

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

## VISUAL ARTS AND MUSIC

2/2020

## 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](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 № 2, 2020  
Година I, том 2

## СЪДЪРЖАНИЕ

### СТРАНИЦИ НА РЕДАКТОРИТЕ

**КЪМ ЧИТАТЕЛИТЕ** . . . . . 4

### ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА / ПЛАСТИЧНИ ИЗКУСТВА

#### **ЗА ИЗПОЛЗВАНЕТО НА ПОПУЛЯРНИ ИКОНОГРАФСКИ ТИПОВЕ НА БОЖЕСТВА В РИМСКАТА СКУЛПТУРА ОТ БЪЛГАРИЯ**

Марина Колева . . . . . 6

#### **ЗАЛЕЗ ИЛИ ВЪЗРАЖДАНЕ НА ПРАВОСЛАВНИЯ КАНОН?**

Чавдар Попов . . . . . 18

#### **ЗНАЦИ НА ВРЕМЕТО – ОБРАЗИ ВЪРХУ БАНКНОТИ ОТ ДЪРЖАВИ НА БАЛКАНИТЕ (1944 – 1990)**

Саша Лозанова, Стела Ташева . . . . . 30

#### **СКУЛПТУРА И ХУДОЖЕСТВЕНИ КОНСТРУКЦИИ – ОТ АТЕЛИЕТО ДО МОНТАЖА**

Николета Иванова-Стоимирова . . . . . 46

### ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА / ФОТОГРАФИЯ

#### **СЪЗДАВАНЕ НА ЦИФРОВИ ИЗОБРАЖЕНИЯ – ФОТОГРАФИЯ И ПРИНТ**

Йоана Ангелова . . . . . 54

### ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА / ЕКРАННИ ИЗКУСТВА

#### **ПЪРВИТЕ ФИЛМИ, ЗАСНЕТИ НА БАЛКАНИТЕ (1896 – 1900)**

Петър Кърджилов . . . . . 68

## МУЗИКА

### **ЗНАЧЕНИЕТО НА ФРЕНСКАТА ШКОЛА ЗА ТВОРЧЕСТВОТО НА ЛЮБОМИР ПИПКОВ И МАРИН ГОЛЕМИНОВ**

Александра Миланова. . . . . 82

## АВТОРИ

**АВТОРИ НА БРОЯ.** . . . . . 93

# VISUAL ARTS AND MUSIC

Biannual journal for arts and culture  
Issue No 2, 2020  
Volume 2 Year I

---

## CONTENTS

### EDITORS` PAGES

**EDITORS` ADDRESS** . . . . . 4

### VISUAL ARTS / PLASTIC ARTS

#### **ON THE USE OF POPULAR ICONOGRAPHIC TYPES OF DEITIES IN ROMAN SCULPTURE FROM BULGARIA**

Marina Koleva. . . . . 6

#### **A DECLINE OR REVIVAL OF THE EASTERN ORTHODOX CANON?**

Chavdar Popov. . . . . 18

#### **SIGNS OF THE TIMES: ARCHITECTURE IN THE IMAGES ON BANKNOTES FROM THE BALKANS (1944 – 1990)**

Sasha Lozanova, Stela Tasheva. . . . . 30

#### **SCULPTURE AND ARTISTIC CONSTRUCTIONS – FROM THE STUDIO TO THE EXHIBITION SITE**

Nikoleta Ivanova-Stoimirova . . . . . 46



VISUAL ARTS / PHOTOGRAPHY

**DIGITAL IMAGING – PHOTOGRAPHY AND PRINT**

Yoana Angelova . . . . .54

VISUAL ARTS / SCREEN ARTS

**THE FIRST FILMS WHICH WERE SHOT ON THE BALKANS (1896 – 1900)**

Petar Kardzhilov . . . . .68

MUSIC

**THE IMPACT OF FRENCH MUSIC ON WORKS  
BY LYUBOMIR PIPKOV AND MARIN GOLEMINOV**

Alexandra Milanova . . . . .82

AUTHORS

**AUTHORS OF THE ISSUE . . . . .94**

## КЪМ ЧИТАТЕЛИТЕ

Уважаеми читатели,

Пред вас е вторият брой на сп. „Визуални изкуства и музика”.

Линията, очертала се в първата книжка на списанието, е запазена и тук. Текстовете се подреждат в пъстра мозайка, която обединява голям кръг от проблеми, свързани с визуалните изкуства и музиката, разпростирайки се и в широк времеви диапазон. Статиите са различни и по характер, като разговорът за изкуството се води от различни гледни точки.

Марина Колева прилага иконографския анализ по отношение на често срещани образи на божества във вотивните релефи от римската епоха. Текстът, в който са разгледани четири каменни релефа, намерени на територията на съвременна България, добавя още един шрих към историята на античното изкуство и на античната култура, развивали се преди почти 2000 години по нашите земи.

В статията на Саша Лозанова и Стела Ташева са представени образните системи в банкнотите на балканските държави през втората половина на XX в., като е изследвано влиянието на социалните и политическите условия върху развитието на паричните знаци. Банкнотите са разглеждани като автентичен документ за историята и културата на дадената страна. В тях са ясно разпознаваеми и чертите на историческата съдба на отделните народи.

В по-есеистичен дух Чавдар Попов разсъждава върху съдбата на българското църковно изкуство в периода след Освобождението, когато в българската пластична култура се утвърждава академичният модел. Основната теза на автора е, че прилагането на академичната стилистика е противоположно и чуждо на същността на иконния образ и е резултат от принципиално и исторически обусловеното неразбиране на дълбоката и сложната вътрешна природа на иконописца и на църковното изкуство като цяло.

Някои от авторите прилагат историографския подход.

На базата на документални свидетелства от края на XIX век Петър Кърджолов реконструира ранните етапи от развитието на балканското кино. Представени са филми, които се отнасят към различни жанрове – „географски“ (посветени на природата на Адриатика и забележителностите на някои по-големи градове); научни (медицинско-изследователски); кинохроники, отразили казионно-монархически изяви, и може би единствения етнографски филм – „Български празник”.

Фокусът в текста на Александра Маринова е насочен към парижкия период в живота на Любомир Пунков и на Марин Големинов, тъй като

престоят и обучението на двамата композитори в Париж има ключово значение както за формирането им като творци, така в крайна сметка и за кристализирането на българския национален музикален стил.

Статията на Йоана Ангелова е посветена на използването на колажни и монтажни техники във фотографията от втората половина на XX век, като акцентът е поставен върху възможностите за манипулиране на образа при дигиталния носител. Авторката разглежда колажните и монтажните похвати през призмата на конкретни примери в творчеството на автори, които прилагат различни подходи.

Специфичен поглед предлага статията на Николета Иванова-Стоимирова. Основната цел, заложена в текста, е да запознае публиката както с отделните фази в създаването на едно пластично произведение (от възникването на идеята до реализацията и поставянето в среда), така и с някои проблеми, с които скулпторът се сблъсква в ежедневната си практика.

На читателите на списанието пожелаваме приятно и ползотворно четене!

От редакционната колегия

## ЗА ИЗПОЛЗВАНЕТО НА ПОПУЛЯРНИ ИКОНОГРАФСКИ ТИПОВЕ НА БОЖЕСТВА В РИМСКАТА СКУЛПТУРА ОТ БЪЛГАРИЯ

Марина Колева

**Резюме:** В настоящата статия ще бъде обърнато внимание на копирането на известни иконографски типове на божества на вотивни релефи от римската епоха, намерени в България. Дискутираните релефи споделят една обща характеристика и това е съчетаването на иконографската схема на една представена в движение, динамична, ловуваща Диана със статични иконографски типове на другите божества като Аполон и Дионис. При друг споменат релеф са изобразени няколко божества – Силван в спокойна поза, ловуваща Диана и танцуващи Три нимфи. Това са иконографски типове, които са включени в стандартния репертоар на скулпторите и в същото време са най-широко разпознавани в провинциалното общество на Римска Тракия. В този смисъл и с масовата им и повсеместна употреба може да се постави въпрос, дали те са станали един вид “шаблони”? „Шаблони“, които се ползват винаги, когато е нужно, в различни комбинации, като не се търси непременно обща композиция или отношение между изображенията. А по-скоро акцентът е върху религиозната връзка в култовете на божествата и върху разпознаемостта на образите, основни за култовото действие, при което се използват тези релефи.

**Ключови думи:** вотивни релефи, римско изкуство, римска скулптура, Римска Тракия

В настоящата статия ще бъде обърнато внимание на копирането на познати и често срещани иконографски типове на божества на вотивните релефи от римската епоха, намерени в България.

Ще бъде разгледана една от най-популярните, предпочитани и често копирани иконографии на Артемида/Диана в римската императорска епоха, а именно на типа Версай. При този тип богинята е представена облечена с къс хитон и мантия, препасана върху него. Тя е в движение, направила крачка напред с левия си крак. С лявата ръка държи лък, а дясната протяга към колчана със стрелите на гърба си. Може да бъде придружена от куче.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> **Kahil**, Lilly. Artemis. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, 1984, II, p. 645; **Simon**, Erika. Diana. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, 1984, II, S. p. 805-806.



Оригиналът се датира в IV в. пр.Хр. и по традиция се приписва на Леохар<sup>2</sup>. В някои по-късни научни изследвания се изключва от творчеството на Леохар и от това на Праксител, но се запазва датировката на оригинала в IV в. пр.Хр. или най-късно в ранноелинистическата епоха.<sup>3</sup>

Изображения с подобна иконография на Артемида/Диана се срещат често сред паметниците в римските провинции Долна Мизия, Тракия и Македония, като са изработени в кръгла скулптура и в релеф. Примери могат да се открият сред скулптурата в светилището при Монтана, където са намерени малки по размери статуи<sup>4</sup>, които са скромни реплики на типа и имат близко сходство с някои от копията му.<sup>5</sup>

Изображения на богинята с подобна иконография се срещат често сред римските votivni релефи от Долна Мизия и Тракия<sup>6</sup>. А също и в различни варианти в провинция Македония, като част произхождат от областта по Средна Струма.<sup>7</sup> Тук ще цитирам един паметник от с. Оряховица, Плевенско.

<sup>2</sup> **Kahil**, Lilly. Artemis... p. 645; **Bieber**, Margarete. *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*. New York: New York University Press, 1977, p. 74, fig. 246-248.

<sup>3</sup> **Ridgway**, Brunilde. *Forth-Century Styles in Greek Sculpture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997, p. 249; **Ridgway**, Brunilde. *Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331-200 B.C.* Madison: University of Wisconsin Press, 1990, 93-95, n. 37.

<sup>4</sup> **Огненова-Маринова**, Люба. Скулптурата от светилището на Диана и Аполон. В: Велков, В. (ред.) *Монтана I*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1987, 1, с. 41, 43-45, обр. 6-7. [**Ogdenova-Marinova**, Lyuba. *Skulpturata ot svetilishteto na Diana i Apolon*. In: Velkov, V. (ed.) *Montana I*. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite, 1987, 1, p. 41, 43-45, fig. 6-7.].

<sup>5</sup> **Kahil**, Lilly. Artemis... p. 645, No 251, 253, 256; **Simon**, Erika. Diana... p. 805-806, No 27, 27a 27 d.

<sup>6</sup> **Стоянов**, Тотко. *Култът към Артемида в Тракия VI в. пр. н. е. – IV в. от н. е. Автореферат*, София, СУ „Св. Кл. Охридски, 1986, с. 15-17. [**Stoyanov**, Totko. *Kultat kam Artemida v Trakiya VI v. pr. n. e. – IV v. ot n. e. Ph.D. diss. (abstract)*. Sofia, Sofia University St. Kliment Ohridski, 1986, p. 15-17]; **Ковачева**, Теодора. Необнароодвани паметници на Диана. *Археология*, 1987, № 4, с. 56. [**Kovacheva**, Teodora. *Neobnarodvani pametnitsi na Diana*. *Arheologiya*, 1987, no. 4, p. 56.]; Вълчев, Иван. *Извънградските светилища в римската провинция Тракия (I-IV в.)*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2015, с. 132, 204-205, 325. [**Valchev**, Ivan. *Izvangradskite svetilishta v rimskata provintsia Trakiya (I-IV v.)*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, 2015, p. 132, 204-205, 325.].

<sup>7</sup> **Дечев**, Димитър. Култът на Артемида в областта на Средна Струма. В: *Известия на Археологическия институт*, 1955, 19. (= *Сборник Гаврил Кацаров. Статии посветени по случай седемдесетгодишнината му, 4 октомври 1874 - 4 октомври 1944*), с. 94-110. [**Dechev**, Dimitar. *Kultat na Artemida v oblastta na Sredna Struma*. In: *Izvestiya na Arheologicheskaya institut*, 1955, 19, 94-110. (= *Sbornik Gavril Katsarov. Statii posveteni po sluchay sedemdesetgodishninata mu, 4 oktombri 1874 - 4 oktombri 1944*), p. 94-110].



Фиг. 1. Вотивен релеф от с. Оряховица, Плевенско с изображение на Диана<sup>8</sup>

Диана е представена в същата иконография, като са изобразени две кучета, едното от които е захапало сърна. Разпространението на типа, неговите особености и популярността му в римските провинции на територията на днешна България е коментирано често в българската научна литература, но тук ми се иска да обърна внимание на един друг момент, свързан с него.

Става въпрос за няколко паметника, при които този така познат и често копиран тип на Диана се съчетава с изображения на други божества. Това може да бъде една отправна точка да се помисли върху репликирането на популярни иконографски типове в провинциалното римско изкуство.

Ще започна с един вотивен релеф от с. Брестовец, Плевенско.

<sup>8</sup> **Ковачева**, Теодора. Необнародвани паметници... с. 55-57, обр. 3. [**Kovacheva**, Teodora. *Необнародвани паметници*...р. 55-57, fig. 3.]; **Ковачева**, Теодора. *Избрани скулптурни паметници от Регионалния исторически музей – Плевен. Каталог. Без място на издаване*, 2014, с. 31, № 16 [**Kovacheva**, Teodora. *Selected Sculptural Monuments from the Regional Historical Museum in Pleven. Catalogue*. 2014, p. 31, No 16.].



Фиг. 2. Вотивен релеф от с. Брестовец, Плевенско с изображение на Диана и Аполон<sup>9</sup>

На него са представени Аполон и Диана, като изображението е придружено от надпис на латински език с имената на двете божества и това на посветителя.<sup>10</sup> Паметникът е датиран във II-среда на III в.

Диана е изобразена в споменатата иконография в движение, с лък, посяга за стрела от колчана си. До левия ѝ крак е представена сърна, преследвана от куче. Аполон е показан гол, прав, фронтално разположен. Десният му крак е опорен, като левият е свит в коляното и поставен пред десния, като така краката леко се кръстосват. Дясната ръка е положена на главата и държи плектрон, а с лявата е облегал на китара, поставена отляво на подпора. Богът носи мантия, която се вижда зад него. До десния му крак е изобразен олтар. В основата си това изображение цитира Аполон Ликейски като поза и форма на тялото, но има и разлики,

<sup>9</sup> **Ковачева**, Теодора. Избрани скулптурни...с. 35, № 20 [Kovacheva, Theodora. Selected Sculptural...p. 35, No 20].

<sup>10</sup> **Кацаров**, Гаврил. Антични паметници из България. Известия на Българския археологически институт, 1926-1927, 4, с. 112-113, № 32, обр. 52. [Katsarov, Gavril. Antichni pametnitsi iz Balmariya. Izvestiya na Balgarskiya arheologicheski institut, 1926-1927, 4, p. 112-113, No 32, fig. 52.].



които се дължат на смесване с друг тип на Аполон. Такива комбинации са нещо характерно и обичайно за скулптурата в римската епоха. Това изображение се разполага в една голяма и разнообразна група от типове на Аполон Китаред, които са свързани с Аполон Лукейски.<sup>11</sup>

Иконографският тип на Аполон Китаред, базиран на Лукейския тип, представя Аполон в спокойна поза, статичен, облеган на китара. От друга страна, типът на Диана е динамичен, раздвижен, придружен от ловна сцена. Въпреки съчетаването на тип в покой и такъв в движение, трябва да се признае, че има известна симетрия при вдигането/поставянето на дясната ръка до главата и при двете божества.

Подобно комбиниране на тип в движение на Диана и на статичен тип се среща при един вотивен релеф от светилището при Монтана, но богът в случая е Дионис.



Фиг. 3. Вотивен релеф от Монтана с изображение на Диана и Дионис<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Подробно за оригинала и за репликите на типа от България у **Колева**, Марина. *Римска идеална скулптура от България*. София: Институт за изследване на изкуствата, 2017, с. 205-225. [**Koleva**, Marina. *Rimska idealna skulptura ot Balgariya*. Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata, 2017, p. 205-225.].

<sup>12</sup> **Александров**, Георги. Паметници от култа на Дионис в Монтана. *Археология*, 1990, № 1, с. 30, обр. 2. [**Aleksandrov**, Georgi. Pаметnitsi ot kulta na Dionis v Montana. *Arheologiya*, 1990, no. 1, p. 30, fig. 2.].



Диана в разглежданата тук иконография е представена в движение, с развята греха, с лък в ръце, придружена от куче. Тя е обърната към Дионис, като лъкът в протегнатата ѝ лява ръка почти опира в дясната ръка на Дионис.

Дионис е представен статичен, прав, насреща, наметнат с небрида, с лявата ръка държи тирс, а в дясната – съд. На главата си носи венец с гроздове. Гроздове са представени и отстрани на главата му. До него е изобразен брадат гол сатир. Образът на Дионис намира аналогии сред популярните типове на бога, срещани в римската епоха.<sup>13</sup>

Подобно изображение на Диана се вижда на друг релеф от Монтана, като там тя е представена заедно със Силван и Трите нимфи.



Фиг. 4. Вотивен релеф от Монтана с изображение на Силван, Диана и Трите нимфи<sup>14</sup>

Образите са били придружени от надпис, сега почти напълно заличен.<sup>15</sup> Силван е изобразен прав, насреща, в спокойна поза, с дълга коса, брада и мустаци. Облечен е в препасан хитон и наметнат с мантия, закопчана на дясното рамо, обут е с високи обувки. С лявата ръка държи клонка с листа, а в дясната – косер. До него е представена Диана в спомената вече иконография. Между фигурите на Силван и Диана и зад богинята от

<sup>13</sup> **Gasparri**, Carlo. Dionysos. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, 1986, III, p. 433, 436, No 102, 123 b, 124 a.

<sup>14</sup> **Александров**, Георги. Паметници от култа... с. 31, обр. 3. [**Aleksandrov**, Georgi. *Pametnitsi ot kulta...* p. 31, fig. 3.].

<sup>15</sup> **Александров**, Георги. Паметници от култа... с. 31, обр. 3. [**Aleksandrov**, Georgi. *Pametnitsi ot kulta...* p. 31, fig. 3.].

лявата ѝ страна се виждат две животни, най-вероятно кучета. Трите женски фигури със сходна иконография са Трите нимфи, представени са прави, насреща, облечени са с дълги двойно препасани хитони. Те изглеждат почти идентични, като разлика се вижда при левия опорен крак на тази, която е разположена на края на релефа, а при другите две е десният. А също така двете крайни от тройката са вдигнали едната си ръка. Това е опитът да се представи движение на тези фигури. Паметникът е с добро качество, фигурите са представени с детайли, граперията е пластична. Като цяло стилът му е класицизиращ, стил характерен за времето на Антонините. Това отправя към датировка във втората половина на II в.

Споменатата иконография на Силван е традиционната римска иконография на това италианско божество. Тя се среща в този вид или с варианти, често сред вотивните релефи от провинция Долна Мизия, например при тези открити в с. Лиляче, Врачанско, с. Оряховица, Плевенско и Берковица. В тези части на Долна Мизия се наблюдава концентрация на подобни релефи с образа на Силван<sup>16</sup>. Релефи с изображения на бога са срещани по-рядко, но все пак присъстват и в провинция Тракия.<sup>17</sup>

Трите нимфи са представени в хороводен танц и като иконография този тип изображения следват образци от гръцкото изкуство. Това е една от характерните иконографии на нимфите в релефите от римската епоха в нашите провинции<sup>18</sup>.

Божествата са разположени на един вотивен паметник поради сходството във функциите им. Силван е почитан като бог, свързан с горите и дивата природа, освен това е покровител на дома, земеделието и растителността. Култът на Силван се свързва с този към нимфите, като се имат предвид нимфите на горите и дивата природа, но се ползва иконографията на популярните в Тракия Три нимфи. Диана е близка като функция до Силван като покровителка на природата<sup>19</sup>.

Релефите, които бяха дискутирани тук, показват някои общи черти. При тях е използвана една от най-характерните иконографии на Артемида/Диана през римската императорска епоха. Това, което

<sup>16</sup> **Гочева**, Златозара. Култът на Силван в провинция Долна Мизия. *Археология*, 1993, № 2, с. 13-19, обр. 4, 6. [**Gocheva**, Zlatozara. Kultat na Silvan v provintsia Dolna Miziya. *Arheologiya*, 1993, no. 2, p. 13-19, fig. 4, 6.].

<sup>17</sup> Пак там, с. 13. [Ibid., p. 13.].

<sup>18</sup> **Карадимитрова**, Красимира. Паметници на култа на трите нимфи от Националния археологически музей. В: *Годишник на Националния археологически музей*, 1992, № 8, с. 191-193, обр. 4. [**Karadimitrova**, Krasimira. Pаметnitsi na kulta na trite nimfi ot Natsionalniya arheologicheski muzey. *Godishnik na Natsionalniya arheologicheski muzey*, 1992, no. 8, p. 191-193, fig. 4.].

<sup>19</sup> **Гочева**, Златозара. Култът на Силван... с. 13, 17, 20. [**Gocheva**, Zlatozara. Kultat na Silvan...p. 13, 17, 20.].

прави впечатление, е съчетаването на иконографската схема на една представена в движение, динамична, ловуваща богиня, често придружена от ловна сцена между животни, със статични иконографски типове на другите божества като Аполон и Дионис. На релефа от Монтана с изобразените пет божества са комбинирани Силван в спокойна поза, ловуваща Диана и танцуващи Три нимфи.

При тези релефи се вижда едно свободно комбиниране на иконографските типове на божествата, без да е помислено за обща композиция и за отношението между фигурите. По-скоро на това свободно съчетаване може да се погледне като направено с цел образите на божествата да се разпознават лесно от хората, които са ги поръчали, дарили или видели в светилищата. Но освен че те са разпознаваеми, изборът им се дължи и на постоянното им присъствие в репертоара на майсторите, които ги изработват. Това са все пак едни от най-известните иконографии на боговете, циркулиращи в римското изкуство в империята. Дори може да се мисли за тези така популярни типове изображения като за един вид „шаблони“. От една страна, в работата на скулптурните ателиета се ползват свитъци с образци, като така са се пренасяли едни и същи сцени и фигури в различни паметници. С подобни свитъци се обяснява и наличието на сходни мотиви в мозайки, стенописи и скулптурни паметници<sup>20</sup>. А, от друга страна, дори и да не става дума за копиране от подобни образци, тези иконографии присъстват в репертоара на местните майстори и се репликират често. Можем ли наистина да мислим, че подобни иконографски типове са толкова често възпроизвеждани и са се превърнали в „шаблони“?

Тук може да се привлече още един паметник, който е подобен на този от Монтана като съчетаване на изображения на божества, но се отбелязва и една съществена разлика. Става въпрос за вотивен релеф от с. Оряховица, Плевенско. Датиран е във втората половина на II в.<sup>21</sup> Силван и Трите нимфи са с подобна иконография като на релефа от Монтана. Нимфите и този път са представени, докато танцуват, като за яснота тук десните ръце на две от тях са положени на раменете на съседната фигура. Диана е изобразена права, насреща, с лък в лявата ръка и посягаща за стрела към колчана с дясната. Това е различна от представената в

<sup>20</sup> **Birk**, Stine. Carving sarcophagi: Roman sculptural workshops and their organization. In: Kristensen, T., Poulsen, B. (eds.) *Ateliers and Artisans in Roman Art and Archaeology*. (=Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series Number 92). Portsmouth, Rhode Island, 2012, 22, 25; **Moltesen**, Mette. *Catalogue. Imperial Rome II. Statues*. Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek, 2002, p. 16, 23.

<sup>21</sup> **Ковачева**, Теодора. Необнародвани паметници... с. 57, обр. 4. [**Kovacheva**, Teodora. *Neobnarodvani pametnitsi...* p. 57, fig. 4.]; **Ковачева**, Теодора. *Избрани скулптурни...* с. 39, № 55. [**Kovacheva**, Theodora. *Selected Sculptural...* p. 39, No 55.].

движение и дискутирана до този момент иконография на Диана, но и тя също е сред популярните на богинята<sup>22</sup>. Тук се отбелязва използване на друга позната иконография на Диана, но също така лесно разпознаваема. Това, според мен, е още едно доказателство как се комбинират и се заместват най-популярните иконографии на божествата.

Подобно наблюдение на съчетаване на образи може да се направи и върху друга група релефи, тези с представени митологични сюжети. При тях може да се види комбиниране, от една страна, на статични, стандартни, познати от много други паметници образи на боговете, например на Аполон Китаред или на Дионис, придружен от сатур и Пан. А от друга страна, сцена, която всъщност разказва и показва мита, съответно Метаморфозата на Дафне или спящата Ариадна. Тези комбинации от фигури и сцени не функционират като едно цяло на релефите и основните участници нямат досег един с друг, не кореспондират помежду си. Изборът на стандартното изображение на бога (Аполон, Дионис) е възможно да се дължи на това, че така той е разпознаван по-лесно, а и е показван с този образ и при други скулптурни паметници. Вероятно целта е лесно да се идентифицира митологичната сцена, тъй като изображението функционира в провинциална среда, където не всички, които виждат паметниците, са еднакво запознати с особеностите на гръко-римската култура и изкуство<sup>23</sup>. Въпреки че тези случаи са различни, все пак може да се види обща закономерност, при която отново се избира най-разпознаваема иконография на божеството, независимо с какъв образ или сцена трябва да се съчетае.

В провинциално изкуство в Римска Тракия се копират най-популярните иконографски типове на божествата, които са и сред най-репликираните в римското императорско изкуство като цяло. В това число се разполагат дискутираните иконографии на ловуваща Диана, на Аполон Китаред, на Дионис със сатур. Това са типове, които са включени в стандартния репертоар на скулпторите и в същото време са най-широко разпознавани в провинциалното общество. В този смисъл и с масовата им и повсеместна употреба може да се мисли, че те са станали „шаблони“, които се ползват винаги, когато е нужно, като не се търси непременно обща композиция или отношение между изображенията. А по-скоро акцентът е върху религиозната връзка в култовете на божествата и върху разпознаваемостта на образа, основни за култовото действие, при което се използват тези релефи.

<sup>22</sup> **Kahil**, Lilly. Artemis... p. 640-641, No. 190, 203; **Simon**, Erika. Diana... p. 801-802, No 18.

<sup>23</sup> **Koleva**, Marina. Greek Myths, Roman Art and the Thracians. In: *Ancient Thrace: Myth and Reality*. 13<sup>th</sup> International Congress of Thracology. Sofia (in print).



## БИБЛИОГРАФИЯ

**Александров**, Георги. Паметници от култа на Дионис в Монтана. *Археология*, 1990, 1, с. 31-37. [Aleksandrov, Georgi. Pаметnitsi ot kulta na Dionis v Montana. *Arheologiya*, 1990, 1, p. 31-37.].

**Вълчев**, Иван. *Извънградските светилища в римската провинция Тракия (I-IV в)*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2015. [Valchev, Ivan. *Izvangradskite svetilishta v rimskata provintsia Trakiya (I-IV v)*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, 2015.].

**Гочева**, Златозара. Култът на Силван в провинция Долна Мизия. *Археология* 1993, 2, с. 13-22. [Gocheva, Zlatozara. Kultat na Silvan v provintsia Dolna Miziya. *Arheologiya* 1993, 2, p. 13-22.].

**Дечев**, Димитър. Култът на Артемида в областта на Средна Струма. – *Известия на Археологическия институт*, 1955, 19. (= Сборник Гаврил Кацаров. Статии посветени по случай седмдесетгодишнината му, 4 октомври 1874 - 4 октомври 1944), с. 94-110. [Dechev, Dimitar. Kultat na Artemida v oblastta na Sredna Struma. – *Izvestiya na Arheologicheskiya institut*, 1955, 19, 94-110. (=Sbornik Gavril Katsarov. Statii posveteni po sluchay sedemdesetgodishninata mu, 4 oktombri 1874 - 4 oktombri 1944), p. 94-110].

**Карадимитрова**, Красимира. Паметници на култа на трите нимфи от Националния археологически музей. *Годишник на Националния археологически музей*, 1992, 8, с. 189 – 195. [Karadimitrova, Krasimira. Pаметnitsi na kulta na trite nimfi ot Natsionalniya arheologicheski muzey. *Godishnik na Natsionalniya arheologicheski muzey*, 1992, 8, p. 189 – 195.].

**Кацаров**, Гаврил. Антични паметници из България. *Известия на Българския археологически институт*, 1926-1927, 4, с. 81-121. [Katsarov, Gavril. Antichni pametnitsi iz Balgariya. *Izvestiya na Balgarskiya arheologicheski institut*, 1926-1927, 4, p. 81-121.].

**Ковачева**, Теодора. *Избрани скулптурни паметници от Регионалния исторически музей – Плевен. Каталог. Без място на издаване*, 2014. [Kovacheva, Theodora. *Selected Sculptural Monuments from the Regional Historical Museum in Pleven. Catalogue*. 2014.].

**Ковачева**, Теодора. Необнародвани паметници на Диана. *Археология*, 1987, 4, с. 55-60. [Kovacheva, Teodora. Neobnarodvani pametnitsi na Diana. *Arheologiya*, 1987, 4, p. 55-60.].

**Колева**, Марина. *Римска идеална скулптура от България. София: Институт за изследване на изкуствата*, 2017. [Koleva, Marina. *Rimskia idealna skulptura ot Balgariya*. Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata, 2017.].

**Огненова-Маринова**, Люба. Скулптурата от светилището на Диана и Аполон. В: Велков, В. (ред.) *Монтана I*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1987, 1, с. 37-54. [Ognenova-Marinova, Lyuba. Skulpturata ot svetilishteto na Diana i Apolon. In: Velkov, V. (ed.) *Montana I*. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite, 1987, 1, p. 37-54.].

**Стоянов**, Тотко. *Култът към Артемида в Тракия VI в. пр. н. е. – IV в. от н. е.* Автореферат на дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен "доктор". София, СУ „Св. Кл. Охридски, 1986. [Stoyanov, Totko. *Kultat kam Artemida v Trakiya VI v. pr. n. e. – IV v. ot n. e.* Ph.D. diss. (abstract). Sofia, Sofia University St. Kliment Ohridski, 1986.].

**Bieber**, Margarete. *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*. New York: New York University Press, 1977.

**Birk**, Stine. Carving sarcophagi: Roman sculptural workshops and their organization. – In: Kristensen, T., Poulsen, B. (eds.) *Ateliers and Artisans in Roman Art and Archaeology*. (=Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series Number 92). Portsmouth, Rhode Island, 2012, 13-38.

**Gasparri**, Carlo. Dionysos. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, 1986, III, p. 413-514.

**Kahil**, Lilly. Artemis. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, 1984, II, p. 618-753.

**Koleva**, Marina. Greek Myths, Roman Art and the Thracians. In: *Ancient Thrace: Myth and Reality*. 13<sup>th</sup> International Congress of Thracology. Sofia (in print).

**Moltesen**, Mette. *Catalogue. Imperial Rome II. Statues*. Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek, 2002.

**Ridgway**, Brunilde. *Forth-Century Styles in Greek Sculpture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.

**Ridgway**, Brunilde. *Hellenistic Sculpture I. The Styles of ca. 331-200 B.C.* Madison: University of Wisconsin Press, 1990.

**Simon**, Erika. Diana. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, 1984, II, S. p. 792-849.

## ON THE USE OF POPULAR ICONOGRAPHIC TYPES OF DEITIES IN ROMAN SCULPTURE FROM BULGARIA

Marina Koleva

**Abstract:** The present article addresses the copying of the familiar iconographic types of deities on votive reliefs dating back to Roman period, discovered on the territory of present-day Bulgaria. The discussed reliefs share a common feature – namely, the combination of the iconographic scheme of a dynamic, hunting Diana, depicted in mid-action, with the static iconographic types of the other deities like Apollo and Dionysus. On another mentioned relief several deities are depicted: Silvanus is rendered in a relaxed pose, Diana is hunting and the Three Nymphs are dancing. Those were the iconographic types which were included in the standard repertoire of the sculptors and, at the same time, which were immediately recognizable for the provincial society in Roman Thrace. In this sense, their mass use could raise the question: Could it be that in these instances the mentioned deity iconographies were so widespread and familiar because they

had become “patterns”? “Patterns” that are used whenever needed, in various combinations, without being necessarily included in uniform compositions or in particular interrelations. Rather, the emphasis was on the religious connection in the cults of the deities as well as on the recognizability of the deities that were central to the particular rites wherein these reliefs were used.

**Keywords:** votive reliefs, Roman art, Roman sculpture, Roman Thrace

## ЗАЛЕЗ ИЛИ ВЪЗРАЖДАНЕ НА ПРАВОСЛАВНИЯ КАНОН?

### Промени в църковното изкуство у нас след Освобождението

Чавгар Попов

**Резюме:** Предложената тема е свързана с някои важни особености в историческото развитие на българската живопис на границата на две съдбоносни за нацията епохи. Съществените трансформации, претърпени от живописца и в частност от църковното изкуство (стенопис и иконопис) в резултат на дълбоките социални, политически, икономически и културни промени, които настъпват у нас след 1878 г., са показателни както за процесите в самото изобразително изкуство, така и от гледна точка на оценките, които се формират в общественото съзнание по отношение на новите насоки и тенденции в него.

Тези промени, естествено, се свързват с подчертаната и решителна преориентация на България към модела на развитите европейски страни. От социалнопсихологическа и общокултурна гледна точка това е напълно обяснимо и до голяма степен исторически неизбежно.

**Ключови думи:** изкуство след Освобождението, академично изкуство, църковно изкуство

Дълго време в нашата изкуствоведска историография битуваше схващането, че след като придобиването на държавна независимост е факт, еднозначно оценяван със знак „плюс“ – като събитие, отварящо вратите на икономическия и социалния напредък в усилията на току-що освободилата се нация по пътя ѝ към преодоляване на „тъмното османско минало“, то и промените в сферата на пластичните изкуства, по презумпция, също би следвало да получат еднозначно положителна оценка.

Това схващане, утвърдило се, така да се каже, „стихийно“ още в зората на буржоазно-демократичното развитие на България в края на XIX в. и през първата половина на XX в., на пръв поглед парадоксално, но всъщност очевидно закономерно, впоследствие, в ерата на господството на соцреалистическата естетика беше здраво „циментирано“ в резултат на добре известни идеологически императиви. В онези времена (50-те – 70-те г. на XX в.) изкуството като съставка на „надстройката“ се разглеждаше като пряко и непосредствено следствие от определени процеси, протичащи



в сферата на „базата“. По тази опростена двуполюсна логика, след като съответната „база“ се постулира да бъде следващото стъпало на прогресивното линейно и телеологично развитие на обществото (устремено към „светлото бъдеще“), то и „надстройката“, в това число и изкуството като нейна важна съставка, автоматично придобива черти и характеристики, които го разполагат ценностно-йерархично „по-високо“ в неспирния възходящ ход на художествения прогрес на човечеството. Тази схема, естествено, изхождаше най-вече от тезата за разширяването и задълбочаването на образните и „идейните“ възможности на „реализма“. А реализъм, като правило, в пределите на тази примитивна схема се отъждествява с външна наподобителност на пластическия образ.

Днес, разбира се, тази схема е отречена и, да се надяваме, окончателно преодоляна. Но както поради дълбокото неразбиране на същината и образния смисъл на пластическата образност в системата на християнството непосредствено след Освобождението, така и вследствие на идеологическите догмати от 50-те г. в съжденията и оценките на християнското изкуство от XX в. у нас и досега в отделни случаи са налице някои моменти, които изискват определено преразглеждане. Разкриването на концептуалната несъстоятелност на тези съждения и оценки е дълг на съвременното изкуствознание.

Така, следвайки конкретните параметри на нашата задача, чрез изследването на промените, които настъпват в сферата на църковната живопис през епохата на националното Възраждане, както и непосредствено след Освобождението, бихме могли да формулираме и да добавим някои изводи, отнасящи се не само до културните, но и до духовните основи на нашето обществено развитие като нация и като държава.

Значително опростявайки нещата, бихме могли да кажем, че изкуствознанието няма друг пряк „канал“ за „проникване“ в смисловия свят на творбата, освен стилистиката, която се изразява в определени принципи на формоизграждане на визуалния образ. Бързам да уточня, че това не е „формален подход“, както би могло да се помисли на пръв поглед. Целта на подобен подход не е в това да установи едни или други черти и принципи на стилистиката, а да премине, дотолкова, доколкото е възможно, отвъд формата в стремежа си да формулира дълбоките и същностни пластове на светогледните фактори и предпоставки, които, така да се каже, я управляват.

Промените, настъпили в иконописата и църковната стенопис в една част от художествената продукция на Възраждането, както и след Освобождението, са свързани повече със стила, отколкото с иконографията, макар че и там се наблюдават характерни „отмествания“. Заг тези промени в стилистиката обаче прозират дълбоки мирогледни първопричини, които всъщност представляват истинското предизвикателство пред

изследователите. Ето защо, начевайки от определени формални признаци и характеристики, бихме могли, струва ми се, като следваме подобна насока на изследване, да достигнем до показателни и евристични изводи относно, както вече беше споменато, исторически ограничените схващания за смисъла, значението и ролята на православното изкуство, което се установява в нашата страна непосредствено след Освобождението.

Както се знае, средновековната иконопис (вземаме иконата като парадигмална поначало за християнското изкуство) се развива в руслото на установените канони и правила, предимно в рамките на източно-християнската традиция. Тя изобразява (дотогава, доколкото това изобщо е възможно за изобразителното изкуство) трансцендентния свят. Посредством образа, материализиран в съответната визуално-пластична форма, и чрез присъщата на иконописца живописна субстанция (яйчена темпера) тя насочва мисълта и чувството към „първообраза“, към сферата на умопостижимото. Сетивният, зримо-веществен свят, земната реалност в тази система не представлява самостоятелен интерес за изобразяване, тъй като цялото внимание на художника е насочено към отвъдното, към Царството Божие. Поради това изобразителният език на късноантичната живопис претърпява дълбоки трансформации за да се стабилизира и да се избистри окончателно във Византия чак след IX в. в системата на кръстокуполния храм, на придружаващата го иконографска програма на църковните стенописи и на иконописца, която се утвърждава окончателно след сътресенията на иконоборческото движение (VIII – IX в.).

В този смисъл иконата е визуално-пластично свидетелство както за ограничените възможности на човека да се постигне „първообраза“, така и на факта, че сетивното познание е само път към търсеното и желано мистично познание, път към приближаването на човека до невидимото, което, според св. апостол Павел, е вечно, докато видимото е временно.

По причини от комплексен характер, чието изясняване надхвърля значително рамките на тези бележки, с настъпването на Новото време, на Модерността, иконата постепенно започва да губи своите същностни онтологични характеристики, да „изневерява“ на своята изконна природа. Това е процес, който не избягва и най-голямата православна художествена школа през това време – руската. Може да се каже най-общо, че промените в православната иконопис са своеобразен симптом на настъпилите черти на „осветскостяване“, на секуларизация на обществото като цяло.

И ето, че иконата започва да се „обновява“. Това означава, че на мястото на канона като структуроопределящ принцип за изграждане на визуалния иконописен образ (репродуктивната парадигма), който е

път и указание за възпроизвеждането на непроменения „първообраз“ (без, трябва да подчертаем категорично, в никакъв смисъл и отношение да „ограничава“ свободата на самоизразяване на художника, както дълго време се е смятало), в тази област на живописното творчество трайно се настанява иновативната парадигма, която отваря вратите за промени, за нахлуване на „реалии“ в образния свят на иконописца.<sup>1</sup>

У нас още през Възраждането (XVII – XIX в.) в църковната живопис започват да се формират и да проникват нови исторически и битови сюжети. Нарушаването на каноничните иконографски схеми се среща доста често. Наред с традиционните установени от традицията композиционни решения, имащи за основа текстовете на Светото писание, в оборот понякога се включват и елементи от апокрифното народно творчество. Проникват и определени западни влияния, изразяващи се например в обилието от декоративни барокови мотиви, в нови сюжети, в появата на пейзажни фонове в икони и фрески, в някои стилови промени, които отделни автори още в края на XIX в. определят като „западен натурализъм“.

Нека пак споменем, че навремето всичко това се оценяваше като „победа на реализма“.

Стилови „новости“ и реминисценции, някои твърде далечни спрямо историята на нашата живопис, от готиката и от барока (дори и от капризния стил „рококо“) се срещат например в живописното творчество на Христо Димитров, Тома Вишанов и Димитър Молеров<sup>2</sup>.

Обстоятелството, че една част от възрожденските ни художници получават академично образование, е условие и предпоставка за

<sup>1</sup> Неслучайно някога в нашето изкуствознание се лансираше тезата, че Боянският майстор например е надминал Джото, защото рисувал човешките лица и фигури „по-реалистично“ и включвал в композициите детайли от битово естество, в това число и прочутият чесън на трапезата в сцената „Тайната вечеря“. Днес подобни твърдения се възприемат като исторически куриози.

<sup>2</sup> Един от авторите, които първи повдигат въпроса за европейските влияния върху българското изкуство, е Андрей Протич в студията Денационализиране и възраждане на нашето изкуство от 1393 до 1878 г. (**Протич**, Андрей. Денационализиране и възраждане на нашето изкуство от 1393 до 1878 г. В: *България 1000 години*. 927 – 1927. София: Министерство на народното просвещение, 1930, с. 383 – 540. [**Protich**, Andrey. Denatsionalizirane i vazrazhdane na nasheto izkustvo ot 1393 do 1878 g. In: *Balgariya 1000 godini*. 927 – 1927. Sofia: Ministerstvo na narodnoto prosveshchenie, 1930, p. 383 – 540.]) Повече за европейските влияния върху творчеството на Христо Димитров, Тома Вишанов и Димитър Молеров виж: **Попова**, Елена. *Зографът Христо Димитров от Самоков*. София: Агата А, 2001 [**Popova**, Elena. *Zografat Hristo Dimitrov ot Samokov*. Sofiya: Agata A, 2001]; **Генова**, Елена. Непознатият Тома Вишанов-Молера и модернизацията на православната живопис. *Проблеми на изкуството*, 1995, № 2, с. 4-17. [**Genova**, Elena. Nepoznatiyat Toma Vishanov-Molera i modernizatsiyata na pravoslavната zhivopis. *Art Studies Quarterly*, 1995, no. 2, p. 4-17]; **Гергова**, Иванка. Принос към проучването на банския зограф Димитър Молеров. *Македонски преглед*, 1997, № 4, с. 93 – 100 [**Gergova**, Ivanka. Prinos kam prouchvaneto na banskiya zograf Dimitar Molerov. *Makedonski preglad*, 1997, no. 4, p. 93 – 100.].

първоначалното навлизане на академизма в нашата живопис.

Сред първите можем да споменем имената на Николай Павлович и Станислав Доспевски, които работят в духа на естетическия и пластическия модел на европейския академизъм<sup>3</sup>. Както е добре известно, сред константните особености на европейския академизъм се числят прилагането на линейната или правата перспектива, анатомичното щудуране на формите на човешката фигура, оптически достоверно предаването на светлосянка.

Твърде показателно е, че иконите на двамата автори, които са изградени чрез въвеждане на определени принципи на академичната стилистика още приживе будят възражения, недоумение и като правило не се приемат от вярващите. Налице са документални свидетелства, които говорят за негативни определения на иконите на Павлович като „католишка работа“<sup>4</sup>.

За връзките на някои наши зографи със западното изкуство пише през 30-те г. на XX в. първият дипломиран български изкуствовед Андрей Протич: „Те отвърнаха поглед от атонско-византийското и българско-византийското изкуство към западното, за да го приближат до природата, до по-съвременния човек и да го поставят в услуга на Паусиевата историческа традиция, която трябваше напълно да се изживее в църковните и революционните борби на България“<sup>5</sup>.

След Освобождението, както е известно, академизмът се установява като водещо направление в българското изобразително изкуство. Този факт сам по себе си представлява определен исторически парадокс – във

<sup>3</sup> За влиянието на европейския академизъм върху творчеството на Н. Павлович и Ст. Доспевски виж: **Райнов**, Николай. *Николай Павлович. График и живописец*. София: БАН, 1955 [**Raynov**, Nikolay. *Nikolay Pavlovich. Grafik i zhivopisets*. Sofiya: Bulgarian Academy of Sciences, 1955]; **Иванова**, Благовеста. Виенският и мюнхенският период в обучението на Николай Павлович. *Проблеми на изкуството*, 2007, № 4, с. 54 – 61. [**Ivanova**, Blagovesta. Vienskiyat i myunhenskiyat period v obuchenieto na Nikolay Pavlovich. *Art studies quarterly*, 2007, № 4, p. 54 – 61.]; **Захариев**, Васил. *Станислав Доспевски. Възрожденски живописец 1823 – 1877*. София: Български художник, 1971. [**Zahariev**, Vasil. *Stanislav Dospevski. Vazrozhdenski zhivopisets 1823 – 1877*. Sofiya: Balgarski hudozhnik, 1971].

<sup>4</sup> Тези свидетелства са споменати в студията на Максимилиан Киров „Социалният живот на българското изкуство през първите три десетилетия след Освобождението“ (**Киров**, Максимилиан. *Социалният живот на българското изкуство през първите три десетилетия след Освобождението*. В: *Из историята на българското изобразително изкуство*. Т. I. София: Българска академия на науките, 1976, с. 12. [**Kirov**, Maksimilian. *Sotsialniyat zhivot na balgarskoto izkustvo prez parvite tri desetiletiya sled Osvobozhdenieto*. In: *Iz istoriyata na balgarskoto izobrazitelno izkustvo*. Vol.1. Sofia: The Bulgarian Academy of Sciences, 1976, p. 12.]).

<sup>5</sup> **Протич**, Андрей. Денационализиране и възраждане на нашето изкуство от 1393 до 1878 г. В: *България 1000 години*. 927 – 1927. София: Министерство на народното просвещение, 1930, с. 455. [**Protich**, Andrey. *Denatsionalizirane i vazrazhdane na nasheto izkustvo ot 1393 do 1878 g*. In: *Balgariya 1000 godini*. 927 – 1927. Sofia: Ministerstvo na narodnoto prosveshthenie, 1930, p. 455.].

време, когато появата и развитието на модерното изкуство в Западна Европа бламира и девалвира академизма, у нас той навлиза и започва да се възприема като модел и като своеобразен знак, симптом на модернизацията на изкуството ни, едва ли не като алтернатива, подходяща и достойна да замени „остарялото“ и „архаично“ източноправославно изкуство.

Широко се отварят вратите пред академично обучените художници, следвали в Германия, Чехия, Италия, Русия. Първото поколение следосвобожденски живописци, скулптори и графици исторически напълно закономерно са носители на академичната естетика, както и възпитаници на системата на академичното обучение.

Налице е определено прекъсване или поне разклащане на традицията. „Отживялото“ източноправославно изкуство с неговия условен пластичен език (обратна перспектива, символна знаковост на изображението и т.н.) се заменя с обемно-пространствена моделировка, подчинена на линейната перспектива. Оттук естествено следва и желанието за намиране и формулиране на стилови и пластични похвати на определена идеализация на персонажите – художниците търсят да изразят духовното начало чрез и посредством физическото разхубавяване, гладките лица, розовата карнация, благообразните погледи, меката оптически мотивирана светлосянка, световъздушната среда и т.н.

Тези промени, настъпили под влияние на навлизането на европейския академизъм, се проявяват както в иконописца, така и в църковната ни стенопис.

Редица са примерите в областта на църковната стенопис. Тук бихме могли да посочим мемориалната църква в Шипка (1902) с портрета на цар Борис I Покръстител от Антон Митов, грандиозния ансамбъл на катедралата св. Александър Невски (1904 – 1912), където са работили Иван Мърквичка, Антон Митов, Петко Клисуров, Никола Маринов, Никола Петров, Харалампи Тачев...<sup>6</sup> В стенописите в „Александър Невски“ се преплитат както академични, така и сецесионни стилови влияния.

В областта на църковната стенопис можем да добавим и имената на Стефан Иванов, Димитър Гюдженов, Никола Кожухаров<sup>7</sup>.

С една дума, в нашата църковна живопис след Освобождението (икони и стенописи) се въвежда един образен език, определена стилистика, която е

<sup>6</sup> **Рагкова**, Румяна. *Храм-паметник „Св. Александър Невски“*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1999. [**Radkova**, Rumyana. *Hram-pametnik „Sv. Aleksandar Nevski“*. Sofiya: Akademichno izdatelstvo „Prof. Marin Drinov“, 1999.].

<sup>7</sup> За църковните стенописи на Димитър Гюдженов и Никола Кожухаров виж в: **Аврамов**, Димитър. *Димитър Гюдженов*. София: Стефан Добрев, 2016 [**Avramov**, Dimitar. *Dimitar Gyudzhenov*. Sofiya: Stefan Dobrev, 2016] и **Ангелов**, Валентин. *Никола Кожухаров. По стъпките на един разностранен творец*. София: Лено, 2003. [**Angelov**, Valentin. *Nikola Kozhuharov. Po stъpkite na edin raznostranen tvorets*. Sofiya: Leno, 2003.].



чужда на средновековното и на голяма част от възрожденското живописно творчество. Златният фон се заменя от пейзажни „дъна“, плоскостният двумерен тип изображения – с триизмерни пространствени решения, които се подчиняват вече на оптичните принципи на сетивното, условния знак-символ – с предметно-фигуративното илюзионистично „достоверно“ изображение и т.н.

Това поставя на изпитание традиционните начини на възприятие на образотворчеството, върху които се основава в миналото общуването на българина с пластичния образ. В тази връзка интересно свидетелство намираме у Антон Митов. Той пише: „Българите най-много ги възмуцават още и привеждат в негодувание сенките по лицето и портретите; те с удивление питат какви са тези черни петна по образа, най-вече по носа, когато в действителност подобно нещо не забелязват; напротив, техните лица постоянно им се струват необикновено бели, без никакви петна, особено на дамите. Защо ви са сенки, казват на художника, когато загрозяват лицето, и най-после, дуп ако са те неизбежно нужни, турете ги негде, гдето да не се виждат, например зад врата”.<sup>8</sup>

Нека вметнем тук бележката, че отношението „картина – зрител“, характерно за Новото време е принципно различно от отношението „икона – вярващ“. Историята на различните исторически типове възприятие на визуално-пластичните образи, казано по-късно, тепърва предстои да бъде написана.

Настъпващата секуларизация на пластичното творчество води до две основни последици – до навлизане в църковното изкуство на противоположни нему, чуждородни елементи и похвати и, което е по-съдбоносно, до своеобразно „изтриване на паметта“, до практическа загуба на смисъла и предназначението на иконата в системата на християнския мироглед и култура.<sup>9</sup>

Освен всички останали индикации за развитието на подобни тенденции след Освобождението, показателни за тези тях са и дебатите в Народното събрание около откриването на Рисувалното училище в София (1896). Константин Величков като министър на просвещението тогава, в аргументацията си пред народните представители в подкрепа на откриване на Рисувално училище в София, изтъква обстоятелството, че е необходимо повишаване на качеството на работата на иконописците, чиито „остарели“ похвати се квалифицират от членовете на Дружеството за поддържане на изкуството в България (1893) като примитивни и неукни.

<sup>8</sup> **Митов**, Антон (под псевдонима Тонино). Писма върху България. *Изкуство*, 1895, кн. 1, с. 10. [Mitov, Anton (under the pseudonym Tonino). Pisma varhu Balgariya. *Iskustvo*, 1895, no. 1, p. 10.].

<sup>9</sup> Трагичната история на замяната на стари икони с нови, свързана с масовото унищожение на изключително ценно наследство, за съжаление все още не е написана.

„Това съображение се налага и в мотивировката, за да срещне тя подкрепа от страна на някои депутати, принадлежащи към либералното крило, които са все още отявлени привърженици на традиционното народно изкуство.”<sup>10</sup>

Казаното от Величков в условията на тогавашното културно пространство в България звучи убедително и смислено главно от прагматична гледна точка, но от гледна точка на смисъла и функциите на църковното изкуство е възглед, исторически ограничен и подменя същината на въпроса.

По същество в условията на току-що придобита държавна независимост у нас става нещо подобно на онова, което отдавна се е случило на границата на Средновековието и на Ренесанса в Италия. Нека си спомним за миг каква е тезата на авторите, писали за изобразително изкуство в онази епоха, изразена най-вече в грандиозното съчинение на Джорджо Вазари „Животописи на най-знаменитите живописци, скулптори и архитекти” (с две издания – през 1550 и през 1568 г.). Говорейки за упадък на живописца през средните векове, настъпил след разцвета на изкуството през Античността (Древна Гърция и Древен Рим), Вазари определя византизма като *maniera greca*<sup>11</sup>. Това е, според него, време и господство на примитивно, на неuko изкуство. В същото време от Джото насетне италианските художници са обновили изкуството, прилагайки т.нар. *maniera moderna*. По същество това не е нищо друго освен промяна на пластичния модел, аналогична на онова, което се случва у нас през късното Възраждане и след Освобождението.

Нека добавим, че това е една изключително дълготрайна и устойчива гледна точка в европейското изкуствознание, която беше преодоляна едва в края на миналото столетие. Несъмнено тя оказва влияние и у нас по отношение на общото негативно възприемане на „остарялото” църковно изкуство от миналото.

През Възраждането погледът на художника, грубо казано, от небето се насочва към земята. Вертикалната образна и композиционна векторна ориентация се заменя от хоризонталата (хоризонтът е една от основните опори на линейната перспектива, изобретена в началото на XV в. във Флоренция). Именно хоризонтът, в прекия и в метафоричния смисъл на думата, се установява като основен ориентир при изработването на картината и на стенописната композиция в новите условия.

<sup>10</sup> **Киров**, Максимилиан. Социалният живот ... . В: *Из историята на българското изобразително изкуство*. Т. I. София: Българска академия на науките, 1976, с. 30. [**Киров**, Maksimilian. *Sotsialniyat zhivot ...* . In: *Из историята на българското изобразително изкуство*. Vol.1. Sofia: The Bulgarian Academy of Sciences, 1976, p. 30.].

<sup>11</sup> **Vasari**, Giorgio. *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects*. London : H.G. Bohn, 1850, p. 94. <https://archive.org/details/livesofmostemine18501vasa/page/94/mode/2up> (accessed 20 November 2020).

От централно място в духовния и в културния живот на българите, което църковното изкуство заема преди Освобождението (на православието и на фолклора се крепи устойчивостта и самото оцеляване на нацията!), след Освобождението то е изтласкано в периферията на художествения живот в България. Основните насоки и тенденции се развиват и се налагат в сферата на светското изкуство (картината, кавалетната скулптура, графиката). Тази промяна на акцентите, преобръщането на относителния дял на светско и сакрално, преориентацията на художествения ни живот по модела на западноевропейския „свят на изкуството“, характерен за епохата на Модерността, поставя на изпитание пълноценното функциониране на иконописта, и по-широко – на църковното изкуство в новата епоха.

Всъщност става дума основно за две неща. От една страна, православно образотворчество (като своеобразно „метаизкуство“) еволюира и преминава в изобразително изкуство от европейски тип, без особени традиции у нас. От друга страна, ставаме свидетели, в най-добрия случай, на превръщането на иконата (молелен образ) в картина на религиозна тематика.

По същество е налице определен исторически парадокс. В момента, в който изкуството ни се стреми да осъществи исторически и художествен „прогрес“, иконописта бележи определен упадък. Парадоксът е и в това, че както беше вече споменато, дълго време нашето изкуствознание под влияние на редица идеологически и светски фактори тълкуваше „обновяването“ на църковното изкуство като преодоляване на невежеството, на незнанието, на примитивизма и като линеен възход, следвайки по същество положенията, заложили в речта на Константин Величков. Признавайки обективната необходимост от навлизането у нас на академичната система и като естетика, и като похвати на обучение на художника, в същото време трябва да отчетем историческата ограниченост на подобна гледна точка.

Анализът на тези, макар и твърде сумарно очертани, процеси в нашата живопис показва недвусмислено, че по същество е налице принципно и исторически обусловено неразбиране на дълбоката и сложната вътрешна природа на иконописта и на църковното изкуство като цяло. Прилагането на академичната стилистика в най-широк план, както видяхме, е противоположно, чуждо на същината на иконния образ.

Големият въпрос е: А могло ли е да бъде иначе? Както е известно, в историята условно наклонение няма. Обективните условия у нас след Освобождението в сферата на изобразителните изкуства и в частност в живописа са изисквали приобщаването му към големите вековни традиции и модели на европейското изкуство. Казаното се отнася и до изграждането на една принципно нова, непозната преди инфраструктура на художествения живот, която днес е прието да се нарича

„Свят на изкуството” (*Art World*)<sup>12</sup>. Новото светско изкуство в края на XIX и началото на XX в. е могло да бъде социализирано единствено и само в контекста на света на изкуството (музеи, изложби, дружества, рисуwalно училище, художествена критика, художествен пазар и т.н.).

Днес, слава Богу, вече никой не смята, че иконата следва да бъде „обновявана” чрез средствата на илюзионистичната академична живопис с оглед да бъде „по-актуална”, „по-адекватна” на съвременността. Рисуването на икони, както и създаването на стенописи сякаш се върна в лоното на традициите на православното изкуство. В този смисъл канонът, традиционните иконографски схеми и модели, самата средновековна стилистика на иконописца и на религиозния стенопис отново се реактуализират.

Доколко обаче бихме могли да говорим за хармонично успоредяване, за пълноценна автентичност, за това, че днешната иконопис отново се изпълва с духа на високия византизъм? И изобщо – възможно ли е днес да се случи нещо подобно?

Това е изключително обширна и сериозна тема, която изисква отделен и дълъг самостоятелен разговор.

<sup>12</sup> „Светът на изкуството” може да бъде оприличен на един гигантски, необозрим „супермаркет”, изпълнен с артефакти от най-различно естество, качество и калибър, който ги успоредява и ги изравнява в ценностен и качествен смисъл. Всъщност съвременните „общии истории на изкуството” са отражение на подобни виждания.

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Аврамов**, Димитър. *Димитър Гюдженов*. София: Стефан Добрев, 2016. [Avramov, Dimitar. *Dimitar Gyudzhenov*. Sofiya: Stefan Dobrev, 2016].

**Ангелов**, Валентин. *Никола Кожухаров. По стъпките на един разностранен творец*. София: Лено, 2003. [Angelov, Valentin. *Nikola Kozhuharov. Po stapkite na edin raznostranen tvorets*. Sofiya: Leno, 2003.].

**Генова**, Елена. *Непознатият Тома Вишанов-Молера и модернизацията на православната живопис. Проблеми на изкуството*, 1995, № 2, с. 4-17. [Genova, Elena. *Nepoznatiyat Toma Vishanov-Molera i modernizatsiyata na pravoslavната zhivopis*. *Art Studies Quarterly*, 1995, no. 2, p. 4-17].

**Гергова**, Иванка. *Принос към проучването на банския зограф Димитър Молеров. Македонски преглед*, 1997, № 4, с. 93 – 100 [Gergova, Ivanka. *Prinos kam prouchvaneto na banskiya zograf Dimitar Molerov*. *Makedonski pregled*, 1997, no. 4, p. 93 – 100.].

**Захариев**, Васил. Станислав Доспевски. Възрожденски живописец 1823 – 1877. София: Български художник, 1971. [Zahariev, Vasil. Stanislav Dospevski. Vazrozhdenski zhivopisets 1823 – 1877. Sofiya: Balgarski hudozhnik, 1971].

**Иванова**, Благвеста. Виенският и мюнхенският период в обучението на Николай Павлович. *Проблеми на изкуството*, 2007, № 4, с. 54 – 61. [Ivanova, Blagovesta. Vienskiyat i myunhenskiyat period v obuchenieto na Nikolay Pavlovich. *Art studies quarterly*, 2007, № 4, p. 54 – 61.].

**Киров**, Максимилиан. Социалният живот на българското изкуство през първите три десетилетия след Освобождението. В: *Из историята на българското изобразително изкуство*. Т. I. София: Българска академия на науките, 1976, с.9 – 43. [Kirov, Maksimilian. Sotsialniyat zhivot na balgarskoto izkustvo prez parvite tri desetiletiya sled Osvozhdenieto. In: *Iz istoriyata na balgarskoto izobrazitelno izkustvo*. Vol.1. Sofia: The Bulgarian Academy of Sciences, 1976, p.9 – 43].

**Митов**, Антон (под псевдонима Тонино). Писма върху България. *Изкуство*, 1895, кн. 1, с. 7 – 11. [Mitov, Anton (under the pseudonym Tonino). Pisma varhu Balgariya. *Iskustvo*, 1895, no. 1., p. 7 – 11.].

**Попова**, Елена. Зографът Христо Димитров от Самоков. София: Агата А, 2001 [Popova, Elena. Zografat Hristo Dimitrov ot Samokov. Sofiya: Agata A, 2001].

**Протич**, Андрей. Денационализиране и възраждане на нашето изкуство от 1393 до 1878 г. В: *България 1000 години. 927 – 1927*. София: Министерство на народното просвещение, 1930, с. 383 – 540. [Protich, Andrey. Denatsionalizirane i vazrazhdane na nasheto izkustvo ot 1393 do 1878 g. In: *Balgariya 1000 godini. 927 – 1927*. Sofia: Ministerstvo na narodnoto prosveshthenie, 1930, p. 383 – 540.].

**Радкова**, Румяна. Храм-паметник „Св. Александър Невски“. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1999. [Radkova, Rumyana. Hram-pametnik „Sv. Aleksandar Nevski“. Sofiya: Akademichno izdatelstvo „Prof. Marin Drinov“, 1999.].

**Райнов**, Николай. Николай Павлович. График и живописец. София: БАН, 1955 [Raynov, Nikolay. Nikolay Pavlovich. Grafik i zhivopisets. Sofiya: Bulgarian Academy of Sciences, 1955].

**Vasari**, Giorgio. *Lives of the most eminent painters, sculptors, and architects*. London : H.G. Bohn, 1850, p. 94. <https://archive.org/details/livesofmostemine18501vasa/page/94/mode/2up> (accessed 20 November 2020).



## A DECLINE OR REVIVAL OF THE EASTERN ORTHODOX CANON?

### Changes in Christian art in our country after the Liberation

Chavdar Popov

**Abstract:** The present article focuses onto certain important features of the historical development of Bulgarian painting at a time which marked the boundary between two epochs that played a pivotal role in our nation's evolvment. The significant transformations that painting in general and Christian art in particular (mural and icon painting) underwent in result of the profound social, political, economic and cultural changes, taking place in our country after 1878, are representative both of processes within the development of fine arts, as well as of the public perceptions of the new directions and trends that emerged within fine arts.

It is only natural that these changes occur in relation to the strongly pronounced and determined re-orientation of Bulgaria towards the model set by the developed European countries. This shift is easy to comprehend from a socio-psychological and cultural point of view and, in addition, it is inevitable from the perspective of historical development.

**Keywords:** art after the Liberation, academic art, Christian art

## ЗНАЦИ НА ВРЕМЕТО – ОБРАЗИ ВЪРХУ БАНКНОТИ ОТ ДЪРЖАВИ НА БАЛКАНИТЕ (1944 – 1990)

Саша Лозанова, Стела Ташева

**Резюме:** Още от древността паричните средства служат за обмен в икономиката, търговията и пр. Като архив на визуални образи те съдържат най-широка информация за историята, владетелските и държавните институции, бита и културата. Книжните банкноти се появяват много по-късно във времето. Те наследяват традициите в художествено-декоративното оформление на парите (най-общо казано) и – успоредно с развитието на обществото – се появяват нови форми в техния облик. Банкнотите са и богат източник на информация, свързана с държавните системи, с формите на обществените отношения, с ценностите (мироглед), пропагандата, модата и пр.

В изследването се представят банкноти от втората половина на XX век, емитувани в няколко балкански страни: България, Румъния, Югославия и Гърция. Избраната гледна точка е изкуствоведски анализ. Проследено е изобразяването на архитектурни обекти върху купюрите, но анализираният контекст е по-широк. Той засяга политическата, идеологическата, ценностната и културната конюнктура на епохата. При анализа на материала се поставят следните въпроси:

- Какво и защо е представено в банкнотите?
- Как е изобразено то?
- Какви са посланията в образите на архитектурата и съпътстващите я мотиви?

В прочита на избрания материал е заложена историческа и културно-антропологична насоченост. В текста се търси както специфичното, така и общото в изображенията от банкнотите на посочените страни. Разкриват се знаците на миналото и техните образи в съдържателен план.

**Ключови думи:** образи в паричните емисии, втората половина на XX век, семантика, символика, обществени отношения, архитектура

### Увод

Паричните средства са изобретени още в древността. Като архив на визуални образи, те съдържат най-широка информация за историята, владетелските и държавните институции, бита и културата на отделните народи. Спрямо металните образци (монетите), книжните

банкноти се появяват по-късно във времето. Първите подобни изделия са създадени в древен Китай и са от кожа<sup>1</sup>. Хартиените отпечатъци с финансова стойност се изработват пак там още през IX век: причина, например, е голямата тежест на метала при нарасналия обем на търговския обмен. В Европа първоначално (XVII век – Венеция, Холандия) се използват депозитни разписки, приемани от банковите служители. Първите банкноти са емитирани именно от местните банки, а не от държавното управление. Като изобразителен репертоар художествено-декоративното оформление на монетите включва: портрети; надписи и знаци (на властта, на мястото, на владетеля и пр.); митологични и религиозни символи; архитектурни сгради и съоръжения.

Банкнотите като образец на професионално творческо изпълнение са дял от графичния дизайн (приложната графика). Изпълняват се от художници, които най-често се изявяват и в други области на изкуството (плакат, илюстрация, графика, живопис и др.) Графичните решения върху банкнотите наследяват традициите в изображенията върху монетите, но успоредно с развитието на обществото и технологиите те изграждат и своя собствена образност.

В проучването се представят банкноти от втората половина на XX век, емитирани в няколко балкански страни: България, Румъния, Югославия и Гърция. Като историци на изкуството и архитектурата извършваме сравнението на купюрите в образен, стилев и иконографски смисъл. Изборът на сравняваните държави е въз основа на сходствата им по отношение на: регион, народностно формиране, развитие и историческа съдба, а дори и сходен политически режим за разглеждания период (с изключение на Гърция).

Акцентът на статията е върху изображенията на архитектурни обекти в купюрите, но анализираният контекст е по-широк. Той засяга политическата, идеологическата и ценностната конюнктурa на епохата в отделните, разглеждани тук, страни. Търсим общото и различното в образите върху показаните тук артефакти.

Образите на банкнотите са изследвани според публикациите им в известни международни каталози<sup>2</sup>, както и в сайтовете на националните банки и архивите им<sup>3</sup>. Споменатите тук банкноти могат да се видят

<sup>1</sup> За повече детайли виж в: **Моисеев**, Сергей. Происхождение бумажных денег. *Финансы и кредит*, 2004, № 20, с. 72-76. [**Moiseev**, Sergei. Proishozhdenie bumazhnyh deneg. *Finansi i kredit*, , 2004, no. 20, p. 72-76.].

<sup>2</sup> Камо тези на **Сухай**, George (ed.). *Standard Catalog of World Paper Money General Issues 1368-1960*. 13<sup>th</sup> edn. KrausePubl, 2010 и **Сухай**, George (ed.). *Standard Catalog of World Paper Money: Modern Issues 1961 – Present*. 17<sup>th</sup> edn. KrausePubl, 2011.

<sup>3</sup> Виж *Каталог. Банкноти*. София: Българска народна банка, 2020. [*Catalogue. Banknotes*. София: Bulgarian National Bank, 2020.]. [https://www.bnb.bg/bnbweb/groups/public/documents/bnb\\_publication/pub\\_np\\_catalogues\\_notes\\_bg.pdf](https://www.bnb.bg/bnbweb/groups/public/documents/bnb_publication/pub_np_catalogues_notes_bg.pdf) (accessed 18 March 2020).

онлайн в порталите, описани в края на текста. Източник на включените в статията снимки на банкноти е дигиталната колекция на Общомедия<sup>4</sup>.

## АНАЛИЗ НА ИЗОБРАЖЕНИЯТА ВЪРХУ БАНКНОТИТЕ

Общият преглед на графиката върху разглежданите банкноти от втората половина на XX век показва техния хибриден характер от гледна точка на изкуството, т.е. смесване на декорация, жанрове и форми на изпълнение.

В изобразителния им регистър (освен означената стойност) се включват:

- гербове, знаци и атрибути на властта;
- декоративни мотиви, надписи, флора и фауна;
- портрети (на митологически фигури, на съвременни и исторически личности, на събирателни „класови“ образи);
- архитектура (вкл. ландшафт и градска среда, индустриални съоръжения, монументи и произведения на изкуството).

**Гербовете, заедно с други символи на властта и държавността,** присъстват във всички банкноти. Самите гербове, като знаци на формата на управление обаче се променят активно във времето. Ще покажем синхронно сравнение на версии на гербовете на разглежданите държави през 1964 г., разкриващо техния образен и символичен регистър (фиг.1).



Фиг. 1. Гербове на България (1947 – 1967)<sup>5</sup>, Румъния (1965 – 1989)<sup>6</sup>, Югославия (1963 – 1992)<sup>7</sup>, Гърция (1935 – 1967)<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Wikimedia commons. [Online]. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Main\\_Page](https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page) (accessed 18 March 2020).

<sup>5</sup> Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coat\\_of\\_arms\\_of\\_Bulgaria\\_\(1948\).svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coat_of_arms_of_Bulgaria_(1948).svg) (accessed 3 April 2020).

<sup>6</sup> Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coat\\_of\\_arms\\_of\\_Romania\\_\(1965-1989\).svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coat_of_arms_of_Romania_(1965-1989).svg) (accessed 3 April 2020).

<sup>7</sup> Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emblem\\_of\\_the\\_Socialist\\_Federal\\_Republic\\_of\\_Yugoslavia.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emblem_of_the_Socialist_Federal_Republic_of_Yugoslavia.svg) (accessed 3 April 2020).

<sup>8</sup> Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Royal\\_Coat\\_of\\_Arms\\_of\\_Greece.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Royal_Coat_of_Arms_of_Greece.svg) (accessed 3 April 2020).

Присъствието на *житните класове, петолъчката, знамето* и избраното стилистично и цветово решение обединяват визията на емблемите на балканските страни от Източния блок. В периода 1944 – 1990 г. гербовете на тези държави се изменят, но не кардинално. Елементите, включени обаче в гръцкия герб (тържествената версия) от същия период, са много различни. А при смяната на политическия режим от монархия към управление на военната хунта, както и от военната хунта към демокрация в Гърция, разликата в мотивите върху герба е отново съществена. Може би поради тази честа смяна в гръцките банкноти от този период гербът не присъства.

В българските банкноти гербът присъства в автентичния си вид, разположен странично в композицията, но без да доминира – като например в банкнотата от 500 лв. емитувана през 1948 г.<sup>9</sup> В румънските и югославските банкноти държавните гербове също са налични: например в купюрата от 1949 г. 500 леи и в югославския динар от 1950 г. (5000 динара). Те заемат важно място като мащаб и разположение в композицията (Фиг. 2).



Фиг. 2. 500 леи (1949 г.)<sup>10</sup>, 5000 динара (1950 г.)<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Каталог. Банкноти. Цит. съч., с. 92. [Catalogue. Banknotes. Op.cit., с. 92].

<sup>10</sup> Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:500\\_lei\\_1949\\_reverse.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:500_lei_1949_reverse.jpg); [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:500\\_lei\\_1949\\_obverse.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:500_lei_1949_obverse.jpg) (accessed 3 April 2020).

<sup>11</sup> Wikimedia commons. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:5000-Dinara-1950.jpg> (accessed 3 April 2020).



Интересно е да се отбележи, че в българските банкноти от 1951 г. се появява знак със стилизирани ръце, държащи сърп и чук (видим например в банкнотите от 1, 3 и 5 лв., но и като воден знак – в други образци). През 1962 г. знак със сърп и чук е наличен в долната част на купюрите от 5 лв. и 10 лв. Известно е, че това е централен елемент от герба на СССР за периода 1923 – 1991 г. Няма да коментираме тук този факт подробно, но такъв (различим и близък по вид и централно място в композицията) знак „сърп и чук“ отсъства в банкнотите от Румъния и Югославия в периода.

Разглеждайки символите на *властта* и *суверенността* в банкнотите, забелязахме липсата на традиционните властови атрибути: корона, жезъл, скиптер в повечето случаи (България, Румъния, Югославия). Това е свързано и с републиканската форма на управление, но и с желанието да има ясно разграничаване от довоенното монархическо минало. Короната (символ на действащата тогава монархия в Гърция) е налице в някои от гръцките банкноти в емисиите от 1955 г. като воден знак. В други образци от същата година, както и в по-късни емисии – след падането на монархията, тя липсва. Като цяло символите на държавното управление и власт в гръцките банкноти до края на разглеждания период са редки. Може да се каже, че в тях е осъществено *разделяне* на знаците на държавността от знаците на народността и историческата традиция. Наблюдава се най-общо стеснен регистър на властова (монархическа или друга) символика спрямо купюрите на другите балкански страни от периода. Това илюстрира и доминиращото отношение и интерес към богатството на историята и културата на Гърция – неслучайно то е избрано да представя страната върху банкнотите.

**Декоративните мотиви в банкнотите** най-често формират рамката на композицията в цялост и границите на отделните изобразителни полета, включени в нея. Тези мотиви имат различен характер и стилизация съобразно общото художествено решение на банкнотата. Сред тях намираме растителни, геометрични образи, фризове, щитове, картуши и т.н. В тях често се включват и надписите. Нашите наблюдения показват, че в образците на България, Румъния и Гърция декорациите използват мотиви от местното художествено наследство:

- средновековна книжна украса и по-късни архитектурни фризове (за банкнотите от България и Румъния);
- орнаментика от тъкани изделия и бродерии (за образците от Румъния – *фиг. 2*);
- стенописи с меандри, релефи с антични корнизи, колони и палмети (за декоративните мотиви на гръцките банкноти).
- В югославските купюри връзката с местните художествени традиции не е така силно изразена. В тях преобладават сложните геометризирани линеарни мотиви.

Отношението към украсата в банкнотите е в руслото на установени още в миналото художествени практики в това изкуство. Без да има водеща роля в информационното начало на облика на банкнотите, украсата показва известна свобода за лично творчество на авторите на графиките. (Може би регламентът на държавната властова поръчка към декоративното оформление не е бил толкова стриктен и конкретизиран?)

**Флората** в банкнотите е налична в няколко варианта: като част от гербовете; като самостоятелен декоративен елемент; като орнамент, оформящ рамки и/или водни знаци; като част от централни пейзажни сцени.

В банкнотите от Балканите **фауната** се среща по-скоро епизодично. За образа на българския лъв е писано много. У нас този мотив идва късно, наследявайки много по-стари, не задължително свързани с България изобразителни традиции. Впечатление прави появата на изображенията на совата и петела в гръцки банкноти (виж и банкнотата от 20 драхми, емитирана през 1954 г.). Известно е, че птиците са атрибути на древногръцки божества, натоварени с много семантични и символични функции. (Но темата е твърде широка и встрани от нашето изследване.)

От изкуствоведска гледна точка **портретите** върху банкнотите могат да се диференцират по начин на изпълнение: профил, анфас; бюст; цяло или частично изображение, фигурална композиция и пр. Тук ще се фокусираме върху семантиката и символиката на тези образи. Можем да разграничим няколко линии:

- на митологични образи;
- на исторически фигури;
- властови портрети – знакови политически и държавни водачи;
- класови образи, герои от съвременността: трудещи се работници, селяни и пр.

Митологични образи и исторически персонажи виждаме често в гръцките банкноти<sup>12</sup>. При това, в емисиите от 1954 г. е наличен и портретът на владетел – крал Георгиус I, но тъй като той е убит през 1913 г., може да се каже, че към момента на отпечатване той е историческа фигура.

В отделни румънски банкноти също се срещат исторически портрети. Например емитираните през 1952 г. 100 леи съдържат портрета на историка Николае Бълческу<sup>13</sup> (фиг. 3). Върху купюрите от 25 леи пък е изобразен груп

<sup>12</sup> Споменатите в текста гръцки банкноти могат да се видят в: Bank of Greece. Greek Banknotes (website).

[http://www.greekbanknotes.com/greek-banknotes/a1944\\_1953/](http://www.greekbanknotes.com/greek-banknotes/a1944_1953/) (accessed 18 March 2020)

[http://www.greekbanknotes.com/greek-banknotes/a1954\\_2001/](http://www.greekbanknotes.com/greek-banknotes/a1954_2001/) (accessed 18 March 2020)

<sup>13</sup> Бълческу Николае. В: *Большая российская энциклопедия*. [Belchesku Nikolae. In: *Bolshaya rossiysskaya entsiklopediya*.] [https://bigenc.ru/world\\_history/text/1892976](https://bigenc.ru/world_history/text/1892976) (accessed 18 March 2020).

румънски национален герой – Тудор Владимиреску, водачът на Влашкото въстание от 1821 г.<sup>14</sup>

Портрети на исторически личности обаче липсват в югославските и в българските купюри от разглеждания период. В тях на свой ред преобладават фигурите на *работници* и образите на двама политически водачи. Георги Димитров е изобразен върху банкнотите от 1951 г. (две години след смъртта му). Портретът на Тито се появява върху банкнотите в Югославия през 1985 г., пет години след смъртта му.

В ранните емисии на динарите (виж купюрите 50 и 100 динара от 1949 г.) присъстват класови образи – „герои от съвременността“: миньори, дървосекачи, ковачи, косачи и пр. През 1955 г. върху част от банкнотите се появява портретът на работника Ариф Хералич (фиг.4) или на момиче жътварка.



Фиг. 3. 100 леи от 1951 г.<sup>15</sup>, 10 динара от 1955 г.<sup>16</sup>

Портретът на българския политически лидер Георги Димитров фигурира в емисиите на левове от:

- 1951 г. – в банкноти от 200, 100, 50, 25 и 10 лв.<sup>17</sup>;
- 1962 г. – 10 лв. и 20 лв.<sup>18</sup>;
- 1974 г. – 10 лв. и 20 лв.<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Tudor Vladimirescu. In: *Encyclopædia Britannica* (website). <https://www.britannica.com/biography/Tudor-Vladimirescu> (accessed 18 March 2020).

<sup>15</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ROL\\_100\\_1952\\_obverse.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ROL_100_1952_obverse.jpg) (accessed 20 March 2020).

<sup>16</sup> <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1000din-1963.jpg> (accessed 20 March 2020).

<sup>17</sup> *Каталог. Банкноти*. Цит. съч. с. 97 – 101. [*Catalogue. Banknotes*. Op.cit. p. 97 – 101.].

<sup>18</sup> Пак там, с. 105 – 106. [*Ibid.*, p. 105 – 106.].

<sup>19</sup> Пак там, с. 110 – 111. [*Ibid.*, p. 110 – 111.].

Той е единственият представител на българската политическа класа от онзи период, който присъства върху банкнотите от периода на социализма. В хода на времето в образния регистър на банкнотите Георги Димитров се превръща в доминанта: в *единствено лице* на историята.

Друзите персонажи в българските банкноти са обобщени представители на „трудещите се“ хора: миньор (200 лв. – 1948 г.)<sup>20</sup>, мюлюноберачки (500 лв. – 1948 г., 200 лв. – 1952 г.)<sup>21</sup>, бригадири (25 лв. – 1951 г.)<sup>22</sup>, розоберачки (50 лв. – 1951 г.)<sup>23</sup>, гроздоберачки (100 лв. – 1951 г., 2 лв. – 1962 г., 2 лв. – 1974 г.)<sup>24</sup>

От изкуствоведска гледна точка **архитектурата**, изобразена в банкнотите, се възприема като елемент от пейзажа в различни „поджанрове“ (природен, индустриален, градски и пр.). За да се впишем в обема на статията, тук отново проследяваме главно семантичната им съставляваща, като се абстрахираме от случаите, където архитектурните мотиви са представени в твърде малък мащаб и/или са част от фона на централното изображение. За нас тук монументите и релефните изображения (показани самостоятелно или върху сградите) са също част от архитектурните мотиви върху банкнотите.

Следва да отбележим, че първият архитектурен образец в българските банкноти е старата сграда на БНБ. Банкнотата е емитувана през 1920 г. с номинал от 1 лв. Изобразената постройка се е намирала на ул. „Алабин“ и ул. „Александър I“<sup>25</sup>, а неин архитект е швейцарецът Якоб (Херман) Хайнрих Майер. През 1919 г. зданието е достроявано по проект на Никола Занков<sup>26</sup>. В същата емисия от 1920 г., в купюрата от 2 лв. е изобразен Парламентът<sup>27</sup>.

В следващите години (между двете световни войни) върху паричните знаци се появяват и следните изображения на:

- пристанището във Варна (500 лв. – 1922 г.; 500 лв. – 1940 г.);
- катедрален храм „Александър Невски“ (5000 лв. – 1925 г.);
- изглед от Велико Търново (250 лв. – 1929 г.; 200 лв. – 1943 г.);

<sup>20</sup> Пак там, с. 90. [Ibid., p. 90].

<sup>21</sup> Пак там, с. 92, 101. [Ibid., p. 92, 101].

<sup>22</sup> Пак там, с. 98. [Ibid., p. 98].

<sup>23</sup> Пак там, с. 99. [Ibid., p. 99].

<sup>24</sup> Пак там, с. 100, 103, 108. [Ibid., p. 100, 103, 108].

<sup>25</sup> **Аврамов**, Румен. *Комуналният капитализъм*, т. II. София: Фондация Българска наука и култура / Център за либерални стратегии, 2007, с. 74. [**Avramov**, Rumen. *Komunalniyat kapitalizmat*, t. II. Sofia: Fondatsiya Balgarska nauka i kultura / Centar za liberalni strategii, 2007, p. 74].

<sup>26</sup> **Ганчев**, Христо. **Дойчинов**, Григор. **Стоянова**, Иванна. **Кръстев**, Тодор. *България – 1900: Европейски влияния в българското градоустройство, архитектура, паркове и градини 1878–1918*. София: Арх и Арт, Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2002, с. 175. [**Ganchev**, Hristo. **Doychinov**, Grigor. **Stoyanova**, Ivanna. **Krastev**, Todor. *Bulgariya – 1900: Evropeyski vlianiya v balgarskoto gradoustroystvo, arhitektura, parkove i gradini 1878–1918*. Sofia: ArhiArt, Professor Marin Drinov Publishing House of BAS, 2002, p. 175].

<sup>27</sup> *Каталог. Банкноти*. Цит. съч. с. 48. [Catalogue. Banknotes. Op.cit. p. 48].



- новата сграда на БНБ (5000 лв. – 1938 г.);
- Рилски манастир (1000 лв. – 1942 г.);
- Парламента (5000 лв. – 1942 г.).

Графиката на банкнотите от първата половина на XX век разкрива добра професионална култура и ползване на различни художествени традиции. Регистърът на изображенията (вкл. портрети на исторически личности и лидери, както и формите на декорация) е по-широк от този в годините след 1944 г. Това важи и за архитектурните мотиви, които са представени с разнообразни исторически и съвременни образци. Особено интересен творчески похват, който липсва в следвоенните банкноти на България, е използването на арковидна рамка на композицията (фиг.4).



Фиг. 4. 1000 лева от 1929 г.<sup>28</sup>

В периода 1944 – 1946 г. (и в обръщение до 1952 г.) се издават банкноти, отпечатани в Гознак – СССР<sup>29</sup>, с автори руските художници Иван Иванович Дубасов (1897 – 1988) и Сергей Акимович Поманский (1906 – 1987), в които присъстват само декорация и герб.

В първата банкнота, емитирана вече в Народна Република България – 20 лв. от 1947 г., център на композицията е отново *сградата на БНБ*. Това вече е новата постройка от 1939 г., чиито архитекти са големите Иван Васильов и Димитър Цолов. Сградата се повтаря и в банкнотата със същата стойност от 1950 г.

<sup>28</sup> Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1000Leva\\_1929.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1000Leva_1929.jpg); [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1000Leva\\_1929a.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1000Leva_1929a.jpg) (accessed 18 March 2020)

<sup>29</sup> Гознак – единственото предприятие в Русия (работило и във времената на СССР), издаващо хартиените парични знаци, облигации, гербова хартия и друга защитена продукция. Виж Гознак <https://goznak.ru/about/history/> (accessed 18 March 2020).



Останалите изображения върху банкнотите от 1951 г. (до 1962 г.) включват споменатите вече берачки, миньор и бригадири, както и някои строителни съоръжения и машини: тунел, жп линия, трактори, влакове, самолети и пр.

През 1962 г. в банкнотите от България се наблюдава по-широко присъствието на архитектурата като:

- исторически монумент (паметникът на Шипка<sup>30</sup>, 1 лв);
- урбанизиран пейзаж (курорт „Златни пясъци“<sup>31</sup>, 5 лв.)
- промишлени комплекси (Девненски промишлени заводи – 10 лв. и ТЕЦ „Марица изток“ – 20 лв.).

В купюрите ни липсват архитектурни препратки към сградите на властта. Важно е да отбележим, че в купюрата от 1 лв. монументът на връх „Шипка“ по място, съдържание и символика в изобразителната композиция е „синонимичен“ на герба.

В образите на пуснатите в обръщение през 1974 г. банкноти няма съществени визуални и стилови разлики с предишните – композицията, цветовете, сградите, персонажите и др. са същите.

Приключвайки прегледа на българските банкноти, ще отбележим и знаменателния факт, че в първата банкнота след края на разглеждания период (от 1990 г.) има ретроспективен акцент. Тя е с номинал 50 лв. и съдържа в себе си изглед от хълма Царевец във Велико Търново. Той е включен в арка, повтаряща композиционно структурата от банкнотата от 20 лв., емитирана през 1920 г.

Сравнителният преглед на купюрите в България, Румъния и Югославия разкрива общност в постигнатия тематичен регистър на архитектурни изображения – като вид и функция. В Румъния са налични изображенията на знакови за социализма здания и съоръжения, както и изгледи на архитектурно наследство от края на XIX и началото на XX век. Така, представителната социалистическа архитектура е илюстрирана чрез Дом Скантея (Домът на печата) в Букурещ и индустриално строителство, изгледи от язовири, заводи и пристанища. Докато в емисията от 1966 г. се използват изображения на Атенеума (построен през 1888 г. в Букурещ) и на Двореца на културата в Яш (1925 г.). Използват се и природни перспективи.

<sup>30</sup> Архитектурната структура и функцията на монумента се анализират в част от статията: **Lozanova, Sasha, Tasheva, Stela.** Tracing religion and cult in the architecture of European totalitarian regimes of the XX century. *Design. Art. Industry*, 2018, no. 5, p. 25 - 34.

<sup>31</sup> Повече данни за „Златни пясъци“ и за българските курорти са налични в статиите: **Tasheva, Stela, Davcheva, Maria.** The Brand: Sunny Beach and Albena, Bulgaria. In: *Central Asian Journal of Art Studies*, no. 3, T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, 2016, p. 94-104; **Ташева, Стела.** Черноморските курортни комплекси и лицето на България. В: *Българският XX век в изкуствата и културата*, София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2019, с. 485 - 488. [**Tasheva, Stela.** Chernomorskite kurortni kompleksi i liceto na Balgaria. In: *Balgarskiyat XX vek v izkustvata i kulturata*. Sofia - The Institute of Art Studies – BAS, 2019, p. 485 - 488.].

Образците на архитектурното наследство от XIX век са придружени от портрети на техни съвременници. Изображенията на архитектурата и индустрията от периода на социализма се комбинират както с по-стари исторически портрети, така и с „класови“, типизирани образи от това време (работник, селянка и др.)

В югославските банкноти отново виждаме архитектурни паметници: от XIX век – сградата на Парламента (5000 динара от 1955 г. или 50 динара от 1965 г.<sup>32</sup>); или по-стари – в изглед от комплекса Дубровник (100 динара от 1955 г.). Срещат се индустриални съоръжения и постройки (например в банкнотите от 5 и 10 динара от 1965 г.). През 80-те години на миналия век в югославските банкноти се изменя стилът на художественото изпълнение, но тематичният им регистър се съхранява<sup>33</sup>.

Специфичен белег на югославските банкноти са образите на паметници като:

- релеф (войници) с автор скулпторът Иван Мещрович върху сградата на парламента в Белград (емисии 5 000 динара – 1955 г., 50 динара – 1965 г. и 1968 г., 50 и 200 динара от 1990 г.);
- „Монумент на мира“ в Ню Йорк с автор Антун Аугустинчич (100 динара, емисия от 1965 г.);
- портретна скулптура на Никола Тесла, изградена в парк Ниагара (емисия от 1970 г. – 500 динара);
- монумент в памет на битката при Козара от Втората световна война (емисия от 1989 г. – 500 000 динара).

В гръцките банкноти архитектурата е много по-широко застъпена. Някои нейни образи са съпоставими с вече разглежданите случаи на балканските социалистически страни: промишлен пейзаж с параходи (50 драхми от 1964 г.), няколко изгледа от острови и крепости. Присъщо за Гърция е широкото представяне на античността, вкл. антични кораби (50 драхми 1954 г., 1955 г.), руини, храмове, скулптури, релефи, мозайки и др. Важно е да се отбележи и присъствието на знакови образци на църковната архитектура, както и на разнообразни по функции сгради, несвързани с властта и държавното управление като например Националният университет в Атина (в банкнотата от 100 драхми от 1967 г.).

### Заключение

Художественото съпоставяне дори само на гербовете на Румъния, Югославия и България откроява общи белези в самата композиция и в

<sup>32</sup> Тази и останалите споменати в текста банкноти са налични тук: Atsnotes. World Paper Money Catalog and History of World Currency (website). <http://www.atsnotes.com/catalog/catalog.html> (accessed 18 March 2020).

<sup>33</sup> Виж например панорамата на Дубровник в банкнотата от 50 000 динара, 1988 г.

наличието на едни и същи знаци, мотиви – петолъчката и житните класове. Гербът на Гърция има различен вид: мотиви, колорит, семантика и символика. Ясно е, че в голяма степен това се определя от типа на политическата система.

Сравнението на изображенията върху банкнотите в статията показва близки художествено-декоративни тенденции. Оформлението на купюрите в периода 1944 – 1990 г. в разглежданите държави е сходно, то се състои от традиционни мотиви и орнаменти с геометричен, флорален характер, с изображения на животни, птици, надписи и цифри. Налице е обичайната за този тип (графична) украса – стилизация. Според нас художествените решения на румънските и югославските образци превъзхождат българските като избор и трактовка. Имаме предвид професионализма, изобразителната култура и постигането на разнообразие в облика на банкнотите, представящи отделни емисии и епохи. Този извод важи в още по-голяма степен за оформлението на гръцките образци. Те са издържани в композиционно отношение, с перфектен усет за стил и стилизация. Естествено, явен е афинитетът към античното гръко-римско художествено наследство, както и към Ренесанса, класицизма и еkleктиката, които са негово продължение впоследствие. На този фон композицията и украсата на българските банкноти се отличава с бедния си регистър, с еднообразието и повторемостта на декоративния облик – от една емисия, към следващата. Властват шаблонът, стереотипът, клишетото. Възможни причини за това се крият, от една страна, в историческите, идеологическите и политическите реалии. Като образец за облик им често са използвани синхронно изработваните руски (съветски) банкноти. От друга страна, в България историческата традиция на изработване и използване на книжни парични средства „закъснява“ във времето за разлика от другите споменати в текста страни.

В представените образци на купюри широко е застъпен портретът. За разлика от античната традиция за изобразяване на актуалните (към времето на създаване на монетите) императори, то в банкнотите от втората половина на XX век рядко се показват политически водачи приживе (управлявали към момента на въвеждането на купюрите в обръщение).

В образците от Румъния, Югославия и България от следвоенния период присъстват „типажни“, „класови“ портрети на работници, селяни, мъже и жени, представени с характерното си работно облекло, атрибути и дейност: в промишлеността и строителството, в земеделието. На поколенията, живели в тези страни в десетилетията след Втората световна война, същите образи са познати от лозунги, плакати, книжната илюстрация и пр. жанрове на приложната графика, живописата и др. Възприемаме ги и като израз на господстващите идейно-политически внушения на властта, и като исторически документ (автентичен архив) на времето си. (Любопитен, макар и единичен пример е югославската

банкнота с портрет на световно прочут изследовател с местен произход.)

По обясними причини типажните образи (обобщени – идеализирани) липсват върху показаните гръцки банкноти. В тях на свой ред впечатлява широтата и многообразието на митологически фигури и (в по-голяма степен) на подбрани личности – исторически или от XX в. Сред тях са творци на изкуството, борци за независимост, изследователи и др. Можем да кажем, че гръцките образци са свидетелство за разгърнатата историческа памет. За нея сякаш всички етапи от собствената история имат равно право да остават явни следи в народностното съзнание. Очевидно гръците приемат и изобразяват богатата си история (древна, средновековна и съвременна) такава, каквато е, с нейните победи и поражения, провали и триумфи.

Архитектурата е широко застъпена в изобразителния регистър на банкнотите. Тя заема или централно място, или оформя странични части на композицията. Представена е и самостоятелно (само сграда), и в разгърнатата пейзажна панорама. Намираме я някъде едва видима във фона на многофигурно изображение или като част от индустриален пейзаж. В банкнотите от Румъния, Югославия и България често присъстват знакови здания на държавната власт и/или централната банка. В банкнотите фигурират и представителни архитектурни съоръжения: от края на XIX век – в Румъния; монумент с мемориален характер от началото на XX век – в България.

Интересно явление върху банкнотите са архитектурните изгледи на морски курорти от Адриатика и Черно море – Югославия, България. Създаването на курортите и днес се счита за едно от социалистическите достижения на България. От друга страна, изборът на архитектура от дадената епоха в българските банкноти може да бъде свързан и с метафората за „изграждане“ на режим, нация, нов живот и пр.; с важността на „курса към индустриализация“, а и с желанието именно индустрията и курортите да са *главното* лице на социалистическа България. (В банкнотите няма образи на жилищни и обществени (властови, църковни, образователни, търговски) сгради, квартали и пр.)

Някои от югославските образци акцентират върху приноса на местните автори (от XX век) в световното изкуство. Стана дума за монументалните им скулптурни композиции, създадени за пространства в градове, далеч извън пределите на Югославия.

И в това отношение гръцките банкноти въздействат с богатството и разнообразието на показаните архитектурни обекти, популярни (или не) извън страната, съвременни или исторически. Сред тях са руини на храмове от древността, култови сгради от античността, църкви от Средновековието. Срещат се и множество скулптурни композиции, статуи, релефи и пр. артефакти, вкл. „възстановки“ на антични екстериори/

интериори, репродуцирани в по-късни композиции. Гръцките банкноти открояват архитектурата в широк диапазон като: вид, функции, време и място на създаването ѝ. Забележимо е и многообразието в самото ѝ представяне: мащаб, ракурс – перспектива (спрямо предната условна плоскост на композицията); съчетаването ѝ с портрети на изтъкнати личности и пр.

Банкнотите носят богата и разнородна информация и са автентичен документ на историята и културата на дадената страна, на насажданите, временни – конюнктурни, идеологически и властови ценности, идеи и стереотипи. В случая с Балканите, в тях са ясно разпознаваеми и чертите на историческата съдба на отделните народи. Заедно с това оформлението на паричните знаци има съществен принос както в отразяването, така и във формирането на психологията и мирозгледа на ползвателите. За дадения период може да се обобщи, че за България „парична“ (и не само) ценност са политическите и типажните фигури, както и курортите и индустрията. За Румъния акцентът пада и върху историческото наследство. За Югославия от голямо значение е приносът към науката и изкуството (в световен план). А за Гърция – всичко посочено заедно, а и много повече.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Онлайн ресурси

Белческу Николае. В: *Большая российская энциклопедия* (уебсайт). [Belchesku Nikolae. In: *Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya* (website). [https://bigenc.ru/world\\_history/text/1892976](https://bigenc.ru/world_history/text/1892976) (accessed 18 March 2020).].

Гознак (уебсайт). [Goznak (website)]. <https://goznak.ru/about/history/> (accessed 18 March 2020).

Abenteuer Reisen – Bis ans Ende der Welt (website). <https://www.bis-ans-ende-der-welt.net/Reisen.htm?Menu-B&Code=EN> (accessed 18 March 2020).

Atsnotes. World Paper Money Catalog and History of World Currency (website). <http://www.atsnotes.com/catalog/catalog.html> (accessed 18 March 2020).

Greek Banknotes (website). <http://www.greekbanknotes.com> (accessed 18 March 2020)]

Numismondo. Word Printed Money Picture Catalog. <http://www.numismondo.net> (accessed 18 March 2020).

Tudor Vladimirescu. In: *Encyclopædia Britannica* (website). <https://www.britannica.com/biography/Tudor-Vladimirescu> (accessed 18 March 2020).

Wikimedia commons. <https://commons.wikimedia.org> (accessed 3 April 2020).



### Публикации (монографии, статии)

**Аврамов**, Румен. *Комуналният капитализъм*, т. II. София: Фондация Българска наука и култура / Център за либерални стратегии, 2007. [**Avramov**, Rumén. *Komunalniyat kapitalizam*, т. II. Sofia: Fondaciya Bgarska nauka i kultura / Centar za liberalni strategii, 2007].

**Ганчев**, Христо. **Дойчинов**, Григор. **Стоянова**, Иванна. **Кръстев**, Тодор. *България – 1900: Европейски влияния в българското градоустройство, архитектура, паркове и градини 1878–1918*. София: Арх и Арт, Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2002. [**Ganchev**, Hristo. **Doychinov**, Grigor. **Stoyanova**, Ivanna. **Krastev**, Todor. *Balgariya – 1900: Evropeyski vlianiya v balgarskoto gradoustroystvo, arhitektura, parkove i gradini 1878–1918*. Sofia: ArhiArt, Professor Marin Drinov Publishing House of BAS, 2002].

*Каталог. Банкноти*. София: Българска народна банка, 2020. [*Catalogue. Banknotes*. София: Bulgarian National Bank, 2020]. [https://www.bnb.bg/bnbweb/groups/public/documents/bnb\\_publication/pub\\_np\\_catalogues\\_notes\\_bg.pdf](https://www.bnb.bg/bnbweb/groups/public/documents/bnb_publication/pub_np_catalogues_notes_bg.pdf) (accessed 18 March 2020).

**Моисеев**, Сергей. Происхождение бумажных денег. *Финансы и кредит*, 2004, № 20. [**Moiseev**, Sergei. Proishozhdenie bumazhnih deneg. *Finansi i kredit*, no. 20].

**Ташева**, Стела. Черноморските курортни комплекси и лицето на България. В: *Българският XX век в изкуствата и културата*, София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2019, с. 485–488. [**Tasheva**, Stela. Chernomorskite kurortni kompleksi i liceto na Balgaria. In: *Balgarskiyat XX vek v izkustvata i kulturata*. Sofia - The Institute of Art Studies – BAS, 2019, p. 485–488].

**Сухай**, George. *Standard Catalog of World Paper Money General Issues 1368–1960*. 13<sup>th</sup> edn. Krause Publ., 2010.

**Сухай**, George. *Standard Catalog of World Paper Money: Modern Issues 1961 – Present*. 17<sup>th</sup> edn. Krause Publ., 2011.

**Lozanova**, Sasha, **Tasheva** Stela. Tracing religion and cult in the architecture of European totalitarian regimes of the XX century. In: *Design. Art. Industry (DAI)*, 2018, no. 5, p. 25 – 34.

**Tasheva**, Stela, **Davcheva**, Maria. The Brand: Sunny Beach and Albena, Bulgaria. In: *Central Asian Journal of Art Studies*, no. 3, Т.К. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, 2016, p. 94–104

**Višćević**, Zlatko. *Coins and Banknotes of Yugoslavia, Slovenia, Croatia, Bosnia and Herzegovina, Serbia, Montenegro and Macedonia*. Rijeka, 2011.

## SIGNS OF THE TIMES: ARCHITECTURE IN THE IMAGES ON BANKNOTES FROM THE BALKANS (1944 – 1990)

Sasha Lozanova, Stela Tasheva

**Abstract:** Ever since antiquity monetary units have been used as means of exchange in economy, commerce, etc. As an archive of visual images, they contain a broad range of information about historical events, ruling institutions and state authorities, everyday life and culture. Paper banknotes appear much later in time. They inherit the traditions in the artistic and decorative design of monetary units (broadly speaking) and in parallel to societal development their design incorporates new forms. Additionally, banknotes are a rich source of information about the state systems, the forms of social and societal relations, values (mindset), doctrines, fashion, etc. The current study presents banknotes from the second half of the 20-th century, emitted in several Balkan countries: Bulgaria, Romania, Yugoslavia and Greece. They are viewed through the perspective of art analysis. The article outlines the reproduction of architectural objects onto the banknotes, analysed in a much broader context. The latter concerns the prevailing political, ideological, value-related and cultural atmosphere of those times. The following questions are posed during the analysis of the banknote sample:

- What is represented onto the banknotes and why?
- How is it represented?
- What are the messages in the architectural images and the affiliated motifs?

The interpretation of the selected banknote sample is elaborated from a historical and cultural-anthropological perspective. The article highlights both the specific and the common in the reproduced images onto the banknotes of the above countries. The signs of the past and the related images are presented in terms of their underlying contents.

**Keywords:** images on banknote emissions, second half of 20-th century, semantics, symbolics, societal relations, architecture

## СКУЛПТУРА И ХУДОЖЕСТВЕНИ КОНСТРУКЦИИ – ОТ АТЕЛИЕТО ДО МОНТАЖА

Николеа Иванова-Стоимирова

**Резюме:** Статията „Скулптура и художествени конструкции – от ателието до монтажа“ представя пътя, който изминават заедно скулпторът и скулптурата – от зараждането на идеята до експонирането в конкретна среда. Целта на този текст е да запознае публиката с процесите, които извеждат завършената визия на едно пластично произведение. Необходимостта от подобно задълбочено изследване е провокирана от факта, че зрителите стават свидетели на крайния резултат, но често действията, довели дотам, остават загадка. В изложението е анализирана терминологията, като са разяснени понятията „скулптура“ и „художествени конструкции“, валидни за целия обем на статията, взаимодействието на пространственото изкуство с околната среда. Изготвена е класификация на скулптурните произведения въз основа на специфични критерии. Представени са етапите от творческия процес, като е обърнато специално внимание на ролята на субективния фактор върху него – отделните стъпки зависят от индивидуалния опит и предпочитанията на автора.

**Ключови думи:** скулптура, художествени конструкции, творчески процес, изработка на скулптура, създаване на пластика

„Визуални изкуства“ е събирателно понятие, което включва широк спектър от изкуства – класическите двуизмерни и триизмерни, а в съвременните търсения на визуалните артисти се наблюдават и нови решения, които преодоляват ограниченията, налагани от пространството и от материала (видеоарт, хепънинг, пърформанс...). Авторите провокират публиката, създават интерактивни произведения, които се развиват в реалната и алтернативната дигитална среда. Рамките се разширяват и често дори напълно изчезват, зараждат се нови форми, които съдържат елементи от различни класически и съвременни изразни похвати. Тази жива материя, която претърпява постоянно развитие, е субективна като възприятие, тъй като голяма степен зависи от персоналния поглед на наблюдаващия. Влияние оказва и индивидуалният подход на самия художник, предопределен от неговата естетическа и артистична позиция, концептуална и пространствена гледна точка.

Обикновено, при изучаване на конкретна творба, спонтанно или съзнателно, зрителят си задава въпроса: „Какво ли е искал да внуши авторът?“. Често интерес представляват и артистичните действия, определили завършения облик на произведението: „Как е направено?, Как е постигнат този ефект?...“ и т.н.

Фокусът в настоящата статия е насочен именно към онези въпроси, които се отнасят до процеса от зараждането на идеята до експонирането на една пластична работа.

Най-ранните скулптурни творби, известни до този момент, се появяват още в епохата на палеолита (сред най-известните примери е „Венера от Вилендорф“, създадена в периода 30 – 24 хил. пр.н.е.). Пространствено-образните произведения, създадени в период от близо 40 000 години, често са категоризирани в различни групи на базата на специфични критерии: времеви, пластични, географски, тематични, технологични и т.н. Тези класификации обикновено са съставяни от гледна точка на изследователите, които запазват дистанция спрямо изследваните обекти.

Основната цел на настоящия текст е публиката да се запознае с работата на скулптора от гледната точка на самия скулптор.

Извън полезрението остават субективните естетически възгледи, както и сюжетните или времевите специфики на пластичното произведение, но е наложително бъде направено разграничение между понятията *скулптура* и *художествена конструкция*

Скулптурата е изцяло изкуство<sup>1</sup>, което борави с пространството<sup>2</sup> – празното и запълненото, т.е. формата и обемът, които авторът изпълва с материал, трябва да бъдат в пропорционална хармония със заобикалящия го „въздух“. Представа, че пластичната творба е самостоятелен организъм, който може да съществува във всеки един пространствен контекст (в интериор или в екстериор), е непълна, тъй като тя трябва да „живее“ в хармония с околната среда – дали в унисон или контраст, зависи от замисъла и естетиката на самото произведение. „В някои модерни скулптури, замислени като едно желано целево „подреждане“ с пространствени ефекти и като естетическа комбинация от обеми и празнини, реалното физическо пространство вече престава да бъде само по себе си пространство-ограничение или пространство-среда.

<sup>1</sup> Според някои художници скулптурата е начин за изказ, за изразяване (Антон Дончев: „Скулптурата е това, което е и живописата, графиката, керамиката и дърворезбата. Това са възможности на различните материали...“; Богомил Николов: „Скулптурата е един от многото езици – знаци и символи...“). Цит. по **Кънчев**, Иван. *Творците говорят*. София: Магоарт, 2019, с. 76, 85. [**Kanchev**, Ivan. *Tvortsite govoryat*. Sofiya: Magoart, 2019, p. 76, 85].

<sup>2</sup> Повече за взаимодействието между пластичните форми и пространството виж **Полякова**, Наталия. *Скулптура и пространство*. София: Български художник, 1986. [**Polyakova**, Nataliya. *Skulptura i prostranstvo*. Sofiya: Balgarski hudozhnik, 1986].

Превръща се в цялостно естетическо пространство, интегрирано в композицията – издълбани (вдълбнати), обитаеми скулптури и т.н.<sup>3</sup>. Художествената конструкция до голяма степен може да бъде разглеждана и като скулптурно произведение – пространствена артистична проява, създадена от реален материал, която взаимодейства с околната среда. Основните отлики се отнасят до технологични и концептуални особености, които не са обект на настоящото изследване. При последователен преглед на терминологията може да се изведе твърдението, че художествените конструкции по своите пространствени специфики биха могли да бъдат приобщени към термина „скулптура“, както е прието за целия обем на този текст.

Приведена е класификация на скулптурните произведения въз основа на различни критерии, която ще бъде полезна при детайлизирането на конкретни аспекти от процеса по създаване на пластичната работа:

**Пластична обработка и визуално въздействие.** Кръглата (облата) скулптура предполага възможност за възприемане от всички страни, като всяка гледна точка предоставя различна пространствена информация. Релефът във всички негови разновидности (орелеф, барелеф, контрарелеф) е препоръчително да бъде наблюдаван фронтално, тъй като при поглед от други позиции е възможно образът да претърпи ракурсни съкращения, които го деформират и видоизменят.

**Взаимодействие със средата.** В зависимост от разположението на една пластика тя бива интериорна или екстериорна. Интериорните скулптури са предназначени за експониране на закрито – в галерии, в различни обществени или административни сгради, в лично или колекционерско пространство. Екстериорните художествени конструкции най-често са разположени на открито – в природна или градска среда. Тези произведения обикновено са с големи размери, съобразени със заобикалящата площ, като понякога съставят цели ансамбли.

**Размер и „функция“ (адресат).** Творбата може да бъде кавалетна<sup>4</sup> и монументална<sup>5</sup>. Обикновено понятието монументален се употребява за големи по размер скулптури, които са създадени за определено пространство (обикновено във външна среда). Въпреки това монументалността като характеристика на формата, при която е постигнат баланс в пропорциите и мащаба, може да бъде присъща и на малка по размер работа.

<sup>3</sup> Динев, Митко. Скулптурата. Проблеми на изкуството, 1988, № 1, с. 32. [Dinev, Mitko. Skulpturata. Problemi na izkustvoto, 1988, no. 1, p. 32.]

<sup>4</sup> От cavalletto (ит.) – триножник, статуи – творбата е със самостоятелен характер, мобилна – може да бъде поставена в различен контекст.

<sup>5</sup> От mnemosynon (гр. гръцки) и от: moneo, monere (лат.) – „да напомня“, „да съветва“, „да предупреждава“ – това значение се отнася, преди всичко, към мемориалното, паметниковото изкуство.



**Материал.** Конструкции от траен или нетраен материал. Тази категория до голяма степен е свързана с предишната, тъй като адресатът на пластиката е един от факторите, които определят технологията на изработка.

**Статична и кинетична скулптура.** Кинетичната съдържа елементи, които се движат.

**Скулптури с допълнителни ефекти.** Произведението включва и компоненти като звук, светлина, специфични флуиди и т.н.

Посочените категории се отнасят предимно до конструктивни и технологични критерии, които са необходими за разбирането на работния процес.

В изложението е представен творческият път, като подробно е разгледан всеки етап – от формирането на концепцията до експонирането на завършената работа. Важно е да се вземе под внимание фактът, че всеки автор има свой личен подход, т.е. възможно е стъпките да протекат в различен ред или да бъдат добавени и нови.

**На първо място е идеята**<sup>6</sup>. Този етап е основен – без него не може да съществува нито едно произведение на изкуството. Зараждането на една пластика може да бъде резултат от моментно състояние или емоция<sup>7</sup>, които да определят посоката на развитие – това е най-спонтанният и непринуден начин за формиране на един образ. В този случай авторът адресира творбата към определена публика или пространство едва след като го завърши. Често концепцията, замисълът са функция на предварително зададени параметри – установена тема, конкретно пространство за експониране, посочен размер, материал за изработка, време за изпълнение и др. Те зависят в известна степен и от това дали произведението ще бъде предназначено за изложба, конкурс, симпозиум, или за друг формат със строго фиксирани правила. Тези фактори дефинират художествената конструкция още от първия етап, като определят професионалния подход в този и следващите етапи.

Обикновено **идеята се развива и изяснява чрез рисунки на обекта**<sup>8</sup>, които представят скулптурата от различни гледни точки. Този подход

<sup>6</sup> Аделина Попнеделева: „Първо в ума ми идва някакъв смътен образ, понякога и по-конкретен. Това е нещо като идея, която ти се появява...“; Емил Бачийски: „При мен в началото е идеята – тема или заглавие...“; Захари Каменов: „– Коя е първопричината на нещата? – За мен това е идеята, на която е подчинено всичко...“. Цит. по **Кънчев**, Иван. Цит. съч., с. 54, 175, 194. [**Kanchev**, Ivan. Op.cit., p. 54, 175, 194.]

<sup>7</sup> Анжело Красини: „Два са пътищата. Единият е, когато нещо ме впечатли като обем, ритъм, композиция... Другият начин е поръчковият. Тогава имам тема...“. Цит. по **Кънчев**, Иван. Цит. съч., с. 70. [**Kanchev**, Ivan. Op.cit., p. 70.]

<sup>8</sup> Георги Донов: „Работя по идеи, които идват с натрупванията... Първото нещо, което правя са рисунки. Така се опитвам да избистря и конкретизирам нещата...“. Цит. по **Кънчев**, Иван. Цит. съч., с. 137. [**Kanchev**, Ivan. Op.cit., p. 137.]

предлага нови решения на пространствените задачи, които са част от проблематиката на пластичната творба, разкрива нови ракурси и спомага за развитието на силуета. Постепенно, след разработката на нужното количество скици, авторът оформя композицията. Понятието композиция е комплексно. То включва естетически, конструктивни, технологични компоненти – от цялостната визия до най-малкия детайл; разположението на частите една спрямо друга; ситуацията на елементите в околната среда; общото разположение спрямо заобикалящото пространство – взаимодействието между малкото и голямото. „Терминът композиция включва и асоциира теоретично две понятия. Първото е т.нар. инвенция и се отнася до избора на елементи към някаква тема, идея или определен сюжет (избор на фигури, места грехи и аксесоари във фигуративната скулптура). Второто – диспозицията или разполагането, третира разпределението в определен ред на различните елементи и фигури в дадено пространство или повърхнина...“<sup>9</sup>; „Действително композицията е изразител на идеята... Тя трябва да носи още и личен почерк“<sup>10</sup>.

След артистичните рисунки и свободните скици авторът трябва да уточни **пропорциите и размерите** на всеки елемент, съотнесен към общата форма. На този етап се изготвя проект. За скулптури, предназначени за определено пространство, за такива, които трябва да отговарят на предварително зададени условия (време за изпълнение, материал и др.), както и за работи, предвидени за представяне в рамките на определена изложба или конкурс, тази фаза е от особена важност. Тук се определят параметрите на пластичното произведение, уточняват се размерите, като се отчита и контекстът, в който то ще бъде ситуирано. За пълноценното извършване на тези действия художникът често изработва макет, който представя идеята в мащаб. В случай че мястото, в което произведението ще бъде разположено, е определено предварително, част от средата също може да бъде включена в макета – по този начин творбата се съгласува с околното пространство и заобикалящите я структури – архитектурни или природни, интериорни или екстериорни. Умалените модели обикновено са направени от лесен за обработка материал, но съобразен с проекта. Тази стъпка е тясно обвързана с предходната, но е и определяща за следващата – изборът на материал за реалната скулптура.

След като формите и размерите на пластичната конструкция са прецизирани, авторът трябва да избере подходящ **материал за изпълнение** по проекта. „Материалът има особено голямо значение за художественото

<sup>9</sup> **Динев**, Мумко. Скулптурата. Проблеми на изкуството, 1988, № 1, с. 33. [Dinev, Mitko. Skulpturata. Problemi na izkustvoto, 1988, no. 1, p. 33.].

<sup>10</sup> **Далчев**, Любомир. За монументалната творба. Изкуство, 1962, № 6, с. 11. [Dalchev, Lyubomir. Za monumentalnata tvorba. Izkustvo, 1962, no. 6, p. 11.].

въздействие на произведението. Материалът може да провали и може да изяви творбата... Забравя се, че реализираното произведение е рожба на едно сътрудничество между твореца и материала. Разбира се, използването на спецификата на материала не ограничава творческата изява. Всъщност това я канализира, като ѝ дава определени рамки и сила<sup>11</sup>. Този етап от създаването на една скулптура е определящ за нейния краен облик. Често скулпторите обмислят от какъв материал да моделират творбата си още в самото начало – от момента на формулирането на идеята, тъй като материалът до голяма степен определя и подхода, който ще бъде приложен при изработката. Методът и материалът са важни не само за визията на работата – те определят и технологичното време, което ще отнеме нейната реализация. Материалът е тясно обвързан и с местоположението, което ще заема конкретна пластика – външно или вътрешно пространство, тясно или обширно, градско или природно. Произведенията, които ще се намират на открито обикновено се изработват от трайни материали като различни видове камък, метали и техните сплави, дърво (обработено по съответен начин), бетон, съвременни устойчиви полимерни съединения и т.н. Разнообразието от материали при интериорните творби е по-голямо, тъй като, разположени на закрито, те са защитени от външни фактори и атмосферни влияния. Това позволява композицията да бъде решена и в по-нетрайни материали, например хартия.

След скицирането, проектирането, създаването на макет и подборът на способности и техники за изпълнение скулпторът е готов да пристъпи към физическата **изработка на произведението**. Този процес е дълъг, авторът трябва да се придържа към параметрите, определени в предходните етапи. Дейността по моделирането в реален размер се извършва професионално с помощта на специални инструменти и машини в ателиета, работилници, фабрики, където авторът сам или с помощта на колеги (когато характерът на творбата го изисква) постепенно изработва скулптурата.

Тази фаза приключва с нанасянето на финалните щрихи, които имат ключово значение за окончателната визия на работата. Дейностите по завършването на едно триизмерно произведение се различават спрямо технологичните особености на подобрения материал, но желаният ефект е еднозначен – елегантен завършек на детайлите, почистване на отделните компоненти.

Финалната стъпка е **разполагането на художествена конструкция** в определеното за нея пространство („Мястото дава облика, размерите и влияе осезателно за оформянето на композицията. Мястото определя

<sup>11</sup> Пак там, с. 11. [Ibid., p.11].

мащаба, ако щете, и стила на творбата“)<sup>12</sup>. В зависимост от това дали ще бъде в затворено помещение или на открито се избират и съответните методи на монтаж. Работите, които е предвидено да бъдат в интериор, в повечето случаи са с камерен характер и са по-лесно преносими. Те могат да бъдат експонирани върху постамент или да се оставят свободно стоящи върху собствената си основа. При произведенията, които се разполагат във външна среда, монтажът изисква голямо внимание и технологични познания, тъй като конструкцията трябва да бъде стабилна и устойчива на атмосферните влияния (например силни ветрове), да бъдат предвидени отвори за оттичане на дъждовна вода. Много важен фактор е и безопасността на публиката – не трябва да има опасни конструктивни елементи и не трябва да се допуска никакъв компромис с монтажа. Често при проектирането, изработката и монтажа на една художествена конструкция (особено, когато става въпрос за работа с голям размер, предназначена за публично пространство) се формира екип от специалисти, който освен автора на идейния проект може да включва скулптори, архитекти, инженери.

Настоящият текст до голяма степен обобщава собствения опит на автора като художник, работещ в полето на съвременното изкуство. Основната цел, заявена още в началото, е да запознае публиката както с отделните фази в създаването на едно пластично произведение (от възникването на идеята до реализацията и поставянето в среда), така и с някои проблеми, с които скулпторът се сблъсква в ежедневната си практика. Творческият процес е субективна материя – всеки автор изработва схема за работа, базирана на професионалния му опит. Въпреки това създаването на пластична художествена конструкция за интериор или екстериор следва логически път, който трябва да бъде изминат. Скулптурата е „бавно“ за изработка изкуство, което изисква търпение и постоянство – много често крайният резултат се разминава с първоначалния замисъл като визия, но е важно да запази и изрази концепцията и енергията на автора.

Познаването на процеса и на сложностите, които възникват при създаването на художествена конструкция, могат да приобщат зрителя ценител, зрителя любител и да го провокират да търси концепцията, скрита „под повърхността“ на дадена пластика.

<sup>12</sup> Пак там, с. 11. [Ibid., p. 11.].

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Далчев**, Любомир. За монументалната творба. *Изкуство*, 1962, № 6, с. 10-12. [**Dalchev**, Lyubomir. Za monumentalnata tvorba. *Izkustvo*, 1962, no. 6, p. 10-12.].

**Динев**, Мумко. Скулптурата. *Проблеми на изкуството*, 1988, № 1, с. 30-34. [**Dinev**, Mitko. Skulpturata. *Problemi na izkustvoto*, 1988, no. 1, p. 30-34.].

**Кънчев**, Иван. *Творците говорят*. София: Магоарт, 2019. [**Kanchev**, Ivan. *Tvortsite govoryat*. Sofiya: Magoart, 2019.].

**Полякова**, Наталия. *Скулптура и пространство*. София: Български художник, 1986. [**Polyakova**, Nataliya. *Skulptura i prostranstvo*. Sofiya: Bgarski hudozhnik, 1986.].

## SCULPTURE AND ARTISTIC CONSTRUCTIONS – FROM THE STUDIO TO THE EXHIBITION SITE

Nikoleta Ivanova-Stoimirova

**Abstract:** The present article outlines the entire process which the sculptor and the sculpture undergo together – from the very moment when the initial idea is conceived all the way through to the artwork’s exhibition in a particular site or environment. The aim of this text is to acquaint the reader with the processes involved into the completion of the final vision. The need for such an in-depth research has been justified by the fact that viewers perceive only the end result, while the particular actions and steps that have preceded it remain a mystery.

The article analyses the relevant terminology and clarifies the meanings of the terms “sculpture” and “artistic constructions” used widely in the text, as well as the interaction between spatial art and environment. A classification of sculptural artworks on the basis of specific criteria is suggested. The stages within the creative process are presented and the role of the subjective factor is particularly highlighted as the steps largely depend on the individual experience and preferences of the artist.

**Keywords:** sculpture, artistic constructions, creative process, creating a sculpture



## СЪЗДАВАНЕ НА ЦИФРОВИ ИЗОБРАЖЕНИЯ – ФОТОГРАФИЯ И ПРИНТ

Възможности за манипулиране на образа, промени  
и новости в областта на колажните и монтажните  
фотографски техники от втората половина на ХХ век

Йоана Ангелова

**Резюме:** Погледът назад във времето разкрива редица блестящи примери на взаимно проникване между наука, изкуство и технологии. Така формулираната тема – „Създаване на цифрови изображения – фотография и принт. Възможности за манипулиране на образа, промени и новости в областта на колажните и монтажните фотографски техники от втората половина на ХХ век”, разглежда съществен етап от развитието на визуалните изкуства и има за цел да се потвърди автономния характер на фотографията като изкуство и в частност да легитимира фотографията като форма на съвременно изкуство. Темата е особено актуална поради технологичния подем и масовото внедряване на дигиталните технологии в живота на съвременния човек. Вследствие на това възниква и естествената необходимост тази ситуация да се осмисли чрез новите проявления в изкуството и фотографията, а след това и теоретически. Организираща изложението мисъл е дълбокото убеждение, че благодарение на дигиталните технологии фотографията намира едно по-широко поле за изява, което трудно би могло да се опише накратко. Затова целта следва да бъде фокусиране върху конкретен проблем, в настоящото изследване – потенциалът за манипулиране при дигиталния носител, и по-специално различните колажни и монтажни техники във фотографията от втората половина на ХХ век.

**Ключови думи:** дигитализация, фотография, фотоколаж, фотомонтаж, фотоманипулация

Извън съмнение е колко съществен е въпросът за дигиталните технологии като инструмент. **Кристиан Пол** – автор на прочута книга за дигиталното изкуство, предлага интересен поглед върху темата. Според нея използването на дигиталните технологии в почти всяка област на всекидневния живот значително се увеличава през първото десетилетие на ХХ век, вследствие на което се развиват спекулации, че всички форми на изобразителното изкуство рано или късно ще бъдат погълнати от

цифровия носител – или чрез дигитализация, или чрез използването на компютри при специфичен вид обработка на съществуващ образ или създаване на нов продукт<sup>1</sup>. Наистина все повече художници използват дигиталните технологии като инструмент в творческия процес. В някои случаи тяхното изкуство носи отличителните характеристики на цифровия носител и отразява именно неговия език и естетика. В други случаи използването на технологията е толкова изкусно, че е трудно да се определи дали художественото произведение е създадено чрез цифрови или аналогови процеси.

### Дигиталните технологии като инструмент

Съществуват някои основни характеристики, присъщи на цифровия носител. Една от главните е, че той дава възможност за множество манипулации и майсторско комбиниране на различни форми на изкуството, което може да доведе до размиване на различията между тях. Както отбелязва Кристиан Пол, „фотографията, филмите и видеото винаги са включвали манипулация – например на времето и мястото чрез монтажа – но при дигиталния носител потенциалът за манипулиране винаги се засилва до такава степен, че „това, което е“ в действителност постоянно подлежи на обсъждане във всеки един момент”<sup>2</sup>. Поставянето в нов контекст чрез заемки или колажиране, както и взаимоотношенията между копието и оригинала също са отличителни характеристики на цифровия носител. Докато заемките и колажирането (техники, произхождащи от кубистите, дадаистите и сюрреалистите в началото на ХХ век) имат дълга история в изкуството, цифровият носител многократно увеличава възможностите им и ги извежда на ново ниво<sup>3</sup>. Тук е важно да се спомене и забележителното есе на **Валтер Бенямин** (1892–1940) от 1936 г. „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост”<sup>4</sup>, разглеждащо влиянието, което тогавашните нови форми – фотографията и филма, оказват върху репродуцирането.

Традиционните изображения (например картините) са предимно уникални физически обекти<sup>5</sup>. В резултат, те могат в даден момент да бъдат

<sup>1</sup> **Paul**, Christiane. *Digital Art*. Farnborough: Thames & Hudson Ltd, 2015, p. 27.

<sup>2</sup> Паk там [Ibid.].

<sup>3</sup> Паk там [Ibid.].

<sup>4</sup> **Бенямин**, Валтер. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост [онлайн]. *LiterNet*. 14 април 2006, № 4. [https://litenet.bg/publish18/v\\_beniamin/hudozhestvenoto.htm](https://litenet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm) (прегледан на 16.09.2020). [**Benyamin**, Valter. *Hudozhestvenoto proizvedenie v epohata na negovata tehicheska vazproizvodimost* [online]. *LiterNet*, April 14, 2006, № 4. [https://litenet.bg/publish18/v\\_beniamin/hudozhestvenoto.htm](https://litenet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm) (accessed 16 September 2020).

<sup>5</sup> По въпроса за традиционните изображения виж: Wollheim, Richard. *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

показвани само на едно единствено място. Наистина многобройни копия на снимката могат да бъдат показани на много места едновременно, но остава ограничението, че повечето снимки имат предварително определен брой отпечатъци, направени от самия фотограф. И макар да е вярно и това, че репродукциите на картини и фотографски отпечатъци могат да се разпространяват много широко (в книги, плакати и други), репродукцията на една картина не е същото като картината, както и възпроизвеждането на една фотография не е същото като нейния отпечатък.

За разлика от традиционно разбираното произведение, цифровите изображения могат да се мултиплицират. Тъй като изображението, което виждаме в интернет например, се генерира от цифров файл, същото изображение може да бъде показано на безброй различни компютри и „всяко едно от тези изображения на екрана е автентичен образ на творбата, а не репродукция”<sup>6</sup>. Трябва да приемем, че копията се различават незначително, тъй като компютърните екрани се предлагат в различни размери и се калибрират различно. Същото важи и за фотографските отпечатъци: възможно е две копия на една снимка да се различават, защото са били манипулирани по различен начин в тъмната стая. Така една снимка или едно цифрово изображение може да има много копия, които не изглеждат идентично. Все пак само цифровото изображение може да се прехвърля на друг носител.

### Фотография и принт (печат)

В наши дни фотографи и художници разширяват възможностите на средството отвъд най-смелите мечти на пионерите на фотографията. Всяко приложение е като богат и вълнуващ начин за откриване и създаване. Едновременно като документ и като художествен образ, фотографията запечатва и интерпретира света и нашите мечти за него. Фотографията се оказва едно от художествените средства – едновременно достъпно и сложно, в които експериментът играе водеща роля.

При всички технически и художествени постижения, които фотографията постига след 1839 г., в ерата на цифровите образи работата на **Абелардо Морел** (р. 1948 г., Куба) остава фотографията там, където е започнала, тъй като той работи с помощта на камера обскура. Вместо кутия Морел преобразува цели стаи в контейнери на образи от светлина, блендата му е 0.9525-сантиметров отвор в покрит прозорец. **„Изображение на къщи през улицата в нашата спалня чрез камера обскура”** (1991)<sup>7</sup> разкрива процеса в първичния му вид – в проекцията на

<sup>6</sup> **Lopes**, Dominic. *A Philosophy of Computer Art*. London: Routledge, 2010, p. 5.

<sup>7</sup> **Abelardo Morell**. *Camera Obscura – Houses Across the Street in Our Bedroom, Quincy*. Gelatin silver print, 1991. 1991.]. <https://www.abelardomorell.net/project/camera-obscura/> (accessed 16 September 2020).

камера обскура се появява обърнато изображение и точно него Морел фотографира с помощта на голямоформатна камера, поставена на статив, като експозициите отнемат около осем часа. „Самите основи на фотографията могат да бъдат въздействащи и чудновати”, обяснява Морел как решава да използва най-стария принцип на фотографията. „Така че защо да не направите снимки на самото средство?”<sup>8</sup>

Днес филмът и плаката често все още са предпочитано средство в много от класическите жанрове на фотографията. Световна тенденция е, че интересът към старите фотографски процеси нараства, като това се отнася и до фотографския отпечатък. От друга страна, цифровата фотография обсебва масовата фотография, която се практикува в ежедневието, включително и в репортажа. Леснодостижимият дигитален образ привлича вниманието и на все повече художници, които често прибегват до фотографските техники и дигиталните разпечатки в своите произведения.

Действително цифровите изображения, изградени от пиксели, оказват огромно влияние върху визуалните изкуства през последните тридесет години. Дигиталната фотография доминира над филмовата фотография, а филмите, записани цифрово и показани на цифров монитор или проектор, са все по-често срещани. Същото важи и за дигиталната илюстрация и анимация.

Трябва да се отбележи, че създаването на цифровите изображения е обширна област, която включва и произведения, създадени или манипулирани дигитално, но след това отпечатани по традиционния начин, както и изображения, които са създадени без използването на цифрова технология, но след това отпечатани чрез дигитален процес. Тези два подхода в изграждането на образа, които разграничава Кристиан Пол, от една страна, дължат много на развитието на фотографията, на изящните изкуства и на видеото, а от друга – на използването на дигиталните технологии.

Към средата на 60-те години на XX век новото поколение творци започва да търси начин да разшири експресивния речник на фотографията извън този на „чистия”<sup>9</sup> черно-бял отпечатък. Много млади фотографи, като например **Джери Уелсман** (р. 1934, САЩ), възобновяват по-ранните техники за манипулиране на изображения, за да създадат произведения, които съзнателно и често хумористично изтъкват изменчивостта на фотографското изображение. В същото време художниците концептуалисти използват камерата, за да заснемат краткотрайни

<sup>8</sup> Renner, Eric. *Pinhole Photography: From Historic Technique to Digital Application*. Amsterdam: Focal Press, 2009, p. 112.

<sup>9</sup> В средите на фотографите художници, работещи в ранния следвоенен период, е дълбоко вкоренена естетиката на „чистата” фотография, която гледа неodobрително на голямото количество манипулации в тъмната стая.

действия и ситуации без следа от вълнение, за да подкопаят претенциите на фотографията за документална достоверност. Други художници пък насочват вниманието си към наситената с медии култура на следвоенния свят. „Пикчър Дженерейшън”<sup>10</sup> (Поколение на картините) работят в областта на фотографията, филма, видеото и перформанса. Вдъхновена от философи като френския литературовед и писател **Ролан Барт** (1915 – 1980), който поставя под въпрос самата идея за оригиналност и автентичност в манифеста си „Смъртта на автора”<sup>11</sup> (1968 г.), тази отворена група художници се заема да прави изкуство, което отразява връзката им с попкултурата и медиите.

Първите компютърни системи за обработка на снимки стават достъпни в началото на 80-те години на миналия век и бързо започват да се използват от вестници, списания и рекламни агенции. Персоналните компютри и настолните издателски програми прехвърлят средствата за печат и медийно производство в ръцете на отделния човек. През 1990 г. *Adobe Systems* пуска *Photoshop 1.0*. Първоначално предлаган на графични дизайнери, *Photoshop* скоро след това се използва и от рекламните фотографи, после от художниците и фотожурналистите. А с пускането в края на 90-те години на пазара на цифровите фотоапарати, предназначени за потребителското равнище на любителите, *Photoshop* започва да се използва от милиони хора, като възможностите за манипулация на фотографския образ нарастват неимоверно.

Фотоманипулацията обаче заплашва да разруши „истинността на фотографския образ” или да промени коренно отношението ни към нея, защото снимките вече не са преки и надеждни записи на реалността. Обработката на образа е прилагана още от зората на развитието на фотографията. И докато някои корекции са очевидни (и е било планирано да бъдат забелязани), други остават трудни за откриване.

### Дигитална фотография

Развитието на дигиталната фотография води началото си от средата на XX век, когато са създадени първите цифрови технологии. Редно е да споменем имената на няколко бележити учени във връзка с техните открития и постижения. Например **Ръсел Куриш**, който през 1957 г. изобретява дигиталния скенер и създава първото сканирано и

<sup>10</sup> „**Picture Generation**” – група американски художници, които достигат зрялост в началото на 70-те години на XX век и които са известни с критичния си анализ на медийната култура.

<sup>11</sup> **Барт**, Ролан. Смъртта на автора [онлайн]. *Литературен клуб*. 25 юни 2003. <http://www.litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html> (прегледан на 17.09.2020). [**Bart**, Rolan. *Smartta na avtora* [online]. *Literaturen klub*, June 25, 2003. <http://www.litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html> (accessed 17 September 2020).



едновременно с това дигитално изображение. Той представя сканирана снимка на 3-годишния му син с резолюция 176 × 176 пиксела приблизително две десетилетия преди първата цифрова камера да бъде сглобена.

Голям принос в науката имат и учените **Уилард С. Бойл** и **Джордж Е. Смит**, които през 1969 г. изобретяват първия сензор, способен да регистрира изображения, превръщайки светлината в цифрова информация. Двамата физици работят в прочутите Лаборатории „Бел“ (*Bell Laboratories*), където създават т. нар. CCD технология (*Charge-Coupled Device*). CCD сензорът е устройство, което позволява да се правят снимки директно в цифров формат – от светлинния поток направо се получава файл с изображение. Изобретението на Бойл и Смит отдавна е навлязло в ежедневието ни под формата на най-различни цифрови камери и фотоапарати, като първата цифрова камера е сглобена през 1975 г. от инженера **Стивън Сасън**, работещ в „Ийстман Кодак“ (*Eastman Kodak*). Тя има разделителна способност от 0.01 мегапиксела и записва черно-бяло изображение, а информацията се запазва на касета с магнитна лента. Изображението се гледа на телевизионен екран, може да се копира и изтрива. Няколко години по-късно – през 1989 г., Сасън и колежата му **Робърт Хилс** създават първия цифров огледално-рефлексен фотоапарат, който изглежда и функционира подобно на съвременните професионални модели.

За разлика от традиционния лентов фотоапарат, който използва филм за регистрация и запазване на изображението, цифровата камера записва информацията върху електронен сензор – светлочувствителна матрица. Принципното действие на дигиталните фотоапарати не се различава много от устройството на филмовите. Експозицията отново се определя от произведението на количеството светлина, преминало през обектива, и времето, за което тя действа върху светлочувствителния материал. Основната разлика е в носителя на информация и в начина, по който тя се запазва.

Макар че технологиите не възпрепятстват създаването на документално вярна снимка, с навлизането на дигиталната фотография се поставя под въпрос истинността на фотографското изображение, неговата достоверност. В началото на XXI век фотографите са по-резервирани спрямо новата цифрова технология, но за няколко години тя превзема почти всички сфери на фотографията – най-вече фотожурналистиката, рекламната и комерсиалната фотография. В действителност онова, което отличава настоящето от миналото, е, че информацията, под каквато и да е форма, днес рядко се предава без снимки или филми – дигиталната фотография с безграничното си копиране играе ключова роля в глобалната комуникация.

## Приложение на дигиталните фотографски технологии в областта на съвременното изкуство

Що се касае до приложението на дигиталните фотографски технологии в областта на съвременното изкуство, разбира се, то е широко, но нека най-напред да кажем, че до края на 60-те години на XX век за статута на фотографията като изцяло изкуство се води битка, която е до голяма степен успешна. Средството сполучливо имитира живопис, а също така утвърждава себе си, изследвайки своите уникални способности<sup>12</sup>. След като фотографията в значителна степен прониква на територията на „високото изкуство“, фотографите започват да я използват, като се обръщат към това, което музеите и университетите традиционно не разглеждат – обществените медии. В края на краищата, повечето хора ежедневно са засипани със снимки от телевизията, вестници и списания, а не са запознати или не се интересуват от академичния дебат дали това средство с толкова приложения в практиката е способно на същото експресивно влияние като живописта. Информиранието на това поколение е и прецедентът, създаден от **Джон Хартфийлд** (1891 – 1968) и **Александър Родченко** (1891 – 1956), които използват вече съществуващи изображения, текст и графичен дизайн, за да предават политически и лични послания чрез творби, които не са замислени непременно като изцяло изкуство.

След появата на дигиталните технологии редица автори задълбочено работят в тази посока. Изключително интригуващ пример е творчеството на **Сузан Блум** (р. 1943 г., САЩ) и **Едуард Хил** (р. 1935 г., САЩ), които започват съвместна работа като „MANUAL“ през 1974 г. Тяхното произведение „**Знание/Примамка**“ („Lore/Lure“, 1987)<sup>13</sup> използва за основа рекламно изображение от списание „LIFE“ от 40-те години на XX век, върху което се изгражда коментара за консуматорството и половите стереотипи в рекламата и маркетинга. При удвояването на образа жената е уголемена, но компютърната пикселизация я вади от фокус, като буквално размива нейната идентичност. Използвайки компютър, „MANUAL“ дигитално наслагват очертания на модел на дом, очевидно без врати или прозорци, което силно наемква, че няма изход от този домашен капан<sup>14</sup>.

По подобен начин, изображението „**Без име**“ („**Вие сте неволни**

<sup>12</sup> Трябва да отбележим обаче и това, че именно през 60-те се появява фотореализмът, при който процесът е в обратната посока – от фотографията към живописта. Казано с други думи, процесът всъщност е двупосочен.

<sup>13</sup> MANUAL (Suzanne Bloom & Ed Hil). *Lore / Lure*. Color print, chromogenic development (Ektacolor) process, 1987.  
<https://www.manualart.net/lore-lure/> (accessed 16 September 2020).

<sup>14</sup> **Johnson**, William. *A History of Photography. From 1839 to the Present (The George Eastman House Collection)*. TASCHEN, 2005, p. 724.

**зрители**)<sup>15</sup> на **Барбара Крюгер** (р. 1945 г., САЩ) използва сток фотография на мъж, който поставя сватбена халка на пръста на жена. Снимката е покрита от изявлението: „Вие сте неволни зрители“ като критика към безрезервното приемане на патриархалния ред, особено когато той дава като обещание бижута. Текстът на Крюгер подвежда зрителя, който се впуска в разказа, изгарящ от желание да разбере какво се случва след това. Нейният опит като редактор на женски модни списания играе съществена роля за дизайна и оформлението му и показва колко ефективно предава съобщението една проста, силна графика, съчетана с дръзко писмено изявление. Графично нейната работа напомня на **Хартфийлд** и **Родченко** – Крюгер създава феминистка, постмодерна пропаганда, която разбива културните икони<sup>16</sup>.

Но нека се върнем по-назад във времето, през 1962 г., когато германският художник **Волф Фостел** (1932 – 1998) основава “Dé-coll/age: Bulletin Aktueller Ideen” – списание, посветено на теоретичните съчинения на художници, участващи в хепънинзи, **Флукус**<sup>17</sup>, новия реализъм<sup>18</sup> и попарта. Година по-късно той използва термина *деколаж*<sup>19</sup>, като поставя поредица от хепънинзи под заглавието “**Nein 9 Decollagen**”, включващи телевизионни изображения, които Фостел „деколажира“, като „отлепва“ от екрана и отново ги представя<sup>20</sup>. Художествената философия на Фостел се основава на идеята за „разрушителната“ тенденция през ХХ век. Най-известното му художествено изобретение, **електронният Dé-Coll/age**, се състои във вземането на изображения от телевизионни реклами, изолирането и „повторното им сглобяване“ в нови и оригинални поредици.

Този принцип на работа е добре познат във фотографията. Става дума за фото-колажа и монтажа, за широкото им приложение в изобразителното изкуство, във фотожурналистиката, експерименталната и приложната фотография, за оформяне на рекламни материали и много други.

<sup>15</sup> Barbara Kruger. Untitled (You are a captive audience). Gelatin silver print. 1992. <https://collections.eastman.org/objects/80430/untitled-you-are-a-captive-audience/> (accessed 16 September 2020).

<sup>16</sup> Пак там [Ibid.].

<sup>17</sup> **Флукус** е международна авангардна група или мрежа от художници и композитори, основана през 60-те години на ХХ век.

<sup>18</sup> **Nouveau réalisme** – френско движение, което може да се разглежда като европейското съответствие на попарта.

<sup>19</sup> Въпреки че терминът „**деколаж**“ се появява за пръв път в печата в „Кратък речник на сюрреализма“ (“Dictionnaire Abrégé du Surréalisme”) през 1938 г., той обикновено се използва в контекста на новия реализъм (nouveau réalisme). “Décollage” е френска дума, означаваща буквално отлепване (излитане), обикновено свързана с метода, използван от художници от движението на новия реализъм, който включва „правенето“ на изкуство от плакати, свалени от стените.

<sup>20</sup> Виж Décollage. In: *Art Terms: Tate's online glossary*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/decollage> (accessed 20 September 2020).

Ключова роля играе и трансформацията на фотографията от аналогова в цифрова.

Вътрешна основа на дигиталната фотография е манипулирането на видимите неща и факти с цел увеличаване на визуалното въздействие на изображенията. Дигиталната фотография като че ли заличава дистанцията между фотографиране и рисуване. Изведнъж фотографи и художници започват да съчетават действителни изображения с компютърна графика. Ярък пример в това отношение е **Лорета Лукс** (р. 1969, Германия). Възникват нови понятия, като например „дигитално изкуство” и „дигитален художник”, целта на които е да изразят новите аспекти на изкуството. Налице е и друг много съществен момент – а именно как ръчното копиране върху фотохартия е заменено от дигитализираните технологии. Тяхната употреба рязко се засилва, вследствие на което и техниките на принтиране се развиват значително.

Дигиталните фотографски технологии са широко прилагани в съвременното изкуство. В **“Tokyogaze III”** (2000) на **Кейси Уилямс** (р. 1947, САЩ) фотографията прелива в абстракция от типа „живопис на цветните полета”. Вдъхновени от естетиката на индустриализма, изображенията на Уилямс са отпечатани върху платно, което компенсират по-гладката текстура и нюансираност на мастиленоструйния отпечатък и допринасят за усилването на характерни за живописиста качества.

**Карл Фъдж** (р. 1962, Великобритания) използва дигитална технология, за да разгърне геометрични модели на линии и равнини с удивителен колорит. В своите ситопечати **„Те са навсякъде”** (2002)<sup>21</sup> и **„Татуирано синьо”** (2002)<sup>22</sup> Фъдж дигитализира и манипулира изображенията на изграчка робот от аниме (вид японска анимация) и полегло голо тяло. Отпечатъците се разгъват като деконструирани цветни полета със зашеметяващ калейдоскопски ефект.

### **Технически възможности, промени и новости в областта на колажните и монтажните фотографски техники след появата на дигиталните технологии за обработка на изображението**

Фотографското манипулиране е познато явление в дигиталната ера. От добавяне на хора към (или премахването им от) снимките до изфабрикуването на събития, които никога не са се случвали – почти всеки тип манипулация, която днес свързваме с редактиращите образа

<sup>21</sup> Carl Fudge. *They're Everywhere*. 2002. Screenprint on paper. [https://www.galerierichard.com/en\\_photogrande.php?id=42&numero=6](https://www.galerierichard.com/en_photogrande.php?id=42&numero=6) (accessed 20 September 2020).

<sup>22</sup> Carl Fudge. *Tattooed Blue*, 2004. Framed screenprint on paper. [https://www.galerierichard.com/en\\_photogrande.php?id=42&numero=5](https://www.galerierichard.com/en_photogrande.php?id=42&numero=5) (accessed 20 September 2020).

програми, също е част от пред-дигиталния репертоар на фотографията<sup>23</sup>. В действителност желанието и решителността да се промени заснетият от камерата образ са толкова стари, колкото самата фотография – само методите са се променили.

В началото на 90-те години на XX век компютърът замества ръчните техники като доминиращо средство за манипулиране на снимки. Независимо дали са променени в услуга на изкуството, политиката, забавлението или рекламата, манипулираните изображения приемат безпроблемно реалистичния облик на конвенционалните фотографии. Те имат за цел да убедят око, дори и умът да се бунтува при представите, които поражда. Възможността да се създават изображения, подлагащи под съмнение отношението на фотографията към факта, привлича редица художници, като холандското дуо “Inez & Vinoodh”, работещо в областта на модната фотография. **Инес ван Ламсверге** (р. 1963 г.) и **Винуд Мамагун** (р. 1961 г.) са пионери на дигиталната обработка на изображенията в началото на 90-те години на миналия век. Те прилагат фотомонтаж, за да „присадят” дигитално кожа на своите модели.

Компютърните технологии се използват от десетилетия за съставяне на различни видове художествени образи, наслагване или сливане на визуални изображения. **Нанси Бърсън** (р. 1948 г., САЩ) е сред пионерите в областта на компютърно генерираните композитни фотографии и има голям принос за развитието на техниката, известна като „морфинг”<sup>24</sup> (трансформацията на един образ или обект в друг чрез композитни изображения), която днес често е използвана от органите на реда за състаряване или за промяна на лицевата структура на изчезнали лица или заподозрени. Понятието „композитен портрет” има пряко отношение към изследванията на английския учен и роднина на Чарлз Дарвин – Франсис Галтън (1822 – 1911). Скандално известен със своите идеи за подобряване на генетичния състав на човечеството (така наречената „евгеника”), Галтън разработва техниката на композитния портрет като инструмент за визуализиране на различни човешки „типове”.

Творчеството на Бърсън последователно се занимава с наложените представи за красота. Нейните **„Композитни фотографии на красотата”** / “Beauty Composites” (1982) които сливат лицата на филмовите звезди Бет Дейвис, Огри Хепбърн, Грейс Кели, София Лорен и Мерилин Монро (в първото фотографско композитно изображение – „Първи композит”) и Джейн Фонда, Жаклин Бисе, Даян Кийтън, Брук Шийлдс и Мерил Стрийп

<sup>23</sup> Повече за манипулираната фотография от 40-те години на XIX век до началото на 90-те години на XX век виж в: **Fineman, Mia. Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop.** Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), National Gallery of Art (U.S.) & Museum of Fine Arts, Houston, 2012.

<sup>24</sup> На английски: *morphing* – плавно преминаване от един образ в друг.



(„Втори композит“)<sup>25</sup>, са проучвания за красотата, които се фокусират върху съставните елементи на дефинираните в културата идеали. Оттук насетне се очертава проблемът за конструирането на красотата. Възможно ли е да има универсална красота? Както пише Кристиан Пол, „лицето буквално се превръща в топографски запис на човешката естетика, документ и история на стандартите за красота, които в същото време потискат индивидуалността“<sup>26</sup>.

Друг пример, илюстриращ същия случай, е творбата на **Джойс Нейманас** (р. 1944 г., САЩ) – художничка, използваща смесени медии. **„Лифтинг на лицето“**<sup>27</sup> от поредицата **„Легенди за безсилните“** (1993) наслоява изображения на жени, взети от различни епохи, и ги поставя пред огледало или показва отражението им като овално изображение. Текстът, който снимката „казва“ – „На мен ли говорихте“, е препратка към филма „Шофьор на такси“ (1976), в който таксиметровият шофьор Травис Бикъл се изправя пред огледалото и произнася своя известен монолог с едно изречение, „На мен ли говориш?“, което повтаря отново и отново, ставайки все по-развълнуван, агресивен и опасен. Думите на Нейманас, изречени в минало време, внушават, че „чрез посредничеството на жената, която пресъздава себе си в собственото си изображение, скритата заплаха вече не съществува“<sup>28</sup>.

Проучването и съпоставката на структурни и композиционни елементи изиграват основна роля и в творчеството на **Луиан Шварц** (р. 1927 г., САЩ), която използва компютъра като инструмент за анализ на произведенията на различни художници. Известното ѝ изображение **„Мона / Лео“** (1987), съставено от лицата на Леонардо да Винчи и Мона Лиза, „предлага измамно просто решение на въпроса за идентичността на обекта на художника, като същевременно размива границите между личността на художника и неговото творение“<sup>29</sup>.

Най-общо казано, снимката може да се манипулира по различни начини, ако се съхранява на компютър в дигитализиран вид. Австрийският художник **Диетер Хубер** (р. 1962 г.) използва тази възможност, за да създаде своята серия **„Клонинги“** / “KLONE”<sup>30</sup>. Компютърът променя традиционните техники за колажиране по такъв начин, че достоверността

<sup>25</sup> Nancy Burson. *First and Second Beauty Composites*. 1982. [https://www.nancyburson.com/portfolio/G0000Vk2soDvV\\_Fc/I0000YUs.A89wmr8](https://www.nancyburson.com/portfolio/G0000Vk2soDvV_Fc/I0000YUs.A89wmr8) (accessed 20 September 2020).

<sup>26</sup> **Paul**, Christiane. Op. cit., p. 29.

<sup>27</sup> Joyce Neimanas. *Face Lift*. 1993. Inkjet print. <https://collections.eastman.org/objects/79642/face-lift?ctx=940b426a-a65c-481d-bbc4-7732360a67da&idx=14> (accessed 20 September 2020).

<sup>28</sup> **Johnson**, William. Op. cit., p. 726.

<sup>29</sup> **Paul**, Christiane. Op. cit., p. 29.

<sup>30</sup> Dieter Huber. *KLONE #10*. Computergenerierter/digital C-Print, Alucupond / UV Schutzfolie/ protection foil. 1993-1994. [http://dieter-huber.com/gallery/klonen\\_and\\_landshapes/](http://dieter-huber.com/gallery/klonen_and_landshapes/) (accessed 20 September 2020).

на изображението вече се явява реалистична вероятност. В основата на серията „Клонинги”, която изобразява технологично преобразувани растения, хора и пейзажи, е „концепцията за технологизирани, изкуствени форми на живот. Творчеството на Хубер категорично установява връзка с генното инженерство, биотехнологиите и променящите се представи за организмите в ерата на новите технологии”<sup>31</sup>. Измамно реалният и научен характер на снимките на Хубер засилва възприемането на образите като реалност. Художникът съчетава аналогови и цифрови технологии при създаването на своите произведения, като се започне от аналогови изображения, които след това са дигитализирани и дигитално манипулирани, а накрая представени като снимка.

В заключение можем да кажем, че производението на изкуството в епохата на дигиталното възпроизвеждане приема за даденост моменталното копиране без влошаване на качеството на оригинала. Дигиталната платформа увеличава и достъпността до визуалните материали – изображенията могат лесно да бъдат цифровизирани и лесно достъпни за копиране или разпространение в интернет пространството. Няма съмнение, че чрез тези форми на моментална възпроизводимост понятията за автентичност и достоверност претърпяват дълбоки промени. Цифровите технологии ни накараха по-ясно да осъзнаем възможността фотографското изображение да бъде манипулирано и през последните десетилетия мнозина оплакват загубеното доверие в камерата като надежден свидетел. Това, което сме спечелили обаче, е нова перспектива към историята на фотографското изображение и сложните му взаимоотношения с истинността на видяното.

Един кадър може да съществува в различен тираж, в различни размери, да претърпи аналогов или цифров печат и няма как да не се съгласим, че постобработката е необходима за награждане и доразвиване на идейния замисъл. Чрез нея се постига желаното техническо качество на изображението и яснота на посланието. От изключителна важност обаче е добре да се обмисли и внимателно да се прецени къде намесата да спре. В крайна сметка, като реакция на влиянието на компютъра и на интернет фотографията е в процес на историческа промяна, при която фотографското изображение вече не е синоним на работа с камерата. Добавяйки към това естествената за компютъра лекота при дигиталното смесване, получаваме своеобразен преломен момент. Смайващите възможности на постпродукцията са превърнали фотографията в средство, което вече има преди всичко творчески, а не толкова сетивен характер.

Технологичните нововъведения от втората половина на XX век и необятните им възможности откриват пред ползвателите на цифрова

<sup>31</sup> Paul, Christiane. Op. cit., p. 46.

и фотографска техника широко поле за действие. Също така следва да се отбележи, че дигитализацията вече превърна повечето изображения в един или друг вид колаж, прикрито при документалната и репортажната фотография, открито при художествената фотография. Импулсът на колажа може да бъде доловен в повечето режисирани фотографии, в които доминират ирационалните съпоставки. Всъщност всяко отклонение от обикновения реализъм може да се разглежда като повлияно от колажа. Независимо дали колажираме пред камерата или сливаме слоеве в редактиращата образа програма, основният импулс за обединяване на различни елементи в ново цяло е един и същ. Разбира се, много неща са се променили от първите дни на фотомонтажа, както в технологията за създаване на изображения, така и в условията за тяхното тълкуване. Фотомонтажът става цветен, а след това получава огромен тласък от развитието на дигиталната графика с нейните канали и слоеве, чрез които се контролира непрозрачността на изображенията и поставянето им едно върху друго. Правенето на фотомонтаж става много лесно, тълкуването му обаче може да бъде доста затруднително. И все пак много фотограф-художници, които използват редактиращи образа програми, акцентират върху необходимостта от технически умения, както и от старателно подготвени и последователни процедури, за да бъде овладян софтуерният продукт, чиято основна функция е да служи като инструмент за изследване на всичко отвъд онова, което се вижда през камерата – иначе казано, за изразяване на най-романтичното и най-субективното от съдържанието; това, което околото може да види само чрез изкуството.

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Барт**, Ролан. Смъртта на автора [онлайн]. *Литературен клуб*. 25 юни 2003. <http://www.litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html> (презледан на 17.09.2020).  
[**Bart**, Rolan. Smartha na avtora [online]. *Literaturen klub*, June 25, 2003. <http://www.litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html> (accessed 17 September 2020).

**Бенямин**, Валтер. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост [онлайн]. *LiterNet*. 14 април 2006, № 4. [https://litenet.bg/publish18/v\\_beniamin/hudozhestvenoto.htm](https://litenet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm) (презледан на 16.09.2020).  
[**Benyamin**, Valter. Hudozhestvenoto proizvedenie v epochata na negovata tehicheska vazproizvodimost [online]. *LiterNet*, April 14, 2006, № 4. [https://litenet.bg/publish18/v\\_beniamin/hudozhestvenoto.htm](https://litenet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm) (accessed 16 September 2020).

Décollage. In: *Art Terms: Tate's online glossary*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/decollage> (accessed 20 September 2020).

**Fineman**, Mia. *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop*. Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), National Gallery of Art (U.S.) & Museum of Fine Arts, Houston, 2012.

**Johnson**, William. *A History of Photography. From 1839 to the Present (The George Eastman House Collection)*. TASCHEN, 2005.

**Lopes**, Dominic. *A Philosophy of Computer Art*. London: Routledge, 2010.

**Paul**, Christiane. *Digital Art*. Farnborough: Thames & Hudson Ltd, 2015.

**Renner**, Eric. *Pinhole Photography: From Historic Technique to Digital Application*. Amsterdam: Focal Press, 2009.

**Wollheim**, Richard. *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

## DIGITAL IMAGING – PHOTOGRAPHY AND PRINT

### Possibilities for image manipulation, changes and novelties in the field of collage and editing photographic techniques during the second half of the 20<sup>th</sup> century

Yoana Angelova

**Abstract:** In retrospect, a number of brilliant examples of the interpenetration of science, art and technology are revealed. Thus formulated topic – “Digital imaging – photography and print. Possibilities for image manipulation, changes and novelties in the field of collage and editing photographic techniques during the second half of the 20<sup>th</sup> century”, deals with an essential stage of the development of visual arts and aims to confirm the autonomous nature of photography as art and to establish photography as a form of contemporary art in particular. The topic is especially relevant due to the technological progress and mass introduction of digital technologies into the life of present day humans. As a result, a natural need arises to process this situation through new manifestations in art and photography and theoretically afterward. The founding idea of the exhibition is the deep conviction that due to digital technologies photography finds a wider range of expression, which is difficult to describe briefly. Therefore, the aim should be to focus on a specific issue, in the present study – the potential for manipulation of digital media, and the various collage and editing techniques in photography of the second half of the 20<sup>th</sup> century in particular.

**Keywords:** digitalization, photography, photo collage, photomontage, photo manipulation

### II 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 киноисториографи; оскъдната информация, която предлага локалният периодичен печат от края на XIX век... През последните 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. 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).

Статията е продължение на текст, публикуван в първия брой на списанието. Във втората част фокусът на вниманието е насочен към периода между 1898 и 1900 г. Представени са филми, които се отнасят към различни жанрове – „географски“, които представят природата на Адриатика и забележителностите на някои по-големи градове; научни (медицинско-изследователски); кинохроники, отразили казионно-монархически изяви и може би единствения етнографски филм – „Български празник”.

**Ключови думи:** история на ранното кино, пътуващи кина, първи кинопрожекции, първи киноснимки, Балкански полуостров, научни филми, етнографски филми, кинохроники, биоскоп



## 1898: Първи снимки в Хърватия и Босна и Херцеговина

През лятото на 1897 започва своята филморазпространителска дейност словенецът Антон (Антонио) Пермè – гражданин на Триест, препоръчващ се за тамошен „представител“ на „Люмиер“<sup>1</sup>. Обикаляйки със своето мобилно кино предимно югоизточната част на Хабсбургската империя, Пермè гастролира през август–септември в споменатата вече зала на загребското „Коло“. Там покрай продукцията на лионското дружество прожектира „няколко снимки от локален характер“, заснети в Триест или близките му околности. Сред тях е и филмът **„Морска буря“**, за който сръбският колега г-р Срджан Кнежевич, когото имам честта да познавам, уверява, че „впоследствие е често показван като **„Морска буря край Опатия“**<sup>2</sup> (курортен град в Западна Хърватия, наричан „перлата на Адриатика“). Според италианския киноисторик Алдо Бернардини през лятото на 1897 в Триест действително са осъществени киноснимки – от неизвестен оператор, но „може би“ продуцирани от Антонио Пермè<sup>3</sup>, който в края на 1898 демонстрира в града няколко „изгледа от Триест“ („vedute di Trieste“)<sup>4</sup>. Четири от тях Бернардини включва сред филмите, реализирани в Италия, но от останали анонимни чуждестранни кинодейци<sup>5</sup>. За разлика от други три – също заснети на Апенините, но от „Братя Люмиер“ (все през 1899): **„Руски танц“** („Danse russe (du trio Natta)”, № 1091), **„Шотландски танц“** („Danse écossaise (du trio Natta)”, № 1092) и **„Лошо време в пристанището“** („Mauvais temps au port”, № 1096)<sup>6</sup>.

От 10 до 23 август 1898 (по време на панаура) в Загреб<sup>7</sup> разпъва шатра пътуващото кино на „вездесъщия на Балканите“ Франц (Ференц) Йосиф Ешер (1866 –1936)<sup>8</sup> – светило в занаята, възвеличаван още приживе като „краля на кинематографа“<sup>9</sup>. Тъкмо в програмата на това „неидентифицирано“ (според проф. Косанович) кино фигурира филмът **„Морска буря край Опатия“**, огласен на 10/22 август от загребския

<sup>1</sup> **Bernardini**, Aldo. *Cinema italiano delle origini. Gli ambulanti*. La Cineteca del Friuli, 2001, p. 113.

<sup>2</sup> **Knežević**, Srđan. *Filmske predstave putujućih prikazivača kao početni oblik kinematografskih delatnosti na teritoriji Jugoslavije (1896–1900)* [гокторска дисертация – рърконус]. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, 1992, c. 86–88.

<sup>3</sup> **Bernardini**, Aldo. *Cinema delle origini in Italia*, p. 51.

<sup>4</sup> **Bernardini**, Aldo. *Cinema italiano delle origini*, p. 113.

<sup>5</sup> **Bernardini**, Aldo. *Cinema delle origini in Italia*, p. 51, 77.

<sup>6</sup> Пак там, с. 87, 88, 96. [Ibid., p. 87, 88, 96.].

<sup>7</sup> **Knežević**, Srđan. *Filmske predstave putujućih prikazivača*, c. 147–148.

<sup>8</sup> **Kosanović**, Dejan. *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896–1945*. Beograd: Institut za film, Jugoslovenska kinoteka, Feniks film, 2000, c. 67

<sup>9</sup> *Zajímavosti z novin Marienbader Zeitung 1901*. [https://www.hamelika.cz/?cz\\_hamelika-zajimavosti-z-novin-marienbader-zeitung-1901,78](https://www.hamelika.cz/?cz_hamelika-zajimavosti-z-novin-marienbader-zeitung-1901,78) (accessed 20 May 2019).

в. „Обзор”<sup>10</sup>. В края на септември същото заглавие е показано и в Любляна (днешната столица на Словения) – от Енрико (Хайнрих) Пеган<sup>11</sup> и Йосип Станчич<sup>12</sup> (съдружници или служители на Пермè до 1899, когато пътищата на тримата се разделят<sup>13</sup>).

Според г-р Кнежевич това е станало в „стъкления салон на люблянското „Казино”<sup>14</sup>, а словенската изследователка Лиляна Негич посочва двамата „театрални посредници от Триест” за евентуални създатели на филма<sup>15</sup>. Изписано на немски език – „**Seewitterung bei Abbazia**” (италианското наименование на Опатия), заглавието присъства и в списък, приложен към молбата на Йосип (Джузепе) Станчич<sup>16</sup>, с която той се обръща през ноември 1900 към властите в Любляна, за да му разрешат осъществяването на публични кинопрожекции в града. В списъка на Станчич фигурират още две „балкански” заглавия: „**Руски танц в Загреб**” („Russische Tanz in Zagreb”) и „**Театралната улица в Загар**” („Theater-strasse in Zara”)<sup>17</sup> – също град в Хърватия (област Далмация). Алдо Бернардини уверява, че по същото време Станчич „проектира да снима самостоятелно в Опатия, Загар и Загреб”<sup>18</sup>. Което превръща този жител на Триест със славянско фамилно име в реален претендент за продуцентството на загарското „актюалите”. Изложените данни биват възприети от проф. Косанович, който отнася към 1897 заснемането на „**Морска буря край Опатия**” и „**Руски танц в Загреб**”, като същевременно посочва 1898 за производствена година на „**Театралната улица в Загар**”<sup>19</sup>, допускайки, че и трите филма са дело на „сътрудници” на представителството на „Люмиер” в Триест<sup>20</sup>. Те обаче (с изключение на последния) ще да са били заснети по-скоро на Апенините, отколкото на Балканите.

<sup>10</sup> **Kosanović**, Dejan. *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918*, с. 147–148.

<sup>11</sup> **Bernardini**, Aldo. *Cinema italiano delle origini*, p. 111–113.

<sup>12</sup> **Kosanović**, Dejan. *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918*, с. 148.

<sup>13</sup> **Kosanović**, Dejan. *Leksikon pionira filma*, с. 171, 172, 202.

<sup>14</sup> **Knežević**, Srđan. *Filmske predstave putujućih prikazivača*, с. 92.

<sup>15</sup> **Heguch**, Лилијана. Словенечкиот филм и кинематографија (1896–1945). В: *Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година*. Скопје, Кинотека на Македонија, 2003, с. 144. [**Nedić**, Liliјana. *Slovenechkiot film i kinematografija (1896–1945)*. In: *Razvojot i proniknivanieto na balkanskite nazionalni kinematografii vo periodot od 1895 do 1945 godina*. Скопје: Kineteka na Makedonija, 2003, с. 144].

<sup>16</sup> **Bernardini**, Aldo. *Cinema italiano delle origini*, p. 135.

<sup>17</sup> **Kosanović**, Dejan. *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918*, с. 98–99.

<sup>18</sup> **Bernardini**, Aldo. *Cinema italiano delle origini*, p. 135.

<sup>19</sup> **Kosanović**, Dejan. *Leksikon pionira filma*, с. 171, 172, 202.

<sup>20</sup> **Kosanović**, Dejan. *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918*, с. 148.

<h2 style="text-align: center;">Kinematograf</h2> <p style="text-align: center;"><i>Živuce slike</i> <b>na Sajmištu</b></p> <p style="text-align: center;">Program:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Koturaska škola.</li> <li>2. Bura na moru u Opatiji.</li> <li>3. Poraz Španjolaca.</li> <li>4. U kupalištu.</li> <li>5. Smetnja u partiji karata.</li> <li>6. Dolazak cara u Pariz.</li> <li>7. Dolaz i odlaz vlaka.</li> <li>8. Francuski balet.</li> </ol> <p><i>Ova će serija ostati uključivo do petka 25. kolovoza nepromijenjena, dočim će se u subotu 26. kolovoza preg novih programi.</i></p> <p><b>Promjene programa pridržane. Predstave nedjeljom svakom od 2-10 sati na večer svaki sat.</b></p> <p><b>U tjednu od 7 do 10 sati na večer svaki sat.</b></p> <p><b>Kazalište je drveno, providjeno vrlo dobrom ventilacijom, električna razsvjeta i vlastita glazba.</b></p>	<h3 style="text-align: center;">Arena Vitaliani.</h3> <p>Giovedì sera l' <i>Arena Vitaliani</i> si riapri, inaugurando la stagione, con alcune interessanti produzioni del <i>Cinematografo Lumiere</i> di Lione.</p> <p>L' apparecchio, che funziona alla perfezione ed in modo ammirabile, offre parecchi quadri veramente interessanti.</p> <p>Un pubblico molto numeroso assistette giovedì e venerdì alle rappresentazioni, ch' ebbero ottimo successo. Fra i quadri proiettati meritano particolare menzione quelli: <i>Mare agitato</i> (presso Abbazia), <i>Strada del reggente a Londra con nebbia</i>, <i>Steeple-Chase di Dragoni</i>, <i>Battaglia alle palle di neve</i>, i dieci quadri rappresentanti una <i>Corsa dei Tori</i> in Spagna, viaggio in treno preso dalla locomotiva e dall' ultimo vagone; ed ebbero grande successo d'ilarità i quadri: „<i>Litigio infantile</i>“ e „<i>Zuffa di quattro donne</i>“. Molti applausi e richieste di <i>bis</i>. Negli intervalli suonava l' orchestra.</p> <p>Questa sera il programma promette tredici quadri della vita di Gesù Cristo, presi dalle Rappresentazioni Sacre dell' <i>Oberammergau</i>; nonché altri quadri del tutto nuovi.</p>
--	---

1. Две вестникарски реклами, споменаващи заглавието „Морска буря крај Опатия“ – в загребскиј „Обзор“ (1898) и в загарскиј „Далматински преглед“ („La rassegna Dalmata“, 1900)

За разлика од кадрите, осъществени навјарно од „краља“ Франц Јосиф Ешер. Именитијат киновоаяжор гастролира во Сараево (днешната столица на Босна и Херцеговина) од 4 до 28 октомври 1898 (16.X.–9.XI.). Во една од програмите му фигурира заглавието „**Нови сараевски снимки**“ („*Neue Sarajevoer Aufnahmen*“)<sup>21</sup>. Идентична се оказува и ситуацијата во Загреб, кадејто Ешер пребивава (опново) од 14/26.XII.1898 до 10/22.I.1899. И тој пат во неговиј „Едисоновиј театар“ биваат представени локалните снимки „**Само новини за Загреб**“ и „**Нови загребски сцени**“<sup>22</sup> (објавен на 9/21.I.1899 во местниј в. „Обзор“<sup>23</sup>). Според д-р Кнежевич и трите филма нај-веројатно се дело на самиј Ешер, реализирал ги непосредствено след пристигането си војв всеки од двата града – Сараево и Загреб<sup>24</sup>. Тлкувајќи заглавијата, проф. Косанович допушка, че щом тези „сцени“ се „нови“, би требвало да е имало и „стари“ („предисни“) <sup>25</sup>.

### 1898: Снимки во Константинопол – без и със Кајзера

Првите англиски филми биваат заснети още през 1895 г. с камера, конструирана од британскиј изобретател Роберт Уилям Пол (1869 – 1943). Во началото на 1896, кога кинографот на Люмиер пристъпва на Острова, Пол осъществува публични сеанси със свој 35-милиметров проекционен апарат, наречан театрограф (Theatrograph) или аниматограф

<sup>21</sup> **Knežević**, Srđan. *Filmske predstave putujućih prikazivača*, с. 148.

<sup>22</sup> Паќ мам, с. 150. [Ibid., p. 150].

<sup>23</sup> **Kosanović**, Dejan. *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918*, с. 149.

<sup>24</sup> **Knežević**, Srđan. *Filmske predstave putujućih prikazivača*, с. 148, 150.

<sup>25</sup> **Kosanović**, Dejan. *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918*, с. 148–149.

(Animatograph)<sup>26</sup>. Тъкмо с него през август 1898 в Лондон е демонстриран филмът „Константинопол” („Constantinople”), състоящ се от три 40-метрови (2-минутни) части: „Качване на кораба” („Embarking”, № 00460.1), „Сцени от масовото клане над арменците” („Scene of Armenian massacres, № 00460.2) и „Улица в Истанбул” („A Street in Stamboul”, № 00460.3)<sup>27</sup>. Предполага се, че изгледите са заснети от кинооператор, изпроводен за Ориента от Пол, който се изявява и като успешен филмов продуцент. Всичко останало, отнасящо се до британския „сериал” тъне в дълбок информационен мрак...

От 29 септември/11 октомври до 14/26 ноември 1898 германският кайзер Вилхелм II (1859 – 1941) предприема продължително пътуване из Близкия изток, придружен от съпругата си Августа Виктория фон Шлезвиг-Холщайн (1858 – 1921). Двамата посещават Светите земи в Палестина – Ерусалим, Яфа, Вуплеем, Хайфа, отскачат до Бейрут (днешната столица на Ливан) и Дамаск (днешната столица на Сирия) – градове и територии в тогавашната Османска държава. Обиколката бива подробно отразена в немския печат, оставя след себе си дори целулоидна дупя – сериалът „Пътуването из Ориента на императорската двойка” („Orient-Reise des Kaiserpaares”), включващ 11 филма<sup>28</sup>. Един от тях е „Влизането в Константинопол” („Einfahrt in Konstantinopel”, № 39781), показан на 28.II.1899 в Хамбург (рекламиран в тамошния „Hamburger Fremdenblatt” – № 50 и № 51 от 1899). За съжаление, продуцентът и авторите на репортажа остават анонимни и до днес – в TGEDb като производител е посочена неизвестна, но пък със сигурност немска фирма<sup>29</sup>.

За възможността трети снимачен екип (навярно френски) да е шетал покрай Босфора през същата година подхвърля Абдул Гусейнов. „През 1898 г. – пише той в книгата си „Турското кино: история и съвременни проблеми” – в помещението на „Вариете, цирк и театър” на Бейоглу са показани нови филми от братя Люмиер... в това число и от турската действителност”<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Christie, Ian. Robert William Paul. In: *Encyclopedia of Early Cinema*, p. 510–511.

<sup>27</sup> Gifford, Denis. *The British Film Catalogue. Volume 2. Non-Fiction Film, 1888–1994*. London–Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000, p. 22.

<sup>28</sup> **Online-Filmdatabank (OFDb)**. <https://ssl.ofdb.de/film/267683,Orient-Reise-des-Kaiserpaares-Marktplatz-in-Beirut> (accessed 14 May 2019).

<sup>29</sup> **The German Early Cinema Database (TGEDb)**. <http://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/films/view/39781> (accessed 14 May 2019).

<sup>30</sup> Гусейнов, Абдул А. *Турецкое кино: история и современные проблемы*. Москва, Наука, 1978, с. 13. [Guseynov, Abdul A. *Turezkoe kino: istorija i sovremennije problemi*. Moskva, Nauka, 1978, p. 13.].



## 1898–1899: Първите научни филми в света

След като през 1897 реализира първите кинокадри в Румъния, французинът Пол Меню продава кинокамерата си (марка „Люмиер“) на букурещкия невролог д-р Георге Маринеску (1863 – 1938). С нея, ала подпомогнат от оператора Константин М. Попеску (1879 – 1956), лекарят заснема някои от своите пациенти – преминаващи на черен фон пред обектива на апарата. Тези епизоди впоследствие позволяват на изследователя да анализира движенията на болните – преди всичко разликите между тях преди и след лечението<sup>31</sup>. Така двамата румънци осъществява първия в света научен филм – **„Трудности при ходенето вследствие на органична хемиплегия“** („Tulburările mersului în hemiplegia organică“)<sup>32</sup>. Заснет в клиниката по неврология при болницата „Св. Пантелеймон“ в Букурещ, в Румъния, на Балканите, през 1898 – според румънските киноисторици. Проблемите около установяването както на производствената година на филма, така и на премиерната му дата произтичат от това, че той никога не е показван в киносалон, не е програмиран, не е рекламиран. Знае се само, че през 1899 проф. Маринеску онагледява с него своя лекция, изнесена на международна научна конференция в Букурещ<sup>33</sup>.



2. Д-р Георге Маринеску – авторът на първите научни филми в света

На подобни форуми виждат бял свят (по-скоро – бял екран) и останалите три филма на тандема Маринеску – Попеску: **„Нарушения в**

<sup>31</sup> **McKernan**, Luke. Dr Gheorghe Marinescu. Rumanian neurologist. In: *Who's Who of Victorian Cinema*. <http://www.victorian-cinema.net/marinescu> (accessed 13.May 2019).

<sup>32</sup> **Țuțui**, Marian. *A Short History of Romanian Cinema*, p. 8.

<sup>33</sup> **Ripeanu**, Vujor T. *Filmul în România*, p. 503.



**походката при органична парализация** („Tulburările mersului în paraplegiile organice”, 1899), **„Случай на истерична хемиплегия, излекувана чрез хипнотично внушение”** („Un caz de hemiplegie isterică vindecat prin sugestie hipnotică”, 1899) и **„Трудности при ходенето вследствие на прогресивна локомоторна атаксия”** („Tulburările mersului în ataxia locomotrice progresivă”, 1900)<sup>34</sup>. „Инициативата на Георге Маринеску бързо намира приложение – на 25 октомври 1899 лекарят Александру Болинтиняну защитава в Париж докторската си дисертация върху костно-ставната туберкулоза, основаваща се върху изследването на трудностите при ходене, станали предмет на филмите, направени в болницата „Св. Пантелеймон” – пише д-р Мариан Цуцу в своята книга „Кратка история на румънското кино”<sup>35</sup>, имайки предвид лентата **„Ходенето при костно-ставната туберкулоза, изучавано с помощта на киното”** („Mersul în coxotuberculoză studiat cu ajutorul cinematografului”, 1899) на д-р Болинтиняну и кинооператора Константин М. Понеску<sup>36</sup>.



3. Кадри от филма „Трудности при ходенето вследствие на органична хемиплегия” (1898)

Любопитен е фактът, че самият Огюст Люмиер признава приоритета на проф. Маринеску в писмо от 29 юли 1924: „Аз действително разгледах вашата документация относно използването на киното при изследването на психични заболявания по времето, когато получавах сп. „Медицинска седмица”, но тогава имах други интереси, от производствен характер, които не ми позволиха да се посветя на биологичните изследвания. Признавам, че бях забравил за тези документи и съм ви благодарен, че ми напомнихте за тях. За съжаление, малко учени последваха пътя, открит от вас”<sup>37</sup>.

Така в периода 1898 – 1900 в Румъния се раждат не само първите в света пет медицински научни филма, но и първите балкански филми, изцяло реализирани от местни автори. Филми, оказали се на всичкото

<sup>34</sup> Пак там, с. 19–21. [Ibid., p. 19–21].

<sup>35</sup> **Țuțui**, Marian. *A Short History of Romanian Cinema*, p. 14.

<sup>36</sup> **Ripeanu**, Vujor T. *Filmat in Romania*, p. 19.

<sup>37</sup> **Țuțui**, Marian. *A Short History of Romanian Cinema*, p. 12–14.

отгоре и пощадени от неумолимото време – през 1975 те бяха открити, прехвърлени на съвременен носител и възкресени за нов живот...

### 1899: Забележителностите на Риека (Хърватия) и Любляна (Словения)

На 27 февруари/11 март 1899 в главния хърватски пристанищен град Риека започва своите сеанси роденият през 1863 в Прусия (Германия) амбулантен търговец на целулоидни сънища Йохан Блезер<sup>38</sup>. В продължение на месец (до 28 март/9 април) той забавлява публиката, стичаща се на „Рибарския площад“, с четири различни програми, всяка от които е съдържала по 17 филма. В рамките на последната, представена за пръв път на 20 март/1 април, бива включена „автентична снимка на корсото в Риека“<sup>39</sup>. На 10/22 април Блезер е вече в Любляна, където разполага своя пътуващ „Биоскоп“ на „Латермановата алея“ в местния „Прагер“ – обширен парк, в който традиционно отсядат преминаващите през града панаирджийски атракциони. И този път в програмата фигурира заглавието „**Корсото в Риека**“, но вече придружено от „**Разглеждане на забележителностите на Любляна**“<sup>40</sup>, „специално отбелязано“ на 1/13 май във в. „Словенски народ“<sup>41</sup>. Фактът, че и двата филма биват показани в края на гостуванията на кино „Биоскоп“, дава основание на д-р Кнежевич да заключи, че те „със сигурност са заснети от Блезер по време на пребиваването му в тези два града“<sup>42</sup>. Същото потвърждава и проф. Косанович<sup>43</sup>, допълвайки, че заг кинокамерата, която германецът несъмнено е притежавал, е работел или той „сам“ (лично), „или някой от неговите сътрудници“<sup>44</sup>. Създаването на „**Корсото в Риека**“ („Il Corso di Fiume“) и „**Панорама на Любляна**“ („Panorama di Ljubljana“) приписва на Йохан Блезер и италианецът Алдо Бернардини<sup>45</sup>. Според Лиляна Негич „**Разглеждане на забележителностите на Любляна**“ е „първият филм, заснет на наша [словенска] територия“<sup>46</sup>.

<sup>38</sup> **Bernardini**, Aldo. *Cinema italiano delle origini*, p. 64–66; Kusanović, Dejan. *Leksikon pionira filma*, c. 30–31.

<sup>39</sup> **Knežević**, Srđan. *Filmske predstave putujućih prikazivača*, c. 113–114.

<sup>40</sup> Пак там, с. 115 [Ibid., p. 115]

<sup>41</sup> **Traven**, Janko. *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992, c. 50.

<sup>42</sup> **Knežević**, Srđan. *Filmske predstave putujućih prikazivača*, c. 115.

<sup>43</sup> **Kusanović**, Dejan. *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918*, c. 149, 186–187.

<sup>44</sup> Пак там, с. 134, 187 [Ibid., p. 134, 187]

<sup>45</sup> **Bernardini**, Aldo. *Cinema italiano delle origini*, p. 64.

<sup>46</sup> **Heguch**, Лиляна. *Словенечкиот филм и кинематографија (1896–1945)*, c. 149.

Simo malo čuša

## Bioskop

(osnovan 1899)

### zboljšani Kinematograf.

Slike se prikazujejo v življenjski velikosti.

**Vanki dan predstave in stor:**  
ob devetih ob 4, 6, 8, 10 in ob 11 uri zvečer. — Ob nedeljah ob 2, 4, 6, 8, 10 in ob 7, 9, 11 uri zvečer.

**Votopisnina:**  
Prvi preost 30 kr., drugi preost 20 kr. — Vojaki hata hata in jstani ptiča/potipina

Vsako sredo in soboto popoldne ob 4. uri  
„Kristusovo trpljenje“ v li slikah  
**Lastna električna naprava za razsvetljenje.**

**I. Program.**  
Ob sedmi uri 12. in osmi uri 23. aprila.  
**Program predstavnika Faure v Parizu.**  
1. Dvojna sprema.  
2. Dvojna sprema.  
3. Dvojna sprema.  
4. Dvojna sprema.  
5. Dvojna sprema.  
6. Dvojna sprema.  
7. Dvojna sprema.  
8. Dvojna sprema.  
9. Dvojna sprema.  
10. Dvojna sprema.  
11. Dvojna sprema.  
12. Dvojna sprema.  
13. Dvojna sprema.  
14. Dvojna sprema.  
15. Dvojna sprema.  
16. Dvojna sprema.  
17. Dvojna sprema.  
18. Dvojna sprema.  
19. Dvojna sprema.  
20. Dvojna sprema.  
21. Dvojna sprema.  
22. Dvojna sprema.  
23. Dvojna sprema.  
24. Dvojna sprema.  
25. Dvojna sprema.  
26. Dvojna sprema.  
27. Dvojna sprema.  
28. Dvojna sprema.  
29. Dvojna sprema.  
30. Dvojna sprema.  
31. Dvojna sprema.  
32. Dvojna sprema.  
33. Dvojna sprema.  
34. Dvojna sprema.  
35. Dvojna sprema.  
36. Dvojna sprema.  
37. Dvojna sprema.  
38. Dvojna sprema.  
39. Dvojna sprema.  
40. Dvojna sprema.  
41. Dvojna sprema.  
42. Dvojna sprema.  
43. Dvojna sprema.  
44. Dvojna sprema.  
45. Dvojna sprema.  
46. Dvojna sprema.  
47. Dvojna sprema.  
48. Dvojna sprema.  
49. Dvojna sprema.  
50. Dvojna sprema.  
51. Dvojna sprema.  
52. Dvojna sprema.  
53. Dvojna sprema.  
54. Dvojna sprema.  
55. Dvojna sprema.  
56. Dvojna sprema.  
57. Dvojna sprema.  
58. Dvojna sprema.  
59. Dvojna sprema.  
60. Dvojna sprema.  
61. Dvojna sprema.  
62. Dvojna sprema.  
63. Dvojna sprema.  
64. Dvojna sprema.  
65. Dvojna sprema.  
66. Dvojna sprema.  
67. Dvojna sprema.  
68. Dvojna sprema.  
69. Dvojna sprema.  
70. Dvojna sprema.  
71. Dvojna sprema.  
72. Dvojna sprema.  
73. Dvojna sprema.  
74. Dvojna sprema.  
75. Dvojna sprema.  
76. Dvojna sprema.  
77. Dvojna sprema.  
78. Dvojna sprema.  
79. Dvojna sprema.  
80. Dvojna sprema.  
81. Dvojna sprema.  
82. Dvojna sprema.  
83. Dvojna sprema.  
84. Dvojna sprema.  
85. Dvojna sprema.  
86. Dvojna sprema.  
87. Dvojna sprema.  
88. Dvojna sprema.  
89. Dvojna sprema.  
90. Dvojna sprema.  
91. Dvojna sprema.  
92. Dvojna sprema.  
93. Dvojna sprema.  
94. Dvojna sprema.  
95. Dvojna sprema.  
96. Dvojna sprema.  
97. Dvojna sprema.  
98. Dvojna sprema.  
99. Dvojna sprema.  
100. Dvojna sprema.

**Neu!** Zum ersten Male hier! **Neu!**  
Nur 10 Tage von Sonntag den 16. bis Dienstag den 25. Oktober  
im grossen Gewölbe des Neubaus Čemaluša 149  
südbst der Landstrasse (Tramwayhaltestelle)

## Edison-Theater

**Die lebende und sprechende Photographie!**  
**Kinematograf** in Verbindung durch  
**Riesen-Graphophon**  
(Sprech-Maschine).  
Alle 3 Tage neues Programm.  
Mittwoch, Donnerstag und Freitag  
**! neues Programm !**

**Programm:**

1. Jungsoellenchen.
2. Rekruten-Abriechung.
3. Bicycle-Fahrer.
4. Boulevard in Paris.
5. O. Hesse Weller!
6. Schussballwerfen.
7. Dichter und Bauer.
8. Italienischer Gesang.
9. Serpentinmazeria Loë Fallier.
10. Neue Sarajevoer Aufnahmen.

Die Vorstellungen finden an Wochentagen je ein Stunde, um 8, 7 und 6 Uhr abends statt. An Sonn- und Feiertagen um 5, 4, 3, 2 und 6 Uhr.  
Jede Vorstellung dauert 1/2, 1 Stunde.  
Preis der Plätze: I. Pl. 50 kr., II. Pl. 30 kr., Stehplatz 20 kr.  
Kinder und Minimumalt auf den Stuhlplatz die Hälfte.  
Achtungsvoll **Die Direction.**  
Von Seiner Majestät Kaiser Franz Josef wurden.  
777

4. През 1898 г. Франц Ешер рекламира в „Боснише пост“ изгледа „Нови сараевски снимки“ (карето вдясно), а на следващата година в „Словенски нарог“ Йохан Блезер обявява „Разглеждане на забележителностите на Любляна“ като част от програмата на своя пътуващ „Бюскоп“

### 1899: Български празник в Германия

На 21.V.1899 г. в Хамбург (Германия) е показан филмът „**Български празник**“ („Bulgaria-Feier“), поставен под № 39682 (сред продукцията от 1899 година) в сайта TGEDb. Там той е охарактеризиран жанрово като документален, а наименованието на произвелата го фирма е „Люмиер, Лион (Франция)“. Но в каталозите на компанията такова (или подобно) заглавие не фигурира. В тях изобщо не се споменава топонимът България. Единственото издание, отразило събитието, пък е „Hamburger Fremdenblatt“ (№ 118X, 1899)<sup>47</sup>. Това е цялата информация за „Български празник“ – повече от оскъдна, а доскоро абсолютно неизвестна. И днес не се знае какъв е бил този празник – национален, общонароден, регионален, религиозен (християнски)? Или обикновен селски празник – с народни танци, с тържествени обреди и представяне на местни обичаи, с хора, облечени в пищни носии, привлекли вниманието на кинокамерата? Знае се само, че е бил български този празник, но не се знае дали е бил заснет в България! Предполагам, че това по-скоро е станало в Германия. И то през 1899 или даже през 1898!?

Знае се също, че Франсис Дублие (1878 – 1948), един от тримата прожекционисти, осъществили историческия сеанс с кинематографа на Люмиер в „Гран кафе“, отплава през 1899 от Одеса за Истанбул. Пътуването прераства в „истинско околосветско пътешествие“, включващо в своя маршрут балканските градове Букурещ, София, Константинопол и Атина<sup>48</sup>...

<sup>47</sup> **The German Early Cinema Database (TGEDb).** <http://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/films/view/39682> (accessed 14 May 2019).

<sup>48</sup> **Rittaud-Hutinet, Jacques.** *Le cinéma des origines*, с. 158, 230; **McKernan, Luke.** Francis

За съжаление, в каталозите на „Люмиер“ днес липсват каквито и да са доказателства за пребиваването на Дублие в тези градове, липсват каквито и да са крайни резултати от евентуалната му снимачна дейност в тях!

Затова пък колежата му Феликс Месгиз (1871 – 1949), един от тримата, осъществили първия публичен Люмиеров сеанс в Лион на 13/25.II.1896, смогва да заснеме със своята кинокамера гръцкия крал Георгиос I (1845 – 1913). Но не на Балканите, а в Екс ле Бен – курортен град в Югоизточна Франция, известен с минералните си извори, ползвани още от римската епоха. Заглавието на филма „Гръцкият крал Георгиос в Екс ле Бен“ („Le roi Georges de Grèce à Aix-les-Bains”, 1899) не фигурира в каталозите на фирмата, но пък не бива подминато от Жак Рито-Ютине<sup>49</sup>.

### 1900: Кралска сватба в Белград и пътуване из Карпатите

На 23 юли 1900 г. в Съборната църква на Белград се състои сватбата на сръбския крал Александър I с Драга Машин (1861 – 1903) – красива вдовица и придворна дама на кралицата майка Наталия Обренович. Официалният кум е руският император Николай II, представяван от П. Б. Мансуров – първи секретар на руската мисия в Сърбия. На 31 юли (според „Мали журнал“) в „Първи сръбски орфеум“ бива показана по „кинематографски начин“ **„Сватбата на крал Александър Обренович и Драга Машин”**<sup>50</sup> – „натурна снимка“, която проф. Косанович приема за хронологически „второто известно филмово снимане в Сърбия”<sup>51</sup>.



5. Ако кинохрониката „Сватбата на крал Александър Обренович и Драга Машин“ (1900) бе съхранена до наши дни, тя би трябвало да съдържа изображения, подобни на съхранените върху тези фотографии

Doublier. Lumière operator. In: *Who's Who of Victorian Cinema*. <http://www.victorian-cinema.net/doublier.htm> (accessed 24 October 2019).

<sup>49</sup> **Rittaud-Hutinet**, Jacques. Lexique des opérateurs. In: *Le cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*. Seyssel: Editions du Champ Vallon, 1985, p. 234.

<sup>50</sup> **Slijepčević**, Bosa. *Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896-1918*, c. 111.

<sup>51</sup> **Kosanović**, Dejan. *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918*, c. 66.



Ще припомня, че през същата година е реализиран и вече споменатият научен филм **„Трудности при ходенето вследствие на прогресивна локомоторна атаксия”** – според сведенията в румънски филмографии. Но дори те не споменават за съществуването на „пътеписа”, озаглавен **„Пътуването от Предеал до Брашов”** („Die Reise von Predeal nach Brashov”) – два живописни града (първият е ски курорт), разположени в централна Румъния (областта Трансилвания), където се срещат южният и източният дял на планинската верига Карпати. За съжаление, производителите на филма не са известни, неуточнена е годината на неговото заснемане, не е сигурно дори дали е бил разпространяван в Германия (макар и да присъства в TGEDb, № 11841). Знае се единствено заглавието му, а и че е показан през октомври 1900 в будапещенското кино „Континентал”<sup>52</sup>.

„В 1900 г. – според Абдул Гусейнов – в театър „Одеон” на Бейозлу били организирани показатели на филми само „от турския живот”<sup>53</sup>.

### Заключителни слова

За пет години (1896 – 1900) на Балканския полуостров биват заснети около 50 филма. Половината от тях са „локални”, „географски” – „изгледи”, панорами, „снимки”, „пътеписи”, вдъхновени от екзотиката на Ориента, живописността на Адриатика и забележителностите на някои по-големи градове (предимно пристанищни). Сериозен е броят (повече от дузина) и на репортажите от Гръцко-турската война. С мирновременни, но също милитаристични сюжети са други 4-5. Строго научните (медицинско-изследователските) заглавия са пет. Толкова са и кинохрониките, отразили казионно-монархически изяви. Чисто етнографски ще да е бил единствено **„Български празник”**.

Продуцентите и операторите на всички филми са небалканци, чужденци. Единствените местни автори са румънците Георге Маринеску (комуто се приписват режисьорски функции) и кинооператорът Константин М. Попеску, който впоследствие не заснема друг филм. Любопитно е, че немалка част от хрониките изобщо не биват проектирани по родните си места и по този начин не могат да се превърнат в социо-културен факт (да не говорим за феномен) в своето отечество. Но пък онези, които се завръщат у дома, популяризират новото техническо изобретение, загатват за потенциалните му художествени възможности, предизвикват вниманието на обществеността, провокират местния периодичен печат... Благодарение на тези показатели балканецът за първи път е съгледал върху екрана своята земя (нейните природни хубости и

<sup>52</sup> **The German Early Cinema Database (TGEDb)**. <http://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/films/view/11841> (accessed 14 May 2019).

<sup>53</sup> **Гусейнов**, Абдул А. Турецкое кино ..., р. 13. [**Guseynov**, Abdul A. *Turezkoe kino* ..., р. 13.]



гадености, нейните планини, гори и реки), своите градове, своята армия, своите водачи... Камерите на кинооператорите чужденци не само са „панорамирани“, те са се възлеждали в лицата на местните хора (а то ще рече – в душите им). Така балканецът за първи път се е видял на екрана, огледал се е в неговото огледало! Логично е да се предположи, че радушият прием, оказан от публиката на филмите с балкански сюжети, ще да е породил идеята за създаването на „чисто балкански филми“. Изброените скромни ленти дават надеждата за местно кинопроизводство, вдъхновяват желаещите да се захванат с „този странен занаят“, наречен кино, колкото и трудна за осъществяване да е била тогава тази специфична дейност...

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Публикации (монографии, публикации в сборници и научни списания):**

**Гусейнов**, Абдул А. *Турецкое кино: история и современные проблемы*. Москва: Наука, 1978. [**Guseynov**, Abdul A. *Turezkoe kino: istorija i sovremennije problemi*. Moskva: Nauka, 1978.].

**Негич**, Лилијана. *Словенечкиот филм и кинематографија (1896–1945)*. В: *Развојот и проникнувањето на балканските национални кинематографии во периодот од 1895 до 1945 година*. Скопје: Кинотека на Македонија, 2003. [**Nedić**, Lilijana. *Slovenechkiot film i kinematografija (1896–1945)*. In: *Razvojot i proniknuvanieto na balkanskite nazionalni kinematografii vo periodot od 1895 do 1945 godina*. Skopje: Kinoteka na Makedonija, 2003.].

**Abel**, Richard (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. London–New York: Routledge–Taylor & Francis Group, 2005.

**Bernardini**, Aldo. *Cinema delle origini in Italia. I film „dal vero“ di produzione estera 1895–1907*. La Cineteca del Friuli, 2008.

**Bernardini**, Aldo. *Cinema italiano delle origini. Gli ambulanti*. La Cineteca del Friuli, 2001.

**Gifford**, Denis. *The British Film Catalogue. Vol. 2. Non-Fiction Film, 1888–1994*. London–Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000.

**Knežević**, Srđan. *Filmske predstave putujućih prikazivača kao početni oblik kinematografskih delatnosti na teritoriji Jugoslavije (1896–1900)* Ph.D. diss. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, 1992.

**Kosanović**, Dejan. *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896–1945*. Beograd: Institut za film, Jugoslovenska kinoteka, Feniks film, 2000.

**Kosanović**, Dejan. *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918*. Beograd: Institut za film, Univerzitet umetnosti, 1985.

**Ripeanu**, Bujor T. *Filmul in Romania. Filmul documentar 1897–1948*. Bucuresti: Meronia, 2008.

**Rittaud-Hutinet**, Jacques. *Le cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*. Seyssel: Editions du Champ Vallon, 1985.

**Slijepčević**, Bosa. *Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896–1918*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Institut za film u Beogradu, 1982.

**Traven**, Janko. *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1992.

**Țuțui**, Marian. *A Short History of Romanian Cinema*. Bucharest: Noi Media Print with the support of The Romanian Film Center, 2011.

#### Онлайн ресурси:

**McKernan**, Luke. Dr Gheorghe Marinescu. Rumanian neurologist. In: *Who's Who of Victorian Cinema*. <http://www.victorian-cinema.net/marinescu> (accessed 13 May 2019).

**McKernan**, Luke. Francis Doublier. Lumière operator. In: *Who's Who of Victorian Cinema* <http://www.victorian-cinema.net/doublier.htm> (accessed 24 October 2019).

**Online-Filmdatebank (OFDb)**. <https://ssl.ofdb.de/film/267683,Orient-Reise-des-Kaiserpaares-Marktplatz-in-Beirut> (accessed 14 May 2019).

**The German Early Cinema Database (TGECDb)**. <http://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/films/view/39781> (accessed 14 May 2019).

## THE FIRST FILMS WHICH WERE SHOT ON THE BALKANS (1896 – 1900)

### Part II

Petar Kardzhilov

**Abstract:** The general history of early filmmaking on the Balkans is little known in the countries on the peninsula itself as well as in the West. Even prestigious publications such as 'Encyclopaedia of Early Cinema' (compiled by Richard Abel) abound in debatable information in that particular field. The reasons thereof are multiple: the language diversity which is characteristic for the region; the hermeticism of research that remains restricted within the frameworks of national cinematic historiographies; the scarce information offered in the local print media issued at regular intervals of time at end-19<sup>th</sup> century.

Over recent years, though, some publications came out, providing hitherto unknown facts about the early years of cinematography on the Balkans, including data that endorse the beginning of film shoots on these territories, undertaken mostly by foreign cinematographers. In parallel to that, the Internet provides a much wider access to databases of libraries, archives and specialised websites. The current publication consolidates the facts that are otherwise available at widely dispersed sources; presents some newfound information that is relevant to the topic; analyses the data so as to render the information pertinent not only the experts in the field but to a larger reading audience (including university undergraduates).

The current article constitutes a follow-up of a text which was published in the first issue of this journal. The present second part focuses on the period between 1898 and 1900. Films from different genres are presented – such as ‘geographical’ films which highlight the nature of the Adriatic region and the landmarks in some of the larger cities; scientific (related to medical research); newsreels which represented a panegyric coverage of the monarchies; as well as the probably one and only ethnographic film ‘A Bulgarian Holiday’.

**Keywords:** history of early cinema, travelling cinemas, first cinema screenings, first cinematographic shoots, Balkan peninsula, scientific films, ethnographic films, newsreels, bioscope

## ЗНАЧЕНИЕТО НА ФРЕНСКАТА ШКОЛА ЗА ТВОРЧЕСТВОТО НА ЛЮБОМИР ПИПКОВ И МАРИН ГОЛЕМИНОВ<sup>1</sup>

Александра Миланова

**Резюме:** За разлика от големия брой изследвания, посветени на личността и културното наследство на Любомир Пипков и Марин Големинов, настоящият текст се фокусира върху аспект от тяхната жизнена и професионална биография, който традиционно остава извън или в периферията на музикално-научната литература. Това е онзи важен период от живота на двамата композитори, свързан с престоя и обучението им в Париж, който има основополагащо значение не само за изграждането на тяхната творческа личност, но и за формиране на българския национален музикален стил. От дистанцията на времето вече е възможно произведенията на Л. Пипков и М. Големинов да бъдат погледнати в историческа перспектива и оценени според мястото им във времето. В този контекст се разглежда проблемът за формиране на българския музикален стил и в частност стремежът на композиторите към синтезиране на знания, похвати, техники и методи, почерпени от западноевропейската (основно френска) музика.

**Ключови думи:** Любомир Пипков, Марин Големинов, Париж, музикален стил

Любомир Пипков и Марин Големинов са сред най-значимите представители на европейската музикална култура на ХХ век. За прочутия руски композитор и пианист Дмитрий Шостакович (1906 – 1975) Пипков е „композитор, който поражда влияниия“<sup>2</sup>, а видният френски музикант и педагог Пол Дюка (1865 – 1935) определя Големинов като „един от най-интересните музиканти на нашето време“<sup>3</sup>. Ето защо не е изненадващо, че духовното наследство и личността на тези двама българи традиционно заемат централно място в развитието на българската национална музика и музикознание.

1 Настоящият текст е част от изпълнението на проект „Европейски влияния в модерната градска музикална култура на Балканите. Библиографско изследване“, финансиран от Фонд „Научни изследвания“, Договор № КП-06-М40/1 от 10.12.2019 г.

2 **Коен**, Леа. *Любомир Пипков*. София: Наука и изкуство, 1968, с. 5. [**Coen**, Lea. *Lyubomir Pipkov*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1968, p. 5.].

3 **Апостолова-Нейкова**, Румяна. *Марин Големинов*. София: Музика, 1998, с. 12. [**Apostolova-Nejkova**, Romyana. *Marin Goleminov*. Sofia: Muzika, 1998, p. 12.].

Музикално-научната литература за Л. Пипков и М. Големинов е сравнително богата. Творчеството им е разгледано в множество дисертации, монографии, статии и изследвания на различни езици. Извършена е огромна работа по издирване, публикуване и коментиране на културното наследство на двамата композитори, в резултат на което българската музикална наука разполага с относително пълни сведения за техния живот и творчество.

За разлика от големия брой изследвания, посветени на личността и културното наследство на Любомир Пипков и Марин Големинов, настоящият текст се фокусира върху един аспект от тяхната жизнена и професионална биография, който традиционно остава извън или в периферията на музикално-научната литература. Това е онзи важен период от живота на двамата композитори, свързан с престоя и обучението им в Париж, който има основополагащо значение за изграждането на тяхната творческа личност и за формиране на българския национален музикален стил.

Проучвайки наследството на Пипков и Големинов, авторите обикновено обръщат внимание върху неговата тясна обвързаност с българския фолклор. Това е естествено и необходимо, тъй като творческото изграждане на двамата композитори е неразривна част от активния процес на усвояване на народната песенност, характерен за българската професионална музика изобщо. Традиционно се акцентира върху начина на възприемане на фолклора, върху преосмислянето и модулирането на определени елементи от фолклорния материал. Остава неясно обаче защо композиторите посягат към едни или други компоненти от народното музикално мислене, защо ги променят по определен начин. Точно на тези въпроси търси и предлага отговор настоящият текст. Дистанцията на времето позволява музикалните творби на двамата композитори да бъдат погледнати в историческа перспектива и оценени според мястото им във времето. От тази позиция е представен и стремежът на Любомир Пипков и Марин Големинов към синтезиране на знания, похвати, техники и методи, почерпени от западноевропейската (главно френска) музика.

### **ЛЮБОМИР ПИПКОВ (1904 – 1974)**

Фамилията 'Пипков' присъства в българската музикална култура много преди Любомир Пипков да стъпи на професионалната музикална сцена. Негов баща е Панайот Пипков – авторът на редица популярни музикални произведения, сред които хоровите песни „Сладкопойна чучулига“, „Когато бях овчарче“ и „Де е България“, както и на „Български всеучилищен химн Свети Свети Кирил и Методий“, обезсмъртил името му<sup>4</sup>.

4 **Хлебаров**, Иван. *Любомир Пипков: жизнен и творчески път*. София: София прес, 1976, с. 9.



Роденият на 6 септември 1904 г. Любомир от ранна детска възраст проявява разнообразни художествени влечения – рисува, пише стихове и композира музика. Определящ за неговото бъдещо творческо развитие се оказва периодът 1924 – 1925 г., когато на концертно турне в България е професорът от Парижката консерватория Алфредо Корто. По време на посещението си той обещава да учреди френски стипендии за талантиливи български младежи. Именно такава парична помощ, макар и в половин размер, печели студентът от Музикалната академия Любомир Пипков. Той получава покана да се яви на 19 септември 1926 г. в Париж, в класа по пиано на Пол Дюка<sup>5</sup>.

Любомир Пипков пристига във френската столица през есента на 1926 г., когато влиянията на големи музиканти се кръстосват сред новите учебни и концертни зали в сърцето на европейската художествена мода. От една страна, междувоенните години са все още време на процъфтяване на националните авторитети – Клод Дебюси, Морис Равел, Албер Русел, Габриел Форе, Пол Дюка. От друга страна, парижани вече познават Могест Мусоргски, Николай Римски-Корсаков, Александър Бородин и Фьодор Шаляпин. Говори се за Сергей Прокофиев, за Паул Хиндемит. Властно се откроява фигурата на Игор Стравински, чието творчество има особено значение за френската музика от този период. През 20-те години на XX век той вече е „законодател на модата“, насочва се към неокласицизма и привлича част от френските композитори след себе си<sup>6</sup>. Така в годините между двете световни войни Париж се утвърждава като център на международния културен живот, където се срещат представители на изкуството от различни държави. Сред тях се оказва и стипендиантът от България Любомир Пипков. Той се записва в *École Normale de Musique de Paris* и е включен в класа по композиция на Пол Дюка.

Зашеметяващият сблъсък с богатата и разнообразна европейска култура, с традициите на френската музика, които буквално претопяват редица забележителни чуждестранни дарования, несъмнено оказват въздействие върху все още неукрепналия самобитен художествен стил на Любомир Пипков. Той създава няколко песни, клавирни пиеси и други по-малки произведения, повлиян от постимпресионизма и скрябинистите. Сред тези творби са „Три драматични прелюда за пиано“, изпълнени на концерта на композиторския клас на Пол Дюка. Макар че предизвиква възторжената оценка на френската публика, Пипков не успява да изпита

[**Hlebarov**, Ivan. *Lyubomir Pipkov: zhiznen i tvorcheski pat*. Sofia: Sofia pres, 1976, p. 9].

5 **Пипков**, Любомир. *Избрани статии*. София: Музика, 1977, с. 55 [**Pipkov**, Lyubomir. *Izbrani statii*. Sofia: Muzika, 1977, p. 55].

6 **Хлеббаров**, Иван. *Любомир Пипков: проблеми на творчеството*. София: Наука и изкуство, 1975, с. 75 [**Hlebarov**, Ivan. *Lyubomir Pipkov: problemi na tvorchestvoto*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1975, p. 75].

радостта от своя пръв парижки успех. „Ваши ли са тези „Прелюдии“? Под Ваше небе ли става това, което звучи в музиката Ви? – запитва Надя Буланже<sup>7</sup> зашеметения от аплодисментите композитор. – Не! Вие трябва да озвучите идеите, които звучат във Вашата родина, а не тези, които чувате отвън“<sup>8</sup>. Всъщност и тя, и Пол Дюка упорито съветват Пупков да търси свой собствен, български стил. Но той се смуцава и обърква, обзет от съмнения в собствените сили и носталгия към родината.

Обезкуражен и отчаян, през една студена февруарска вечер на 1928 г. младият български композитор решава да сподели творческите грижи със своя баща. Но вместо думи, върху белия лист хартия се подреждат една след друга ноти. Така се появява Струнен квартет № 1, в който са вплетени три народни песни: „Юнак върви през горица зелена“, „Снощи е Янка“ и „Откога се е, мила моя майно лъо, зора зазорила“.

През лятото на 1928 г. Пупков се връща за кратко в София и предлага квартета на известните по това време инструменталисти Саша Попов, Станул Станулов, Коста Киров и Константин Кузийски. Творбата прозвучава в тяхно изпълнение на концерт на *Alliance Française* и донася на автора първото истинско творческо удовлетворение. Той се връща в Париж и показва на Дюка пазеното готово в тайна произведение. Учителят високо оценява творческите постижения на своя ученик: „Вие изравяте един стил от земята. Намерили сте своя път“<sup>9</sup>. Признанието и доверието на знаменития музикант и педагог съвсем естествено радва българския композитор. По-продуктивен от всякога, Пупков пише редица произведения, с които предизвиква сериозен интерес и привлича вниманието на иначе пренаситения от артистични знаменитости парижки културен елит.

Музикалните идеи на българския композитор непрекъснато се развиват и подготвят появата на най-значимото произведение от неговия първи творчески период – операта „Янините девет братя“ (1929)<sup>10</sup>. През 1930 г. Любомир Пупков написва „Трио за цигулка, виолончело и пиано“, което се изпълнява с успех в Париж. Следват редица нови творби,

7 Французойката с румънски и руски корени Надя Буланже (1887–1979) е определяна за „най-великия учител след Сократ“. Тя е първата жена диригент в множество престижни концертни зали, сред които Нюйоркската и Бостънската филхармония, и преподавател в университети от ранга на „Джулиард“ в Ню Йорк и Кралската музикална академия в Лондон. Н. Буланже е преподавател на някои от най-видните композитори и музиканти на ХХ век, като Арън Копланд, Ленарт Бърнстейн, Астор Пиацола, Филип Глас, Мишел Льогран.

8 **Хлеббаров**, Иван. Любомир Пупков: проблеми на творчеството, с. 81 [Hlebarov, Ivan. Lyubomir Pipkov: problemi na tvorchestvoto, p. 81].

9 **Кехлибарева**, Надя. Красота върви през делника. С.: Издателство на Отечествения фронт, 1980, с. 58. [Kehlibareva, Nadya. Krasota varvi prez delnika. Sofia: Izdatelstvo na Otechestvenia front, 1980, p. 58.].

10 **Сагаев**, Любомир. Книга за операта. София: Музика, 1983, с. 293. [Sagaev, Lyubomir. Kniga za operata. Sofia: Muzika, 1983, p. 293.].

които за целите на настоящото изследването не е необходимо да бъдат изброявани, нито анализирани. Важно е да се посочи, че след първите произведения, които създава под въздействието на представителите на романтизма, Любомир Пипков осъзнато и трайно се насочва към българския фолклор. В неговото по-нататъшно творчество ясно личи тематично използване и художествено разработване на народната песен. Пипков често я използва като мотив и тема на музикалните си произведения, като налага разнообразни ритмически, мелодически и хармонически промени. В своята музикална палитра този български композитор използва необятно разнообразие от елементи и средства, които се съотнасят в многолико, но органично единство (особено характерно за творчеството му след средата на 50-те години на XX век). В този смисъл музикалната реч на Пипков представлява едно „уникално-самобитно съжителство на звуковисочинни системи с разнородни интервали, звукоредни, сонантни или функционални характеристики и разностадиален генезис“<sup>11</sup>.

### МАРИН ГОЛЕМИНОВ (1908 – 2000)

Марин Големинов е роден на 28 септември 1908 г. в Кюстендил, в семейството на юриста Петър Големинов и красивата и извънредно музикална Райна Гребенарова. В техния дом много често се събират музиканти и любители на музиката, организират се музикални вечери, говори се за музикалното изкуство и за неговите представители. Тази атмосфера има определяща роля за разгръщане на музикалните способности на бъдещия композитор – активен участник в българския музикален живот<sup>12</sup>.

През 1927 г. Марин Големинов се явява на приемни изпити в Държавната музикална академия и пръв в списъка е приет в учителско-педагогическия отдел. Четири години по-късно той вече е убеден, че трябва да продължи образованието си. И тъй като в България вече няма нито при кого, нито какво повече да учи, решава да замине<sup>13</sup>. Наследил от баща си уважение към френската култура, Марин Големинов се насочва към Париж. Определящ за избора му е фактът, че владее езика, което ще му позволи, без да губи

11 **Булева**, Марияна. Хармонията на Любомир Пипков. *Българско музикознание*, 2004, № 4, с. 4. [**Buleva**, Mariyana. Harmoniyata na Lyubomir Pipkov. *Bulgarian Musicology*, 2004, no. 4, p. 4.].

12 **Арнаудова**, Боянка. *Музикална драматургия и стилови особености в сценичното творчество на Марин Големинов от 40-те и 50-те години*. София: Демакс, 2000, с. 17. [**Arnaudova**, Boyanka. *Muzikalna dramaturgia i stilovi osobenosti v stsenichното tvorchestvo na Marin Goleminov ot 40-te i 50-te godini*. Sofia: Demaks, 2000, p. 17.].

13 **Апостолова-Нейкова**, Румяна, Павлова, Маргарита (състав.). *Марин Големинов = Marin Goleminov*. София: Български издател, 1993, с. 11. [**Apostolova-Neykova**, Rumyana, **Pavlova**, Margarita (sastav.). *Marin Goleminov = Marin Goleminov*. Sofia: Balgarski izdatel, 1993, p. 11.].

време, да започне да усвоява знания. Това е единственото съображение да предпочете Франция, но впоследствие този избор се оказва решаващ за изграждането на младия Големинов като личност, музикант и композитор. Така, завършвайки с отличие Музикалната академия, той за първи път напуска пределите на родината.

Към средата на 1931 г. Марин Големинов пристига в Париж – града, в който се осъществяват големите експерименти в изкуството и където се усъвършенстват като композитори други двама българи – Боян Икономов и Любомир Пипков. В периода 1931 – 1934 г. Големинов учи композиция и диригентство в престижната и известна *Schola Cantorum*. Любознателният българин посещава и лекции по философия, история на музиката, естетика и други дисциплини в Сорбоната. Проследява целия курс на обучение „Стара френска опера“, слуша изтъкнати музиколози. Участва по собствено желание и в курса на Пол Дюка в *École Normale de Musique de Paris*<sup>14</sup>.

За един млад музикант, пристигнал от малка България, френската столица крие сериозна опасност от естетически заблуди. Никак не е трудно, например, той да попадне под чужди влияния, да изпита притегателната сила на толкова обаятелни личности като Равел, Стравински, Прокофиев. Но Марин Големинов успява да избегне всичко това. Действително, той не отива съвсем млад в Париж, на 18 или 19-годишна възраст. Но докато Големинов е узраснал далеч от културните центрове, връстниците му вече са успели да се запознаят със западната музика и когато започват да композират, неизбежно попадат под чуждо въздействие. В действителност фактът, че до по-късна възраст той остава встрани от европейските музикални влияния се оказва решаващ за изграждане на творческата му личност<sup>15</sup>.

Малкият провинциален град със скромния си и ограничен културен живот помага на Големинов най-напред да формира своя характер, да изгради индивидуалността си, а по-късно върху тази основа да трупа музикални знания. Още в първите месеци в Париж той успява да получи от своите знаменити учители т.нар. метод на работа. Френската музикална школа е строга, но възискателността е свързана преди всичко с теоретичното обучение, което има за цел да изгради солидна основа и професионална подготовка. Що се отнася до формирането на художествени възгледи, то едва ли има друго течение, което в по-голяма степен да стимулира свободата в избора на посока. През онзи период във Франция интересът към националните музикални школи е особено силен.

14 **Лазаров**, Стефан. Марин Големинов. София.: Наука и изкуство, 1988, с. 7. [**Lazarov**, Stefan. *Marin Goleminov*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1988, p. 7].

15 **Брашованова-Станчева**, Лада. Марин Големинов: Библиографски очерк. София: Български издател, 1990, с. 37-38. [**Brashovanova-Stancheva**, Lada. *Marin Goleminov: Bibliografski ocherk*. Sofia: Balgarski izdatel, 1990, p. 37-38].

Това е времето, в което французите са увлечени от испанската музика и в което откриват руските класици. В Париж свободата на естетическите възгледи е не само разрешена, но и се поощрява. Дори преподаватели на Големинов го съветват не да им подражава, а да черпи вдъхновение от своето собствено национално наследство<sup>16</sup>.

Влиянието на френската школа върху музиката на този български композитор все пак не бива да се пренебрезва. По време на обучението в Париж, наред с композициите с учебна цел, Големинов пише соната за виолончело, драматична сцена по „Иродиада“ на Маларме за сопран, нисък глас и два квартета и симфоничната поема „Ноц“ по едноименното стихотворение на Яворов. Във всички тези произведения (особено в „Ноц“) ясно личи отпечатъкът на френския импресионизъм. Години по-късно самият Големинов признава: „Може би в хармоничния ми език съм изпитал известно влияние от френската школа“<sup>17</sup>.

През 1934 г. той завършва *Schola Cantorum* със златни дипломи по композиция и дирижиране, както и със своето първо значително творческо достижение – Струнен квартет № 1 в ла минор, с което категорично се нарежда сред композитори като Петко Стайнов, Панчо Владигеров и Любомир Пипков<sup>18</sup>. В тази музикална творба Големинов използва мелодия от фолклорен тип (първа тема на първа част и темата в четвърта част – Рондо) и автентична народна песен („Легнала ѝ Гюргя“ във втора част). Прави впечатление и ритмичната схема на квартета, в който освен равноделните метруми често се използват и неравноделните 5/8 и 9/8. Но без съмнение сред четирите части на музикалната творба особено се откроява майсторски написаното Скерцо (трета част).

Със Струнен квартет № 1 Марин Големинов демонстрира както овладяване на композиционната техника, съгласуваност между основните части, стройност и яснота на музикалната конструкция, така и ново отношение към народното творчество. Въпреки че следва в Париж, в творбите си той запазва традиционно българското звучене и здравата духовна връзка със своя народ. Ето защо не е случаен и изборът на тема за неговата дипломна работа – изследване на българския фолклор, която Големинов по-късно допълва и разширява, превръщайки я в историко-есеистичното произведение „Към извора на българското звукотворчество“ (1937)<sup>19</sup>.

16 **Големинов**, Марин. *Дневници – драски и шарки*. София: Център за изкуства „Сорос“, 1996, с. 17. [**Goleminov**, Marin. *Dnevniitsi – draski i sharki*. Sofia: Tsentar za izkustva „Soros“, 1996, p. 17.].

17 **Големинов**, М. *Дневници ...* с. 109. [**Goleminov**, М. *Dnevniitsi ...* p. 109.].

18 **Арнаудова**, Боянка. *Марин Големинов*. София: Наука и изкуство, 1968, с. 24. [**Arnaudova**, Boyanka. *Marin Goleminov*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1968, p. 24.].

19 Пак там, с. 26. [*Ibidem*, p. 26.].



\*\*\*

Жизненият и творчески път на Любомир Пипков и Марин Големинов много ясно показва, че Париж е мястото, където те придобиват представа за огромния напредък на западната и в частност – френска музика. Музикалният и духовен растеж на двамата композитори във Франция се развива сред един високо квалифициран творчески и концертен живот, който се опитва да ги погълне със своята разнообразна проблематика. Пипков и Големинов обаче не подражават сляпо на френската школа. Макар че живеят и учат в Париж, когато във Франция, а и в цяла Европа неокласическата вълна е най-силна, те не стават основоположници на своеобразен „български неокласицизъм“. Дори напротив, подобно явление не се утвърждава като последователна линия в България.

Съвременници на един кипящ в културно отношение живот, в който модерните политически идеи се кръстосват с новите творчески задачи, Любомир Пипков и Марин Големинов са изправени пред редица сложни въпроси: Накъде? В каква посока? Да подражават ли на западноевропейската музика? Но това би означавало да не следват естественото развитие на българското музикално творчество. Ето защо композиторите решават да използват знанията и опита, получени по време на престоя и обучението им в Париж, за да създават нова, истинска българска музика.

Любомир Пипков и Марин Големинов творят в продължение на десетилетия, почти до самия край на ХХ век и заедно със своите прочути съвременници преживяват възлови етапи от Новата културна история на България. Тяхното поколение учредява „Дружеството на българските компонисти „Съвременна музика“, издига и поддържа идеята за национален музикален стил, чрез който творбите на българските композитори стават органичен компонент от художествената реалност на века<sup>20</sup>.

Накрая би могло да се обобщи, че влияния в българското музикално творчество винаги е имало и ще има. Но ролята на френската школа за формиране на творческата личност на Любомир Пипков и Марин Големинов не е в сляпото следване на модерните през първата половина на ХХ век тенденции. Точно обратното, самите преподаватели в Париж предпазват младите български композитори от чужди влияния и ги насочват към националните им корени. В резултат на това музикалните произведения на Пипков и Големинов не са дотолкова повлияни от западноевропейската музика, а се основават на мелодичните, ритмични и хармонични особености на българския музикален фолклор<sup>21</sup>. Дватамата

20 **Булева**, Марияна. Хармонията на Любомир Пипков, с. 3. [Buleva, Mariyana. Harmoniyata na Lyubomir Pipkov, p. 3.].

21 **Нейков**, Румен. Три десетилетия по българските музикални сцени. София: Домино-ГД,

творци създават музика със специфичен облик, която отразява народната душевност и световъзприемане. В този смисъл те напълно споделят становището на своите съвременници, че в основата на професионалната българска музика трябва да бъде народната песен, като най-стар и автентичен извор за бита, културата, религията и нравите на един народ.

Любомир Пупков и Марин Големинов имат непоколебима вяра в неизчерпаемите възможности, които предлага българската народна песен като обект за претворяване и художествен образец. В това отношение те следват някои от най-добрите традиции на българското композиторско творчество. Но начинът, по който използват фолклорните музикални структури, е твърде различен от този на предшествениците им. Подобно на мнозина от съвременните им български композитори – като Панчо Владигеров, Димитър Ненов, Веселин Стоянов и други, Любомир Пупков и Марин Големинов наследяват от творческите усилия на първата генерация български композитори радостта от свежото интонационно и ритмическо богатство на народния музикален език и стремежа той да бъде завинаги възраден в основите на българската професионална музикална култура. Същевременно създадените от Пупков и Големинов музикални произведения коренно се различават от творческото наследство на първите доайени на професионалната българска музика, чиито търсения в областта на музикалния език се движат в затворения кръг на фолклорната автентичност. Едва второто поколение композитори успява да излезе от него и да замени наивно точните музикални копия на фолклора, които в края на XIX и началото на XX век стават първите професионални български творби, с разнообразно и индивидуално интерпретиране на народния музикален бит. Именно Любомир Пупков и Марин Големинов са тези, които достигат до онова забележително проникване в прозодията, мелодиката и ритмиката на българската народна песен, което разкрива необикновено широки и оптимистични перспективи за едно истинско модерно развитие на българския музикален стил<sup>22</sup>.

2007, с. 68-69. [Neykov, Rumen. *Tri desetiletia po balgarskite muzikalni stseni*. Sofia: Domino-GD, 2007, p. 68-69.]

22 Баларева, Агания (състав. и ред.). *Българските музикални дейци и проблемът за националния музикален стил*. София: Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 1968, с. 85. [Balareva, Agaria. (sastav. i red.). *Balgarskite muzikalni deytisi i problemat za natsionalnia muzikalen stil*. Sofia: Professor Marin Drinov Publishing House of BAS, 1968, p. 85.]

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Апостолова-Нейкова**, Румяна, Павлова, Маргарита. *Марин Големинов*. София: Български издател, 1993. [Apostolova-Neykova, Romyana, Pavlova, Margarita. Marin Goleminov. Sofia: Balgarski izdatel, 1993.].

**Апостолова-Нейкова**, Румяна. *Марин Големинов*. София: Музика, 1998. [Apostolova-Neykova, Romyana. Marin Goleminov. Sofia: Muzika, 1998.].

**Арнаудова**, Боянка. *Марин Големинов*. София: Наука и изкуство, 1968. [Arnaudova, Boyanka. Marin Goleminov. Sofia: Nauka i izkustvo, 1968.].

**Арнаудова**, Боянка. *Музикална драматургия и стилови особености в сценичното творчество на Марин Големинов от 40-те и 50-те години*. София: Демакс, 2000. [Arnaudova, Boyanka. Muzikalna dramaturgia i stilovi osobenosti v stsenichnoto tvorcestvo na Marin Goleminov ot 40-te i 50-te godini. Sofia: Demaks, 2000.].

**Баларева**, Агария. *Българските музикални дейци и проблемът за националния музикален стил*. София: Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 1968. [Balareva, Agaria. Balgarskite muzikalni deytssi i problemat za natsionalnia muzikalen stil. Sofia: Sofia: Professor Marin Drinov Publishing House of BAS, 1968, p. 85.].

**Брашованова-Станчева**, Лада. *Марин Големинов: Библиографски очерк*. София: Български издател, 1990. [Brashovanova-Stancheva, Lada. Marin Goleminov: Bibliografski ocherk. Sofia: Balgarski izdatel, 1990.].

**Булева**, Марияна. *Хармонията на Любомир Пипков. Българско музикознание*, 2004, № 4, с. 3–49. [Buleva, Mariyana. Harmoniyata na Lyubomir Pipkov. Bulgarian Musicology, 2004, no. 4, p. 3–49].

**Големинов**, Марин. *Дневници – драски и шарки*. София: Център за изкуства „Сорос“, 1996. [Goleminov, Marin. Dnevniksi – draski i sharki. Sofia: Tsentar za izkustva “Soros”, 1996.].

**Кехлибарева**, Надя. *Красота върви през делника*. София: Издателство на Отечествения фронт, 1980. [Kehlibareva, Nadya. Krasota varvi prez delnika. Sofia: Izdatelstvo na Otechestvenia front, 1980.].

**Кoen**, Леа. *Любомир Пипков*. София: Наука и изкуство, 1968. [Koen, Lea. Lyubomir Pipkov. Sofia: Nauka i izkustvo, 1968.].

**Лазаров**, Стефан. *Марин Големинов*. София: Наука и изкуство, 1988. [Lazarov, Stefan. Marin Goleminov. Sofia: Nauka i izkustvo, 1988.].

**Нейков**, Румен. *Три десетилетия по българските музикални сцени*. София: Домино-ГД, 2007. [Neykov, Rumen. Tri desetiletia po balgarskite muzikalni stseni. Sofia: Domino-GD, 2007.].

**Пипков**, Любомир. *Избрани статии*. София: Музика, 1977. [Pipkov, Lyubomir. Izbrani statii. Sofia: Muzika, 1977.].

**Сагаев**, Любомир. *Книга за операта*. София: Музика, 1983. [Sagaev, Lyubomir. Kniga za operata. Sofia: Muzika, 1983.].

**Хлебаров**, Иван. Любомир Пипков: *жизнен и творчески път*. София: София прес, 1976. [**Hlebarov**, Ivan. *Lyubomir Pipkov: zhiznen i tvorcheski pat*. Sofia: Sofia pres, 1976.].

**Хлебаров**, Иван. Любомир Пипков: *проблеми на творчеството*. София: Наука и изкуство, 1975. [**Hlebarov**, Ivan. *Lyubomir Pipkov: problemi na tvorchestvoto*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1975.].

## THE IMPACT OF FRENCH MUSIC ON WORKS BY LYUBOMIR PIPKOV AND MARIN GOLEMINOV

Alexandra Milanova

**Abstract:** Unlike the large number of studies on the personality and cultural heritage of Lyubomir Pipkov and Marin Goleminov, the current paper focuses on an aspect of their personal and professional biographies that traditionally remains outside, or at least in the periphery of, musicology. It concerns an important period of the two composers' life, related to their student residence in Paris, which is of fundamental significance not only for their personality formation, but also for the emergence of the Bulgarian national music style. It is now possible to study in retrospect the works by L. Pipkov and M. Goleminov and, through the prism of the historical perspective, to appreciate their place in the circumstances of their creation. In this context, the current paper addresses the issue of how the Bulgarian music style emerged and, in particular, it deals with the two composers' pursuit of incorporating the knowledge, approaches, methods and techniques from the West European (mainly French) music.

**Keywords:** Lyubomir Pipkov, Marin Goleminov, Paris, music style

## АВТОРИ НА БРОЯ

**Александра МИЛАНОВА** - г-р, главен асистент в Института за балканистика с Център по тракология при Българска академия на науките. Научните ѝ интереси включват, но не се изчерпват с модернизационните процеси на Балканите, всекидневния живот, градската култура и културно наследство.

E-mail: [alexandra.milanova@balkanstudies.bg](mailto:alexandra.milanova@balkanstudies.bg)

**Йоана АНГЕЛОВА** – докторант в Националната художествена академия (катедра „Изкуствознание“). Професионалните ѝ интереси са свързани предимно с фотографията, като се изявява и като фотограф, и като изследовател. Фокусът в работата ѝ е поставен върху колажа и върху монтажните действия като изразни средства във фотографията.

E-mail: [yoana.angelova@yahoo.bg](mailto:yoana.angelova@yahoo.bg)

**Марина КОЛЕВА** – г-р, доцент в сектор „Старо изкуство“ на Института за изследване на изкуствата – БАН. Научните ѝ интереси са свързани с прочуване на развитието на скулптурата в древноримските провинции Тракия и Мизия. Автор е на монография върху римската идеална скулптура, намерена на територията на България, както и на множество статии и студии в различни специализирани издания.

E-mail: [koleva\\_marina@yahoo.com](mailto:koleva_marina@yahoo.com)

**Николема ИВАНОВА-СТОИМИРОВА** – г-р, асистент във Факултет по науки за образованието и изкуствата (СУ „Св. Климент Охридски“). Професионално се изявява в областта на пластичните изкуства, което определя и научни интереси в същата насока. Редовно участва в национални и международни формати за изкуство – изложби, симпозиуми, конкурси, пленери.

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

**Петър КЪРДЖИЛОВ** – доктор на изкуствоведските науки, 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 стоици 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](mailto:kardjilov@yahoo.com)

**Саша ЛОЗАНОВА** – доктор на науките, доцент. Изкуствовед и етнолог, дългогодишен изследовател в БАН (в Института за изкуствознание и в Института за фолклор) и преподавател в Техническия университет и в Лесотехническия университет. Професионалните ѝ интереси са насочени към сферите на история и теория на изкуството и архитектурата, дизайна, етнологията, юдаиката, художествената критика. Автор е на повече от 130 научни публикации, издадени в България и в чужбина, включително шест монографии (две от тях са в съавторство). Автор е на няколко десетки публикации в сферата на художествената критика.

E-mail: [sashel@abv.bg](mailto:sashel@abv.bg)

**Стела ТАШЕВА** – г-р, доцент. Изследовател в Института за изследване на изкуствата – БАН, в сектор „Изобразителни изкуства“. Преподавател в Лесотехническия университет в София. Основни изследователски интереси: теория и история на архитектурата, архитектурна графика, CAD и BIM, дизайн и проектиране, българска архитектура, съвременна архитектура, визуална семиотика, теория на композицията, визуална и графична комуникация. Автор на множество публикации, свързани с проблемите на архитектурата и графичния дизайн (в това число и една монография).

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



**Чавдар ПОПОВ** – доктор на изкуствознанието, професор. Дългогодишен преподавател в СУ „Св. Климент Охридски“ и в Националната художествена академия. Работи в областта на изследването на изкуството на XX век, на теорията на визуално-пластичните изкуства и на методологичните проблеми на изкуствознанието. Публикувал над 400 студии, статии и материали в различни периодични издания и каталози в България и в чужбина. Куратор на изложби на съвременно българско изкуство в редица страни (Сърбия, Полша, Русия, Македония, Йемен, Румъния, Германия, Китай, Кипър, Бразилия, Алжир, Обединените арабски емирства, Ангола, Франция, Мароко, Холандия, Англия).  
E-mail: [chavdar.popov@gmail.com](mailto:chavdar.popov@gmail.com)

## AUTHORS OF THE ISSUE

**Alexandra MILANOVA** holds a doctoral degree and is a Senior Assistant Professor at the Institute of Balkan Studies & Centre of Thracology at the Bulgarian Academy of Sciences. The areas of her academic interest include but are not limited to the modernization processes in the Balkans, everyday life, urban culture as well as cultural heritage.

E-mail: [alexandra.milanova@balkanstudies.bg](mailto:alexandra.milanova@balkanstudies.bg)

**Chavdar POPOV** is a Doctor of Arts Sciences and holds the academic title of Professor. He has been a longtime lecturer at both Sofia University “St. Kliment Ohridski” and the National Academy of Art. Chavdar Popov conducts research in the spheres of 20<sup>th</sup> century art, theory of visual and plastic arts, as well as methodological issues of History of Art. He has published over 400 studies, articles and papers in various periodicals and catalogues in Bulgaria and abroad. He curated exhibitions of contemporary Bulgarian art in a number of countries (Serbia, Poland, Russia, Republic of North Macedonia, Yemen, Romania, Germany, China, Cyprus, Brazil, Algeria, the United Arab Emirates, Angola, France, Morocco, the Netherlands and England).

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

**Marina KOLEVA** is a holder of a doctoral degree, Associate Professor in “Ancient Art” sector of the Institute of Art Studies within the Bulgarian Academy of Sciences. Her scientific interests are focused on research on the evolvement of sculpture in the ancient Roman provinces of Thrace and Moesia. She is the author of a monograph on Roman ideal sculpture, discovered on the territory of Bulgaria, as well as of numerous articles and studies in specialized journals.

E-mail: [koleva\\_marina@yahoo.com](mailto:koleva_marina@yahoo.com)

**Nikoleta IVANOVA-STOIMIROVA** holds a doctoral degree and is an Assistant Professor in the Faculty of Educational Studies and the Arts of Sofia University “St. Kliment Ohridski”. As a professional in the field of plastic arts she also undertakes scientific research in the same field. Nikoleta Ivanova-Stoimirova takes regular part in national and international artistic formats – exhibitions, symposia, competitions, plein air events.

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

**Petar KARDZHILOV** is a Doctor of Sciences, 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](mailto:kardjilov@yahoo.com)

**Sasha LOZANOVA** is a Doctor of Sciences and holds the position of an Associate Professor. She is an art analyst and ethnologist and has a long-standing experience in research at the Bulgarian Academy of Sciences (at the Institute of Art Studies and the Institute of Folklore Studies) and teaching at the Technical University and the University of Forestry. Sasha Lozanova's professional interests lie in the spheres of the history and theory of art and architecture, design, ethnology, Jewish studies, art criticism. She is the author of more than 130 scientific publications in both Bulgaria and abroad, including six monographs (two of which are co-authored). She also is the author of sever dozens of publications in the field of art criticism.

**E-mail:** [sashel@abv.bg](mailto:sashel@abv.bg)

**Stela TASHEVA** holds a doctoral degree and the position of an Associate Professor. She is a researcher at the Fine Arts sector of the Institute of Art Studies within the Bulgarian Academy of Sciences. She also teaches at the University of Forestry in Sofia. Her main research interests include theory and history of architecture, architectural graphics, CAD and BIM, design and drawing, Bulgarian architecture, contemporary architecture, visual semiotics, theory of composition, visual and graphic communication. Stela Tasheva is the author of a number of publications on issues in architecture and graphic design, including one monograph.

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

**Yoana ANGELOVA** is a PhD student at the National Academy of Art (the History of Art department). Her professional interests lie mainly in the field of photography. She is actively involved in photography and research. Her artistic endeavours are mostly focused on photo collage and photo editing as expressive techniques in photography.

**E-mail:** [yoana.angelova@yahoo.bg](mailto:yoana.angelova@yahoo.bg)

# ВИЗУАЛНИ УЗКУСТВА И МУЗИКА

Шестмесечно списание за изкуство и култура

Книжка № 2, 2020

Година I, том 2

---

# VISUAL ARTS AND MUSIC

Biannual journal for arts and culture

Issue No 2, 2020

Volume 2 Year I

ISSN 2683-1392