

ИЗКУСТВО & КРИТИКА

■ ТОМ 6 / БРОЙ 2 / ГОДИНА 2025

А. ПАРУШЕВ
2002

Изображението на корицата е „Вертикали“, творба на Атанас Парушев,
Вж. стр. 12, статията на Яна Братанова, „Абстрактната живопис на Атанас Парушев“



1 8 9 6



СЪДЪРЖАНИЕ

Екатерина Стоянова-Джамбазова

ТЕХНОЛОГИЧНО ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИКОНА ОТ XIX ВЕК С ПОМОЩТА НА НЕИНВАЗИВНИ И МИКРОИНВАЗИВНИ АНАЛИТИЧНИ МЕТОДИ	4
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------

Яна Братанова

АБСТРАКТНАТА ЖИВОПИС НА АТАНАС ПАРУШЕВ	12
-----------------------------------------------------	-----------

Стоян Д. Дечев

В ДЕБРИТЕ НА ИНТЕЛЕКТА	21
-------------------------------------	-----------

Живка Райкова

ВИЗУАЛНИ ОБРАЗИ И КОМПОЗИЦИОННИ РЕШЕНИЯ В ОПАКОВКИТЕ НА НАТУРАЛНИ БЪЛГАРСКИ ПРОДУКТИ	28
-------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

Иван Стефанов

КЛИШЕТА НА ГРАНИЦИТЕ МЕЖДУ ИЗКУСВАТА: ОСВОБОЖДАВА ЛИ ФОТОГРАФИЯТА ЖИВОПИСТА ПО ПЪТЯ КЪМ АБСТРАКЦИЯТА?	38
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

Антон Кръстев

ПРОЗОРЦИ КЪМ МЕТАФИЗИЧНОТО ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ РЕТРОСПЕКТИВНАТА ИЗЛОЖБА НА ИВАН ВУКАДИНОВ „КАРТИНА ИЗВЪН КАРТИНАТА“ В СГХГ	48
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

Марина Младенова

ГРИМЪТ И ПРИЧЕСКАТА КАТО ВАЖНИ СРЕДСТВА ИЛИ НЕОБХОДИМИ КУЛТУРНИ КОДОВЕ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ИНСТРУМЕНТИ В СЪВРЕМЕННИТЕ ФОРМИ НА ВИЗУАЛНА КОМУНИКАЦИЯ	52
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

Петър Лянгузов

ТРАНСГРАНИЧНИ И ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПАРАЛЕЛИ В ИЗКУСВОТО – БЪЛГАРСКИ И ПОЛСКИ ХУДОЖЕСТВЕНИ АКАДЕМИИ С ОБЩА ВИЗИЯ	60
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

Йордан Велков

ВАРИАЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА ОБРАЗА НА ЧОВЕКА И РОЛЯТА МУ В ИНДУСТРИАЛНАТА ТЕМА НА БЪЛГАРСКАТА ЖИВОПИС ОТ 30-ТЕ ДО 80-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК	64
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------



CONTENTS

Ekaterina Stoyanova-Dzhambazova

**A TECHNOLOGICAL STUDY OF A 19TH-CENTURY ICON USING
NON-INVASIVE AND MICROINVASIVE ANALYTICAL METHODS 4**

Yana Bratanova

THE ABSTRACT PAINTING OF ATANAS PARUSHEV 12

Stoyan D. Dechev

IN THE RECESSES OF INTELLECT 21

Zhivka Raykova

**VISUAL IMAGES AND COMPOSITIONAL SOLUTIONS IN
THE PACKAGING OF BULGARIAN NATURAL PRODUCTS 28**

Ivan Stefanov

**CLICHÉS AT THE BOUNDARIES OF THE ARTS:
DOES PHOTOGRAPHY LIBERATE PAINTING ON THE PATH
TO ABSTRACTION? 38**

Anton Krastev

**WINDOWS TO THE METAPHYSICAL
IMPRESSIONS OF IVAN VUKADINOV'S RETROSPECTIVE EXHIBITION
A PAINTING OUTSIDE THE PAINTING AT SOFIA CITY ART GALLERY 48**

Marina Mladenova

**MAKEUP AND HAIRSTYLE AS IMPORTANT MEANS OR
NECESSARY CULTURAL CODES AND AESTHETIC TOOLS
IN THE MODERN FORMS OF VISUAL COMMUNICATION 52**

Petar Lyanguzov

**CROSS-BORDER AND INTERDISCIPLINARY PARALLELS IN ART –
BULGARIAN AND POLISH ART ACADEMIES WITH A COMMON
VISION 60**

Yordan Velkov

**VARIATIONS AND INTERPRETATIONS OF THE HUMAN FIGURE
AND ITS ROLE IN THE INDUSTRIAL THEMED PAINTING IN
BULGARIA FROM THE 1930S TO THE 1980S 64**

■ РЕЗЮМЕ

*Екатерина Стоянова-Джамбазова***ТЕХНОЛОГИЧНО ИЗСЛЕДВАНЕ
НА ИКОНА ОТ XIX ВЕК С ПОМОЩТА
НА НЕИНВАЗИВНИ И МИКРОИНВАЗИВНИ
АНАЛИТИЧНИ МЕТОДИ**

Обект на настоящото технологично проучване е възрожденска икона от втората половина на XIX век. Изследването е осъществено на базата на неинвазивни и микроинвазивни методи – оптична микроскопия, микрохимичен анализ и инфрачервена спектроскопия с преобразуване на Фурие (ИЧ-ФТ). Деструктивният характер на анализа е минимален, понеже за целите на оптичната микроскопия и микрохимичния анализ е достатъчно вземането на микропроби от обекта, а неинвазивната ИЧ-ФТ спектроскопия, проведена с използването на преносим ИЧ спектрометър, дава възможност за безконтактно изследване на произведението.

В резултат от проведеня анализ е установено наличието на гипсов пълнител в грунда, пигменти като цинобър, аурипигмент, малахит, и маслен лак. Текстилните влакна от платното са идентифицирани с използването на техниките оптична микроскопия и микрохимични реакции, при което се установи, че те са памучни.

Ключови думи: възрожденска икона, неинвазивен ИЧ-ФТ, оптична микроскопия, пигменти, свързватели, платно

■ SUMMARY

*Ekaterina Stoyanova-Dzhambazova***A TECHNOLOGICAL STUDY
OF A 19TH-CENTURY ICON
USING NON-INVASIVE AND
MICROINVASIVE ANALYTICAL
METHODS**

An extensive investigation on an icon of the Bulgarian national revival dating from the second half of the XIX century is performed using non-invasive and microinvasive analytical approaches – optical microscopy, microchemical analysis and infrared (IR) spectroscopy. The IR measurements conducted in reflectance mode allowed a completely non-invasive study. A limited number of microsamples were collected and further analysed by microchemical tests and optical microscopy.

As a result, gypsum-based ground coating, a number of pigments (cinnabar, orpiment, and malachite), oil varnish, and cotton—the type of the canvas fibers, were identified.

Keywords: optical microscopy, non-invasive FT-IR, varnish, pigments, textile fibers



Екатерина Стоянова-Джамбазова

ТЕХНОЛОГИЧНО ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИКОНА ОТ XIX ВЕК С ПОМОЩТА НА НЕИНВАЗИВНИ И МИКРОИНВАЗИВНИ АНАЛИТИЧНИ МЕТОДИ



Фиг. 1. Фотография на картината. Фотография: Боряна Трифонова

Информация за произведението

Описаното технологическо изследване е проведено върху икона от XIX век, изобразяваща свети Василий Велики. Според проф. Иванка Гергова, автор на иконата е синът на иконописеца Кольо Вальов – Николай. Иконата е с размери 51 на 41,5 cm и е собственост на Катедралния храм „Успение на Пресвета Богородица“ в гр. Пазарджик. Композицията е с богат колорит, в който преобладават златните, червените и зелените тонове (фиг. 1).

Аналитични подходи, приложени при технологическото проучване на иконата

Наборът от неинвазивни и микроинвазивни методи за анализ, използвани в хода на настоящото изследване, включват оптична микроскопия, микрохимичен анализ и неинвазивна инфрачервена спектроскопия с преобразуване на Фурие (ИЧ-ФТ спектроскопия). Комплексното им приложение даде възможност да бъдат установени пигментите от живописния слой, видът на нишките в платното, както и използваните грунд и лак.

1. Методи за идентифициране на текстилните влакна

Видът на текстилните нишки от платното на иконата е определен с използването на два утвърдени метода за идентифициране на текстилни влакна: оптична микроскопия и химични реакции със специфични реактиви.

1.1. Оптична микроскопия

Оптичната микроскопия представлява бърз метод за изследване на широк спектър от материали, сред които минерали, метал, керамика и тъкани (Stuart, 2007). Благодарение на своите характерни морфологични особености, естествените нишки могат да бъдат идентифицирани с помощта на оптичен микроскоп. Например памучните нишки представляват влакна със спирални усуквания, при вълнените може да се наблюдава тяхната слоеста структура, ленените и конопените влакна се характеризират с подобна на бамбук структура, а копринените нишки са изключително тънки и без други морфологични особености. Синтетичните влакна лесно могат да се различат от естествените. Изкуствената коприна например притежава съвършено гладки нишки, които се отличават от всички влакна с естествен произход (McCrone 1994; Peacock 1996; Perry 1985; Ryder 1985).

1.2. Химични реакции

Използваните при химичния тест реакции водят до характерно оцветяване на нишките на изследваната тъкан, в резултат на което тя може да бъде идентифицирана. Като примери за често използвани химични реакции за определяне вида

на текстилни нишки могат да се посочат следните: (1) реакция с реактив на Херцберг, (2) реакция с флороглуцинолов реактив и (3) реакция с нинхидринов реактив.

Реактивът на Херцберг (известен още като хлорцинк-йод), има свойството да оцветява всички растителни влакна, богати на лигнин (юта, лен, коноп), в жълто, а тези с ниско съдържание на лигнин (памук) се багрят от реактива в синьо или лилаво-червено (Herzberg 1932).

Флороглуциноловият реактив багри в червено нишки, съдържащи лигнин, като например лен, коноп и юта, като интензивността на червеното оцветяване дава информация за количеството лигнин в пробата. Бедните на лигнин влакна, към които спада памукът, се оцветяват в бледожълто или остават безцветни (Kostadinovska 2016; Graff 1940).

Нинхидриновият реактив позволява да се установи дали в пробата се съдържат амини или алфа-аминокиселини. При наличие на въпросните съединения, разтворът придобива тъмно синьо оцветяване (Friedman 2004). Тази реакция е успешно приложена за доказване на влакна с белтъчен произход (Kerr 2011).

2. Микрохимични реакции за доказване на пигменти

Микрохимичният анализ за доказване на пигменти от живописния слой представлява важен елемент на технологическото проучване на произведенията на изкуството. Той се основава на установяването на йонния състав на пробата, което се осъществява чрез провеждането на високочувствителни и по възможност специфични капкови реакции. Микрохимичният анализ е бърз и лесен за изпълнение техника, която се отличава със значителна точност. В България този подход е описан от Н. Ненов (Ненов 1984). Съществуват няколко примера за приложението му при идентифицирането на пигменти от живописен слой на произведенията на изкуството: анализ на пигменти от картини (Augusti 1938) и определяне на пигменти от живописен слой паралелно с рентгено-флуоресцентен анализ (Kalsbeek 2005), при което е установен видът на синтетични пигменти с органичен произход.

3. ИЧ-ФТ анализ

Инфрачервената (ИЧ-ФТ) спектроскопия представлява аналитичен метод, който се основа-

ва на трептенето на атомите в молекулата (Derrick 1999), благодарение на което може да се получи информация за състава на пробата, независимо от нейния произход. Методът притежава редица предимства – той е бърз, не изисква специфична пробоподготовка и е негеструктивен по отношение на пробата. През последните десетилетия все по-широко се прилагат техниката на отслабено пълно вътрешно отражение (ATR, attenuated total reflectance) и отражателната неинвазивна техника на анализ (reflectance). Те дават възможност използване на по-малко количество проба, необходима за провеждане на анализа и/или за свеждане на инвазивното вземане на проба до минимум, което е от първостепенно значение при изследването на материали от произведенията на изкуството (Kendix et al. 2009; Vetter, Schreiner 2011; Rampazzi et al. 2017).

Като примери за приложението на неинвазивен ИЧ-ФТ анализ на обекти с културна стойност могат да се посочат следните: анализ на проби от картини (Rubinovitz 2022), свързвателни в живописен слой на ръкописи с илюстрации (Nodari, Ricciardi 2019), текстилни влакна (Peets et al. 2019) и смоли (Vagnini et al. 2009).

Материали и методи

Текстилните влакна в платното на картината са идентифицирани посредством два подхода: (1) наблюдение под оптичен микроскоп и (2) химична реакция с реактива на Херцберг. За микроскопското наблюдение е използван оптичен микроскоп Amplival Pol с общо увеличение 312,5 пъти. Реактивът на Херцберг се получава чрез приготвяне на два различни разтвора (наречени разтвор А и разтвор В), които се смесват. Разтвор А се състои от 20 g цинков дихлорид (Хим-спектър), разтворен в 10 ml дестилирана вода, а разтвор В – от 2,1 g калиев йодид (Хим-спектър) и 0,1 g йод на перли (Хим-спектър), разтворени в 5 ml дестилирана вода.

За целите на микрохимичния анализ, проведен за определяне вида на използваните пигменти, са използвани реактивите калиев йодид (Хим-спектър), натриев азид (Валерус), рубеоанодорова киселина (дитиооксамид (fabryka Odczynnikow chemicznych) и амониев хидроксид (Неохим).

Извършването на негеструктивния ИЧ-ФТ анализ е осъществено с помощта на преносим ИЧ-ФТ спектрометър Bruker Alpha II при отражателна техника на анализ в областта $4000-600\text{ cm}^{-1}$ при резолюция 2 cm^{-1} и акумулиране на 128 скана. Като

референтен спектър е използвано огледало със златно покритие.

Резултати и дискусия

1. Методи за идентифициране на нишките от платното на иконата

При наблюдение под оптичен микроскоп на микропроба от нишка от платното на иконата се установява, че тя представлява плоско влакно със спирални усуквания (**фиг. 2**). Като се има предвид, че описаната морфология е типична за памучните влакна (**фиг. 3**), микропробата е третирана с реактива на Херцберг (Хлор-Цинк-Йод). При накапването на нишката с реактива, последната придобива тъмносиньо оцветяване, което е в съгласие с резултата от микроскопския анализ, че платното е изградено от памучни нишки.

2. Микрохимичен анализ за идентифициране на пигменти от живописния слой

За осъществяването на този анализ от обекта са взети няколко микропроби, които са обработени със специфични реактиви с цел установяване на техния йонен състав. Изследването включва разтваряне на микропробата в киселина (3 N азотна или 3 N солна киселина) и третиране на получения разтвор с аналитичен реактив. При провеждането на микрохимичните тестове се наблюдават характерни химични реакции (възникване на разтвор, оцветяване или промяна на цвета на пробата, обезцветяване, образу-

ване на утайка или отделяне на мехурчета газ), на базата на които може да се прави заключение за йонния състав на пробата. Информацията за присъствието или отсъствието на определени йони в микропробата, заедно с нейния цвят, дава възможност да бъде направен извод за вида на използвания пигмент. При необходимост от допълнителна информация за вида на пробата, част от нея може да се нагрее в муфелна пещ при температура >600 °C.

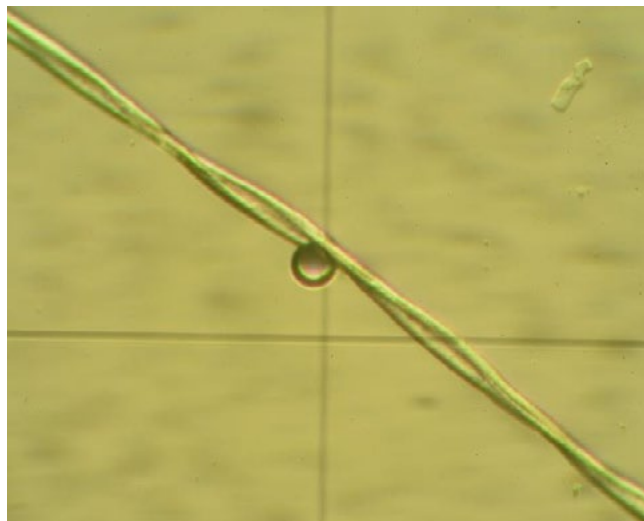
Първата проба е взета с цел идентифициране на червения пигмент. Предвид неговия ярък цвят и силно ограничената му разтворимост в киселина се допуска, че пигментът би могъл да бъде цинобър. Затова към получения киселинен разтвор се добавя йодазиден реактив (комбинация от натриев азид и калиев йодид), при което възникват мехурчета. Тази реакция доказва присъствието на сулфиден анион (S^{2-}) в пробата, който присъства в състава на пигмента цинобър. За да може да се твърди с по-голяма достоверност, че пигментът е цинобър, друга част от микропробата се нагрява при висока температура (>600 °C), в резултат на което последната сублимира. Тъй като пигментът цинобър сублимира при нагряване при 580 °C (Berrie, 2007), може да се направи извод, че червеният пигмент е именно цинобър.

Следващата микропроба представлява жълт пигмент. Златистожълтият цвят на пробата в комбинация с нейната слаба разтворимост в киселина дават основание да се допусне, че пигментът би могъл да бъде аурипигмент. Затова киселин-

Фиг. 2. Наблюдение на нишка от платното под оптичен микроскоп

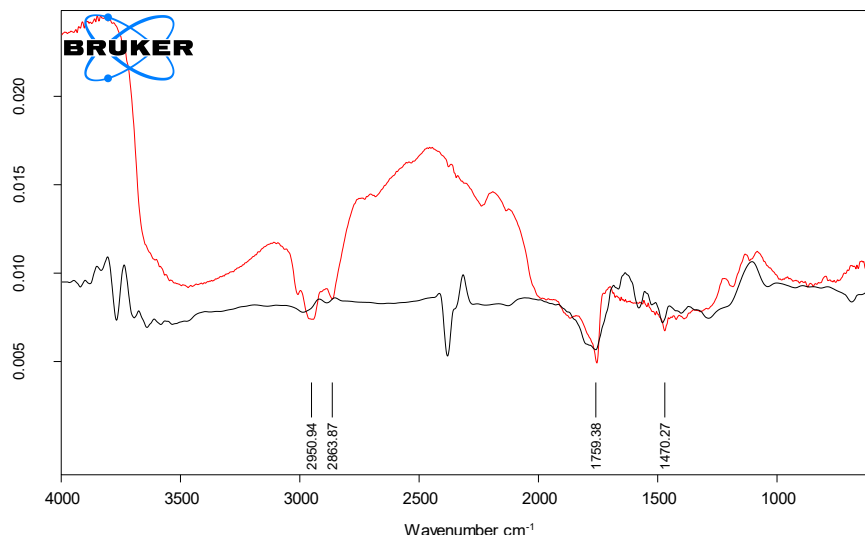


Фиг. 3. Наблюдение на референтна памучна нишка под оптичен микроскоп



Проба	Описание	Идентифицирани йони	Поведение при нагряване (>600 °C)	Пигмент
1	Червен пигмент	S ²⁻	Сублимира	Цинобър
2	Жълт пигмент	S ²⁻	Сублимира	Аурипигмент
3	Зелен пигмент	Cu ²⁺	-	Малахит
4	Син пигмент	Cu ²⁺	-	Азурит

Табл. 1. Изследвани проби и идентифицирани материали с помощта на микрохимичен анализ



Фиг. 4. ИЧ спектър на проба Ikona sv Vasilii (в черно), сравнен със спектър на референтен материал ленено масло (в червено) в областта 4000–600 cm⁻¹ при отражателна техника на анализ

C:\Users\Venci\Desktop\Ikona Sv Vasilii.0	Ikona Boriana Sv Vasilii	Instrument type and / or accessory	20.12.2024
C:\Users\Venci\Desktop\leneno maslo 24.0	leneno maslo 24	Instrument type and / or accessory	31.01.2024

ният разтвор на пробата се третира с йодазен реактив и отново се наблюдава реакцията, описана при първата проба. Предвид факта, че аурипигментът представлява арсенов сулфид, може да се счита, че точно той е жълтият пигмент. Понеже е известно, че и аурипигментът сублимира при висока температура – 580 °C (Berrie 2007), друга част от микропробата се нагрява в муфелна пещ при температура >600 °C, при което пробата сублимира. Описаната реакция дава основание да се твърди, че жълтият пигмент е аурипигмент.

Третата микропроба представлява зелен пигмент. При на капването ѝ с киселина тя се разтваря с отделяне на мехурчета газ, което е характерно за пигмента малахит. По тази причина полученият разтвор се изследва за присъствие на медни катиони, което включва неговото прехвърляне върху филтърна хартия и излагане на хартията на действието на амонячни пари. Добавят се една-две капки рубеановодородна ку-

селина. Наблюдава се черно-зелено оцветяване, което представлява положителна реакция за присъствие на медни катиони (Cu²⁺). Следователно, пигментът в микропробата е малахит.

Последната проба е от синия пигмент. Поради светлосиния нюанс на пигмента и добрата разтворимост на пробата в киселина се допуска, че пигментът би могъл да бъде азурит. По тази причина полученият киселинен разтвор отново се тества за наличие на медни катиони, както беше описано при предишната проба. Положителната реакция за медни йони дава основание да се счита, че синият пигмент е азурит.

Резултатите от описаните микрохимични реакции са обобщени в Таблица 1.

3. ИЧ-ФТ спектроскопия

В рамките на технологичното изследване на иконата, техниката ИЧ спектроскопия е из-

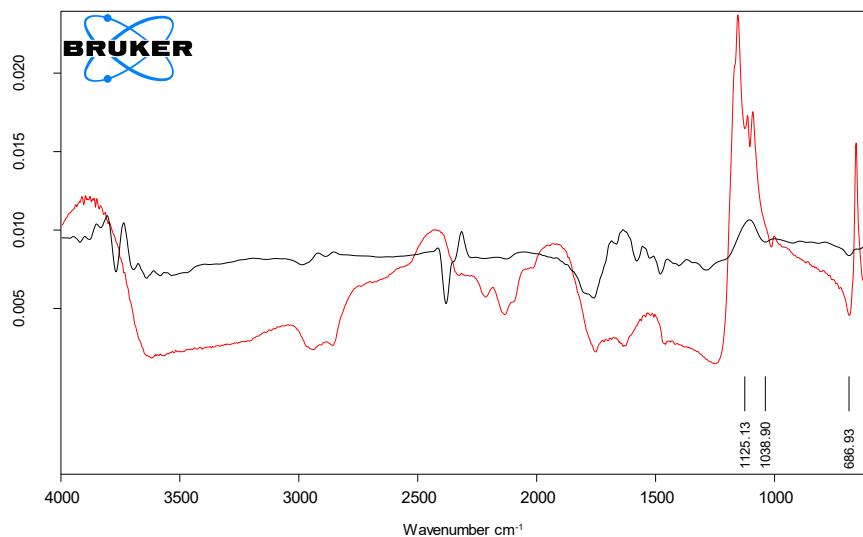
ползвана за идентифициране на използваните в произведението лак и грунд. От повърхността на иконата с помощта на преносим ИЧ-ФТ спектрометър е измерен спектър при неинвазивна отражателна техника на анализ. На базата на проведеня ИЧ анализ и сравняването на измерения спектър с тези на набор референтни материали, изготвени и заснети на спектрометър Bruker Alpha II, е установено, че в спектъра се отчитат сигнали за раститено масло (при 2951, 2864, 1759, 1470 cm^{-1}) и за гипс (при 1125, 1039 и 687 cm^{-1}). Този резултат дава основание да се твърди, че използваният в иконата лак е маслен (фиг. 4, табл. 2), както и че пълнителят в грунда е гипс (фиг. 5, табл. 2).

Заклучение

Описано е детайлно технологическо изследване на възрожденска икона. Идентифицираните лак, пигменти от живописния слой и грунд, както и видът на нишките в състава на платното на иконата, дават изчерпателна информация за материалите, използвани при изработването на произведението. Резултатите обогатяват познанията ни за технологията на изграждане на иконите от втората половина на XIX век. Те намират и директно приложение при проведената реставрационна намеса на иконата след извършените анализи.

Проба	Идентифицирани материали	Характеристични честоти, cm^{-1}
Ikona sv Vasilii	Растително масло	2963, 2872, 1755, 1468
	Гипс	1125, 1039, 687

Табл. 2. Изследвани проби и идентифицирани материали с помощта на ИЧ-ФТ спектроскопия



Фиг. 5. ИЧ спектър на проба Ikona sv Vasilii (в черно), сравнен със спектър на референтен материал алабастер (в червено) в областта 4000–600 cm^{-1} при отражателна техника на анализ

C:\Users\Venci\Desktop\Ikona Sv Vasilii.0	Ikona Boriana Sv Vasilii	Instrument type and / or accessory	20.12.2024
C:\Users\Venci\Desktop\Alabaster1.0	Alabaster1	Instrument type and / or accessory	07.12.2023

БИБЛИОГРАФИЯ

- AUGUSTI, S, 1938. Microchemical recognition of pigments from paintings. *Mikrochim Acta*. Online. June 1938. Vol. 3, p. 239-246 <https://doi.org/10.1007/BF01476101>.
- BERRIE, Barbara, 2007. Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics: Volume 4 by Barbara Berrie (Editor), National Gallery of Art, Washington, Archetype Publications, London.
- DERRICK, Michele, STULIK, Dusan and LANDRY, James, 1999. *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. The Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- FRIEDMAN, Mendel, 2004. Applications of the Ninhydrin Reaction for Analysis of Amino Acids, Peptides, and Proteins to Agricultural and Biomedical Sciences. *Journal of Agricultural and Food Chemistry*. Online. 1 February 2004. Vol. 52, no. 3, p. 385-406. DOI 10.1021/jf030490p. [Accessed 3 March 2024].
- GRAFF, John Henry, 1940. *A Color Atlas for Fiber Identification*. Institute of Paper Chemistry. Google-Books-ID: KDBDnQEACAAJ.
- HERZBERG, Wilhelm, 1932. *Papierprüfung; eine Anleitung zum Untersuchen von Papier*. Berlin: J. Springer.
- KALSBECK, Nicoline, 2005. Identification of Synthetic Organic Pigments by Characteristic Colour Reactions. *Studies in Conservation*. Online. 1 September 2005. Vol. 50, no. 3, p. 205-229. DOI 10.1179/sic.2005.50.3.205. [Accessed 3 March 2024].
- KENDIX, Elsebeth L., PRATI, Silvia, JOSEPH, Edith, SCIUTO, Giorgia and MAZZEO, Rocco, 2009. ATR and transmission analysis of pigments by means of far infrared spectroscopy. *Analytical and Bioanalytical Chemistry*. June 2009. Vol. 394, no. 4, p. 1023-1032. DOI 10.1007/s00216-009-2691-2.
- KERR, Nancy, 1995. Advantages and Limitations of the Ninhydrin Test for Analysis of Historic Wool Fibers. *MRS Online Proceedings Library (OPL)*. Online. January 1995. Vol. 352, p. 233. DOI 10.1557/PROC-352-233. [Accessed 5 March 2024].
- KOSTADINOVSKA, Maja, SPIROVSKA, Zorica Jakovleska and TAYLOR, Travis, 2016. A procedure for identifying cellulose fibers in paper artifacts. In: *The 4th International Virtual Conference on Advanced Scientific Results*. Online. 10 July 2016. p. 156-162. ISBN 1339-9071. DOI 10.18638/scieconf.2016.4.1.335. [Accessed March 2024].
- MCCRONE, Walter C., 1994. Polarized Light Microscopy in Conservation: A Personal Perspective. *Journal of the American Institute for Conservation*. Online. 1 January 1994. Vol. 33, no. 2, p. 101-114. DOI 10.1179/019713694806124757. [Accessed 3 March 2024].
- NODARI, Luca and RICCARDI, Paola, 2019. Non-invasive identification of paint binders in illuminated manuscripts by ER-FTIR spectroscopy: a systematic study of the influence of different pigments on the binders' characteristic spectral features. *Heritage Science*, February 2019, 7, article number 7. DOI <https://doi.org/10.1186/s40494-019-0249-y>.
- PEACOCK, E. E., 1996. Biodegradation and characterization of water-degraded archaeological textiles created for conservation research. *International Biodeterioration & Biodegradation*. Online. 1 January 1996. Vol. 38, no. 1, p. 49-59. DOI 10.1016/S0964-8305(96)00023-6. [Accessed 3 March 2024].
- PEETS, Pilleriin, KAUPMEES, Karl, VAHUR, Signe and LEITO, Ivo, 2019. Reflectance FT-IR spectroscopy as a viable option for textile fiber identification. *Heritage Science*. Online. 15 November 2019. Vol. 7, no. 1, p. 93. DOI 10.1186/s40494-019-0337-z. [Accessed 3 March 2024].
- PERRY, D. R., APPLEYARD, H. M., CARTRIDGE, G., COBB, P. G. W., COOP, G. E., LOMAS, B., RITCHIE, G. G., TAYLOR, C., WELCH, M. J. and FARNFIELD, C. A., 1985. *Identification of textile materials / D.R. Perry (Editor); H.M. Appleyard (Editor); G. Cartridge (Editor); P.G.W. Cobb (Editor); G.E. Coop (Editor); B. Lomas (Editor); G.G. Ritchie (Editor); C. Taylor (Editor); M.J. Welch (Editor); C.A. Farnfield (Editor)*. 7th ed., repr. corrections. Manchester (United Kingdom): Textile Institute. ISBN 978-0-900739-18-7.
- RAMPAZZI, Laura, BRUNELLO, Valentina, CORTI, Cristina and LISSONI, Elena, 2017. Non-invasive techniques for revealing the palette of the Romantic painter Francesco Hayez. *Spectrochimica Acta Partm A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*. Online. 5 April 2017. Vol. 176, p. 142-154. DOI 10.1016/j.saa.2017.01.011. [Accessed 4 March 2024].

БИБЛИОГРАФИЯ, ПРОДЪЛЖЕНИЕ ОТ СТР. 14

- RUBINOVITZ, Ron, 2022. Scientific Analysis of Fine Art with FTIR. *Thermo Fisher scientific*. Online. Available from: <https://www.thermofisher.com/blog/materials/scientific-analysis-of-fine-art-with-ftir>.
- RYDER, M. L. and GABRA-SANDERS, Thea, 1985. The Application of Microscopy to Textile History. *Textile History*. Online. 1 January 1985. Vol. 16, no. 2, p. 123-140. DOI 10.1179/004049685793701061. [Accessed 4 March 2024].
- STUART, Barbara, 2007. Analytical Techniques in Materials Conservation. John Wiley & Sons Ltd, The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex PO19 8SQ, England.
- VAGNINI, Manuela, MILIANI, Costanza, CARTECHINI, ROCCI, P., BRUNETTI, Bruno and SGAMELLOTTI, A. FT-NIR spectroscopy for noninvasive identification of natural polymers and resins in easel paintings. *AnalBioanalChem*. Online. 2009. Vol. 395, p. 2107-2118. Available from: <https://doi.org/10.1007/s00216-009-3145-6>.
- VETTER, Wilfried and SCHREINER, Manfred, 2011. Characterization of Pigment-Binding Media Systems-Comparison of Non-Invasive In-Situ Reflection FTIR with Transmission FTIR Microscopy. *e-PRESERVATIONScience*. Online. 2011. No. 8, p. 10-22. Available from: <https://api.semanticscholar.org/CorpusID: 40423885>.
- НЕНОВ, Недялко, 1984. *Практикум по химични проблеми в консервацията: Уч. помагало [за студентите от ВИИИ Н. Павлович]*. София: Наука и изкуство.

■ РЕЗЮМЕ

*Яна Братанова***АБСТРАКТНАТА ЖИВОПИС НА АТАНАС ПАРУШЕВ**

Статията изследва абстрактната живопис на Атанас Парушев – от неговите първи опити в полето на нефигуративното още по време на следването му (1980 – 1985) в първия випуск по живопис на проф. Иван Кирков в Художествената академия до най-зрелите постижения – произведенията от цикъл *Вертикали*, върху които авторът работи и до днес. Обособени тематично, жанрово и стилово, отделните периоди, живописни серии и цикли със специфичните им характеристики и взаимовръзки, са разгледани и анализирани неразделно от водещите подбуди и подходи за създаването им. Подчинени изцяло на философията и творческия мироглед на автора, за когото искреността в изкуството е висша ценност, поставена на пиедестал. Позиция, заявена в начина на работа и мощно изразеното, дори религиозно отношение към рисуването. Включените фрагменти от проведени разговори и непубликуван авторски архив разкриват респектиращо отношение и отдаденост в изкуството в полза на постигане на търсеното въздействие, до което да доведе срещата с неговата подчертано психологическа абстрактна живопис. И ако тези картини предизвикат възмущение, размисъл или съчувствие, ще изпълнят желанието на художника да събудят СЪСТРАДАНИЕ – най-висшия морал, липсата на егоизъм, на самодоволство и нетолерантност.

Ключови думи: Атанас Парушев, абстрактно изкуство, живопис, вертикали, съвременно българско изкуство

■ SUMMARY

*Yana Bratanova***THE ABSTRACT PAINTING OF ATANAS PARUSHEV**

The article examines the abstract painting of Atanas Parushev – from his first attempts in the sphere of the non-figurative during his studies (1980–1985) as a student from the first graduating class in Painting under Prof. Ivan Kirkov at the Academy of Arts to his most mature achievements—the works from the *Verticals* series, on which the artist continues to work to this day. Differentiated by theme, genre, and style, the individual periods, painting series, and cycles, with their specific characteristics and interrelationships, are examined and analysed inseparably from the leading motives and approaches behind their creation. They are entirely subordinate to the philosophy and creative worldview of the artist, for whom sincerity in art is the highest value, placed on a pedestal. This position is expressed in his way of working and his powerful, even religious attitude towards painting. The included fragments of conversations and unpublished artist's archive reveal a respectful attitude and dedication to art in order to achieve the desired effect, which is to be achieved through an encounter with his distinctly psychological abstract painting.

And if these paintings provoke excitement, reflection or sympathy, they will fulfil the artist's desire to awaken COMPASSION – the supreme morality, the lack of egoism, complacency and intolerance.

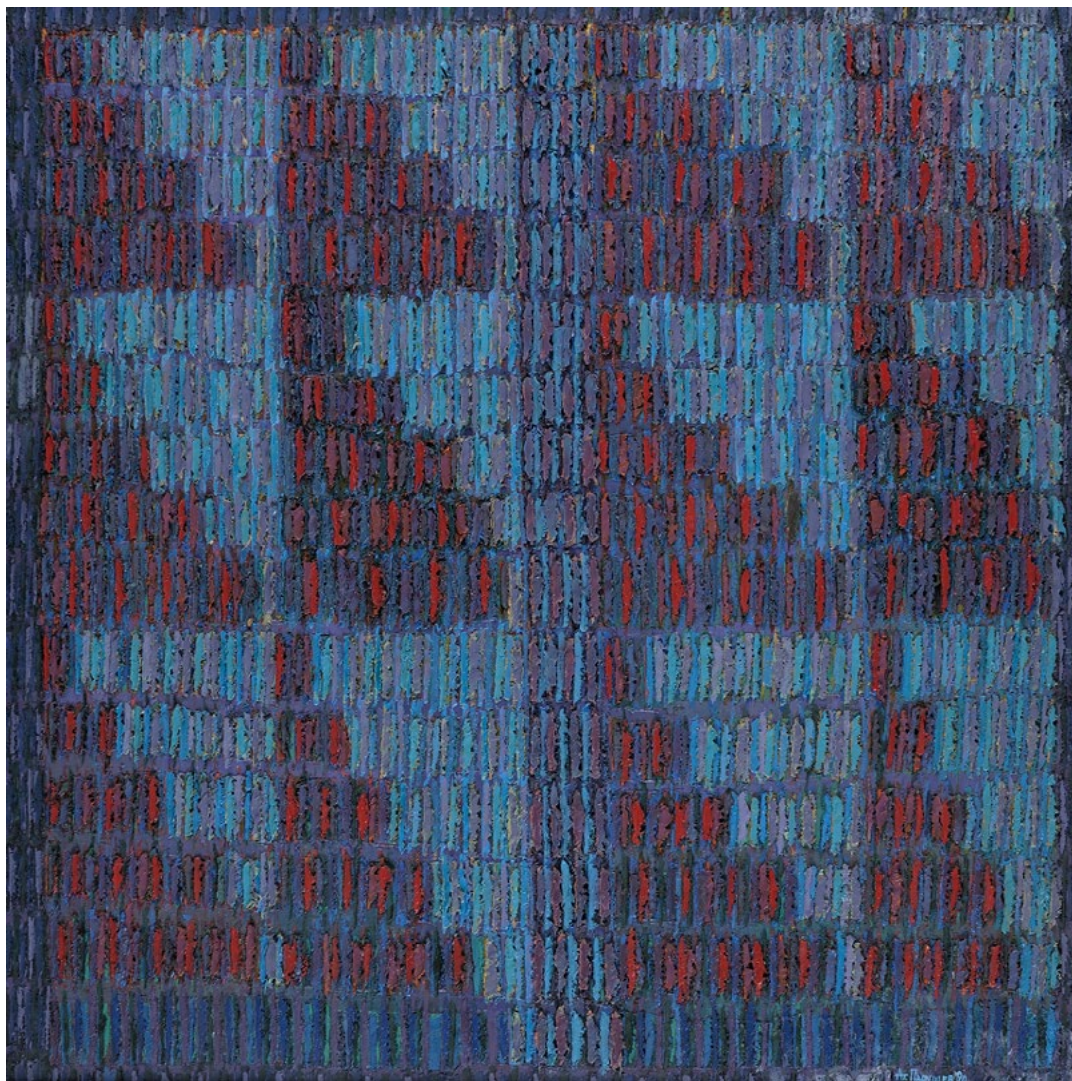
Keywords: Atanas Parushev, abstract art, painting, verticals, contemporary Bulgarian art



■ ТОМ 6 / БРОЙ 2 / ГОДИНА 2025

Яна Братанова

АБСТРАКТНАТА ЖИВОПИС НА АТАНАС ПАРУШЕВ



Изобр. 1. Композиция, 1990, маслени бои върху фазер, 100 x 100 см. Национална галерия.
Фотография: Национална галерия / Борислав Чернев

Срещата с изкуството на Атанас Парушев е особено индивидуално *пътуване*¹ с поглед обърнат навътре през многото обвивки до състояние на съвършена голота и крехкост. Задача, която изисква постигането на почти монашеска възлъбеност, усещане за тишина, спокойствие и чужд на действителността мир: *Може би животното се е превърнало в човек съзрцавайки кървавите из-*

греви и залези, черните нощи и светещите звезди, и то преди да може да изгражда разкази, метафори, символи (Парушев 2018, с. 2). От тази позиция пътят към чистото осъзнато съзрение става по-пряк, извисен над еготизма, безразличието, безверието, религиите, лудостта и мисълта. Поглед достигащ чак до безкрайния, безчувствен мрак на космоса.

¹ През 1980 г. Атанас Парушев пише стихотворение със същото име, публикувано в изданието на Националната галерия по повод изложбата „Атанас Парушев“, представена в Квадрат 500 през 2021 г.



Изобр. 2. Вертикали (диптих)

2004, акрил върху хартия, каширана върху MDF, 100 x 101 см. Частно притежание. Фотография: Национална галерия / Борислав Чернев

Атанас Парушев е художник с мощно изразено, дори религиозно отношение към рисуването. Това разбиране се изразява в мирогледа на автора, който поставя искреността в изкуството на пиедестал, рисувайки само тези картини, които не би могъл да не нарисува: *Рисуването на всяка цена направо ме отвращава* (Васевски 2010, с. 480–499). Сравнява процеса на живописване с шаманството, с медитирането, дори с изпадането в транс - с рисуване извън всякакви смисли. Абстрактното рисуване спрямо рисуването като цяло оприличава на мистицизма в религиите, при който се счита за по-директно общуването и приближаването към Бога: *Пътят нагоре към чистото екстазно познание и преживяване е по-директен, по-ясен, по-кратък с помощта на мистичното преживяване в абстрактното рисуване, както мистицизма в християнството, дзен в будизма или суфи в исляма* (Братанова 2021, с. 7).

Първите си опити в полето на абстрактното Атанас Парушев прави още по време на следването си (1980 – 1985) в първия випуск по живопис на проф. Иван Кирков в Художествената академия. В

средата и края на 1980-те създава серия от омажи, посветена на своите „учители“ в абстрактното рисуване: Серж Поляков, Никола дьо Стал и Пиер Солаж. *Обичам рафинираните, лирични и съдържани абстракционисти – Ротко, Солаж, Поляков – следовници на Брак, Клее, Дьо Стал, които рисуват чувствено и мъдро*, пише Атанас Парушев в писмо от 1991 г. до своя състудент Людмил Лазаров (1955 – 2022) (Братанова 2012, с. 109).² През 1990 г. творба, която художникът назовава „Черга“, бележи началото на цикъл от ритмично геометрични композиции, които работи до 2001 г. В тях той експериментира със свойствата на цвета – неговата дълбочина и скълата светло/тъмно, с ритъма на геометричните фигури. Елементите могат да бъдат вертикали и хоризонтални, квадрати и триъгълници или други комбинации от фигури. Играта на ритми и интервали придава особена динамика, която е или лирична, или подчертано интензивна. Този цикъл включва: „Хоризонтални редове – клетки“, „Т – образни вертикални композиции“, „Декоративни мотиви“, „Кейове“ и „Ритмично – геометрични мозайки“. В някои от композициите между отделните цветни елемен-

² Непубликуван ръкопис Личен архив на Надежда Джакова, София. Вж. БРАТАНОВА, Яна, 2012. Атанас Парушев – Шока и първият випуск студенти по живопис на проф. Иван Кирков в Художествената академия. Магистърска теза. НБУ].

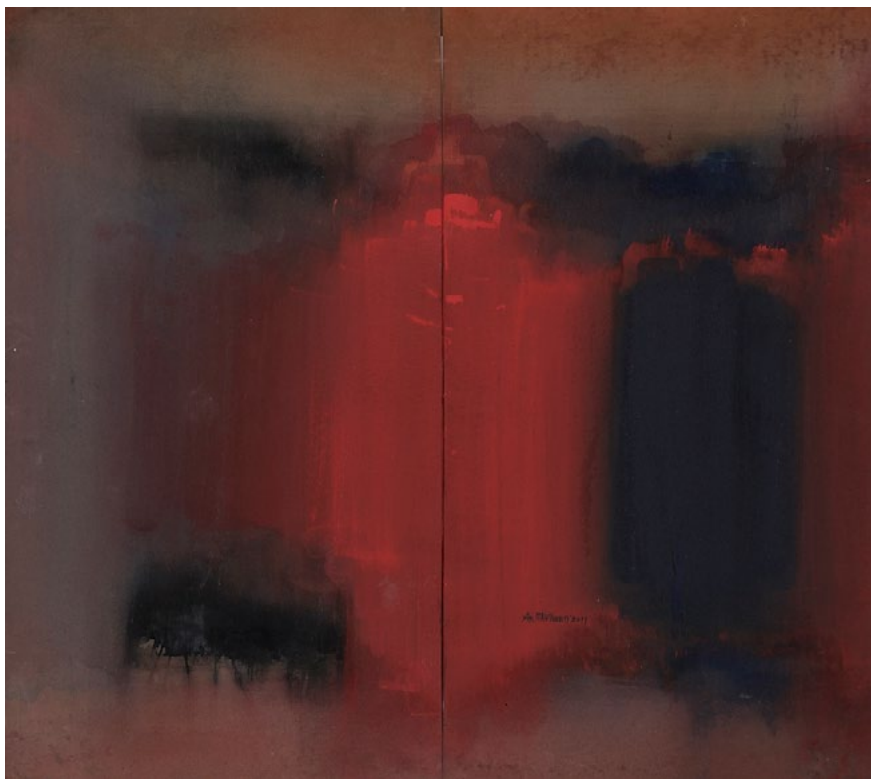
ти с различна големина и форма няма ясно разграничени контури, което подсилва впечатлението за неравенство между фигурите. Честотата на редуващите се квадрати с правоъгълници напомня шахматна дъска, а противопоставянето на цветовете придава на картинната повърхност вибрираща енергия, близка като усещане до развяващ се във въздуха флаг. В други творби, в които напасващи се една към друга фигури наподобяват логическата игра тетрис, е търсено почти математическо равновесие чрез редове-клетки с идентична големина, форма и цветови нюанси. В центъра те образуват триъгълници и ромбове в контрастен спрямо фона цвят (**изобр. 1**).

В ритмично-геометричните композиции авторът експериментира със свойствата на цвета, със силата на геометричните фигури и техния ритъм, докато стигне до напълно изчистения вертикал като символ на възнасянето и одухотворяването, на постепенното сливане с небето и хармонията във височините, на връзка между земното, човешкото и небесното.

Вертикали е цикъл от абстрактни, предимно голямоформатни произведения, които художникът работи от началото на 1990-те и до днес.

В подчертано психологическите вариации, без претенция за конкретно внушение, няма ясно изразен център като опорна точка или акцент. Основна характеристика на този цикъл е хармоничното въздействие между цветовете и вертикалното равновесие. Следите от свободното разливане на боите напомнят на корени, влизащи в земята. Мазките са положени върху хартия, която впоследствие е каширана върху фазерна или друга плоскостна основа. Хартията на места създава акварелен ефект, силно наподобяващ плаващи облаци (**изобр. 2, 3**).

Вертикалите и серията *Борове* на художника преpraщат към медитативното изкуство. Процесът на творене е повлиян до голяма степен от философията на дзен-будизма. Медитация, напомняща за „Великото нищо“, нематериалното, празното, пустото, откъдето енергийно извира всяка сила в дзен-будизма. Изградени от много материя – бои, хартия и плоскости, те попиват жеста и намеренията на художника така, че субстанцията започва да излъчва духовност, която превръща пространството около нея в храмово. Неслучайно авторът нарича тези вертикали *духовни картини* и ги определя като своята *най-сериозна живопис*.



Изобр. 3. Вертикали (диптих)
2011, акрил върху хартия, каширана
върху MDF, 100 x 111 см. Частно
притежание. Фотография:
Национална галерия /
Борислав Чернев



Изобр. 4. Червено, 2014, акрил, темпера, туткал върху хартия, каширана върху MDF, 93 x 200 см
Национална галерия. Фотография: Национална галерия / Борислав Чернев

Във всички *Вертикали* без изключение присъстват цветовете: червен (най-често огнено, наситено червено и негови оттенъци, на места стигащи до нежнорозово и виолетово), черен, син, зелен и сив.

Червените вертикални мазки на художника не оставят равнодушен наблюдаващия ги, провокират го с неспокойния си, жив и внушаващ сила характер. Авторът създава серии от вертикали, в които преобладава спокойният зелен цвят. В други комбинира зелени с червени вертикали, разделени един от друг от космическо черно, в които нервната вибрация, създадена от пламтящото червено, бива потушена и успокоена от подтикващия към покой зелен цвят (**изобр. 4, 5**).

Вертикалите на Атанас Парушев от края на 1990-те са по-сдържани и като формат, и като положане на вертикалната мазка. Те все още не изпълват цялото картинно пространство, ограничени от плътен черен хоризонтал, маркиращ горната част на композициите. Мазката им не е толкова разлята и смела, с каквато се характеризират *Вертикалите* му след 2000-та година (**изобр. 6**).

Серията *Вертикали* „Червено и черно“ е съзнателен протест срещу онази безразлична, безчувствена сила, която е захвърлила човека на Земята и му е поставила въпроси, на които не може да отговори или пък преклонение към същата тази сила, която ни дарява с възможността да се

радваме на човешкото. За цветовете в серията автора споделя: *Черният цвят - това е Космосът. Потъваш в него там, където няма нищо човешко. Хваща те за гушата и те води към лудостта, а червеният е онзи, който от време на време ти напомня, че си човек и ти помага да си поемеш въздух* (Братанова 2021, с. 9) (**изобр. 7**).

Вертикали „Синьо сребро“ са две от малкото озаглавени картини от този цикъл, носещи наименование различно от *Вертикали*. Същото е и заглавието на музикално турне на Дюран-Дюран, съпътствано от много рок с флейти и цигулки. Платната са една загадъчност и безкрайност, завладяваща въображението, която носи усещане за покой и размисъл, но най-вече за светлина и надежда. Въпреки преобладаващото гълъбово сиво и студения син цвят, в синьо-сребърното си съзвучие те най-малко носят студенината като усещане.

И всичко това е подчинено на онази обич на художника, която придава и откровеното сдържане на „Синьо сребро“ (**изобр. 8, 9**).

Страстната седмица в живота на Христос винаги е предизвиквала особено състояние и вълнение у автора: *Кой си мисли за този мъж, за неговото физическо, духовно страдание и мъка, които всъщност са за нашето изкупление?*(пак там). Въпроси, които той пресъздава в серия от произведения

наречена „Страсти“. Единствената конкретна сцена е „Разпятие“ (**изобр. 10**).

През 2022 г. Атанас Парушев започва работа по серия М, в която формата на буквата става повод за композиране. Тя включва творби, сред които „Разходката на М“, „Утрото на М“, „Обратно М“ и други вариации посветени на загадъчния знак.

Вдъхновението, спокойствието и удобството са далечни понятия за мирогледа на автора, странащ от samozаблуда и фалшиво самочувствие. Те остават чужди и за обсега на неговото работно ателие – терен, в който не просто не се „твори красота“, а бива възприет като зона на безкочечно състезание за овладяване на материята. Процес докато пространството на творческия четириъгълник с просветлели до бяло ъгли не бъде преобразувано от обливащата го „светлина от Тавор“. Трансценденталната светлина, която е необходима за да бъде излъчена пред картината онази мистична аура, духовно пространство, което да спре и всмуче зрителя в себе си преди да започне неговото пътуване. *Ако някой си мисли,*

че това става интуитивно, само от артистично, моментно вдъхновение, като в транс да удариш веднъж и да уцелиш и всичко да е на мястото си – целия смисъл, красотата и лекота да са там, значи лекомислено лъже, че картината е изпята наведнъж, лежерно, радостно, за да не се притеснява никой с нищо (Парушев 2022, с. 2).

Процесът на работа на Атанас Парушев включва едновременно агресивен и почти любовен подход. Грижа при подготовката и обработката на повърхността, нейния релеф и пластика с непрекъснатата мисъл за цвета, който от обикновена боя ще премине през редица процедури за да се превърне в цвят с необходимата сила и характер. Груб или нежен, матов или лъскав, активен или незабележим неговото естество ще влияе на психическото състояние на зрителя.

Атанас Парушев често използва ръчно направена темпера от пигмент на прах и туткалова вода. Всеки отделен прозрачен слой шлифова като скъпоценен камък. Спира едва когато боята започне да свети и грее отвътре. Технологията на художника – полагането и отнемане-

Изобр. 5. Вертикали, (триптих), 2002, акрил върху хартия, каширана върху MDF
200 x 255 см. Частно притежание. Фотография: Национална галерия / Борислав Чернев

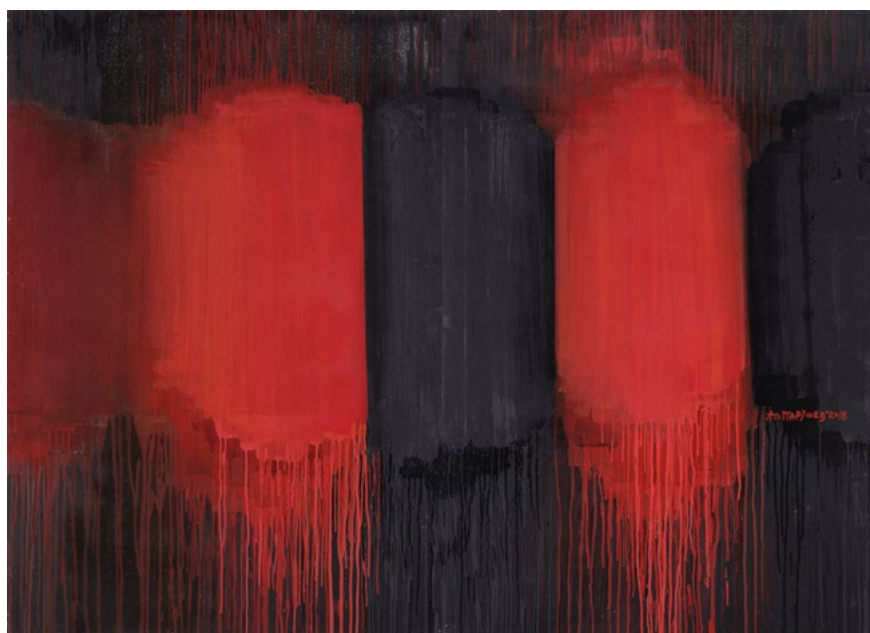




Изобр. 6. Вертикали, 1998
акрил върху хартия, 59 x 39 см
Частно притежание. Фотография:
Национална галерия /
Борислав Чернев

то на боята, третирането на повърхността, използването на велатури, задължителните действия при обработката на хартия, върху която Атанас Парушев умишлено оставя следи от нараняване видими като доказателство за драматичната биография на творбата. И ако

тези картини предизвикат вълнение, размисъл или съчувствие, ще изпълнят желанието на художника да събудят СЪСТРАДАНИЕ – най-висшия морал, липсата на егоизъм, самодоволство и нетолерантност.



Изобр. 7. Червено и черно
(диптих), 2018, акрил върху MDF
140 x 196 см. Частно притежание.
Фотография: Национална галерия /
Борислав Чернев



Изобр. 8. Синьо сребро
2004, акрил и темпера върху хартия,
каширана върху фазер, 100 x 176 см
Частно притежание.
Фотография: Национална галерия /
Борислав Чернев



Изобр. 9. Синьо сребро
2014, акрил и темпера върху хартия,
каширана върху MDF, 92,7 x 200 см
Частно притежание.
Фотография: Национална галерия /
Борислав Чернев



Изобр. 10. Разпятие

2019, акрил върху хартия
102,5 x 81 см. Частно притежание.
Фотография: Национална галерия /
Борислав Чернев

БИБЛИОГРАФИЯ

БРАТАНОВА, Яна, 2012. Атанас Парушев – Шока и първият випуск студенти по живопис на проф. Иван Кирков в Художествената академия. Магистърска теза. НБУ.

БРАТАНОВА, Яна, 2021. Атанас Парушев. София: Национална галерия. ISBN 978-954-9473-53-7.

ВАСЕВСКИ, Камен, 2010. Неосветени светове. Анкети с живописци. Том 6. София: Български писател, с. 480–499. ISBN 978-954-443-839-5.

ПАНУШЕВ, Атанас, 2018. За моето абстрактно рисуване. Личен архив на Атанас Парушев, Сливен. [Непубликуван ръкопис].

ПАНУШЕВ, Атанас, 2022. За технологията, и не само, на работата ми върху хартия. Личен архив на Атанас Парушев, Сливен. [Непубликуван ръкопис].

■ РЕЗЮМЕ

Стоян Д. Дечев

В ДЕБРИТЕ НА ИНТЕЛЕКТА

Статия за изложбата на Вилиам Китанов, 21.01. – 04.02.2025 г., зала 1С на СБХ, ул. „Шипка“ 6

Забележителен български график, работещ в сферата на графичния дизайн. В критичен анализ текстът коментира произведенията на художника – знаци, логотипи, плакати, различни издания филателна графика и др.

Ключови думи: Вилиам Китанов, изложба, графичен дизайн, лого, знаци, филателия, плакат

■ SUMMARY

Stoyan D. Dechev

IN THE RECESSES OF INTELLECT

Article about the exhibition of William Kitanov, 21 January – 4 February 2025, Hall 1C, Union of Bulgarian Artists, 6 Shipka Street

A remarkable Bulgarian graphic artist working in the field of graphic design. In a critical analysis, the text comments on the artist's works—signs, logos, posters, various publications, philatelic graphics, etc.

Keywords: William Kitanov, exhibition, graphic design, logo, signs, philately, poster



Стоян Д. Дечев

В ДЕБРИТЕ НА ИНТЕЛЕКТА



Скулпторът трябва да направи само две самостоятелни изложби – едната за петдесетата годишнина и другата посмъртно (Андрей Николов). С този цитат Вилиам Китанов обяснява „причините“ за първата си самостоятелна изложба, която той от скромност направи на седемдесет и петата си годишнина. Изложбата премина при очакван интерес и успех, без излишен медиен шум и обилие от публикации, но с *достатъчно* оказано внимание и заслужени поздравления за автора. Но не е *достатъчно* отзивите за нея и за нейния автор да приключат кампанийно само около самото събитие. За това настоящият и подобни текстове никога не са закъснели, те са винаги актуални, както е непреходно и творчеството на Вилиам Китанов.

Още с влизането в изложбената зала, експозицията респектира със своето аранжиране – табла, с еднакви формати на подходяща височина, с премерени цезури, ритмично създават фриз, в който първият поглед се ориентира в концепцията на оформлението. На всяка от четирите страни, в последователен ред от ляво надясно, са групирани знаци, страници от списания, плакати, филателия и друга графика от безкрайните браншове на графичния дизайн. Фините рамки висят на тънки, бели, паралелни въжета и те, със своята прециз-

ност, допълнително дисциплинират пространствения порядък, а подходящото осветление предизвиква няколко къси, сиви сенки под таблата, които, освен обем, създават и допълнителна графика като хармонично допълнение към изложените работи. В средата на свободната зала, която осигурява необходимата пространствена и пластична тишина за възприемане на експозицията, на ниски подиуми аскетично са изложени няколко издания на MD. Всичко това – от организацията на пространството до начина на показване (което е естествено, логично и задължително за подобна изложба) – не би трябвало да е обект на специално внимание, ако се срещаше достатъчно често, но то става самостоятелно художествено произведение в контекста на половинчати и недомислени експозиции и събития. В най-престижната наша галерия „Квадрат 500“ част от картините са с неподходящи рамки, лошо осветени или въобще неосветени, други са без необходимата дистанция за тяхното възприемане, а на някои места аранжирането и окачването също е спорно.

В нашия модерен, ефимерен свят, където всичко е за еднократна употреба, недоумислено, недовършено, недонаправено, където хедонизмът, забавлението, развлечението, станаха икона, където идеите, идеалите, ценностите потънаха в

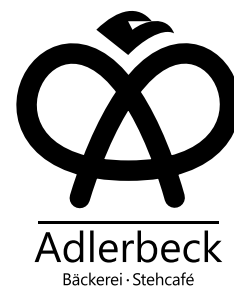
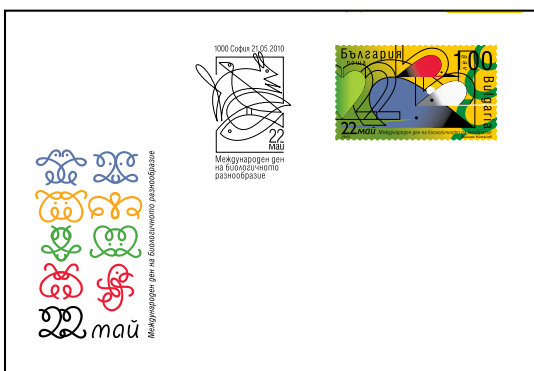
прах и паяжини, където упоритият, последователен, целенасочен, съзидателен труд стана обект на ирония и присмех, изпитваме остър дефицит на нещо сериозно, смислено, задълбочено, съвършено. Изкуството като еманация на човешката култура предполага да съдържа, или най-малко се очаква да не губи тези фундаментални устои, а графичният дизайн е положил въобще своето съществуване върху тях. Той играе ва-банк – или-или. Там са невъзможни 99 процента и точно липсата на този един процент прави изкуството на графичния дизайн толкова рядко. Изложбата на Вилиам Китанов е онзи диамант със съвършена графична кристална решетка, който ни отрезвява от самодоволния унес на безкритичността и ни напомня, че „перфекционизмът на нервна почва“¹, безкомпромисността, стремежът към съвършенство, остроумието, изобретателността, аскетизмът, емоцията, чувствата и преди всичко мярката, са кръвта на това трудно до невъзможност изкуство. Никак не е пресилено да се каже, че Китанов е изключителен артист, а неговата художествена продукция е графично чудо.

Историята на световната графика познава изумителни образни открития и много от работите на Вилиам Китанов са достойни членове в тази компания. Той е гордост за българската култура. Той е съвършен пример за художник – със своята любов, привързаност и отгаденост на изкуството, със своето творческо битие, със своята воля за постижения и професионална отговорност, със своя морал, етика и нравственост, със значимостта на своите успехи.

Вилиам Китанов е рядък познавач на шрифта. Буквите са онзи строителен материал, с който той оперира така ловко и вещо, с такова разбиране, мярка и вкус, че едва ли има идеи, които биха се изплъзнали от графичните намерения на художника, осъществявани възхитително в знаци, логотипи и типографски композиции чрез остроумни лигатури и преплитания. Пределно четливи и балансирани, динамично пулсиращи, те съдържат множество образи, които се откриват в контекста на вложените идеи, чието графично въплъщение изненадва със своята чис-



¹ Из словото на Вилиам Китанов при откриването на неговата изложба „Графичен дизайн“, 21 януари 2025 г., СБХ, София.

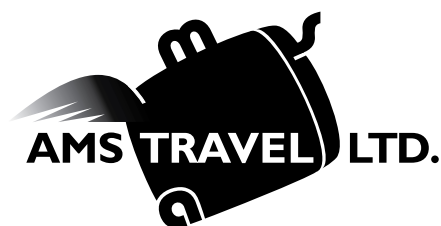


тата, простота, пестеливост и аскетизъм. Изтънченият вкус на художника, категоричната му сурова критичност и самокритичност, стремежът към съвършена художественост на знака, го довежда до отказ от традиционната форма на буквата Д. Той създава своя, собствена, авторска графема, която, употребена във всички негови графични композиции, легитимира собственения му почерк. Гледайки художествената продукция на Вилиам Китанов, човек изпада в ступор от пируетите на неговото сложно, комбинативно мислене, от непредвидимите, неочаквани асоциации и инвенции, от полета на фантазията, от безграничната изобретателност, от професионалната грамотност и лекотата, с която конструира прости и бързо разбираеми форми и образи в логичен и артистично-математически порядък. Дори само плакатът за изложбата е в състояние да манифестира огромните творчески възможности на художника. Той, плакатът, който може да бъде обект за анализ в отделна нарочна статия, открива широките хоризон-

ти и мащаби на неговото синтетично мислене и естетически норми. Поразителният виц, потресаващата прилика (автопортрет), чистите геометрични форми, цветовият контраст, играта на силуетите, симетричната тържествена композиция, инициалите очи, премерената типография и цялата организация на респектиращата строгост и равновесие възхищават не само с формалното си съвършенство, но и с цялата истина за графичния дизайн, която тя съдържа и съобщава – той е дяволски трудна работа, а авторът е „Дяволът“, който се справя с нея. Не със зловещи сатанински деяния, а с проявата на онази изривност, досетливост, хитроумност и изобретателност, наричана „дяволитост“, онази странност, необичайност и неочакваност на мисленето и действието, извикващо словесното възкликание от изненадата, възхищението и възторга – „Дяволска работа!“. Впрочем, художникът и в поетична форма дава по друг начин „определение“ на изкуството на приложната графика:

ПАНЕГИРИК ЗА ЗАПАЗЕНАТАМАРКА

Запазената марка
е чувството за мярка,
пораждащо емоция
без нужда от промоция.
Каквото трябва, съм го казал,
в подробностите ненавлязъл
към същността им се стремя.
Но туй пък пречи на съня.
Там запазената марка
много често ми се мярка
като звездата пътеводна
в пустинята безводна
на творческата самота
в търсене на простота.
Простота, не простотия,
муза, не шише ракия.
Тази муза е от тия,
мразещите шарения,
а очаква усет, стил,
дето някой ги е скрил
в дебрите на интелекта,
който е родил проекта.
Само с интелект не става,
трябва малко и забава.
Хуморът ще ти помогне,
с него всеки ще надмозне
собствените бесове
и ако много му се ще,
и на изкуството пристане,
може и творец да стане.
Дялането на треските
не е страшно за душите,
по е лошо щом дървото
не е „само най-доброто“.
На изкуството в света
има много суета
и за творческата мощ
след деня настъпва нощ.
После още малко нощи,
творчески остават мощи.



ROCK GROUP





MD е елитно издание за просветена и посветена публика, с грижливо подбрани материали и още по-взискателно селектирани автори, представящо най-качествените прояви на архитектурата, мебелостроенето, интериорния, промишления и графичния дизайн. Блягантно оформено с подходящи шрифтове и текстови петна, с качествени художествени фотографии, с блестящи знаци и логотипи на заглавните анонси, конкретно, точно и находчиво въвеждащи и представящи темата, със съвременни, модерни, но и класически оформени страници и фолиа, много често самото издание е повече изкуство, отколкото изкуството, което то съдържа. От своето създаване (през 2005 г.) до днес то е в ръцете на неговия художник и редактор (арт директор) Вилиам Китанов. От знака на корицата през уникалните страници с конкретните (за всяка статия и автор) знаци и логотипи, за цели двадесет години Вилиам Китанов е извършил, може да се каже, графично геройство.

В своето слово при откриването на изложбата професор Иван Газдов подчертава:

Тези индивидуални страници, представящи основното съдържание за всеки автор са превърнати от художника във високо събитие на визуалната култура. Ако има място и време да бъдат показани в тяхната цялост и дори увеличени в големи размери, те ще бъдат уроци по графично мислене, адекватно изпълнение, характерно композиране, уникално неповторимо вензелно-смысловото съчетание на букви, инициали и същността на творческата дейност на всеки от представените свръхинтелигентни автори.²

В плакатите на Маестро Китанов няма евтината привлекателност на редактирани фотографии с подкупваща натурност, няма фейерверки на цвета и ерупция на контраста, няма бравурност на форми и разточителство на детайли, няма претенциозен примитивизъм и грънч, имитации, подражание, мода или снобска поза и предвзета артистичност. Те са негантично премислени с чиста, ясна, монументална графика, с виц (който често произтича от знака и буквите), намерен на неподозирани места, изискващ висок интелект за неговото възприемане и декодиране, доставящ истинска интелектуална радост от класическото единство на съдържание и форма. Пестеливата цветност, силната йерархия в композицията, с пунктуално и перфектно намерените акценти, и умелата организация на типографията са еталон за рядко изискан художествен вкус.

След знаците, страниците от списание MD и плакатите в експозицията следва коктейл от корици на книги, заглавки, рубрики, тематични композиции логотипи, пощенски марки, плкове, печати... широко ветрило от многото посоки и жанрове в приложната графика. Окоето скача по изящните хрумки с филигранна графика и трудно може да избере какво да гледа от обилието на интересни, провокативни, любопитни, впечатляващи, учудващи, обмислени задълбочено знаково-графични решения на обичайни, но трудни задачи. Невъзможно е в тях да се открие рутинна, скука, безпристрастност, формалност. Всяко произведение грабва погледа, обсебва съзнанието, предизвиква мислене, извиква удивление, подбужда емоционални преживявания, трогва!

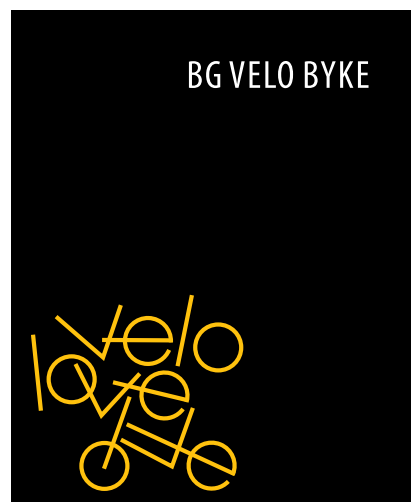
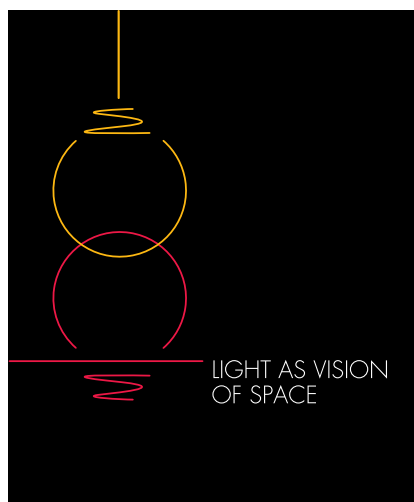
² Из словото на проф. д-р Иван Газдов при откриването на изложбата „Графичен дизайн“ на Вилиам Китанов, 21 януари 2025 г., СБХ, София.



Зад привидната лекота, непринуденост и естественост на удачно намерените хрумвания умният и почтен зрител бързо ще открие колосалните умствени усилия, с които са достигнати те. Той ще бъде стъписан от осъзнаването на творческото битие на художника – рояк от идеи, виелица от съмнения, напрежение, колебания, несполуки... процес, който остава незабележим за успеха, но без разбирането на който публиката не може да изпита радостта и възторга от изкуството на графичния дизайн и не може да отгаде дължимото признание на художника.

Изложбата на Вилиам Китанов е значимо, знаково събитие в нашия културен живот, а изкуство-

то на нейният автор е явление в българското и световното изкуство. Качествата на неговите произведения са забележителни, а личността на художника е идеал за артист приложен график. Потомствен художник, с богат творчески опит, с ясно естетическо кредо, с безмерна ерудиция и самовзискателност, безкомпромисен, дисциплиниран, скромнен, етичен, Вилиам Китанов е обречен на „върхови прояви на човешките способности“ в изкуството. *В неговите, на художника, композиции се демонстрира оная амалгама от приложност и естетика, присъща на единствено великите гениални световни автори.*³



³ Из словото на проф. д-р Иван Газдов при откриването на изложбата „Графичен дизайн“ на Вилиам Китанов, 21 януари 2025 г., СБХ, София.

■ РЕЗЮМЕ

*Живка Райкова***ВИЗУАЛНИ ОБРАЗИ И
КОМПОЗИЦИОННИ РЕШЕНИЯ
В ОПАКОВКИТЕ НА НАТУРАЛНИ
БЪЛГАРСКИ ПРОДУКТИ**

Статията изследва ролята на визуалните образи и композиционните решения в опаковките на български натурални хранителни продукти, разглеждайки ги като самостоятелна визуална форма, която надхвърля утилитарната си функция. Анализът проследява как изображенията – фотографски и илюстративни – оформят първото впечатление за качество, произход и характер на продукта. Накратко е разгледано взаимодействието между изображения, типография и цветови решения, които изграждат цялостна визуална идентичност. Представени са примери, чрез които се проследява разнообразието от естетически подходи – от минималистична геометрия до стилизации с фолклорни мотиви и илюстрации с разказвателен характер. Подчертава се ролята на визуалния разказ за изграждане на доверие и емоционална връзка между продукта и потребителя, особено в контекста на все по-механизирания и технологичен визуален свят. Българският пазар на натурални храни развива собствен визуален език, в който композицията, цветът и образът функционират като носители на идентичност и ценности, превръщайки опаковката в своеобразен визуален разказ за произход, грижа и качество.

Ключови думи: дизайн на опаковка, визуални образи, хранителни продукти, етикети на продукти, български опаковки

■ SUMMARY

*Zhivka Raykova***VISUAL IMAGES AND
COMPOSITIONAL SOLUTIONS IN
THE PACKAGING OF BULGARIAN
NATURAL PRODUCTS**

The article explores the role of visual images and compositional solutions in the packaging of Bulgarian natural food products, considering them as an independent visual form, which goes beyond their utilitarian function. The analysis traces how images – photographic and illustrative – shape the first impression of the quality, origin and nature of the product. The interaction between images, typography and colour solutions that build an overall visual identity is briefly examined. Examples are presented, through which the variety of aesthetic approaches is traced – from minimalist geometry to stylisations with folklore motifs and illustrations with a narrative nature. The role of the visual narrative in building trust and an emotional connection between the product and the consumer is emphasised, especially in the context of the increasingly mechanised and technological visual world. The Bulgarian natural foods market is developing its own visual language, in which composition, colour, and image function as carriers of identity and values, turning packaging into a kind of visual narrative about origin, care, and quality.

Keywords: packaging design, visual images, food products, product labels, Bulgarian product packaging

*Живка Райкова***ВИЗУАЛНИ ОБРАЗИ И КОМПОЗИЦИОННИ РЕШЕНИЯ В
ОПАКОВКИТЕ НА НАТУРАЛНИ БЪЛГАРСКИ ПРОДУКТИ**

В настоящата пазарна обстановка при хранителните продукти, визуалното оформление на опаковките има решаващо значение за начина, по който потребителите възприемат и избират продуктите. Опаковката действа като самостоятелна малоформатна медия. Тя е предмет, който потребителят докосва, разглежда отблизо и често запазва след изчерпване на съдържанието. По този начин тя се превръща в постоянен посланик на продукта – своеобразна реклама, която присъства в ежедневието на клиента. Качественият дизайн на опаковката

не просто информира, а изгражда емоционална връзка с потребителя – в момента на избора и по време на самата употреба. Важно е обаче да се отчете, че никои продукт не съществува самостоятелно в търговската среда. На рафта той съжителства с множество конкуренти, всеки от които се стреми да привлече вниманието. Именно затова динамично развиващият се български пазар изисква ясно изразена и разпознаваема визуална идентичност, която да отличава марката и да ѝ осигурява собствено присъствие сред останалите.

Изображенията и композиционните решения са сред първите елементи, които насочват вниманието на клиента още преди той да се е запознал със самото съдържание. Чрез тях се изгражда първоначалната асоциация за качество, произход и характер на изделието, в конкретното изследване – хранителен продукт.

В разглежданата селекция от български натурални храни акцентът пада върху начина, по който визуалните образи взаимодействат с останалите графични елементи. Фотографии, илюстрации и декоративни мотиви се комбинират със структурата на опаковката и цветовете решения, за да формират завършена и запомняща се идентичност. Подборът на изображения не е случаен – той цели да подчертае натуралността на суровините, връзката с природата, както и да внуши доверие и автентичност. Визуалните елементи се използват и за да разкажат „историята“ на дадена храна – било то за труда и отдадеността при създаването ѝ, вниманието и грижата към състава ѝ, прозрачността и технологията на производството ѝ, специално селектираните допълващи съставки. Този разказвателен подход, познат като сторителинг¹, черпи вдъхновение от редица европейски примери, с дългогодишен опит в инкорпорирането на визуални средства като графични елементи, фотографии и колоритни гами, за да предават определена атмосфера и стилистика. И както посочват авторите от Italian Food News в статията си от 2024 г. *Food and Beverage Packaging: Trends, Examples, and Winning Strategies* („Опаковки за храни и напитки: Тенденции, примери и печеливши стратегии“) – *В комплексната игра на визуалните елементи, които изграждат продуктовата опаковка, илюстрациите действат като деликатни разказвачи, обогатявайки повествованието, без да засенчват основното послание (Food and Beverage Packaging: Trends, Examples, and Winning Strategies [no date])*². В условията на все по-широкото приложение на изкуствения интелект подобна стратегия придобива още по-мощно значение. Тя не просто представя продукта, а изгражда емоционална връзка между него и потребителя, създавайки усещане за човешка близост и неподправеност – за нещо преживяно и истинско, в противовес на безличните, механично генерирани послания.

При продуктите с натурален произход особено важно е визуалното извеждане на връзката с традицията, с местните рецепти и с идеята за устойчивост. В много съвременни опаковки откриваме завръщане към фолклорни мотиви, стилизирани орнаменти или ръчно рисувани

елементи като препратка към наследството на българската култура. Традиционните, ръчно изработени илюстрации, независимо дали са деликатни контурни рисунки, сложни гравюри или изразителни изображения с четка, преживяват Ренесанс в дизайна на брандирането и опаковките...те предлагат автентичност, топлина и характер, които резонират със съвременните потребители – от онлайн публикацията *The Return of Hand-Crafted Illustrations in Branding and Packaging* („Завръщането на ръчно изработените илюстрации в брандирането и опаковането“) на DESIGN&PAPER от 2025 г. (*The Return of Hand-Crafted Illustrations in Branding and Packaging 2025*). Когато тези образи се съчетаят в подходяща композиция и премерена цвятова палитра, се създава дизайн, който едновременно привлича вниманието и предава ясна концепция за ценностите зад марката.

В контекста на визуалните решения при хранителната опаковка разграничими са два основни подхода: фотографски и илюстративен. От една страна, фотографията представя продукта реалистично и достъпно, докато илюстрацията, според техниката и стила, може да варира от реалистична до абстрактна или декоративна. Наблюдавано е и съчетаването на двете техники, като в тези случаи илюстрацията обикновено служи за допълнителен акцент. Обичайно върху опаковките се изобразява самият продукт или неговото кулинарно приложение. Професионалните фотосесии, включващи и участието на стилисти и дори шеф-готвачи, създават апетитни визии, които след последваща дигитална обработка придобиват завършен вид и приложимост в крайното оформление. Съвременната фотографска техника и печатните възможности предоставят все по-голяма свобода и редица възможности на художниците.

От друга страна, рисуването или дигитално проектирано изображение, зависещо от цялостната концепция за представянето на конкретния артикул, има силата да предаде образно идентичността на продукта, културния му произход или идеята зад марката. Този тип изображения притежават дълбоки традиции като средство за визуален разказ и днес продължава да добавя художествена стойност и отличителност на опаковките. Именно затова илюстрираната опаковка се възприема като носител на по-високи качества и привлича вниманието на купувачите в силно конкурентната среда. Разнообразието от техники – колаж, рисунка, живопис, дигитално изображение – представя идеите с внушителна

¹ От англ. storytelling – изкуството и техниката на разказване на истории, които ангажират емоционално и предават смисъл, като целта е да се свържеш с аудиторията, да убедиш, да информираш или да продадеш, като надхвърлиш сухите факти и създадеш запомнящо се преживяване, особено ефективен в маркетинга, брандинга и продажбите.

² Преводите на цитатите от английски език в статията са направени от автора.

изразителност. В българския контекст особено място заемат елементи от традиционното изкуство: шевици, мотиви от гърворезба и гърнчарство, образи от фолклора, добавящи локална идентичност в контекста на съвременните опаковки. В масовия пазар се прилага изобразяването на основната суровина – напр. слънчоглед при олиото, плодове при конфитюрите, класове при брашното – визуални асоциации, формирани в потребителското съзнание още в ранна възраст. Но не бива да се пропуска фактът, че този модел е трудно приложим при продукти със сложен състав, където са нужни алтернативни визуални решения – при специални подправки, шоколади, горчица, някои варива.

Днес илюстрациите могат да бъдат колоритни, игриви или концептуални, придавайки уникалност и превръщайки пазаруването в естетическо преживяване.

Представените примери обхващат продукти с натурален произход, създадени от малки производители в страната. Основният акцент при

техните опаковки е подчертаването на естествения произход, домашните рецепти, традиционните методи и ценностите, които стоят зад самото производство. Тази насоченост към автентичност и устойчивост оформя отличителна визуална идентичност – запомнящи се опаковки, които вдъхват доверие и събуждат интерес у потребителя. Те придават завършен вид на марката и подсилват присъствието ѝ в конкурентната пазарна среда.

Първият пример, обект на анализ, са етикетите на ядковите тахани Nuteno (**фиг. 1**), дело на Marka Collective. Те представляват интересен пример за съчетание на минималистична естетика и ясно насочена символика, която едновременно подчертава натуралния произход на продукта и изгражда разпознаваемата идентичност на марката. Основният визуален елемент е силуетът на катеричка – животно, свързвано традиционно с ядки и тяхното събиране и съхранение. Този избор не е само илюстративен, а и на символ, създаващ директна асоциация между продукта и неговото съдържание. Стилът на изображението е

Фиг. 1. Етикети на ядкови тахани и кремове „Нутено“. Дизайн: Студيو Marka Collective. <https://www.behance.net/gallery/117828257/Nuteno>



силно опростен, графичен и балансиран, което го прави лесно възприемаем и запомнящ се. Формоизграждането е отчетлив пример за приложението на Гещалт психологията в графичния дизайн, а именно използването на фигура и фон за изграждане на образ. Решението за колорита също носи своята специфика – всеки вид от серията тахани е разграничен чрез отделен цвят, като палитрата следва естествена, природна, но същевременно жива гама: лилаво за бадем, зелено за лешник, кафяво за фъстък. Тази диференциация помага за бързата ориентация на потребителя и създава усещане за хармония в продуктовата линия. Цветовете са наситени, но не агресивни, което съответства на концепцията за чист, естествен

продукт. В цялостното си решение тези етикети демонстрират как чрез семпли графични средства и внимателно подбрана палитра може да бъде изградена запомняща се идентичност.

Опаковките на халви „Арина“ (фиг. 2), проектирани от студио „Марио“, са пример за това как чрез внимателно подбрана визуална стратегия може да се постигне връзка между традицията и съвременно пазарно присъствие. Основният акцент в композицията са стилизираните шевици, изобразени в ярки, контрастни цветове. Този избор е не само декоративен, но и носи културен подтекст, тъй като шевицата е разпознаваем национален символ, свързан с българската иден-



Фиг. 2. Опаковки на слънчогледова халва от „Арина“
 Дизайн: Студио „Марио“. <https://studiomario.net/halva-tahini>



Фиг. 3. Опаковъчни кутии на чипровски кори за баница
<https://www.zoya.bg/Домашно-печени-чипровски-кори-за-баница-320-г.3207>



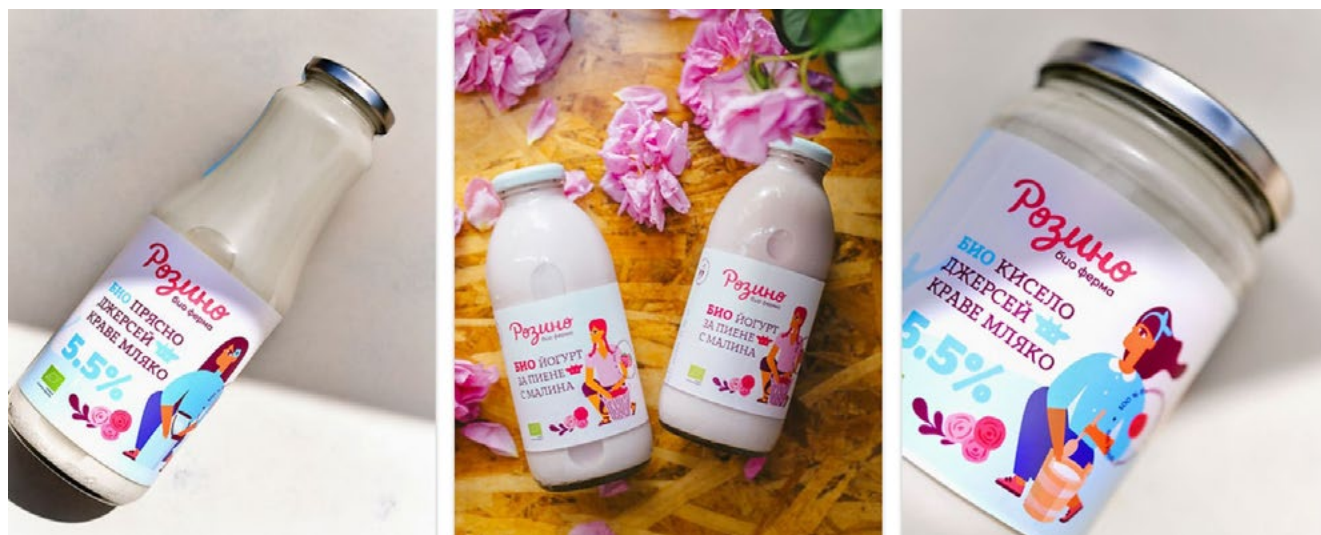
Фиг. 4. Етикети на консервирани захарни изделия Dulmone. Дизайн: Студио Embrand. <https://www.embrand.me/projects/dulmone>

тичност и занаятчийска традиция. В публикация от 2016 г. д-р инж. Боряна Георгиева-Гущанова отбелязва *изключителното разнообразие на българската шевица по отношение на елементите и композирането им едни спрямо други* (Георгиева-Гущанова 2016). Сходна е и тематиката на опаковките на „Чипровски кори за баница“ (Фиг. 3) – още един характерен пример за съвременен подход в българския графичен дизайн на хранителни продукти, при който традиционните художествени мотиви се трансформират в модерна и опростена визуална система. В основата са стилизирани фолклорни орнаменти, изградени чрез триъгълни форми, които композиционно напомнят тъканите структури на чипровските килими. Тази силно геометризирана стилистика придава ритъм и динамика, без да натоварва опаковката с прекомерна декоративност. Този пример ясно демонстрира как културните знаци могат да бъдат адаптирани и преосмислени в духа на съвременния минимализъм, без да губят връзката си с националната традиция.

Марка „Дулмон“ (Фиг. 4) предлага на българския пазар мед и плодови конфитюри, чиято визуална идентичност е разработена от студио Embrand. Основната задача пред дизайнерския екип е била изграждането на единна и лесно разпознаваема система, способна да обхване съществуващата продуктова линия и да се адаптира при разширяване с нови разновидности. Решението е изгра-

дено върху ясна и отличителна концепция, при която цветът играе водеща роля. За всяка от сериите етикети е използвана тоналност, близка до естествения цвят на продукта – например синьо за сладко от боровинки, червено за сладко от ягоди. Към това се добавят минималистични графични елементи: стилизирани илюстрации с деликатен контур, подредени в полукръг, следващ типографското оформление. Освен естетическото въздействие, дизайнът демонстрира и дисциплина в структуриране на задължителните информационни полета. Така създадената система съчетава привлекателното и функционалното в представянето на продукта. Опаковките на „Дулмон“ са демонстрация на хармония между цвят, форма и композиция, постигаща разпознаваемост и устойчивост на визуалния почерк на марката.

Моделът на формообразуване и графична концепция, който откриваме при опаковките на млечни продукти „Розино“ (Фиг. 5), отразява различна дизайнерска концепция. Студио Amity проектира серия етикети за широката гама продукти на биофермата. Изградена е идентичност, която съчетава стремежа към здравословен начин на живот с позитивна емоционална връзка към храната. Тази идея намира израз в избора на цветове, типография и илюстративен подход. Етикетите се отличават с подчертано образен стил. Централно място заемат фигури на жени, представени в стилизирана, почти плакатна естети-



Фиг. 5. Етикети на млечни продукти от биоферма „Розино“. Дизайн: Струго Amity. <https://www.rozino.farm/products>

ка. Те са изобразени в активна поза – приготвящи или държащи млечни продукти – с цел пресъздаване на връзката между суровината, производството и крайния продукт. Илюстрациите са изградени чрез плоски цветови полета, без обем и моделиране, със засилено опростяване на формите. Палитрата е наситена, но добре балансирана: червено, цикламено, виолетово, жълто и синьо са съчетани и представени върху бял фон. Композицията следва ясна йерархия – илюстрацията е с централна роля, но в хармония с типографията. Визуалното решение съчетава достъпност и артистична стойност: илюстрациите придават индивидуален облик и човешко присъствие, а цветовата система носи енергия и яснота.

През последните години тенденцията към изчистен и авангарден дизайн се наблюдава все по-често и при месните продукти, а Sunny Farm (Фиг. 6), проект на Brand New Vision, е характерен пример за това. Българските опаковки в този сегмент включват ясни форми, изображения, близки до кулинарната практика, и палитри, хармонични и близки до естествения цвят на месото. Когато тези визуални елементи са внимателно съгласувани, опаковката изглежда убедителна не чрез изобилието от графики, а чрез прецизна композиция, работеща едновременно добре в реалната търговска или онлайн среда. Опаковките на месните продукти Sunny Farm се отличават с модерна, но същевременно премерена визуална стратегия,

Фиг. 6. Опаковки на продукти Sunny Farm. Дизайн: Brand New Vision. <https://bnv.bg/bg/portfolio-item/packaging-design-for-sunny-farm/#>



която стъпва върху традицията на натуралното земеделие и фермерското производство. В горната им част е позициониран логотипът – стилизация на слънце с вписани животни и полета. Палитрата е монохромна, със зелено като основен цвят, свързан с идеята за свежест, естествен произход и баланс. Изображенията на животни, представящи съдържанието на отделните артикули, са изпълнени в класически гравюрен стил, съчетавайки фермерската автентичност с актуална минималистична визия.

Алтернативен от разгледаните досега подход наблюдаваме при опаковките за юфка на „Канап“ (фиг. 7). Тук централно място заема щанцованият отвор, представящ съдържанието на артикула, но той е интегриран в графичната система като „око“ на стилизирано, закачливо персонажно изображение. Превръщането на прозорчето в образ на приятелски изглеждащ циклоп създава емоционална връзка с потребителите и превръща опаковката в носител на изгрови елементи. Това решение се вписва в развилата се визуална култура, в която чудовищата и фантастичните същества вече се възприемат като забавни и симпатични фигури, познати от детски книги, анимация и играчки, а не като образи злодеи. В случая графичният дизайн съчетава информационна яснота, емоционално въздействие и визуална оригиналност, като превръща опаковката в активен комуникатор.

Повечето от анализираните опаковки принадлежат на сравнително нови търговски марки. Това се обяснява с динамичното развитие на сектора за натурални храни през последните години. Растящият интерес на потребителите към местни и екологично чисти продукти стимулира появата на нови производители и разширяването на продуктовете линии в тази категория. В статията от 2010 г. на колектива гл. ас. г-р Нина Типова, гл. ас. г-р Стилиан Стефанов, доц. г-р Даниела Иванова, доц. г-р Елка Василева се акцентира върху това, че [...] *потребителите оценяват качеството главно чрез своите възприятия, които са филтрирани и претеглени чрез скалата на предпочитанията, водещи след това до избора на продукт, като се добавя също, че качеството на биологичните храни се смята за по-високо, спрямо това на обикновените продукти. В повечето изследвания се стига до заключението, че потребителите купуват биологични храни, защото ги смятат за по-здравословни* (Типова, Стефанов, Иванова, Василева 2010). Паралелно с това се наблюдава и активен процес на усъвършенстване на визуалната идентичност – въвеждат се по-смели графични решения, подбрани шрифтови комбинации, авторски илюстрации и висококачествена продуктова фотография. Тъй като органичните храни се позиционират в по-висок ценови сегмент, нужно е визуалното има оформление да внушава усещане за високо качество и автентичност. Опаковките в този пазарен дял следва да предават

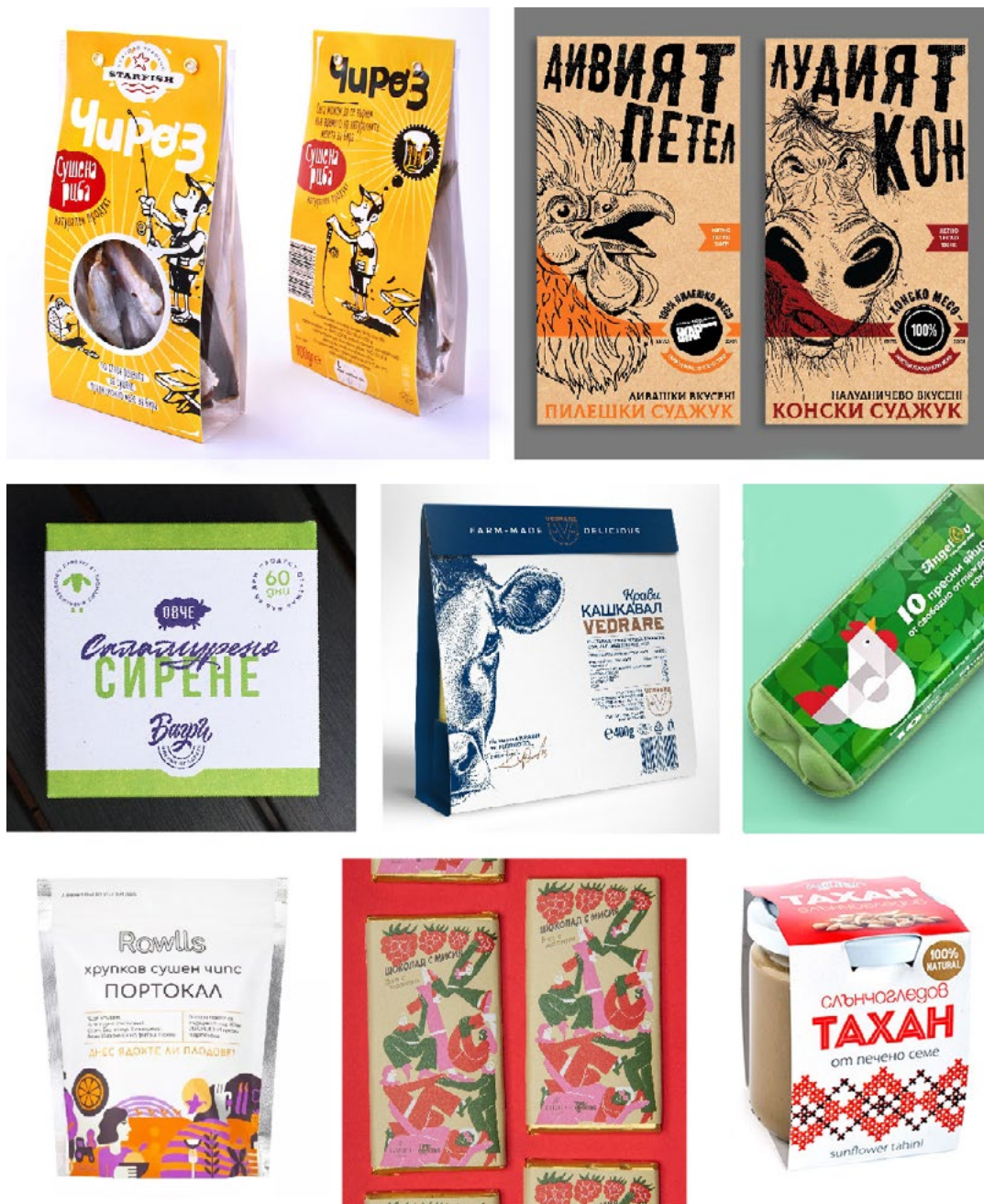


Фиг. 7. Кутии за юфка от „Канап“. <https://kanapfoods.bg/producti/hrani/rъчно-точена-юфка-с-пшенично-брашно/>

ценностите на бранда чрез балансирана комбинация от креативност, прецизност и естетическа последователност. По този начин визуалната стратегия не само отличава продукта сред конкурентите, но и подкрепя доверието на купувача в заявените стандарти за произход и чистота.

В обобщение, изследването очертава как съвременното графично оформление на българските

опаковки за натурални храни трансформира визуалната презентация в разказ за произход и ценности. Чрез премерени композиции, независимо от избраната техника за изобразяване, подходящите цветови решения и символика опаковката надхвърля утилитарната си защитна функция и се превръща в естетически обект, който представя продукта като част от културен и емоционален контекст.



БИБЛИОГРАФИЯ

Amity Studio. Проектму: Розино – био ферма. *AmityStudio.com*. [online]. Available from: <https://amitystudio.com/proekti/opakovki/rozino-bio-ferma/> [Accessed 18 August 2025].

Food and Beverage Packaging: Trends, Examples, and Winning Strategies, [no date]. *Italian Food News*. Online. Available from: <https://www.italianfoodnews.com/en/> [Accessed 24 August 2025].

KOVAČEVIĆ, Dorotea, MEŠIĆ, Elma, UŽAREVIĆ, Julia, BROZOVIĆ, Maja. 2022. The influence of packaging visual design on consumer food product choices. [PDF]. *Journal of Process Management – New Technologies Vol. 11(2022)1, 2117*. [online]. Available from: https://jpmtr.org/jpmtr_11%282022%291_web_2117.pdf [Accessed 24 August 2025].

The Return of Hand-Crafted Illustrations in Branding and Packaging, 2025. *Design & Paper*. Online. Available from: <https://www.designandpaper.com/the-return-of-hand-crafted-illustrations-in-branding-and-packaging/> [Accessed 28 September 2025].

ГЕОРГИЕВА-ГУЩАНОВА, Боряна, 2016. *Композиционни решения в българските народни шевици и възможностите за приложението им в съвременното облекло* [PDF]. *Технически университет – София*. [онлайн]. Достъпен на: https://e-university.tu-sofia.bg/e-publ/files/16394_B_Georgieva-Gushtanova_kin_2016.pdf [Посетен 20 август 2025]

ТИПОВА, Нина, СТЕФАНОВ, Стилиян, ИВАНОВА, Даниела, ВАСИЛЕВА, Елка, 2010. *Качество на биологичните храни: литературен обзор*. [PDF]. *Университет за национално и световно стопанство – София*. *Orgprints.org* [онлайн]. Достъпен на: https://orgprints.org/id/eprint/35130/1/Varna_Quality_organic_food_2010_fin.pdf [Посетен 26 август 2025].

■ РЕЗЮМЕ

*Иван Стефанов***КЛИШЕТА НА ГРАНИЦИТЕ
МЕЖДУ ИЗКУСТВОТА:
ОСВОБОЖДАВА ЛИ
ФОТОГРАФИЯТА ЖИВОПИСТА
ПО ПЪТЯ КЪМ АБСТРАКЦИЯТА?**

Теоретичните клишета функционират като лозунзи в теорията на изкуството – те биват създадени с определена цел – лесно, ясно и привидно логично да обясняват сложни и понякога дългогодишни процеси, довели до ключови промени в историята на изкуството. Що се отнася до поставянето на граници между изкуството и анализирането на тяхното преминаване, взаимното влияние на фотографията и живописта е сред най-често дискутираните аспекти в съвременната теория, вероятно поради споделените принципи на двуизмерна компресия и до някъде поради общата история на двете медиуми.

Динамиката на границата между живописта и фотографията е дала тласък на голяма част от новаторските подходи в изкуството от средата на XIX в. до днес и тъй като процесите на трансмисия са многопосочни и нюансирани, изводите от тази сложна поредица на взаимодействия са резултат както на множество сериозни изследвания, така и на някои добили популярност клишета.

Ключови думи: граници на изкуството, свят на изкуството, теоретични клишета, фотография, живопис, авангард

■ SUMMARY

*Ivan Stefanov***CLICHÉS AT THE BOUNDARIES
OF THE ARTS: DOES
PHOTOGRAPHY LIBERATE
PAINTING ON THE PATH
TO ABSTRACTION?**

Theoretical clichés function as slogans in art theory—they are crafted with the intent to provide straightforward, clear, and seemingly logical explanations for complex and often long-term processes that have led to pivotal changes in art history. When it comes to delineating the boundaries between the arts and analysing their intersections, the mutual influence of photography and painting remains one of the most frequently discussed topics in contemporary theory. This prominence likely stems from their shared principles of two-dimensional compression and, to some extent, their intertwined historical trajectories.

The dynamics of the boundary between painting and photography have catalysed many innovative approaches in art from the mid-19th century to the present. Since the processes of transmission are multidirectional and nuanced, the conclusions drawn from this intricate sequence of interactions are the result of both rigorous scholarly investigation and the prevalence of certain popularised clichés.

Keywords: art boundaries, art world, theoretical clichés, photography, painting, avant-garde



Иван Стефанов

КЛИШЕТА НА ГРАНИЦИТЕ МЕЖДУ ИЗКУСТВАТА: ОСВОБОЖДАВА ЛИ ФОТОГРАФИЯТА ЖИВОПИСТА ПО ПЪТЯ КЪМ АБСТРАКЦИЯТА?

1.

Вероятно една от по-сложните задачи в теорията на изкуството е преосмислянето на лесните обяснения за процесите, довели до появата на модерните течения. Ето защо настоящата статия е ангажирана със задачата да отвори дискусията за преосмислянето именно на едно таква теоретично клише. Трудно е да се посочи кой точно формира тезата, че фотографията с нейната претенция за фактическа достоверност е освободила живописца от натуронаподобителността по пътя към абстракцията (като крайна точка на неуконичността), но една от най-често цитираните и набедявани формулировки е тази, изказана в есето на Едуард Уестън *Photography-Not Pictorial*, публикувано през 1930 г. в списанието *Camera Craft*, орган на калифорнийската Асоциация на професионалните фотографи, често публикувало пуристки материали в тази епоха. Точният цитат, с който може да бъде обобщена позицията на Едуард Уестън, е: *Фотографията е, или в крайна сметка ще стане, средство, което ще отрече голяма част от живописца – за което художникът трябва да бъде дълбоко благодарен; освобождавайки го, така да се каже, от определени обществени изисквания: репрезентативност, обективно виждане* (Weston 1930, p. 314). Той подкрепя това твърдение с гледната точка на художника през примера с Диего Ривера, който на фотографска изложба в Мексико заявил: *Бих предпочел всяка една от тези фотографии пред която и да е реалистична картина: подобно произведение прави реалистичната живопис излишна*¹ (Cited in: *ibid.*). Очевидно този цитат отразява възгледа на Уестън, че възходът на фотографията е освободил живописца да преследва по-абстрактни, въображаеми цели и, макар приписвана на известния американски фотограф, тази позиция е по-скоро израз на общата за авангардите амбиция за преосмисляне на естетическите цели на фотографията и постигането на нейната авто-

номност от т.нар. „пограждане“ на живописца. В рамките на едно по-голямо проучване могат да бъдат открити много примери за художници, критици, писатели и други участници в света на изкуството, които споделят този възглед и поэтапно легитимират клишето за фотографията като освободителка на живописца. И за да изясня казаното поне частично във формата на тази статия, следващите няколко примера служат като една извадка за циркулиралите тогава идеи сред част от авторитетните представители на модернизма в Европа. В разговор с унгаро-френския фотограф Брасай през 1932 г. Пикасо казва, че фотографията е поела задачата да изобразява натуронаподобително природата и художниците могат и трябва да се възползват от новополучената си свобода: *Фотографията е достигнала до точката, в която е способна да освободи живописца от всяка литература, от анекдотите и дори от темата. Във всеки случай определен аспект от тематизма вече принадлежи в сферата на фотографията. Така че не трябва ли художниците да се възползват от новопридобитата си свобода... да правят други неща?*² (Cited in: Subby 2011, p. 111). Гледната точка, която срещаме в този цитат, е отново израз на схващането, че фотографията иззема реалистичните задачи на живописца и така насочва художниците към нови, експериментални и, ако може да допълним с твърдението на Уестън, абстрактни задачи. Друг важен за развитието на модернизма автор, Огюст Реноар, смята, че: *Фотографията е освободила живописца от много досадни задължения, започвайки със семейните портрети*³ (Cited in: Renoir 1962, p. 179). Той прави тази ремарка в края на живота си и вероятно това е едно от съпътстващите твърдения, които бихме могли да приемем за теоретично достоверни. Действително към средата на XIX век много професионални портретисти се преориентират и откриват галеротипни ателиета и в това чисто прагма-

¹ “Photography has or will eventually, negate much painting—for which the painter should be deeply grateful; relieving him, as it were, from certain public demands: representation, objective seeing. Rivera, I overheard in a heated discussion one day at an exhibit of photographs in Mexico: “I would rather have one of these photographs than any realistic painting: such work makes realistic painting superfluous.” (прев. авт.)

² “When you see what you express through photography, you realise all the things that can no longer be the object of painting. Why should the artist persist in treating subjects that can be established so clearly with the lens of the camera? It would be absurd, wouldn't it? Photography has arrived at the point where it is capable of liberating painting from all literature, from the anecdote, and even from the subject. In any case, a certain aspect of the subject now belongs in the domain of photography. So shouldn't painters profit from their newly acquired liberty...to do other things?” (прев. авт.)

³ “Renoir regarded photography as both a great good and a great evil, “like all inventions since the world began.” He gave due credit to Niepce and Daguerre for having “freed painting from a lot of tiresome chores, starting with family portraits. Now the shopkeeper who wants his portrait has only to go to the photographer. So much the worse for us, but so much the better for the art of painting.” (прев. авт.)

тично отношение Реноар е прав, защото този комерсиален сегмент от работата на художниците драстично намалява с появата на фотографията. Разбира се, това съвсем не е обяснение за еволюцията на модерната живопис и за насочването на художниците към абстракционизма – няма да е вярно, ако кажем, че преди появата на фотографията художниците не са стигнали до абстракцията, защото са изпълнявали поръчкови портрети, както и обратното. В практиката комерсиалната и авторската работа са осмисляни като две типологично различни занимания, много често и две различни професии. Точно както журналистът и писателят използват един и същ пишещ инструмент, но резултатът, неговите цел и качества са напълно различни. Във връзка с тези перспективи, неведнъж писатели, философи и други представители на интелектуалността, пряко свързани с авангардните течения, са споделяли програмната позиция за освобождението на живописата. Сред тях на Жан Кокто е приписвана категоричната фраза: „Фотографията освобождава живописата“ (Cited in: Gilson 1955, p. 264) като той допълва: [...] *от задължението, което тя толкова дълго беше поемала – да имитира видимата външност на нещата* (ibid.). Андре Жиг дори задълбочава тезата, като казва същото по отношение на военния репортаж. По време на Втората световна война през 1943 г. той пише в своите дневници (записка от 29 януари 1943 г.), че *Репортажът... ще освободи литературата, както фотографията освободи живописата – чрез своеобразен „катарзис“*⁴ (Gide 1951, p. 164).

Впрочем през претенцията за фактичката достоверност на фотографията се открива и един от спорните аспекти на тезата – съществуват немалко случаи от историята на фотографията, които показват прикритата постановъчност на документалистиката. Пример за това откриваме почти веднага след появата на фотографията – историята на военната фотография започва още през 50-те години на XIX век с английския фотограф Роджър Фентън, изпратен да документира кримската война. Там той прави снимката „Долината на сянката на смъртта“ (1855), която поради жестокостта на сраженията и поради технологичната сложност на използвания от него мокър колодиев процес, се оказва, че е почти невъзможно да бъде напълно документална. Фентън е преценил да „подреди“ сцената впо-

следствие, нареждайки гюлетата по прашния път, след като бойните действия са приключили⁵. Друг пример от същата епоха, този път от Американската гражданската война, е знаковата снимка „Укритие на снайперист от Конфедерацията, Гетисбърг“ (1865), заснета от Александър Гарднър и всъщност поставена от него, за да подсили психологическия драматизъм от кървавото сражение в Гетисбърг⁶. Гарднър намества тялото на убития войник в подходяща за снимката поза и дори обляга собствената си пушка на скалата. Историята ни предлага още много примери и от XX век, сред които известната снимка на Робърт Капа от Испанската гражданска война, „Смъртта на войника лоялист“ (1936), която не се нуждае от представяне. И макар че със сигурност има и много достоверни кадри от световните конфликти, тези примери ни напомнят, че фотографията, подобно на живописата, нерядко е заемала и продължава да заема страната на фикцията, дори без това да е явно. И за да смекча впечатлението, че заемам определена крайна позиция, ще завърша с един известен цитат, принадлежащ към лагера на документалната фотография и най-често приписван на фотографката от „Магnum“ Мартине Франк: *Една фотография не е непременно лъжа, но и не е истината. Тя е по-скоро мимолетно, субективно впечатление.*⁷

2. Изяснявайки произхода на това клише, макар и в един доста компресиран преглед, искам да отворя дебата за преосмислянето му, като първо отбележа, че в никакъв случай не отричам съществуването на реакция от появата на фотографията. Това, че нейното публично оповестяване създава смут, напрежение и тиха тревога сред някои от академичните художниците, е неоспорим факт. В подкрепа на твърдението мога да дам пример с известни художници, като Жан-Огюст Доминик Енгър, Уилям Бугеро, Жан-Леон Жером и Ернест Мейсониер, за които е известно, че са използвали прикрито за създаване на подготвителни етюди първо оптичните помощни инструменти като камера лусида, а малко след това и фотографията⁸. Същите художници подписват и превърнала се в исторически документ декларация против легалната регистрация на фотографията като форма на изкуство във връзка с популярното съдебното дело за авторското право, известно още като „Случаят Майер и Пиерсон“⁹. Не може да се

⁴ “I cannot believe that the art of the future will delight in affectation, subtlety, and complication. This war will probably have the effect of divorcing art from realism. Reportage, which will be required to be as documentary as possible, will liberate literature, just as photography has liberated painting, by a sort of “catharsis.” (прев. авт.)

⁵ Вж. WEISS, Marta. Making it up. Photographic Fictions.

⁶ Вж. <https://www.moma.org/collection/works/86695>

⁷ “A photograph isn’t necessarily a lie, but nor is it the truth. It’s more of a fleeting, subjective impression.” (прев. авт.)

⁸ Вж. HOCKNEY, David, 1999. Did Ingres use a camera? In: Independent. [online]. independent.co.uk, 1999 [viewed 10 June 2025; 15:25 EST]. Available from: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/arts-did-ingres-use-a-camera-1102255.html>

⁹ Вж. <https://iconicphotos.wordpress.com/2010/10/25/the-mayer-pierson-case/> и самото дело:

https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/showRepresentation.php?id=representation_f_1862

подмине и участието на фотографията в авангардните експерименти, в търсенето на механично създадени образи и в разширяването на изразните средства на художниците от използването на колажа в кубизма през футуризма, дадаизма и сюрреализма. Освен възникналото в Германия течение „нова предметност“, което има своето проявление и във фотографията с автори като Алберт-Ренгер Пач, Август Зангер и Андре Кертеш, в немската модерност може да открием още едно течение, оставило значима следа за развитието на авангардната фотография – „ново виждане“, пряко свързано с художници от Баухаус като Ласло и Лучия Мохоли-Наг, Херберт Байер и Т. Лукс Файнингер. Въпреки че фотографията заема важно място в антитрадиционните жестове на авангарда в ролята си на почти инстантна и механична медия, необвързана с традицията на изкуството от предходните векове, важно е да се отбележи, че проявленията ѝ през 10-те, 20-те и 30-те години на ХХ век не кореспондират директно с твърдението за „освобождението на живописата“. В контраст с клишето, че „живописата трябва да бъде дълбоко благодарна на фотографията“, в повечето съвременни истории на изкуството най-често фотографията е представена като участник в модерната трансформация, но е разглеждана като едно от многото средства, участвали в модерната революция. Тази умерена позиция вероятно е най-точна, имайки предвид, че това ново техническо средство няма традиции и не носи определени естетически конвенции с появата си, тоест фотографията трябва да се разглежда като инструмент на една вече започнала промяна, дори, бих казал, продължаваща няколко века еволюция в същността на изобразителното изкуство. И независимо от споровете, които са възниквали и ще възникват по част от разглежданите теоретични въпроси, от историческа гледна точка няма да е грешно да твърдим, че стиловите инвенции на модерността са вътрешно логично продължение на еволюцията на изкуството – точно както се е развивало и променяло то от обозримите за нас 50 000 г. пр.н.е. до 1839 г., когато Дагер обявява фотографията пред Френската академия.

Искам да обобща това кратко въведение в моята аргументация с едно разсъждение на Сюзан Зонтаг от нейната книга „За фотографията“, което провокира този дебат в мен преди известно време. Зонтаг формулира много сериозен и остър контрааргумент още през 70-те години на ХХ век по повод твърдението на Уестън, че, припомням: *Фотографията вече е отрекла голяма част от живописата и ще отрече още много, за което*

художникът трябва да ѝ е дълбоко признателен (Weston 1930, Op. cit., p. 1). Зонтаг обобщава проблема за това клише, като пише:

Освободена благодарение на фотографията от робинята на вярното изобразяване, живописата може да се заеме с преследването на по-висша задача: абстракцията. Наистина най-устойчивата мисъл във всички истории на фотографията и във фотографската критика е този митичен договор, сключен между живописата и фотографията, който позволява и на двете да преследват своите отделни, но еднакво валидни цели като в същото време си оказват творческо взаимно влияние. Фактически легендата фалшифицира голяма част от историята както на живописата, така и на фотографията (Зонтаг 2024, с. 202).

Смятам, че Зонтаг е права в това свое заключение, защото наистина, както ще се опитам да потвърдя и аз, този възглед прекалено опростява историята и пренебрегва както сложното стилово развитие на живописата, така и развитието на европейската естетическа мисъл. Приемайки, че твърдението на Уестън ни отвежда към абстракцията като най-голямото неуконично постижение на освободената модерна живопис, искам да обърна внимание, че идеята за изкуството, което трябва и може да отразява вътрешния свят, а не само външната реалност, съществува като концепция в европейската мисъл много преди появата на фотографията. За да продължа тази идея, ще се позова на разсъжденията на Ортега-И-Гасет в неговата студия „За гледната точка в изкуството“ (1924), в която той развива тезата, че има връзка между развитието на европейската философска мисъл (това включва и естетическата такава) и развитието на живописата. Той пише, че този паралелизъм между две отдалечени културни дейности позволява да се предположи съществуването на един общ, още по-обхватен принцип, господствал в цялостната еволюция на европейския дух. Също така авторът разгръща една по-линейна перспектива, която отдалечава началото на субективизацията в живописата, и, макар да генерализира в изводите си, неговата рамка представя процеса на развитие на европейската живопис като много логичен и последователен. За да изясня позицията му, ще цитирам един кратък, но смислово наситен пасаж от студията: *Законът, който обуславя големите промени в живописата, е смущаващо прост. Първо се рисуват неща; после усещания; накрая идеи. Това означава, че вниманието на художника най-напред е насочено към външната дейст-*

вителност; после към субективното; и накрая към интрасубективното. Тези три етапа са точки, намиращи се на една и съща линия (Ортега-И-Гасет 1984, с. 203). След приложения цитат следва да изясня, че не спекулирам с твърдението, че абстракционизма съществува от векове, а по-скоро искам да уточня, че както живописиста, така и философията, отдавна са допуснали и дори започнали придвижването към абстракцията (като идея) в логиката на това, което Ортега-И-Гасет нарича „цялостна еволюция на европейския дух“. Ако трябва да поставя една по-далечна точка, от която да проследим споменатото развитие, то вероятно във все пак обозримите изминали векове може да поставим Имануел Кант, който често в литературата е посочван като предвестник на идеята, че стойността на изкуството се крие във вътрешните форми. В поставянето на тази точка съм проявил известен субективизъм, но и критичност, защото при едно по-либерално боравене с идеите и последователността на тяхната трансформация бихме могли да стигнем чак до Платон и Плотин, което може да се превърне в обект на изследване от друга научна дисциплина. Ето защо се връщам пак към Кант, който в „Критика на способността за съждение“ пише, че изкуството създава красота не чрез копиране на света (което той нарича зависима красота), а чрез разкриване на вътрешната хармония в съзнанието на зрителя (което той нарича свободна красота). И тъй като с моята все пак по-тясна изкуствоведска специализация не бих си позволил така волно да боравя с идеите на немския идеализъм, консултирах своите подозрения с книгата на Пол Краутър *The Kantian Aesthetic: From Knowledge to the Avant-Gard* (1996)¹⁰, в която авторът анализира кантовата естетика и нейното влияние върху модерничната теория и авангарда. Според Краутър концепцията на Кант за „безкористно удоволствие“ и „целобразност без цел“ оказва огромно въздействие върху формалистките подходи в изкуството. Смятам, че това е много интересен мост, защото пряко реферира към (и според мен е предшественик на) формулировката „изкуство за самото изкуство“, дала в конкретната ситуация необходимата теоретична легитимация на абстракцията. Димитър Аврамов също споделя твърдението за влиянието на Кант върху модерността, но и прави едно важно уточнение в своята „Естетика“, с което съм напълно съгласен:

[...] Трудно е да се предположи, че тези художници (ранните модернисти – бел. авт.) са

*изучавали естетиката на Кант. Със своята абстрактна, необичайна и твърде тромава философска проза този виден представител на класическия немски идеализъм едва ли е могъл да повлияе непосредствено на френските артистични среди. По-скоро неговото влияние се е пречупвало през творчеството на първата генерация романтици, на които художниците *l'art pour l'art* са преки приемници, или през естетическите съчинения на френския философ Виктор Кузен, който в средата на XIX век, когато се формират идейните предпоставки на модерното общество, е бил несъмнено най-значителната фигура в областта на теорията на изкуството (Аврамов 2009, с. 73–74).*

Поставям Кант като тази далечна отправна точка, защото както изследователите на философията, така и теоретичните на изкуството осмислят модерните идеи като резултат от един по-дълъг във времето процес, който има своите идейни начала, точно както смята и Ортега-И-Гасет. В тази логика по-късно през XX век изкуствоведът Хърбърт Рийд развива в рамките на своята „Кратка история на модерното изкуство“ (1959) в главите за кубизма и абстракционизма тезата, че абстракцията в изкуството е не толкова революция, колкото неизбежна еволюция, водена от вътрешните закони на формата. Той представя модернизма като органичен резултат от вътрешната логика на изкуството, а не като реакция срещу фотографията или други външни фактори. Това е заключение, на което трябва да обърна внимание, защото макар фотографията да е участвала в авангардните процеси, няма как да носи цялата отговорност за постигането на абстракцията – както във философски, така и в практически смисъл. Ако трябва да изведа един основен извод от тази част на текста, той трябва да е, че **корените на абстракцията се откриват в самокритичната еволюция на естетиката и историята на изкуството.**

Като една допълнителна перспектива, отнасяща се към генезиса на тази самокритична еволюция, искам да включа в аргументацията си и гледната точка на германския изкуствовед Вилхелм Ворингер, който е на мнение, че: *[...] желанието за абстракция възниква не поради културна некомпетентност в мимезиса, а заради психологическата нужда да се представят обектите по по-духовен начин*¹² (Purgar 2022). И независимо, че в книгата си „Абстракция и вчувстване“ той

¹⁰ „Кантовата естетика: От познанието до авангарда“, 1996. (прев. авт.)

¹¹ Оригиналната формулировка на Кант е *Beauty is the form of the purposiveness of an object, so far as this is perceived in it without any representation of a purpose* (Kant 1914, p. 87).

„Красотата е формата на целобразност в обекта, доколкото тя се възприема без представяне на конкретна цел.“ (прев. авт.)

¹² „The human drive for abstraction is certainly not an invention of modern times. According to German art historian Wilhelm Worringer, “the urge to abstraction” arises not because of cultural incompetence at mimesis but out of a psychological need to represent objects in a more spiritual manner.“ (прев. авт.)

разглежда основно примери от праисторията и т.нар. „старо изкуство“, отнесена към авангардната епоха, концепцията за произхода на „желанието за абстракция“ остава валидна. Той смята, че психологическото желание произтича от нуждата от духовен ред, когато модерният свят изглежда дезориентиращ – твърдение, което е по-скоро правилната интерпретация на генезиса на абстракционизма и донякъде обяснява неговата пикова проява в средата на XX век. Тезата на Ворингер допълва моя аргумент, защото тълкуването му поставя модернизма като абстракция като израз на вътрешни психични изисквания (и на неизразимото), а не като реакция на външни фактори като фотографията. Ворингер отразява мисленето на много модернисти, като например Кандински и Малевич, които разсъждават върху абстракцията като метод за трансценденция.

3.

В подкрепа на теоретичните аргументи бих искал да се върна на идеята на Ортега-И-Гасет за поэтапната субективизация на изкуството, разгледана в ретроспекция от времето на Джото насам, като включва примери от историята на изкуството, работещи в полза на една нова интерпретация, граничеща между естетиката и изкуствознанието. Ако си позволим едно малко по-свободно, в духа на естетическите разсъждения на Ортега-И-Гасет боравене с историята на изкуството, то може да установим, че още с появата на сфуматото и по-късно в живописата на Караваджо (края на XVI – самото начало на XVII век в Италия), последван от Рембранд (XVII век на север в Нидерландия), Диего Веласкес (XVI – XVII век в Испания) и Франсиско Гоя (XVIII – XIX век в Испания), може да проследим (с известни уговорки) едно последователно, макар и несинхронно, субективизиране на европейската живопис. Ако за момент се абстрахираме от изкуствоведския разрез и конкретиката в развитието на регионалните школи и направим една широкоъгълна панорама, ще установим стилового отстъпване от математически точното изобразяване на натурата към изобразяването на субективните оптични възприятия, които в немалко картини на Гоя граничат с експресионистичната чувствителност. Логично продължение, дори, бих казал, кулминация

на тази линия може да видим в работата на британския художник Дж. У. М. Търнър, който още в началото на XIX век създава картини като „Снежна буря: Ханибал и неговата армия прекосяват Алпите“ (1812), с които достига до иновация във формалния подход, често приписвана на импресионизма и не съвсем справедливо осмисляна като реакция от появата на фотографията. В тази картина, както и в много други от този и по-късни периоди на художника, може да видим подчертано наблюдателен начин на работа – подход, който действително съвпада с този на импресионизма. И, ако в голяма част от популярните ресурси по история на изкуството се допуска, че този интерес на импресионизма и на последвалите „-изми“ е реакция от появата на фотографията, която иззема функциите и необходимостта на живописата да бъде натурапоподобителна, то трябва да кажем, че Търнър изпреварва хронологически както откритието на фотоапарата, така и появата на импресионизма с няколко десетилетия. Всъщност Дж. У. М. Търнър се среща с газеротипията едва в края на живота си, но не се повлиява от нея или поне изследванията, до които имам достъп, не обвързват типичното за него улавяне на природни феномени и моментни състояния с появата на фотография.

Що се отнася до импресионистите, които Аврамов смята за непреки приемници на Кантовите идеи, някои от изявените съвременни изследователи на периода, като Майкъл Фрайг и Т. Дж. Кларк например, предполагат, че неконвенционалните композиции и употребата на светлина при Мане, друкция предвестник на импресионизма, са били повлияни от фотографската естетика. В книгата си *Manet's Modernism: Or, the Face of Painting in the 1860s* (1996)¹³ Фрайг коментира начините, по които Мане използва композиционни техники, които могат да се свържат с новите визуални възприятия, предизвикани от фотографията, както и поставя акцент върху употребата на снимки от Мане (включително порнографски) във връзка с картината „Олимпия“. Той се фокусира над въздействието на модерността върху живописата и начина, по който художниците започват да се отдалечават от традиционната композиция в полза на нови формати.¹⁴ Не може да се отрече инте-

¹³ „Модернизъмът на Мане: Или, лицето на живописата през 60-те години на XIX век“ (прев. авт.)

¹⁴ „I suggest that in Manet's paintings of the first half of the 1860s photography and Japanese woodblocks interpret one another. More precisely, I suggest that they may be seen as analogous to one another not just as kinds of images but as technologies, and that on the strength of that analogy each became the vehicle of the other's pertinence to and utilization within his art. What does this mean? It means that for all intents and purposes Manet imagined photographs which in the early 1860s visibly bore the marks of a certain constitutive duration (i.e. stillness, heldness) to have been produced as if instantaneously, in a flash or rather by a blow, a single powerful woodblock-like impression. (In fact a multicolor woodblock required separate impressions for different color areas. But the conviction the finished work gives rise to is of a single act of stamping out.) Conversely, it means that for all intents and purposes Manet imagined the woodblock's continuous contours and clearly demarcated zones of strong, mostly ungraded color to be not just equivalent to but so to speak a version of the simplified "drawing" and abrupt light-dark zoning of the contemporary photograph. This is why those features of his works of the first half of the 1860s that seem most woodblock-like-in Olympia, for example, the sharply contoured areas of unmodulated color also seem most photographic: for all their coloristic intensity, the areas in question are first and foremost contrasted as regards light and dark, so much so that the dark brown face of the maid all but disappears into the dark green curtains behind her at the same time as her bright pink gown and the white paper around the bouquet threaten to come detached from her face and hand and to meld spatially with the figure of Olympia and the shawl on which she lies. This is also why the shock of red brown hair to the right of Olympia's head that T. J. Clark was the first to draw attention to is so difficult to see and, once seen, to keep in focus“ (Fried 1996, p. 327).

ресът на Мане към фотографията и връзката ѝ с импресионизма е отгавна изяснена, но именно това дава възможност за някои свръхинтерпретации при дефинирането на фотографското влияние върху неговата работа. А именно не т. нар. фотографска „статичност“ и кадриране „на живо“ (впрочем характерно повече за Дега, отколкото за Мане, въпреки че този композиционен подход се приписва и на двамата в литературата), а обобщението на формите, стилизацията на финия детайл и просветлената цветност, напълно контрастираща с академичната такава, са по-значимите изобретения в работата на Мане. Тези водещи стилови промени са следствие от самокритичната еволюция на изкуството, за която стана въпрос, и смятам, че е по-малко вероятно да са реакция от появата на фотографията – само малка част от доказателствата са силните влияния на испанската живопис върху Мане: картини като „Балконът“ (1868) и „Екзекуцията на император Максимилиан“ (1867) са директно повлияни от платната на Франсиско Гоя „Махи на балкон“ (1808 – 1814), „Маха и Селестина на балкона“ (1805 – 1812) и „Трети май 1808 г.“ (1814). И въпреки че задълбочих дебата за влиянието на фотографията върху Мане, в случая става въпрос за преосмисляне на един по-обхващен проблем – за автономната и самозахранваща се еволюция на живописца от натуронаподобителност към интрасубективност. В този ред на мисли нека продължим още малко хронологически с творчеството на постимпресионистите Пол Сезан и Винсент Ван Гог: без да разширявам ненужно темата, ще допълня логиката на разсъжденията си с последни акценти. Ван Гог живее и работи през втората половина на XIX век, когато фотографията, особено във Франция, е изключително масовизирана за времето си и по всяка вероятност художникът е познавал, пряко или непряко, новото техническо средство. Това обстоятелство може да подхрани посочените в първата част на статията клишета и с лекота да обясним силната експресия в работата му като реакция на „освобождение“, осъществено благодарение на фотографията. Подозирам обаче, че всеки, запознат с творческата и особено с личната биография на художника, би се досетил, че той е провокиран от определена вътрешна необходимост, както пише Ворингер, за да достигне до автентичния за него експресивен маниер. Ако анализираме смятаната за последна в неговия живот картина „Корени на дърво“ (1890), то може да видим напълно логичния преход от неоимпресионизма през експресионизма към абстракцията. И за да не отвлечам фокуса от основния проблем на статията, искам да приложа

и последен пример в този бърз преглед от творчеството на Пол Сезан. По отношение на Сезан аргументацията в полза на настоящата теза става още по-богата, защото той отваря вратите към абстракцията по напълно автономен от каквито и да било технически открития път, описан добре от историята на изкуството. Сезан е известен със своето посвещаване на структурата и формата, което го прави основен предшественик на кубизма. Неговите картини, като „Планини в Прованс“ (ок. 1880 г.) или „Намюрморт с ябълки и саксия с иглики“ (ок. 1890 г.), не изглеждат да са реакция от фотографията, защото по съвсем друг път Сезан започва да схематизира природата и обектите до основните геометрични форми, което го поставя в позицията на пряк предшественик на абстракционизма през двете фази на кубизма – тоест през вътрешната стилова еволюция на европейската живопис, започнала много преди появата на фотографията. В рамките на толеранса, позволен от сравнителното изкуствознание, в картините на Сезан може да допуснем едно натрупване, което не е самобитно, появило се вследствие на това, че художникът се е почувствал изведнъж освободен от фотографията, а е резултат от дългия път, изминат от живописца. Всъщност, оказва се, че т. нар. „бащи на модерната живопис“ са поставили основите на голяма част от възникналите по-късно през XX век стилове, независимо от появата или етапа на развитие на фотографията.

С оглед на изложените аргументи, факти и анализи, макар и в много сбит вариант, смятам, че тезата за фотографията като освободителка на живописца, многократно изказвана и легитимирана от авторитетната трибуна на Уестън, Пикасо, Брасай, Жиг и други знаменосци на модернизма, подлежи на преосмисляне, защото от съвременната изследователска гистанция не кореспондира с действителното и задълбочено разбиране и осмисляне на процесите в историята на изкуството.

4.

Арогантната заявка, че една медия трябва да бъде благодарна на друга по определени причини, има своите исторически предпоставки в едно принципно съществуващо съперничество на границата между изкуствата. Гледните точки на фотографите и на художниците винаги ще са спорни по тези въпроси, защото всеки изследовател и представител на съответното изкуство се интересува от изтъкването на фундаменталната, уникална и непогражаема роля на своята медия. Това е особено валидно що се от-

нася до форма на изкуство, характерна със своята техническа възпроизводимост, в сравнение с общоприетото разбиране за автентичност, ценност и аура, исторически присъщи на живописта. Вероятно това обстоятелство е събудило и компенсаторната авангардна реакция на границата между изкуствата, което като феномен не представлява нищо твърде ново. Такъв тип желание за доминация е имало винаги (в рамките на последните векове) и според мен е част от един много по-голям процес, засягащ сложния проблем за преминаването на границите между изкуствата. Още Лесинг пише в своя влиятелен текст „Лаокоон, или за границите на живописта и поезията“ (1766), че поезията и живописта не бива да споделят общи нормативни изисквания и обвинява критиката в недостатъчно задълбочаване в спецификите на двете изкуства. Клемънт Грийнбърг влиза в диалог с размислите на Лесинг със своето есе „Към един по-нов Лаокоон“, в което пише: *Вярвам, че може да съществува доминираща форма на изкуство; такава беше литературата в Европа през XVII век* (Greenberg 1992, p. 554). Той продължава:

Когато се случи една форма на изкуство да заеме доминираща роля, тя става прототип за всички останали изкуства: те се опитват да изоставят своите собствени характеристики и да имитират нейните ефекти. [...] Резултатът е объркване на изкуствата, при което подчинените се изкривяват и извращават; те са принудени да отрекат своята същност в стремежа си да постигнат ефектите на доминиращото изкуство (ibid.).

Всъщност казаното от Грийнбърг много ясно повтаря мантрата на модерната теория на фотографията, която се опитва да се откопчи от имитирането на живописните ефекти и да

постигне автентичен за фотографията подход чрез преоткриването на документалната си същност. Именно тази цел захранва пуризма и мотивира настоящето отхвърляне на пикторалното, което теоретиците на фотографията изповядват манифестно през първата половина на XX век. Това отчасти абстрактно разсъждение върху границите на изкуствата обяснява и причините за компенсаторния характер на твърдението, че фотографията е двигател на модернизма и, дори по-важното, че е освободителка на доскоро доминиралата живопис. В края на статията бих искал да поставя един интересен, произлизащ от аргументацията ми въпрос: *Щеше ли модернизмът да се развие по същия начин и дали Кандински би стигнал до практическото и теоретичното осмисляне на абстракцията през 1911 г., ако Дагер не беше представил фотографията пред Френската академия на науките на 7 януари 1839 г.?* Въпреки че се опитах да отговоря с мотивацията за самокритичната еволюция на историята на изкуството, истината е, че независимо от написаното по темата, изглежда този дебат има перспектива да се реши. Подобно на някои други „очевидни“ твърдения, авторите и критиците биват разединени от личната си фаворизация, разделение, което е на много по-ниско ниво от теоретичните анализи и много често е подхранено от някое и друго функциониращо клише. Ето защо след повече от век поддържане на полярни позиции въпросът за влиянието на фотографията върху живописта е стигнал до положение на квантова суперпозиция, недопускаща определянето на само една постоянна и устойчива версия на историята на изкуството. Проблем, който принадлежи на друга епоха, и същевременно задача, която стои пред по-младите теоретици, необременени нито от строгите фиксации на модернизма, нито от иронията на постмодернизма.

БИБЛИОГРАФИЯ

- CLARK, Timothy J., 1984. *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his followers*. New York: Alfred A. Knopf, 1985. Ebook ISBN: 9780525520511.
- CROWTER, Paul, 1996. *The Kantian Aesthetic: From Knowledge to the Avant-Garde*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- CUBBY, D., 2011. Photography the Dominant Aesthetic. *The International Journal of the Image*. 2011, Vol. 1, no. 4, 57-66. ISSN: 2154-8560.
- FRIED, Michael, 1996, *Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860's*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1996. ISBN: 0-226-26216-2.
- GIDE, André., 1951. *The Journals of André Gide*. Translated from the French, with an introduction and notes by Justin O'BRIEN. London: Secker & Warburg, 1951.
- GILSON, Etienne., 1968. *Painting and reality*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1968. ISBN (ebook) 978-0-691-25187-5.
- GREENBERG, C., 1992. Towards a Newer Laocoon. *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers. 1992, 554-560.
- GROWE, Bernd, 2022. *Edgar Degas 1834-1917 On the Dance floor of modernity*. Translated from German into English by Michael HULSE. Köln: Taschen, 2022.
- GUÉGAN, Stéphane, 2011. *Manet inventeur du moderne: exposition, Paris, Musée d'Orsay*. Paris: Gallimard, Musée d'Orsay, 2011.
- HOCKNEY, David, 1999. Did Ingres use a camera? In: Independent. [online]. independent.co.uk, 1999 [viewed 10 June 2025; 15:25 EST]. Available from: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/arts-did-ingres-use-a-camera-1102255.html>
- HOCKNEY, D., GAYFORD, M., 2020. *A History of Pictures. From the Cave to the Computer Screen*. New York: Abrams, 2020.
- Home of a Rebel Sharpshooter by Alexander Gardner, Gettysburg from Gardner's Photographic Sketchbook of the War, (1865) July 1863. Available from: <https://www.moma.org/collection/works/86695>
- KANT, Imanuel, 1914. *Critique of Judgement*. Translated from German into English by J.H. BERNARD. London: Macmillan, 1914.
- LEWIS, Mary Tomkins, 2000. *Cézanne*. London: Phaidon Press Limited, 2000.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo, 1969. *Painting, Photography, Film*. Translated from German into English by Janet Seligman. London: Lund Humphries, 1969.
- PURGAR, Krešimir, 2022. Do Abstract Images Need New Iconology? In: Tvrdja a Journal for Theory, culture and visual arts. [online]. tvrdja.com, 2022 [viewed 10 June 2025; 14:58 EST]. Available from: <https://tvrdja.com/visual-arts/do-abstract-images-need-new-iconology/>
- READ, Herbert, 1959. *A Concise History of Modern Painting*. London: Thames & Hudson, 1959.
- RENOIR, Jean, 1962. *Renoir, My Father*. Translated from French into English by Randolph and Dorothy WEAVER. Boston, Toronto: Little, Brown & Company, 1962.
- ROHTER, Larry, 2009. New Doubts Raised Over Famous War Photo. In: The New York Times. [online]. nytimes.com, 2009 [viewed 10 June 2025; 17:40 EST]. Available from: <https://www.nytimes.com/2009/08/18/arts/design/18capa.html>
- RUHRBERG, Karl, Manfred SCHNECKENBURGER, Christiane FRICKE, Klaus HONNEF & Ingo F. WALTHER, 2016. *Art of the 20th Century*. Köln: Taschen, 2016.
- SCHRÖDER, Klaus Albrecht, Matthias FREHNER, & Bettina HAHNLOSER, 2020. *Van Gogh, Cézanne, Matisse, Hodler: die Sammlung Hahnloser*. Wien: Albertina, 2020.
- The Falling Soldier by Robert Capa. Available from: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315>
- The Mayer & Pierson Case Available from: <https://iconicphotos.wordpress.com/2010/10/25/the-mayer-pierson-case/>
- The Mayer & Pierson Case. Available from: https://www.copyrighthistory.org/cam/tools/request/show-Representation.php?id=representation_f_1862

БИБЛИОГРАФИЯ (продължение)

WEISS, Marta, 2019. *Making It Up: Photographic Fiction*. London: Thames & Hudson, 2019. ISBN: 9780500480373

WESTON, E., 1930. *Photography - Not Pictorial*. *Camera Craft*. 1930, Vol. 37, no. 7, 313-20.

АВРАМОВ, Димитър, 2009. *Естетика*. София: ИК КИБЕА, 2009.

БЕНЯМИН, Валтер, 1989. Художествената творба в епохата на нейната техническа възпроизводимост. В: *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. София: Наука и изкуство. с. 338-367.

ВОРИНГЕР, Вилхелм, 1993. *Абстракция и вчувстване*. София: Наука и изкуство, 1993.

ЗОНТАГ, Сюзан, 2024. *За Фотографията*. София: ИК Луст, 2024.

КАНДИНСКИ, Василий, 1995. *За духовното в изкуството*. София: ЛИК, 1995.

ЛЕСИНГ, Готхолд, Ефраим, 1984. Из „Лаокоон или за границите на живописата и поезията“. В: *Избрани творби*. София: Народна култура. с. 357-380.

ОРТЕГА-И-ГАСЕТ, Хосе, 1984. За гледната точка в изкуството. В: *Естетически есета*. София: Наука и изкуство. с. 189-206.

■ РЕЗЮМЕ

Антон Кръстев

**ПРОЗОРЦИ
КЪМ МЕТАФИЗИЧНОТО
ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ РЕТРОСПЕКТИВНАТА
ИЗЛОЖБА НА ИВАН ВУКАДИНОВ
„КАРТИНА ИЗВЪН КАРТИНАТА“ В СГХГ**

Иван Вукадинов е един от най-значимите български живописци, а и първият български художник, включен в Колекцията за модерно и съвременно изкуство на Ватикана. Година след смъртта му в СГХГ е представена ретроспективна изложба в неговата памет, озаглавена „Картина извън картината“. Експозицията проследява стилистичната еволюция на автора, която започва от академичния етюд, минава през уроците на импресионизма и достига до характерния му стил, гравитиращ между действителност и абстракция, конкретика и мистика.

Картините на Вукадинов създават впечатление за прозорци към своеобразна метафизична реалност. С подходящо насочено осветление и цвят на стените те засияват като витражи в готическа катедрала, но в тях е „вградена“ и една модернизирана ортодоксална образност.

Творчеството му задава въпроси, които бързо прерастват във възхищение от съчетанието между древна техника и модерен език. То провокира грамотния адресат да се пита как една живописна творба може да е в състояние да погълне гледащия, отвещавайки го в едно имагинерно пространство, забулено в мистика и недоизказаност.

На това питане не може да се отговори еднозначно. Постигнатото в картините на Вукадинов е резултат от много фактори, свързани с техниката, която използва, знанията му по композиция, финото му живописно усещане и въобще целия път, който авторът изминава.

Изложбата възстановява фигурата му като създател на модерна духовна естетика, при която живописата превъзможва двуизмерността на платното, превръщайки го в прозорец към метафизичното и вечността.

Ключови думи: изложба, СГХГ, Иван Вукадинов

■ SUMMARY

Anton Krastev

**WINDOWS TO THE METAPHYSICAL
IMPRESSIONS OF IVAN VUKADINOV'S
RETROSPECTIVE EXHIBITION A
PAINTING OUTSIDE THE PAINTING
AT SOFIA CITY ART GALLERY**

Ivan Vukadinov is one of the most significant Bulgarian painters and the first Bulgarian artist included in the Vatican Collection of Modern and Contemporary Art. A year after his death, a retrospective exhibition in his memory, entitled *A Painting Outside the Painting*, was presented at Sofia City Art Gallery. The exhibition traces the artist's stylistic evolution, which begins with the academic etude, undergoes the Impressionism lessons and reaches his characteristic style gravitating to reality and abstraction, concreteness and mysticism.

Vukadinov's paintings create the impression of windows to a kind of metaphysical reality. With the appropriately directed lighting and the colour of the walls, they shine like stained glass in a Gothic cathedral, but within is also "embedded" modernised orthodox imagery.

His artworks raise questions, which quickly grow into admiration for the combination of an ancient technique and modern language. It provokes the literate addressee to ask how a work of art is possibly capable to captivate the viewer, taking him into an imaginary space shrouded in mysticism and half-expressedness.

These questions cannot be answered unambiguously. What has been achieved in Vukadinov's paintings is a result of many factors related to the technique he applies, his knowledge of composition, his subtle pictorial feeling and in general, the entire way the artist has come.

The exhibition re-instates him as the creator of modern spiritual aesthetics, in which painting overcomes the two-dimensionality of the canvas, turning it into a window to the metaphysical and the eternity.

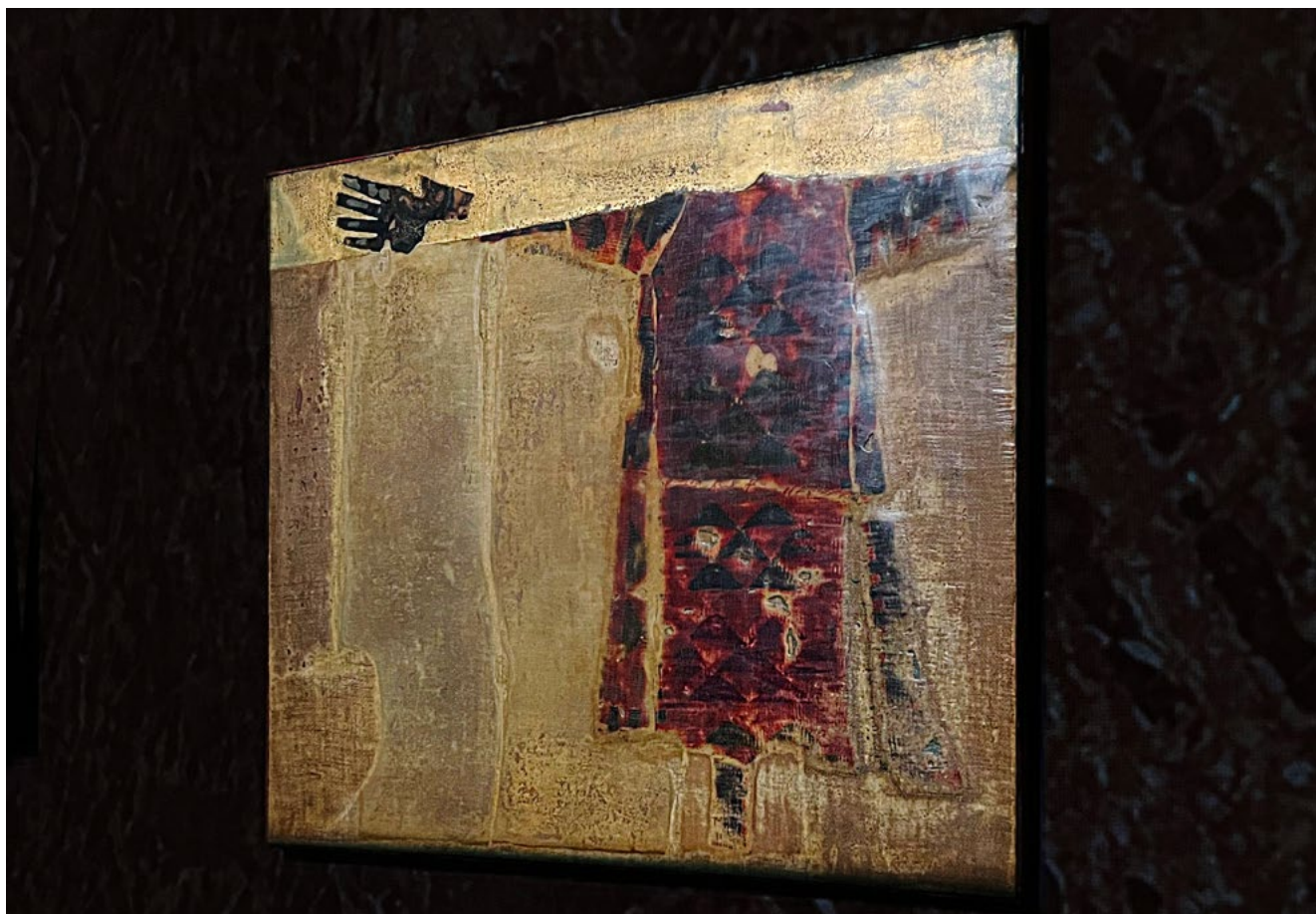
Keywords: exhibition, Sofia City Art Gallery, Ivan Vukadinov



■ ТОМ 6 / БРОЙ 2 / ГОДИНА 2025

Антон Кръстев

ПРОЗОРЦИ КЪМ МЕТАФИЗИЧНОТО ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ РЕТРОСПЕКТИВНАТА ИЗЛОЖБА НА ИВАН ВУКАДИНОВ „КАРТИНА ИЗВЪН КАРТИНАТА“ В СГХГ



Изобр. 1. *Разпятие*, из цикъл „Материя и време“, 1976. Фотография: Калина Петрова

„Картина извън картината“ – струва ми се, е едно добре намерено заглавие на настоящата¹ изложба, поместена в СГХГ в памет на художника Иван Вукадинов². То извежда естетическата формула на неговото творчество, а именно необикновената способност на автора, изобразявайки видимото, да изразява неща отвъд него. Насочва вниманието на адресата именно към трансцендентната същност на Вукадиновата образност, която го превръща

в първия български художник, който влиза в Колекцията за модерно и съвременно изкуство към Ватиканските музеи.

Неговата картина „В памет на героите“ отговаря на визията на папа Павел VI, който е в основата на проекта. Според него, независимо от личната вяра на художниците, важното е произведението им да свидетелства за поглед към това, което е отвъд видимото, за да бъде включено в

¹ В момента на написването на текста изложбата все още беше актуална. Тя се откри на 16.09.2025 г. и продължи до 23.11.2025 г.

² Иван Вукадинов (1932 – 2024) е сред най-значимите съвременни български художници. Роден е в с. Ломница. Завършва живопис при проф. Ненко Балкански. Творческият му път започва от академичния етюд, минава през повлияване от импресионизма и достига до разпознаваемия му зрял стил, характеризиращ се с акцент върху символното, имагинерното и трансцендентното. Организира самостоятелни изложби и участва в общи такива както в страната, така и в чужбина. Той е единственият български художник, влязъл в колекцията на Ватиканските музеи

колекцията. Музеят във Ватикана иска да откупи неговите платна още през 70-те години за рекордни суми, но тоталитарната власт по това време в България отказва с аргумента, че картините на Вукадинов са национално богатство. Този развой на събитията става причина творецът да предпочете дистанцията от обществения шум. Оттам произтича и наративът за самоизолирания се художник, обиден на държавата, продаващ само на частни колекционери, които придобива голяма популярност. Това обаче не е съвсем така. Необходимо е да се отбележи, че неговите творби биват откупувани редовно от Общите художествени изложби, в които той участва, и немалко от градските галерии в страната могат да се похвалят с притежание на негово произведение.

Година след кончината на художника една голяма част от изкуството му, разпиляно сред всевъзможни частни колекции и постоянните експозиции на художествените музеи, се събира на едно място. Експозицията, поместена в градската галерия, е ретроспективна по характер, което позволява на посетителите да проследят интригуващата стилистична еволюция на автора, започваща от академичния етюд, минаваща през усвояването на урока на импресионизма и достигаща до характерния стил на Вукадинов, който се плъзва по тънката граница между действителност и абстракция, конкретика и мистика.

Платната, експонирани на целия първи етаж, буквално сияят от стените на сумрачното галерийно пространство и създават впечатления за прозорци към една своеобразна паралелна реалност. Сякаш, престъпвайки прага на изложбената зала, човек се озовава в наоса на някакъв странен храм и се причастява към някакво небивало тайнство. Това първосигнално внушение красноречиво отговаря на въпроса защо именно творбите на Вукадинов са част от колекцията на Ватиканските музеи. Те светят като витражи в готическа катедрала – с подходящото осветление, разбира се.

В тази връзка е редно да се спомене, че въпросът със светлината е решен по различен начин във второто помещение на първия етаж. В добре познатата на редовните посетители зала, падаща се в дясно от входа, стените са светли, а светлината е осезаемо по-силна. Това решение обаче е в унисон със звучността на работите, изложени в тази част от експозицията. Мистичният мрак, тъмните стени и

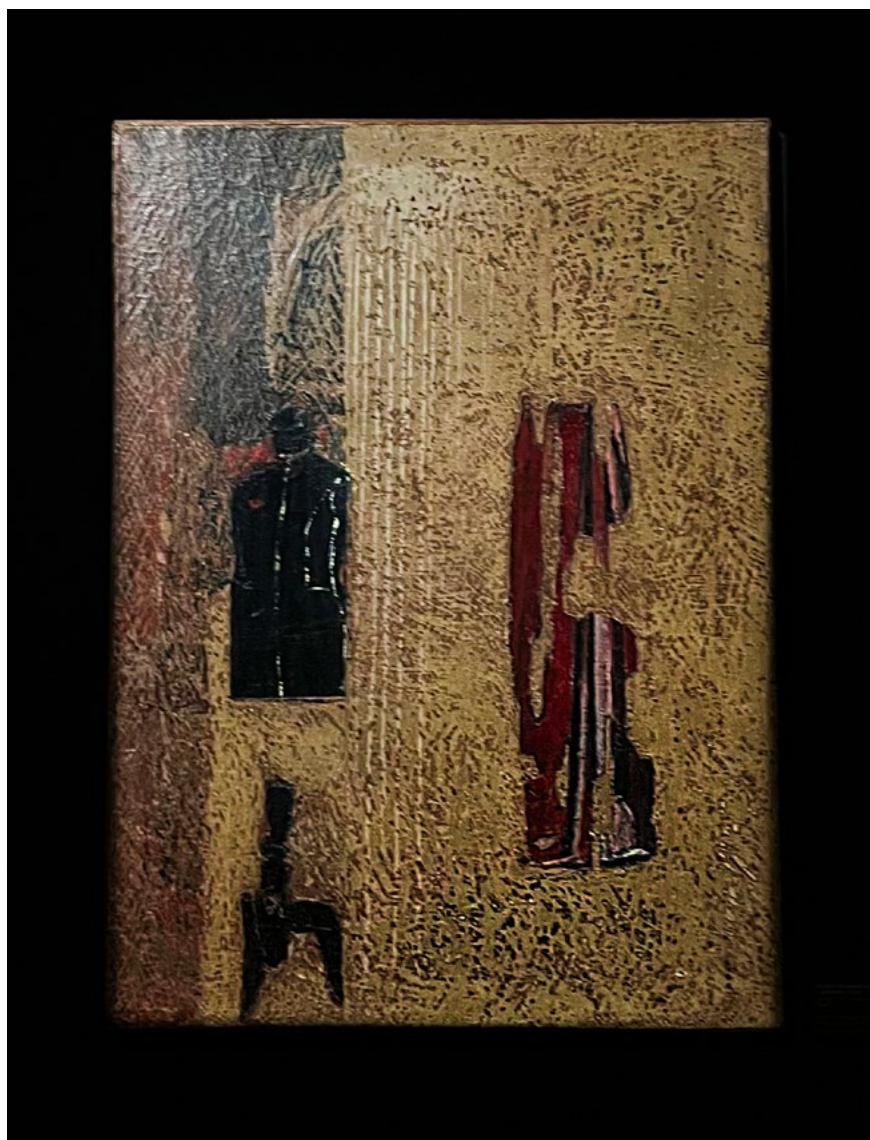
насоченото осветление действително са подходящи за картините в първата зала, където присъства и блясъкът на златото сред някои от платната. При тези творби изискването за това експониране е предзададено по логиката на иконата, пред която трепти запалената свещ. В тях авторът е съумял да „взради“ вътрешна светлина като материална субстанция, присъща на ортодоксалната образност, но и да ги „дари“ със способността при насочено осветление да сияят като своеобразни витражи. Това внушение разрушава границите на всички религиозни догми и от техните развалини съгражда нова духовна естетика.

Безспорно зрялото творчество на Иван Вукадинов поражда въпроси в съзнанието на онези, които имат благоразумието да се докоснат до него. Въпроси, които прерастват във възхищение от умелото изграждане на модерна форма посредством употребата на древна техника като енкаустиката, позната още от фаямските портрети.

Картините на Вукадинов хвърлят грамотния зрител в ступор и го заставят да се пита как един пейзаж, натюрморт или интериор може да е в състояние да се разтвори пред очите на гледача, да го погълне и да го отведе в едно метафизично имагинерно пространство, забулено в мистика и недоизказаност.

На този въпрос не може да се отговори еднозначно. Внушението, което създават картините на художника, е резултат от много фактори. От една страна, строгите контури и подредената композиция „стягат“ образа и го правят конкретен и категоричен, а от друга – сложната живописна повърхност с всичките й фактури, текстури и бликове разсейва конкретиката. На пръв поглед творбите изглеждат напълно плоскостни и декоративни, но при по-внимателно възглеждане се усеща дълбочината в тях, постигната посредством сложните и все пак ярки цветове, които само майстор с изключително фино живописно усещане е в състояние да постигне.

Трудно ми е да проумея напълно техниката, в която Вукадинов работи. Тя не е просто енкаустика или масло. Освен въсячните бои, той използва елементи на колаж, полага не няколко живописни слоя и прецизно издраскване с острие на линии, достигащи до желанието от него пласт, който „звънва отдолу“ със съответния цвят. В неговите композиции се появяват



Изобр. 2. Из цикъл „Българско средновековие – фрагменти“, 1976
Фотография: Калина Петрова

текстилни елементи – всевъзможни покривки и плетки, хартиени пликове и дори гребен в една от картините, но всички тези компоненти са толкова хомогенно слети и подчинени на композиционната хармония, че каквото и да е обвинение в еkleктичност би било неуместно. Вукадинов си играе с цял арсенал от техники, които се утвърждават като неделима част от неговия визуален език, който оперира отвъд границите на конкретното и наративното. Именно благодарение на него образите му придобиват способността да изплуват от мистичния мрак на фона и да приканват гледащия да потъне в тяхната метафизична реалност.

Изложбата в градската галерия не просто възстановява образа на Иван Вукадинов в културната памет, а го поставя на мястото, което винаги му е принадлежало – извън времето и далеч от шума. Само в тази среда, сред приглушената светлина в изложбената зала, картините му могат да откъснат човека от злосторенството и тленното и да го причастят във вечността.

■ РЕЗЮМЕ

*Марина Младенова***ГРИМЪТ И ПРИЧЕСКАТА
КАТО ВАЖНИ СРЕДСТВА
ИЛИ НЕОБХОДИМИ
КУЛТУРНИ КОДОВЕ И
ЕСТЕТИЧЕСКИ ИНСТРУМЕНТИ
В СЪВРЕМЕННИТЕ ФОРМИ НА
ВИЗУАЛНА КОМУНИКАЦИЯ**

Разглеждането на грима и прическата отвъд тяхната рутинна употреба разкрива една сложна визуална екосистема, в която се преплитат културни, социални, политически и технологични процеси. Практики, които дълго време са били подценявани от академичните среди като „дреботемие“ или вторични елементи на модата, се оказват централни за разбирането на начина, по който съвременното общество организира видимостта и конструира идентичността.

Интердисциплинарният поглед показва, че гримът и прическата не са просто естетически жестове, а механизми за производство на смисъл. Съвременната дигитална среда допълнително засилва тази динамика, превръщайки лицето в медиен интерфейс, чрез който индивидът влиза в отношения с алгоритми и аудитории.

Изграждането на подобен аналитичен модел показва, че гримът и прическата функционират едновременно на четири взаимно свързани равнища: естетическо, социално, семиотично и политическо. Тази многоизмерност изисква нов език на описване и дефиниране, който да отчете хибридната природа на визуалната практика.

Научният принос на подобно изследване е двоен. От една страна, то формулира рамка, която позволява да се анализират визуалните практики като културни системи. От друга – посочва мястото на грима и прическата в по-широките процеси на трансформация на визуалността, конструиране на идентичност и на социално взаимодействие в дигиталната епоха.

■ SUMMARY

*Marina Mladenova***MAKEUP AND HAIRSTYLE
AS IMPORTANT MEANS
OR NECESSARY CULTURAL
CODES AND AESTHETIC
TOOLS IN THE MODERN
FORMS OF VISUAL
COMMUNICATION**

Looking at makeup and hair beyond their routine use reveals a complex visual ecosystem in which cultural, social, political, and technological processes are intertwined. Practices that have long been underestimated by academic circles as “petty” or secondary elements of fashion turn out to be central to understanding the way in which contemporary society organises visibility and constructs identity.

An interdisciplinary perspective shows that makeup and hair are not simply aesthetic gestures, but mechanisms for the production of meaning. The modern digital environment further enhances this dynamic, transforming the face into a media interface through which the individual enters into relationships with algorithms and audiences.

The construction of such an analytical model shows that makeup and hair function simultaneously on four interconnected levels: aesthetic, social, semiotic, and political. This multidimensionality requires a new language of description and definition that takes into account the hybrid nature of visual practice.

The scientific contribution of such research is twofold. On the one hand, it formulates a framework that allows for the analysis of visual practices as cultural systems. On the other hand, it indicates the place of makeup and hairstyle in the broader processes of transformation of visibility, construction of identity, and social interaction in the digital age.

■ РЕЗЮМЕ

Разбирането на тези процеси е ключово за изследването на съвременната култура, която се развива все по-силно в посока на визуална комуникация. Гримът и прическата, макар и привидно ежедневни и периферни, се оказват едни от най-значимите елементи в тази трансформация – не само защото оформят лицето, а защото задават рамките, в които лицето става видимо, а и лице със стратегически планирано, доминантно личностно присъствие.

Ключови думи: моден грим, концепция, функция, същност, тенденции

■ SUMMARY

Understanding these processes is key to the study of contemporary culture, which is increasingly developing in the direction of visual communication. Makeup and hairstyle, although seemingly everyday and peripheral, turn out to be some of the most significant elements in this transformation – not only because they shape the face, but because they set the framework within which the face becomes visible, as well as a face with a strategically planned, dominant personal presence.

Keywords: fashion makeup, concept, function, essence, trends



Марина Младенова

ГРИМЪТ И ПРИЧЕСКАТА КАТО ВАЖНИ СРЕДСТВА ИЛИ НЕОБХОДИМИ КУЛТУРНИ КОДОВЕ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ИНСТРУМЕНТИ В СЪВРЕМЕННИТЕ ФОРМИ НА ВИЗУАЛНА КОМУНИКАЦИЯ

В продължение на десетилетия гримът и прическата почти отсъстват от академичното поле на изследване. Въпреки че са сред най-видимите и повтарящи се културни практики, те традиционно остават в периферията на научния интерес – минимизирани до „тривиални теми“, като естетически практики без теоретична дълбочина или като сфери, принадлежащи единствено на приложните изкуства или периферни елементи на модата, която сама по себе си се бори да бъде разпозната като самостоятелна и равнопоставена естетическа дисциплина.

За нейната еманципация в рамките на академичното поле на естетиката професор Любомир Стойков пише следното: *Отживелица и проява на анахронизъм е задаването на въпроса „Изкуство ли е модата?“* (Стойков 2023).

Но най-разпространените ежедневни ритуали остават извън вниманието на дисциплини, които по дефиниция би трябвало да се занимават с начина, по който обществото създава значения и борави с тях.

Загубата за хуманитарните науки изглежда още по-голяма на фона на факта, че гримът и прическата са изключително податливи на анализ. Те съчетават исторически значения, ритуални практики, икономически зависимости, полови роли, медийно изграждане на образа и механизми на социална видимост и функционират едновременно като художествен жест, социален акт и комуникационна стратегия. В тях можем да проследим непрекъснатите взаимодействия между индивидуалното, колективното и телесното, между символа и политиката.

Поради тази многопластовост интересът към темата в международните хуманитарни и социални науки започва да нараства едва през последните години. Различните дисциплини поставят основите на нов прочит – антропологична разглежка телесните практики като ритуални структури, социологията се интересува от вкуса, статуса и визуалния капитал,

феминистката теория анализира пола като перформативно действие, а медийните изследвания изследват влиянието на алгоритми и визуални формати. Но този интерес все още е разпокъсан. Липсва обща рамка, която да обедини тези линии и да покаже как гримът и прическата функционират като културни системи.

В този контекст необходимостта от интердисциплинарен анализ става очевидна. Темата изисква подход, способен да обхване нейния исторически, визуален, социален, политически и медийно-технологичен характер. Изследването на грима и прическата днес означава създаване на нов аналитичен език – език, който да може да описва тяхната роля в културата на видимостта и тяхната способност да структурират идентичности, статутути и значения.

Именно това разглеждане – системно, критично и мултидисциплинарно – липсваше досега. А без него най-повтаряният визуален жест, с който милиони жени и мъже започват деня си, остава неразбран.

В съвременната култура гримът и прическата обикновено се възприемат като част от ежедневната рутина – почти незабележима практика, която се изпълнява полумеханично пред огледалото всяка сутрин. До голяма степен ежедневната употреба на козметика функционира като универсален ритуал: милиони хора в различни социални контексти извършват сходни действия с едни и същи цели – подчертаване, скриване, модифициране, заявяване. Но зад тези действия се крият много по-дълбоки процеси: производство на идентичност, артикулиране на принадлежност, самопозициониране и навигиране в обществени очаквания и норми.

Но зад този ритуал стои сложна културна логика. Визуалният образ – лицето, косата, формата на скулите, линията над очите, текстурата – функционира като мигновен начин за социална комуникация. Именно тази многозначност превръща грима и прическата в културни кодове, а не просто в естетически инструменти. Тях-

ната видимост ги прави особено показателни барометри за промените в отношението към тялото, пола, властта и социалния статус.

Актуалността на темата се засилва особено рязко през последното десетилетие, когато визуалната култура придобива нови мащаби. Развитието на социалните мрежи, мобилните устройства и дигиталните инструменти за обработка на изображението трансформират начина, по който хората създават, възприемат и споделят визуални форми. Лицето – този най-интимен носител на индивидуалност – се превръща в постоянно циркулиращ медиен образ. Видимостта става форма на социално присъствие, а представянето на себе си – основен механизъм на участие в обществения живот.

Социалните мрежи превръщат лицето в постоянно присъстващ медиен образ. Начинът, по който човек се показва, започва да функционира като подвижна презентационна стратегия. В този контекст гримът и прическата са динамичен визуален език, чрез който индивидът се вписва в общности, преговаря или затвърждава социални позиции, изобретява себе си или отстоява автономия.

Това прави темата актуална и значима за интердисциплинарно изследване. Гримът и прическата се явяват пресечна точка между културология, социология, антропология, медийна теория, история на изкуството и психология. Тяхното изучаване позволява да се разберат не само естетическите практики на съвременното, но и механизмите, чрез които обществото структурира видимостта, нормата и отклонението.

В тази нова медийна екосистема гримът и прическата придобиват функции, които надхвърлят традиционното разбиране за украса. Те стават част от алгоритмично управляван визуален език, в който естетическите решения носят социално, икономическо и политическо значение. Платформи като Instagram, TikTok и YouTube не само популяризират определени техники и стилове, но и създават условия, в които визуалната идентичност се произвежда в непрекъснат диалог между потребителя, алгоритъма и аудиторията.

Гримът и прическата вече не съществуват само в пространството на тялото, а в хибридна зона между физическото и дигиталното: филтри, ретуш, виртуални маски, изкуствен интелект.

Визуалната идентичност се превръща в процес на постоянна редакция – акт на куриране, който изисква нови форми на компетентност и чувствителност.

Паралелно с това глобалната циркулация на естетически кодове създава условия за ускорена трансформация на идеалите за красота. Силове, родени в различни културни контексти, се смесват, пренареждат и адаптират. В българската среда този процес се проявява особено отчетливо: наследството на социализма, естетиката на прехода и влиянието на поп-фолк културата се преплитат с глобални визуални тенденции, създавайки специфичен хибрид между локалното и универсалното.

Както отбелязва проф. д-р Мариела Гемешева: *С класическия си статут в контекста на модерността модата е не просто социална система с установени закони [...]* (Гемешева 2019).

Визуалността като власт и репрезентация

В основата стои идеята, че „гледането“ е социално обоснован акт. Джон Бъргър подчертава, че визуалната култура никога не е неутрална: начинът, по който обществото гледа, определя и начина, по който индивидът е гледан (Berger 1972). Лицето – частта от тялото, която е фокусът не само на този труд, но и на погледа в ежедневието – става „собствен лукс“, където тези отношения на гледане се материализират и преплитат в избраната индивидуалност.

Лора Мълви дефинира тази перспектива чрез концепцията за „мъжкия поглед“ (Mulvey 1975). Тя показва как визуалните медии исторически изграждат жената като обект на желание, а мъжа – като субект на гледането. Гримът и прическата се включват в този механизъм по два начина: първо, като средство за конструиране на женствеността така, че тя да бъде разпознаваема и желана в рамките на патриархалния визуален ред, и второ, като потенциално средство за съпротива и контрол върху собствената визия.

Този двоен статус на грима – като отговор на външен поглед и като средство за автономия – е основополагащ за неговия културен анализ. Теорията на Мълви е приложима и спрямо самия акт на гримиране, често романтизиран и сексуализиран в киното и популярната култура.

Перформативността на пола: тялото като сцена на културни сценарии

Тук можем да приложим теорията на Джудит Бътлър, която предлага да мислим пола не като същност, а като непрекъснато изпълняван сценарий (Butler 1990). Това означава, че тялото придобива „пол“ чрез повторение на действия, жестове и визуални избори. Гримът става един от най-ясните инструменти за това повторение – той материализира „женствеността“ или „мъжествеността“ чрез цветове, линии, текстури и техники.

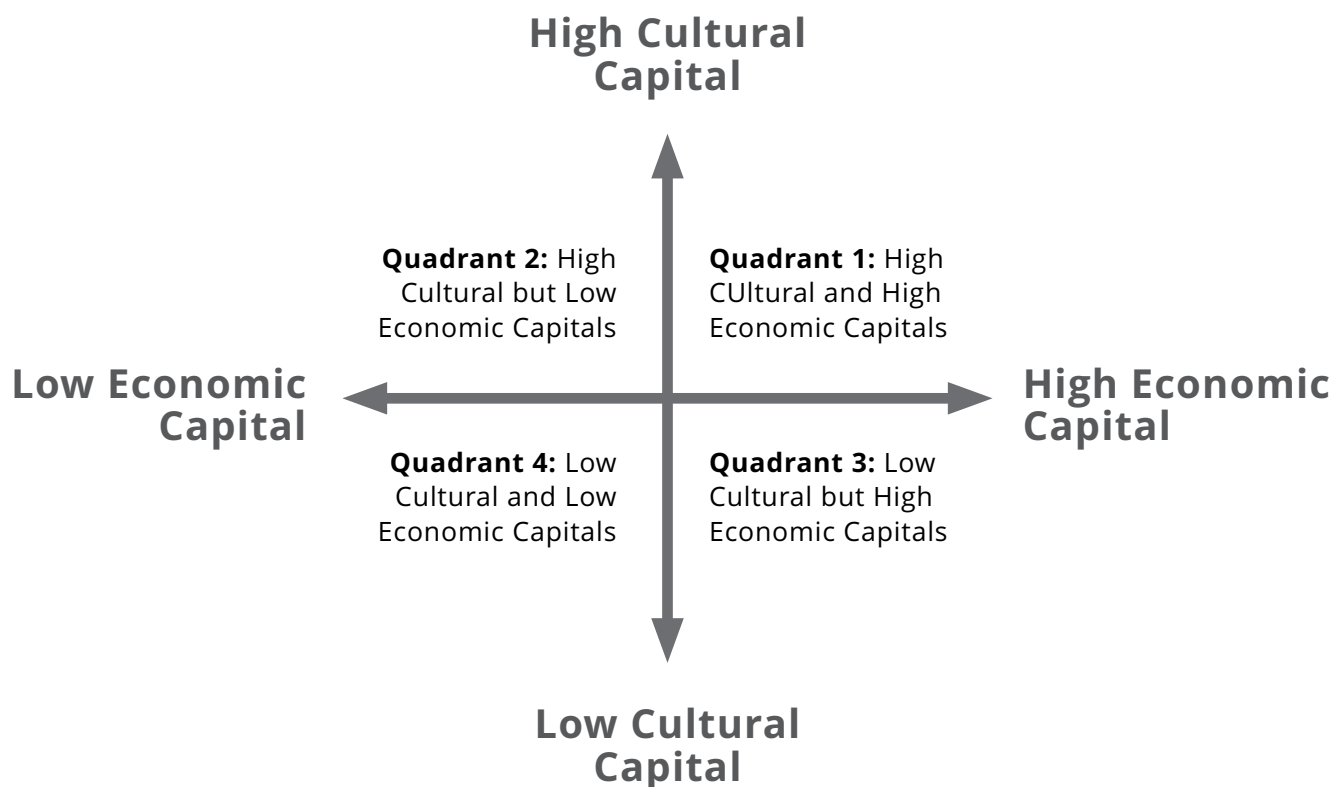
По този начин теорията на Бътлър надгражда парадигмата на Мълви – ако Мълви анализира как обществото гледа жената, Бътлър анализира как самата жена (или всеки човек) може да „произвежда“ себе си визуално в рамките на този поглед (Butler 1993).

Социалната структура на Вкуса: Вкусът като инструмент за разпределяне на престиж и социален капитал

Пиер Бурдийо допълва теоретичната рамка с тезата, че естетическите избори са социално структурирани (Bourdieu 1984). Според него вкусът не е личен избор – той е начин за поддържане на социални различия. Използването на скъпи козметични марки, специфични техники, придържането към минималистични корпоративни правила или изборът на екстравагантни субкултурни визии функционират като символни маркер за статус и принадлежност.

От тази гледна точка гримът и прическата винаги изпълняват функцията на жест към потенциална публика: към социална група, професионално съсловие, към въображаема сцена. Те са визуални маркери на статус, културен капитал и принадлежност (**фиг. 1**).

Фиг. 1. Социалното пространство на Бурдийо (Вангенберг 2017)



Гримът като ритуал, знак и текст

Антропологията и семиотиката допълват последните необходими части от теоретичната рамка. Исторически погледнато, гримът е една от първите форми на символна практика: лицето и тялото са украсявани, за да обознача-

ват статус и принадлежност още от антични времена. Това потвърждава, че дори най-съвременните визии – от clean girl естетиката (**Фиг. 2**) до сценичните експерименти – всъщност са продължение на древни механизми на културно маркиране.



Фиг. 2. Без име (пример за clean girl грим). Фотограф: Георги Тодоров
гримьор: Марина Младенова
модел: Емили Римпева

Семиотичният анализ, оформен от фигури като **Чарлз С. Пърс** и **Ролан Барт**, разглежда външността като текст – система от знаци, която може да бъде „прочетена“ (Peirce 1931–1958; Barthes 1972). Цветът на устните, формата на веждите, структурата на косата – всичко това произвежда смислови значения, зависещи от културния контекст.

Визуалната култура (Berger 1972; Mulvey 1975), теорията на пола (Butler 1990; Butler 1993), социологията на вкуса (Bourdieu 1984), антропологията и семиотиката (Peirce 1931–1958; Barthes 1972) не са отделни подходи, а взаимно допълващи се инструменти. Всеки от тях осветява различен пласт от логиката на грима и прическата.

Обединени, тези подходи показват, че гримът и прическата не са естетически „детайл“, а многоизмерно културно действие. Те са мястото, където се срещат погледът, тялото, нормата, статусът и технологията.

Мултидисциплинарен модел на анализ

Разбирането на грима и прическата като културни феномени изисква аналитичен модел, който да отчита тяхната сложност. Те не могат да бъдат ограничени до една дисциплина – нито на естетиката, нито на социологията, нито на антропологията, нито на медийните изследвания. Тяхната същност се открива именно в точката, в която тези полета се срещат.

Гримът и прическата функционират едновременно като визуални обекти, социални действия, знакови системи и политически жестове. Поради това аналитичният модел не може да се концентрира върху един теоретичен център. Необходимо е да се изгради архитектура на анализа, която да интегрира различните нива на функциониране на визуалната практика и да позволи проследяване на връзките между тях.

На най-достъпно равнище стоят естетическите форми. Гримът и прическата изграждат визуални композиции, които следват исторически и културно установени принципи. Но още тук е ясно, че „естетическото“ никога не е самоцелна декорация. Формата е носител на култура – тя е първият слой, чрез който обществото разчита значения.

Тъкмо върху тази визуална повърхност се наслояват социалните динамики. Теорията на Бурдieu подчертава, че вкусът е социално обусловен, а естетическите предпочитания се превръщат в маркери на културен капитал и принадлежност (Bourdieu 1984).

Прическата и гримът са инструменти, чрез които индивидът комуникира със света – понякога съзнателно, понякога несъзнателно, но винаги в рамките на културна логика.

Социалният пласт неизбежно се преплита със семиотичния. Външността функционира като текст – концепция, развивана от автори като

Барт и Пърс, чиито теории за знака очертават ролята на визуалните елементи като носители на значения (Barthes 1972; Peirce 1931–1958).

Тази семиотична функция става особено видима в дигиталната епоха. Филтрите, алгоритмите и новите визуални формати променят не само начина, по който образът се разпространява, но и начина, по който се създава – процес, който вече е подробно анализиран в литературата за дигиталната селф-представеност (Senft 2008; Abidin 2018).

Резултатът е нова форма на „естественост“, която е продукт на технологична обработка. Това отваря пространство за анализ на начина, по който платформите пренареждат визуалната норма и произвеждат нови очаквания към тялото.

Най-дълбокото равнище на теоретичния модел е политическото. Гримът и прическата участват в отношения на власт по два начина. Първо, като част от дисциплиниращи механизми, които регулират какво е „приемливо“, „професионално“ или „желано“ – тема, която Фуко концептуализира като процес на телесно дисциплиниране (Foucault 1978).

Второ, визуалната практика е място на възможно съпротивление. Чрез грима субектът може да си присвои погледа, а с него и властта да определя как бива възприеман. Това е особено ясно в ЛГБТИ+ естетиките, drag културата и съвременните форми на визуален активизъм, които използват тялото като поле за политическо изказване.

Изграден по този начин, теоретичният модел показва, че гримът и прическата са сложни културни системи, чието функциониране не може да бъде обяснено в рамките на един аналитичен език. Именно тяхната многопластовост ги прави обект, който изисква интердисциплинарен прочит. Всяко равнище осветява различна страна от ролята на визуалната практика, но едва тяхната комбинация разкрива нейната пълна логика: че външността не е просто външност, а посредник на културни значения, механизъм за социално взаимодействие и инструмент за конституиране на идентичност.

БИБЛИОГРАФИЯ

- ABIDIN, Crystal, 2018. *Internet Celebrity: Understanding Fame Online*. Bingley: Emerald Publishing.
- AHMED, Sara, 2017. *Living a Feminist Life*. Durham: Duke University Press.
- BARTHES, Roland, 1972. *Mythologies*. New York: Hill and Wang.
- BARTHES, Roland, 1990. *The Fashion System*. Berkeley: University of California Press.
- BERGER, John, 1972. *Ways of Seeing*. London: Penguin & BBC.
- BHABHA, Homi K., 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- BORDO, Susan, 1993. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press.
- BORDO, Susan, 1999. Material Girl: The Effacements of Postmodern Culture. In: *The Male Body: A New Look at Men in Public and Private*, pp. 109–142. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- BOURDIEU, Pierre, 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BUTLER, Judith, 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- BUTLER, Judith, 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.
- CHEN, Adrian, 2019. The Face in the Age of Algorithmic Recognition. *The New Yorker*.
- ELIAS, Ana Sofia, GILL, Rosalind, and SCHARFF, Christina (eds.), 2017. *Aesthetic Labour: Rethinking Beauty Politics in Neoliberalism*. London: Palgrave Macmillan.
- ENTWISTLE, Joanne, 2000. *The Fashioned Body: Fashion, Dress, and Modern Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- FEATHERSTONE, Mike, 1991. *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage.
- FOUCAULT, Michel, 1978. *The History of Sexuality. Vol. 1: An Introduction*. New York: Vintage Books.
- GILL, Rosalind, 2007. *Gender and the Media*. Cambridge: Polity Press.
- GOFFMAN, Erving, 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.
- HALL, Stuart, 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- HEBDIGE, Dick, 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- JONES, Amelia, 1998. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JONES, Meredith, 2008. *Skintight: An Anatomy of Cosmetic Surgery*. Oxford: Berg.
- LOTMAN, Yuri M., 1977. *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: University of Michigan.
- MCROBBIE, Angela, 2009. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: Sage.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16, no. 3 (1975): 6-18.
- PEIRCE, Charles Sanders, 1931–1958. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vols. 1-8. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SENFT, Theresa M., 2008. *Camgirls: Celebrity and Community in the Age of Social Networks*. New York: Peter Lang.
- TIIDENBERG, Katrin, 2020. *Selfies, Social Media, and the (Re)Making of the Body*. Cambridge: Polity Press.
- ГЕМИШЕВА, Маруела, 2019. *Време и стил: Контури на историята на модата през XX век*. Колибру, с. 15.
- СТОЙКОВ, Любомир, 2023. *Защо модата е изкуство? Fashion & Lifestyle*.

■ РЕЗЮМЕ

*Петър Лянгузов***ТРАНСГРАНИЧНИ И
ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ
ПАРАЛЕЛИ В ИЗКУСТВОТО
– БЪЛГАРСКИ И ПОЛСКИ
ХУДОЖЕСТВЕНИ АКАДЕМИИ
С ОБЩА ВИЗИЯ**

Сътрудничеството между Националната художествена академия в София и водещите полски академии по изящни изкуства във Варшава, Лодз и Гданск (2022–2026) се оформя като значим модел за устойчив трансграничен културен обмен. Инициатирано и координирано от Българския културен институт във Варшава, партньорството се развива чрез последователни общи изложби, педагогически обмен, студентски мобилности и институционални проекти. То съчетава художествени инициативи с активна културна дипломация, целяща разширяване на познаването на българското изкуство и изграждане на дългосрочни връзки.

Началото е поставено през 2022 г. с изложбата „Двама ректори в една изложба“, която открива готовност за бъдещо сътрудничество. Следват двете издания на проекта „Изкуство от бъдещето“ във Варшава и София през 2023 – 2024 г., представящи млади български и полски творци и стимулиращи международния им професионален дебют.

През 2024 г. стартира тригодишният проект „Творчески срещи“, който обединява преподаватели от НХА и от академиите в Лодз и Гданск и цели да развие партньорствата и извън столицните центрове. Проектът се разширява – през 2025 г. се представя в Лодз, София и Бургас, като „изнесените“ издания (Лодз и Бургас) подчертават стремежа за достигане до нови публики и преодоляване на институционалната централизация. Планираният финал през 2026 г. в Гданск награжда вече установените взаимоотношения и подсилва европейската ориентация на общите инициативи. Създадената мрежа демонстрира устойчив модел на межкултурен диалог и академична интеграция между България и Полша.

Ключови думи: културна дипломация, межкултурен диалог, академично сътрудничество, трансгранични инициативи, студентска мобилност, художествени академии, творчески проекти

■ SUMMARY

*Petar Lyanguzov***CROSS-BORDER AND
INTERDISCIPLINARY
PARALLELS IN ART –
BULGARIAN AND POLISH
ART ACADEMIES WITH
A COMMON VISION**

The collaboration between the National Academy of Art in Sofia and the leading Polish art academies in Warsaw, Łódź, and Gdańsk (2022–2026) has evolved into a sustainable model of cross-border cultural exchange. Initiated by the Bulgarian Cultural Institute in Warsaw, the partnership integrates exhibitions, academic mobility, and joint pedagogical and creative projects. Key initiatives – such as *Two Rectors in One Exhibition*, the two editions of *Art from the Future*, and the three-year project *Creative Meetings* – highlight continuity, institutional commitment, and outreach beyond capital cities. The expanding network strengthens artistic dialogue, supports young artists, and aligns with European strategies for cultural integration, positioning Bulgarian-Polish academic cooperation as a long-term platform for intercultural exchange.

Keywords: cultural diplomacy, intercultural dialogue, academic cooperation, cross-border initiatives, student mobility, art academies, creative projects



Петър Лянгузов

ТРАНСГРАНИЧНИ И ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ ПАРАЛЕЛИ В ИЗКУСТВОТО – БЪЛГАРСКИ И ПОЛСКИ ХУДОЖЕСТВЕНИ АКАДЕМИИ С ОБЩА ВИЗИЯ

Дейността на Българския културен институт във Варшава по своята същност представлява културна дипломация, която подпомага публичната в полза на важни държавни интереси. В този смисъл Институтът провежда целенасочена и последователна културна политика, съобразена с българския държавен интерес. Пълноценният междукултурен диалог се постига чрез солидни, знакови събития, които се осъществяват с ключови партньори в реномирани пространства. Стремешът е да се увеличи познанията за българската култура, да се отстояват постигнатите позиции и да се търсят нови полета за изява на българското изкуство, да се посредничи за установяване на дългосрочни двустранни отношения и стратегически партньорства с утвърдени полски институции и да се работи за трайно българско проникване в местната културна среда.

В този контекст в периода 2022 – 2025 година сътрудничеството между Националната художествена академия в София и сродните ѝ висши учебни заведения в Полша – Академията за изящни изкуства във Варшава, Академията за изящни изкуства в Лодз и Академията за изящни изкуства в Гданск се очерта като значим пример за транснационален културен обмен, който съвместява институционална координация, художествени инициативи и педагогически обмен. В рамките на този период по инициатива на БКИ-Варшава и с подкрепата на Министерството на културата между българските и полските висши школи по изкуствата се разви устойчива мрежа от изложби, преподавателски и студентски мобилности и общи академични проекти, които не само утвърдиха високи професионални стандарти, но и създадоха условия за трайни културни връзки между България и Полша.

Взаимодействието между НХА – София и споменатите академии по изкуствата в Полша с течение на времето се превърна в свързана система от инициативи, която включи преподавателски и студентски изложби, проекти

за институционални меморандуми и трансгранични партньорства.

Настоящото изложение представлява опит за анализ на създалата се синергия между българската и полските висши школи по изкуствата въз основа на документирані събития, официални отчети от Националната художествена академия в София и Българския културен институт и на публикувани в мрежата пресматериали.

Началото бе поставено през 2022 година във Варшава с проекта „Двама ректори в една изложба“. В навечерието на 24 май – Деня на светите братя Кирил и Методий, на българската азбука, просвета и култура и на славянската книжовност, в галерията на БКИ бяха представени творби на проф. Георги Янков и на проф. Блажей Остоя Лниски – ректори на Националната художествена академия в София и Академията за изящни изкуства във Варшава. Експозицията доказва, че ръководната и административна роля на ректор може успешно да се съвмести с индивидуалността на умения творец. Освен високата художествена стойност експозицията предаде важно послание в духа на културната дипломация – илюстрира готовността на двете институции да се ангажират с партньорство чрез културен диалог и творчески обмен. Събитието бе катализатор за последващи сътрудничества, като демонстрира, че инициативи от този тип могат да бъдат трансформирани в дългосрочни академични и институционални връзки.

Втората ключова стъпка в развитието на сътрудничеството бе направена през октомври 2023 г. с изложбата „Изкуство от бъдещето“ в галерията на БКИ – Варшава. В експозицията бяха представени дипломните работи на тридесет български студенти от специалностите „Живопис“, „Графика“, „Илюстрация и книга“, „Плакат“ и „Калиграфия“, заедно с дванадесет скулптурни творби на полски студенти от Академията за изящни изкуства във Варшава.

Символичното заглавие, а и самата изложба, акцентира върху младостта, новаторството и гръзките идеи на участниците. Инициативата се вписа в дългогодишния фестивал, организиран от БКИ – Варшава – „Полша, запознай се с бъдещето на българското изкуство“, в рамките на който се осигуряват международни дебюти на най-младите – възпитаниците на български средни и висши училища по изкуствата.

През 2024 г. последва второто издание на експозицията – „Изкуство от бъдещето“ в галерия „Академия“ в София. Тя включи студенти от специалностите „Графични изкуства“, „Живопис“, „Анимация“ и „Плакат“ във Варшавската академия, както и творби на възпитаници на НХА от направленията „Скулптура“, „Резба“, „Метал“, „Керамика“ и „Дизайн на порцелан и стъкло“.

Съвместните международни студентски изяви представляват важен инструмент за развитие на художествения потенциал на младите творци. Създават условия за съпоставка на обучителните методи, стимулират креативната конкуренция и осигуряват възможности за представяне и прилагане на различни художествени практики.

В последно време взаимодействието между българските и полски университети по изкуствата бе поставено на още по-високо ниво. С общи усилия се оформи идеята да се създаде ядро от творци – декани на факултети, директор на филиал и ръководители на ателиета от българска и полска страна. Тези институционални представители на Националната художествена Академия в София и филиала ѝ в Бургас и на академиите по изкуствата в Лодз и Гданск бяха поканени да реализират тригодишния проект „Творчески срещи“. Основната идея на инициативата бе да се обхване и извънстоличното пространство, с цел да се подкрепят по-нататъшни творчески контакти между НХА - София и сродни университети по изкуствата в големи полски градове.

През 2024 г. в навечерието на Деня на народните будители в галерията на БКИ-Варшава се състоя вернисажът на експозицията „Творчески срещи“. Проектът обедини в общо експозиционно пространство творби на доц. г-р Регина Далкалъчева, проф. г-р Маня Вапцарова и проф. Светозар Бенчев от Националната художествена академия, проф. г-р Марек Вжешински от Академията за изящни изкуства в Гданск, проф. г-р Дорота Сак и проф. г-р Марек Сак от Академия за изящни изкуства в Лодз.

„Излязохме“ извън София и Варшава чрез взаимно допълващо се съдържание, което бе разширено с творби на представители на академиите по изкуствата в Лодз и Гданск. Този първи етап постави основите на последвали международни инициативи и утвърди структурни механизми за сътрудничество.

През 2025 г. се премина към разширяване на проекта и спечелване на нови аудитории. През юни изложбата бе представена в представителната галерия „Кобро“ на Академията за изящни изкуства в Лодз, а към ядрото от творци се присъединиха лодзките художници и преподаватели Витолд Важвода, Войчех Ледер, Збигнев Пурчински, Йоанна Тшчинска, Людвика Житкевич, Малгожата Борек, Михал Рибински, Пшемислав Ваховски, Пьотр Стахлевски, Пьотр Чешелски, Томаш Мушал, Ян Вашински.

В рамките на този етап бе обявен проект за меморандум между НХА и Академията за изящни изкуства в Лодз, който включва съвместни художествени проекти, обмен на преподаватели, студентска мобилност и разширяване на образователните програми.

Последваха поредните две части от проекта, представени съответно в София (септември – октомври 2025) и Бургас (октомври – ноември 2025).

Вернисажът в галерия „Академия“ на НХА бе съчетан с тържественото откриване на учебната 2025/2026 година. Този акт очерта цялостна картина на процес, който надхвърля рамките на рутинна изложбена дейност. Смело можем да твърдим – превърна се в модел на международно академично сътрудничество.

Ръководството на Филиала на НХА в Бургас организира представянето на експозицията в Културен център „Морско казино“. Присъствието по време на откриването на зам.-кмета по култура в Община Бургас демонстрира воля за подкрепа от страна на местните власти, а „изнасянето“ на изложбата извън столицата несъмнено разшири аудиторията ѝ и успешно преодоля традиционното институционално централизиране на художествените практики.

Един паралелен прочит на „софийския“ и „бургаския“ етап от проекта разкрива съзнателно запазване на концептуалната рамка. И двете експозиции поддържат идеята за диалог и сътрудничество. Това постоянство в кон-

цепцията свидетелства за стабилността на проекта като платформа за межкултурно взаимодействие. В същото време разликата в пространствения контекст води до трансформация на въздействието – докато галерия „Академия“ функционира като вътрешно институционално средище, което консолидира ролята на НХА като водещ партньор, пространството на Бургас символизира разширяването на проекта към вътрешно български, национален мащаб.

От особено значение е, че и двете изложби представят проекта като естествено продължение на вече установени партньорства, а не като изолирано събитие. Ключова роля в този процес изигра Българският културен институт във Варшава, който формулира стратегическото намерение за „посещаване“ на извънстолични пространства и развитие на нови творчески

контакти. Тази цел в контекста на съвременните европейски културни политики придобива особена актуалност. По този начин се разкрива стремеж към устойчивост на успешните академични и културни обменни програми.

Има творческа воля и институционална подкрепа проектът да завърши есента на 2026 година с вернисаж в Академията за изящни изкуства в полската морска агломерация Триградие с център Гданск. Този факт поставя концепта „финал“ на проекта в по-широк контекст, а именно създава възможности за нови българо-полски съвместни академични инициативи, обмен на изложби, студентски мобилности и вписва тези активности в по-широката рамка на европейските стратегии за интеграция в областта на обзаването и културата.

■ РЕЗЮМЕ*Йордан Велков***ВАРИАЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ
НА ОБРАЗА НА ЧОВЕКА
И РОЛЯТА МУ В
ИНДУСТРИАЛНАТА ТЕМА НА
БЪЛГАРСКАТА ЖИВОПИС ОТ 30-
ТЕ ДО 80-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК**

Статията изследва развитието на човешката фигура в контекста на индустриалната тема в българската живопис. Разгледаният период е 30-те – 80-те години на ХХ век, като това позволява по-цялостно проследяване на фигурата в различните социални, политически и художествени контексти. Проследяват се различните семиотични роли на фигурата – от социален символ през идеологически инструмент до екзистенциален знак. През 30-те години са изследвани социалната ангажираност и ролята на изкуството в борбата за социална справедливост. В периода на догматичния социалистически реализъм (1947 – 1956) са разгледани пропагандните и героизирани функции на фигуралните композиции, които са идейно-нарративни. След Априлския пленум от 1956 г. са разгледани примери за фронтален, асоциативно-метафоричен, декоративен, монументален тип композиции, които се развиват през 60-те и 70-те години на ХХ век. Статията завършва с 80-те години, като в това десетилетие се разглежда новият прочит на фигурата, сведена до екзистенциален знак. В статията се разглеждат картини на автори като Мара Цончева, Стоян Сотиров, Петър Доcheв, Стефан Гацев, Ивайло Мирчев.

Ключови думи: индустриална тема, българска живопис, човешка фигура, социалистически реализъм, фронтална композиция, монументализация, 60-те – 70-те години

■ SUMMARY*Yordan Velkov***VARIATIONS AND
INTERPRETATIONS OF THE
HUMAN FIGURE AND ITS ROLE
IN THE INDUSTRIAL THEMED
PAINTING IN BULGARIA FROM
THE 1930S TO THE 1980S**

The article explores the human figure development in the context of the industrial theme in Bulgarian painting in the 1930s–1980s period, which allows a more comprehensive tracing of the figure in various social, political and artistic contexts. The different semiotic roles of the figure are traced – from a social symbol through an ideological instrument to an existential sign. Considered are the social engagement and the role of art in the struggle for social justice in the 1930s, as well as the propaganda and heroic functions of the figurative compositions, which are ideological and narrative during the period of dogmatic socialist realism (1947–1956). Reviewed are examples of frontal, associative-metaphorical, decorative, monumental types of compositions, which developed in the 1960s and the 1970s after the April Plenum of 1956 (of the Bulgarian Communist Party). The text ends with a review of the 1980s new interpretation of the figure, which is reduced to an existential sign. The article focuses on paintings by artists such as Mara Tsoncheva, Stoyan Sotirov, Petar Dochev, Stefan Gatsev, Ivaylo Mirchev.

Keywords: industrial theme, Bulgarian painting, human figure, socialist realism, frontal composition, monumentalisation, 1960s–1970s

*Йордан Велков*

ВАРИАЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА ОБРАЗА НА ЧОВЕКА И РОЛЯТА МУ В ИНДУСТРИАЛНАТА ТЕМА НА БЪЛГАРСКАТА ЖИВОПИС ОТ 30-ТЕ ДО 80-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

Настоящият текст предлага прочит на индустриалната тема в българската живопис през призмата на функциите на човешката фигура. За целта е проследено нейното развитие в различните идеологически контексти. В индустриалната тема в българската живопис има една динамична идеологическа функция, като с течение на времето и обстоятелствата тя претърпява антропологична трансформация. Човешката фигура в индустриалните картини през ХХ век претърпява динамично развитие – от загърбване на академичната традиция и превръщането ѝ в знак в творчеството на художниците от 30-те години до развитието ѝ като метафоричен силует през 80-те години. Индустриалната тема в българската живопис често се разглежда през призмата на пейзажа. Свикнали сме да я свързваме с репрезентация на модернизацията чрез образа на заводи, индустриални и архитектурни ансамбли. Въпреки това присъствието на човешката фигура в индустриалната среда представлява важен, но подценен компонент от иконографията на периода между 30-те до края на 80-те години. През различните десетилетия фигурата като изображение в картината има различна роля, тежест и идейно значение и за да бъде разглеждана в контекста на индустриалната естетика, първо ще бъде разглеждана самата „логическа система“ в третирането и развитието на индустриалната тема.

Настоящият текст има за цел да разгледа възможните интерпретации и обособени стилови посоки в изобразяването на човека в индустриалната картина, добила популярност в българската живопис, особено през 60-те и 70-те години на ХХ век. Образът на човека заема различни функции и семиотични роли – от водеща социална роля през монументализация, героизация, редуциране до тоталното ѝ отсъствие. Чрез проблема за смисловото и пластическо интерпретиране на човека и индустрията са набелязани някои основни проявления и посоки, които се разглеждат като симптоматични процеси в българското изкуство.

В условията на 30-те години фигурата в индустриалната тема функционира като социален знак. Макар изкуството от 30-те години да е социално ангажирано и насочено, то все още не е систематизирано и вкарано в доктрина. Фигурите от периода често са тълкувани като носител на социалната критика, но те не са и съвсем лишени от идеологическа насоченост. Тази насоченост произтича от предпочитанията на художниците към определени леви идеи, а не толкова от координирана идеологическа рамка, както се случва в по-късните десетилетия. Художествените търсения, макар и повлияни от политика и идеология, се развиват относително свободно и без институционален натиск. Това определя функцията на фигурата от периода като социален знак и с известна доза идеализация, но се различава силно от по-късния нормативен образ.

В началото на миналия век, и по-конкретно през 30-те години, в българското изкуство се създава траен интерес към индустриалната тема и най-вече в картините на Дружеството на новите художници. Една част от тях, като Васил Бараков, развиват предимно индустриалния пейзаж, но по отношение на фигуралните композиции с работническа тематика можем да открием автори като Мара Цончева, Стоян Сотиров, Стоян Венев и др. Една от основните причини, поради която се заражда интереса към темата, е финансовата криза през 1929 г. и последвалите протекционистки политики, които от своя страна стимулират рогната индустрия. Това води до ускорена урбанизация и зараждане на една изцяло нова работническа класа. Именно тази работническа класа е в основата на изкуството на 30-те години на ХХ век, но не просто чрез документирането на нейните труд и живот, а се развива един цялостен колективен образ. Образ, лишен от портретна характеристика, но това е с цел да се подсили усещането за обобщен социален символ. Именно работническата класа и нейните борби са в основата на творчеството на художници като Мара Цончева, Стоян Сотиров, Стоян Венев. Мара Цончева разглежда човешкото в контекста на новата

индустриална реалност. Един от примерите за картини, съчетаващи в себе си фигури и индустриална среда, са тези на Мара Цончева от 1938 г. – „В пристанището“ и „Стачка в пристанището“. Работниците са представени в момент на почивка. Статични пози на фигури, които не контрастират и доминират, а напротив, вписват се като органична част на средата и нейните композиционни елементи – лодки, каруци, коне. Много формални характеристики в тази творба подсказват влиянието на постимпресионизма и по-точно на Пол Сезан. Типично в тази естетика е, че фигурите присъстват съвсем деликатно, те са силно обобщени, анонимни и лишени от „свой характер“, конкретност или индивидуалност. Това влияние не е просто формално подражание на западните тенденции, а по-скоро опит за цялостно изграждане на плътен естетически и идейно издържан образ на българската живопис. Макар и в картините на Мара Цончева фигурите да са в покой, при Стоян Сотиров те са изобразени в гръб, като в „Циментоносачи“ (1936). Това подсилва идейния заряд на картината, като свежда присъствието на фигурата до част от индустриалната среда, която е сбор от ритъм, вертикали и движение на фигурите.

Друга картина на Стоян Венев от 1936 г., „Железничар“, е интересен контрапункт на Мара Цончева и Стоян Сотиров. Докато при Цончева и Сотиров индустриалната среда поглъща фигурата, при Стоян Венев тя доминира над машината. Авторът изобразява човек, застанал на парен локомотив, който носи известна доза героичен патос. Самотна фигура, която отново е типов образ, лишен от самоличност. В пластическо отношение, макар и несъзнателно, може да се приеме за предшественик на по-късната естетика на социалистическия реализъм.

Що се отнася до фигуралните композиции на индустриална тема от 30-те години, те определено са носител на социална критика. Художниците използват новата индустриална среда и присъствието на човека в нея, за да покажат нелекия трудов ден, живота на работника, стачките и социалното неравенство. Фигурата е заредена единствено със социалната си роля и често е назовавана чрез професията си. В естетическо и пластическо отношение в тези картини можем нагледно да проследим влиянието и тенденции от различни европейски художествени течения по това време. Фигурата в индустриалната среда тук макар и социално ангажирана, не е подчинена на идеологическата рамка – нещо което се развива постепенно в изкуството след 1944 г.

След установяването на новата власт политическата и социално-икономическата обстановка рязко се променят. Целият художествен живот бива подчинен на новата власт. Процесът е постепенен и в началото, както казва Чавдар Попов, се запазва пластически плурализъм. Постепенно картините на художниците в този период се унифицират най-вече след 5-ия конгрес на БКП (1948)¹. С приемането на социалистическия реализъм като официална художествена програма картините придобиват нов естетически облик и съдържание. Пропагандата на всички нива, включително и в изкуството, налага някои норми. На почит е многофигуралната композиция, която най-често изобразява сюжети като бригадирското движение и строителите на новия социалистически живот. Фигуралната композиция в този период е основно поле за изява на „новите идеи“ чрез т.нар. естетика на социалистическия реализъм. Задачата на художниците не е просто да изобразят индустрията, а да я представят в един твърде положителен и хиперболизиран ракурс. Фигурата в картината вече има друго значение, тя играе роля на героизиран символ.

Едно от устойчивите художествени построения в този период е голямоформатната многофигурална композиция, в която има една централна фигура, видимо доминираща над останалите, по-висшестояща, която предава производствен опит на останалите участници в композицията.

Сюжетът се развива обичайно в различна заводска обстановка, като наименованията на тези композиции често си приличат и съдържат фразата „предаване на опит“. Примери за такива картини са „Щирьова предава своя опит“ от Венета Петрова, „Предаване на съветски опит от Каралъова“ от Бойчо Григоров, „Предаване на съветски опит“ от Иван Антонов, „Нови кадри“ от Атанас Жеков, „Из локомотивен завод „Г. Димитров“ от Кирил Буюклийски.

Една от причините за това е фактът, че в този период в страната се предприемат мерки по ускорена индустриализация по съветски модел. Естетическата линия в изкуството също официално започва да следва съветския пример и връзката с родното и европейското са бързо заклеямени като формализъм. Чавдар Попов определя композициите от този период като „идейно-наративни“, тъй като те са основен носител на социалистическата идеология с ясно доктринално съдържание. В тези картини

¹ 5-ият конгрес на БКП се провежда в периода 18 – 25 декември 1948 г. Това е повратен момент в българската политика. Приема се социалистическият реализъм като единствен правилен метод. Предприема се курс към ускорена индустриализация по съветски образец.

индустриалната среда е по-скоро фон, подобно на театрален декор, в който се разиграва сцената и са разположени фигурите на работници. Установеният подход се запазва през 40-те и 50-те години.

Повратен момент в българското изкуство от социалистическия период със сигурност е Априлският пленум на ЦК на БКП през 1956 г.², след което следва процесът на т.нар. „размразяване“, либерализация. В настоящия текст Пленумът се разглежда като процес на преформулиране на идеологическата насоченост, макар и често този процес да е разглеждан като радикално художествено освобождаване. Художникът вече не е вкаран в рамките на илюстратор и изпълнител на партийните линии в духа на социалистическия реализъм, а по-скоро съзнателно избира да работи в рамките на социалистическия проект. Художественият живот в страната е облекчен до известна степен в пластическо отношение. Познатите теми от предходното десетилетие отново са актуални, но се изисква един по-авторски прочит.

В този период се критикуват предходното десетилетие и догматичните схващания за изкуството, наложени от властта. Промените и решенията, гласувани на Априлския пленум, отново са спуснати чрез програмни текстове в периодичния печат. Пример за това е статията „Пред нови завоевания“ (Пред нови завоевания 1956, с. 3–10). В нея художниците вече придобиват статут на „съзнателни творци на социализма“, а не просто илюстратори на партийната линия. Тази свобода обаче е ясно дефинирана в рамките на социалистическата идеология. Истинската свобода се определя като дълг в служба на социализма и се противопоставя на идеята за „буржоазния индивидуализъм“. Индивидуалният стил е право на художниците, но само ако отговаря на социалистическата идея. Тези промени водят до едно ново поколение художници, които по-късно ще бъдат наречени *априлско поколение*.

Първата сериозна демонстрация на новите тенденции в живописа се свързва с Националната младежка изложба (1961), изложбата на пловдивските художници (1961) и Общата художествена изложба на извънстоличните художници (1962), които фиксират навлизането на българското изкуство действително в нов период. Морфологията на промяната в творчеството на т.нар. „априлско поколение“ се изразява в разширения регистър от теми, тенденции и изяви, в интереса към

експеримента и оригиналния израз, в активизираната роля на личната позиция (Доневска 2012, с. 177).

В рамките на индустриалната тема през 60-те години фигурата на работника се трансформира в обобщен монументализиран образ. Така тя започва да функционира като структурен елемент в композицията, което ѝ позволява да избяга от илюстративно-повествователния модел. Това позволява на художниците от периода да превърнат фигурите в едни по-обобщени и символно натоварени композиционни елементи. Акцентът в картините е изместен от наратива към ритъма и структурата на картинното пространство. Тази промяна е възможна през 60-те години на ХХ век заради така създадите се обстоятелства на либерализация в художествения живот.

През 60-те години фронталните композиционни решения доминират в картините на художниците. В индустриалната тема този тип композиционен подход е не просто формално предпочитание, а механизъм за идеологическо обобщаване на фигурата. Чавдар Попов извежда идеята за т.нар. „фронтална композиция“, в която персонажите са разположени във фас към зрителя. Този похват в композицията е част от програмната универсалност на социалистическия проект. Чрез него се постига монументализация, типологизация и символно значение на образите. Отново не се изобразява конкретен човек (индивид), а по-скоро обобщен „трудов герой“.

Всъщност именно фронталната композиция се оказва един от най-органичните за времето художествени начини за решаване на такива проблеми, стоящи пред живописците, като преодоляване на илюстративната разказвателност, обобщаване и „типологизиране“ на образните характеристики на персонажите, по-активно прилагане на директните възможности за образно внушение на пластическите изразни средства (колорит, пространство, фактура) при извеждането на цялостния психофизически облик на фигурите. Това обяснява и относително широкото разпространение на фронталните построения през 60-те години (Попов 1984, с. 6).

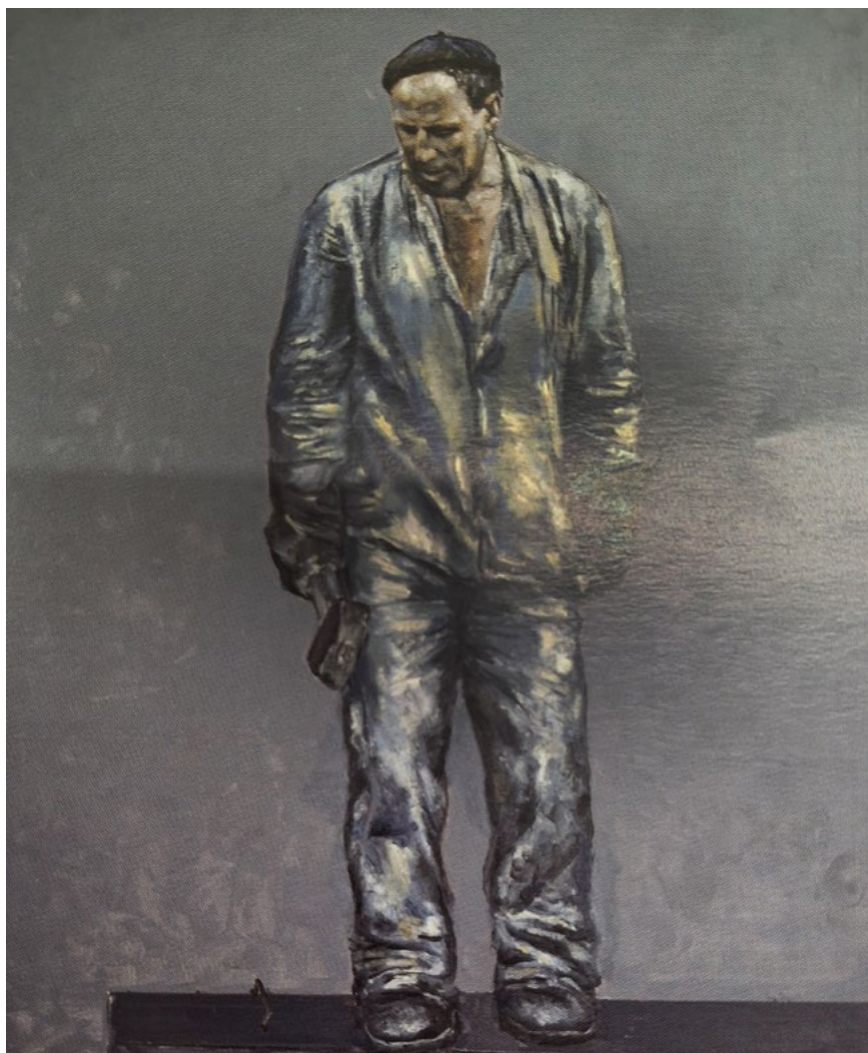
Чавдар Попов дефинира фронталността не като композиционен термин, а по-скоро като структурен и смислов. За да може една композиция да се нарече фронтална, по смисъла на Попов, трябва да липсва движение, разказ или

² Априлският пленум е в резултат от ХХ конгрес на КПСС. Това е период на идеологическо преосмисляне и самосезиране на властта, равностметка след първото десетилетие в естетиката на ранния социалистически реализъм.

жестова експресия. Статичността и монументалността на формите също е силно застъпена в този тип композиции. Обемите, подобно на скулптурни, са тежки и силно обобщени. Примери за така дефиниран тип композиции са картините на Петър Дочев „Работник“, „Чугунодобивници“, „Металурзи“, както и на Димо Заимов „Заварчици“ и много други от периода (**фиг. 1**) (Аврамова 2015, с. 48).

Подобни произведения разкриват еволюцията на новия тип мислене за фигуралната композиция отвъд илюстративно-повествователната традиция. В композицията действието е елиминирано в полза на психологическата статика, а образът на работника е едновременно конкретен и универсален.

Друг интересен подход към тази тема може да срещнем при автори като Стефан Гацев и Христо Стефанов. Пример за много добър преход от фронталната композиция към декоративната линия през 60-те години е творчеството на Стефан Гацев. Според Бойка Донеvsка в средата на 60-те години в живописта вече ясно се наблюдават няколко устойчиви художествено-пластични тенденции: монументална, декоративна, живописна и конструктивна (Донеvsка 2012, с. 177). Можем да наречем тази посока в картините на Стефан Гацев *фигурално-декоративна* заради повишената ритмика и стилизацията във формите и персонажите. В нея се усеща и известно влияние от италианския художник Ренато Гутузо.



Фиг. 1. Работник, Петър Дочев
м.б., пл., 200x170 см



Фиг. 2. Релси, Стефан Гацев, 1969
смесена техника, 170x175 см

Вижте картината „Релси“ (1969). Един възел от напрегнати тела и пестеливи машинни детайли. Автентичната енергия, която той е вложил в своите работници е толкова експресивна, кръговата композиция – така динамична, че сякаш квадрата на платното започва да се огъва. [...] В чудовищното усилие на тези хора има някакво отчаяние, физиономията са мрачни, колоритът – пестелив. В абсолютния квадрат на формата е затворена безупречна кръгова композиция – нищо не може да бъде привнесено отвън. Едно усилие колкото ползотворно, толкова и безсмислено, един самотатъчен свят, задушаващ се от липсата на изход и освобождаване. Какъв ярък символ на „реалния“ социализъм – един нов прочит на традициите на социалното изкуство – през Леже, немския експресионизъм (Дикс, Ернст и Кете Колвиц), Ренато Гутузо и нашите Жендов и Ангелушев (Гашаров [б.г]) (Фиг. 2)³ (АЗ, ХУДОЖНИКЪТ 90 години от рождението на Стефан Гацев 2025).

Фигурите са масивни, обобщени и конструктивно изградени. Трудът не е представен наратив-

но, а по-скоро като ритъм на колективно усилие. Картината не е типичен представител на декоративната линия, но декоративната стилизация е съчетана с търсенето на ритъм и композиционна цялост.

В картината „Закуска“ на Христо Стефанов отново може да срещнем синтез между монументализацията на фигурата и декоративната стилизация на индустриалната среда. Тук човекът запазва своята монументалност и е издигнат в почти иконен план, сходно с византийската традиция. Пространството около него обаче напомня повече на декоративно пано. Картината участва в ОХИ „Човекът и Трудът“ през 1971 г., на която е представена и картината „Стомана“ на Стоян Илиев. Последната най-много се вписва в декоративната линия, защото фигурите са изобразени фронтално и симетрично. Формите са обобщени и геометризирани, като това ги доближава до трактовката, която е типична за стенописите. Фигурите са силно схематизирани и сякаш действат като едно ритмично цяло с фона.

² Априлският пленум е в резултат от XX конгрес на КПСС. Това е период на идеологическо преосмисляне и самосезиране на властта, равностметка след първото десетилетие в естетиката на ранния социалистически реализъм.

³ От изложбата „АЗ, ХУДОЖНИКЪТ. 90 години от рождението на Стефан Гацев“, 15 април – 25 май 2025 г., СГХГ.

След 60-те години композицията придобива по-голяма пластическа сложност. През 70-те години асоциативно-метафоричният стил е широко разпространен в българското изкуство. Той обединява в себе си образи и сцени, при които на пръв поглед липсва единно време и пространство. Идеята в този тип картини е да се създаде мрежа от асоциации, а не да се прегаде конкретна история. Те се базират на фотографски първоизточници, като често обединяват различни кадри, гледни точки и неочаквани композиционни решения. В рамките на индустриалната тема асоциативно-метафоричните композиции се срещат сравнително рядко. Пример за такава композиция е творбата „Пътища“ на Румен Гашаров. В нея отделните елементи са сведени до символи, които са колажирани в едно общо пространство, и така доминира асоциативното възприятие към платното. Чрез този подход монументализацията и героизацията във фигурата престават да функционират самостоятелно и се формулират в по-широка екзистенциална метафора. Чрез този нов асоциативен подход индустриалните картини

придобиват едно различно, по-лично усещане, което действа като контрапункт на идеята за колективния труд.

През 80-те години се наблюдава постепенно отмиране на интереса на художниците към индустриалната картина. Интересен пример за художник от новото поколение, правил интерпретации по темата, е Ивайло Мирчев. Трактовката е далеч от типичната за времето, подходът е експресивен, доминират експериментът и условните форма и цвят. Като че ли авторът извежда от суровата заводска индустрия един по-привлекателен и различен ракурс, като се търси човешкото и неговото екзистенциално оцеляване в тази среда. Авторът има серия творби, свързани със завода „Кремиковци“, като една от тях конкретно се отличава с намеса на фигура в нея.

В друга своя творба – „Кремиковци“ – Мирчев създава сурова и функционална среда изцяло в духа на индустриалната епоха. Картината въздейства силно емоционално. Водещ елемент е светлината със своя амбивалентен характер, която може да се тълкува като символ на надежда и дори вътрешен катарзис. Светлината пронизва мрака и е обвързана с човешката фигура, която, макар и малка, поставя въпроса за човешкото присъствие и неговото екзистенциално оцеляване в суровата индустриална среда (**фиг. 3**)⁴ (Конферанс. Упражнения по живопис 2024). Самият автор определя тези свои индустриални картини като израз на бунт:

[...] първите (картини) бяха много диви, липсваше колорит, аз рисувах с много ограничена гама, по-скоро в черното и бялото. Условно казано, естествено имаше цвят, но цветът някак си беше вторична величина. Повече ме интересуваше формата и въздействието на експресията. Експресия и бунт срещу системата, макар че никога не съм бил дисидент. [...] Нещата вече се бяха променили и въпреки всичко това не беше онази свобода, която си представях като социализъм с човешко лице. Рисувах мрачни подлезы, индустриални интериори със запрашена атмосфера, нереална среда, в която човекът е потънал в прахляк и мръсотия (Пешева 2017).

Ролята на фигурата значително се различава от ролята ѝ в предходните десетилетия по отношение на това, че вече липсва героизирано-патетичното отношение към нея. В картините на Мирчев тя е сведена до екзистенциален знак, като човекът вече не е герой на

Фиг. 3. Кремиковци, Ивайло Мирчев, 1984, м.б., пл.
Снимка: Йордан Велков



⁴ От изложбата на Ивайло Мирчев „Конферанс. Упражнения по живопис“, 16 декември 2024 г. – 30 януари 2025 г., галерия на СБХ, Зала 2А, „Шупка“ б.

социалистическия труд, а оцеляващ в мрачната заводска среда. Индустриалната среда вече не е символ на надеждата за бъдещето, а едно прашно екзистенциално потискащо пространство. Чрез свеждането на фигурата до екзистенциален знак в контекста на индустриалната среда се поставя под въпрос утопичната представа за светлото индустриално бъдеще.

Въпреки че индустриалната тема е предимно свързана с пейзажния жанр, човешката фигура никога не е била неутрален елемент в картината. През 30-те години ролята на фигурата е предимно социално ангажирана. Тя е лишена от индивидуалност, но е сведена до знак и изразяваща борбата със социалната несправедливост. В периода на догматичния социалистически реализъм през 40-те и 50-те години тя се превръща в основен изразен инструмент. Поради естеството на разбиранията на социалистическия реализъм фигуралната композиция е основно изразно средство. Изображението на фигурата съчетава в себе си догматичните пластически изисквания, социално-икономическите промени и образа на новия социалистически човек, а именно работника. През 60-те

години настъпва промяна в резултат на т.нар. „размразяване“ след Априлския пленум. С разширяването на изразните средства се появява фронталният тип композиция (определен като такъв от Чавдар Попов) и монументализацията, които извеждат фигурата извън повествователната рамка. Периферно с това се развиват и декоративните търсения, които обогатяват темата. Този подход се запазва и през 70-те години, като позволява относителна пластическа свобода на художниците, работещи по индустриалната тема. През 80-те години интересът към този жанр значително намалява, но при някои художници се забелязва нова трактовка. Фигурата се редуцира до екзистенциален знак и вече не е героизирана, а уязвима в индустриалната среда.

През различните десетилетия човешката фигура като картинен елемент преминава през различните етапи: от социален символ през идеологически инструмент до екзистенциален знак. По този начин можем да проследим не само еволюцията на художествените търсения, а и социалните, културните и политическите процеси в България.

БИБЛИОГРАФИЯ

АВРАМОВА, Ирина, 2015. *Петър Дочев*. Онлайн. София: Национален гарителски фонд „13 века България“. Поредица „Съвременен българско изкуство. Имена“. ISBN 978-954-8718-28-3. Достъпен на: https://fund13veka.bg/portfolio_page/%d0%b8%d0%bc%d0%b5%d0%bd%d0%b0-%d0%bf%d0%b5%d1%82%d1%8a%d1%80-%d0%b4%d0%be%d1%87%d0%b5%d0%b2/ [Посетен 6 януари 2026].

АЗ, ХУДОЖНИКЪТ 90 години от рождението на Стефан Гацев, 2025. *СГХГ*. Онлайн. Достъпен на: <https://sghg.bg/exhibitions/аз-художникът-90-години-от-рождението-н/> [Посетен 6 януари 2026].

ГАШАРОВ, Румен, [б.г]. За моя съученик Стефан Гацев. *Въпреки.com*. Онлайн. Достъпен от: <https://assets.tumblr.com/analytics.html?v=9f5febfd57a8a649c598d888f2d9e062#https://xn--b1agjhxg2e.com> [Посетен 6 януари 2026].

ДОНЕВСКА, Бойка, 2012. „60-те години на ХХ век“. В: *120 години българско изкуство: Дружества, съюзи, групи*. София: Фондация „Подгържане на изкуството в България“. с. 176–199. ISBN 978-954-92591-3-1.

Конферанс. Упражнения по живопис, 2024. Онлайн. Достъпен на: <https://sbh.bg/bg/izlojben-kalendar-izlojbi-sbh/ivajlo-mirchev-konferans-uprajnenija-rojivopis/8/1499> [Посетен 6 януари 2026].

ПЕШЕВА, Вухра, 2017. Галерия „Астри“ представя Ивайло Мирчев с „Конферанс – Кремиковци“. *kulturni-novini.info* Онлайн. 22 март 2017. Достъпен от: <https://kulturni-novini.info/sections/2/news/25320-galeriya-astri-predstavaya-ivaylo-mirchev-s-konferans-kremikovtsi> [Посетен 6 януари 2026].

ПОПОВ, Чавдар, 1984. Характерни особености и тенденции в развитието на българската социалистическа живопис. *Проблеми на изкуството*. 1984. Бр. 4, с. 3–12.

Пред нови завоевания, 1956. *Изкуство*. Бр. 3, с. 3–10.



Национална художествена академия

www.nha.bg

Изкуство и критика

<http://izkustvo-i-kritika-nha.bg/>

Том 6 / Брой 2 / Година 2025

Национална художествена академия

Главен редактор

доц. г-р Бойка Донева

Редакционна колегия

проф. г-р Маня Вапцарова

проф. г-р Величка Минкова

проф. г-р Зарко Ждраков

доц. г-р Сузана Николова

доц. г-р Стефан Белишки

доц. г-р Росен Тошев

г-р Милена Балчева-Божкова

Уебдизайн

доц. г-р инж. Васил Харизанов

Корица и графичен дизайн

доц. г-р Георги Павлов

Редактор, коректор, преводач

Силвия Милославова

© **Изкуство и критика 2025**

ISSN 2738-7275

Национална художествена академия