

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

1/2021

## 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: Маргарита Бакрачева

Превод на английски: Александър Байтошев

Техническа поддръжка: Евгени Венков

Cover design: Snezhina Biserova

Graphic design: Yavor Grancharov

Translated by: Margarita Bakracheva

Translated by: Alexander Baytoshev

Technical support: Evgeni Venkov

Списание е реализирано с финансовата подкрепа на Фонд научни изследвания на Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (проект „Нови възможности и перспективи пред научните онлайн издания“, № 3594 / 2021 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 № 1, 2021  
Година II, том 3

## СЪДЪРЖАНИЕ

### СТРАНИЦИ НА РЕДАКТОРИТЕ

**КЪМ ЧИТАТЕЛИТЕ** . . . . . 4

### ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА / ПЛАСТИЧНИ ИЗКУСТВА

**СВЕЩЕНО ПРОСТРАНСТВО БЕЗ КРАЙ: СТЕНОПИСНО ИЗОБРАЖЕНИЕ  
НА КОЛОНАДА ОТ ЕПИСКОПСКАТА БАЗИЛИКА НА ФИЛИПОПОЛ**  
Ива Досева . . . . . 6

**ИНОВАТИВНИ СЛОВЕСНО-ВИЗУАЛНИ НАРАТИВНИ МОДЕЛИ  
В СЪВРЕМЕННИ АВТОРСКИ ИЗДАНИЯ ЗА ДЕЦА**  
Регина Далкалъчева . . . . . 20

**АДАПТАЦИЯ НА ЛИТЕРАТУРНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ  
ПОД ФОРМАТА НА ГРАФИЧЕН РОМАН**  
Весела Кучева . . . . . 41

### МУЗИКА / ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА / ЕКРАННИ ИЗКУСТВА

**ЗРИМ ЗВУК**  
Ангела Гоцис . . . . . 55

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ НА КУЛТУРАТА

**ПРЕМЪЛЧАВАНАТА ПАРАДИГМА**  
Милена Георгиева. . . . . 67

**КУЛТУРНИ ВРЪЗКИ НА БЪЛГАРСКОТО СЪВРЕМЕННО ИЗКУСТВО В НАЧАЛОТО  
НА ХХІ ВЕК С ЕВРОПЕЙСКОТО МОДЕРНО И СЪВРЕМЕННО ИЗКУСТВО**  
Гергана Мугова . . . . . 88

## ПОРТФОЛИО

### ОРНАМЕНТИ

Красимира Дренска . . . . . 98

## АВТОРИ

АВТОРИ НА БРОЯ . . . . . 107

# VISUAL ARTS AND MUSIC

Biannual journal for arts and culture

Issue No 1, 2021

Volume 3 Year II

---

## CONTENTS

### EDITORS` PAGES

EDITORS` ADDRESS . . . . . 4

### VISUAL ARTS / PLASTIC ARTS

#### SACRED SPACE WITHOUT END: COLONNADE WALL MURAL OF THE EPISCOPAL BASILICA OF PHILIPPOPOLIS

Iva Doseva. . . . . 6

#### INNOVATIVE VERBAL-VISUAL NARRATIVE MODELS IN MODERN AUTHOR'S EDITIONS FOR CHILDREN

Regiana Dalkalacheva . . . . . 20

#### ADAPTATION OF A LITERARY WORK IN THE FORM OF A GRAPHIC NOVEL

Vesela Kucheva. . . . . 41

MUSIC / VISUAL ARTS / SCREEN ARTS

**VISUAL SOUND**

Andzhela Gotsis . . . . .55

THEORY AND HISTORY OF CULTURE

**THE HIDDEN PARADIGM**

Milena Georgieva . . . . .67

**CULTURAL RELATIONS OF THE BULGARIAN CONTEMPORARY ART  
AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY WITH THE EUROPEAN MODERN  
AND CONTEMPORARY ART**

Gergana Mudova. . . . .88

PORTFOLIO

**ORNAMENTS**

Krasimira Drenska. . . . .98

AUTHORS

**AUTHORS OF THE ISSUE . . . . . 108**

## КЪМ ЧИТАТЕЛИТЕ

Уважаеми читатели,

Пред вас е първата книжка на сп. „Визуални изкуства и музика“ за 2021 г. Очерталата се в предишните броеве тенденция, списанието да е територия, върху която са представяни изследвания от различните области на изкуството, разпростиращи се върху широк времеви диапазон, намира продължение и тук. В броя са включени статии, в които анализираниите художествени явления са предимно от областта на пластичните изкуства и киното и са разположени във времевите граници от ранновизантийския период до настоящия момент. Пъстрата картина е допълнително обогатена от факта, че в част от публикациите фокусът е поставен върху взаимодействията на различните изкуства – там, където се осъществява синтез на изкуствата или пък произведенията имат в известен смисъл „хибриден“ характер, обединявайки белези на различните видове изкуства. Към тази група се отнасят текстовете на Ива Досева, Регина Далкалъчева, Весела Кучева и Анджеа Гоцис. В броя е обособена нова рубрика, посветена на проблеми, свързани с историята и теорията на културата, в която са включени статиите на Милена Георгиева и Гергана Мудова. Закриващата броя публикация е на Красимира Дренска, която представя своя индивидуална изложба, състояла се през юни 2021 г.

Статията на доц. Ива Досева е посветена на дешифрирането на програмата на стенописната украса в ранновизантийската епископска базилика във Филипопол. В центъра на проучването ѝ са фрагменти с „архитектурен“ характер, които свидетелстват, че стенописната украса е имитирала колониади. Авторката вижда в това, от една страна, характерното за античността имагинерно удвояване на обектите и пробиване на стенната повърхност, а от друга – допуск, че основната функция на стенописите е: „да „отварят“ в безкрайността сакралното пространство и да визуализират идеята, че то е Божи дом, вместилище на невместимото, в което Господ присъства невидимо и неописуемо“ (с. ...).

В текста на доц. Регина Далкалъчева, който засяга съвременните авторски издания за деца, подробно са анализирани различни словесно-визуални наративни структурни модели, в които словесната (текстовата) и визуалната (илюстративната) наративна реалност си партнират по специфичен начин и това „поражда сложни, неочаквани, експериментални взаимовръзки помежду им, категорично различаващи се от традиционно съществуващите при класическия подход на илюстриране на литературен текст“ (с. ...). Подчертан е и фактът, че ключова роля в картинната книга играе драматургичният подход, чрез който се изгражда многопластовият разказ.

Своеобразно продължение на текста на Р. Далкалъчева е статията на Весела Кучева, която разглежда спецификите на картинния роман като

форма на визуална адаптация на литературния текст. По-конкретно вниманието е насочено към авторското издание „Стъкленият град“ на Изабел Грийнберг, в което фрагменти от ранните текстове на сестрите Бронте и техният брат Патрик Брануел са преплетени с биографични моменти и фикционен разказ, като имагинерните и реалните истории се преплитат в своеобразен паракосмос (детайлно разработен въображаем свят).

Статията на Анджеа Гоцис е посветена на филмите, които се отнасят към жанра зрим звук. Авторката подчертава някои сходства между киното и музиката (движение във времето, движение на звуци и образи в ритъм), които правят възможно взаимодействието между тях. Успоредно е проследена и връзката на тези филми с живописата на модернизма.

Новосъздадената рубрика „Теория и история на културата“ започва със статия от проф. Милена Георгиева, в която тя представя излязлата неотдавна книга на Пламен В. Петров „Изкуство и власт в България през 70-те години на XX век“ (Университетско издателство „Св. Климент Охридски“) и споделя свои размисли върху повдигнатите от книгата проблеми. Монументалното изследване на П. Петров вече предизвика в някои медии бурни, но силно политизирани реакции и дори персонални нападки, далеч от етичния тон на една научна полемика. Милена Георгиева анализира в детайли текста на П. Петров, като се стреми да върне разговора в полето на научната дискусия, предлагайки и своята гледна точка към книгата. Тя отбелязва несъмнените приноси и достойнства на монографията, без да подминава оспорваните тези на автора и допълва някои съществени пропуски в текста.

В публикацията, посветена на връзките на българското изкуство с европейската и световната художествена сцена, Гергана Мудова разсъждава върху понятията модерно и съвременно, както и върху проблема център – периферия, като анализира тяхната проекция върху българската художествена действителност. Изводът, който прави, е че „докато изкуството на XX и XXI век се политизира, то не може да бъде разглеждано като елемент на всеки един културен модел, без да се отчитат конкретните отношения, заради които възниква.“ (с. ...).

Последната публикация в броя е на Красимира Дренска. В рубриката „Портфолио“ авторката представя самостоятелната си изложба „Орнаменти“, състояла се през юни тази година. Реализацията на експозицията е част от работата на К. Дренска по проекта „Орнамент – трансформация в хартия“, осъществен в рамките на Националната научна програма „Млади учени и постдокторанти“.

Пожелаваме приятно и ползотворно четене с настоящия брой на списанието!

От редакционната колегия

# СВЕЩЕНО ПРОСТРАНСТВО БЕЗ КРАЙ: СТЕНОПИСНО ИЗОБРАЖЕНИЕ НА КОЛОНАДА ОТ ЕПИСКОПСКАТА БАЗИЛИКА НА ФИЛИПОПОЛ<sup>1</sup>

Ива Досева

**Резюме:** Сред оскъдните свидетелства за стенописната украса на Епископската базилика на Филипопол е фрагмент в долния дял на северния портик, състоящ се от два живописни слоя, полагани последователно през IV – V век и през V – VI век. Изпълнени са в buon fresco, представляват имитация на камък. По-ранното изображение е на квадров градеж. Декорацията на втория живописен слой следва усложнена композиционна схема, т.нар „колони и ортостати“. В анализа са приведени аналози от различни материали от римския и ранновизантийския период. Изказва се предположението, че живописните колони в долния регистър на стените са проекция на реалните колони в църквата и изобразяват църковния интериор. Те се призовават да „отворят“ в безкрайността сакралното пространство и да визуализират идеята, че то е Божи дом, вместилище на невместимото, в което Господ присъства невидимо и неописуемо.

**Ключови думи:** стенопис, имитация, колона, ортостат, презграда

Сред приносите на изследователско-реставрационния екип на Епископската базилика на ранновизантийския Филипопол<sup>2</sup> е издирването, съхранението, проучването и публикуването на малкото стенописни фрагменти, останали *in situ*, върху деструктурирани зидове или изпадали в терена<sup>3</sup>. Ако за технологичните особености са достигнати конкретни

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

<sup>2</sup> **Stanev, Stanislav, Tankova, Jeni.** The Episcopal Basilica of Thracian (Plovdiv, Bulgaria). In: *Proceedings of XVII International Congress of Christian Archaeology* (Utrecht & Nijmegen, The Netherlands, 2-6 July 2018) (in print); **Kantareva-Decheva, Elena, Stanev, Stanislav.** New mosaic floors in the Episcopal basilica of Philippopolis. *Proceedings of XIV Conference of Association Internationale pour l'Étude de la Mosaïque Antique (AIEMA)*, (Nicosia, Cyprus, 15-19 October 2018). (in print). Началото на изграждане на църквата и на по-късните преустройства е обект на уточнение в рамките на IV-VI век.

<sup>3</sup> **Кантарева-Дечева, Елена, Дечева-Учкунова, Райна.** Проучване на стенна декорация –



изводи, то цялостният вид на стенната украса и декоративната ѝ програма остава отвъд сферата на предположенията. Несъмнено в сакралното пространство е бил осъществен синтез на монументалните изкуства – мозаечни настилки, архитектурна скулптура, живопис – създаващ среда за събранието на вярващите и евхаристийното преломение на хляба.

Най-големият живописен фрагмент (92x33 см) се намира в долния дял на северната стена на помещението при северния портик, простиращ се западно от базиликата.



1. Два последователни стенописни слоя, фреско, Епископска базилика на Филипопол, северен портик, IV – VI век. Фотография: Станислав Станев

Запазени са два слоя, които представляват имитация на камък и затова имат „архитектурен“ характер. Живописата е изпълнена в *buon fresco*<sup>4</sup>. Обичайно изображенията на каменен градеж и на облицовъчни каменни пана следват реалната строителна практика, изтъкват декоративните качества на различните видове камък, на цветовете, фактурата им. Късноантичните живописни реплики на архитектури мотиви, своеобразен отглас на четирите помпейски стила, постепенно

---

живопис и пластика от Епископската базилика на Филипопол. В: *Втора международна научна конференция. Наука, образование и иновации в областта на изкуството*. Пловдив, 24-26 октомври 2019, Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, 2019, с. 385-390. [Kantareva-Decheva, Elena, Decheva-Uchkunova, Rayna. Prouchvane na stenna dekoratsiya – zhivopis i plastika ot Episkopskata bazilika na Filipopol. In: *Vtora mezhdunarodna nauchna konferentsiya. Nauka, obrazovanie i inovatsii v oblastta na izkustvoto*. Plovdiv, 24-26 oktombri 2019, Akademiya za muzikalno, tantsovo i izobrazitelno izkustvo „Prof. Asen Diamandiev“, Plovdiv, 2019, p. 385-390.].

<sup>4</sup> **Кантарева-Дечева, Елена, Дечева-Учкунова, Райна.** Цит. съч., с. 387. [Kantareva-Decheva, Elena, Decheva-Uchkunova, Rayna. Op.cit., p. 387].

достигат високо ниво на стилизиране на миметичните форми<sup>5</sup>.

По-ранният стенописен фрагмент (IV – V в.) възпроизвежда квадров градеж; използван е червен пигмент, врязани линии очертават блоковете<sup>6</sup>.



2. Изображение на квадров градеж, фреско, Епископска базилика на Филипопол, северен портик, първи слой, IV – V век. Фотография: Станислав Станев

Приложеният подход кореспондира с първия помпейски „инкрустационен стил“, който е вдъхновен от елинистическия „структурен стил“<sup>7</sup>. Изглежда, че намереното в базиликата решение има общо и с опростената версия на „стила на зоните“, по-добре известна от украсата на късноантичните езически и християнски гробници<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> **Jelicic Radonic**, Jasna. *Ranokrscanske Freske u Lovrecini na Bracu, Prijateljev zbornik I Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* (Split), 1992, no 32, s. 139; **Δουκατά – Δεμερτζή**, Σοφία. Η τοιχογραφία του Βαπτιστηρίου της Βασιλικής Α΄ των Φιλίππων. Σε: **ΛΕΠΕΤΥΜΝΟΣ. Μελέτες Αρχαιολογίας και Τέχνης. ΥΣΤΕΡΗ ΡΩΜΑΪΚΗ, ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ, ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ. ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ** 2018, σ. 140 [**Doukata - Demertzi**, Sofia. The Fresco of the Baptistery of Basilica A in Philippi. In: **LEPETYMNOS. Studies in Archaeology and Art. LATE ROMAN, BYZANTINE, POSTBYZANTINE PERIOD Thessaloniki**. 2018, p. 140].

<sup>6</sup> **Кантарева-Дечева**, Елена, **Дечева-Учкунова**, Райна. Цит. съч., с. 386-387 [**Kantareva-Decheva**, Elena, **Decheva-Uchkunova**, Rayna. Op. cit., p. 386-387].

<sup>7</sup> **Anderson**, Maxuell L. *Pompeian Frescos in the Metropolitan Museum of Art. The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Winter 1987/88. Vol. XLV, no 3, p. 6-7; 38, 42, 50; Вж. **Вълева**, Юлия. Декоративни и иконографски особености на погребалната живопис (IV-VI век.). *Изкуство*, 1984, № 1, с. 22. [**Valeva**, Yuliya. *Dekorativni i ikonografski osobenosti na pogrebalnata zhivopis (IV-VI vek.)*. *Izkustvo*, 1984, no. 1, p. 22.].

<sup>8</sup> Украсата им е с цокъл, пояс ортостати (правоъгълни пана, имитиращи градеж),

Декорацията на втория живописен слой (V – VI в.) в базиликата е с усложнена композиция. Запазени са пет хоризонтални реда изображения на каменни (?) детайли в сиво, тъмнозелено, бяло, охра и керемиденочервено; в десния дял на фрагмента личат бяла атическа база, заемаща височината на редовете в тъмнозелено и бяло, и тъмнозелена колона върху нея.



3. Изображение на колона с ортостат, фреско, Епископска базилика на Филиппол, северен портик, втори слой, V – VI век. Фотография: Станислав Станев

Вероятно „архитектурните“ схеми и на двата стенописни слоя са следвани при целия долен регистър в помещението, а украсата в останалите пространства на църквата е аналогична, както подсказват някои запазени фрагменти.

На фона на множеството примери за живописно имитиране на каменни (мраморни) облицовки, композициите с колони в долния регистър

---

фриз с имитация на редове зидария, над него – същинска стена, увенчана с корниз: **Вълева**, Юлия. **Декоративни и иконографски ...**, с. 22. [Valeva, Yuliya. *Dekorativni i ikonografski osobenosti ...*, p. 22.]; **Valeva**, Julia. *La peinture murale en Thrace pré-romaine*. In: Dubois, Y. avec U. Niffeler (dir.) *Pictores per provincias II – status quaestionis, Actes du 13e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA). Université de Lausanne, Anthropole, du 12 au 16 septembre. Antiqua 55. Basel, 2018, p. 38-42.*

на ранновизантийски култови сгради са сравнително редки. Повечето публикувани паметници, които са ми известни, произхождат от Гърция<sup>9</sup>. На територията на съвременна България изображения на колони са установени в епископския комплекс (църкви № 1<sup>10</sup>, 3<sup>11</sup> и 4<sup>12</sup>, в мартурия<sup>13</sup> и бантистерия<sup>14</sup>) в Партикопол (Сандански), в църква № 2 в Никополус ад Нестум (Гърмен)<sup>15</sup> и църквата при термите в Август Траяна (Стара Загора)<sup>16</sup>.

Благодарение на по-добре запазените образци в базилика А и В бантистерия във Филипи<sup>17</sup>, в наоса на епископската базилика в Стоби<sup>18</sup>, в Ловречина (Хърватия)<sup>19</sup>, е изяснен целият вид на декоративната схема: върху стилобат (и/или плочник) са стъпили колони с бази и капители, носещи антаблеман; в интерколумниите са разположени пана. Някои от паната са украсени с т.нар. вписани четириъгълници, напомнящи техниката *opus sectile*<sup>20</sup>. Общото впечатление е за живописно подражание

<sup>9</sup> **Δουκατά – Δεμερτζή**, Σοφία. Op. cit. σ. [**Doukata - Demertzi**, Sofia. Op. cit.].

<sup>10</sup> **Popova-Moroz**, Vanya. Sandanski. Malereifrgmente der Basilika 1 und des angeschlossenen Gebäudekomplexes. Im: Pillinger, R., V. Popova und B. Zmmermann (red.) *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien 1999, p. 84-87, Nr 69, Abb. 190.

<sup>11</sup> **Stoyanova-Serafimova**, Dimka. Sandanski. Wandmalereireste der Basilika 3. Im: Pillinger, R., V. Popova und B. Zmmermann (red.) *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien 1999, s.87-88, Nr 70, Abb. 193.

<sup>12</sup> **Zimmermann**, Barbara. Sandanski. Wandmalereireste der Basilika 4. Im: Pillinger, R., V. Popova und B. Zmmermann (red.) *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien 1999, p. 88-92, Nr 71, Abb. 196.

<sup>13</sup> Наблюдения на автора.

<sup>14</sup> **Petrova**, Svetla. The Baptistry of the Episcopal Basilica in Particopolis. *Nis and Byzantium*. Niš, 2016, XVI, p. 142-143. figs. 6, 8 a,b.

<sup>15</sup> **Popova-Moroz**, Vanya. Nicopolis ad Nestum. Wandmalereireste der frühchristlichen Basilika 2 und deren Gräber. Im: Pillinger, R., V. Popova und B. Zmmermann (red.) *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien 1999, s. 81-83, Nr 66, Abb. 180.

<sup>16</sup> **Nikolov**, Dimitar. Malereifragmente einer frühchristlichen Kirche in der Thermen. Im: Pillinger, R., V. Popova und B. Zmmermann (red.) *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien, 1999, s. 36-37, Abb. 63.

<sup>17</sup> **Δουκατά – Δεμερτζή**, Σοφία. Op. cit. [**Doukata - Demertzi**, Sofia. Op. cit.].

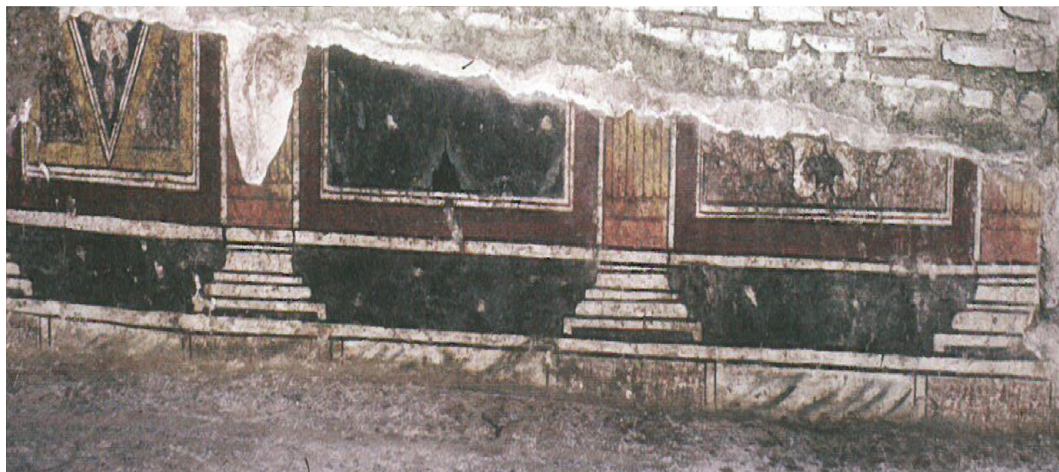
<sup>18</sup> **Tutkuvski**, Miško. Paintings in the Old Episcopal Basilica in Stobi – Analyses of the Technical-Technological Characteristics, In: *Folia Archaeologica Balkanica*. Skopje: Faculty of Philosophy, 2018, IV, p. 378-385, figs. 2, 7, 8, 11.

<sup>19</sup> **Jelicic Radonic**, Jasna. Op. cit.

<sup>20</sup> За късноантичните паметници на Балканите, дали възможност за изяснение генезиса, характеристиките, значението на имитирането каменни облицовки в *opus sectile*: **Вълева**, Юлия. Цит. съч., с. 22 [**Valeva**, Yuliya. Op. cit., p. 22-23]; **Rakocija**, Miša. Painting in the crypt with an anchor in Niš. In: *Nis and Byzantium*. Niš, 2009, VII, p. 176-177, Fig. 130, 132, 134; **Valeva**, Julia. La peinture funéraire dans les provinces orientales de l'Empire romain dans l'Antiquité Tardive. *Hortus Artium Medievalium (Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages)*, Zagreb, Croatia, 2001, Vol. 7, p. 173-174; **Valeva**, Julia. La peinture romaine des provinces de Mésie, de Thrace et de Dacie. In: Dubois, Y. avec U. Niffeler (dir.) *Pictores per provincias II – status quaestionis, Actes du 13e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA)*. Université de Lausanne, Anthropole, du 12 au 16 septembre. *Antiqua* 55. Basel, 2018, p. 173-176.

на облицовка на стена, която е артикулирана чрез пластични детайли.

Стенописите в нартекса на църква А в Дион (Гърция) са по-детайлизирани<sup>21</sup> и предоставят повече възможности за тълкуване.



4. Изображение на колонада с ортостати, фреско, базилика А в Дион, наос, V век.  
Фотография: по П. Енотита Пиериас / P. Enotita Pierias

Симптоматичното е, че между стилобата и ортостатите е разположена тъмнозелена ивица, преминаваща и под т.нар. крака на базите (издатини от долната страна на плинтите, рядко срещана особеност на реалните атически бази<sup>22</sup>). Изглежда, че тя е фон, означаващ „празнина“. В такъв случай композицията би трябвало да представя не облицовка, а колонада с презградни пана. Тук, както и в другите приведени паралели, базите на колоните се проектират точно върху обособеното поле над стилобата, т.е. върху „празното пространство“, а паната са „прикрепени“ към колоните.

С идеята за презграда Миша Ракоция свързва и по-абстрактни форми при живописната имитация на каменни плочи в някои раннохристиянски

<sup>21</sup> **Енотита Пиериас**, Περιφερειακή. Διον. Σε: Ασημακοπούλου-Ατζακά, Π. (γενικός συντονισμός) Σύσταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος. III. Μακεδονία-Θράκη, 2: Τα ψηφιδωτά δάπεδα της Μεκεδονίας και της Θράκης (εκτός Θεσσαλονίκης), Βυζαντινά Μνημεία 18 (ΑΠΘ, ΚΒΕ- ΜΙΕΤ), Θεσσαλονίκη 2017 Μερos Α', σ. 147-148; Μερos Β', πίν. 285, β. [**Enotita Pierias**, Peripheriaki. Dion. In: Asimakopoulou-Atzaka, P. (general coordination) *Constitution of the Early Christian Mosaic Floors of Greece. III. Macedonia-Thrace, 2: The Mosaic Floors of Macedonia and Thrace (except Thessaloniki)*, Byzantine Monuments 18 (AUTH, ΚΒΕ- ΜΙΕΤ), Thessaloniki, 2017, Vol. A, 147-148; Vol. B. fig. 285, β.].

<sup>22</sup> Сред примерите са мраморните бази, преизползвани в Епископската базилика на Пармикопол: **Petrova**, Svetla. *The Roman Architectonic Decoration Reused in the Early Christian Buildings of Parthiopolis*. - *Патримониум*. МК. Списание за културното наследство - споменици, реставрация, музеи, Скопје: Каламус 2017, Год.10, бр.15, с. 142, обр. 5А. [PATRIMONIUM. МК. *Spisanie za kulturnoto nasledstvo- spomenici, restavracija, muzei*, Skopje: Calamus, Year 10, no. 15, p, 142, fig. 5A.].

гробници<sup>23</sup>. Сред примерите са изобразенията на ажурни пана в долния регистър на църковния интериор, под стенописите с „колонада и ортостати“ в наоса на базиликата в Стоби<sup>24</sup>. Сходни, но реални решетки от камък, дърво, метал са използвани за презграждане на различни пространства още от Античността, а ранните олтарни презгради не се отличават от тях. Презградни ажурни пана, свързани със стълбчета, са нарисувани в долния регистър на гробница в Найсус (Ниш)<sup>25</sup>. Ранновизантийски мозаечни изобразения на олтарни презгради с ажурни пана се намират върху пода на олтарното пространствено на базилика № 7 в Пауталия (Кюстендил)<sup>26</sup> и близо до олтара на църква в Одесос (Варна, ул. „Хан Крум“)<sup>27</sup>. Следователно, съществува определен модел за означаване на презградни конструкции. Те може да се разполагат на различни места в интериора на християнските сакрални сгради, но близо до реалната конструкция, която възпроизвеждат.

Декоративната схема „колонада и ортостати“ се приема за отражение на втория помпейски стил, в чиито ранни прояви към изобразенията на зиданата стена се добавят живописни колонци, въображаемо пробиващи равнината и отварящи заден план. В по-късните етапи на развитие на стила отвъд колоните се разгръщат фантастични панорами, с които се постига усъвършенствана зрительна измама<sup>28</sup>. Като друг източник на схемата, приложена във Филипол, може да се приеме и производният на „стила на зоните“ „голям колонен ордер“ от времето на Тетрархията и на Константин I, който възвръща към рационалното структурно членение на стените, характерно за елинската декорация, в противовес на илюзорността на помпейските стилове<sup>29</sup>.

Изобразения на колони, редувани с ортостати от края на II до към IV

<sup>23</sup> **Rakocija**, Miša. Op. cit., p. 260, figs. 13-15.

<sup>24</sup> **Tutkuvski**, Miško. Op. cit., p. 382, fig. 11.

<sup>25</sup> **Ракоција**, Миша. Још једном о сликарствустарохришћанске гобнице са фигуралним представама у Нишу. У: *Ниш и Византија*. Ниш, XII, 2014, с. 56-61, сл. 3, 8-14. [**Rakotsija**, Misha. Josh jednom o slikarstvustarokhrishhanske gobnitse sa figuralnim predstavama u Nishu. In: *Nis and Byzantium*. Nish, 2014, XII, p. 56-61, fig. 3, 8-14.].

<sup>26</sup> **Popova**, Vanja, **Lirsch**, Alexander. Mosaiken aus der extramuralen sog. Basilika Nr 7 odre Basilika des Bitus. Im: Pillinger, R., Al. Lirsch, V. Popova (Hg.). *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Mosaiken Bulgariens*. Reihe: Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse, Bd. 483, Reihe: Archäologische Forschungen, Bd. 25, Erscheinungsjahr, 2016, s. 410-421, Nr 92, Abb. 889-890.

<sup>27</sup> **Mincev**, Aleksandar. Mosaiken aus der frühchristlichen Basilika in der Han Krum-Strabe. Im: Pillinger, R., Al. Lirsch und V. Popova (Hg.). *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Mosaiken Bulgariens*. Reihe: Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse, Bd. 483, Reihe: Archäologische Forschungen, Bd. 25, Erscheinungsjahr, 2016, Nr 34. p. 25-37, Nr 2, Abb.19.

<sup>28</sup> **Anderson**, Maxuell, L. Op.cit., p. 7-9.

<sup>29</sup> **Вълева**, Юлия. Декоративни и иконографски ..., с. 22-23. [**Valeva**, Yuliya. Dekorativni i ikonografski osobenosti ..., p. 22-23]; **Valeva**, Julia. La peinture funéraire ..., p. 169-172.

век на територията на България са засвидетелствани в аристократични къщи във Филипопол (на Небет мене)<sup>30</sup>, Никополис ад Нестум<sup>31</sup>, както и в претория и в къща *extra muros* в Нове (Свищов)<sup>32</sup>. Оскъдните запазени данни отчасти се допълват от реалните мраморни облицовки на жилищни сгради, например, във вила Армира (II в., функционира до кр. IV в.) в градската територия на Агрианопол (при Ивайловград)<sup>33</sup> и *Domus* в Августата Траяна (Стара Загора) (IV в., функционира до V в.)<sup>34</sup>. Техните стени са с облицовъчни пана, съчетани с релефни елементи – пиластри с бази и капители. Във вила Армира се забелязва, че точно както при стенописите, базите на пиластрите се равняват на височината на регистъра плочи, върху който се проектират.

Размерите на пиластрите в интериора на цитираните жилищни комплекси, които по вида си са перистилни, приблизително отговарят на размерите на реалните колони. По този начин „колонната“ тема е развита в ансамбъл на съразмерни архитектурни и декоративни елементи. Тълкувам пиластрите като декоративни релефни изображения на колони, защото нямат реална носеща функция. Също, постигнатият краен ефект, независимо от разнообразните техника и материали, включително полихромията на релефните каменни детайли, често е идентичен; имитирането може да не е с утилитарна цел, а проява на майсторски умения. Сред множеството примери за полихромията и гравирани е втората мраморна облицовка в *Domus* в Августата Траяна. Нещо повече, съгласно наблюденията на Юлия Вълева, мотивите и техниката са в унисон с мозаечната украса на пода<sup>35</sup>. Каменните елементи може да бъдат заменени от оцветен щук, както е в гробница от градската територия на Одесос (Шкорпиловци)<sup>36</sup>, в поредица аристократични къщи от II– VI век (Ескус, Нове, Марцианорол, Анхиало, вила Армира)<sup>37</sup>.

С разнообразни материали и техника се отличава и декорацията на Епископската базилика на Филипопол. От там произхожда фрагмент от щуков фриз с йонийска кима<sup>38</sup>, вероятно подобен на фриза от жилищна

<sup>30</sup> Valeva, Julia. La peinture romaine des provinces ..., p. 941.

<sup>31</sup> Ibid., p. 931, Fig. 4.

<sup>32</sup> Ibid., p. 931, 933-934, Figs. 6, 9.

<sup>33</sup> Вълева. Юлия. Елитна жилищна архитектура и декор в диоцеза Тракия. В: Станев, Ст., В. Григоров и Вл. Димитров (ред.). *Изследвания в чест на Стефан Бояджиев*. С.: НАИМ, 2011, с. 19-20, обр. 3, 5. [Valeva, Yuliya. Elitna zhlishtna arhitektura i dekor v diotseza Trakiya. In: Stanev, St., V. Grigorov and V. Dimitrov (red.). *Studies in honour of Stefan Boyadzhiev*. Sofiya: NAIM, 2011, p. 19-20. figs. 3, 5].

<sup>34</sup> Пак там, с. 41-52. [Ibid., p. 41-52.].

<sup>35</sup> Пак там, с. 43, 49-50. [Ibid., p. 43, 49-50.].

<sup>36</sup> Valeva, Julia. La peinture funéraire..., p. 171, figs. 7-8.

<sup>37</sup> Valeva, Julia. La peinture romaine..., p. 931, 933-934, 936-938.

<sup>38</sup> Кантарева-Дечева, Елена, Дечева-Учкунова, Райна. Цит. съч., с. 386. [Kantareva-

сграда в града<sup>39</sup>. Някои от интерколумниите са били с ниски зидове с релефно щуково покритие, с вид на профилирани мраморни пана<sup>40</sup>.



5. Ортостат, щук, Епископска базилика на Филипопол, втори интерколумний на северната редица колони в наоса, V – VI век. Фотография: Станислав Станев

При археологическите разкопки в църквата са открити и няколко фрагмента от мраморна облицовка в нисък релеф – канелирани пиластри, възможно тълкуваеми като изображения на канелирани колони. Би могло и тези фрагменти да са заети от римски сгради и да са използвани не по предназначението си.

**Decheva, Elena, Rayna Decheva-Uchkunova.** Op.cit., p. 386.].

<sup>39</sup> **Кесякова, Елена.** Аристократичният дом на Филипопол. В: Генчева, Е. (ред.) *Studia in honorem Aleksandrae Dimitrova-Milcheva. Югоизточна Европа през античността, VI в. пр. Хр. – началото на VII в. сл. Хр.* София, 2008, с. 238, 242, ф. 15; [**Кесякова, Елена.** Aristokratichtniyat dom na Filipopol. In: Gencheva, E. (red.) *Studia in honorem Aleksandrae Dimitrova-Milcheva. Yugoiztochna Evropa prez antichnostta, VI v. pr. Hr. – nachaloto na VII v. sl. Hr.* Sofiya, p. 238, 242, fig. 15]; **V Valeva, Julia.** La peinture romaine..., p. 936, fig. 11.

<sup>40</sup> **Кантарева-Дечева, Елена, Дечева-Учкунова, Райна.** Цит. съч., с. 386. [**Кантарева-Decheva, Elena, Rayna Decheva-Uchkunova.** Op.cit., p. 386.].





6. Изображения на колони, мрамор, нисък релеф, Епископска базилика на Филипопол.

Антикизиращият общ вид на стенописните колони вероятно се дължи на обстоятелството, че повечето църкви, в които са засвидетелствани, произхождат от римски градове, а наследеното обилие древни архитектурни детайли продължава да бъде „в обръщение“. Майсторите строители и зографите все още принадлежат към поколенията, обучавани според принципите на античната култура<sup>41</sup>.

При сравнение с римските интериори, в църковните се променят пропорциите между реалните и рисуваните колони, поставяйки поновому въпроса за първообраза и смисъла на изображенията на колонади. Тъй като всички елементи в църковния комплекс са взаимодействащи си звена на една система – свещено пространство, което е „вместилище на невместимото“<sup>42</sup> – в декорацията се провеждат целенасочени

<sup>41</sup> **Ousterhout**, Robert. *Eastern Medieval Architecture: The Building Traditions of Byzantium and Neighboring Lands*. Onassis Series in Hellenic Culture. Oxford, 2019, p. 104.

<sup>42</sup> **Ćurčić**, Slobodan. *Architecture as Icon*. In: Ćurčić, Sl. and Ev. Hadjistryphonos (eds.). *Architecture as Icon: Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*. Princeton, NJ: Princeton University Art Museum, 2010, p. 3-38; **Lidov**, Aleksey. *The Temple Veil as a Spatial Icon Revealing an Image-Paradigm of Medieval Iconography and Hierotopy*. *IKON*, 2014, no 7, p. 99-100. Епитетът на св. Богородица *χωρίον τοῦ ἀχωρήτου* за първи път се споменава през V в. от св. Кирил Александрийски: **Cyrrilli Alexandriae Archiepiscopi**. *Homilia*, XI. PG 77, p. 1032 D. [https://books.google.bg/booksid=Qb7UAAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.bg/booksid=Qb7UAAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). (accessed 13 September 2020); **Osterchout**, Robert. *The Virgin of the Chora: An Image and its Contexts*. In: Osterchout, R. and L. Brubaker (eds.). *The Sacred Image. East and West*. Illinois Byzantine Studies IV. Chicago, 1995, p. 94, n. 5.

несъответствия в мащаба, които са първостепенни изразни средства. Затова допускам възможността колоните в долния регистър на стените да са проекция на колоните в църквата и да са образ на църковния интериор. Така те са призвани да „отварят” в безкрайността сакралното пространство и да визуализират идеята, че то е Божи дом, вместилище на невместимото, в което Господ присъства невидимо и неописуемо.

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Вълева**, Юлия. Декоративни и иконографски особености на погребалната живопис (IV-VI век.). *Изкуство*, 1984, № 1, с. 20-25. [**Valeva**, Yuliya. Dekorativni i ikonografski osobenosti na pogrebalnata zhivopis (IV-VI vek.). *Izkustvo*, 1984, no. 1, p. 20-25.].

**Вълева**. Юлия. Елитна жилищна архитектура и декор в диоцеза Тракия. В: Станев, Ст., В. Григоров и Вл. Димитров (ред.). *Изследвания в чест на Стефан Бояджиев*, София: НАИМ, 2011, с. 17-56. [**Valeva**. Yuliya. Elitna zhilishtna arhitektura i dekor v diotseza Trakiya. - In: Stanev, St., V. Grigorov and Vl. Dimitrov (red.). *Studies in honour of Stefan Boyadzhiev*, Sofia: NAIM, 2011, p. 17-56.].

**Кантарева-Дечева**, Елена, **Дечева-Учкунова**, Райна. Проучване на стенна декорация – живопис и пластика от Епископската базилика на Филипопол. В: *Втора международна научна конференция. Наука, образование и иновации в областта на изкуството*, Пловдив, 24-26 октомври 2019, Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, 2019, с. 385-390. [**Kantareva-Decheva**, Elena, **Decheva-Uchkunova**, Rayna. Prouchvane na stenna dekoratsiya – zhivopis i plastika ot Episkopskata bazilika na Filipopol. V: *Vtora mezhdunarodna nauchna konferentsiya. Nauka, obrazovanie i inovatsii v областта на изкуството*, Plovdiv, 24-26 oktombri 2019, *Akademiya za muzikalno, tantsovo i izobrazitelno izkustvo „Prof. Asen Diamandiev“*, Plovdiv, 2019, p. 385-390.].

**Кесякова**, Елена. Аристократичният дом на Филипопол. В: Генчева, Е. (ред.) *Studia in honorem Aleksandrae Dimitrova-Milcheva. Югоизточна Европа през античността*, VI в. пр. Хр. – началото на VII в. сл. Хр., София, 2008, с. 235-255. [**Kesyakova**, Elena. Aristokratichniyat dom na Filipopol. V: *Gencheva, E. (red.) Studia in honorem Aleksandrae Dimitrova-Milcheva. Yugoiztochna Evropa prez antichnostta*, VI v. pr. Hr. – nachaloto na VII v. sl. Hr., Sofia, 2008, p. 235-255.].

**Ракоција**, Миша. Још једном о сликарствустарохришћанске гобнице са фигураалним представама у Нишу. У: *Нии и Византија*, Ниш, XII, 2014, с. 49-70. [**Rakotsija**, Misha. Josh jednom o slikarstvustarokhrishhanske gobnitse sa figuralnim predstavama u Nishu. In: *Nis and Byzantium*, Nish, 2014, XII, p. 49-70.].

**Anderson**, Maxuell, L. Pompeian Frescos in the Metropolitan Museum of Art. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Winter 1987/88. Vol. XLV, no. 3, p. 3-56.

**Cyrylli Alexandriae Archiepiscopi** Homilia, XI. PG 77.

[https://books.google.bg/books?id=GISEWu9c-n0C&pg=PP7&lpg=PP7&dq=Cyrylli+Alexandriae+Archiepiscopi.+Homilia&source=bl&ots=R3K80u2goB&sig=ACfU3U0PMchspJSnfJeqnkXB7-ReDUHKag&hl=bg&sa=X&ved=2ahUKewijqITT-qXyAhXH\\_7sIHVfWDCMQ6AF6BAGQEAM#v=onepage&q=Cyrylli%20Al&f=false](https://books.google.bg/books?id=GISEWu9c-n0C&pg=PP7&lpg=PP7&dq=Cyrylli+Alexandriae+Archiepiscopi.+Homilia&source=bl&ots=R3K80u2goB&sig=ACfU3U0PMchspJSnfJeqnkXB7-ReDUHKag&hl=bg&sa=X&ved=2ahUKewijqITT-qXyAhXH_7sIHVfWDCMQ6AF6BAGQEAM#v=onepage&q=Cyrylli%20Al&f=false). (accessed 13 September 2020).

**Ćurčić, Sloboban.** Architecture as Icon. In: Ćurčić, Sl. and Ev. Hadjistryphonos (eds.). *Architecture as Icon: Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, Princeton, NJ: Princeton University Art Museum, 2010, p. 3-38.

**Jelicic Radonic, Jasna.** Ranokrscancke Freske u Lovrecini na Bracu. *Prijateljstvo zbornik I Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji (Split)*, 1992, no. 32, p. 133-150.

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

**Lidov, Aleksey.** The Temple Veil as a Spatial Icon Revealing an Image-Paradigm of Medieval Iconography and Hierotopy. *IKON*, 2014, no. 7, p. 97-108.

**Mincev, Aleksandar.** Mosaiken aus der frühchristlichen Basilika in der Han Krum-Strabe. Im: Pillinger, R., Al. Lirsch und V. Popova (Hg.). *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Mosaiken Bulgariens*, Reihe: Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse, Bd. 483, Reihe: Archäologische Forschungen, Bd. 25, Erscheinungsjahr, 2016, Nr 34, p. 25-37, Nr 2.

**Nikolov, Dimitar.** Malereifragmente einer frühchristlichen Kirche in der Thermen. Im: Pillinger, R., V. Popova und B. Zmmermann (red.) *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien, 1999, p. 36-37.

**Osterchout, Robert.** The Virgin of the Chora: An Image and its Contexts. In: Osterchout, R. and L. Brubaker (eds.). *The Sacred Image. East and West : Illinois Byzantine Studies IV*. Chicago, 1995, p. 91-161.

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

**Petrova, Svetla.** The Roman Architectonic Decoration Reused in the Early Christian Buildings of Parthicopolis. *Патримониум. МК. Списание за културното наследство - споменици, реставрација, музеи*, Скопје: Каламус 2017, Год. 10, бр. 15, с. 137-186. [PATRIMONIUM. MK. Spisanie za kulturnoto nasledstvo - spomenici, restavracija, muzei, Skopje: Calamus, Year 10, no 15, p. 137-186].

**Petrova, Svetla.** The Baptistery of the Episcopal Basilica in Particopolis. In: *Nis and Byzantium*, Niš, 2016, XVI, p. 133-152.

**Popova-Moroz, Vanya.** Nicopolis ad Nestum. Wandmalereireste der frühchristlichen Basilika 2 und deren Gräber. Im: Pillinger, R., V. Popova und B. Zmmermann (red.) *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien, 1999, p. 81-83, Nr 66.

**Popova-Moroz, Vanya.** Sandanski. Malereifrgmente der Basilika 1 und des angeschlossenen Gebäudekpmplexes. Im: Pillinger, R., V. Popova und B. Zmmermann (red.) *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien, 1999, p. 84-87, Nr 69.

**Popova, Vanja, Lirsch, Alexander.** Mosaiken aus der extramuralen sog. Basilika Nr 7 odre Basilika des Bitus. Im: Pillinger, R., Al. Lirsch, V. Popova (Hg.). *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Mosaiken Bulgariens*. Reihe: Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse, Bd. 483, Reihe: Archäologische Forschungen, Bd. 25, Erscheinungsjahr, 2016, p. 410-421, Nr 92.

**Rakocija**, Miša. Painting in the crypt with an anchor in Niš. In: *Nis and Byzantium*. Niš, 2009, VII, p. 87-106.

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

**Stoyanova-Serafimova**, Dimka. Sandanski. Wandmalereireste der Basilika 3. Im: Pillinger, R., V. Popova und B. Zmmermann (red.) *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien, 1999, p. 87-88, Nr 70.

**Tutkuvski**, Miško. Paintings in the Old Episcopal Basilica in Stobi – Analyses of the Technical-Technological Characteristics. *Folia Archaeologica Balkanica*, Skopje: Faculty of Philosophy, 2018, IV, p. 377-403.

**Valeva**, Julia. La peinture funéraire dans les provinces orientales de l'Empire romain dans l'Antiquité Tardive. *Hortus Artium Medievalium (Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages)*, Zagreb, Croatia, 2001, Vol. 7, p. 167-208.

**Valeva**, Julia. La peinture murale en Thrace pré-romaine. In: Dubois, Y. avec U. Niffeler (dir.) *Pictores per provincias II – status quaestionis*, Actes du 13e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), Université de Lausanne, Anthropole, du 12 au 16 septembre. *Antiqua* 55. Basel, 2018, p. 37-54.

**Valeva**, Julia. La peinture romaine des provinces de Mésie, de Thrace et de Dacie. In: Dubois, Y. avec U. Niffeler (dir.) *Pictores per provincias II – status quaestionis*, Actes du 13e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA). Université de Lausanne, Anthropole, du 12 au 16 septembre, *Antiqua* 55. Basel, 2018, p. 927-974.

**Vladkova**, Pavlina, **Valeva**, Julia. Fresco fragments from the extra muros residence in Novae (Sector VIIIa). In: XXIV International Limes Congress, Serbia, September 2-9, 2018 (in print).

**Zimmermann**, Barbara. Sandanski. Wandmalereireste der Basilika 4. Im: Pillinger, R., V. Popova und B. Zmmermann (red.) *Corpus der spätantiken und frühchristlichen Wandmalereien Bulgariens*, Wien, 1999, p. 88-92, Nr 71.

**Δουκατά – Δεμερτζή**, Σοφία. Η τοιχογραφία του Βαπτιστηρίου της Βασιλικής Α΄ των Φιλίππων. Σέμογλου, Αθ., Ι. Π. Αρβανιτίδου και Εμμ. Γ. Γούναρη (επιμέλεια). Σε: *ΛΕΠΕΤΥΜΝΟΣ. Μελέτες Αρχαιολογίας και Τέχνης. Υστερη Ρωμαϊκή, Βυζαντινή, Μεταβυζαντινή Περίοδος*. Θεσσαλονίκη 2018, σ. 135-152 [**Doukata - Demertzi**, Sofia. The Fresco of the Baptistry of Basilica A in Philippi. In: Semoglou, Ath., I.P.Arvanitidou and Em.G. Gounari (ed.). *LEPETYMNOS. Studies in Archaeology and Art. Late Roman, Byzantine, Postbyzantine Period, Thessaloniki*, 2018, p.135-152].

**Ενοτητα Πιερίας**, Περιφερειακή. Διον. Σε: Ασημακοπούλου-Ατζακά, Π. (γενικός συντονισμός) *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος. III. Μακεδονία-Θράκη, 2: Τα ψηφιδωτά δάπεδα της Μακεδονίας και της Θράκης (εκτός Θεσσαλονίκης)*, Βυζαντινά Μνημεία 18 (ΑΠΘ, ΚΒΕ-ΜΙΕΤ), Θεσσαλονίκη 2017 Μερὸς Α΄-Β΄ [**Enotita Pierias**, Peripheriaki. Dion. In: Asimakopoulou-Atzaka, P. (general coordination) *Constitution of the Early Christian Mosaic Floors of Greece. III. Macedonia-Thrace, 2: The Mosaic Floors of Macedonia and Thrace (except Thessaloniki)*, Byzantine Monuments 18 (AUTH, ΚΒΕ-ΜΙΕΤ), Thessaloniki 2017 Part Α΄-Β΄].

## SACRED SPACE WITHOUT END: COLONNADE WALL MURAL OF THE EPISCOPAL BASILICA OF PHILIPPOPOLIS

Iva Doseva

**Abstract:** Among the scarce evidence of the mural decoration of the Episcopal Basilica of Philippopolis is a fragment in the lower part of the northern portico, consisting of two layers of paint, laid successively in the 4<sup>th</sup> – 5<sup>th</sup> century and in the 5<sup>th</sup> – 6<sup>th</sup> century. The technique is buon fresco and represents imitation of stone. The earlier image is of a square construction. The decoration of the second layer of paint follows a complicated compositional pattern, the so-called "columns and orthostats". The analysis outlines analogues of various materials from the Roman and early Byzantine periods. It is suggested that the picturesque columns in the lower register of the walls are a projection of the real columns in the church and depict the church interior. They are intended to "liberate" the sacred space in the infinity and visualize the idea that it is the God's house, Container of the Uncontainable, where God exists in an invisible and indescribable manner.

**Keywords:** mural, imitation, column, orthostat, screen

# ИНОВАТИВНИ СЛОВЕСНО-ВИЗУАЛНИ НАРАТИВНИ МОДЕЛИ В СЪВРЕМЕННИ АВТОРСКИ ИЗДАНИЯ ЗА ДЕЦА

Регина Далкалъчева

**Резюме:** Статията типологизира, класифицира и анализира иновативни словесно-визуални наративни модели, създадени във водещи авторски издания за деца, в които художникът илюстратор е единствен автор. Картинната книга е дефинирана като наративен конструкт, в чиято цялост текстът и илюстрацията могат да бъдат сегментирани, съпоставени и обвързани чрез изцяло нови и алтернативни взаимовръзки. Акцентирана е специфичната пространствена и темпорална определеност на словесно-визуална структура, която позволява провеждането на уникални авторски драматургични подходи в книжната композиция. Осъществените иновативни наративни модели разширяват на практика неограничено територията на сюжетно, смислово и художествено взаимодействие между словесното и визуалното в сложния интегритет на днешните илюстрирани книжни издания. Определящо е тяхното значение при извеждане и формулиране на актуалното съвременно разбиране за смисъла и функцията на художествената илюстрация като самостоятелна наративна реалност, която при равностойно и небуквално партниране със словесната, осъществява концептуалната и драматургичната цялост на книгата.

**Ключови думи:** детска картинна книга, словесно-визуална наративна структура, драматургия на книжната композиция, алтернативни наративни подходи в книгата, съвременна художествена илюстрация

Авторските издания за деца<sup>1</sup> притежават словесно-визуална наративна структура<sup>2</sup>, която определя тяхната уникална и специфична драматургична

<sup>1</sup> „Авторско (картинно) издание“ за деца или възрастни е издание, представляващо картинна книга, в която художникът-илюстратор е единствен автор и реализатор на цялостната идея, на фабулата, сюжета, на текста, илюстрациите и на книжния дизайн в неговата цялост. Понятието е официализирано в книгоиздаването на повечето държави от Западна и Централна Европа, САЩ, Япония, Република Корея и др. и назовава конкретно този специфичен вид издания.

<sup>2</sup> В статията, по подобие на използваната и цитирана в нея предимно немскоезична теоретична литература, се използват термините „наративен“, „наратив“ и „словесно-визуална наративна структура“, които са разграничени смислово. „Наративен“ – от фр. „narrative“ – се използва като прилагателно със значение „повествователен“. Терминът „наратив“ – от лат. „narrare“ – е използван в неговия широк смисъл на представяне на серия от събития, смислово свързани по темпорален и причинно-следствен начин. Предвид обекта

книжна композиция. В осъществения чрез илюстрации и текст сложен разказ паралелно присъстват словесен и визуален наратив, които биват смислово и естетически структурирани и обвързани по множество различни начини, част от които се утвърждават като изцяло новаторски, алтернативни наративни модели, създадени от художниците илюстратори в съвременната картинна книга. Изследователите от различни научни направления дефинират картинната книга като визуален наративен конструкт<sup>3</sup>, притежаващ „завършена цялост, която е структурирана по определен начин“<sup>4</sup>, и като смислово и естетически овладян, планиран процес на разгръщане на определен сюжет, който протича в реалното пространство, темпорално бива определен чрез времето, необходимо за неговото възприемане и съпреживяване, и същевременно съдържа втора, вътрешна имагинерна времева реалност, която притежава всяко едно повествование<sup>5</sup>.

С понятието *continuos narrative* Й. Шварц назовава темпоралното и пространствено сегментиране на визуално-изобразителните и словесно-текстовите реалности в картинната книга, както и възможните зависимости между тях, определяйки ги като „пред- и изцяло драматургични принципи“<sup>6</sup>. Илюстрациите и текстът биват структурирани по определен начин във времето и пространството – веднъж в рамките на сюжетната обвързаност помежду си, и втори път – в динамиката на драматургичното си развитие в пълния обем на книжното тяло. Утвърждава се изводът, че картинните издания и респективно авторските такива се разполагат в обща територия с наративните изкуства, като киното и театъра и следва да бъдат анализирани по-скоро като такива, отколкото като литературен или визуално-изобразителен жанр. Р. Таберт също формулира картинната книга като разновидност на драматургичните изкуства: „нاراتивна медия, която разказва чрез картини и думи по подобие на кинофилм или театрална

---

на изследване в статията – авторски издания за деца, които представляват картинни книги – наративите са конструирани от писмена реч, назована като „словесен наратив“ и от визуални образи, назовани като „визуален наратив“, както и от комбинациите между тях. В своята цялост словесният или визуалният наративи се състоят, съответно, от текстови или картинни наративни сегменти. Терминът „словесно-визуална наративна структура“ е използван в обобщаващия смисъл на принцип, метод, подход на организация на наративния конструкт (нاراتивния модел), състоящ се от словесен и визуален наративи. Словесно-визуалната наративна структура представлява темпоралните и пространствени обвързаности между словесния и визуалния наративи в рамките на наративния конструкт (нاراتивния модел) и произтичащите от тях смислови зависимости. – Kuhn, M. *Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: Verlag Walter de Gruyter, 2011 с. 47-49.

<sup>3</sup> **Varga**, Aron Kibédi. Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität. In: Harmas, Wolfgang (ed.). *Text und Bild. Bild und Text*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990, p. 356-367.

<sup>4</sup> **Hickethier**, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 1996, p. 108.

<sup>5</sup> **Lämmert**, Eberhard. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1972.

<sup>6</sup> **Schwarzc**, Joseph H. *Ways of the Illustrator, Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982, p. 28-33.

постановка<sup>7</sup>. Разбирането за драматургичен подход в наративната структура и визуалната композиция на картинните книжни издания споделя и Ст. Роксбърг, който категорично подчертава като изначално сходството между тях и определени кинематографични прийоми във филмовото изкуство<sup>8</sup>.

Теорията на съвременните драматургични<sup>9</sup> жанрове разпознава и допуска наративна идентичност между „голямата театрална сцена и малката хартиена сцена на картинната книга“<sup>10</sup>. Съвременната книжна композиция в авторските издания за деца е силно повлияна от „образния синтаксис“<sup>11</sup> на киномонтажа и като цяло – от формирането се ново драматургично виждане на днешния зрител и читател. Тя преодолява статичното възприемане на картинно-изобразителното и го разгръща като поток от образности, многовариантно организирани като композиция помежду си. Интензивно развитата и многопосочно провокирана съвременна „визуална четивност“ е в състояние да разпознава и разчита сложни наративни и смислови обвързаности дори между хетерогенни визуални сигнали.

Драматургичната книжна композиция на авторските издания произтича от кодексовата им форма на картинни книги. Тя представлява ограничена във времето и пространството отсечка, по която в определена последователност и с определена динамика се насладват като отделни сегменти илюстрации, пасажи текст и всички останали елементи, които изграждат наративната и композиционна цялост на изданието. Художникът концепира и реализира структура и ритъм на развитие на драматургията в книжната композиция, която произтича и е в съответствие с цялостната му авторска художествена идея за книгата. Определящата роля на илюстратора при генерирането на словесно-визуалната наративна структура на авторските картинни книги предпоставя използването на впечатляващо иновативни драматургични подходи в тях. Фактът, че той е автор и на текста, поражда едно специфично и характерно най-вече за този тип книжни издания партниране между словесната (текстовата) и визуалната (илюстративната) наративна реалност, което поражда сложни, неочаквани, експериментални взаимосвързки помежду им, категорично различаващи се от традиционно съществуващите при класическия подход на илюстриране на литературен текст.

<sup>7</sup> **Tabbert**, Reinbert. *Maurice Sendak. Bilderbuchkünstler*. Bonn: Grundmann, 1987, p. 11.

<sup>8</sup> **Roxburgh**, Stephen D. *Narrative Theory and Picture Books of Children*. 1983/84, cited in **Thiele**, Jens. *Das Bilderbuch Oldenburg*: Isensee Verlag, 2000, p. 49.

<sup>9</sup> Драматургията е изкуство на театралната композиция и представянето на основните драматични елементи на сцена.

<sup>10</sup> **Thiele**, Jens. *Das Bilderbuch: Ästhetik - Theorie - Analyse - Didaktik - Rezeption*. Oldenburg: Isensee Verlag, 2000, p. 48.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 49. Киномонтажът, представляващ принцип на разчленяване, структуриране и провеждане на повествование чрез картинни изображения е „развил в киното и телевизията специфичен образен синтаксис“.



Свързаните с техниката на киномонтажа теоретичните разработки на К. Мец<sup>12</sup> позволяват да бъдат приложени и за анализ на темпорално-пространствените зависимости при изграждане на словесно-визуална наративна структура на картинната книга. Акцентирайки върху времевите и пространствени релации като определящи за какъвто и да било словесно-визуален наративен конструктор, Мец разграничава няколко основни подхода при сегментиране и организация на неговата повествователна и смислова цялост: хронологически или ахронологически; дескриптивен; линейно-нاراتивен или алтернативно-нاراتивен.

**Хронологическият наративно-структурен модел** представлява насочено, постъпателно и при определена хронологическа последователност развитие и разгръщане на текста и илюстрацията в наративната структура на изданието. Той поражда впечатление за проследяване на ясно ограничен времеви отрязък, който протича в определено и в различна степен конкретизирано пространство. Сегментирането на словесния и визуален разказ в рамките на повествованието е хронологически обосновано и названо като пространствено-времеви параметри. Този подход е характерен и основен при изграждане на сюжетното повествование на литературно произведение. Поради това е преобладаващ в класически (традиционно) илюстрираните издания за деца, както и в картинни книги, в които художникът илюстрира литературен текст, който сам по себе си представлява самостоятелна наративна даденост. В този случай, независимо от свободата на интерпретационното си поведение, илюстраторът остава в определена степен обвързан с наративната структура на съществуващия литературен първообраз и с произтичащите от него времеви и пространствени зависимости.

При **ахронологическият наративно-структурен модел** текстът и илюстрацията са в наративна обвързаност без наличие на темпорално-пространствена определеност и при липса на хронологическа насоченост и последователност. Повествователната структура реализира словесни и визуални сигнали, за които времевите и пространствените зависимости не са от значение. Отделните сегменти в наративната цялост се разполагат като еднакво равностойни и без фиксирана поредност – те могат да бъдат размествани, подменяни, разбърквани, без това да наруши смисловата цялост на изданието.<sup>13</sup> Сюжетното действие се разполага изцяло извън конкретността на какъвто и да било времеви отрязък или пространствено измерение, конституира се като еднакво възможно във

<sup>12</sup> Metz, Christian. *Sprache und Film*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1973.

<sup>13</sup> Емблематични примери за ахронологически наративно-структурен модел са авторските издания за деца: напр. „Големият въпрос“ на немския художник-илюстратор В. Ерлбрух, 2004 г.; „Луд свят“ на АТАК, 2009 г. и др.

всеки един темпорален момент или пространствени параметри.

Ахронологическият наративно-структурен подход присъства най-вече в авторските картинни издания (за деца и възрастни). Бивайки независим от първичната сюжетност на литературен първообраз, в тях художникът автор успява да генерира изцяло иновативни наративни форми, които функционират без да бъдат разположени в единна пространствено-времева определеност.

**Дескриптивният наративно-структурен модел** съществува в случаите, когато текстът и илюстрацията се засичат в наративната равнина от напълно различни изходни точки – без наличието на темпорално и пространствено съответствие между тях, като е възможно те да бъдат противопоставени в конфликт до степен на взаимно отрицание. Текстовата и илюстративна реалности изграждат единна, но напълно отворена като повествование и смислово тълкуване „дескриптивна мрежа“, която представлява многовариантна и нееднозначна наративна структура, състояща се от изцяло (или в голяма степен) самостоятелни словесни твърдения, визуални сигнали и множеството възможни валенции помежду им.<sup>14</sup>

Според Й. Тиле появата на алтернативни медийни форми, каквито са интерактивните електронни издания за деца, променя и развива по принципно нов начин класическите наративни подходи в картинните издания. Все повече нараства ролята на отделния читател като определящ фактор при крайното сюжетно генериране и смислово разбиране на картинната книга. Преобладаващата в миналото хронологически определена линейно-нاراتивна форма бива обогатявана и надградена с възможностите на фрагментарно структурирани ахронологически наративни модели, които добиват темпорално-пространствена и смислова цялост едва през индивидуалния читателски прочит.<sup>15</sup>

Дескриптивният наративно-структурен подход не е присъщ на класическото илюстративно интерпретиране на литературен текст и може да бъде наблюдаван единствено в авторските издания за деца, както и в независими алтернативни издания за възрастни. Бивайки изцяло експериментален, той разширява територията на наративно, смислово и художествено взаимодействие между словесното и визуалното в съвременните илюстрирани книги. Определящо е неговото значение при извеждане и дефиниране на актуалното разбиране за ролята и смисъла на художествената илюстрация, която в хода на историческото си развитие като самостоятелен художествено-изобразителен жанр отдавна е преодолела непретенциозния

<sup>14</sup> Въз основа на на дескриптивен наративно-структурен модел са изградени авторските издания за деца „Таблицата за умножение на вещицата“ на В. Ерлбрух, 1998 г.; „Куб“ на АТАК, 2008 г.; „Черната книга за цветовете“ на М. Котин и Р. Фариа, 2008 г. и др.

<sup>15</sup> **Thiele, Jens.** *Das Bilderbuch: Ästhetik - Theorie - Analyse - Didaktik - Rezeption.* Oldenburg: Isensee Verlag, 2000, p. 78.

първоначален ангажимент – да „осветли“<sup>16</sup> визуално литературния текст.

За разлика от дескриптивния, при **линейно-нарративния структурен модел** водещо е наличието на единна фабула, която излага и проследява случки и събития в хронологическа последователност и логическа зависимост. В целостта на повествованието текстът и илюстрацията провеждат еднопосочна сюжетна линия, която е ограничена времево и пространствено от начало и край. Повечето картинни книги за деца и част от авторските разгръщат именно такъв подход в словесно-визуалната си нарративна структура.

В рамките на линейно-нарративния структурен подход някои авторски издания за деца използват иновативни драматургични прийоми, които произтичат от киното. Това са: визуалният пролог (епилог); едновременно провеждане на няколко паралелни визуални нарративни линии; темпорално разтегляне на сюжетното действие чрез сегментирането му в серия поредни илюстрации; съгъстяване на визуалното сюжетно действие и прекъсването му чрез стопкадър.<sup>17</sup>

**Алтернативно-нарративният структурен модел** генерира отворена темпорално-пространствена зависимост между текста и илюстрацията, която не е непременно успоредна или еднопосочно линейна. Възможно е при сегментиране на словесното и визуалното в рамките на нарративната структура на изданието помежду им да се обособят времеви и пространствени размествания, несъответствия, пропадания, обрати или противоречия. Този подход присъства най-вече в авторските издания за деца, което в пълна степен важи за неговото крайно проявление, при което текстът и илюстрацията пораждат нарративна цялост, бивайки напълно освободени от времеви и пространствени обвързаности помежду си. Такъв нетрадиционен повествователен подход е възможен единствено в контекста на единен авторски замисъл, при който словесното и визуалното се генерират едновременно, като се допълват и ограничават взаимно до степен да не притежават нарративна самостоятелност извън рамките на конкретната авторска картинна книга.

\* \* \*

Наративно-структурният анализ на експерименталните форми на взаимодействие между текст и илюстрация във водещи и особено значими авторски издания за деца налага извода, че преобладаващата част от тях представляват сложно конструирани комбинации от дефинираните и коментирани по-горе словесно-визуални подходи, чиято уникалност позволява

<sup>16</sup> Произход и класическо разбиране на понятието „илюстрация“ – от лат. „illustrare“ (осветлявам, обяснявам, разяснявам) – картинно изобразение, което „осветлява“, разяснява текста, към който принадлежи.

<sup>17</sup> **Thiele, Jens.** *Das Bilderbuch: Ästhetik - Theorie - Analyse - Didaktik - Rezeption.* Oldenburg: Isensee Verlag, 2000, p. 82-87.

те да бъдат класифицирани и определени като изцяло **иновативни наративно-структурни модели, съществуващи единствено в авторските картинни книги**. Такива са: **хронологически определеният линейно-нاراتивен модел, при който текстът напълно липсва, и този, в който текстът не притежава наративна цялост и няма литературна самостоятелност; наративният модел на противопоставяне на текста и илюстрацията във взаимно отрицание; присъствие и паралелно развитие на няколко словесно-визуални наративни пласта**. От изключително значение за развитието на съвременната картинна книга, а и на илюстрираната като цяло, са авторските издания за деца, притежаващи **ахронологическа дескриптивна алтернативно-нاراتивна структура, която не съдържа текст; тези с преобърнатата словесно-визуална наративна зависимост, при която текстът се създава по илюстрацията** и авторските картинни книги **с изцяло смислово отворена наративна обвързаност между текстовете и илюстративна реалност**. Създадените от художниците автори иновативни словесно-визуални наративни структури се утвърждават като мощно алтернативно средство за извеждане на концептуална идентичност и смислово и художествено въздействие в съвременното изкуство на книгата и илюстрацията.

Много рядък пример за **линеен наративно-структурен модел, който същевременно е ахронологически**, представлява авторското картинно издание „Ре-зум“<sup>18</sup>, в което художникът автор И. Баняй реализира уникален драматургичен, почти кинематографски визуален подход. У зрителя се поражда впечатление, че гледа видеоклип, осъществен чрез специфичните пространствени и темпорални възможности на книжната композиция. В своята последователност илюстрациите визуализират ефекта на намаляване на оптично приближение във фотографията – ре-зум<sup>19</sup>, при който обективът се отдалечава от първоначално фиксиран обект, като в разширяващата се територия на изобразителното поле проникват нови визуални реалности и обекти. Развитието на визуалния наратив в последователността на страниците осъществява плавно протичащо внушение за линейно придвижваща се кинокамера, която се отдръпва от точката на началната си фиксация. Основната еднородна наративна права, осъществена чрез композиционния принцип на „картина в картина, в картината...“<sup>20</sup>, е нееднородна като пространствени и темпорални характеристики. Сюжетното повествование съдържа неочаквана смяна на топографски параметри и изненадващи времеви скокове в историята на човешката цивилизация<sup>21</sup> (1-5).

<sup>18</sup> **Banyai, Istvan.** Re-Zoom. Aarau: Verlag Sauerländer, 1996.

<sup>19</sup> Обратния ефект, на увеличаващо се оптично приближение, илюстраторът И. Баняй използва в друго свое авторско издание за деца – „Зум“, 1995 г.

<sup>20</sup> Същия наративен и композиционен принцип използва и Й. Мюлер в авторското си издание за деца „Книга в книга, в книга, в книга, в книга, в книгата“, 2001 г.

<sup>21</sup> Визуалният наратив стартира от Древен Египет; преминава през Франция (площад



1. Ищван Баняй, страница от авторското издание „Ре-зум“<sup>22</sup>

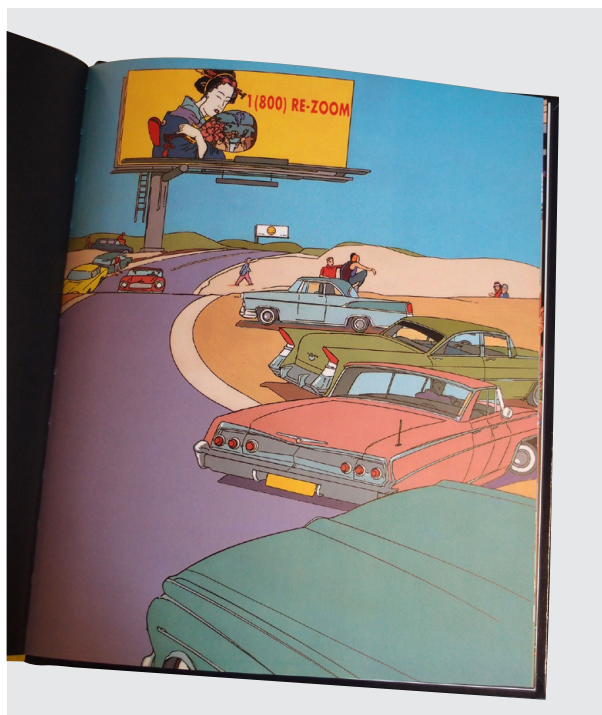


2. Ищван Баняй, страница от авторското издание „Ре-зум“<sup>23</sup>

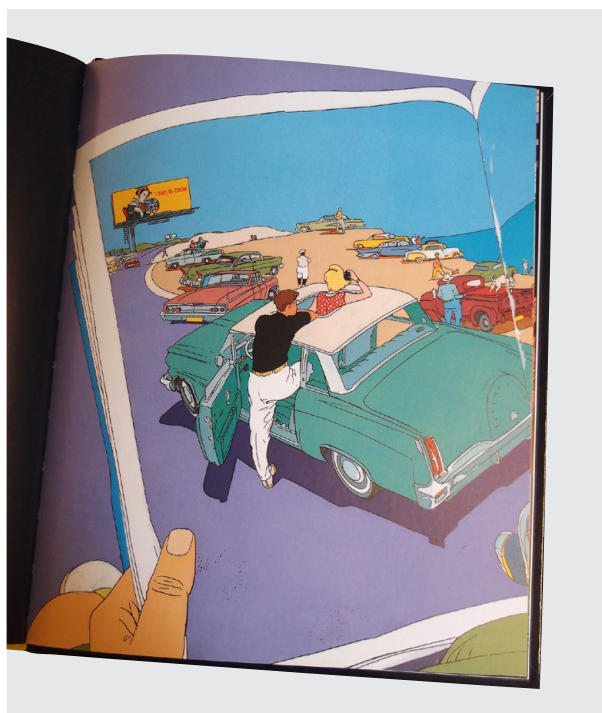
Конкорд) във времето на революцията и Наполеон; през съвременно телевизионно студио; колониалния период в Индия; Северноамериканския юг след Гражданската война; Япония от времето на Хокусай; западните щати на САЩ през 40-те г. на XX в. и завършва в днешното нюйоркско метро.

<sup>22</sup> **Banyai, Istvan.** *Re-Zoom*. Aarau: Verlag Sauerländer, 1996, p.47.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 49.



3. Ищван Баняй, страница от авторското издание „Ре-зум“<sup>24</sup>



4. Ищван Баняй, страница от авторското издание „Ре-зум“<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Ibid., p. 51.

<sup>25</sup> Ibid., p. 53.



5. Ищван Баняй, страница от авторското издание „Ре-зум“<sup>26</sup>

Наративните засичания и взаимодействия между основната сюжетна линия и множеството паралелни такива, които се разклоняват от нея, разгръщат мрежа от отделни реалности, които не са обединени в целостта на единно повествование и не извеждат еднозначно назован смисъл. Отвореният визуален наратив поражда едно неограничено асоциативно поле, в което възникналите през напълно индивидуалния прочит на зрителя наративни хипотези генерират неограничен брой чи почти изцяло се разполага в субекта читател. Тази многовалентност при структурирането на единна наративна цялост Й. Туле определя като „уникално по своята специфика средство, способно да развие нови, напълно алтернативни наративни подходи в съвременните словесно-изобразителни жанрове“<sup>27</sup>, визирайки най-вече картинната книга.

Разновидност на безсловесната, изцяло визуална хронологическа линейно-наративна структура са авторските издания за деца, съдържащи текст, който извън визуалния контекст на илюстрациите не представлява самостоятелна литературна реалност и не притежава смислова и повествователна автономност. В този случай традиционната класическа зависимост между словесното и визуалното в картинната книга е изцяло преобърната. Илюстративното изображение е първичният

<sup>26</sup> Ibid., p. 55.

<sup>27</sup> Thiele, Jens. *Das Bilderbuch...* Oldenburg: Isensee Verlag, 2000, p. 71.

и водещ наратив, който осъществява и провежда сюжетния разказ, а текстът се явява вторичен и подкрепящ по отношение на него. Функцията му е да репликира, нюансира или да структурира по определен начин визуалната повествователна реалност, която се явява основна в изданието.<sup>28</sup>

Уникален **ахронологически дескриптивен алтернативно-нاراتивен модел** осъществява К. Пацовска в „Цветовете на дните“<sup>29</sup>. Единственият присъстващ в изданието текст<sup>30</sup> е кратка реплика, която споделя мисловния импулс на илюстраторката, подтикнал я да генерира и осъществи изцяло визуалния наратив в тази своя авторска картинна книга. Драстично ограниченият текст представлява по-скоро смислов ключ, наративен тласък върху въображението, отколкото пълноценна и сама по себе си самостоятелна словесна даденост. Неговата функция не е да назове и проведе повествование, а да провокира готовността на читателя да инициира свой напълно индивидуален прочит, в който възможните наративни реалности са неограничени като брой и сюжетност и произтичат от личния потенциал и въображение на всеки отделен индивид.

„Цветовете на дните“ е емблематичен пример за осъществен ахронологически наративен модел. Картинната книга с алтернативна пространствена форма представлява двустранно отпечатано лепорело<sup>31</sup> (с впечатляващата дължина от над 10 м.), което съдържа 84 сгъвки и съответно 168 страници. Илюстративните изображения, разположени на една и на две поредни страници, не са обвързани помежду си чрез единна наративна и смислова зависимост. Изобразяват отделни цветни или графични, полуабстрактни фантазни персонажи, геометрични форми и изцяло абстрактни фактури. Както напълно условният текст, и илюстрациите функционират като лишена от конкретност

<sup>28</sup> Изключително много са примерите за хронологически определена линейна словесно-визуална структура, в която текстът не притежава наративна цялост и няма литературна самостоятелност, тъй като това е един от преобладаващите наративни модели в авторските издания за деца. Особено интересни са „Промяната на пейзажа“ на Й. Мюлер, 1973 г. и „Една къща разказва“ на Р. Иноченти, 2011 г.

<sup>29</sup> **Pačovska**, Kveta. *Farben des Tages*. Hamburg: Carlsen Verlag, 2010. Изданието е иницирано и осъществено в рамките на програма на Външно министерство на Франция за развитие на съвременното изкуство.

<sup>30</sup> К. Пацовска: „Подбирам цветовете според въздействието им и в зависимост от техния индивидуален звук. Понеделникът е зелен, вторникът син, сряда оранжева, четвъртъкът розов, петъкът – с цвят на канела, съботата е кафява, а неделята има жълти уши... Такива представи имах когато бях десетгодишна и се учудвах, че никой друг не разпознава цветовете на дните.“

<sup>31</sup> Лепорело (от нем. *Leporello*) – специфична форма на книжно или печатно издание, която представлява книжен лист, книжна лента сгъната по начин, който позволява разгръщането и прибирането ѝ като акордеон; хармоника.



повествователна среда, провокираща потенциално възможен сюжетен разказ, който всеки път наново и по нов начин произтича и протича във въображението на зрителя-читател.

Дескриптивната наративна структура на авторското издание се определя от факта, че илюстративните изображения в него са организирани без наличие на пространствена определеност и при липса на хронологическа насоченост и последователност. Отделните илюстрации се засичат в наративната равнина от произволни изходни точки и изграждат многовариантна като сюжетни обвързаности и нееднозначна като смислово тълкуване дескриптивна наративна мрежа, която е без начало и край. Индивидуалният разказ на читателя може да стартира, от която и да било от илюстрациите, би могъл произволно да пропусне някои от тях или да се съсредоточава избирателно само върху определени такива. Повествованието може да протича отзад-напред в посока обратна на четенето, но също така и зигзагообразно – при многократно променяща се насоченост, която активира случайни, непоследователно разположени визуални наративни сигнали в реализираната от художничката условна цялост.

Ахронологическата дескриптивна и алтернативно-нاراتивна структура е предпоставена и от формата на това издание. То може да бъде разглеждано като класически книжен кодекс с поредица от последователни книжни разтвори. Но също така и в изцяло разгънат вид на хармоника, която поради голямата си дължина се раздупля стъпаловидно в реалното пространство – преобръща се, усуква се и променя посоката си на движение. Някои от илюстрациите се наслаждат и скриват, други се разтварят максимално, превръщайки се във водещи. Тяхното съгъстяване ги разполага в непредвидимо съседство, от което произтичат нови възможни сюжетни и смислови обвързаности. Книжната композиция е в процес на постоянна трансформация, а оттам и изхождащите от нея неограничен брой наративни реалности (6) .



6. Квета Пацовска, авторското издание „Цветовете на дните“<sup>32</sup>

Допълнителни сюжетни разклонения в многовалентната наративна структура на авторската книга привнасят щанците в някои от страниците, както и използването на огледално полиграфско фолио в други. Щанцованите пробиви предоставят допълнителна, пространствено обособена, гледна точка към предхождащите или последващи илюстративни изображения, а огледалните повърхности мултиплицират илюстрациите в съседство, като ги отразява заедно с елементи от околната среда или с други произволно засечени части от разгънатото лепорело.

Принципно нова иновативна повествователна форма в картинната книга представлява словесно-визуалната наративна структура на авторски издания за деца, в които осъществените в текста и илюстрацията твърдения са противопоставени в смислов конфликт или са разположени в пълно взаимно отрицание. В тези случаи реалният прочит се разполага в междинното наративно поле, което се оформя между разположените в конфронтация словесност и картинна образност. Такъв изцяло експериментален подход е възможен единствено в издания, в които художникът е същевременно автор и на текста, като този подход е показателен за съвременната, напълно еманципирана роля на

<sup>32</sup> Pacovska, Kvetta. *Farben des Tages*. Hamburg: Carlsen Verlag, 2010.

художествената илюстрация в детската картинна книга.

Емблематичен пример за **наративен модел, при който текстът и илюстрацията са противопоставени във взаимно отрицание** е авторското издание за деца „Нощем“<sup>33</sup> на В. Ерлбрух. Сюжетът се фокусира върху темата за неограниченото детското въображение, полюсно разграничено от рационалното възприятие и мислене на възрастните.

В повествователната структура на картинната книга текстът представлява наративната реалност, която отъждествява света на възрастните – тривиален, клиширан, форматиран единствено спрямо неопровержимата фактология на познатото. Състои се от равнопоставени кратки изречения, които чрез синтактичен паралелизъм<sup>34</sup> постигат внушение за досадно повтарящо се изреждане<sup>35</sup>, лишено от емоционалност и лично отношение. Извън изданието текстът е безсмислен – не притежава фабула, сюжетно развитие и литературна самостоятелност.

В отрицание на подчертано безличния словесен наратив като фойерверк избухват илюстрациите, които изобразяват фантастични картини, породени във въображението на детето<sup>36</sup>. Те визуализират въображаемата разходка на баща и син сред застиналите пространства на нощен град, превърнал се през детската представа в сцена на сюрреалистични сюжети. Фантастичен свят, в който според мисловния стандарт на възрастните „през нощта нищо не се случва. Просто е тъмно и нищо повече.“

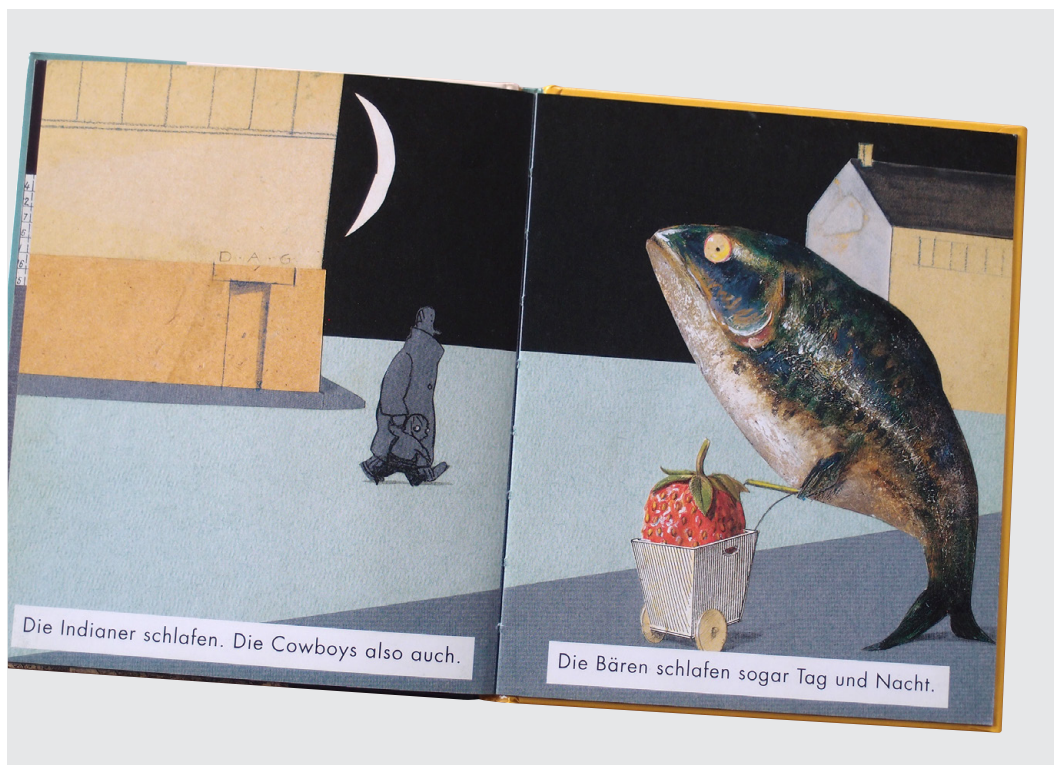
В наративен план словесното и визуалното представляват равнопоставени паралелни сюжетни линии, които механично са смесени в композиционната среда на книжните разтвори. Колажираният текст протича като непрекъснатата лента, която напомня субтитри в долната част на киноекран, а самият „киноекран“, респективно кадъра на книжния разтвор, разгръща илюстрацията (7).

<sup>33</sup> **Erlbruch**, Wolf. *Nachts*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 1999.

<sup>34</sup> **Синтактичен паралелизъм** – в езикознанието: построяване на фрази с еднаква структура.

<sup>35</sup> „Какво ще търсиш ти в нощта? Нощем се спи! Зайците спят, зарзаватчиата спи, жабите спят, за техен късмет щъркелът също спи. Всички твои приятели спят, а и самият аз бих предпочел да си поспя. Баба и дядо спят, със сигурност отдавна. Тъмно е, не можеш да видиш дори ръката под носа си. Доколкото знам, дори аптеката е затворена. С една дума, през нощта нищо не се случва. Дори и мухите нощем спят, иначе биха се изгубили в тъмното. Индианците спят. Каубоите също спят. Мечките спят, при това нощем и денем. Чичо Вили спи, леля Риа спи. Също и господин Мюлман спи... Просто е тъмно. Нищо повече.“

<sup>36</sup> В нощното небе прелита червен двойник на Мики Маус; Алиса, придружена от Мартенския заек, превръща тротоара в циркова арена; огромна космата горила приятелски те повежда за ръка; дакел се превръща в моста, по който преминаваме от покрив на покрив; риба-зарзаватчия; плъх-гондолиер; преминава полярна мечка.



7. Волф Ерлбрух, разтвор от авторското издание „Нощем“<sup>37</sup>

Тези две самостоятелни повествователни реалности са смислово противопоставени във взаимно отрицание – наративните твърдения в текста опровергават осъществената визуалност в илюстрациите. И обратното – илюстративната образност разрушава и обезсмисля излъчените словесни твърдения. У читателя се поражда раздвоение: кое е „по-реално“ – ортодоксалната текстова фактология или напълно въображаемото картинно изобразение.

Макар да си партнират в дисонанс, който граничи с взаимно отрицание, в крайна сметка текстът и илюстрациите пораждат наративно единство. Верният прочит се разполага в алтернативната междина между конфронтираните изходни сюжетни реалности. Тяхното противоречие осъществява водещия смисъл в авторското издание „Нощем“ – диаметралното несъответствие на света на възрастните с този на детските възприятия и преживявания.<sup>38</sup>

Провежданите в авторски издания експерименти със словесно-визуалната им структура извеждат изцяло иновативни наративни форми,

<sup>37</sup> Erlbruch, Wolf. *Nachts*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 1999.

<sup>38</sup> Разположени във взаимно отрицание са словесният и визуален наратив и в авторските издания: „Шантав свят“ на АТАК, 2009 г.; „Какво правят момчетата“, 1993 г. и „Какво правят момчетата“, 1999 г. на Н. Хайделбах.

които не присъстват в картинната книга преди 1970 г. От картинни издания, съдържащи единствено визуално повествование, се стига до наративен подход, при който текстовият разказ се провокира и поражда въз основа на илюстрацията. Картинната образност се утвърждава като първична, а произтичащата от нея словесност се явява изходяща и вторична. Принципно нова, преобърнатата зависимост между двата основни разказни потока в картинната книга генерално преодолява закостенялото и отживяло разбиране за сюжетната художествена илюстрация като производна и подчинена на текста. Утвърждава съвременната ѝ актуална роля като самостоятелна наративна реалност, а в някои от случаите и като водеща такава.

Един от най-популярните примери за **преобърнатата словесно-визуална наративна зависимост, при която текстът се създава по илюстративното изображение**<sup>39</sup>, е авторското издание за деца „Тайните на Хари Бърдок“<sup>40</sup> на К. В. Алсбърг. Картинната книга съдържа 14 черно-бели илюстрации, всяка една разположена на цяла дясна страница. Противоположните страници в разтвора са оставени празни, като съдържат единствено текстово заглавие и кратко входящо изречение, отнасящи се за илюстративното изображение.

В предисловие, от името на въображаем издател, художникът автор инсценира въвеждаща в изданието история, която макар и напълно фиктивна звучи достоверно с документалния си характер. В нея „споделя“, че преди 30 години непознат илюстратор му предоставя в издателството тези 14 илюстрации с обещание да донесе и текстовете на историите, към които те принадлежат. Това никога не се случва, тайнственият илюстратор Хари Бърдок изчезва безследно, а интригуващите му илюстрации не спират да обсебват въображението на издателя и да провокират въпроси без отговор. В крайна сметка той решава да публикува илюстративните изображения, без липсващия текст към тях, единствено с изписаните на гърба на оригиналите от самия Х. Бърдок – заглавие и начално изречение. В случая интродукцията конституира очакването и възможността всеки отделен читател да генерира и разгърне свой собствен словесен наратив въз основа на илюстративните изображения, като дори има възможността да го запише като личен текст върху преднамерено оставената празна лява страница във всеки един от книжните разтвори (8-9). Конструирането на наративната реалност в това издание е пренесена почти изцяло върху субекта, когото в случая не е коректно да назовем като „читател“, тъй

<sup>39</sup> Уникалният модел на преобърнатата словесно-визуална наративна зависимост, при която текстът се създава по илюстративното изображение, е реализиран и в други забележителни като концептуална стойност и художествено въздействие авторски издания за деца: „Колекционерът на мигове“ на К. Бухолц, 1997 г.; „Сънят на къщата“ на Б. Шрьодер, 1982 г.; „Портрети“ на Б. Алеманя, 2003 г. и др.

<sup>40</sup> **Allsburg**, Chris van. *The Mysteries of Harris Burdick*. Boston: Houghton Mifflin, 1984.

като бивайки първоначално „зрител“ – впоследствие той се разполага в ролята на „разказвач и автор на литературния текст“.

В сюжетен план 14-те илюстрации са самостоятелни и разпознаваемо принадлежат към отделни сюжетни повествования. Заради използваният от художника хиперреалистичен изобразителен подход, те се възприемат като стопирани филмови кадри, които са изнесени извън кинематографична реалност, чиято цялост остава неизвестна – функционират като наративна загадка, която читателят следва да разреши. Потенциалното повествование се разполага в междинното асоциативно поле, което се оформя от взаимодействието на три отделни наративни кода: визуалният наратив в илюстративното изображение, принадлежащото към него заглавие и произтичащото от входящото изречение наративно твърдение. Възникващите помежду им нееднозначни смислови и сюжетни зависимости активират наративен импулс, който стартира генерирането на повествование<sup>41</sup> (8).

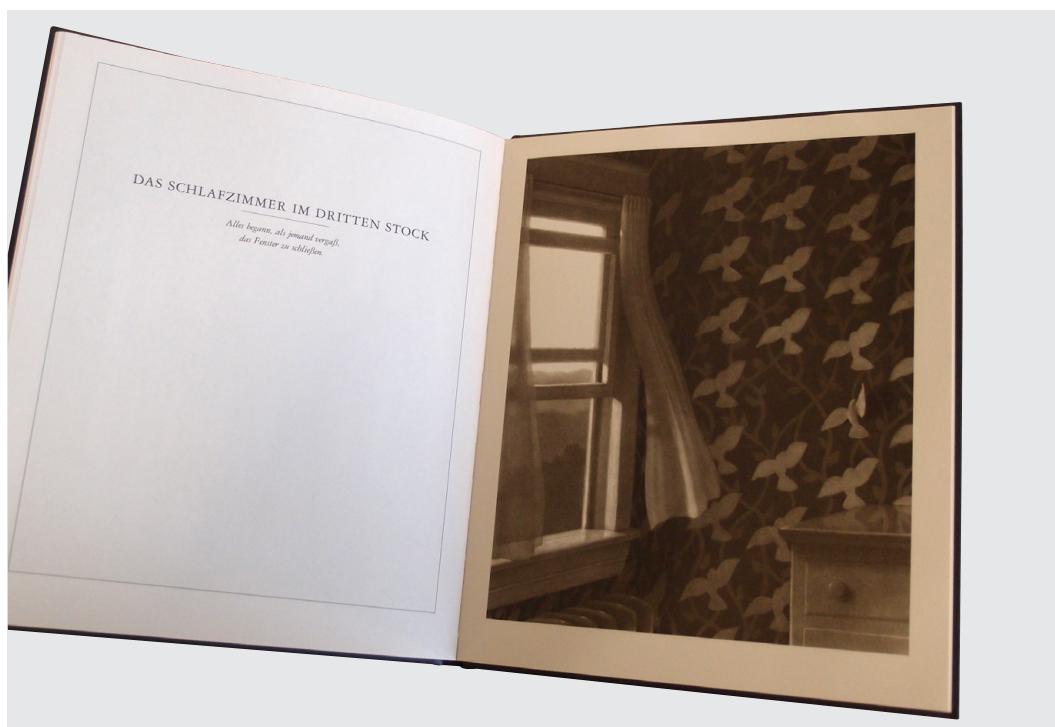


8. Крис ван Алсбърг, разтвор от авторското издание „Тайните на Хари Бърдок“<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Напр. към заглавието „Седемте стола“ принадлежи сюрреалистична картина, която изобразява пронизана от светлина готическа катедрала. Във въздуха под купола ѝ се рее стол със седяща на него монахиня. Двама католически свещеници спокойно съзерцават магическата левитация. Текстовото изречение, отпечатано на съседната лява страница, твърди: „Петият (стол) се приземи някъде във Франция“.

<sup>42</sup> **Allsburg**, Chris van. *Die Geheimnisse von Harris Burdick*. Hamburg: Carlsen Verlag, 2012. p. 14-15.

Разчитайки на изострената наблюдателност на зрителя, във визуалния наратив на отделните картинни изображения К. В. Алсбърг залага и скрити наративни кодове, които биват разчетени едва на втори план, но интензивно провокират и насочват повествованието. Пример за скрит наративен код е илюстрацията със заглавие „Спалнята на третия етаж“. В кадъра на изображението е засечен ъгъл на стая и отворен прозорец, през който се вижда и част от пейзажа. Разположен изцяло в нормалността, тук визуалният разказ не е достатъчен сам по себе си, за да отключи повествование. Същинският наративен импулс представлява дребен и възможно незабележим сюрреалистичен детайл в задния план. Един от множеството гълъби в десена на тапета върху стената оживява – размахал крило и придобивайки триизмерен обем, той е в процес на отделяне от декоративната тапетна двуизмерност (9).



9. Крис ван Алсбърг, разтвор от авторското издание „Тайните на Хари Бърдок“<sup>43</sup>

Принос в процеса на свободно генериране на сюжетното повествование в тази авторска картинна книга имат и художествено-пластическите качества на илюстрациите, които в случая функционират също като наративни импулси. В тях художникът изгражда мощно пространството, което въздейства с изключителната си дълбочина и поглъща зрителя със

<sup>43</sup> **Allsburg**, Chris van. *Die Geheimnisse von Harris Burdick*. Hamburg: Carlsen Verlag, 2012. p. 10-11.

своята уникална триизмерност. Композициите в кадрите на илюстрациите напомнят отрязъци от пространствена реалност, която се простира и извън техните граници. В наративен план тя въздейства като пространствената реалност, която потенциално съдържа липсващата част от сюжетното повествование, само частично загатнато в илюстративните изображения.

В изобразителния подход на К. В. Алсбърг светлината е не само и единствено пластическо средство за изграждане на пространство и форма. В много от илюстрациите именно тя реализира сюрреалистичното визуално отклонение, чрез което иначе съвсем обикновени, дори тривиални като сюжетност сцени придобиват уникално наративно въздействие: напрежение от неизвестно присъствие или предстоящо събитие, магичност, неясна заплаха, силно преекспониран драматизъм. Не на последно място хиперреалистичният стил на изобразяване, който придава осезателна материалност и пределна убедителност на визуализираното в илюстрациите, поражда у зрителя убеждение за безспорна истинност на наратива, дори и в случаите на драстичното му сюрреалистично отклонение от нормалното.<sup>44</sup>

В заключение трябва да бъде отбелязано, че преобладаващото в авторските издания предпочитание към нееднолинейни, отворено структурирани наративни форми генерира изцяло нови наративни модели в съвременната детска картинна книга. Утвърждава се разбирането, че под „истинност“ в съвременната илюстрация вече категорично не се разбира директно отразяване на реално съществуващото или буквално възпроизвеждане на литературния разказ. Художествената истина може да бъде осъществена единствено чрез разрушаване на традиционно наложени повествователни подходи и консервативни естетически форми – чрез напрежение, противоречие и разслояване на смисловите и наративни нива в художественото произведение, респективно в картинното книжно издание.<sup>45</sup> Осъществяват се иновативни модели разширяват на практика неограничено територията на сюжетно, смислово и художествено взаимодействие между словесното и визуалното в сложния интегритет на съвременните илюстрирани книжни издания. Определящо е тяхното значение при извеждане и дефиниране на новото актуално разбиране за смисъла и функцията на художествената илюстрация като самостоятелна наративна реалност, която при равностойно и небуквално партниране със словесната осъществява концептуалната и драматургичната цялост на книгата.

<sup>44</sup> Забележителна реакция на световната популярност и нестихващ във времето интерес към авторското издание за деца „Тайните на Хари Бърдок“ представлява иниципиранят от американско издателство литературен сборник „Хрониките на Хари Бърдок“ (The chronicles of Harris Burdick. USA: HMH Books for Young Readers. 2011). Книгата съдържа четиринадесет разказа, написани от водещи съвременни писатели, чиято сюжетна основа произтича от визуалните наративи, заложили в илюстрациите на Алсбърг.

<sup>45</sup> Thiele, Jens. *Das Bilderbuch...* Oldenburg: Isensee Verlag, 2000, p. 65.



## БИБЛИОГРАФИЯ

### Научна литература

- Hickethier**, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 1996.
- Lämmert**, Eberhard. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1972.
- Kuhn**, Markus. *Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: Verlag Walter de Gruyter, 2011.
- Metz**, Christian. *Sprache und Film*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1973
- Roxburgh**, Stephen D. A Picture Equals How Many Words? Narrative Theory and Picture Books of Children. In: *The Lion and the Unicorn*, 7/8 1983-84, 1983.
- Schwarcz**, Joseph H. *Ways of the Illustrator, Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- Tabbert**, Reinbert. *Maurice Sendak. Bilderbuchkünstler*. Bonn: Grundmann, 1987.
- Thiele**, Jens. *Das Bilderbuch: Ästhetik - Theorie - Analyse - Didaktik - Rezeption*. Oldenburg: Isensee Verlag, 2000.
- Varga**, Aron Kibédi. Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität. In: Wolfgang Harms (ed.). *Text und Bild. Bild und Text*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990, p. 356-367.

### Авторски издания за деца, коментирани в статията

- Allsburg**, Chris van. *Die Geheimnisse von Harris Burdick*. Hamburg: Carlsen Verlag, 2012. (*The Mysteries of Harris Burdick*. Boston: Houghton Mifflin, 1984.)
- Banyai**, Istvan. *Re-Zoom*. Aarau: Verlag Sauerländer, 1996.
- Erlbruch, Wolf**. *Nachts*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 1999.
- Pacovska, Kveta**. *Farben des Tages*. Hamburg: Carlsen Verlag, 2010.

## INNOVATIVE VERBAL-VISUAL NARRATIVE MODELS IN MODERN AUTHOR'S EDITIONS FOR CHILDREN

Regiana Dalkalacheva

**Abstract:** The article typologies, classifies and analyzes innovative verbal-visual narrative models, created in leading author's editions for children, in which the illustrator is the only author. The picture book is defined as a narrative construct, in whose entirety the text and the illustration can be segmented, compared and connected through completely new and alternative interrelations. The focus is on the specific spatial and temporal definition of the verbal-visual structure, which allows the implementation of unique authorial dramaturgical approaches in the book composition. The implemented innovative narrative models expand in practice indefinitely the territory of plot, semantic and artistic interaction between the verbal and the visual in the complex integrity of today's illustrated book editions. Their decisive importance in determining and formulating the current contemporary understanding of the meaning and function of artistic illustration as an independent narrative reality, which in equal and non-literal partnership with the verbal, realizes the conceptual and dramatic integrity of the book, is discussed.

**Keywords:** children's picture book, verbal-visual narrative structure, dramaturgy of book composition, alternative narrative approaches in the book, modern art illustration

## АДАПТАЦИЯ НА ЛИТЕРАТУРНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ ПОД ФОРМАТА НА ГРАФИЧЕН РОМАН

### Визуалното представяне на паракосмос в „Стъкленият град“ на Изабел Грийнбърг

Весела Кучева

**Резюме:** Графичните романи представяват книжни издания с висока художествена стойност, които водят началото си от изкуството на картинната книга и комикса. Една от основните характеристики на жанра е тематичното многообразие. Част от разглежданите в изданията теми са фундаментални общочовешки въпроси, други представляват енциклопедични или биографични произведения, а има и такива, които интерпретират класически литературни текстове. Съществуват и графични романи, при които се наблюдава смесване на литературен текст с авторски паралелен наратив. Такъв е „Стъкленият град“ на британската илюстраторка Изабел Грийнбърг. Той представлява авторско издание, в което художничката разглежда ранните текстове на сестрите Шарлот, Емили и Ан Бронте и техния брат Брануел и създадения от младите творци измислен свят. Подобна въображаема вселена бива наричана от изследователите на явлениято „паракосмос“ – собствен свят, който се характеризира с детайлни правила, общ език, география и герои, споделяни от всички участници във фантазията. Наличието ѝ е често срещано при деца, които в по-късен етап от живота си се превръщат в известни творци и сигнализира за богато въображение, но и за преживяна травма и желание за откъсване от действителността и трудностите, които могат да се срещнат в нея.

**Ключови думи:** графичен роман, комикс, паракосмос, Бронте, илюстрация, литературна адаптация, Изабел Грийнбърг

Графичният роман е жанр, разположен в полето на художествената картинната книга. Той представлява визуална медия, която, според различни теории, които ще бъдат разгледани накратко в настоящата статия, се е зародила от или едновременно с генезиса на изкуството на комикса, но с течение на времето и благодарение на усилията на художниците илюстратори, които я развиват, се е обособила като напълно самостоятелен художествен продукт, способен да излъчи авторски послания, различни смислови пластове и алтернативно визуално поведение.

Понятието „графичен роман“ се асоциира със специфична качествена промяна в изкуството на комикса, случила се между 70-те и 80-те години на двадесети век. В този период издателите и авторите (както на текста, така и на илюстрациите) на комикси започват да въвеждат нови определения в търсене на термин, който най-точно да опише произведенията, които се различават от свързаните с масовата култура екшън, криминални, научно-фантастични, супергеройски и приключенски серийни издания. Подобни определения включват „картинен роман“, „картинна история“, „секвенционално изкуство“, „графична литература“ и др. Терминът „графичен роман“ се налага главно благодарение на знаковото произведение на американския илюстратор Уил Айзнер „Договор с Бог: графичен роман“<sup>1</sup>, чието заглавие съдържа понятието и което се превръща в световен бестселър. „По този начин словосъчетанието „графичен роман“ се е установило като класификация и концепция и често се тълкува като описващо революцията в комикса, която предизвиква значителна промяна в типа издания, разширява читателската аудитория и, най-вече, добавя съществено по-висок културен статус.“<sup>2</sup>.

Сред изучаващите произхода на графичния роман обаче има и такива като френския изследовател Дени Мелие<sup>3</sup>, които поддържат хипотезата, че корените му могат да се намерят много преди Уил Айзнер да го идентифицира като художествено и наративно по-богата медия, която представлява алтернатива на масовия комикс. „Затова една различна възможност е да се постави под въпрос дали графичният роман от двадесет и първи век, който, най-общо казано, се появява през 70-те години на двадесети век, не използва много по-стари исторически художествени средства, които присъстват в по-обширната история на комикса, която води началото си от Тьонфер<sup>4</sup> или дори по-рано – от Хогарт.“<sup>5-6</sup>. В подкрепа на тезата на

1 **Eisner**, Will. *A Contract with God and other Tenement Stories: a Graphic Novel*. New York: Baronet Books. 1978.

2 **Baetens**, Jan, **Frey**, Hugo, **Tabachnik**, Stephen E. (eds.). *The Cambridge History of the Graphic Novel*. Cambridge: Cambridge University Press. 2019, p. 2.

3 Дени Мелие (Denis Mellier) – френски изследовател на комикса и графичния роман, завършил филологическия факултет на Сорбоната, към настоящия момент е професор в Университета на Поатие.

4 Рудолф Тьонфер (Rodolphe Töpffer, 1799 – 1846) – швейцарски преподавател, художник илюстратор, автор на текстове и карикатурист, считан за създател на най-ранния европейски комикс – „Историята на господин Ву-Буа“, публикуван през 1837 г. в Женева.

5 Уилям Хогарт (William Hogarth 1697 – 1764) – британски художник, печатар, сатирик и карикатурист, по-известен със сериите си от живописни картини, наречени „Съвременни морални теми“, създавани от 1732 г. нататък, които заради секвенционалния си характер са считани за разновидност на ранния комикс. След огромния успех на сериите Хогарт ги отпечатва и разпространява под формата на гравюри, което още повече ги доближава до облика на по-късните издания комикси.

6 **Mellier**, Denis, **Frey**, Hugo. The origins of adult graphic narratives : graphic literature

Дени Мелие може да се приведе доводът, че някои от характеристиките на графичния роман такъв, какъвто го познаваме в наши дни, безспорно присъстват в творчеството на споменатите художници илюстратори и съответно – в самия момент на зараждането на комикса. Това са социално ангажираната тема (сериите картини на Уилям Хогарт са сатира на обществените порядки, характерни за английско общество от XVIII в.), обмислено художествено решение за типографията (текстът в „Историята на господин Ву-Буа“ не е поставен в балони като в по-късния комерсиален комикс, а е разположен свободно под формата на скоропис в панелите), аудиторията от възрастни читатели, към която тези първи комикси са насочени (за разлика от предназначенията по-скоро за деца издания за супергерои и екшън приключения), както и сравнителната автономия, която произведенията си извоюват в йерархията на визуалните изкуства от епохата. Ако твърдението за съвпадение на зараждането на жанровете на графичния роман и комикса в едно общо начало бъде прието за вярно, може да се каже, че разделението между тях настъпва на малко по-късен етап – при комерсиализирането и сериализацията на комикса през двадесети век.

Една от основните характеристики на съвременния графичен роман и неговата отлика от изкуството на комерсиалния комикс е тематичното многообразие. Някои от интерпретираните фундаментални общочовешки теми включват: имигрантския живот (например в „Договор с Бог“ на Уил Айзнер), корупцията (в „Град на греха“<sup>7</sup> на Франк Милър), психо-физическите травми (в „Стигмата“<sup>8</sup> на Лоренцо Матоти), сексуалната идентичност (във „Фън Хоум“<sup>9</sup> на Алисън Бхдел), войната и холокоста (в „Маус“<sup>10</sup> на Арт Шпигелман), смисъла на живота, отчуждението, пропиляването на живота и други съвременни проблеми на обществото (в „Истории за сглобяване“<sup>11</sup> на Крис Уеър), смъртта (в „Краят“<sup>12</sup> на Адерс Нилсън) и др. Освен произведения с изцяло авторски фикционални наративи, съществуват енциклопедични с информационно-образователна тематика, биографични произведения, както и такива, които адаптират известни произведения от световната литературна класика (като например „За мишките и хората“<sup>13</sup> на Джон

---

and the novel, from Laurence Sterne to Gustave Doré (1760–1851). In: **Baetens**, Jan, **Frey**, Hugo, **Tabachnik**, Stephen E. (eds.). *The Cambridge History of the Graphic Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 21.

7 **Miller**, Frank. *Sin City: The Hard Goodbye*. Milwaukie, Oregon: Dark Horse Comics. 1991.

8 **Mattotti**, Lorenzo, **Piersanti**, Claudio. *Stigmata*. Seattle: Fantagraphics Books. 2011.

9 **Bechdel**, Alison. *Fun Home: A Family Tragicomic*. Boston: Houghton Mifflin. 2006.

10 **Spiegelman**, Art. *Maus: A Survivor's Tale*. New York City: Pantheon Books. 1980.

11 **Ware**, Chris. *Building Stories*. New York: Pantheon. 2012.

12 **Nilsen**, Anders. *The End*. Seattle: Fantagraphics. 2013.

13 **Steinbeck**, John, **Dautremer**, Rébecca. *Des souris et des hommes*. Paris: Tishina. 2020.

Стайнбек, „Метаморфозата“<sup>14</sup> на Франц Кафка, „Знаменитият идалго Дон Кихот де ла Манча“<sup>15</sup> на Мигел де Сервантес и дори Библията<sup>16</sup>).

Графичните романи се характеризират със специфичен и разпознаваем начин на представяне на разказа чрез илюстрация, текст и последователни изображения, който при адаптирането на литературно произведение се различава от други визуални езици като например киното. Особен плюс за графичните романи като своеобразен посредник при адаптация на литературни произведения е, че те могат да възпроизведат типични за литературата нарративни стратегии като дефамилиаризацията и когнитивното многообразие.

Принципът на дефамилиаризацията се изразява в това, че литературното произведение, което е съставено единствено от текст, може да избегне спецификата в описанието на даден герой или ситуация, като остави въображението на читателя да довърши онези елементи, които умишлено са оставени недоизказани. По отношение на репрезентирането на героите, за разлика от киното, където персонажите са представяни от конкретни актьори с определени физически особености и чрез специфичните решения в костюма, грима и цялостната визия, то при графичния роман човешките изображения често са изградени чрез принципите на иконичността – посредством съвкупност от символи, знаци и други семантично натоварени елементи, които позволяват на читателя в много по-голяма степен да се идентифицира и да насложи собствената си представа за героя.

Когнитивното многообразие, от своя страна, може да бъде изразено при графичния роман чрез комиксови панели, изображенията в които са поставени извън темпоралната условност, в която се намира първичният наратив, както и чрез секвенции, разположени извън основното пространство на наборното поле в книжния разтвор. Друг начин за постигане на когнитивно многообразие е чрез използването на множествена гледна точка – действието е показано не през очите на един протагонист, а на множество различни герои, което осигурява на читателя възможността да изгради в собственото си въображение важните моменти в разказа като сбор от предложените разнообразни представи.

Възможността на жанра на графичния роман да представя на езика на визуалното класически литературни произведения го прави част от културата на конвергенцията<sup>17</sup>. За целите на трансмедийната адаптация

14 **Kafka**, Franz, **Kuper**, Peter. *The Metamorphosis*. New York: Broadway Books. 2009.

15 **Cervantes**, Miguel de, **Davis**, Rob. *The Complete Don Quixote*. London: SelfMadeHero. 2013.

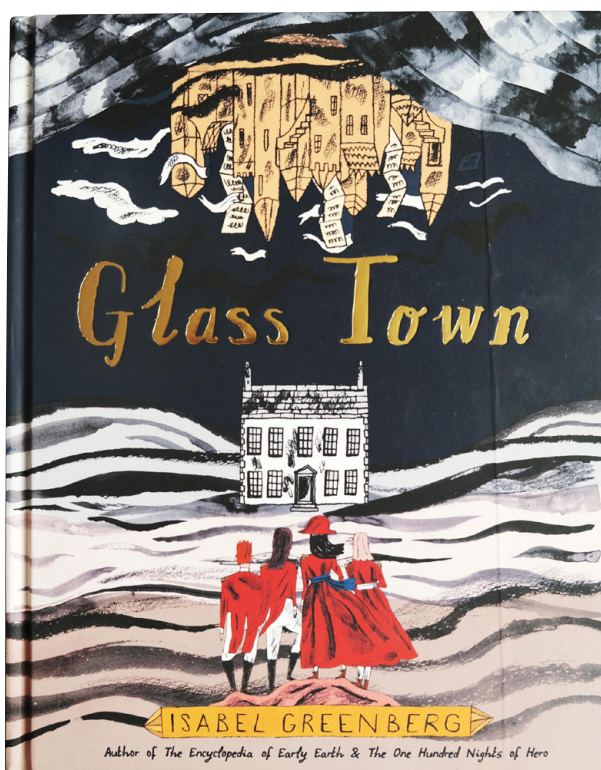
16 **Bloch**, Serge, **Boyer**, Frédéric. *Bible: Les récits fondateurs*. Paris: Bayard Culture. 2016.

17 Терминът е въведен от Хенри Дженкинс и описва как една и съща история може да преминава през различни медии, чиито индустрии си кооперират помежду си, а публиката, от своя страна мигрира между тях. Аспект на културата на конвергенцията е трансмедийната нарация, която е подробно разгледана в книгата на Дженкинс „Култура

на текстовите произведения графичният роман използва по различен начин отделните си начини на комуникация – визуалния, типографския и секвенциалния – като чрез тази мултимодалност представя по нов начин наратива на литературното произведение.

Изключително интересна подгрупа на графичните романи, които превеждат на визуален език литературната класика, са изданията, при които се наблюдава смесване на част от оригиналния текст на литературното произведение (като пряка заемка или преразка) с авторски паралелен наратив, който засяга тема, подобна или свързана с тази на литературния текст.

Пример за успешно реализирано в графичен роман смесване на част от оригиналния текст на класическо произведение с авторски паралелен наратив е „Стъкленият град“ на Изабел Грийнбърг.<sup>18</sup> Това е авторско издание, при което и текстът, и илюстрациите са дело на британската художничка Изабел Грийнбърг.



1. Изабел Грийнбърг. Стъкленият град

на конвергенцията“ – **Jenkins**, Henry. *Convergence Culture: When Old and New Media Collide*. New York: New York University Press. 2006.

18 **Greenberg**, Isabel. *Glass Town*. London: Jonathan Cape. 2020.

Това е третият графичен роман на илюстраторката, като предходните два също са много интересни образци на жанра. Първият носи заглавието „Енциклопедията на ранната земя“ и представя съществуващи в митологията на северноевропейските народи предания и традиции, като ги поставя в рамката на измислена енциклопедия, която разглежда въображаем предисторически период от съществуването на планетата Земя, съчетан със сложно организирана религиозна система, управлявана от измислени от авторката божества. С идентичен визуален стил, но на различна тема е и вторият графичен роман на Изабел Грийнбърг – „Стомте ноци на Хиро“. В него става дума за измислен средновековен свят, в който, по примера на сборника „Приказки от хиляда и една нощ“, са вплетени една в друга множество истории, концентрирани около съзидателния дух на жената и творческото развитие, като успоредно са засегнати и проблемите, свързани с репресия и потисничество.

В „Стъкленият град“ художественият похват включва смесване на текстуална реалност с авторска фикция. Изданието обединява части от ранните текстове на сестрите Бронте<sup>19</sup> и техния брат Патрик Брануел с биография и фикция, създадена около живота на самите Шарлот, Емили, Ан и Брануел, като имагинерните и реалните истории се преплитат в своеобразен паракосмос. Терминът „паракосмос“ е въведен за първи път от британеца Бен Винсент – самопровъзгласен паракосмист, участвал в проучване по темата, направено от психолога и изследователя Робърт Силви за британската радио и телевизионна компания BBC през 1976 г. Етимологията на понятието е изведена от гръцкото „пара“ (παρά – „близо до“, „паралелно със“) и „космос“ (κόσμος – „свят“, „вселена“). Значението му е разгледано подробно в трудовете на Робърт Силви, психиатъра Стивън МакКийт<sup>20</sup> и психолога Дейвид Коен<sup>21</sup>. Паракосмосът представлява изключително детайлен въображаем свят. Такива светове обикновено биват създавани в детска възраст и могат да имат както един, така и множество создатели, всеки от които има сложна и дълбоко емоционална връзка със субективната вселена на създадения от него имагинерен свят, в който могат да бъдат инкорпирани действителни или измислени личности, събития и концепции. Паракосмосът обикновено има своя география, език и история и представлява продължително явление, което, независимо от това, че най-често е преживявано в детството,

19 Сестрите Бронте са Шарлот, Емили и Ан Бронте, английски писателки и поетеси от Викторианската епоха – б.а.

20 **Silvey, Robert, MacKeith, Stephen.** The paracosm: A special form of fantasy. In: Morrison, Delmont C. (Ed.). *Organizing early experience: Imagination and cognition in childhood.* New York: Baywood Publishing Co., 1988, pp. 173–197.

21 **Cohen, David, MacKeith, Stephen.** *The Development of Imagination: The Private Worlds of Childhood.* London: Routledge, 1992.



може да се превърне в сложна реалност, която да се простира и в живота на възрастния. Много често наличието на паракосмос свидетелства за ускорено интелектуално развитие, за творчески потенциал или за необичайна способност за решаване на непосилни за детската психика проблеми като смъртта на човек от семейството. Въображаемата вселена предлага освобождение от недостатъците на реалността и възможност за контрол над преживяванията в една идеална среда. При деца, преживели травма или загуба в ранна възраст, паракосмосът функционира като начин осъзнато да се премине през процеса на скърбене. Един от най-често цитираните примери за личности, развили паракосмически светове след смъртта на близки, са писателите Джеймс Матю Бари, Айзък Динесен и Емили Бронте. Именно паракосмичният свят, създаден и описан в детството на сестрите Бронте и техния брат, който те продължават да населяват и в живота си като възрастни, представлява обект на наратива на „Стъкления град“.

Стъкленият град е събирателното име на фикционалния свят, който първоначално е бил създаден от Шарлот и брат ѝ Брануел. По-късно към него се присъединяват и Емили и Ан, които обаче след няколко години се самоотлъчват от конфедерацията на Стъкления град и създават свой собствен свят – Гондал – „най-вероятно в знак на бунт срещу по-големите си брат и сестра, които обикновено им давали по-нисши роли в изгрите“<sup>22</sup>.

Гондал представлява островен континент в Тихия океан, управляван от жена и е подробно изобразен в поемите на двете сестри. Впоследствие Шарлот и Брануел измислят еволюирала версия на Стъкления град – империята Ангриния. Авторите на въображаемата вселена описват себе си като боговете (наречени от самите тях „джинии“ – от лат. *genii*), които *направляват съдбите на героите, населяващи паракосмоса (една част са измислени, но други са реално съществували исторически личности, като например Артър Уелсли, по-известен като херцогът на Уелингтън*<sup>23</sup>).

Графичният роман на Изабел Грийнбърг проследява паралела и сложните взаимовръзки между текстовете, написани през различните периоди на съществуването на измислените светове и реалните събития от битието на младите автори. Със серия от секвенционални изображения е представен и моментът на генерирането на паракосмоса, който започва като игра между децата с подарената от баща им кутия с войници играчки.

22 The Brontës' Secret science fiction stories. British Library [website], <https://www.bl.uk/press-releases/2011/may/the-brontes-secret-science-fiction-stories>, (accessed 18 May 2021).

23 Артър Уелсли – (1769 – 1852) – британски фелдмаршал и министър-председател, воювал срещу Наполеон Бонапарт.



2. Изабел Грийнбърг. Стъкленият граг (с. 32-33).

Изданието е организирано визуално като комбинация от комиксови панели, мащабни илюстрации на разтвор, детайлни карти, илюстриращи географията на паракосмоса, и авторска типография. Художественият стил на Изабел Грийнбърг, който включва смесване на дигитална илюстрация с ръчно произведени мастиленни и моливни текстури, усилва усещането за уязвимост, което носят образите на Шарлот, сестрите ѝ и Брануел. Фигурите изглеждат така, сякаш биха могли да бъдат понесени от всеки по-силен порив на вятъра. От самото начало става ясно, че героите съществуват в пряка близост със смъртта. Контурите им са променливи и включват известна деформация от обичайните човешки пропорции. Въпреки че са статично разположени върху страниците на книгата, образите сякаш са в постоянно движение.



3. Изабел Грийнбърз. Стъкленият град (с. 30-31)



4. Изабел Грийнбърз. Стъкленият град (с. 12-13).



5. Изабел Грийнбърг. Стъкленият град (с. 70-71).



6. Изабел Грийнбърг. Стъкленият град (с. 120-121).

Интересно е да се отбележи, че „Стъкленият град“ се различава по своите послания от друг графичен роман, при който са смесени оригиналния литературен текст на „Джейн Еър“ на Шарлот Бронте с авторски паралелен наратив. Това е „Джейн, лисицата и аз“ с автор на текста Фани Брит и с илюстрации от Изабел Арсено.



7. Изабел Арсено и Фани Брит. Джейн, лисицата и аз<sup>24</sup>

Изабел Арсено е кандска илюстраторка, която през 2013 г. получава най-престижната литературна награда в Канада, а именно – Наградата на генерал-губернатора на Канада – в категорията „детска илюстрация“ за работата си по „Джейн, лисицата и аз“. Акцентът в произведението е поставен върху благотворното влияние на литературата – главната героиня в графичния роман, четейки „Джейн Еър“, успява да се справи с тормоза в училище, на който е подложена, и да осъзнае собствената си ценност като човешко същество. В статията си за онлайн изданието *Brainpickings* Мария Попова характеризира графичния роман като „абсолютно съкровище, което смесва реалностите на капацитета на децата да бъдат жестоки, възможностите за превъзможване на собствените ни психологически капани

24 **Arsenault**, Isabelle, **Britt**, Fanny. *Jane, le Reanrd & Moi*. Montreal: Les Éditions de La Pastèque. 2012. [Britt, **Fanny**, Arsenault, **Isabelle**. *Jane, the Fox and Me*. Toronto: Groundwood Books. 2013.].

и силата на литературата да вдъхновява, успокоява и трансформира<sup>25</sup>.

В „Стъкленият граф“ на Изабел Грийнбърг, който описва истинската история на авторката на „Джейн Еър“, ефектът, който има времето, прекарано в измисления литературен свят, е показан много по-реалистично и многопластово с неговата понякога тъмна, сложна и всепоглъщаща страна, която едновременно обогатява живота на твореца и читателя, но също така би могла да внесе объркване и скъсване на връзка с реалния живот.

Представеният в рамките на „Стъкленият граф“ паракосмос представлява иновативен подход към адаптацията на литературно произведение под формата на графичен роман, който не следва изцяло сюжетната линия на литературния текст, служещ като отправна точка, а добавя нови смислови и наративни пластове. По този начин читателят научава повече за самия процес на зараждането на творчеството и е подкрепен, ако реши, да разгледа с по-голямо внимание собствените си представи и образи, конструирани около познат класически литературен разказ.

25 **Popova**, Maria. Jane, the Fox and Me: A Gorgeous Graphic Novel about the Travails of Youth Inspired by Charlotte Brontë. *Brain Pickings* [web blog], <https://www.brainpickings.org/2013/11/25/jane-the-fox-and-me/>, (accessed 22 November 2020).

## БИБЛИОГРАФИЯ

Arsenault, **Isabelle**, Britt, **Fanny**. *Jane, le Reanrd & Moi*. Montreal: Les Éditions de La Pastèque. 2012. [Britt, **Fanny**, Arsenault, **Isabelle**. *Jane, the Fox and Me*. Toronto: Groundwood Books. 2013.].

**Bechdel**, Alison. *Fun Home: A Family Tragicomic*. Boston: Houghton Mifflin. 2006.

**Bloch**, Serge, **Boyer**, Frédéric. *Bible: Les récits fondateurs*. Paris: Bayard Culture. 2016.

**Cohen**, David, **MacKeith**, Stephen. *The Development of Imagination: The Private Worlds of Childhood*. London: Routledge, 1992. **Cohen**, David, **MacKeith**, Stephen. *The Development of Imagination: The Private Worlds of Childhood*. London: Routledge, 1992.

**Cervantes**, Miguel de, **Davis**, Rob. *The Complete Don Quixote*. London: SelfMadeHero. 2013.

**Eisner**, Will. *A Contract with God and other Tenement Stories: a Graphic Novel*. New York: Baronet Books. 1978.

**Greenberg**, Isabel. *Glass Town*. London: Jonathan Cape. 2020.

**Jenkins**, Henry. *Convergence Culture: When Old and New Media Collide*. New York: New York University Press. 2006.

**Kafka**, Franz, **Kuper**, Peter. *The Metamorphosis*. New York: Broadway Books. 2009.

**Mattotti**, Lorenzo, **Piersanti**, Claudio. *Stigmata*. Seattle: Fantagraphics Books. 2011.

**Mellier**, Denis, **Frey**, Hugo. The origins of adult graphic narratives : graphic literature and the novel, from Laurence Sterne to Gustave Doré (1760 – 1851). In: **Baetens**, Jan, **Frey**, Hugo, **Tabachnik**, Stephen E (eds.). *The Cambridge History of the Graphic Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 21–38.

**Miller**, Frank. *Sin City: The Hard Goodbye*. Milwaukie, Oregon: Dark Horse Comics. 1991.

**Nilsen**, Anders. *The End*. Seattle: Fantagraphics. 2013.

**Popova**, Maria. Jane, the Fox and Me: A Gorgeous Graphic Novel about the Travails of Youth Inspired by Charlotte Brontë. *Brain Pickings* [web blog], <https://www.brainpickings.org/2013/11/25/jane-the-fox-and-me/>, (accessed 22 November 2020).

**Silvey**, Robert, **MacKeith**, Stephen. The paracosm: A special form of fantasy. In: **Morrison**, Delmont C. (Ed.). *Organizing early experience: Imagination and cognition in childhood*. New York: Baywood Publishing Co., 1988, pp. 173–197.

**Spiegelman**, Art. *Maus: A Survivor's Tale*. New York City: Pantheon Books. 1980.

**Steinbeck**, John, **Dautremer**, Rébecca. *Des souris et des hommes*. Paris: Tishina. 2020.

The Brontës' Secret science fiction stories. *British Library* [website]. <https://www.bl.uk/press-releases/2011/may/the-bronts-secret-science-fiction-stories> (accessed 18 May 2021).

**Töpffer**, Rodolphe. *Histoire de Mr. Vieux Bois*. Geneva. 1837.

**Ware**, Chris. *Building Stories*. New York: Pantheon. 2012.

## ADAPTATION OF A LITERARY WORK IN THE FORM OF A GRAPHIC NOVEL

### Visual representation of the Isabel Greenberg's Glass City paracosm

Vesela Kucheva

**Abstract:** Graphic novels are book editions of high artistic value, which have their origins in the art of the picture book and comics. One of the main features of the genre is its thematic diversity. Some of the topics covered in the publications are existential universal issues, others are encyclopaedic or biographical works, and there are some that interpret classical literary texts. There are also graphic novels in which the literary text is interwoven with an author's parallel narrative. Such an example is *The Glass City* by the British illustrator Isabel Greenberg. It is an author's edition, in which the artist reviews the early texts of the sisters Charlotte, Emily and Anne Bronte and their brother Branwell and the fictional world, created by these young authors. They called the imaginary universe "paracosm" - created own world, which is characterized by detailed rules, common language, geography and characters, shared by all participants in the fantasy. This phenomenon is common in children who later in life become famous artists and reveals rich imagination, but also a trauma and desire to detach from reality and the difficulties that may be encountered in it.

**Keywords:** graphic novel, comics, paracosm, Bronte, illustration, literary adaptation, Isabel Greenberg



## ЗРИМ ЗВУК

### Филмите *Визуална музика* в история на авангардното и експерименталното кино

Анджела Гоцис

**Резюме:** Текстът представя различни кинематографисти (авангардисти от първата половина на миналия век, както и съвременни експериментатори) и техните филми в опит да изясни понятието визуална музика в киното. Историческият преглед подпомага търсенето на корените на идеята за изкуство, в което звукът е зрим. Стремешът на авангардните кинематографисти да освободят киното от влиянието на останалите изкуства, не застига музиката, тъй като тя притежава сходна характеристика с подвижното изображение – развитие във времето. Хармоничното или хаотичното взаимодействие на музиката с кинематографичния образ провокира въображението на зрителите, които имат възможност за досег с кино, което се простира отвъд рамката на развлечението. Утвърдени в кинематографичния хронотоп техники съдействат за формиране на общи и разпознаваеми естетически белези на филмите визуална музика, макар и да не се изчерпват с тях. Поставен в полето на дигиталните технологии, филмът визуална музика едновременно е историческо наследство, образец за безпределността на въображението, и съвременна творческа практика.

**Ключови думи:** авангардно кино, експериментално кино, безкамерни техники, визуална музика

Естетиката на филмовия жанр *визуална музика* води своето начало още от първите стъпки на киноавангарда: „Визуалните творци смятали музиката за най-висша форма на изкуството, вярвайки че тя е идеал за нематериална художествена форма“.<sup>1</sup> Авангардните кинематографисти търсят киното отвъд влиянието на всички останали изкуства освен музиката, която: „... със своя език е способна не само да изразява, но и да изобразява всичко – чувства, мисли, идеи, природни картини и литературни сюжети.“<sup>2</sup> Киното и музиката имат сходства,

<sup>1</sup> **Сампен**, Cretien van. *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. MIT Press, 2007, p.54.

<sup>2</sup> **Янова**, Кристина. Музикалната естетика като тема от филм. В: *Изкуствоведски*

които правят взаимодействието им възможно. И в двете изкуства има движение във времето. Движение на звуци, движение на образи, в ритъм. Ако звуците не бъдат организирани в композиция, ако образите не бъдат композирани в кадър, иначе казано организирани от творческата мисъл на твореца, то изкуство не съществува: „Това, че благодарение на организацията си художествените произведения са нещо повече не само от организираното, а и от организационния принцип – защото като организирани придобиват привидността на несътвореното, – е тяхно духовно определение.“<sup>3</sup> Авангардистите сравняват киното с музиката, търсейки възможности за досег с публиката отвъд тези на наратива. Жермен Дюлак нарича киното „визуална симфония“<sup>4</sup>. Визуалният изказ е сравним с този на музиката – поредица от впечатления, които биха могли да включват или да не включват актьорци, декори, наратив. Киното е изкуство по-сродно с поезията и музиката, отколкото със сценичните изкуства и литературата.

Филмовият жанр *визуална музика* притежава собствена естетика, идеи, език, базиран на прилагането на различни похвати – издраскване на филмовата емулсия и директното рисуване върху филма с разнообразни пигменти (мастило, перманентни маркери), класически анимационни техники, *stop motion*. Във филмите *визуална музика* преобладават абстрактните изображения. Те формират отделно разклонение в авангардното и експерименталното кино, което обаче в известна степен се разтваря и дори изгубва в резултат на развитието на технологиите и на платформите за видеосподеляне в интернет: „Авангардността на медийна територия е менлива величина, съответстваща на неопределимата в ясни граници във времето медийна специфика.“<sup>5</sup> В хронотопа на авангардните (и впоследствие на експерименталните кино прояви) се отличават не малко кинематографисти, които отвеждат естетиката на раздвижените картини до идеята за „интегрално кино“<sup>6</sup>, формулирана теоретично от пионерите на авангарда – Жермен Дюлак, Жан Епщайн, Абел Ганс и др. Реализацията на идеи в киното се обуславя от техническите

четения. С.: ИИИЗк – БАН, 2010, с. 344. [Yarova, Kristina. Muzikalnata estetika kato tema ot film („Hauards End“ na Dzheym Ayvari). In: *Art Readings*. Sofia: Institute of Art Studies – BAS, 2010, p. 344.].

<sup>3</sup> **Агорно**, Теодор. *Естетическа теория*. София: Агата-А, 2019, с. 193. [Adorno, Teodor. *Esteticheska teoriya*. Sofia: Agata-A, 2019, p. 193.].

<sup>4</sup> **Dulac**, Germaine. *Writings on Cinema (1919-1937)* [e-book]. Paris Expérimental, 2018.

<sup>5</sup> Пак там, с. 7-8. [Ibid., p. 7-8.].

<sup>6</sup> Според Дюлак „интегралното кино“ е същността, ядрото на киноизкуството. То е композирано от визуална ритмика, лишено е от каквото и да е литературно значение, то е най-интимната причина за съществуването на киното въобще. Интегралното кино може да включва натурни и абстрактни изображения. (**Dulac**, Germaine. *Writings on Cinema (1919-1937)* [e-book]. Paris Expérimental, 2018. )

възможности към гадения момент.

Самото понятие *визуална музика* е спекулативно и включва в себе си множество смисли и определения. Терминът е използван за пръв път от Роджър Фрай през 1912 г., за да опише цветовете контрасти в абстрактните картини на Василий Кандински. Последващото му приложение в киното съвсем не е случайно, тъй като пионерите на абстрактния филм черпят вдъхновение от опита си в живописа и графичното изкуство. В голяма степен филмът *визуална музика* се опитва да представи идеята за подвижна живопис. Не случайно Оскар Фишингер назовава един от филмите си „Подвижна картина №1“ (1947) – в него позвучите на „Бранденбургски концерти“ на Йохан Себастиан Бах Фишингер рисува върху стъкло своята подвижна картина. Живописата и киното преплитат своите пътища още в първите кинематографични опити на европейските авангардисти. Валтер Рутман, Ман Рей, Ханс Рихтер и Викинг Егелинг създават филми с абстрактно изображение и музика, използвайки разнообразни похвати– анимационни техники, фотोगрами и безкамерни техники като издраскване на филмовата повърхност. Филмите *визуална музика* са едновременно естетическо разклонение на авангардното кино и съвременна кинематографична практика. От една страна, те са наследство от вече приключил период в история на киното, а от друга, поради развитието на дигиталните технологии, са съвременна кинематографична практика, прилагана в творчеството на различни кинематографисти. Отличителна характеристика на кинематографистите, допринесли за развитието на визуалната музика като самостоятелна жанр, е споделената им историческа позиция. Голяма част от филмовите образци *визуална музика* са създадени до 60-те години на миналия век, а авторите им са или представители на европейския авангард или начинаещи кинематографисти, вдъхновени от идеите за „абсолютно кино“ – термин, използван от кинокритиците през 20-те години на XX в. при анализ на филмите на Валтер Рутман, Викинг Егелинг и Ханс Рихтер.<sup>7</sup> Естетическото разнообразие на филмите е споено от идеята на отделните автори за кино, в което равнопоставени изразни средства са движението, светлината, цветът и формата. През 30-те и 40-те години редица европейски кинематографисти емигрират в САЩ. С тях се премества и фокусът на авангардното кино от Европа към новия континент, където авангардът ще се влее в друг визуален поток. Европейските пионери на авангарда съдействат за формирането на различна кинематографична култура в САЩ.

Филмът общува със сетивата, чувствата и подсъзнанието. Егелинг и Рихтер прилагат различни техники, като акцент в техните филми са

<sup>7</sup> Mollaghan, Aimee. *The Visual Music Film*. Palgrave Macmillan, 2015, p. 35.

взаимоотношенията между визуалните елементи на екрана. Във филма от 1924 г. „Диагонална симфония“ на Егелинг елементи от геометрични фигури се появяват и изчезват. Отсъствието или присъствието на който и да е от тях води до формирането на съвсем нова фигура. Важно е да се отбележи, че дефиницията за тези филми като образци на *визуалната музика* е дадена постфактум и не принадлежи на самите автори. Въпреки неизброимите възможности за създаване на подвижна картина, ключова естетическа характеристика на филмите *визуална музика* е приложението на ръчни техники<sup>8</sup> за създаване на киноизображение – рисуване върху светлочувствителната емулсия, нейното издраскване, осветяване, преекспониране, дори приложението на фотографски техники като цианотипия. Това съвсем не означава, че филм, изпълнен с други техники, не би могъл да бъде съотнесен към филмите *визуална музика*. Пример в това отношение е „Пинбол“ (2013) на Сузан Пит. Филмът е определен като *визуална музика* от автора и представлява бързо сменящи се образи, а музиката е „Механичен балет“ (редакцията от 50-те години) на Джордж Ентайл. Откроява се илюзия за движение в дълбочина, сякаш всички повърхности от цветове и графични елементи се разминават, подобно на филма на Норман Макларен и Евелин Ломбарт от 1949 г. „Цветна фантазия“. Историята на експерименталното кино познава и други примери, които могат да бъдат определени като *визуална музика* и са създадени с натурни кадри – такъв е „Настроения на морето“ (1941) на Славко Воркапич, който определя филма си като „фантазия в картини“ (на англ. език pictorial fantasy).

Не рядко филмите *визуална музика* биват сравнявани със синестезията – когнитивен феномен, при който възприятията от едно сетиво провокират неволни възприятия в друго, напр. музиката се вижда, звукът се вкухва и т.н. Преживяванията на синестетиците са причудливи, често пъти комплексни системи, които понякога могат да бъдат донякъде контролирани. Анализирайки своите преживявания синестетик забелязва, че вижда всеки музикален звук в цветен мотив, но тъй като музиката се състои от множество различни тонове, музикалните му образи са сложни плетеници от цветове.<sup>9</sup> В киноизкуството обаче синестезията е преднамерена. Обособяване на филма *визуална музика* като самостоятелен жанр на експерименталното кино е резултат от артистичната смелост в творчеството на кинематографисти като Лен Лай, Норман Макларън, Мери Елън Бют, Оскар Фишингер и др., които със

<sup>8</sup> Ръчните техники се обозначават и с понятията „безкамерни техники“, „директна анимация“, като най-новото сред тях е „Направи си сам“ кино (DIY cinema), под чиято шапка се включват всички горепосочени техники включително фотографските техники.

<sup>9</sup> **Campen**, Cretien van C. Op.cit., p.13.

съвсем различни естетически идеи и техническа изобретателност се опитват да достигнат до една и съща цел – кино отвъд мимезиса. Това немиметично кино не би могло да бъде разгърнато без музика, в която липсата на подражание е иманентна. „Ние свързваме изображения със звуци в нашия мозък и кинематографистите могат да експериментират с тези връзки, не съществува закон, според който изображенията и звуците се свързват естествено.“<sup>10</sup>

Лен Лай (1901–1980) е художник, кинематографист, скулптор, теоретик, пионер в техниката за рисуване и издраскване на целулоидния материал. Във филмите си търси кинетичното взаимодействие между форма, цвят, текстура и музика. Роден в Нова Зеландия, Лай живее и работи в Лондон от 1926 до 1944 г., бидейки част от групата авангардни творци „7&5 Society“. В тези години той създава анимационния филм „Тусалава“ (1926), в който се преплитат образни елементи от аборигенския фолклор с такива от модернизма. „Тусалава“ е създаден с класически анимационни техники. Лай рисува и заснема филма сам, като използва техниката на полиекрана, разделяйки екрана на две части (понякога равни, понякога не), в които първоначално необезпокоявани едно от друго се движат създания, които са геометризирани. Той намалява до минимум монтажа, който по онова време е наложен в киното благодарение на работата на Сергей Айзенщайн.<sup>11</sup> В анотацията към премиерата на филма Лай пише, че „Тусалава“ е рисуван филм, чийто смисъл изцяло се опира на формите, а не на приложението на монтажни и снимачни техники: „По-скоро формата се развива по протежение на първичния мотив... без мотивът да напуска екрана.“<sup>12</sup> Фигурата на ларва, образувана от прикачени кръгове, е традиционна за аборигенското изкуство. По протежение на филма сравнително простите геометрични форми се обединяват в комплексни образи, напр. змия, ембрион, механизмирана човешка фигура. Филмът е проектиран под съпровода на изпълнявана на живо музика, подобно на останалите филми от немия период. Оригиналната музика към него е изгубена, което се оказва причина за непрестанното звуково преобразяване на творбата.

Първият безкамерен филм на Лай е от 1935 г. – „Цветна кутия“. В него кадри, наподобяващи пчелна пита, формират разнообразни геометрични форми – триъгълници, спирали, зигзагообразни линии и др. придружени от кубинска музика. Лай продължава да работи с безкамерни техники и създава десетки филми с движещи се цветове: „В органичното звуко-

<sup>10</sup> **Pisters**, Patricia. *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory (Cultural Memory in the Present)*. Stanford: Stanford University Press, 2003. p. 178.

<sup>11</sup> **Horrocks**, Roger. *Art That Moves: The Work of Len Lye*. Auckland University Press, 2013, p. 142.

<sup>12</sup> Пак там, с. 142. [Ibid., p.142.].

зримо кино цветът вече се използва в цялото му богатство.<sup>13</sup>

Лай рисува върху лентата с четка с камилски косъм, с гребен за коса, с който прави вълнообразни линии и с други предмети. Филмите „Цветен полет“ (1938), „Калейдоскоп“ (1935), и „Музикален постер №1“ (1940) се отличават с ярки цветове, бързо сменящи се кадри, за чийто ритъм Лай се опира на монтажни техники и танцувална музика. На екрана се разтваря експлозия от цветове и форми, които преливат едни в други, влизат в хармонични или дисхармонични отношения. Лай открива собствен процес на работа – след като е разработил първоначалната визуална идея започва да търси подходяща музика. Освен че композицията трябва да се отличава със съответния ритъм, тя трябва да отговаря на още две изисквания – да е сравнително популярна и с финансово достъпни авторски права. В онези години Лондон е завладян от кубинска и карибска музика. Освен в „Цветна кутия“ Лай използва кубински ритми и в друг филм от същия период – „Калейдоскоп“. В „Цветен полет“ авторът използва джаз теми. След избора на музика Лай работи с композитори, които му помагат в анализа на ритъма и разкадровката на филма. Той не се опитва да илюстрира музиката с раздвижени изображения, за него киното предоставя възможност за комуникация между образа и звука.<sup>14</sup> Лай често използва повторения и вариации на даден графичен елемент – често прилагана в експерименталното кино визуално-артистична практика. През 1944 г. Лай се премества в Ню Йорк, където остава до смъртта си през 1980 г. Въпреки различните страни, в които изкуството го отвежда, той не загубва връзка с Нова Зеландия и често пътува дотам, за да се срещне с местни артисти. В Ню Йорк създава най-популярните си филми „Цветен плач“ (1953) и „Свободни радикали“ (1958). „Свободни радикали“ е създаден върху осветена черно-бяла 16 мм лента, използвайки игла, с която издрасква филмовата повърхност. Филмът е: „...екстатично празненство от енергия, която се отказва от всякаква фигуралност и наместо това придобива извънредна хаотична абстракция.“<sup>15</sup> Техниката, при която филмовата повърхност се издрасква, е изключително трудна за изпълнение, тъй като работното пространство е с малки размери, а иглата трябва да бъде държана под определен ъгъл. Впоследствие Лай се заема с изследване на движението чрез скулптурни произведения (т.нар. кинетични скулптури).

Вилхелм Оскар Фишингер (1900 – 1967) е роден в град Гелнхаузен, Германия. През 1916 г. той започва работа във фабрика, преминавайки през

<sup>13</sup> **Милев**, Неделчо. *Теория на елементите на киното*. С.: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1998, с. 369. [**Milev**, Nedelcho. *Teoriya na elementite na kinoto*. Sofia: University Press St. Kliment Ohridski, 1998, p. 369.].

<sup>14</sup> **Horrocks**, Roger. *Art That Moves ...*, p. 144 - 145.

<sup>15</sup> **Beckman**, Karen (ed.). *Animating Film Theory*. Duke University Press, 2014, p. 167.

различните производства. Впоследствие натрупаното знание за различни механизми му помага при изобретяването на собствено оборудване за анимация, звукозапис, специални ефекти.<sup>16</sup> Поради финансови затруднения семейството се премества в беден квартал на Франкфурт. Големият град се оказва за Оскар наситен с възможности за срещи с изкуство дори по време на войната. Там за първи път гледа прожекция на филми на Валтер Рутман и се запознава с пионера на абстрактното кино. Твърдо решен да направи филм *визуална музика*, Фишингер започва да експериментира с различни бои, восък и глина. От тези опити се ражда уред за специални ефекти, при който гилотина за рязане (подобна на тези за рязане на сирене и месо) е синхронизирана със затвор на камера. Използва форма от смес от восък и глина, като при всеки срез заснема по един кадър, разкривайки различното съотношение между материалите. По-късно се премества в Берлин, където създава специални ефекти за редица филми на УФА, сред които е и „Жена на Луната“ (реж. Фриц Ланг, 1929). Фишингер заснема 17 абстрактни филма, наречени „Разучаване №1, 2, 3...“, но за съжаление голяма част от тях са изгубени. По покана на Ернст Любич заминава за Холивуд, където сключва договор с Парамаунт и остава в САЩ до края на живота си.

Един от неговите най-впечатляващи филми *визуална музика* е „Оптическа поема“ (1938), поръчан от MGM, по музика на Ференц Лист („Унгарска рапсодия № 2“). В първоначалните надписи Фишингер споделя със зрителите, че посредством експерименти се опитва да представи кинематографично менталните образи, които човек преживява, слушайки музиката. Авторът избира цветния контраст между фона и движещите се по екрана фигури: „Оптическа поема“ е инструмент за медитация – микроскопичен, универсален, личен.<sup>17</sup>

Норман Макларън (1914 – 1987) е кинематографист, който експериментира с разнообразни техники, сред които *stop motion* анимация, безкамерни техники, а също и натурни снимки. Той е роден и израснал в Стърлинг, Шотландия. Учи в училището по изкуства в Глазгоу, където се докосва за първи път до киноизкуството. През 1941 г. по покана на Джон Григърсън той започва работа в Канадския филмов център. Макларън работи с безкамерни техники, които усъвършенства до края на живота си. Въображението, прозиращо през разнообразните кинематографични техники, позволява на автора да реализира идеята за единение на звук и образ. „Консонансното или дисонансното синхронно пулсиране на видимия и чуваемия свят при Макларън като че ли идва да постави знак за равенство между акустичната

<sup>16</sup> Moritz, William. *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*. John Libbey Publishing, 2004, p. 2-3.

<sup>17</sup> Пак там, с. 229. [Ibid., p.229.].

и оптическата вълнова природа.<sup>18</sup>

Често си сътрудничи с Евелин Ламбарт. Съвместно създават филма „Цветна фантазия“ (1949) – *визуална музика*, в която цветовете композиции се движат една зад друга, издрасканите по повърхността на филмовия материал графични елементи се преследват, оставяйки редица цветни петна. Музикалната композиция е дело на джаз групата „Оскар Петерсон трио“. В „Цигулка“ (Fiddle-de-dee, 1947) Макларън рисува директно върху лентата, цветовете са ярки, текстурата на рисунъка се дължи на следите от четките и инструментите, с които авторът образно интерпретира музиката – популярната песен от 19. век „Чуй присмехулника“, изпълнена с цигулка, без вокал. Филмът е образец за *визуална музика* – динамиката във взаимоотношенията между елементите в изображението е в синхрон с музиката. Кинематографистът рисува всеки кадър с лека вариация от предходния, създавайки илюзия за движение на елементите, включително и за движението на четката. „Филмите на Норман Макларън са като предвестник на едно ново течение и поколение изкуство, което ще се зароди през 70-те години и което ще стъпи основно върху най-различни подобни ефекти за визуализация. Това ново течение получава името Video art.“<sup>19</sup>

Мери Елън Бют (1906 – 1983), подобно на други експериментиращи кинематографисти, тръгва от живописата към подвижното изображение. Според Бют в живописата от зрителя се очаква да изпитва наслада от съвършената имитация на природата, докато киното е изкуство, чиито изразни средства са светлината и движението. Бют открива прилика между слуховото и зрително възприятие, като смята, че не са необходими наратив, символи и репрезентация.<sup>20</sup>

Бют използва в кинематографичната си практика осцилоскоп. Електронно-генерираното изображение на осцилоскопа дава възможност на авторката да създава *визуална музика* със съвсем нова техника, при това десет години преди бащата на видеоарта Нам Джун Пайк. Според Мери Елън човешкият род е достигнал до високо ниво на интелектуално развитие, което обаче е намалило способността за интензивна емоционална реакция. За да бъде събуден сетивният апарат на съвременния зрител, са необходими силни дразнителни, каквито могат да бъдат само хибридни форми на изкуство.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> **Маринчевска**, Надежда. *Квадрати на възображението. Естетика на анимационните техники*. София: Колибри, 2005, с. 124-125. [**Marinchevska**, Nadezhda. *Kvadrati na vaobrazhenieto. Estetika na animatsionnite tehniki*. Sofia: Kolibri, 2005, p. 124-125.].

<sup>19</sup> **Аструков**, Йосиф. *VideoDance*. София: Сдружение „Танц БГ“, 2015, с. 22. [**Astrukov**, Yosif. *VideoDance*. Sofia: Sdruzhenie “Tants BG”, 2015, p. 22.].

<sup>20</sup> **Horak**, Jan-Christopher (ed.). *Lovers of Cinema. American avant-garde 1919-1945*. The University of Wisconsin Press, 1995, p. 315-316.

<sup>21</sup> Пак там, с. 320. [*Ibid.*, p.320.].



Интересът на Мери Елън Бют към мултимедийно синестетично изкуство достига своя връх в цветните филми, които снима. Първият от тях е „Бягство“ (1937), познат също и под името „Синхромия № 4“. Базиран е върху кратък сюжет, чието действие се разгръща върху токата от „Токата и фуза в ре минор“ на Йохан Себастиан Бах, а персонажите са геометрични фигури. Главната роля е поверена на оранжев триъгълник, който преминава през различни геометрични обстоятелства – черна решетка, перпендикуляри, квадрати, криви и спирали. Цветният филм приближава Бют все повече към визията ѝ за кино, което съчетава наука и изкуство. След Втората световна война международните филмови фестивали придобиват все по-голяма значимост. Филмът ѝ „Полка графика“ (1947) печели награда от Венецианския филмов фестивал, а „Контрастни настроения“ (1953) е обявен за най-добър късометражен филм на Международния фестивал за експериментално кино в Брюксел през 1958 г. Въпреки признанието, Бют остава встрани от кипящия нюйоркски филмов авангард, който в онези години набира все по-широк кръг почитатели.<sup>22</sup>

Стивън Улошен е автор, значително повлиян от Лен Лай, Норман Макларън и Оскар Фишингер. Известен с множеството си филми визуална музика, Улошен публикува голяма част от тях в интернет пространство в платформата *vimeo*. Сред използваните техника са рисуване върху филмовата емулсия, издраскване, варене, гниене на лентата и др. Материалите, с които Улошен работи, са цветни перманентни маркери, мастило, макетни ножчета и прозрачна целулоидна ролка, върху която лепи различни кадри.

Мишел Шион прави опити за формиране на теория на звука в киното. Според автора музиката в киното може да бъде *емпатийна* (т.е. да участва във формирането на културно закодирани емоции като тъга, щастие и пр.) или музика, която се противопоставя на образа.<sup>23</sup> Шион представя идея за влиянието на звука върху възприятието за движение и скорост. За разлика от изображението, звукът не би могъл да е статичен. Той освобождава кинематографичната логика от правила и изобразителният словоред се формира изцяло спрямо творческото усещане на автора. По презумпция звукът се отличава с по-висока скорост на възприятие отколкото зрението. Причината се крие в това, че слухът има способността да изолира детайл от звуковия пейзаж и да го проследи във времето, докато очите изследват твърде много неща, при това едновременно. Във филмите *визуална музика* звукът задава ритъм на взаимоотношенията между отделните кадри и между елементите в тях: „...звук, наложен върху изображението, има способността да направлява нашето внимание в конкретна визуална

<sup>22</sup> Пак там, с. 328. [Ibid., p.328.].

<sup>23</sup> **Chion**, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, 1990, p. 8.

посока.<sup>24</sup> Уолошен представя два безкамерни филма, в които музикалната композиция е една и съща, а изображенията са различни – „Котки от Краков“ (2019) и „Втифф“ (2018). Макар и със споделена музика, филмите всъщност са коренно различни. Музиката създава както естетически, така и хронологичен контекст на изображенията – „темпорализация на изображенията.“<sup>25</sup> Времето в отделения кадър може да се възприема като конкретно, относително, плаващо, обширно. Усещането на темпорална линейност, което музиката създава, е от изключително значение за кинообраза. И, разбира се, звукът има способността да създаде емоции у зрителя, които са ориентирани към бъдещето, напр. напрежение, очакване. „Фiesta Брава“ (2017) съвместява две обичайни за творчеството на автора техники: тази на изписването на букви, думи, в кадъра и практиката за работа върху вече заснет материал. Трансформацията на лента с натурни кадри е смела, тъй като естетически утвърдилите се филми *визуална музика* са създадени с абстрактни изображения. Навярно една от причините за предпочитане на абстрактно изображение пред натурното са безбройните акустични характеристики, които притежава всеки обект, поставен в ситуация и във взаимоотношения с други. Абстрактното изображение по презумпция няма звук и всяка нота може да формира връзка с него. „И сякаш единствената цел на творците остава зрителят да приеме и да повярва изцяло на магията на визията, без да прави каквото и да било разграничение на различните ѝ разновидности.“<sup>26</sup> „Време за игра“ (2010) е създаден от ленти с трейлъри на стари холивудски филми, подложени на деструктивни визуално-артистични практики и други безкамерни техники. Уолошен създава филмите си в модуса на промяна на възприятието по отношение на миналото и бъдещето посредством творческа намеса в настоящето. Акцентът е поставен върху органичната природа на филмовото произведение както във физически аспект (целулоидния материал остарява, загубва качества, придобива несъвършенства), така и в духовен (естетически).

Филмите *визуална музика* са естетическо наследство от модернизма и са артистичен подход, присъстващ в произведенията на съвременни кинематографисти. Независимо от контекста, филмът *визуална музика* е опит за екранно единение на две сетива, играта между които би могла да доведе до развитие на различна възприемателна чувствителност.

<sup>24</sup> Пак там, с. 11. [Ibid., p.11.]

<sup>25</sup> Пак там, с. 13. [Ibid., p.13.]

<sup>26</sup> **Нейкова**, Радостина. Комиксът и киното. В: *Изкуствоведски четения*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2007, с. 328. [Neykova, Radostina. Komiksati kinoto. In: *Art Readings*. Sofia: Institute of Art Studies – BAS, 2007, p. 328.]

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Адорно**, Теодор. *Естетическа теория*. София: Агата-А, 2019. [Adorno, Teodor. *Esteticheska teoriya*. Sofia: Agata-A, 2019.].
- Аструков**, Йосиф. *VideoDance*. София: Сдружение „Танц БГ“, 2015. [Astrukov, Yo. *VideoDance*. Sofia: Sdruzhenie “Tants BG”, 2015.].
- Маринчевска**, Надежда. *Квадрати на възображението*. Естетика на анимационните техники. София: Колибри, 2005. [Marinchevska, Nadezhda. *Kvadrati na vaobrazhenieto*. *Estetika na animatsionnite tehniki*. Sofia: Kolibri, 2005.].
- Милев**, Неделчо. *Теория на елементите на киното*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1998. [Milev, Nedelcho. *Teoriya na elementite na kinoto*. Sofia: University Press St. Kliment Ohridski, 1998.].
- Нейкова**, Радостина. *Комиксът и киното*. В: *Изкуствоведски четения*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2007, с. 324 – 328. [Neykova, Radostina. *Komiksat i kinoto*. In: *Art Readings*. Sofia: Institute of Art Studies – BAS, 2007, p. 324 – 328.].
- Янова**, Кристина. *Музикалната естетика като тема от филм („Хауардс Енд“ на Джеймс Айвъри)*. В: *Изкуствоведски четения*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2010, с. 344 – 349. [Yanova, Kristina. *Muzikalnata estetika kato tema ot film („Hauards End“ na Dzheyms Ayvari)*. In: *Art Readings*. Sofia: Institute of Art Studies – BAS, 2010, p. 344 – 349.].
- Beckman**, Karen (ed.). *Animating Film Theory*. Duke University Press, 2014.
- Campen**, Cretien van. *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. MIT Press, 2007.
- Chion**, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, 1990.
- Dulac**, Germaine. *Writings on Cinema (1919–1937)* [e-book]. Paris Expérimental, 2018.
- Horak**, Jan-Christopher (ed.). *Lovers of Cinema. American avant-garde 1919–1945*. The University of Wisconsin Press, 1995.
- Horrocks**, Roger. *Art That Moves: The Work of Len Lye*. Auckland University Press, 2013.
- Mollaghan**, Aimee. *The Visual Music Film*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Moritz**, William. *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*. John Libbey Publishing, 2004.
- Pisters**, Patricia. *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory (Cultural Memory in the Present)*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

## VISUAL SOUND

### *Visual music films in the history of avant-garde and experimental film*

Andzhela Gotsis

**Abstract:** Various cinematographers (avant-garde artists of the first half of the last century, as well as modern experimenters) and their films are discussed in the article in an attempt the concept of visual music in film to be clarified. Historical review supports the search for the roots of the idea of art in which sound is visible. The aspiration of avant-garde cinematographers to free filmmaking from the influence of other arts does not concern music, as it has a similar feature to the moving image - development over time. The harmonious or chaotic interaction of music with the cinematic image provokes the imagination of the spectators, who have the opportunity to touch a film that extends beyond the framework of entertainment. The chronotope techniques, which are well known in the cinematic, contribute to the formation of common and recognizable aesthetic features of the visual music films, although they are not limited to them. Located in the field of digital technology, the visual music film is both a historical heritage, a model for the infinity of imagination, and a contemporary creative practice.

**Keywords:** avant-garde film, experimental film, cameraless techniques, visual music

## ПРЕМЪЛЧАВАНАТА ПАРАДИГМА

### Размисли върху нова монография за изкуството на социалистическа България през 70-те години на ХХ век

Милена Георгиева

**Резюме:** Статията представя новоизлязлата монография на Пламен В. Петров „Изкуство и власт в България през 70-те години на ХХ век“ и проблематизира аспекти на българската култура и изкуство от късния социалистически период. Този период и изкуството в него, което е подчинено на еднопартийната власт на 45-годишния режим, днес често са подценявани, отхвърляни, премълчавани или анализирани едностранчиво. Пламен Петров се опитва да погледне върху тях от друга гледна точка – той изследва подробно и детайлно управлението на културата и художествените ѝ резултати през периода на 70-те години на ХХ в., изхождайки от презумпцията, че в него преобладават позитивните моменти, като оформя разказ за магистралните тенденции, творци и творби, останали и днес непреходно значими. Приноси на книгата са разгръщането на богатия контекст, защитен от нова архивна документация, която подкрепя тезите на автора, предложената периодизация на „дългото десетилетие“ (1967 – 1981), подробният анализ на официалните стратегии, директиви, програми, проекти, събития, културтрежери, културни институции, функционирането им като ръководни управленски органи, състоянието на различните изкуства през периода в този контекст, вносът и износът на културни продукти, постепенното отваряне на страната към западния свят, ролята на Държавна сигурност за управлението на културата и за оцеляването на режима и др., като авторът съзнателно се абстрахира от морално ценностни оценки. Изследователският фокус в книгата е насочен основно върху трансформацията на властта към по-либерално отношение спрямо интелегенцията в сравнение с предишните подпериоди на режима, като в замяна държавата се ангажира с разширяване на културната инфраструктура, създаването на творчески обществени организации, покровителство и материални привилегии за творците. Новото състояние на отношенията власт – изкуство води до културна парадигма, различна от тоталитарната фаза на комунистическия режим.

**Ключови думи:** 70-те години на ХХ век, управление на културата в НРБ, културни институции, видове изкуства, социалистическа власт, Държавна сигурност и културна политика

Най-новата книга на Пламен В. Петров – „**Изкуство и власт в България през 70-те години на ХХ век**“<sup>1</sup> – е мащабно панорамно изследване на изкуството в неговата цялост през 70-те години на ХХ век, като основният акцент пада върху заявената в заглавието тема, а именно върху взаимоотношенията на изкуството и неговите създатели с комунистическата/социалистическата власт в лицето на нейните ръководни органи, институции и овластени личности. Изследването се основава на дисертация на същата тема, която авторът успешно защити в началото на 2020 г. в Историческия факултет на „Софийски университет“.

Познаваме Пламен Петров като млад, сериозен и добросъвестен изследовател в различни области на историята, изкуствознанието и културологията – той има статии върху средновековното изкуство и Българското възраждане, куратор е на значими ретроспективни изложби и е автор на различни текстове за явления и художници от началото на ХХ в. в България. Сега го виждаме и като автор на едно амбициозно научно съчинение върху периода на социализма – както става ясно – респектирац кръг от заявени изследователски интереси! Научната изкуствоведска литература, засягаща периода на 70-те години на ХХ в., е твърде малко и се отнася предимно до театъра и киното. Ето защо отбелязвам това недотам изследвано поле като първия принос на автора – актуално избраната тема. Изхождайки от изкуствознанието, той съвсем не остава при него и не се фокусира само върху един вид изкуство. Работата най-общо се характеризира като културологична по обхвата си, с използване на методи от други хуманитарни и социални науки, така че може да се определи и като интердисциплинарна. Желанието на автора е да разработи цялостна визия за динамиката на всички изкуства като част от културата на късния социализъм, проследявайки във всяко едно от тях съотношението власт – културни директиви, власт – изкуство, власт – интелегенция/творци.

Още в увода Петров декларира, че ще се придържа максимално към наличните факти, като ги съпостави в контекста на различни издирени извори от периода: официални документи, стенографски записи от конгреси, архиви, художествена критика, спомени на участници в събитията, както и произведения на изкуството. Този историко-културен подход, в който на пръв поглед емпирията преобладава и е използвана изключително за доказателствен материал, винаги е бил видим при него и го отличава като неуморим търсач на истината, доколкото историческата истина е относителна, т.е. зависи не само от документите, но и от нагласите

<sup>1</sup> **Петров**, Пламен В. *Изкуство и власт в България през 70-те години на ХХ век*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2021. [**Petrov**, Plamen V. *Izkustvo i vlast v Balgariya prez 70-te godini na XX vek*. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2021.].

(минали и сегашни), от интерпретациите, които изследвателят в съвремието предлага, и от тяхната убедителна защита пред научната колегия. Самият Петров като учен се съмнява в неутралността на наратива от изложени факти, но те са малките тухлички, от които все пак се изгражда този повече или по-малко субективен разказ – впрочем това е характерно за всеки мислещ историк, стремящ се да бъде относително обективен, т.е. със своя първоначална хипотеза, която ученият се опитва да аргументира в цялото си изложение. Както пише известният френски историк Жак Ръвел: „Не само, че никои разказ не може да претендира за изчерпателност, но всеки разказ предлага такъв подбор”<sup>2</sup>. Важно е как четем и подбирате документите, но също така дали си поставяме продуктивни задачи, дали усещаме контекста на времето, как се дистанцираме при анализа на фактите от субективните си настроения.

Специално за историята на изкуството се намесва още един, особено субективен фактор, какъвто е естетическият вкус на историка на изкуството – към определени творци, течения, стилове. Пламен Петров категорично избягва този компонент да бъде водещ в неговото изследване – той се ръководи от добрите си исторически и художествени познания за периода, от неговите основни тенденции и представители, утвърдени от тогавашната публика, приети от сегашната история на изкуството, допълвайки някои пропуски на предишни изследователи. Важно е да се подчертае, че Петров като млад учен не е съвременник на социалистическия период и това обстоятелство му дава възможността да не се влияе от минали и днешни конюнктурни или идеологически съображения, за да си състави и предложи визия за съответния времеви отрязък от недалечното минало.

Авторът има свое мнение за това време и го защитава, а то е: **в управлението на културата и в художествените ѝ резултати има позитивни моменти, които преобладават и не бива да бъдат пренебрегвани, отричани, забравени.** В тази гледна точка виждам и най-големия принос на книгата – тя автоматично я превръща в справочник за голямата част от създаденото през това време, по-точно през „дългия период на 70-те години” (негов термин), започнал в края на 60-те години и завършил през 1981 г. Защото книгата определено надхвърля като задача конкретно поставения проблем в заглавието си. Нейният невероятен обем от подробно проследяване на събития, очертаване на магистрални процеси, биографии на знакови участници в тях, анализи, изводи, придружени със

<sup>2</sup> Ръвел, Жак. *Есета по история и историография*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2010, с. 181. [Ryovel, Zhak. *Eseta po istoriya i istoriografiya*. Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto, 2010, p. 181.]

схеми, приложения, таблици и огромна библиография (над 1450 заглавия) всъщност съвсем не е пречка за един любознателен читател да изпита наслада от стила и езика, с който тя така увлекателно е написана, че обемът ѝ не се усеща.

В разказа на тази книга сполучливо е съчетана макроисторията за периода на 70-те години с микроисториите за отделни институции, личности, събития. Според Юрген Кока опасността при микроисторията е, че „тя изпълнява задачата да критикува макроисторически разкази, теории и синтези”<sup>3</sup>. В този случай книгата поднася наратив, различен от опитите за макроистория на неолибералния исторически модел, основаващ се главно на т.нар. „частни случаи” и на натрупания вече опит да се омаловажава и стигматизира този период от културата на България, поради обществено-политическия ѝ статут в социалистическия блок.

Книгата съдържа 6 глави, всяка с няколко подглави, които умело ни насочват към анализа на основния проблем от различни ракурси. Въпреки обема ѝ, Петров е посветил цяла глава на предисторията на фиксираното в заглавието съотношение, в която разглежда как властта в Третото българско царство се отнася към зараждащото се ново българско изкуство, какво се случва с изкуството в годините след превратите от 1934 г. и 1944 г., след установяването на тоталитарния режим по съветски образец, как в търсенето главно на национален модел се развива българското изкуство през 60-те години в условията на една еволюираща по отношение на културата диктаторска власт. Квалификациите на Пламен Петров, предишните му задълбочени занимания с този по-ранен период, му позволяват да бъде на ниво. В хуманитаристиката владеенето на материала, стъпването върху подобни изследвания, дори когато не ги споделяш, но аргументираш своята антитеза, след като добре ги познаваш и цитираш, е особено важно за отстраняването на стереотипи и внимателното утвърждаване на по-достовърни съвременни парадигми. Пламен Петров прави това коректно, аргументирано и постъпателно в голяма част от книгата си.

В тази *Предистория* авторът набляга върху личността на княз Фердинанд и заслугите му за утвърждаването на българското следосвобожденско изкуство посредством неговото меценатство, олицетворявайки властта в този най-ранен период главно чрез монархическата институция. Проследени са основни факти относно създаването на първите културни институции, художествения и културния живот на България, строителите

<sup>3</sup> **Кока**, Юрген. Социалната история между микроисторията и глобалната история. В: *Между макроисторията и микроисторията или историята в множествено число*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2010, с. 44. [**Кока**, Yurgen. *Sotsialnata istoriya mezhdru mikroistoriyata i globalnata istoriya*. In: *Mezhdru makroistoriyata i mikroistoriyata ili istoriyata v mnozhestveno chislo*. Sofia: *Dom na naukite za choveka i obshtestvoto*, 2010, p. 44.].



на националната култура като министрите К. Величков и Ив. Шишманов, особеностите на художествения обмен с различни страни във вид на изложби, международни сдружения, посещения, като се доказва, че властта – монархическа и държавна – от ранни години се стреми да регулира художествения живот в България. Тук има някои съществени пропуски и спорни интерпретации, които ще отбележа, защото са важни за темата на книгата – красноречив, но все още малко известен факт е, че трансформацията на Държавното рисуwalно училище в Художествено-индустриално става „отгоре”, след като министърът на народното просвещение Н. Мушанов успява да убеди Народното събрание в новия закон за образованието (1909) да бъде включена непременно и тази реорганизация. Чрез близостта си с партията на демократите, които идват на власт, дружество „Съвременно изкуство“ успява най-после да прокара своите идеи за творческо изучаване на българските старини в художественото образование и да постигне обновление на училището с млади кадри – актуални културни реформи, крайно необходими в този момент<sup>4</sup>, т.е. политическата власт е използвана на пръв поглед „отдолу”, но с резултат „отгоре” – практика, която ще се прилага все повече в България дори и по културните въпроси. Трудно ми е да се съглася с тезата, че Законите за поощрение на родното изкуство (1921) и на детската литература (1920) са „опит за контрол над интелегенцията” от страна на държавата (с. 54). По мое мнение, те по-скоро са опит за защита на творците чрез издигането на професионалния им статут именно с помощта, която им се оказва законодателно. Чрез тях държавата не налага естетически критерии, освен изискването за качество на произведението на изкуството, а ако от тези закони следват някакви санкции, то те са само морално-назидателни, но не и партийно-идеологически, както това се получава в следващите периоди. С оглед на заявената тема не бива да изключим от анализ бруталните политически репресии на властта, дошла с преврат (1923) над левите интелектуалци, чийто модернизъм е буквално физически смазан. А трябва ли да се премълчава и намесата на политиката в изкуството (лява и дясна, държавна и партийна) във времена на крайна нестабилност и идеологическа поляризация, каквито са 20-те години? В тази глава обаче Пламен Петров се е опитал да покаже предимно процесите на централизиране на властта и известното ѝ подражаване на някои пронацистки културни институции в началото на 40-те години. Но дали „танцът с властта” (с. 55) на следващите модернисти е бил толкова голям, че чак да правят компромиси с изкуството си? Това е вече утвърдена теза на изкуствоведката Татяна Димитрова за

<sup>4</sup> Вж. **Георгиева**, Милена. „Съвременно изкуство” и мечтата за ДРУ. *Историческо бъдеще*, 2001, № 2, с. 111-144. [**Georgieva**, Milena. „Savremenno izkustvo” i mechtata za DRU. *Istoricheskio badeshte*, 2001, no. 2, p. 111-144.].

появата на „автоцензуриращия се модернизъм“<sup>5</sup> и взаимните отстъпки между интелигенция и авторитарна власт през 30-те и началото на 40-те години, но за този сравнително ранен период е добре да отчетем и въздействието на други извънинституционални фактори, регулиращи пазара на изкуството в България – напр. слабата рецепция на западния авангард у нас, общите тенденции с преобладаване на Новата предметност (Германия) в живописата, играещи голяма роля за естетическите рамки, които сами си поставят художниците модернисти. В тази връзка и т.нар. „нов художествен реализъм“, лансиран от Николай Шмиргела в доклада му на същата тема от 1935 г.<sup>6</sup>, визира, според мен, налагащата се тенденция към реализъм в цяла Европа, а не точно на социалистическия реализъм, проникващ от СССР. Поне реализмът от Изток не се отнася за всички участници в Дружеството на Новите художници, които в това време реално имат повече информация за западните художествени движения. Би било редно да се спомене и разправата на Съюза на дружествата на художниците в България (СДХБ) с именити творци като проф. Иван Лазаров и Иван Пенков, изключени от Съюза само защото са приели самоволно да изпълняват поръчки без вътрешни конкурси, инициирани от СДХБ – една нова форма на авторитарно отношение към отделни независими творци от страна на частната професионална институция на художниците, която изразява видимо общия дух към дирижиране на изкуството, припознавайки се постепенно в държавните културни институции – дух, все по-налагащ се в началото на 40-те години и предвещаващ приемственост с бъдещите промени. Тези мои бележки, касаят отделни детайли и само нюансират споменатия сериозен научен текст!

Искам да подчертая, че Пламен Петров съзнателно не акцентира върху травматичната тема за разправата с българските интелектуалци след 9.IX.1944 г., макар че от изложението ясно се разбира трагедията на тяхната съдба, както и върху случаите с Ал. Жендов по времето на култа на личността, с епиграмите „Люти чушки“ на Радой Ралин от средата на 60-те години и т.н., естествено не защото авторът не ги познава или отрича, а защото – освен че на тях са посветени доста монографии и статии, цитирани в книгата – **изследователският фокус в нея е върху трансформацията на властта и въздействието ѝ върху изкуството именно**

<sup>5</sup> **Димитрова**, Татяна. Между модернизма и тоталитаризма: проекциите на държавната политика върху българския художествен живот през 30-те – началото на 40-те години. *Проблеми на изкуството*, 1996, № 1, с. 3-13. [**Dimitrova**, Tatyana. Mezhdu modernizma i totalitarizma: proektsiite na darzhavnata politika varhu balgarskiya hudozhestven zhivot prez 30-te – nachaloto na 40-te godini. *Problemi na izkustvoto*, 1996, no. 1, p. 3-13.].

<sup>6</sup> **Остоич**, Димитър. Из борбата за социалистически реализъм в българското изобразително изкуство. София: Български художник, 1967, с. 54. [**Ostoich**, Dimitar. *Iz borбата za sotsialisticheski realizam v balgarskoto izobrazitelno izkustvo*. Sofia: Balgarski hudozhnik, 1967, p. 54.].

**през 70-те години** след всичките ужасяващи перипетии и задънени улици на тоталитарния режим през предходните периоди, които авторът само маркира. Пламен Петров обаче непрекъснато сравнява процесите на развитие през 70-те с мрачното време на упадък и аномалност от 40-те - 50-те години, служещо му за ориентир, когато пише за промените през следващия период. Авторът разделя периода на 70-те години на няколко етапа или микропериода (1967 – 1972 г.; 1972 – 1977 г. и 1977 – 1981 г.), фиксирани като работни още в увода. Но което е по-важно, смята, че те се различават един от друг съществено и чисто съдържателно по линията на основния проблем власт – творец. Поантата на книгата е именно в тази теза за новото въплъщение на властта след 1967 г., за нейното лавиране между многото външни и вътрешни фактори, за желанието ѝ непременно да склочи „обществен договор“ с интелигенцията, за да продължи да съществува в помирителен, по-мек режим на контрол, тъй като това ѝ е необходимо за нейната стабилизация на фона на „разведряването“ в международните отношения и идеологическите битки между двете тогавашни световни суперсили. С други думи, властта стига имплицитно до заключението, че именно изкуството и неговите създатели могат да бъдат „инструмент за провеждането на политики, което ще осигури оцеляването на държавната машина по пътя ѝ към осъществяването на комунизма“ (с. 97), т.е. на статуквото ѝ. И е неисторично да се отрече, че тази перфидна позиция като краен резултат обаче дава тласък на българската култура през 70-те години. Пламен Петров не се интересува толкова от морално-ценностната страна на този договор (вече споменах защо), но и не премълчава как фактите биват тълкувани в други исторически модели, в по-късни периоди, от конкретни изследователи. Вниманието му обаче е насочено към изследване на официалните стратегии за развитието на културата, към резултатите в художествено отношение и дали те са различни от това, което е направено в предходните подпериоди на комунистическия режим. В този аспект оценката на социалистическото изкуство (в смисъла на хронологически период) като „високо“ и „ниско“, „добро“ и „лошо“, „правилно“ и „неправилно“ не стои на дневен ред в книгата му.

*Втора и трета глава* са теоретични и необходими на автора, за да се фокусира върху философията на властта през 70-те години, както и върху правните, институционални и финансови измерения на нейното функциониране. Оглеждат се новопоявили се идеологии като „реален социализъм“, „научен социализъм“, „развито социалистическо общество“, техните употреби в различни контексти – хронологични, теоретични, практични от различни комунистически дейци, тяхната най-ранна поява в реториката на властимащите, анализирана като признак за промяна, макар и в точно определени граници, особено след Пражките събития

(1968), с надеждата, че това би могло да се случи само „отгоре”. Засегнато е влиянието на Николай Ръорих върху Людмила Живкова с концепцията му за „всестранното и хармонично развитие на личността” (с. 98), нейната генеалогия у нас още през 20-те години и новото ѝ продължение през 70-те години като инструмент за хуманизиране на режима, който вече се стреми към международно културно признание.

Коректен е изводът на автора, че част от причините изкуството да придобие такъв авторитет през 70-те години е новият му статут, защото то е станало един от най-важните способности на властта за работа в полето на културата и за възпитанието на младото поколение (с. 101). В тези глави, посветени на културните политики на 70-те години, се проследява детайлно зараждането на една парадигма за „обществено-държавно начало”, станало водещо в механизмите на управлението – това е нов момент във взаимоотношенията между властта и интелигенцията, при който последната е поканена, дори „приласкана” (а често и „прелъстена”) да се включи активно в управлението, т.е. властта да бъде предадена в ръцете на професионални експерти, но верни на комунистическата кауза, като изборността, макар и привидна, залегне на всички нива в органите за управлението на културата. От своя страна, държавата се ангажира с разширяване на културната инфраструктура, създаването на творчески обществени организации, покровителство и материални привилегии за творците. Пл. Петров се стреми да проникне зад парадната лексика и шаблонната пропаганда, да потърси мотивите за известната демократизация на режима през този период, откривайки ги в неутрализирането и на най-малкото отрицание сред хората на изкуството, по принцип стремящи се към повече независимост, но също така като цяло готови да платят в морален план за конформизма си, а и да се възползват от известната творческа свобода, която им се предлага.

Достатъчно информиран и ерудиран, авторът привежда примери с дисиденти в СССР (случаят Синявски-Даниел), за да ни докаже, че в България властта проявява по-бързи рефлексии за недопускане на подобни явления, като хитро отхвърля грубите забрани, табутата и физическите репресии, вървейки към курс на „по-мек” натиск. Едни от първите стъпки при осъществяването на тази линия са провеждането на референдум и приемането на нова конституция, които имат значение за новите насоки в управленското мислене на комунистическата власт, анализирани много обстойно в труда на Петров, доколкото властта държи привидно на „социалистическата демокрация”. Тук авторът предлага подробни историзирани документални реконструкции на важни културни институции на властта като Комитета за изкуство и култура (КИК), Комитета за култура (КК), Комитета за приятелство и културни връзки в чужбина (КПКВЧ), ролята на постановление № 34, унифицирало националния

комплекс „Художествено творчество, културна дейност и средства за масова информация”, указ № 1086 (за новия тип критика и самокритика), позицията на Държавна сигурност в този период, финансовите проекции и капиталовложения на властта в управлението на културата от 70-те години. Използвани са методики, които боравят със статистически и социологически данни, извлечени от наличните документи и осмислени от автора. За първи път се съставят различни схеми, които Пл. Петров предлага относно структурата и взаимодействието на културните институции. Авторът се насочва към възпроизвеждане на цялостното ръководство на културата, онагледяване на неговата пирамидална йерархия, на звената, художествените съвети, фондовете и тясната им връзка с художествените и обществените организации, както и реорганизацията им в светлината на новопоявилите се конгреси на българската култура, задаващи насоките за развитие през десетилетието, като дълбоко е навлязъл в системата на тяхното функциониране.

Третият конгрес е най-важният за десетилетието с оглед на поставената задача за достойно национално честване на 1300 години от създаването на България – дата, съвпадаща и със 100 годишнината от нейното освобождение. Авторът коректно отбелязва акцентите в последния конгрес, които ще се превърнат в основни идеологически белези на десетилетието – древното минало на страната, националния суверенитет и идентичност, уважението към културата на другите народи, нарастващата международна диалогичност на България в съзвучие с желанието ѝ за отваряне към света, за „отместване на хоризонта”, за подобряването на нейния имидж не само в социалистическия блок. В други историографски и литературни модели за периода те се интерпретират като псевдоисторически белези в служба на квазиидеологията на късния социализъм с отрицателна оценка<sup>7</sup>, но Петров се интересува от крайния резултат и то от добрите му образци. Затова тезите му за интернационалното и националното, които все повече се налагат като еволюционен маркер в идеологията на късната социалистическа култура и провокират създаването на редица опазващи културното наследство институции, запазването на стари архитектурни ансамбли и др. заслужават внимание. Но националното може да се тълкува и като своеобразна опозиция на директивите от Кремъл – Пл. Петров добре е обрисувал това след 1975 г., цитирайки някои възгледи на председателя на КИК и КК Людмила Живкова по този съществен въпрос.

<sup>7</sup> **Милчаков**, Яни. Соцреализмът и идеологическата дезинтеграция на режима през 60-те/80-те години на ХХ век. В: *Соцреалистически канон/алтернативен канон*. София: ИК „ПАН“, 2009, с. 398-405. [Milchakov, Yani. Sotsrealizmat i ideologicheskata dezintegratsiya na rezhima prez 60-te/80-te godini na HH vek. In: *Sotsrealisticheski kanon/alternativen kanon*. Sofia: IK „PAN“, 2009, p. 398-405.].

Главите са разнообразни с персоналии за председателите на КИК и КК, за първите им заместник-председатели, в които се набляга върху кадровите политики, кариерното им развитие, внимателния им подбор, експертността, но и дългия им стаж във властта, без да се дават съвременни политически оценки за тях. Срещаме се с осъществени и неосъществени инициативи и проекти, с които 70-те години са запомнени (програмите Леонардо да Винчи, Николай Ръорих, Знаме на мира, пътуващата из Европа, Азия и Америка изложба „Тракийската култура и изкуство по българските земи“ и др.) чрез наличната и изчерпателно цитирана документация за тях. Освен приложената информация, която е наистина впечатляваща, Петров се стреми към вникване в „усъвършенстването на ръководството на културния фронт“, с ирадиращи нови практики както в чужбина – културните ни центрове (БКИ), така и на регионално равнище – териториалните комплекси „Култура“, за да обясни как функционира на практика обществено-гържавното начало и как художествено-творческата интелигенция е обхваната чрез него в производството и разпространението на културни блага сред големи маси от населението. Независимо че тази усложнена, претоварена властова структура е твърде тровава (и авторът отбелязва това), въпреки системните подходи и непрекъснати ѝ реорганизации, тя все пак успява да постигне естетизация в огромен мащаб, макар и проведена едностранчиво в духа на утопията „социализъм“.

Работил с архивите на Държавна сигурност, Пламен Петров има различно виждане от днес преобладаващото мнение за тази институция – в специална подглава за нея той твърди, че ДС е „ведомство за контрол, което и преди, и след 1944 г. цели не просто да съхрани суверенитета на страната, но и да осигури оцеляването на гържавната машина, респективно на установения политически ред“ (с. 236). Може да не се съгласим с тази негова дефиниция, смятайки я за непълна или неточна, като знаем бруталността на методите ѝ на действие, но и отричането на основания за съществуването на ДС в системата на всяка гържава също е безпринципно и неисторично. С други думи, тя не е само инструмент, създаден за сплашване на интелигенцията от евентуално дисидентство, както се третира в множество съвременни трудове, но и самата тя изпитва страх от увеличаването на своите жертви и невъзможността да се справи с поставените ѝ задачи. Теза, върху която си струва да се помисли без емоции и да се подложи на верификация от всеки, който се занимава с изучаването на ДС. Съвсем резонно и с оглед на хипотезата, залегнала в книгата му, авторът се интересува главно от действията на службата във връзка с културно-историческото наследство (отдел 14 и неговата дейност), придобиването на културни ценности чрез откупки и дарения за българските галерии и музеи, вкл. и чуждестранни (днес едва ли осъществимо в такъв мащаб!). За мен беше учудващо да прочета, че

според запазените документи 30% от научните специализации в чужбина през 70-те години са били в западни страни, извън зоната на социализма (!), т.е. нараснали са три пъти повече от 1967 г., съответно и посещаващите тези страни учени също са били следени въпреки повишения им брой, а някои са и вербувани, както и много други статистически данни за оперативността на ДС в битката ѝ с „идеологическата диверсия“ за запазване на статуквото в един двуполъсен световен ред. Основният извод е парадоксален, но пък подплатен с документи и цифри: Държавна сигурност няма необходимите ресурси, за да овладее процеса на либерализация на художествената интелигенция, особено към края на периода, но се стреми да бъде балансьор в отношенията власт – интелигенция, както и да подпомага осъществяването на една по-скрита задача – чрез еманципацията на националната култура страната да добие разпознаваемост в световен план (с. 268).

Особен интерес предизвиква и подглавата за финансовите измерения на обществено-държавното начало в управлението на културата, защото тя преобръща някои представи относно харчовете на държавата за „прищевките“ на Л. Живкова като дъщеря на „Първия“ – един слух, който още през тези години се тиражираше и настройваше населението срещу политиката на „разведряване“ посредством износа и вноса на култура у нас. И тук изворовият доказателствен материал е водещ, сравняван с миналите и бъдещите периоди, за да падне една митологема. Приложените статистически таблици показват спестяване на бюджетните разходи за култура в сравнение с 1970 г. и дори свиване до края на периода, когато отново се увеличават (но до 1,53% от разходите на страната) поради реализирането на големите културни проекти като НДК, НИМ и програмата 1300 години България (с. 283).

Глава 4. Развитие на изкуството през 70-те години на XX век е основна в книгата. Тя е едро скицирано изложение на ситуацията в литературата, театъра, изобразителното изкуство, фотографията, киното, музиката, балета, операта, оперетата, мюзикъла, църковата дейност, архитектурата, модния дизайн и народното творчество.

Авторът много добре си дава сметка за официалността на документите, с които борава или фрагментарността на някои архиви, възможностите за разминаване между теория и практика във времената на еднолична власт и мощна пропагандна реторика, но те сумарно дават представа за реалните постижения на периода, от които Петров се интересува в макроисторическия си поглед към него. Право на автора е да избере гледната си точка, а тя е заявена съвсем ясно: **„да подири „другото“ лице на случилото се в разглеждания период, като същевременно спомене само случаи на напрежение между властта и интелигенцията, останали незабелязани или рядко коментирани в научната литература**

(с. 294). При тези уговорки обвиненията в едностранчивост на прегледа на изкуствата отпадат. Така в раздела *Литература* на 70-те години, той се спира на симптоматичен, но не особено популярен случай с писателите Екатерина Томова и Николай Хайтов, за да ни припомни механизмите за оценка на тогавашните ред. колегии, играещи ролята на своеобразни цензори, и възможностите, които писателят творец има или няма, за да защити своето авторско право. В този случай властта, а после и литературната критика застават зад писателката, което е прецедент. Без да забравя за „извънредните случаи“ (по Пламен Дойнов) в социалистическата литература, Петров се интересува от общите тенденции към разкрепостяване на белетристиката, поезията, киносценариите, мемоарната литература, от промяната на самата власт – от „груб цензор“ в по-ранните години – до „ловък продуцент“ на творческа продукция през втората половина на 70-те години, дори на репресираните и цензурирани автори в някои от случаите. Действително, този период е характерен с ярки произведения на литературата, които и до днес не са опровергвани като естетическа стойност, повечето далеч от доктрините на стария соц. реализъм, присъстващи в съкровищницата на националната ни литература. Със сигурност може да се каже за периода, че забраните обикновеният човек да се занимава с политика, да говори публично за нея, рефлектираха в усилване на заниманията му с изкуства и културно потребление, каквото бе и желанието на властта. Цифрите на книгоиздателската дейност, които авторът привежда, също доказват това. Инфраструктурата, поддържаща пластичните изкуства, е разширена и децентрализирана в малките градове с появата на нови градски и общински галерии, пленери, нови тематични Общи художествени изложби. Засилен е международният обмен на изложби и тук само ще допълня през моите тогавашни младежки очи, че за нашите художници беше много важна визуалната информация от голямата американска изложба „Художникът на работа в Америка“ (1979), заедно със съпътстващата я конференция от американски и български изкуствоведи, пропусната в книгата, но силно подкрепяща тезата за разширяване на границите на изкуството. Тази изложба беше събитие за България, а нейната рецепция отмести още веднъж ограничените рамки, заложили в идеята за правенето на изкуство у нас. Именно в периода на 70-те се появяват български художници със запомнящи се изяви и стил в духа на „многообразие“ на позволеното фигуративното изкуство, което властта покровителстваше, с „експериментална художествена автономност“ (Я. Милчаков), допускаща много по-усложнена метафоричност, гротескност, деформации на формата, въпреки спънките на някои творби и автори при участието им в „машината ОХИ“ (Р. Маринска). Пламен Дойнов пише за приобщаването на различни почерци, „различни стилови и тематични



полета”, визирайки литературата от късните фази на социализма, което на практика непрекъснато разширява, оформя, реформира и недовършва съзнателно официалната доктрина на соцреализма, стига тези полета да не са враждебни към тоталитарната система. Подобна художествена „всеядност” поражда съжителство и дори известно взаимопроникване на разможжилите се „соцреалистичен канон” и „алтернативен канон”<sup>8</sup>. Т.нар. „частни (алтернативни) случаи” се появиха не само въпреки системата, но и защото системата вече беше друга. Тя индиректно „позволи” на тези творци да съществуват в културното пространство, а през 70-те години се опита да ги включи в разширяващата се норма за изкуството и по този начин да ги неутрализира като заплаха. Тук, в текста на книгата, би трябвало да се отбележи развитието на монументалната скулптура и стенопис през периода като най-видимите изразители на социалистическата идеология, които обаче също претърпяха модернично стилистично развитие в сравнение с предходните периоди на режима, но бяха отминали времената на обвиненията във „формализъм”, т.е. системата мълчаливо го бе презгълтнала след десетилетието на завръщане към националните традиции (60-те години). А също така липсва и осветяване на полусенчестата ниша за експерименти с формата при приложните изкуства, чиято смелост беше учудваща още на времето. Учебни са примерите и в архитектурата – тръгнала в следвоенния период от прякото подражателство на съветските модели, тя продължава през 60-те и 70-ти години в най-добрите си образци с някои смели нововъведения, вдъхновени от експериментите на Валтер Гропиус, Франк Лојд Райт, Мис ван дер Роє, на модерния рационализъм и брутализиъм. Изкуство, което заедно с музиката властта през периода на 70-те години приемаше безусловно, лишено от идеологически претенции, и му позволяваше експерименталност, импровизация, модерност, довели до известно синхронизиране с някои световни тенденции. Изтъкната е ролята на НИПК (днес НИНКН) за запазването на архитектурното културно наследство не „на парче”, а ансамблово или квартално, именно поради централизацията и регионализацията на опазващата институция, както и ефективния ѝ контрол на национално и местно равнище. Точно през 1976 г. териториите на антична Сердика са обявени за археологически резерват (пост. 36). Авторът с горчивина споделя, че един от най-красивите проекти на столицата – хотел Ню Отани на световноизвестния архитект Кишо Курокава, днес е обезобразен, а всъщност той е ярък символ на 70-те години и отношението на България не само към японската култура, но към процесите в световната архитектура.

<sup>8</sup> **Дојнов**, Пламен. Социалистическият реализъм – хроники и употреби. В: *Социалистическият реализъм: нови изследвания*. София: Нов български университет, 2008, с. 32-38, 57-58. [Дојнов, Plamen. Sotsialisticheskiyat realizam – hroniki i upotrebi. In: Sotsialisticheskiyat realizam: novi izsledvaniya. Sofia: Nov balgarski universitet., 2008, p. 32-38, 57-58.].

Същите тенденции на дозирана свобода се наблюдават и в другите изкуства, макар че сценичните изкуства са зорко наблюдавани и преценявани на най-високо равнище – в театъра пиеси като „Човекоядката” (Ив. Радоев) и нейната публична съдба красноречиво говорят за тангото с властта (две стъпки напред, една назад!). В киното се появяват национални шедеври като „Козият рог” (М. Андонов), „Осъдени души” (В. Радев) и мн. др., печелещи безапелационно международно признание. Музиката като че ли има най-много успехи по света и развива неимоверно своите видове и жанрове – симфонична, естрадна, народна, чрез фестивали у нас и в чужбина. Трудността през 70-те години беше пробивът на рок музиката, поради медийната затъмненост на западната рок музика в България (първата плоча на „Бийтълс” у нас датира обаче от 1979 г.). Но към края на периода се появиха и такива предавания в българското радио (напр. „Пулсиращи ноти”), които я популяризираха в позволените пропорционални рамки. Много изчерпателно изглеждат подглавите за българския балет и цирковото изкуство – два вида, които не подлежаха на контрол от властта поради тяхната специфика, но разнасяха славата на България чрез опита и традициите на българската школа, разцъфнаха именно през този период. В крайна сметка се констатира, че при творците най-общо сработва рефлексът за безопасност, движещ се обаче между предизвикателствата към цензурата и регреса на автоцензурата, между желаното и допустимото. Изкуството, глобално погледнато, завладява все повече непозволените преди духовни територии, а изявите на българските творци започват да се стремят към професионална синхронизация с това, което се прави зад Желязната завеса – особено видно за операта, балета и цирковото изкуство. Но също така и за модата, която се разчупва в този период благодарение на усилията и на наши модни дизайнери, текстилни предприятия, Центъра за нови стоки и мода, изложби на облеклото, въпреки дефицита на модни артикули и информация от първа ръка за световните модни центрове и подиуми.

Характерно за периода на 70-те години е, че във всички изкуства се наблюдава окрупняване на инфраструктурата им и съответното нарастване на културното потребление – пропорциите между „наше” и „чуждо” също търпят съществени корекции в полза на второто, което в крайна сметка разширява силовото ограничаване до тогава кръгзор на българския зрител и читател. Десетилетието е наситено със значими творчески фигури в изкуствата, с фино изследване на душевния свят на човека и неговото художествено предаване в предимно камерен и интровертен вид. Сравненията между византийското и социалистическото изкуство, изтъквани от Петров на много места в книгата, имат резон по отношение на канона, който властовите механизми и на двете обществени системи използват за укрепването си и който непрекъснато нарушават, отмествайки ограниченията му постъпателно.

Кулминация на предходните глави се явява глава 5 (*Културни диалози – диадата „вътре-вън“*). В резултат на целенасочените културни политики и практики стотици изредени изложби, концерти, представления, издадени книги на чужди езици и разпространени в страни из целия свят подкрепят становището на автора за периода като „връх в историята на изкуството на социалистическа България“ (с. 448). Едва ли това би било възможно и без присъствието на Людмила Живкова, досега маргинализирано в подобни изследвания, но осветлено добре в този труд. Всъщност диадата „вътре-вън“ за периода и досега е премълчавана в различни научни трудове. Историкът Пламен Петров има не само желанието, но и работоспособността да ни запознае с всички важни и непознати факти на интензивния културен обмен между България и Полша, Унгария, Румъния, СССР, ГДР, СФРЮ, Япония, Белгия, Финландия, Великобритания и мн. др., намерени в архивите от него или цитирани в по-ранни трудове върху тези страни. Той ни разкрива и икономическата стабилност на това време, в което именно би могла да се извърши културната инвазия на България в социалистическите, развитите капиталистически страни и страните от Третия свят, за да се върви към своеобразния апогей – честването на 1300-годишнината на древна страна като България, след като е получила предварителното международно признание в културната сфера.

С езика на математиката са представени финансовите разходи за подобно начинание, опека на съответните институции като КПКВЧ, КИК, КК, Агенцията за книгоиздаване и печат на чужди езици „София-прес“ (днес несъществуваща!), институциите в съответните страни, които подпомагат българската култура като българските културни центрове, смесените дружества за приятелства с България и т.н. – една респектираща културна мрежа, работеща за националната културна пропаганда. Ще отбележа няколко най-важни гостувания в България на големи изложби, на които акцентира и авторът – „Славянски ръкописи от Британския музей и библиотека“ (1977), в която е показано прочутото Четвероевангелие на цар Иван Александър, предхождана и последвана от подобни изложби като „Славянски ръкописи от сбирката на Австрийската национална библиотека“ (1977), „Документи и карти от Ватиканската апостолическа църква и Секретния архив на Ватикана IX – XVII в.“ (1978). Също така подробно и по страни в монографията е разгледан износът на българско изкуство във всичките му видове и жанрове, като не са пропуснати и особеностите, неудачите, неизпълнението на сроковете в някои от тях. Бих отбелязала като върхови акценти на външната културна политика изложбата на Майстора в Музея за модерно изкуство в Париж, фестивалът на българската музика в Париж, индивидуалните изложби на съвременни български художници в БКЦ в Европа, изпълненията и наградите на нашите оперни певци и музиканти по световните сцени,

ретроспективите „Тракийската култура и изкуство по българските земи” в Западна и Централна Европа, САЩ и Япония (1974 – 1980), „Икони от България IX – XIX в.” (1977) във Виена и др., които са сензационни и носят дългосрочни ползи за страната.

Този разказ около диадата „вътре-вън” съвсем естествено завършва с подготовката и честването на „1300 години България” – една свръхамбициозна държавна програма. Днес неолибералният наратив за тези събития от 70-те години отрича тяхната значимост и Пламен Петров възразява срещу липсата на уважение към гигантския труд, извършен с цел подобряване на имиджа на страната чрез демонстрация на културното ѝ лице пред света. Нима наистина безсмислена „думба-лумба” е този проект? Дори само затова, че се „пропуква системата”, че ДС не може да обхване, следи и противодейства при необходимост стотиците културни дейности, извършени покрай юбилея (според документите, оставени от агентурата) – всичко това подсказва, че честването не е било само „идеологически лунапарк”. Според Петров проектът – „опит за тотално впрягане на културата в услуга на реализацията му” (с. 505) – е премислена инициатива, минала през много държавни звена за обсъждане, чиято цел е успоредяване на националната културна идентичност с глобалните общочовешки ценности, естетическо възпитание на младото поколение чрез тях, запазване на световния мир чрез сближаване на позициите между различните страни посредством културата, станала един от основните приоритети на страната. Работата по тази инициатива довежда до вписването на 4 обекта паметници в листата на ЮНЕСКО с грижа за тях като световно културно наследство. Огромното количество изложби през юбилейната 1981 г., научните симпозиуми, държавните форуми, културният обмен отдалечават България от ортодоксалните доктрини на комунистическия режим в СССР, което печели неразбиране и вътрешни врагове на тази програма още тогава.

Последната 6 глава е посветена на *триадата власт-изкуство-творец*, тема класическа, в която изкуството би трябвало да е синтез в диалога или конфликта между властта и твореца, но при социалистическата власт триадата се преобразява в инфраструктура, медии и „диктатура на властта” чрез структури като ДС. В първата част на съвременната триада Петров анализира образователните структури, творческите съюзи, културните домове, НИПК, музеи, галерии, театри, опери, читалища и пр., и там се разисква тясната професионализация на бъдещата художествено-творческа интелигенция, грижите на държавата за нея и осигуряването на зона на комфорт за творчеството ѝ, обсъждат се проблемът за ръководствата на творческите съюзи като съдници на художествената продукция, държащи личната съдба на много творци чрез действията си, и компромисът, който без грубости, но настойчиво

се налага на инакомислещите. Не съм сигурна, че децентрализацията на изкуството (по принцип положително явление!) „създава условия за много по-смело развитие на изкуството, много по-радикални творчески жестове, които прекриват естетическите канони, утвърждавани от властта и утвърждаващи самата нея” (с. 532), може би с едно изключение – т.нар. Пловдивска живописна и стенописна школа, защото по принцип радикалността в много голяма степен се ръководи от нагласите на средата, публиката, рецепиента, а Пловдив тогава беше стар културен център, достойна опозиция на София.

Съществен е изводът, че „това е десетилетието, в което властта чрез изкуството осъществява примирие с християнското минало и го употребява, за да легитимира един нов образ на страната ни...” (с. 536), правейки това безшумно – напр. нови строежи, стенописване, реставриране на църкви и изучаване на църковното изкуство. За първи път се обръща внимание и на външнотърговската организация „Хемус”, държавна фирма, която се занимава с търговия на художествени произведения, но всъщност има принос за популяризирането на българската култура зад граница, като организира българското представяне на авторитетните международни панаури и базари за изкуство.

Медиите са друг съществен дял от културната политика на 70-те години и търпят стремително развитие към поднасянето на по-разнообразна информация, повече критичност и усещане се относителна демократизация на словото. Според автора контролът на медиите при тяхното разрастване става все по-непостижим. Ефирът и малкият екран са наситени с образователни програми, филми, интервюта, портрети, в които творческата интелигенция е сред главните герои. Печатните медии все повече се специализират. Цитират се цифри на потреблението, които са впечатляващи. За автора медиите изиграват важната роля на регулатор между изкуството и властта. Но тук би могло да се подчертае, че страхът също беше скрит регулатор и всеки главен редактор сам беше цензор в своята редакция, издателство, радио- и телевизионно предаване, носейки персонална отговорност пред висшестоящото началство.

Очевидно особено фрапираща за критиците на тази книга се оказва подглавата за ДС и *художественотворческата интелигенция*, тъй като авторът е убеден, че репресивните ѝ функции през този период са преувеличени днес. В цялата книга Пл. Петров привежда доказателства от документален характер за нейната неспособност да се справи с „културното отваряне на България към света” и информацията, която нахлува от него. Всъщност примерите в тази част с писатели, художници и критици на властта показват колко различен е всеки конкретен случай при разправата с даден творец и използваните ловки и стратегически

методи той да бъде приобщен, ако спазва правилата за лоялност към властта. Авторът стига да извода, който днес шокира мнозина, че ДС през 70-те години е орган за натрупване на информация за творческата интелигенция с цел тя да бъде зависима от властта, когато прояви признаци на неподчинение, за да оцелее държавната машина. Друг е въпросът, че някои от институтите на БАН, ВУЗ-овете по изкуствата, СУ до голяма степен успяваха да се изплъзнат от употребите на ДС, което всъщност ги направи бъдещи клетки на инакомислието малко преди 1989 г. Или както метафорично се е изразил Пл. Петров – „Държавата води „студена война“ срещу държавата” (с.518).

*Заключението* на книгата сумира основните тези на автора, позовавайки се на известни историци и литературоведи, изследвали периода на 70-те години относно настъпилата „либерализация” в културата. Сред тях са имената на Вл. Мигев, А. Алипиева, Мих. Неделчев, Ив. Еленков, Пл. Дойнов, Евз. Калинова, Н. Христова, С. Василева и др. Трудът на Пламен Петров ги допълва, дори когато полемизира с някои от техните оценки за периода, като същевременно ги обогатява с примери от всички изкуства – нещо, което не е правено в такъв мащаб досега. Оригинална е авторовата разширена периодизация с вътрешна детайлна подпериодизация, базираща се на социални фактори, важни за движението на изкуството като цялост. Очертани са основните белези на периода – процесът на „размразяване” в културата, обществено-държавното начало, комплексно-целевият подход в управлението ѝ, основополагащите културни събития и техните проекции в различните видове изкуства, финансовата основа на културата, нейната извършена децентрализация, ролята на някои управленски и творчески фигури в българската култура през периода. Идеята за протокооперацията, за държавата, превърнала се в „продуцент на художествено-творческата интелигенция”, така че да я стимулира да представи по-приемливо и осъвременено лице на страната пред света, но с цената на вътрешни и понякога драматични компромиси за творците, е един от силните изводи в монографията, споделян и от други изследователи. Съществени моменти в „преобразената парадигма” за този период са ревизиите на понятия като „идеология” и „цензура”. Пл. Петров оспорва налагащата се днес теза, че периодът минава само и изключително под знака на тези две понятия, доказвайки, че точно в него те са предефинирани в сравнение с по-ранни периоди на комунистическия режим в България. Идеологията остава в партийните документи, но преобладаващо се избягва в художествените произведения, колкото и държавата да монополизира изкуството. Нещо повече: идеологията се саморазпадна през 80-те години с бърза скорост, а процесите към освобождаване на изкуството от ограниченията ѝ се засилиха. Това не беше ли естественият им завършек, започнал като начало точно в

„дългите 70-те години“? Защо да не използваме и такава гледна точка към тях? Съвсем накрая на заключението е въведено актуалното за късния социализъм понятие „автоцензура“, което е недостатъчно анализирано, но все пак е ясно, че става дума за съзнателния личен избор на всеки творец, в който „езоповският език“ се използваше като изобретение за самозащита, но и за прикрито изговаряне/критикуване на табуираните теми. Няма да намерим пряк отговор на проблема за автоцензурата, навлизащ вече в дебрите на психологията, а живите свидетели ще дадат коренно противоположни мнения според личния си опит и нагласи. Странно, че обилето от въпроси, повдигнати от тази капитална, главно социологическа реконструкция на културно-властовите взаимоотношения през уж „застойните“ 70-те години, породило негативни реакции в някои електронни медии, изразени обаче по доста ненаучен начин – чрез персонални обиди, ехидни нападки и неверни внушения срещу автора, основани на цитати, предложени извън контекста на неговия обобщаващ исторически прочит на периода. Цитати, размесени като „пачуърк“ от всичките 45 години на режима, и което е по-важно, без никакво желание да се вникне в усилията на изследвателя за повече документална коректност именно за този късен период. Но научни изследвания, които са критично настроени към политическите употреби на близката история в днешния ден, обикновено трудно биват приети. Това обаче съвсем не означава, че не трябва да ги има! Големият разказ за оспорвани периоди от близкото ни минало явно дълго още ще се състои от два различни разказа – надеждата е те някога и някъде да се срещнат и допълнят взаимно...

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Георгиева**, Милена. „Съвременно изкуство“ и мечтата за ДРУ. *Историческо бъдеще*, 2001, № 2, с. 111-144. [**Georgieva**, Milena. „Savremenno izkustvo“ i mechtata za DRU. *Istoricheskio badeshte*, 2001, no. 2, p. 111-144.].

**Димитрова**, Татяна. Между модернизма и тоталитаризма: проекциите на държавната политика върху българския художествен живот през 30-те – началото на 40-те години. *Проблеми на изкуството*, 1996, № 1, с. 3-13. [**Dimitrova**, Tatyana. *Mezhdu modernizma i totalitarizma: proektsiite na darzhavnata politika varhu balgarskiya hudozhestven zhivot prez 30-te – nachaloto na 40-te godini. Problemi na izkustvoto*, 1996, no. 1, p. 3-13.].

**Дойнов**, Пламен. Социалистическият реализъм – хроники и употреби. В: *Социалистическият реализъм: нови изследвания*. София: Нов български университет, 2008, с. 13-38 [**Doynov**, Plamen. *Sotsialisticheskiyat realizam – hroniki i upotrebi*. In: *Sotsialisticheskiyat realizam: novi izsledvaniya*. Sofia: Nov balgarski universitet., 2008, p. 13-38.].

**Кока**, Юрген. Социалната история между микроисторията и глобалната история. В: *Между макроисторията и микроисторията или историята в множествено число*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2010, с. 31-45 [Koča, Jürgen. Sotsialnata istoriya mezhdru mikroistoriyata i globalnata istoriya. In: *Mezhdru makroistoriyata i mikroistoriyata ili istoriyata v mnozhestveno chislo*. Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto, 2010, p. 31-45.].

**Милчаков**, Яни. Соцреализмът и идеологическата дезинтеграция на режима през 60-те/80-те години на XX век. В: *Соцреалистически канон/алтернативен канон*. София: ИК „ПАН“, 2009, с. 381-419. [Milchakov, Yani. Sotsrealizmat i ideologicheskata dezintegratsiya na rezhima prez 60-te/80-te godini na HH vek. In: *Sotsrealisticheski kanon/alternativen kanon*. Sofia: IK „PAN“, 2009, p. 381-419.].

**Петров**, Пламен В. *Изкуство и власт в България през 70-те години на XX век*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2021. [Petrov, Plamen V. *Izkustvo i vlast v Bulgariya prez 70-te godini na XX vek*. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2021.].

**Остоич**, Димитър. *Из борбата за социалистически реализъм в българското изобразително изкуство*. София: Български художник, 1967. [Ostoich, Dimitar. *Iz borbata za sotsialisticheski realizam v balgarskoto izobrazitelno izkustvo*. Sofia: Balgarski hudozhnik, 1967.].

**Ръovel**, Жак. *Есета по история и историография*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2010. [Ryovel, Zhak. *Eseta po istoriya i istoriografiya*. Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto, 2010.].



## THE HIDDEN PARADIGM

### Reflections on a new monograph on the art of socialist Bulgaria in the 1970s

Milena Georgieva

**Abstract:** The article presents the newly published monograph by Plamen V. Petrov: *Art and Power in Bulgaria in the 1970s*. S., 2021, Kliment Ohridski University Press, 727 pp. and discusses aspects of Bulgarian culture and art in the late socialist period. This period and its art, which was subordinated to the one-party rule of 45-year regime, today are usually underestimated, dismissed, overlooked or treated in a biased manner. Plamen Petrov attempts to give a new light and a different perspective - he examines in detail the management of culture and its artistic outcomes during the period of the 1970s, starting from the assumption that the positive moments in it predominate, forming a narrative of the main trends, artists and works that remain timelessly significant today. The book's contributions are the unfolding of the rich context, evidenced by new archival documents, that support the author's suggestion, the proposed periodization of the "long decade" (1967-1981), the detailed analysis of the official strategies, directives, programs, projects, events, bearers of culture, cultural institutions, their functioning as governing bodies, the state of the various arts during the period in this context, the import and export of cultural products, the gradual opening of the country to the Western world, the role of State Security Service in culture management and for survival of the regime, etc., whereas the author consciously avoids moral judgements. The research focus is mainly on the transformation of the government towards a more liberal attitude towards the intellectuals, compared to the previous sub-periods of the regime, and involvement of the government in the expansion of cultural infrastructure, the establishment of creative public organizations, patronage and material privileges for artists. The new state of power-art relations led to a cultural paradigm, different from the totalitarian phase of the communist regime.

**Keywords:** the 1970s, cultural governance in People's Republic of Bulgaria, cultural institutions, arts, socialist government, State Security and cultural policy

# КУЛТУРНИ ВРЪЗКИ НА БЪЛГАРСКОТО СЪВРЕМЕННО ИЗКУСТВО В НАЧАЛОТО НА ХХІ ВЕК С ЕВРОПЕЙСКОТО МОДЕРНО И СЪВРЕМЕННО ИЗКУСТВО

Гергана Мугова

**Резюме:** Настоящата статия се съсредоточава върху социокултурните връзки на българското съвременно изкуство в контекста на европейското модерно и съвременно изкуство. Обект на анализ са социалната обстановка и обществените нагласи, повлияли новите форми на изкуство в края на ХХ и началото на ХХІ век спрямо европейските традиции. Произтичащите артистични нагласи и процеси в страната са до голяма степен заимствани от западната култура, а адаптирането и формулирането на понятия като “модернизъм”, “авангард”, „неконвенционални форми на изкуство“, „съвременно изкуство“, „хепънинг“ и прочее поставят определени предизвикателства пред българските изкуствоведи при използването и прилагането им в художествената теория и критика. Историческият поглед е в основата на формирането на художествените процеси и аналогично разглежда социалната и политическата обстановка, в която се създават, а темата за мястото на художника в обществената действителност е традиционно поставена. От голяма важност е осъзнаването на взаимовръзките между българските и европейските културни процеси, за да бъдат обяснени причините и произхождащите локални постижения, формулирани от гледна точка на алтернативното и съвременното изкуство в страната. Статията разглежда корелация на установената терминология, назоваваща международно приетите понятия, определящи съвременните артистични течения, и тяхната интерпретация в социално-културен аспект. Текстът прави опит за осмисляне на общоевропейска перспектива за развитие на новаторските практики в българското съвременно изкуство.

**Ключови думи:** съвременно изкуство, модерно изкуство, художествени процеси, терминология, изкуствознание

## Преформулиране на смисъла: „модерно“ и „съвременно“ изкуство

В общата историческа картина съществуват редица несъответствия относно използването на западната терминология, чиято приемственост нерядко бива трудно адаптирана в регионалния контекст. Пример за това може да бъде терминът „модерно изкуство“, което възниква

във времето на индустриализацията като назоваване на изкуството на съвременността през втората половина на XIX век. Шарл Бодлер представя своите идеи за „днешно“ изкуство, употребявайки като понятие думата „модерност“ (modernité). Общоприети са определени неговите характеристики, които му осигуряват съществуването като термин. За употребата на „модерно изкуство“ в европейската парадигма консенсусът е възможен, за „съвременното“ изкуство се водят дебати. Интересно е, че у нас проблематичното назоваване е било по-скоро „модерно“, отколкото „съременно“. До 80-те години на XX век в България почти не се пише за модерно изкуство – нито по отношение на периода до Втората световна война, нито след това. Изкуството в новата политическа ситуация е „съременно“. „Съременно“ е и изкуството в останалите страни с комунистическо управление. Димитър Аврамов пръв представя у нас „модерното изкуство“ в западноевропейската културна парадигма. Разделението в този момент е непреодолимо – „модерното изкуство“ е „западно“, а българското е назовавано главно като „буржоазно“ или „съременно“<sup>1</sup>.

В края на 80-те години българските изкуствоведи се изправят пред неизменния проблем как да нарекат случващите се художествени процеси – „неконвенционални“ или „нетрадиционни“. Във „Въведение в българското съременно изкуство 1982 – 2015“ Диана Попова споделя, че аргументът е в полза на „неконвенционални форми“, защото става въпрос за изкуство, създавано с изразни средства и материали, които са различни от конвенционалните<sup>2</sup>. Този термин се използва до първата половина на 90-те години на XX век, когато е изместен от по-универсалния – „съременно изкуство“. В същото време активно се употребяват определения като „авангард“ и „авангардисти“, което, въпреки че няма исторически синхрон с възприетата световна хронология на понятието, също много точно определя мястото на появилите се нови тенденции в логиката на българската такава.

От изкуствоведска гледна точка смисловото подменяне на терминологията е некоректно, а разликата между „модерно“ и „съременно“ изкуство е съществена. Въпросът за това какво е „модерно“ и какво „съременно“, е все още актуален. Дали обаче подобна практика е видима и в западноевропейския културен свят?

Бившият директор на МУДАМ (Музеят за модерно изкуство в Люксембург) – Енрико Лунги, коментира през 2009 г. в интервю за вестник

<sup>1</sup> **Аврамов**, Димитър. *Естетика на модерното изкуство*. София: Наука и изкуство, 1969. [Avramov, Dimitar. *Estetika na modernoto izkustvo*. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1969.].

<sup>2</sup> **Ножарова**, Весела. *Въведение в българското съременно изкуство 1982 – 2015*. Пловдив: Жанет 45, 2018, с. 11 – 12. [Nozharova, Vessela. *Introduction to Bulgarian Contemporary Art 1982 – 2015*. Plovdiv: Janet 45, 2018. p. 11 – 12.].

„Култура“ основанията за преформулирането на смисловата дефиниция като предпоставка за улеснение на терминологичното възприемане от публиката и промяна в политическата ситуация около създаването на музей. „Заради разгорялата се полемика се казва: „Добре, нека се нарича Музей на модерното изкуство“ (Musée d'art modern). Защото се вижда, че хората ще се страхуват по-малко. Когато кажеш „Музей на съвременното изкуство“, всички започват да питат: „Добре, а какво ще сложим вътре?“ А когато кажеш „Музей на модерното изкуство“, хората казват: „А, това е модерно изкуство, ОК, ние знаем за какво става дума.“ Така че това наистина беше политически ход.“<sup>3</sup>

### Централност и периферност на изкуството

Изследването на понятията „централност и периферност“ на изкуството през 80-те и 90-те г. в България е все още актуално и може да се отнесе към процесите от началото на XXI век от гледна точка на социалните и политическите различия с така наречения модерен западен свят след промените, настъпили поради разпадането на тоталитарния режим. В книгата си „Авангард и норма“ Свилен Стефанов разглежда проблема за иновациите в българското съвременно изкуство, отнасящо се към съответните етапи, познати с различни наименования като „авангард“ и „неконвенционални форми“, „концептуализъм“, „неоконцептуализъм“ и др. „Опитът за изличаване на културните различия между двете системи се основава на възприемане на моделите на западното изкуство, противопоставени на локалния къснототалитарен порядък. Тази „западна“ ориентация е логичен резултат от несъстоятелността на цялостната система на тоталитарните режими в Източна Европа. Особено след 1989 г. мисълта за промяна е извикана от остроумното усещане за изпадане в периферна ситуация спрямо някакъв „център“, чиято система от ценности е представена от напълно различни принципи.“<sup>4</sup>

Трябва да се отбележи и приносът на Пьотр Пиотровски, който има подчертан интерес към темата, и анализирайки феномена го определя като наличие на „провинциални центрове“ (provincializing centers). От изкуствоведска гледна точка той смята, че подобна терминология е по-скоро невалидна. Генерално погледнато, всичко е периферия, център

<sup>3</sup> **Лунги**, Енрико. 2009. Съвременното изкуство днес – преформулиране на местата. *Култура*, [online], № 31, с. 9. [**Lunghi**, Enrico. 2009. Savremenno izkustvo dnes – preformulirane na mestata. *Kultura*, no. 31, p. 9]. <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/16008> (accessed 27 April 2021).

<sup>4</sup> **Стефанов**, Свилен. *Авангард и норма: Иновационни тенденции в българското изкуство от края на XX век*. София: Агата-А, 2003, с. 9. [**Stefanov**, Svilen. *Avant-garde and Norm: Innovative tendencies from the end of 20<sup>th</sup> century in Bulgarian art*. Sofiya: Agata-A, 2003, p. 9].

не съществува, защото всичко е създадено в определен контекст. Когато говорим за общоприети наративи, трябва да се замислим какво значение носят те и за кого, като логично ще стигнем до извода, че центърът е интересен заради неговата периферия. Въпреки че думите „периферия“ и „граница“ са с много сходно значение, Пиотровски смята, че използването на втората (margins) е по-релевантно в случая. Той разглежда периферията като зона, която е отвъд границата, докато при второто понятие художествените процеси са разположени в далечината, но все пак се вписват в очертанията на основния контекст. Понятието „периферия“ не е правилно отнесено към темата и не разкрива нейния проблем. Независимо от опита му да дефинира феномена, той смята, че противопоставянето на център и „гранична зона“ (margins) е несъотносимо към момента и затова предлага използването на понятието „провинциални центрове“ като релевантно към настоящата ситуация.<sup>5</sup>

„Хората на изкуството бяха вземани много насериозно в ГДР [Германска демократична република – бел. автора], независимо от това дали бяха популярни, или не – казва Зигхард Гиле, един от тримата професори, преподаващи живопис в Лайпцигската академия. – След падането на Стената художниците трябваше да се борят, за да бъдат взети насериозно. Под един режим, който строго контролираше обществената информация, образната живопис можеше да бъде пропагандно средство или преносител на несъгласие; и в двата случая тя беше мощна сила.<sup>6</sup>

### Социокултурни и политически аспекти на художествените процеси и тенденции и тяхното влияние върху съвременното българско изкуство

Независимо от различно формулираната периодизация, локалната сцена има свои характерни особености, които определят нейното индивидуално развитие. Политическата и социалната среда в страната създава предпоставки за зараждането на нетипични за останалите визуални изкуства направления с техните видово-жанрови подразделения, които определят културната ни идентичност и ценностно ни открояват от останалите държави от западния свят. Едновременно с това са налице редица прилики с държави от Източния блок, които ни характеризират като подобни на тях.

<sup>5</sup> **Kosinsky**, Richard, **Elantkowski**, Jan, **Dudás**, Barbara. A way to follow: interview with Piotr Piotrowski. *Artmargins* [online], vol. 4, issue 2. <https://artmargins.com/a-way-to-follow-interview-with-piotr-piotrowski/> (accessed 27 April 2021).

<sup>6</sup> **Lubow**, Arthur. The New Leipzig School. *The New York Times Magazine* [online], no. 6, p. 38. <https://www.nytimes.com/2006/01/08/magazine/the-new-leipzig-school.html> (accessed 27 April 2021).

Изследователят на руския реализъм Борис Сучков смята, че „за всички големи промени във формата и съдържанието на изкуството винаги стоят големи изменения в обществения живот на хората“<sup>7</sup>. Всички въпроси, свързани със социалното значение и функции на художественото произведение, с взаимоотношението между обществената действителност и художествения идеал и прогрес, са неизменно свързани с конкретната историческа ситуация. Ернст Гомбрих се придържа към възгледа, че изкуството се създава иманентно, то е свързано с контекста, с външната среда и влияние, с научните обстоятелства. Необходимо е да се направи хронологична релация и да се анализира феноменът в историческия момент, в който са протичали процесите, но, от друга страна, е невъзможно да се изолираме изцяло от гледна точка на предходните исторически събития. Творецът не може да се разглежда като изолирана единица, той се намира във и се влияе от съвременния контекст, съответно произведението също трябва да се анализира и да бъде съобразено с него, в противен случай ще бъде лишено от съдържание. Тенденциите в изкуството зависят преди всичко от епохата, политическата и социалната ситуация. Културните процеси и стратегии в изкуството се явяват рефлексия на обществените нагласи, пречупени през субективния и често опозиционен поглед на твореца. Самокритиката в изкуството като идеологическа форма го превръща в инструмент за социална еманципация, но едновременно създава и конфликт с общественото статукво, което определя нормите на изразяване. Според Артър Данто „системата на политическата законност и художествените структури трябва да са реципрочни една на друга – това е основна теза на историческия материализъм, според който изкуството и политиката са външен израз на дълбоката структура, характеризираща даден социален ред“<sup>8</sup>. В есето „Политика на въображаемото“ той поставя въпроса за условията, в които се създава културният продукт – „...изкуството на една държава характеризира тази държава или, с други думи, държавата се характеризира чрез творбите на изкуството, на които е дала право да съществуват“<sup>9</sup>.

Дефинирането на културната ни идентичност е силно деформирано през първите години на тоталитарния режим и поставено в ситуация на постоянно търсене и неопределеност през следващите. От друга страна, влиянието на новаторските западни тенденции превзема трайно локалните артистични практики. Но дали става въпрос за тенденциозна творческа мимикрия, или за създаване на нова културна идентичност,

<sup>7</sup> **Сучков**, Борис. *Историческата съдба на реализма*. София: Партиздат, 1975. [**Suchkov**, Boris. *Istoricheskata sadba na realizma*. Sofia: Partizdat, 1975.].

<sup>8</sup> **Данто**, Артър. Политика на въображаемото. *Философски алтернативи*, 1992, № 3 – 4, с.146. [**Danto**. Arthur. *Politika na vaobrazhaemoto*. *Philosophical Alternatives*, 1992, no. 3 – 4, p.146.].

<sup>9</sup> Пак там. с.147. [*Ibid.*, p. 147.].

възможно ли е да разграничим българското съвременно изкуство от останалия Източен блок или сме възприемани от западния свят като една хомогенна посттоталитарна културна маса?

### **Културни връзки на българското съвременно изкуство в контекста на европейското модерно и съвременно изкуство**

Тоталитарното управление и съпътстващата социална обстановка в близкото ни минало създават предпоставки за развитие на групи, не толкова характерни за Западна Европа жанрове, които отличават българското съвременно изкуство и същевременно изграждат регионалния му образ. Междувременно са налице определени прилики и паралелно развитие с източните славянски държави, които до голяма степен влияят на локалния контекст. Наред с политическите обстоятелства значение има и езиковата близост със западните ни съседи, която несъмнено улеснява общуването.

Според Свилен Стефанов съществуват сходства в различните страни на Източна Европа, но могат да бъдат открити и несъответствия в развитието на техните алтернативни тенденции. На страните, разположени на изток от Берлинската стена, не би могло да се гледа като на хомогенно цяло, тъй като те се делят на Централна и Източна Европа, на Прибалтика и Балкани. Ситуацията в Централна Европа, по причина на художествените си традиции и географско положение, е възможно най-близка до либерализма на Запада. В представите на източноевропейските художници светът на изкуството се разпада на две половини – на локална консервативна практика, и, от друга страна, на „същинско“ съвременно изкуство, което е приоритет на нормалните общества и творци.

В същото време културните „прекъсвания“ са съпътствани от различни форми на предпазлив традиционализъм. Моментите на разрыв се редуват с периоди на културна адаптация. Характерно за българското изкуство е да генерира структури, разположени в усреднена позиция спрямо конкуриращите се стари и нови идеологически модели. Междинните позиции смекчават разрыва и образуват нови, регионални парадигми, които според логиката на културната периферия могат да се окажат удивително дълголетни. „Периферното“ общество отново е изостанало и най-напредничавите му представители са принудени да извършат поредния опит за навакстваща културна компресия. Перманентното догонване на външния модел и същевременно му адаптиране чрез феномените на „междинната култура“ осъжда новото и съвременно българско изкуство на самоподдържащо се постоянно състояние на неуравновесеност и безпокойство.

Ситуацията в съвременното българско изкуство е до голяма степен резултат от специфичните исторически процеси. Решаваща роля за развитието на нашата култура е временното прекъсване на процесите, които определят нейното развитие. Схващането за наличието на паузи в историческия път на локалната култура не е ново и е постоянно интерпретирано от наши и чужди изследователи. Френският художествен критик Пиер Рестани формулира ситуацията в българското изкуство през 1996 г. като „отместване във времето“<sup>10</sup>. Множество проучвания в областта дават възможност да се интерпретира изкуството от началото на XXI век като логичен културен продукт на множество предишни хронологични паузи и забавяния. В разговор с Тони Николов Бернар Блистен – директор на центъра „Жорж Помпиду“, споделя, че според неговите наблюдения българското изкуство е „отместено“ във времето спрямо западноевропейското с приблизително тридесет години. Еволюционната рамка се скъсява с напредването на времето и би могло да се твърди, че към момента границите са почти изравнени.

### Заклучение

Един от най-характерните белези на европейската култура е именно, че тя периодично преживява някакви сътресения. Испанският философ Хосе Ортега-и-Гасет, един от доайените на концепцията за съвременна обединена Европа, смята, че европейската интеграция, колкото и да е трудна и съпровождана от кризи, е процес с бъдеще, защото заг този процес е налице хилядолетна общоевропейска история. Тъкмо това обаче означава, че за разлика от други велики исторически култури тя не е затворена и капсулирана. В книгата „Европа и идеята за нация“<sup>11</sup> той споделя, „...че Европа като общество съществува още преди появата на европейските нации“, а „...европейският човек винаги е живял едновременно в две исторически пространства, в две общества – едното не толкова плътно, но широко, Европа; другото – по-плътно, но териториално по-ограничено, площта на всяка нация или на тесните области и региони, предшествващи като особени форми на обществото сегашните големи нации. Това е много важно, защото то съдържа кода за разбиране на нашата средновековна история, за изясняване на военните и политическите действия, на създаденото от мисълта, на поезията и изкуството през онези векове.“ Във всяко историческо време е имало народи, които са стояли на най-високо културно стъпало и чиято

<sup>10</sup> **Генова**, Ирина. Другото лице на изкуството: разговор с Пиер Рестани. *Култура*, [online], № 49, с. 10. [Genova, Irina. Drugotolitsenaizkustvoto: razgovor s Pierre Restany. *Kultura*, no. 49, p. 10.]. <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/38183> (accessed 27 April 2021).

<sup>11</sup> **Ортега-и-Гасет**, Хосе. *Европа и идеята за нация*. София: Колибри, 2019, с. 114 – 115. [Ortega y Gasset, José. *Europe and the Nation Idea*. Sofia: Colibri, 2019, p. 114 – 115.].



култура се е вземала за мерило на културното състояние на останалите общества. Самото име Европа е станало синоним на културна земя и тези, които не са достигнали културното ниво на западноевропейските народи, обикновено трудно се възприемат като носители на „висока европейска култура“. Общоприето схващане е, че Западът обръща по-малко внимание на Източна Европа, като единствено изключение се прави за Русия, а всички процеси се обясняват през нейната история. Оттук може да заключим, че в исторически план нашата социално-културна обремененост е по-скоро изначално предопределена, а допълнителните последици от посттоталитарната ситуация донякъде определят усещането ни за социална изолация и засилват схващането за централност и периферност, за изявена културна ретардация. Българското изкуство от началото на XXI век някак наследствено приема и продължава идеята за напускане на затворената територия. Локалната ситуация поражда множество недоразумения и цялостно неразбиране на трансформациите на социалната роля на твореца, а художествената критика логично търси отговорите на поставените въпроси в миналото. И докато изкуството на XX и XXI век се политизира, то не може да бъде разглеждано като елемент на всеки един културен модел, без да се отчитат конкретните отношения, заради които възниква. Взаимовръзката между структурата и генезиса на системата представлява нейния пространствено-времеви континуум.

В заключение на поставените въпроси бих искала да цитирам директора на център „Жорж Помпиду“ Бернар Блистен в интервю за сп. „Култура“: „Искаме да попълним колекцията си с творби от България. Светът на изкуството е свят на съучастие. Този свят не би съществувал без връзки, изтъкани между хора, които вярват, че е важно да бъдат опознати творците на нашето време.“<sup>12</sup>

<sup>12</sup> **Николов**, Тони. Разговор с Бернар Блистен, директор на център „Помпиду“, Париж. *Култура*, [online], № 2, с. 41– 42. [Nikolov, Toni. Razgovor s Bernard Blistène, director na Centre Pompidou, Paris. *Kultura*, no. 2, p. 41 – 42.]. <https://www.kultura.bg/article/33-iskame-da-populnim-kolekciyata-si-s-tvorbi-ot-bylgariya> (accessed 27 April 2021).

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Аврамов**, Димитър. *Естетика на модерното изкуство*. София: Наука и изкуство, 1969. [Avramov, Dimitar. *Estetika na modernoto izkustvo*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1969.].

**Генова**, Ирина. Другото лице на изкуството: разговор с Пиер Рестани. *Култура*, [online], № 49, с. 10 [Genova, Irina. Drugoto litse na izkustvoto: razgovor s Pierre Restany. *Kultura*, no. 49, p. 10] <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/38183> (accessed 27 April 2021).

**Данто**, Артър. Политика на въображаемото. *Философски алтернативи*, 1992, № 3 – 4, с.146. [Danto, Arthur. Politika na vaobrazhaemoto. *Philosophical Alternatives*, 1992, no. 3 – 4, p.146.].

**Лунги**, Енрико. Съвременното изкуство днес – преформулиране на местата. *Култура*, [online], № 31, с. 9. [Lunghi, Enrico. Savremenno izkustvo dnes–preformulirane na mestata. *Kultura*, no. 31, p. 9.]. <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/16008> (accessed 27 April 2021).

**Николов**, Тони. Разговор с Бернар Блистен, директор на център „Помпиду“, Париж. *Култура*, [online], № 2, с. 41–42. [Nikolov, Toni. Razgovor s Bernard Blistène, director na Centre Pompidou, Paris. *Kultura*, no. 2, p. 41 –42.]. <https://www.kultura.bg/article/33-iskame-da-popylnim-kolekciyata-si-s-tvorbi-ot-bylgariya> (accessed 27 April 2021).

**Ножарова**, Весела. Въведение в българското съвременно изкуство 1982 – 2015. Пловдив: Жанет 45, 2018. [Nozharova, Vessela. *Introduction to Bulgarian Contemporary Art 1982 – 2015*. Plovdiv: Janet 45, 2018.].

**Ортега-у-Гасет**, Хосе. *Европа и идеята за нация*. София: Колибри, 2019. [Ortega y Gasset, José. *Europa i ideyata za natsiya*. Sofia: Colibri, 2019.].

**Стефанов**, Свилен. *Авангард и норма: Иновационни тенденции в българското изкуство от края на XX век*. София: Агата-А, 2003. [Stefanov, Svilen. *Avant-garde and Norm: Innovational tendencies from the end of 20<sup>th</sup> century in Bulgarian art*. Sofia: Agata-A, 2003.].

**Сучков**, Борис. *Историческата съдба на реализма*. София: Партиздат, 1975. [Suchkov, Boris. *Istoricheskata sadba na realizma*. Sofia: Partizdat, 1975.].

**Kosinsky**, Richard, **Elantkowski**, Jan, **Dudás**, Barbara. A way to follow: interview with Piotr Piotrowski. *Art margins*[online], vol. 4, issue 2 <https://artmargins.com/a-way-to-follow-interview-with-piotr-piotrowski/> (accessed 27 April 2021).

**Lubow**, Arthur. The New Leipzig School. *The New York Times Magazine* [online], no. 6, p. 38. <https://www.nytimes.com/2006/01/08/magazine/the-new-leipzig-school.html> (accessed 27 April 2021).

# CULTURAL RELATIONS OF THE BULGARIAN CONTEMPORARY ART AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY WITH THE EUROPEAN MODERN AND CONTEMPORARY ART

Gergana Mudova

**Abstract:** The present article focuses on the sociocultural relations of Bulgarian contemporary art in the context of European modern and contemporary art. Objects of analysis are both the social setting and the public attitudes, which have affected the new forms of art in late 20 / early 21 century in relation to European traditions. The resulting artistic dispositions and processes in the country are largely borrowed from western culture, and the adaptation and definition of notions like “modernism”, “avant-garde”, „unconventional forms of art“, „contemporary art“, „happening“, etc., pose certain challenges to the Bulgarian art critics, especially with a view to their use and application in art theory and critique.

The historical perspective is fundamental for the shaping of artistic processes; it offers a parallel examination of the social and political situation, in which these have developed, further reinforced by the author’s chosen approach to present the place of the artist in community life in traditional terms. It is essential to fully recognize the interrelations between Bulgarian and European cultural processes, in order the reasons behind them and the ensuing local achievements formulated from the viewpoint of alternative and contemporary art in the country to be explained. The author suggests a correlation of the established terminology, designating the internationally accepted notions for contemporary artistic trends, and their interpretation in sociocultural aspect. The text is an attempt to conceptualize a pan-European perspective for the development of innovative practices in Bulgarian contemporary art.

**Keywords:** contemporary art, modern art, artistic developments, terminology, art history

## ОРНАМЕНТИ

Красимира Дренска

**Резюме:** В периода 10 – 30 юни тази година в Националния дворец на културата, в рамките на международния фестивал СОФИЯ ХАРТИЕН АРТ ФЕСТ бе представена моята втора самостоятелна изложба – „ОРНАМЕНТИ“. Статията представя авторската концепция и идейно-философската рамка на произведенията, включени в експозицията. Възлова роля има използването на ръчно рециклирана хартия, като процесът на направа на хартията е важен момент в концепцията на самите произведения – хартията е не просто медия, тя е съществен елемент в цялостното пластично решение на работите. Същевременно, макар и в най-общи линии, са набелязани основните декоративни образи, които използвам и които до голяма степен са базирани на традиционни знаково-символни системи.

**Ключови думи:** орнаменти, изложба, хартиено изкуство, ръчно рециклирана хартия

В рамките на тазгодишното (десето) издание на международния фестивал СОФИЯ ХАРТИЕН АРТ ФЕСТ, организиран от фондация „Аматерас“, в Националния дворец на културата, в периода 10 – 30 юни бе показана и моята изложба „ОРНАМЕНТИ“. Произведенията, включени в експозицията, са резултат от работата по авторския ми проект „Орнамент – трансформация в хартия“, реализиран по Националната научна програма „Млади учени и постдокторанти“ за 2021 г.<sup>1</sup>

Поканата за самостоятелната ми изява като част от програмата на СОФИЯ ХАРТИЕН АРТ ФЕСТ е свързана с наградата за български автор, с която бях удостоена при миналогодишното издание на конкурса АМАТЕРАС, който е съществена част от фестивала.

<sup>1</sup> Софийският университет „Св. Климент Охридски“ е партньор в Националната програма „Млади учени и постдокторанти“ (<https://www.mon.bg/bg/100542>).



1. Красимира Дренска пред фрагменти от серията „Допълване“



2. Красимира Дренска на официалното откриване на експозициите от СХАФ в НДК



3. Момент от откриването на изложбата

Изложбата „ОРНАМЕНТИ“ е своеобразно обобщение на моите творчески търсения до този момент, които се развиват основно в две посоки. Едната е свързана с проучванията ми върху орнамента и неговата символна функция, а втората – с интереса ми към ръчно рециклираната хартия, която е не просто медията, върху която е изградено произведението, а е важен пластичен елемент.

Древният човек е смятал, че орнаментът е ключ към овладяването на суровия природен материал и едва когато даден предмет се орнаментира, става готов да служи така, както трябва<sup>2</sup>. Интерпретацията на тази архаична представа чрез орнаментите, базирани на форми и елементи от околния свят, но поставени в нов контекст, е в основата на собствена символна система, свързана с темите и проблемите, които ме интересуват като автор: проблемът за рода, идентичността, мястото на личното в рамките на общото, темата за сътворението, за търсенето и постигането на хармония.

<sup>2</sup> **Димитрова**, Лаура. *Постмодерният орнамент*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2018, с. 9. [**Dimitrova**, Laura. *Postmoderniyat ornament*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“, 2018, p. 9.]



4. Общ изглед от изложбата



5. „Родословно дърво I“ – инсталация, 300/250 см.



6. Инсталациите „Пътеки“ 300/200 см (вляво), „Парчета Сътворение“ 250/400 см (в средата), „Допълване II“ 250/150 см (вдясно)

Експозицията включва няколко серии произведения, които варират от малкоформатни работи с размери 35/35 см до голямоформатни инсталации до 250/400 см. Основен творчески подход е модулният принцип. Отделните части на работите са изградени от повтарящи се фрагменти и могат да бъдат препореджани по различен начин в зависимост от спецификите на изложбеното пространство. Най-често използваният мотив в модулите е слънцето като препратка към древните символни системи, в които соларното играе ключова роля. Други често използвани орнаменти са квадратите и ромбовете. Те са свързани с идеята за земното начало и човешкия свят, като същевременно създават и асоциации за устойчивост и цялостност. Използвани са също флорални мотиви и абстрактни форми, които често покриват цялата повърхност на парчетата ръчна хартия. Някои от елементите са направени, като хартиената каша е отлята върху релефни орнаментални повърхности или чрез отпечатване на различни предмети във все още мокрия хартиен пласт. Други са изработени чрез възграждане на структури и материали в отлятата хартия, а трети – чрез директно натрупване на различна по цвят хартиена маса, с която „се рисува“ желаната форма.





7. Фрагменти от сериите „Контролиран хаос“ (вляво), „Разказ за Сътворението“ (в средата) и „Парчета Сътворение“ (вдясно)

Екологичните аспекти на рециклираната хартия са важен момент в концепцията на произведенията. Но ръчната хартия е препратка и към древните техники за производство на може би най-универсалната медия, върху която човечеството записва своите знания. В този смисъл „хартията е не просто функция на цивилизацията – тя означава цивилизация“<sup>3</sup>. Семантичната страна на ръчната хартия е свързана с идейно-философските послания на произведенията, в които основната тема е проблемът за връзката със земята, с природата, с древните традиции и културните корени.

Основната суровина, от която се прави хартиената каша, са различни видове хартиени отпадъци. Градивният материал определя колористичния строй на работите. Цветовете имат символна функция и са възлов елемент в семантиката на произведенията. Черното и бялото символизират противоположните начала, които обаче са в неразривна връзка едно с друго. Бежовото е цветът на земята, на почвата и олицетворява връзката с природното и естественото. В някои произведения допълнително е използван златист цвят като препратка към идеята за соларното и божественото. Той може да бъде тълкуван и като светлина, просветление и духовно начало.

<sup>3</sup> **Блажиева**, Милена. Хартия, ръка и разум – разкази в изкуството. Изложба на Терезе Вебер. Инфо СБХ, 2019, № 4, с. 20. [https://www.sbhart.com/data/kfm/bulletin\\_2014-2015-2016-2017/Bulletin\\_4\\_2019.pdf](https://www.sbhart.com/data/kfm/bulletin_2014-2015-2016-2017/Bulletin_4_2019.pdf) (прегледан на 12.05.2021). [**Blazhieva**, Milena. Hartiya, raka i razum – razkazi v izkustvoto. Izlozhba na Tereze Veber. Info SBH, 2019, no 4, p. 20. [https://www.sbhart.com/data/kfm/bulletin\\_2014-2015-2016-2017/Bulletin\\_4\\_2019.pdf](https://www.sbhart.com/data/kfm/bulletin_2014-2015-2016-2017/Bulletin_4_2019.pdf) (accessed 12 May 2021)].

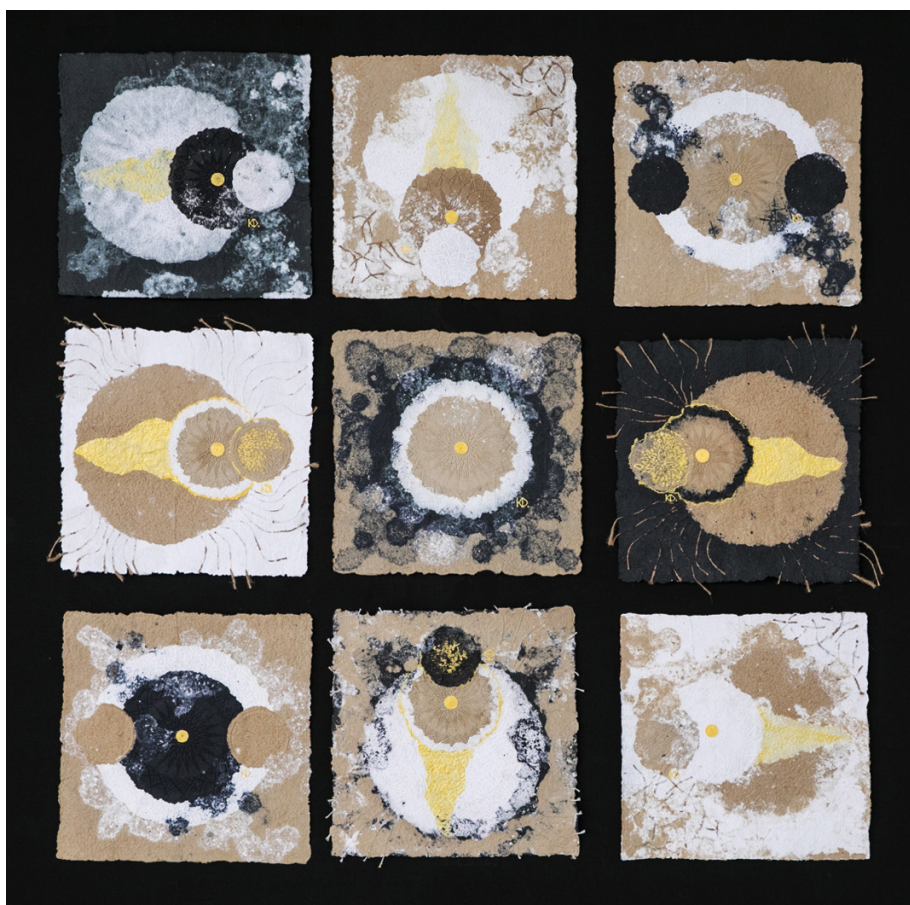


8. „Родословно дърво II“ – инсталация, 300/250 см



9. „Баланс I, II, III – всяка работа: 100/170 см

Изложбата „ОРНАМЕНТИ“ е моят най-мащабен художествен проект до момента. Фокусирана върху произведения от рециклирана хартия, в които фрагментите от ежедневието са трансформирани в елементи, препращащи към архаични културни модели и общочовешки послания, изложбата обвързва един с друг няколко различни проблема. От едната страна е екологичната позиция, изразена чрез използването на отпадъчните хартиени продукти, а от другата – културологичните връзки между минало и настояще, изразени чрез смисловите послания на самата ръчна хартия и на използваните универсални символи. До голяма степен този проект е рефлексия на носталгията ми по онова състояние, в което човекът се намира в тясна свързаност с природата, с корените си, с традициите, със занаятите... Носталгия, която човекът усеща все по-силно. Днес нуждата от завръщане към естественото съществуване става все по-осезаема и все повече хора намират смисъл и потребност да се обърнат към него.



10. Серия „Слънчеви фази“ – общ размер: 150/150 см

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Блажиева**, Милена. Хартия, ръка и разум – разкази в изкуството. Изложба на Терезе Вебер. *Инфо СБХ*, 2019, № 4, с. 20 – 22. [https://www.sbhart.com/data/kfm/bulletin\\_2014-2015-2016-2017/Bulletin\\_4\\_2019.pdf](https://www.sbhart.com/data/kfm/bulletin_2014-2015-2016-2017/Bulletin_4_2019.pdf) (прегледан на 12.05.2021). [**Blazhieva**, Milena. Hartiya, raka i razum – razkazi v izkustvoto. Izlozhba na Tereze Veber. *Info SBH*, 2019, no 4, p. 20 – 22. [https://www.sbhart.com/data/kfm/bulletin\\_2014-2015-2016-2017/Bulletin\\_4\\_2019.pdf](https://www.sbhart.com/data/kfm/bulletin_2014-2015-2016-2017/Bulletin_4_2019.pdf) (accessed 12 May 2021)].

**Димитрова**, Лаура. *Постмодерният орнамент*. София: Университетско издателство „Св.Климент Охридски“, 2018. [**Dimitrova**, Laura. *Postmoderniyat ornament*. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2018].

## ORNAMENTS

Krasimira Drenska

PORTFOLIO

ПОРТФОЛИО

**Abstract:** My second solo exhibition - "ORNAMENTS" – was presented during the international festival SOFIA CHARTER ART FEST at the National Palace of Culture from 10<sup>th</sup> to 30<sup>th</sup> June. The article outlines the author's concept and the ideological and philosophical framework of the works, included in the exposition. The use of hand recycled paper plays a key role, as the process of making the paper has a special place in the concept of the works themselves – the paper is not just a medium, it is an essential element in the overall plastic solution of the works. At the same time, although in general terms, the main decorative images I use and which are largely based on traditional sign-symbol systems, are discussed.

**Keywords:** ornaments, exhibition, paper art, hand recycled paper

## АВТОРИ НА БРОЯ

**Ангела ГОЦИС** – докторант в Института за изследване на изкуствата – БАН (сектор „Екранни изкуства“). Работи в областта на фотографията. Научните ѝ интереси са насочени към изследване на авангардното и на експерименталното кино.

**E-mail:** [angi\\_wb@yahoo.com](mailto:angi_wb@yahoo.com)

**Весела КУЧЕВА** – докторант в катедра „Книга, илюстрация и печатна графика“ в Националната художествена академия. Интересите ѝ като изследовател са свързани с проучването и анализирането на графичните романи. Полето на професионална изява е свързано с авторската илюстрация и графичния дизайн.

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

**Гергана МУДОВА** – докторант в Национална художествена академия, към катедра „Изкуствознание“. Научните ѝ интереси са свързани с изследване на модерното и съвременното изкуство. Професионалната ѝ практика включва организация и куриране на множество международни и български изложби, издаване на каталози, лекции и дискусии в сферата на визуалните изкуства. Усилията ѝ са насочени към развитието и популяризирането на българското съвременно изкуство, както в страната, така и на международната сцена.

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

**Ива ДОСЕВА** – д-р, доцент в сектор „Изобразителни изкуства“ на Института за изследване на изкуствата, БАН. Научните ѝ интереси са насочени предимно към изследване на изкуството от ранновизантийския период. Автор на монография върху ранновизантийската и средновековната архитектурна скулптура в Созопол, както и на множество студии и статии, публикувани в реномирани научни издания.

**E-mail:** [iva\\_dosseva@abv.bg](mailto:iva_dosseva@abv.bg)

**Красимира ДРЕНСКА** – д-р, главен асистент във Факултет по науки за образованието и изкуствата (СУ „Св. Климент Охридски“). Интересите ѝ като художник и изследовател са насочени към декоративното и хартиеното изкуство, в частност към работата с ръчно рециклирана хартия. Участва в множество национални и международни изложби и научни форуми посветени на съвременните пластични изкуства.

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

**Милена ГЕОРГИЕВА** – д-р, професор в Института за изследване на изкуствата – БАН и гост-професор в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Основните ѝ интереси са в областта на историята и теорията на българското изкуство през XX в., изкуството на южните славяни (сърби, хървати, словенци), българската и балканската карикатура, атрибуцията на художествени произведения. Има около 100 научни публикации (книзи, студии, статии), някои от които издадени в Австрия, Германия, Хърватия и Сърбия. Куратор и на няколко емблематични ретроспективни изложби.

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

**Регина ДАЛКАЛЪЧЕВА** – д-р, доцент в Националната художествена академия (катедра „Книга, илюстрация и печатна графика“). Дългогодишен преподавател по „Илюстрация“ и „Изкуство на книгата“. Има изследвания в областта на арт книгата, авторските издания, експерименталните словесновизуални наративни модели в картинната книга. Като художник се изявява в полето на художествената илюстрация, арт книгата, дигиталната графика.

**E-mail:** [r.dalkalacheva@nha.bg](mailto:r.dalkalacheva@nha.bg); [reginadalkalacheva@yahoo.de](mailto:reginadalkalacheva@yahoo.de)

## AUTHORS OF THE ISSUE

**Andzhela GOTSIS** is a PhD student at the Institute of Art Studies, the Bulgarian Academy of Sciences (Screen Art sector). She engages in photography. Her scientific interests involve research of avantgarde and experimental cinematography.  
E-mail: [angi\\_wb@yahoo.com](mailto:angi_wb@yahoo.com)

**Gergana MUDOVA** is a PhD student at the Department History of Art of the National Academy of Art, Sofia. Her research interests focus on study of modern and contemporary art. Her professional practice involves organization and curation of multiple international and Bulgarian exhibitions, art catalogues publishing, lectures and discussions in the field of visual arts. She endeavors to develop and promote contemporary Bulgarian art, both in the country and in an international context.  
E-mail: [musizfoundation@gmail.com](mailto:musizfoundation@gmail.com)

**Iva DOSEVA** is an Associate Professor, PhD, at the department of Fine Arts of the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences. Her key interests are related to the research of Early Byzantine Art. She is author of a monograph on early Byzantine and medieval architectural sculpture in Sozopol and of numerous studies, articles and reviews, published in prestigious scientific journals.  
E-mail: [iva\\_dosseva@abv.bg](mailto:iva_dosseva@abv.bg)

**Krassimira DRENSKA** holds a doctoral degree and is a Senior Assistant Professor at Faculty of Educational Studies and the Art, (Sofia University "St. Kliment Ohridski"). Her research interests are in decorative art and paper art. She has special interest in hand papermaking from pre-existing paper. She has participated in many national and international exhibitions and scientific forums dedicated to contemporary arts.  
E-mail: [kdrenska@uni-sofia.bg](mailto:kdrenska@uni-sofia.bg)

**Milena GEORGIEVA** holds a doctoral degree, Professor at the Institute of Art Studies (Bulgarian Academy of Sciences) and guest professor at the Plovdiv University "Paisii Hilendarski". Her key interests are the history and theory of Bulgarian art in the twentieth century, the art of the South Slavs (Serbs, Croats, Slovenes), Bulgarian and Balkan caricature, and the attribution of artworks. She is author of about 100 scientific publications (books, studies, articles), some of which published in Austria, Germany, Croatia and Serbia. Milena Georgieva has curated several emblematic retrospective exhibitions.  
E-mail: [mggeorgieva@mail.bg](mailto:mggeorgieva@mail.bg)

**Regina DALKALACHEVA** holds a doctoral degree and is an Associated Professor at the National Academy of Art (Book, Illustration and Printed Graphics Department). She has been a lecturer in Illustration and The Art of the Book for many years. She has conducted research in the sphere of artist books, artist publications, experimental verbal-visual narrative models in illustrated books. As an artist she works in the sphere of artistic illustration, artist books, digital graphics.  
E-mail: [r.dalkalacheva@nha.bg](mailto:r.dalkalacheva@nha.bg); [reginadalkalacheva@yahoo.de](mailto:reginadalkalacheva@yahoo.de)

**Vessela KUCHEVA** is a PhD student at the Department of Book, Illustration and Printed Graphics at the National Academy of Arts. Her key research interests are related to the study and analysis of graphic novels. Vessela Kucheva has author's illustration and graphic design exhibitions.  
E-mail: [vesushi@gmail.com](mailto:vesushi@gmail.com)

# ВИЗУАЛНИ УЗКУСТВА И МУЗИКА

Шестмесечно списание за изкуство и култура

Книжка № 1, 2021

Година II, том 3

---

# VISUAL ARTS AND MUSIC

Biannual journal for arts and culture

Issue No 1, 2021

Volume 3 Year II

ISSN 2683-1392