: Panaiot Pipkov, Dimo Boichev, children's operetta, "The Cricket and the Ant", "Children and Birds"

MUSIC

МУЗИКА

ГРАФИЧНИ ТРАНСФОРМАЦИИ – II¹
Форум за идеи и художествени практики
в съвременната българска и полска графика и арт книга

Снежина Бисерова

Резюме: Форумът ГРАФИЧНИ ТРАНСФОРМАЦИИ – II ЧАСТ (Цифрови и хибридни графични техники) е художествен проект, реализиран през 2019 г. с подкрепата на Фонд научни изследвания на СУ „Св. Климент Охридски“. Ръководител на проекта, организатор и куратор на изложбите и арт събитията, включени в него, е доц. д-р Снежина Бисерова. Във форума участват изявени български и чуждестранни художници, които използват дигиталните технологии в творческата и в преподавателската си практика. Проектът е етап от инициатива, стартирала през 2018 г., като се предвижда тя да продължи и през следващите години. Целта на форума, проведен през 2019 г., е да представи в контекста на актуалните практики в съвременното графично изкуство резултатите от учебния процес и от творческата практика на преподаватели, студенти и докторанти от Софийския университет, от НХА, както и от водещи висши художествени училища в Полша.

Ключови думи: дигитални графични техники, авторска книга, графична изложба, триенале на графиката, печатни технологии, хибридни графични техники

Експанзията на дигиталните технологии в глобализираното постмодерно социално пространство доведе до небивала досега агресия на визуалността. Резултатът е, че се разшири използването на художествени средства, които са извън считаните за класически (или конвенционални), включително и в рамките на графичното изкуство. Графиката е сфера, която винаги е функционирала като инкубатор за нови идеи, за алтернативно мислене, възприемане и разбиране на света. Широкият диапазон на инструментите и подходите, прилагани в графиката, определя комплексността на погледа и усилията на творците новатори, които непрестанно развиват и променят характера на това изкуство.

¹ “Графични трансформации – II част” е художествен проект, реализиран през 2019 г. с подкрепата на Фонд научни изследвания на СУ „Св. Климент Охридски“

Чистото приложение на графичните техники е своеобразен конденз на елитарна естетика. Днес обаче то все по-често се оказва изместено от сложни, хибридни комбинации между класически и дигитални печатни способности, често персонализирани да степен на „лична“, техника, които легитимират автора на международната художествена сцена. Сега, във второто десетилетие на XXI век, графичното изкуство в световен мащаб се превръща в зона, в която се пресичат традиционното разбиране за рисуването като изначален духовен стремеж с възможността, благодарение на новите дигитални технологии, полето на изказ да бъде разширено. Художникът преосмисля и трансформира езика си през медията и, нещо повече, пресича с лекота границите между жанровете и видовете изкуства. Така, съвременното графично изкуство завладява нови територии и, без да отхвърля класическите техники, ги поставя в нов контекст, и ги вписва в съвременната художествена лексика.

Хибридните комбинации, определяни от авторите най-често като смесени техники, понастоящем предлагат огромен диапазон от възможности и са широко застъпени както в областта на оригиналната графика, така и в сферата на арт книгата. В съвременната графика симбиозата на ръчни техники, архаични фотографски методи и цифрови технологии обогатява многопластовото звучене на графичния лист. Надпечатванията върху тонер трансфер на ръчно създадени матрици (високопечатни, дълбокопечатни, силиграфски и преге-печат) е често прилагана практика, особено при създаването на арт книги в лимитирани авторски тиражи. Интердисциплинарният подход (печатният синтез) в графиката включва смесени графични техники, както и нетрадиционни методи. Резултатът от тяхното свързване е художествен продукт, който притежава, но и надгражда иманентните характеристики на графиката като вид изкуство.

Тенденцията е, че графиката, създадена изцяло чрез дигитален инструментариум, печели все повече позиции на престижните световни графични форуми. В последните няколко издания на биеналетата в Любляна, Дуоро, Краков, Тайван, в това число и на триеналето в София, експозициите включват наред с работите, изпълнени в традиционни графични техники, и произведения, в които е приложен широк спектър от технологични процеси, базирани на дигиталните способности за проектиране и печат. Нещо повече, броят им постепенно започва да доминира, а постиженията в тази област са отбелязвани и награждавани. Именно изследването на тези тенденции в сферата на печатната графика е в основата на проекта „Графични ТрансФормации – II“ (Цифрови и хибридни графични техники) с ръководител доц. д-р Снежина Бисерова. „Графични ТрансФормации“ е художествен форум, който се разполага върху територията на оригиналната графика и на арт книгата, при които цифровите технологии са ключов художествен графичен инструментариум.

В проекта участват изявени български и полски художници, прилагащи активно дигиталните техники в творческата и в преподавателската си практика, като всеки от тях е с категорично заявена авторска позиция в рамките на постмодерното. Представени са и резултатите от учебния процес по графика и технологии, в който цифровите технологии заемат особено важно място. Включени са студенти и докторанти от специалност „Изобразително изкуство“ и от магистърска програма „Графичен дизайн“ в СУ „Св. Климент Охридски“. Партньор в проекта е и доц. д-р Регина Далкалчева (преподавател в Националната художествена академия в специалност „Книга, илюстрация, печатна графика“ и ръководител на магистърска програма „Илюстрация“), която привлече към проекта и свои възпитаници от програмата „Илюстрация“. От полска страна в проекта участват преподаватели и студенти от Департамента по изкуства в университета „Мария Кюри-Склодовска“ в Люблин.

Платформата на проекта предоставя среда за творчески обмен на идеи, графични практики и технологии, като популяризира съвременните тенденции в развитието на българската графична школа в контекста на прилагането на дигиталните технологии.

В рамките на проекта „Графични ТрансФормации – II“ бяха организирани и редица художествени събития.

Изложба „Графични ТрансФормации – II“ (Българска графика и арт книга), галерия „WA-UMCS“, университет „Мария Кюри-Склодовска“, Люблин (Полша)



Плакат от изложбата



Общ изглед от изложбата

В изложбата участваха преподаватели, докторанти, млади учени и студенти от Софийски университет „Св. Климент Охридски“ и от Националната художествена академия. От Софийския университет в експозицията бяха представени преподавателите Буйан Филчев, Лаура Димитрова, Анна Цоловска, Снежина Бисерова (ръководител на проекта и куратор на изложбата), Венцислава Стоянова, Красимира Дренска, Цвета Петрова, както и група студенти, млади учени и докторанти (Виолета Апостолова; Десислава Митова, Мария Бонкова, Калина Миланова, Екатерина Трайкова и Елена Жекова). От НХА в изложбата се включиха Регина Далкалъчева (преподавател) и младите учени Александра Димитрова, Божена Серафимова и Невена Ненова. Арт събитието бе широко представено на сайта на университет „Мария Кюри-Склодовска“ (Люблин, Полша). В резултат бяха осъществени междуинституционални контакти и договорено представянето на реципрочна полска изложба по темата на проекта в София, България.

Уъркшоп по силиграфия с ръководител доц. д-р Снежина Бисерова, университет „Мария Кюри-Склодовска“, Люблин (Полша)



Момент от уъркшопа

На 20 май 2019 г. в Департамента по изкуства на Университета в Люблин Снежина Бисерова проведе уъркшоп по силиграфия, в който участваха и Александра Димитрова и Невена Ненова от НХА, както и преподаватели и студенти от Университета „Мария Кюри-Склодовска“. По специалната покана на Декана на Департамента по изкуства проф. д-р Кшищоф Шиманович преподавателите от Факултета по науки за образованието и изкуствата на Софийския университет доц. д-р Анна Цоловска и доц. д-р Снежина Бисерова представиха лекции с презентации по темата на проекта.



Откриване на самостоятелната изложба на Снежина Бисерова



Снежина Бисерова. Арт Книга URBAN WALLS, CGD, 2019

Изложбата „Българска графика“ – „CHANGE-FORM-NATURE“, Хага (Холандия), септември 2019 г.



Общ изглед от изложбата

Снежина Бисерова и Александра Димитрова показаха свои работи в рамките на изложбата „Българска графика“ – „CHANGE-FORM-NATURE“,

която се проведе в холандската столица Хага през септември 2019. Изложбата е по проект на графичното сдружение “Stichting Grafein” с куратор от българска страна Георги Колев (управител на галерия „Леседра“, София) и Мария Каптейнс от холандска страна. Тя бе открита от Негово Превъзходителство г-н Румен Александров – посланик на Република България в Холандия.

**Уъркшоп по силиграфия в ателието
на холандския график Юриен Рейвънхорст –
Хага (Холандия), септември 2019 г.
Ръководител доц. д-р Снежина Бисерова**



Момент от уъркшопа

На 26 септември 2019 в Хага доц. д-р Снежина Бисерова изнесе лекция с презентация и представи уъркшоп по силиграфия в ателието на графика Юриен Рейвънхорст. Събитията бяха реализирани по специалната покана на холандската фондация „Grafein“ в рамките на проекта Grafiek19. В уъркшопа взеха участие Александра Димитрова заедно с преподаватели и художници от Холандия (Юриен Рейвънхорст, Ингрид Менге, Мариан Бейкънс, Мария Каптейнс, Петра Бергхорст, Карла Декер и Сет Хюйсманс).

Изложба „Графика“ – галерия „Етюд“,
София, октомври 2019 г.



Откриване на изложбата

Изложбата в галерия „Етюд“ бе четвъртото по ред събитие от поредицата изложби „Автофокус“, организирани от Венцислава Стоянова (главен асистент в катедра „Визуални изкуства“). Куратор на изложбата е Снежина Бисерова. Участваха 21 студенти от специалност „Изобразително изкуство“ и от магистърска програма „Графичен дизайн“, като експозицията включваше общо 35 работи, създадени в рамките на занятията по дисциплината „Графика и технологии“.

Международна изложба „Графични ТрансФормации –
Българска и полска графика и арт книга“
(18 ноември - 31 ноември 2019 г.),
Български културен институт, Варшава



Изглед от изложбата в Българския културен институт във Варшава



Откриване на изложбата

В изложбата участваха преподавателите от университета „Мария Кюри-Склодовска“ Алиция Снох-Павловска, Цезари Климашевски, Томаш Малец (технолог в ателието по литография) и Анджей Мосио, както и студенти от същия университет. От българска страна свои работи показаха преподавателите от Софийския университет Буян Филчев, Лаура Димитрова, Анна Цоловска, Снежина Бисерова, Венцислава Стоянова, Красимира Дренска, Цвета Петрова и докторанти, млади учени и студенти, които се обучават в специалностите към катедра „Визуални изкуства“ на СУ „Св. Климент Охридски“ (Виолета Апостолова, Калина Миланова, Десислава Митова, Мария Бонкова, Екатерина Трайкова и Елена Жекова). Сред участниците от България бяха и Регина Далкалъчева (преподавател в НХА) и младите учени от НХА Александра Димитрова, Божена Серафимова и Невена Ненова.

Изложбата бе съфинансирана от програма „Мобилност“ на Фонд „Култура“ на Министерството на културата на Република България.

GRAPHIC TRANSFORMATIONS – II

A forum for ideas and artistic practices in contemporary Bulgarian and Polish printmaking and artists' books

Snezhina Biserova

Abstract: The GRAPHIC TRANSFORMATIONS – II (Digital and hybrid printing techniques) forum is an artistic project that was implemented in 2019 with the support of the Scientific Research Fund of Sofia University “St. Kliment Ohridski”. Assoc. Prof. Snezhina Biserova was the project manager, organizer and curator of the exhibitions and artistic events within the forum. Participants in the forum were distinguished Bulgarian and foreign artists who use digital technologies in their artistic and teaching practice. The project was implemented as a consecutive stage within an initiative that had been launched in 2018 and is envisaged to continue over the coming years. The aim of the 2019 forum was to present the outcomes of the teaching and artistic practice of lecturers, undergraduates and PhD students from Sofia University, the National Academy of Art as well as from leading high schools of art in Poland in the context of the current practices in contemporary graphic art.

Keywords: digital printing techniques, artist's book, print exhibition, triennial of graphic arts, printmaking technologies, hybrid graphic techniques

АВТОРИ НА БРОЯ

Анджела ГОЦИС - докторант в Института за изследване на изкуствата – БАН (сектор „Екранни изкуства“). Работи в областта на фотографията. Научните ѝ интереси са насочени към изследване на авангардното и на експерименталното кино.

E-mail: angi_wb@yahoo.com

Антон СТАЙКОВ – г-р, специалист в областта на комикса и илюстрацията, на рекламата, дизайна и масовата култура. Хоноруван преподавател във Факултета по журналистика и масови комуникации на СУ „Св. Климент Охридски“. Като куратор участва в организацията на национални и международни изложби, посветени на комикса, карикатурата и илюстрацията. Заместник-председател е на Съюза на българските художници. Автор е на редица публикации, посветени на българския комикс и на изкуството на книгата. Изявява се като сценарист и водещ на документални филми и телевизионни предавания. Носител е на национални литературни награди.

E-mail: staykov@format.bg

Боряна МАНГОВА – г-р, главен асистент във Факултета по науки за образованието и изкуствата на СУ „Св. Кл. Охридски“; музиколог, преподавател по „История на музиката“ и „История на българската музика“. Научните ѝ интереси са свързани с българската оперна драматургия (оперите на П. Владигеров, П. Хаджиев, К. Илиев), както и с музикалното образование в българското училище от Освобождението до средата на 40-те години на XX век. Работи и в областта на средновековната литургична музика. Б. Мангова е автор и на публикации върху живота и сценичното творчество на Дмитрий Шостакович.

E-mail: bmangova@uni-sofia.bg

Ива ДОСЕВА – г-р, доцент в сектор „Изобразителни изкуства“ на Института за изследване на изкуствата, БАН. Научните ѝ интереси са насочени предимно към изследване на изкуството от ранновизантийския период. Автор на монография върху ранновизантийската и средновековната архитектурна скулптура в Созопол, както и на множество студии и статии, публикувани в реномирани научни издания.

E-mail: iva_dosseva@abv.bg

Йосиф АСТРУКОВ - главен асистент в сектор „Екранни изкуства“ на Института за изследване на изкуствата, БАН. Режисьор, фотограф и оператор. Изследванията му са в областта на танца и видеото, експерименталното кино, мултимедийните представления, фотографията. Автор е на публикации върху синтеза на видео и танц, върху ролята на мултимедийните технологии в екранните и сценичните изкуства, върху фотографията.

E-mail: ioshertz@abv.bg

Красимира ДРЕНСКА – г-р, асистент във Факултет по науки за образованието и изкуствата (СУ „Св. Климент Охридски“). Интересите ѝ като художник и изследовател са насочени към декоративното и хартиеното изкуство, в частност към работата с ръчно рециклирана хартия. Участва в множество национални и международни изложби и научни форуми посветени на съвременните пластични изкуства.

E-mail: kdrenska@uni-sofia.bg

Лаура Димитрова – г.н., професор в катедра „Визуални изкуства“ (Факултет по науки за образованието и изкуствата, СУ „Св. Климент Охридски“). Преподавател по дисциплините „Декоративни изкуства и комбинаторика“, „Теория на художествения образ“, „Стилизация и орнамент“. Професионалните ѝ интереси са в областта на съвременното изкуство, като се изявява едновременно и като художник, и като изследовател. Има множество участия в индивидуални и групови изложби, в арт симпозиуми и в различни проекти в страната и в чужбина.

E-mail: laura@uni-sofia.bg

Лиляна КАРАДЖОВА – г-р, преподавател в НБУ и НХА по история и теория на фотографията, класически и алтернативни фотографски процеси. Тя е и гост преподавател в Университет Абат Олиба (CEU), Барселона. Изследователските ѝ интереси са в областта на психологическите подходи в теорията на фотографията. Лиляна Караджова е фотограф и куратор, с редица участия в самостоятелни и колективни изложби в България, Италия, Испания, Франция, Великобритания, Полша, САЩ, Канада.

E-mail: info@lilyanakaradjova.com

Наташа НОЕВА - докторант в Института за изследване на изкуствата към БАН. Професионалните ѝ интереси са свързани с изследване на процесите в живописа и скулптурата, на функциите на галерията като институционален център на художествения живот. Фокусът на научната ѝ работа е насочен към художествения живот в България периода от началото на 40-те – до края на 70-те години на миналия век. Изявява се и като художествен критик и куратор, както и като художник. Публикува в специализирани издания за изкуство, в периодичния печат, участва и в редица изложби.

E-mail: natasha.noeva@abv.bg

Петър КЪРДЖИЛОВ - г.изк., дългогодишен изследовател на ранното кино в България, киноисторик, журналист, писател. Работил е в Българската национална филмотека, в Националния съвет за радио и телевизия, в Българската национална телевизия. Асоцииран член е на сектор „Екранни изкуства“ към Института за изследване на изкуствата при БАН. Автор е на стотици журналистически материали и научни публикации, както и на над 20 книги. Научно-изследователските му интереси са свързани с историята на българското и на балканското кино.

E-mail: kardjilov@yahoo.com

Регина ДАЛКАЛЪЧЕВА – г-р, доцент в Националната художествена академия (катедра „Книга, илюстрация и печатна графика“). Дългогодишен преподавател по „Илюстрация“ и „Изкуство на книгата“. Има изследвания в областта на арт книгата, авторските издания, експерименталните словесно-визуални нарративни модели в картинната книга. Като художник се изявява в полето на художествената илюстрация, арт книгата, дигиталната графика.

E-mail: r.dalkalacheva@nha.bg; reginadalkalacheva@yahoo.de

Снежина БИСЕРОВА – г-р, доцент по „Графика и технологии“ и по „Графичен дизайн“ във Факултета по науки за образованието и изкуствата (СУ „Св. Климент Охридски“). Професионалните ѝ интереси са в полето на печатната графика, в това число и дигиталната. Изследователската ѝ работа е свързана с развитието на силиграфията, на дълбокия печат и на дигиталната графика. Участва в представителни национални и международни изложби, има и множество индивидуални изяви. Носител на национални и международни награди за изкуство. Нейни работи са притежание на обществени и частни колекции в страната и в чужбина.

E-mail: sssivanov@uni-sofia.bg; snbisser@hotmail.com

Цветана ПЕТРОВА – г-р, асистент във Факултета по науки за образованието и изкуствата (СУ „Св. Кл. Охридски“). Творческите и изследователските ѝ интереси са насочени предимно към печатната графика, в това число и към съвременните дигитални форми. Участник е в множество изложби в България и в чужбина, както и в различни научни форуми, посветени на проблемите на съвременното изкуство.

E-mail: cvetapp@uni-sofia.bg

AUTHORS OF THE ISSUE

Andzhela GOTSIS is a PhD student at the Institute of Art Studies, the Bulgarian Academy of Sciences (Screen Art sector). She engages in photography. Her scientific interests involve research of avantgarde and experimental cinematography.

E-mail: angi_wb@yahoo.com

Anton STAYKOV holds a doctoral degree and is an expert in comics and illustration, advertisement, design and mass culture. He is a non-tenured lecturer at the Faculty of Journalism and Mass Communication at Sofia University "St. Kliment Ohridski". As a curator he was involved in the organization of national and international exhibitions dedicated to comics, caricature and illustration. He is the author of a number of publications on Bulgarian comics and book art. Anton Staykov also undertakes script-writing engagements and acts as a presenter of documentaries and TV shows. He has won several national literary awards.

E-mail: staykov@format.bg

Boryana MANGOVA is a holder of a PhD and a Senior Assistant Professor at the Faculty of Educational Studies and the Arts of Sofia University "St. Kliment Ohridski". She is a musicologist, a lecturer of History of Music and History of Bulgarian Music. Her scientific interests lie in the field of Bulgarian opera dramaturgy (the operas of P. Vladigerov, P. Hadzhiev, K. Iliev) as well as with the musical education in Bulgarian school from the Liberation until mid-1940s. She has also done research in the sphere of Mediaeval liturgical music. B. Mangova is the author of publications on the life and stage works by Dmitri Shostakovich.

E-mail: bmangova@uni-sofia.bg

Iosif ASTRUKOV is an Assistant Professor in the Screen Arts sector of the Institute for Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences. Director, photographer and cameraman. His researches are in the field of dance and video, experimental cinema, multimedia performances, photography. Author of the books "VideoDance", 2015, "Stage and Screen. New Multimedia Performances", 2018 and "Photography as...", 2019.

E-mail: ioshertz@abv.bg

Iva DOSEVA holds a doctoral degree and is an Associate Professor in the Fine Arts department of the Institute for Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences. Her scientific interests are related to the research of Early Byzantine Art. She is the author of a monograph on early Byzantine and medieval architectural sculpture in Sozopol as well as of many studies, articles and reviews in prestigious periodicals.

E-mail: iva_dosseva@abv.bg

Krasimira DRENSKA holds a doctoral degree and is an Assistant Professor at the Faculty of Educational Studies and the Arts, Sofia University "St. Kliment Ohridski". Her artistic and research interests include decorative and paper art, in particular working with hand-recycled paper. She has taken part in numerous national and international exhibitions and scientific forums on contemporary plastic arts.

E-mail: kdrenska@uni-sofia.bg

Laura DIMITROVA is a Doctor of Science and holds the academic rank of Professor at the Visual Arts department (at the Faculty of Educational Studies and the Arts, Sofia University "St. Kliment Ohridski"). She teaches Decorative Arts and Combination Techniques, Theory of the Artistic Image, Stylization and Ornament. Her professional interests include contemporary art – a sphere which she is engaged in both as an artist and as a researcher. She has participated in many art symposia and projects and has exhibited her works at numerous solo and group exhibitions in Bulgaria and abroad.

E-mail: laura@uni-sofia.bg

Lilyana KARADZHOVA holds a doctoral degree in Art Studies and Fine Arts. She teaches history and theory of photography, classical and alternative photographic processes at New Bulgarian University and the National Academy of Art. She also is a visiting lecturer at the Abat Oliba CEU University in Barcelona.

Her research interests are in the sphere of psychological approaches in the theory of photography. Lilyana Karadzhoва is a photographer and curator. She has taken part in a number of solo and joint exhibitions in Bulgaria, Italy, Spain, France, Great Britain, Poland, the USA, Canada.

E-mail: info@lilyanakaradjova.com

Natasha NOEVA is a PhD candidate in the Institute of Art Research within the Bulgarian Academy of Sciences. Her professional interests are related to the research of processes in painting and sculpture, the functions of galleries as institutional centers of artistic life. The focus of her academic work falls upon the artistic life in Bulgaria in the period from the beginning of the 1940s until end-1970s. Her professional pursuits are also related to art criticism, curatorship and painting. She publishes in specialized art journals and periodicals and takes part in a number of exhibitions.

E-mail: natasha.noeva@abv.bg

Petar KARDZHILOV is a Doctor of Science, long-standing researcher of early cinema in Bulgaria, cinema historian, journalist, writer. He worked in the Bulgarian National Film Archive, the National Council for Radio and Television, the Bulgarian National Television. He is an associate member of Screen Arts sector in the Institute of Art Research within the Bulgarian Academy of Sciences. He is the author of hundreds of journalistic articles and scientific publications as well as of over 20 books. His scientific and research interests are in the sphere of the history of Bulgarian and Balkan cinema.

E-mail: kardjilov@yahoo.com

Regina DALKALACHEVA holds a doctoral degree and is an Associated Professor at the National Academy of Art (Book, Illustration and Printed Graphics Department). She has been a lecturer in Illustration and The Art of the Book for many years. She has conducted research in the sphere of artist books, artist publications, experimental verbal-visual narrative models in illustrated books. As an artist she works in the sphere of artistic illustration, artist books, digital graphics.

E-mail: r.dalkalacheva@nha.bg; reginadalkalacheva@yahoo

Snezhina BISEROVA holds a doctoral degree and is an Associate Professor in Graphic and Technologies and Graphic Design at the faculty of Educational Studies and the Arts, Sofia University "St. Kliment Ohridski". Her professional interests are in the field of printmaking, including the creation of digital prints. She has taken part in representative national and international exhibitions as well as in numerous solo exhibitions. She is the recipient of national and international art awards. Her artworks are owned by public and private collections in Bulgaria and abroad.

E-mail: sssivanov@uni-sofia.bg; snbisser@hotmail.com

Tsveta PETROVA holds a doctoral degree and is an Assistant Professor at the Faculty of Educational Studies and the Arts at Sofia University "St. Kliment Ohridski". Her artistic and scientific interests lie mainly in the sphere of printmaking, including contemporary digital forms. She has participated in a number of exhibitions in Bulgaria and abroad, as well as in various scientific forums dedicated to issues in contemporary art.

E-mail: cvetapp@uni-sofia.bg

ВИЗУАЛНИ УЗКУСТВА И МУЗИКА

Шестмесечно списание за изкуство и култура

Книжка № 1, 2020

Година I, том I

VISUAL ARTS AND MUSIC

Biannual journal for arts and culture

Issue No 1, 2020

Volume 1 Year I

ISSN 2683-1392