

ВЪВЕДЕНИЕ
В ЕКСПЕРТИЗАТА
НА КУЛТУРНИ ЦЕННОСТИ



Димитър Иванов Росица Манова

ВЪВЕДЕНИЕ В ЕКСПЕРТИЗАТА НА КУЛТУРНИ ЦЕННОСТИ

(Курс лекции и упражнения за магистри)

Рецензенти

проф. д.изк.н. Иван Маразов

проф. д.ф.н. Валери Стефанов

София • 2021

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

Книгата е част от научноизследователски и учебно-преподавателски проект на фондация „Аретè-Фол“.

© 2021 Димитър Иванов, Росица Манова

© 2021 Иван Маразов, предговор

© 2021 Владимир Матов, дизайн на корицата

© 2021 Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

ISBN 978-954-07-5343-0

Съдържание

Предговор	7
Увод	9
ТЕМА I	
Базови понятия в експертизата на културни ценности	15
<i>Упражнение по ТЕМА I</i>	29
ТЕМА II	
Информационни ресурси на културните ценности	34
<i>Упражнения по ТЕМА II</i>	44
ТЕМА III	
Юридическа и административна защита на културни ценности	49
<i>Упражнение по ТЕМА III</i>	64
ТЕМА IV	
Експертиза на метални предмети	69
<i>Упражнение по ТЕМА IV</i>	81
ТЕМА V	
Експертиза на стенописи и оцветени архитектурни елементи	88
<i>Упражнение по ТЕМА V</i>	102
ТЕМА VI	
Експертиза на икони и йерусалимии	110
<i>Упражнение по ТЕМА VI</i>	122
ТЕМА VII	
Експертиза на кавалетна живопис	135
<i>Упражнение по ТЕМА VII</i>	152

ТЕМА VIII	
Експертиза на книги, ръкописи и миниатюри	160
<i>Упражнение по ТЕМА VIII</i>	173
ТЕМА IX	
Експертиза на керамични и стъклени произведения	180
<i>Упражнение по ТЕМА IX</i>	190
ТЕМА X	
Експертиза на каменна пластика	195
<i>Упражнение по ТЕМА X</i>	209
Заключение	217
Терминологичен речник	219
Приложение	265

Предговор

Развитието на колекционерството и антиквариата през последните десетилетия наложи една нова специалност – експертизата на културни ценности. Тя става още по-необходима, като се има предвид появата на много фалшификати както на произведения от Античността и Средновековието, така и на творби на български (и чужди) художници от по-ново време. Предлаганият учебник е изключително важен за подготовката на такива специалисти, тъй като им дава не само познания върху експертизата от гледна точка на стил, техника и иконография на изкуството, но също така и върху юридическата и административната страна на проблема. А тя е съществена част от работата на един експерт.

Авторите подробно разглеждат последователно различните аспекти на експертизата, за да я разкрият като една сложна специалност, която изисква познания в сферата на историята на изкуството и на художествените технологии, които са различни през различните епохи. Задълбоченото познаване на диференциалните стилови и иконографски черти на всеки културно-исторически период, както и на девиациите от стиловите стандарти, е необходимо за атрибуцията (датировка, авторство и т.н.), която е важна част от дейността експертиза. От друга страна, различните видове изкуство също притежават собствени отличителни белези, поради което авторите посвещават отделни теми на всеки един от тях.

Особено интересен момент в работата е предлагането на упражнения по всяка една от десетте разгледани теми. Всъщност това е натрупване на практически опит, усвояване на историческа проблематика и превръщането ѝ в експертни умения. Разбира се, вероятно студентите ще се ориентират към определена технологична и историческа група паметници на изкуството, но общата картина е много важна, тъй като помага да се поставят те в един цялостен контекст.

Магистрите в програмата, напълно естествено, ще получат и допълнителни специализирани знания по история на изкуството през различните епохи, които биха уплътнили представата им за отделните периоди и съпътстващите ги художествени техники и технологии, изложени в учебника.

Проф. Иван МАРАЗОВ

УВОД

Курсът от лекции и упражнения „Въведение в експертизата на културни ценности“ отговаря на острата обществена и професионална потребност от целенасочено университетско обучение на експерти с компетентност по различните аспекти на културните обекти и художествените произведения, на държавните политики и професионалните практики в обхвата на Закона за културно наследство на Република България. Чрез него въвеждаме и ново понятие в теорията и практиката на тази дейност – експертика¹.

Целта е в рамките на специализирана магистърска програма да се подготвят дипломирани експерти, които да са в състояние да мислят научно, да оценяват обективно и да взимат решения на основата на ясни законови и етични норми. Да подпомагат държавната културна администрация и нейните подсистеми, обществените и частните културни организации, контролните, правоохранителните и правозащитните органи.

Този курс, наред с другите в програмата за обучение, отговаря на европейското и националното законодателство относно ефективното и срочно противодействие на фалшифицирането, търговията и трансфера на културни, художествени, архивни, библиотечни ценности и антикварни предмети.

¹ Експертика – неологизъм, въведен в употреба за първи път в настоящия курс за обучение на експерти. По същество експертиката е теоретико-приложно научно направление с предмет всестранно изучаване и оценяване на културни обекти и художествени произведения въз основа на: частнонаучните закони, категории и понятия; философията, аксиологията и символиката; историята, изкуствознанието и инструменталните изследвания; остойностяването, валоризацията и верификацията на теоретичните и емпиричните данни за произхода и състоянието на културно-историческото наследство. Като интердисциплинарно научно направление експертиката обхваща части от изследователските полета на историята, културологията, естетиката, аксиологията, материалознанието и финансовите науки. Б.а.

Студентите и работещите специалисти ще придобият знания и практически умения за експертна дейност на културни ценности в областите:

- история и теория на културното и художественото наследство;
- технологични изследвания за идентичност и автентичност на културни паметници;
- архивиране, фотодокументиране и техническо оборудване;
- оценяване и застраховане на културни ценности;
- антиквариат, колекционерство и аукциони.

След завършване на обучението по тази магистърска програма експертите:

- ще притежават необходимите компетенции и практически умения в различните аспекти на професионална експертиза на културни ценности;
- ще обработват и интерпретират специализирана информация за нуждите на експертизата;
- ще познават основните принципи, методи и технологии на творческия процес по създаването, реставрацията и консервацията на културни ценности;
- ще се ангажират с научните, професионалните и нравствените критерии на най-високите нива на експертизата.

По този начин ще се удовлетворяват обществените и институционалните потребности от експерти на културни и художествени ценности в музеи, библиотеки, архиви; във финансови, банкови, застрахователни и митнически звена; в правозащитните и правоохранителни органи; в специализираните отдели на администрацията на централно, областно и местно ниво; в културните индустрии и културния туризъм; в антиквариата и колекционерството, в задругите на майстори и занаятчии; при обучението и възпитанието на млади творци и автори.

Според Европейската квалификационна рамка и Квалификационната рамка на европейското пространство за висше образование и според Националната квалификационна рамка обучението по експертиза на културни ценности отговаря на „ниво 7“.

Магистрите, завършили успешно програмата, ще имат възможност за професионална реализация като експерти по:

- археологически ценности (каменна, керамична и метална пластика);
- антична, средновековна и възрожденска монументална живопис (стенописи и мозайки);
- кавалетна живопис (икони, картини и графики);

- произведения на приложното изкуство (предмети на бита и култа);
- нематериално културно наследство;
- архивно, библиотечно и фотографско наследство;
- недвижими исторически и туристически обекти, както и на различни видове хоби туризъм;
- оценка, търговия и застраховане на културни ценности.

Курсът от лекции и упражнения е първоначален опит за систематизиране на знанията, професионалните умения и административния опит в тази сложна област и би могъл да послужи на други изследователи и преподаватели при подготовката на по-пълни учебни пособия.

В процеса на обучение по учебната дисциплина „Въведение в експертизата на културни ценности“ е необходимо да се обърне внимание както на теоретичните проблеми, посочени от преподавателите, така и на литературата по отделните лекции, с която студентите биха могли да разполагат. Наложително е запознаване с понятийния апарат, правнонормативната база в областта на експертизата по културни ценности, ведомствените наредби и инструкции, регулиращи експертизата и оценителската дейност. Познаването на тази материя ще подпомогне значително самостоятелната подготовка на обучаващите се. При изучаването на предложените теми ще се изяснят същността, съдържанието и структурата на културната експертиза, нейният предмет, задачи, методи и принципи на допустимостта им във всеки конкретен случай на експертна преценка.

Основната цел на учебно-методическите пособия за студенти в магистърската програма за експерти на културни ценности е формирането на теоретични знания, умения и навици при изучаване и изследване на обектите, възложени за експертиза. Учебното пособие е построено върху концептуалните положения на експертизата на културните ценности, както и върху предложените варианти за практическото решаване и изпълнение на експертни задачи.

Технологията на обучение на студентите магистри е подчинена на изискването за получаване на необходимите знания, умения и навици в общата и частната теория на културната експертиза (експертиката), дейността на експертните групи и комисии и пълната конкретност на получените резултати. Тематичният план на лекциите и упражненията включва 10 теми, от които 3 общотеоретични и 7 частнонаучни. Упражненията към всяка от лекциите са насочени към придобиване на конкретни знания, умения и навици за практическа работа като експерт на културни ценности.

Съдържанието на курса от лекции и упражнения започва с изясняване на термина „експертиза на културни ценности“, като се подчертава, че в превод от латински език означава „опитен, компетентен“. Когато се говори за експертиза в по-широк смисъл, се включват изследвания от лица със специална подготовка, която им позволява да отговорят на въпроси, изискващи специализирани знания и умения.

В структурата на културната експертиза, както и в частната теория на други видове експертизи, е целесъобразно да се включат като обособени елементи:

- принципи на експертизата на културни ценности и тяхната съгласуваност с общата теория на експертизата;
- експертно прогнозиране;
- експертна диагностика;
- експертна идентификация и автентификация;
- експертна класификация на родове и видове изследвания и заключения.

Сред основните проблеми, решавани от културните експерти, могат да се отделят на първо място идентификационните и автентификационните задачи. При тяхното решаване се определят и отделят едни от други общите (груповите) и частните (единичните) признаци, чрез които се установява (или се отхвърля) индивидуално-конкретното твърдение между сравнявания артефакт – обект на експертиза, и доказвания автентичен артефакт.

Идентификационните задачи се формулират във вид на въпроси:

- за твърдението на конкретни обекти;
- за принадлежност на обекти към конкретна група артефакти;
- за установяване на един източник на произход на обектите;
- за принадлежност на части, отломки на обекта към единно тяло, единна маса;
- за авторството на няколко обекта от един и същи творец и създател.

Друга група задачи имат диагностичен характер. Сред тях са:

- времеви механизъм и последователност на действия, събития и явления и причинно-следствените връзки между тях;
- природа, качествени и количествени характеристики на обектите, техните свойства и признаци, които не подлежат на непосредствени сетивни възприятия.

В тази връзка трябва да отбележим, че се изследват:

- 1) свойства на обекта, които съответстват на определена негова характеристика;

2) фактическо състояние на обекта, наличие или отсъствие на отклонения от неговото нормално състояние;

3) първоначално състояние на обекта; причини и размер на изменението спрямо първоначалното състояние на обекта на експертиза.

Експертните задачи, които могат да се разделят на общи, типични и конкретни, определят целта на културната експертиза в обобщен вид и дават възможно най-пълна представа за реда и вида на експертната дейност. Общите и типичните задачи целят постигането на научно обобщение на разнородните данни, налични при експертизата. Конкретните задачи имат за цел установяването на специфични белези и индивидуални характеристики.

Методите на културната експертиза могат да бъдат определени като система от действия и операции по решаването на практически експертни задачи, базиращи се на съществуващи научни методи. Те зависят от характера и свойствата на обектите на експертиза, като включват и иновативни, и евристични способности и умения на експерта на културни ценности. Те зависят от характера и свойствата на обекта на изследване и се основават на опита от решаването на минали експертни задачи. Конкретният метод се избира от експерта с цел да се съхрани и запази изследваният обект в автентичен вид, т.е. избират се неразрушителни и недеструктивни методи.

Класификацията на културната експертиза включва следните видове: първоначална, повторна, допълнителна; еднолична или чрез комисия от експерти.

– Първоначалната експертиза се извършва при недостиг на достатъчно веществени елементи за идентификация и автентификация.

– Повторната експертиза се извършва при наличие на съмнения в правилността или обосноваването на първоначално експертно мнение, както и при наличие на противоречие между няколко експертни заключения. Извършва се от друг експерт или експерти.

– Допълнителната експертиза се назначава при недостатъчна яснота или непълнота в заключенията, за да отговори и на възникнали нови въпроси.

– Единичната експертиза се извършва от един експерт, а груповата (чрез комисия) от трима или повече експерти в един или различни видове и родове експертизи.

Комисии от експерти се назначават и в особено сложни случаи на първоначална или при повторна експертиза. При провеждането на комплексна експертиза на културни ценности всеки от експертите прави из-

следвания в пределите на своите специализирани знания. Подписва тази част от заключението, на която е автор, като прави описание на проведените изследвания и носи отговорност за тяхното качество и истинност. Общият извод се прави от експерт, компетентен в оценката на получените резултати и формулирането на предложените заключения.

Еднородните експертизи се провеждат от представители на един научен отрасъл, а комплексните – от специалисти в различни клонове на научните знания. При работата на комисия от експерти един от тях може да изпълнява ролята на експерт организатор, без това да е в ущърб на индивидуалната му експертна работа. Ако някой от експертите не е съгласен с общото становище, може да състави отделно заключение според компетентността си.

Възлагането на експертиза се придържа към определена структура: въвеждаща част, описателна част, заключителна (обобщаваща) част. Голямо значение във въвеждащата част има формулирането на въпросите, поставени за отговор пред експерта или пред комисията от експерти. В описателната част се посочват предметите и материалите, предоставени на експерта (комисията от експерти), техният характер, количество, опаковка, придружаваща документация. В заключителната част на базата на въведението и описанието на обекта на експертиза ясно и категорично се формулира експертното заключение. Заключителната част на културната експертиза силно се повлиява от квалификацията на експерта (комисията от експерти), като в случая трябва да се изключва участието на т.нар. широкопрофилни специалисти за сметка на дипломирани експерти.

Разнообразната по форма и съдържание експертна работа върху културни ценности е невъзможна без използването на съвременни информационни ресурси – отделни документи или цели масиви в библиотеки, архиви, фондове, както и включването в сродни на културата и изкуството национални и чуждестранни информационни системи (съдебноекспертни, полицейски, аукционно-търговски, митнически, данъчни и т.н. бази данни).

При опазването на културно-историческото наследство на Република България благоприятно въздействие би имала пълната хоризонтална и вертикална съгласуваност, която да получи адекватна правнонормативна обвързаност. Целта на настоящото учебно пособие е да даде скромен принос в тази посока и първоначален тласък за поставянето на експертната на културни ценности (експертната) на съвременна научнообоснована и художествено издържана основа.

ТЕМА I

Базови понятия в експертизата на културни ценности

Научните разработки по експертиза на културни ценности на българска почва са все още недостатъчни и недобре обосновани в теоретичен план. Сред единичните опити за теоретизиране преобладават практико-приложни публикации от „експерти“ в системата на музеите, които разчитат на умения, придобити при пребиваването им на щатни длъжности в културни институции, или на натрупан емпиричен опит от участие в съдебни „експертизи“ като „вещи лица“. Проблемите на експертизата на културни, исторически, археологически, художествени и подобни ценности са засегнати частично в публикации на И. Прокопов, Е. Сачев, В. Божинов, Н. Янков и други автори. Непълно експертизата на културни ценности е регламентирана в Закона за културното наследство (2009 г.) с последвали допълнения към него и поднормативни документи.

Това състояние на проблема налага да се изяснят приоритетно смисълът и съдържанието на базовите понятия и ценности, т.е. на семантиката, аксиологията и аксиоматиката на експертизата на културни ценности:

– *Семантиката* е дял от езикознанието, който изследва възникването, развитието и измененията в значенията на видовете единици и тяхното отношение към означените предмети.

– *Аксиологията* е учение за ценностите, заимствано от полето на изследване на социологията, психологията, етиката, естетиката и културологията. Разглежда проблематиката на житейските, историческите,

естетическите и моралните ценности. Терминът е въведен в научно обръщение в началото на ХХ в. от Рудолф Херман Лотце.

– *Аксиоматиката* е съвкупност от понятия, категории и закономерности в процеса на научното изследване; тя е същност и неотменна част от всяка научна теория.

Извършвайки семиотичен, аксиологичен и аксиоматичен разрез и анализ на основните понятия и ценности на експертизата на движими паметници на културата от различни епохи, различни изкуства и различни стилове, бихме могли да поставим на здрава основа бъдещата теоретична и нормативна обосновка на тази дейност с оглед опазване на културното наследство въз основа на точни познания.

Експертиза в буквален превод от латински (през френски) език означава опитност на едно или група лица да извършват изследване и да формират становище по определен въпрос. Експертизата на културни ценности е високоотговорна дейност, която обединява и съчетава задълбочени научни познания в определена област на културното наследство, прилагане на общи и частни методи на изследване, извършване на анализ и синтез и даване на категоричен и недвусмислен отговор на поставената задача. Експертизата е независима дейност на хора, върху които не може да се оказва въздействие в посока, различна от обективността. Освен това експертизата е технологичен процес, който има задължителна последователност и изисква определено време.

Експертизата се извършва от специалисти (експерти) с академично образование и висока специализация по съответстващата специалност, които постоянно актуализират компетентността си.

Експертът е специалист с трайни знания и умения, придобити чрез специализирано обучение и професионален опит (едното без другото са недостатъчни за квалифицирана експертиза в областта на културното наследство – „учене чрез правене“, постулира американският психолог и педагог Джон Дюи). Аттестат за квалификацията на експерта е получаването на признание на академично ниво.

В областта на културните ценности експертите се произнасят за *идентичността, автентичността и оценката* на едни или други артефакти с висока стойност и значение:

Идентификация в превод от латински език означава опознаване, установяване на тъждественост на неизвестен обект с известен обект въз основа на съвпадение на признаци. Чрез идентификацията се определя дали конкретно материално или нематериално свидетелство съответства на критериите за културна ценност; принадлежността му към определен

исторически период; критериите за определяне категорията и предоставяне на статут „национално богатство“ (или друго); условията за износ и връщане в страната при конкретни поводи.

На идентификация подлежат движими паметници – културна ценност, държавна и общинска собственост, а на препоръчителна идентификация – културни ценности, собственост на частни юридически и физически лица. Идентификацията на движими културни ценности включва издирване на първични източници и материали за изследвания обект, изучаване и разкриване на научната и културната характеристика на обекта, предварителна оценка върху наличието на признаци на предмет с културна стойност.

В логиката на Закона за културното наследство идентификацията (идентифицирането) е част от системния процес на издирване, документиране, реставрация – консервация и социализация на културното наследство. За всеки етап на тази системна дейност се изисква подготовката на квалифицирани специалисти. Идентификацията се извършва въз основа на утвърдени методи и техника на работа. Експертът е необходимо да си изработи и да владее до съвършенство собствен алгоритъм за разпознаване на фалшификатите по конкретни характеристики и единични белези. Индивидуалният подход на експерта към изследвания обект е неговият ключ и своеобразен код за извършване на автентификацията.

Автентификация в превод от гръцки език означава установяване на авторство, произход, датировка и пр. Действията по автентификацията се описват в специална работна карта, която отразява пълната картина на проучването и има за цел да запамети всички подробности по детайли, с пълен обем информация за: направление, история, датировка на прототипа, датировка на фалшификата, майстор и ателие на изработване, материал, метрични данни, техника на изпълнение, украса, мотиви, орнаменти.

Оценяването е отговорна в материално и морално отношение дейност, която изисква установяването на няколко съществени детайла. Оценяването на произведения на изкуството има много специфични особености и може да се извършва пълноценно само от тесни специалисти в съответната област. Практикуват се различни подходи по отношение на оценката, съобразени с регионалната и националната специфика и традиции.

Аксиологията и аксиоматиката на експертната дейност могат да бъдат екстраполирани в Кодекс на компетентността и морала на дипломирания експерт. Компетентността е висок професионализъм, а ценностните изисквания към експерта на културни паметници са свързани с ясни

принципи на поведение и отношение, като: работа в обществен интерес; спазване на националното и европейското законодателство; персонална отговорност; респект към историческата истина и оригиналността на артефакта; некомуерсиалност и некорумпираност; пълно документиране на всяко експертно действие; поверителност и дискретност; добросъвестност, обективност и всеостранност; липса на конфликт на интереси; публичност и въвеждане в научно обръщение на постигнатите резултати; предаване на опита и обучение на последователи.

Стадиите на експертизата са:

- *Предварителен и подготвителен* – експертът преценява своята компетентност, наличието на научни знания и техника и кои от тях да бъдат използвани, изходната информация, състоянието на обекта, сравнителния материал, съставя версии и план за експерименти.

- *Анализиращ и сравнителен* – експертът се запознава с възможно най-широк кръг от данни както материално съществуващи, така и документално отразени, оценява ги според своите познания; открива признаците на обектите, образуването и характера им; прави съпоставка на взети образци по отделни величини и взаимовръзки с научната литература и статистиката.

- *Синтезиращ* – отчитат се резултатите и надеждността на методите; обобщават се; съставя се заключение, което обикновено се представя в писмен вид, като се включват илюстративна част, протоколи и приложения.

Експертизата трябва да се провежда така, че да се запази нейният обект за евентуални последващи действия – от въздействието на околната среда и на злонамерени хора.

Нормативните изисквания към експертите са конкретни и ясни.

Наредба № Н-3 от 3 декември 2009 г. за реда за извършване на идентификация и за водене на регистъра на движими културни ценности на министъра на културата изисква следното:

Чл. 2. (1) Чрез идентификацията се определят:

1. дали дадено нематериално или материално свидетелство съответства на критериите за културна ценност;

2. класификацията на културните ценности според принадлежността им към определен исторически период, съгласно чл. 52 от Закона за културното наследство (ЗКН) и според научната и културната област, към която се отнасят, съгласно чл. 53 от същия закон;

3. класификацията на културните ценности, които отговарят на критериите за национално богатство, чрез предоставяне на статут на национално богатство.

(2) При идентификацията на културните ценности се извършва оценка за тяхната принадлежност към категориите културни ценности, посочени в приложение №1 на Регламент (ЕО) № 116/ 2009 относно износа на паметници на културата и приложението на Директива на ЕС 93/7 относно връщането на паметници на културата, които са незаконно изнесени от територията на държава членка.

Чл. 3. (1) Право да извършват идентификация по чл. 2, ал. 1, т. 1 и 2 имат националните и регионалните музеи, наречени за краткост „музей“. Допълнение: право на идентификация имат и общински и частни музеи (ДВ, бр. 1/03.01.2019 г.).

(2) Музеят може да извърши идентификация на културна ценност съвместно с друга научна или културна организация или висше училище, когато не разполага с необходимите материални условия за това. Отношенията между научната и културната организация, висшето училище и музея, извършващ идентификацията, се уреждат с писмен договор.

(3) Статут на национално богатство по чл. 2, ал. 1, т. 3 се предоставя от министъра на културата по предложение на директора на музея, извършил идентификацията, и въз основа на експертно заключение на Специализирания експертен съвет. Предложение се прави за културни ценности, при чиято идентификация от музея е установено наличие на достатъчно данни за съответствие с критериите за национално богатство.

(4) Идентификацията по чл. 2, ал. 1, т. 1 и 2 се извършва при условията и по реда на чл. 96-99 от ЗКН и тази наредба.

(5) Идентификацията по чл. 2, ал. 1, т. 3 се извършва при условията и по реда на чл. 99 и 100 от ЗКН и правилника по чл. 99, ал. 4 от същия закон.

Чл. 4. (1) На идентификация по реда на тази наредба подлежат движими вещи, които могат да се определят като културна ценност.

(2) На задължителна идентификация подлежат движими вещи по ал. 1, които са държавна или общинска собственост.

(3) На задължителна идентификация подлежат и движими вещи по ал. 1 – движими археологически обекти или движими археологически паметници на културата, върху които физически или юридически лица са установили фактическа власт до влизане в сила на ЗКН.

(4) Всяко физическо или юридическо лице може да поиска идентификация на движима, вещь по ал. 1, която е негова собственост.

(5) Всяко физическо или юридическо лице може да поиска идентификация на колекция, формирана от движими вещи по ал. 1, които са негова собственост.

Наредба на МК от 2012 г. постановява, че:

Идентифицирането на обектите на недвижимото културно наследство включва:

1. издирване – локализиране и установяване на основната видова принадлежност на обекта чрез обхождане и оглед на място и/или изследване на архивни и материални свидетелства;

2. изучаване – интердисциплинарен научноизследователски процес, обхващащ проучване на място, разкриване на научната и културната характеристика на обекта и документиране;

3. предварителна оценка – установяване на признаци на изследвания обект като недвижима културна ценност.

Автентификация или удостоверяване е процесът на установяване или потвърждаване автентичността (или истинността) на нещо или някого, т.е. че твърденията, направени от или за този субект, са верни. В областта на изкуството и антропологията, както и при античните предмети често срещана задача е да се провери дали даден артефакт е бил създаден от конкретна известна личност на определено място през определен период от историята.

Според Рамковата конвенция на Съвета на Европа (чл. 2б) „самоорганизирали се общности с наследство разширяват многообразието на националното наследство с нови културни ценности и носители на памет“.

Възпроизводството на културни ценности е възможно при спазването на следните изисквания:

– *Копие* е новосъздадена вещь, която възпроизвежда максимално точно визуалните и размерни характеристики на културните ценности (чл. 171, чл. 1 от ЗКН).

– *Реплика* е новосъздадена вещь, която възпроизвежда визуално характеристиките на културната ценност, но задължително се различава от нея по размер най-малко с една десета (чл. 175, ал. 1).

– *Предмет с търговско предназначение* е този, който се отличава от културната ценност по размер, не по-малко от 1/10, и детайли, които могат да съдържат и нови елементи (чл. 176, ал. 1 от ЗКН).

– *Представянето на културните ценности* е дейност по разкриване и популяризиране на културната и научната им стойност пред обществото (чл. 180, ал. 1).

Правните сделки с културни ценности изискват обектите:

– Да бъдат идентифицирани и регистрирани, съгласно чл. 113, ал. 1 от ЗКН.

– Тези, които са „национално богатство“, изискват писмено уведомяване до министъра на културата.

– Държавата има право първа да ги придобие в 7-дневен срок (чл. 113, ал. 2).

– След този срок културните ценности са „свободни“ за правни сделки с други заинтересовани лица.

За да има правни сделки, Министерството на културата трябва да създаде и води *регистър на лицата, извършващи сделки* (чл. 116, ал. 1).

Националните, регионалните и общинските музеи могат да извършват сделки с културни ценности само от обменния си фонд след разрешение на министъра на културата или от ръководството на ведомството, към което са създадени, или от общината (чл. 114, ал. 2).

Частните музеи могат да извършват сделки с културни ценности от основния и обменния си фонд по реда на чл. 113, ал. 2.

Приходите остават в бюджета на съответния музей и се изразходват само за „придобиване, реставрация и консервация на културни ценности“ (чл. 114, ал. 3 от ЗКН).

В Националната класификация на професиите и длъжностите в Република България и в действащия Класификатор за длъжностите и изискването за тяхното заемане в *българските музеи са посочени длъжностите:*

- уредник
- куратор
- екскурзовод
- консерватор
- реставратор
- педагог
- фондохранител;

и още:

- библиотекар
- архивист
- археолог
- етнолог
- музиковед.

(Заповед на министъра на културата № РД 09-102/23.03.2010 г.)

Според Правилника за устройство и дейност на музея се изграждат *следните звена:*

- ателие за консервация и реставрация;
- специализирана научна библиотека и научен архив;
- фотоателие и фотолаборатория;
- финансово-счетоводна служба.

(В регламентацията липсва необходимостта от специализирано обучение за експерти по чл. 96 и на реставратори по чл. 165 от ЗКН.)

В Закона за професионалното образование и обучение (параграф 1, т. 2 от Допълнителните разпоредби) и в Националната класификация на професиите и длъжностите е уточнено, че:

„Професия“ е: „вид трудова дейност, за която се организира професионално образование и професионално обучение“ (ДВ, бр. 68/30.07.1999 г.).

„Специалност“ е: „съвкупност от знания и умения за конкретен вид трудова дейност, включена в една професия и придобивана в резултат на формално професионално образование или обучение“.

Независимият оценител е „лице, което въз основа на регистрацията в регистъра на независимите оценители има право да изготвя и подписва доклад за оценка на обекти, подлежащи на оценяване, като прилага необходимите стандарти“. За придобиване на правоспособност се полага изпит пред Камарата на независимите оценители (ДВ, бр. 98/14.11.2008 г.).

Специалистите в националните и регионалните музеи, както и в общинските и частните музеи (последващо допълнение към ЗКН), определени със заповед на министъра на културата, могат да извършват идентификация на културни ценности (чл. 96, ал. 2 от ЗКН).

Качественото изпълнение на тази дейност изисква *Министерство на културата да обнови по нови критерии за експертност* регистъра на лицата, които притежават образователна степен „магистър“ и най-малко 5 години стаж в съответната професионална област (чл. 96, ал. 4) и да се преутвърди класификаторът на основните музейни длъжности и изискванията за тяхното заемане (чл. 37, ал. 2 от ЗКН).

Как да оценяваме културни ценности?

В условията на демократично развитие на духовната сфера и на културните процеси (след приемането на Конституцията от 1991 г.) с оценяването на културните ценности се занимават музейни работници, антиквари, галеристи, митнически и съдебни служители, както и експерти-оценители, оторизирани за такива от Министерството на културата. Всички те по различен начин разбират стойността на оценяваните обекти, процеса на оценяване и понятието „културна ценност“. *И това е*

резултат от липсата на единни методология и методика за оценка на културните и художествените ценности.

Все още обаче преобладава мнението, че на пазара на културните ценности действат специфични закономерности, различни от общите икономически закони в материалния свят. В това има известно основание, но става дума само за специфични, а не за принципни различия. На пазара на културни ценности като обекти на оценка се появяват различни категории: антиквариат, предмети за колекциониране, музейни предмети, културно-исторически артефакти. Всички те се различават по показатели, включително и финансови.

Антиквариатът обхваща стари и редки предмети и произведения или ценни вещи, които са обект на събирателство и търговия. Основните им белези са старост, рядкост и уникалност, несерийност, историческа свързаност с важно събитие, дата или личност, невъзможност за възпроизводство, художествена ценност.

Предметите за колекциониране са с широк обхват и се събират за удовлетворяване на конкретен интерес – заради голяма рядкост, уникалност или новост: произведения на изкуството и занаятите, скъпоценни камъни, ювелирни изработки, музикални инструменти, нумизматични, филателни, архивни и т.н. материали.

Музейният предмет е термин, който определя като „културна ценност“ тези предмети, чиито качества ги правят необходими за обществото чрез съхранение, изучаване и публично представяне.

Под „културни ценности“ обикновено се разбира определена категория „движими обекти на материалния свят“, намиращи се на територията на държавата. Сред тях са:

- исторически ценности;
- предмети и фрагменти вследствие на археологически разкопки;
- художествени ценности (картини, скулптури, художествени композиции, артинсталации и др.);
- съставни части и фрагменти от паметници на монументалното изкуство;
- икони, стенописи, книги, ръкописи, архиви;
- обекти на нумизматиката, филателията и фалеристиката;
- образци на флората и фауната;
- копия на исторически и художествени произведения, имащи научно или културно значение.

Поради широкия обхват на понятието „културна ценност“ обаче се налага разграничаването на: движими и недвижими културни ценности; материални и нематериални културни ценности.

Следователно подвеждането под общ знаменател на *методите и способите на оценяване* на различните културни ценности е неправилен подход. Необходимо е при всеки конкретен случай да се изхожда от особеностите и характеристиките на обекта на оценяване. Още повече че културните ценности се превръщат в специализирани активи на юридически и физически лица в условията на пазарна икономика и пазарна реализация. При оценяването трябва да се отчитат: разнородност, уникалност, географско и национално разпространение, разходи по поддържането, ниска ликвидност, възможност за копиране (фалшифициране), данъчни условия, дългосрочна доходност, естетическо съдържание.

Тук трябва да се има предвид световната практика, според която (в България – все още не) предметите на изкуството се влияят от конюктурата на пазара не по-малко от акциите на фондовите борси, но със забавяне около 6–9 месеца. Пазарът на културните ценности прилича и на пазара на елитни недвижимости – факторите, които му влияят, са сходни, защото и купувачите са от близки социални групи.

Настоящото състояние на световния пазар предлага няколко пазарни източника и търговски инструменти: аукцион, галерия, базар на изкуство, изложба, пряка продажба от колекционер или наследници, авторско ателие или работилница.

В последните години с развитието на информационните технологии нараства делът на интернет търговията чрез аукциони и базари.

Аукционните продажби формират горните граници на стойността на културните ценности. Информацията за подобни сделки обикновено е достоверна и рискът от измами е минимален. Реалната цена, формирана на аукцион, обикновено включва:

- цена на първоначалния продавач (притежател);
- комисиона на търговеца – 10–20% от цената на продавача;
- премия за купувача – по договореност до 5–10%;
- данък добавена стойност – 20%;
- транспортни разходи;
- разходи за застраховка.

Корекцията на пазарната стойност на произведения на изкуството и на културни ценности се осъществява от субектите на търговските сделки – галерии и артбазари. Практиката показва, че цените на големите артбазари и изложения са с около 20% по-високи от тези на галериите и

майсторските ателиета. Затова е прието да се счита, че пазарната цена е в диапазона между галерийната и аукционната цена. Показател, по който оценителите работят, е т.нар. художествен рейтинг, установяващ минималните цени на художествените произведения. Рейтинговите категории са: известност на автора (световна, национална, регионална); творческа индивидуалност; начинаещ или вече „пробил“ на пазара; сетивна яркост и индивидуална неповторимост; материали, техника, технология на изпълнение; достигната цена в минал период.

Пазарът на културни ценности има ред достойнства, но и недостатъци. Сред достойнствата са високата доходност от инвестиции във висококачествени произведения, нарастващият интерес към първокласни произведения, ниският инвестиционен риск, разширяването на пазарната ниша и повишеното търсене, общокултурните и естетическите дивиденди с имиджова реализация, повишаването на социалния статус и деловите контакти.

Сред недостатъците са несъвършенства на законовата регулация, ръст на „сивия пазар“ и на фалшификатите, липса на компетентност в експертизата и оценяването, обогатяване на „паразитни звена“ от прекупвачи, спекуланти и фалшификатори, опасност от репресия от правоохранителните и съдебните органи, липса на специализирано застраховане и кредитиране.

Тези и други, неизброени по-горе, недостатъци и опасности на пазара на културни ценности налагат да се определят базисните принципи, върху които да стъпят бъдещите оценители, съобразени, разбира се, с конкретната пазарна среда. Както и да се опрат на достигнатото ниво. Приложимите към нашите условия *базисни принципи за оценка* са:

- принцип на съответствието – стойността на културната ценност се създава и съхранява дотогава, докато характеристиките ѝ съответстват на потребностите на пазара; огромна роля играе и текущата културна мода;
- принцип на търсенето и предлагането – цената расте при повишено търсене и намалява при увеличаване на предлагането;
- принцип на външните фактори – колебанията на международната икономическа конюнктура;
- принцип на ограничената конкуренция – между автори, школи, направления, материали – техники – технологии;
- принцип на кризисност – бедствия, войни, здравни, социални и политически турбуленции;
- принцип на полезността – степен на удовлетворяване на повече и по-комплексни потребности;

– принцип на полифункционалност – в сравнение с цената на други обекти, полезни за купувача;

– принцип на очакване – възможността да се получи по-висока доходност в бъдеще;

– принцип на крайност на инвестициите – необходимост от нови разходи за консервация, реставрация, експониране, поддръжка и т.н.

Ценообразуващите фактори, изхождайки от посочените принципи, са в зависимост от вида на културните ценности, както и от професионалната компетентност. Учените, изкуствоведите, експертите и оценителите залагат на различни критерии при определяне на стойността на културната или художествената ценност, които често са близки помежду си, но и се различават съдържателно.

При оценка на музейни предмети се отчитат:

– мемориалност – наличие на клейма, подписи, знаци на автора, мястото на изработване, роля в колекцията;

– запазеност – степен на повреденост и унищоженост;

– профилност на обекта на оценяване – възможност за множествено експозициониране;

– причинно-следствена връзка с други експонати в колекцията;

– време и място на изработката и ареал на приложението им;

– тематична и етническа принадлежност;

– категория на културната ценност – световна, национална, местна;

– техника на изпълнение;

– качество и размери на творбата, възраст, история на владение;

– класност на автора, оценка на критиката, наличие на аукционни продажби;

– присъствие в каталози, изследвания и ценоразписи, уникалност и раритет.

При ценообразуването от значение са и субективните фактори – лично пристрастие, желание за притежаване, квалификация на оценителите. Имат се предвид различните остойносттавания, приложени към културните ценности: пазарна, инвестиционна и ликвидационна стойност. Често те се различават значително във финансовото си изражение. Затова тези проблеми се нуждаят от по-нататъшно разработване от специалисти в областта на оценяването и елиминиране на всевъзможните прояви на непрофесионализъм.

В какви насоки трябва да се разработват подходите и методите за експертиза и оценка на културните ценности? Според редица автори те са няколко:

Първата насока е свързана със задължителната идентификация и автентификация на културната ценност. За решаването на този основополагащ въпрос са необходими професионални, исторически, изкуствоведски и технико-технологични (химични, физични, биологични) експертизи. Технико-технологичната експертиза чрез микроскоп, рентген, инфрачервени и ултравиолетови лъчи и химически проби установява времето съответствие, автентичността на изпълнението и на подписа, материалите, техниката, технологията, използвани от автора. Изкуствоведската експертиза е задължителна и тя трябва да посочи със сигурност автора и периода на творбата. Тези изследвания, които заемат 10–15% от пазарната стойност на културната ценност, се извършват от специализирани държавни експертни звена, аукционни къщи, фондации и частни музеи, по-рядко от експерти на свободна практика. Ако липсва заключение на лицензиран експерт, достоверността на оценката се свежда до нула и води до неблагоприятни последици и колизия с правоохранителните органи съгласно Закона за културното наследство. Затова една изкуствоведска експертиза трябва да съдържа достоверност относно: автор, название, датиране, размери, техника, стил, сюжет, школа, направление, история на изследвания обект, аналогии и паралели с други творби, данни за квалификацията на експерта.

Освен технико-технологическата и изкуствоведската експертиза, за професионалната оценка са необходими научен паспорт, свидетелство за произход, договор за покупко-продажба, застрахователна полица, а при внос или износ от страната – и разрешително за транспортиране на културната ценност и митническа декларация.

На второ място оценителят трябва да направи анализ на риска на пазара на културните ценности и по-конкретно на риска в сектора, към който се отнася културната ценност – справка в аукционните къщи и публикуваните данни за артпазара („Сотбис“, „Кристис“ и др.), в галериите, които публикуват прайс листи на аукционната търговия, и др.

На трето място – в общоприетата оценителска практика основен подход при оценките на културни ценности е сравнителният подход, а основен метод е статистическият метод – анализ на данните за продажбите.

Как да оценяваме културни ценности?

По конкретен вид методиката на оценяване, основана на сравнителния подход, обхваща:

- метод на базовите цени и метод на пазарното ценообразуване;
- метод на фиксация на максималната доходност – за особено ценни предмети;
- метод на обществено регулиране – за уникални предмети.

Прилагането на доходния подход е трудно и неточно, тъй като културните ценности не създават парични потоци и колебливо се оценява приносът на една или друга културна ценност в приходите на една колекция или музей.

Особено важен етап в оценяването на културни ценности е използването на признати квалифицирани изкуствоведи, експерти, антиквари и колекционери за подготовка и преподготовка на начинаещите оценители. Тук трябва да се подчертае необходимостта от стриктна нормативна и методическа помощ и контрол от страна на Министерството на културата и специализираните правоохранителни органи. Само със съвместните усилия на държавната администрация в областта на културата, различните видове музеи и галерии и неправителствения сектор може да се изработи *единна методика и правилник за експертизи и оценки*, да се неутрализират успешно „сивият сектор“, фалшификаторите и трафикантите, да се легализира и успокои пазарът на културни ценности.

Литература

- Божинов, В., Н. Янков. Културно-исторически ценности. Правни аспекти. С., 1998.
- Дронова, Н. Д. Оценка рыночной стоимости ювелирных изделий и драгоценных камней: Учебное пособие. Изд. „Дело“, 2001.
- Иванов, Д. Аретё. Екзистенциално-ценностна система. АИ „Проф. М. Дринов“. С., 2009.
- Международные стандарты оценки. Восьмое издание, пер. с англ. И. Л. Артеменкова, Г. И. Микерина, Н. В. Павлова, А. И. Артеменкова; Под ред. Г. И. Микерина, И. Л. Артеменкова. М.: Саморегулируемая общероссийская общественная организация „Российское общество оценщиков“, 2007.
- Наредба № Н-3/З.12.2009 г. ДВ, бр. 101 от 18.12.2009 г.
- Прокопов, И. Експертиза на исторически и археологически ценности в Република България. УИ „Св. Кл. Охридски“, С., 2014.
- Речник на чуждите думи в българския език. Изд. БАН, 1982.
- Романова, М. Н. и кол. Експертиза, оценка и страхование музейных предметов: вопросы теории и практики. Изд. „Нестор – История“, 2011.
- Сачев, Е. Социокомуникативна музеология. Изд. „За буквите – о писменех“, С., 2004.
- Христович, Н. Наръчник по бизнес оценяване. Методи. Техники. Разчети. Анализи. С., 1993.

Упражнение по тема I

Въпроси за дискутиране:

- 1. Нормативна уредба и практически стъпки**
- 2. Изисквания към документирането**
- 3. Изготвяне на експертизата – конкретност и вариативност**

Експертизата и оценяването на културни и художествени ценности изисква тяхното пълно изучаване и документиране. Този процес се извършва от експертите и оценителите въз основа на общи стандарти на съхраняване на информацията за всеки елемент или комплекс от елементи. На културните и художествените ценности се гледа не само като на материални предмети, притежание на физическо или юридическо лице, а и като на общонародно и общочовешко наследство с въздействие върху бъдещето. Това предполага универсални критерии за оценка и класификация, базова терминология и единни стандарти на изучаване и документиране. Те оказват влияние върху експертната работа, като предизвикват появата на нови направления в експертизата, нови специализации на експертите в национален и международен план. Чрез тях ще се осигурява по-гладко протичане на процеса на създаване, производство, разпространение и достъп до културни дейности и услуги. Ролята на експертите на културни и художествени ценности постъпателно нараства. Равнопоставено с държавните институции в експертизата участват публично-частни организации – сдружения, камари, асоциации. Във всяка една от тях се формулират целите и задачите на институцията „независим експерт“. Реализирането на този процес изисква наличието на академичен капацитет в университетска среда. Това ще подпомогне представянето и популяризирането на резултатите на експертната дейност на българските музеи, галерии и други подобни звена на културната общност в националната и световната информационна мрежа, ще осигури перманентен обществен мониторинг върху приетите програми и планирани дейности.

1. Нормативна уредба и практически стъпки

В периода до края на ХХ в. съществува колективна отговорност при идентификацията и оценяването на културни и художествени ценности чрез работата на Национална оценителска комисия и Окръжни оценителски комисии.

За пръв път терминът „експертен“ се появява в Наредба №7 на Комитета за култура, публикувана в ДВ, бр. 11/1976 г., с която се определя

„стойност на паметници на културата и обем на възнаграждение“ за него. Останалите от миналото столетие проблеми пречат и блокират съвременната експертна дейност чрез поставянето на служебни лица в ролята на „независими експерти“, допускането на професионално и лично противопоставяне – в научни звена, на съдебни заседания и пр. Тук експертната опира до професионална квалификация и моделни норми, което поставя на дневен ред изготвянето и спазването на Етичен и професионален кодекс. (Такъв е приет от музеите през 1986 г.)

Важен проблем за решаване в експертната работа е разграничаване между практическата и научната страна на експертната работа. Експертът от практиката и ученият от университета все още не са завършени експерти. За да се получи задоволителен резултат, и двамата се нуждаят от допълнителна подготовка и практика, от унифициране на моралните критерии и изисквания към експертната работа.

Важен фактор за качеството на специализираната експертна работа е изработването и поддържането на *регистър на образците за сравнителни изследвания*, както и на *единна информационна система с база данни за културни и художествени ценности*. За пример може да послужи организацията на съдебната експертна работа, регламентирана чрез Закона за независимите оценители (ДВ, бр. 98/14.11.2002 г.) и Наредбата за анализи на правните състояния на приватизационните оценки (ДВ, бр. 57/11.06.2002 г.). Като вариант, макар и за временно решение, може да послужи допълнение към ЗКН и прилежащата му Наредба № Н-3.

За придобиване на статут „експерт“ няма времеви или количествени критерии, но практиката показва, че е необходима практическа работа от 5–10 години за достигане на компетентност и самостоятелност на експертната работа и оценяването. Експертната работа и оценяването са сложен комплекс от знания и умения, подчинени на строги норми и правила. Етичните стандарти оказват необходимото допълващо влияние върху ефективността на експертната работа, върху авторитета и престижа на професията „експерт“.

Автентификацията е първата стъпка на експерта в хронологичен ред в комплексната експертна работа на културна или художествена ценност. Експертът трябва да бъде обучен да сравнява и различава фалшификатите от оригиналните артефакти. Обучението се извършва при наличието на материална база – помещение и специализирана апаратура, регистър на фалшификатите, проспекти на производители, научни разработки по технологии, техники и материали. Обучението и преквалификацията на експерти най-добре и с гарантирани резултати би се извършвало *в ака-*

демична среда в договорно партньорство с музейни колекции и лаборатории.

Квалифицираната автентификация се извършва в определена последователност:

- опознаване на фалшификата чрез непосредствено възприемане от натура на неговите характеристики, белези и особености;
- описание и класифициране на стилови, технологични и материални отлики между фалшификата и прототипа;
- подробно изучаване и усвояване параметрите на оригинала, послужил като прототип на фалшификата;
- изработване на конкретен, най-подходящ за типа културна и художествена ценност алгоритъм за установяване на фалшификата по характерни белези.

Идентификацията е втората стъпка в работата на експерта, която е подчинена на определени стандарти, възприети в национален и международен обхват. Най-ясно стандартите са заложи в Закона за културното наследство (2009 г.), чл. 94, ал. 2, който обаче не предлага единен стандарт за провеждане на професионална идентификация.

Оценяването е третата стъпка в експертизата на културни и художествени ценности. Предварително оценителят трябва да е наясно с детайлите на предстоящата оценка:

- точните параметри на задачата;
- вид валута и стойността ѝ в конкретен времеви диапазон;
- използване на специализирана база данни, архивни източници, търговски каталози и сравнителни таблици; музейни оценки;
- изкуствоведска, научна и емоционална стойност в съвкупност с контекста на цялостната културна среда; колекционерска стойност;
- краен резултат оценката придобива, макар и с условност, в застрахователната стойност, формирана във връзка с изложби, аукциони, задгранични или вътрешни пътувания и премествания на ценностите.

2. Изисквания към документирането

Необходимо е обучаващите се експерти съевременно и в дълбочина да усвоят и впоследствие да прилагат стриктно в експертната си практика изискванията за цялостна документация:

- снемане на метрични данни – размери, обем, тегло;
- фотографски и графични изображения, плоско и обемно сканиране;
- изготвяне на работни карти за всяка културна или художествена ценност, включваща идентификационен номер, последователност на

съставните елементи, графично заснемане, забележки относно липси, добавки или надстрояване над оригиналната форма;

– изготвяне на подробен опис протокол в качеството на приемно-предавателен документ от заявител към експерт и обратното.

В документацията на експертизата се указва и избраният научен подход при третирането на културната и художествената ценност. Като инструментариум на избрания научен подход се прилагат:

- оглед и наблюдения с „просто око“ и оптични прибори;
- анализи и описания;
- взимане на проби и лабораторни изследвания;
- провеждане на тестове;
- интерпретация на резултатите;
- представяне на заключение – с пределна степен на категоричност и без двусмислени съждения.

3. Изготвяне на експертизата

Препоръчителни стъпки при изготвянето на експертизата в окончателен писмен и дигитален вариант са:

формулиране на заглавия и подзаглавия (на отделни части или раздели);

– посочване на документите, регламентиращи провеждането на експертизата;

– отразяване на изходното състояние на културната или художествената ценност, вкл. със снимков материал; описание на задачите, поставени пред експертизата;

– срокове и качество на експертизата;

– методика на работа и технология на изпълнение;

– описание на процеса на експертна работа;

– обобщаване на резултатите – постижения, несполуки и пропуски;

– изготвяне на заключението в печатен и дигитален вариант;

– изготвяне на фото- и графична документация като приложение към основния текст на експертизата;

– комплектуване на експертизата в цялостен документален вид.

Вариативността на документа експертиза, който подготвя и подписва експертът или оценителят, или и двамата заедно, допуска следните разновидности:

– стандартна експертиза (описаната по-горе);

– експертно мнение, което не е напълно сравнимо със стандартната експертиза и служи за ориентация на възложителя;

- експертна оценка само за стойност;
- изготвяне на сертификат за идентификация и автентификация на културната ценност. За целта са необходими допълнително: регистрация на колекцията, групата предмети или единичния предмет, подаден за експертиза; документ за притежание или физическо владение, декларация за собственост в свободен текст, ако няма документ за произход.

ТЕМА II

Информационни ресурси на културните ценности

Концепция за информационни ресурси

Тезата на Платон за познанието, което „се съдържа в паметта на човека и се пробужда чрез припомняне“, осмисля известното тълкуване на термина „паметник“ като „запаметяване на знание/познание за миналото“, за извършеното, за сътвореното. То може да се схване в буквалния смисъл на съдържанието си, но по-пълноценно – в метафоричния, като отнасящо се за културните ценности. Този възглед уместно съчетава и разбирането на понятието „култура“ като равнозначно на активно творческо поведение и предполага извода, че паметник на културата е знание/познание за социално оправданата активност на човека и документ за проявата му в дадена историческа действителност.

При снемането на тази теоретична изходна позиция в музеологията, в законовата уредба на музейната и колекционерската практика изглежда подходящо да се използва терминът „социална информация“. Проблемът на тази употреба е от най-общ порядък и за хуманитарните, и за обществените науки. В тях „информация“ служи за означаване не толкова на многозначната същностна страна на сведенията, колкото на техническите и на технологичните средства и способности за образуване, натрупване и систематизиране на бази данни по т.нар. компютъризирани информационни стандарти. В тази връзка се разработва концепцията за информацията като скрит източник за знание/познание, която подпомага виждането за многосъставни и многосимволни информационни ресурси за проучва-

нето на културните и художествените ценности, представени в музеите, галериите и частните колекции. Настоящият опит предвижда инфоресурсната концепция за музейното дело и специално за историческите и художествените колекции да обоснове една структура на „съобщеното“ и на „запаметеното“, която да започва с единичния оригинал, с изделието само за себе си, и да завършва с хипотези за пълноценно разтълкуване на „казаното“ и на „премълчаното“, разшифровани по групи свидетелства.

Изделието

Изделие (предмет) е най-общият белег на музейната фондова единица, който я определя като „дело на ръцете“, като „майстория“ (по старогр. термин „техне“). Изделието е еквивалентно на паметник на културата, когато е материално свидетелство, което неподправено (автентично) документира човешко присъствие, дейност и творчество или е резултат от природни явления и процеси и е придобито по регламентиран ред. Паметникът на културата е с доказуема научна, културна и обществена стойност. Недвижимите паметници на културата обхващат архитектурно-строителните градежи и свързаната с тях среда, включително и културните напластявания в нея, самостоятелни археологически обекти и комплекси, резервати и защитени територии. Движимите паметници на културата са онези изделия (предмети) или останки от изделия (предмети), които притежават посочените по-горе отличителни черти. Към тази група се отнасят и произведения на изкуството, образци на ръкописното и книгопечатното дело, икони и църковна утвар и т.н., постъпили в музеите и колекциите по юридически уреден начин.

Постоянно възникващият въпрос каква времева дистанция следва да се спазва между създаването на изделието или обекта и неговото признаване за паметник на културата напоследък се решава без излишно теоретизиране и ненужна предпазливост. „Археологията на новото време“ вече достигна до периода на Втората световна война. Германски изследователи проучват бункери, противовъздушни скривалища, руини, находки на бита и изкуството, графити по стените и стенна живопис, оръжия, съкровищни натрупвания, плячка и т.н. Без съмнение скъсяването на времевата дистанция ще продължи и поне за някои видове движими и недвижими паметници на културата ще бъде сведена до кратък срок, в който сътвореното ще бъде и научно-административно признато, за да влезе в регистъра на националното културно наследство.

Другата дефиниция, която се използва при изработката на законови и подзаконови актове, както и в експертни дискусии, е „културно-исто-

рическа ценност“, а след приемането на Закона за културното наследство (2009 г.) – „културна ценност“. Тази дефиниция покрива изделията в експозицията, във фондохранилището и на терена, но се отнася и за нерегистрирани и неинвентаризирани паметници на културата и художественото изкуство. И в двата случая изходната постановка съдържа представата за дейност на човека, която, в противоположност на стихийното природно сътворяване, създава призната стойностна материална и/или нематериална продукция, изискваща обществена и правна защита в различни форми.

Изделието не се включва автоматически в йерархията на признатите ценности, които не са само овеществено майсторство, но и завоювана от народ и творци духовна позиция. За да заеме мястото си в такава ценностна подредба, изделието трябва да бъде изведено от „изкопаемата действителност“, в която се намира, ако е находка или обект, или от „кабинетната (студийната) действителност“, където то може да си остане повод за възхищение, антикварен и естетски интерес, и да се внесе в „музейната действителност“. В нея изделието най-напред се проучва и въвежда в научната документация, приобщава се към типологизираната „историческа действителност“, към която принадлежи, и се подлага на необходимите реставрационни и консервационни процедури при висока сигурност на съхраняване.

Реставрацията и консервацията се извършват с най-модерните научнообосновани и технологически приложими постижения при анализирането и обработката на метал, глина, дърво, тъкани, камък, кост, сплави и композитни материали, папируси, пергамент и видове хартия, мастила, багрила и съчетанията между тях. Прилагането на технологическите постижения в реставрацията и консервацията на даден паметник на културата трябва да бъде съобразено с неговото исторически обусловено предназначение, да не го променя и да не го приспособява към модерността. Това правило се отнася и за недвижимите паметници на културата.

Основни текстове във всички закони и в главните подзаконови актове обстойно третират материята за съхраняване на постъпилото в музей изделия. Това задължение, вменено както на държавните (регионални, областни, окръжни – според различното административно деление), ведомствените, така и на легитимните частни музеи и колекции, включва поредица от дейности, които започват с мерките за физическа охрана. Съхраняването на изделията е уредено нормативно с правила и изисквания към достъпната за зрителите площ с нейните съоръжения за представяне и към фондохранилищата. Фондохранилищата на българските музеи са в далеч по-ниска степен адекватни на тези правила и изисквания,

отколкото самите експозиционни площи, тъй като, главно по финансови и административно-управленски причини, изделията рядко се поставят в подходящи за тях помещения, микроклиматични условия, стелажи, шкафове, метални конструкции и пр. Запазването на националното богатство в държавните, общинските, ведомствените и частните музеи е въпрос от най-високо обществено, държавно, образователно и духовно значение за държавата. Слабостите в това отношение показват недостиг на самоуважение и на съзнание за историческа мисия. Физическото опазване трябва да се дублира с технологическо и дистанционно.

Преминаването на изделиято/обекта от „изкопаемата“ („кабинетната“, „студийната“) в „музейната“ и от „музейната“ – в „историческата“ действителност се извършва с рутинно утвърдени процедури, които образуват *първото равнище на структурата на инфоресурсите*. Над това равнище започва надстрояването на второто, което включва друга поредица от последователно обвързани обработки. *Второто равнище* на инфоресурси отвежда към валоризацията (остойносттаването) на изделиято/обекта сам по себе си, както и в контекста на неговата среда, засвидетелствана от други паметници. Финансовото изражение на валоризацията е най-малката трудност, тъй като музеят не е банков сейф или трезор, а и ценообразуването на движими и недвижими паметници не е музейна задача. Паричната им стойност е само ориентир при валоризацията като принос към културно-историческото наследство на страната, нацията, общността от нации и на света, с други думи, като дял от паметта познание на човечеството.

В това си качество изделиято/обектът се изследва най-напред като носител на един определен статут – случайна находка, щастливо откритие, внезапно предложена откупка или съзнателно търсено материално свидетелство на изучаван от даден екип процес, явление, събитие или хронологически период. Такова издирване е подчинено на определена държавна, институтска и музейна научноизследователска и образователно-възпитателна стратегия, която е предварително методически обмислена и насочена към попълването на белите полета в историята на страната и на нацията или към доказването на основни историографски и културологични тези. Така първоначалният статут на фондвата единица или на недвижимия паметник се изменя в научно-специализиран, за да се оформи принадлежността на свидетелството към дадена група данни. Тя подлежи на едновременна типологическа, хронологично-тематическа и интердисциплинарна експертиза, и то в сравнение с друга група подобни данни в самия музей и/или с такива, които са познати от литературата.

Така полученият научно-специализиран статут на изделието като валоризиран влог в културно-историческото наследство и като „пробудена памет познание“ е *третото равнище* на инфоресурси и го превръща в първичен информационен елемент. В това си качество обработеното изделие/обект би следвало да бъде включено в комуникационното общуване.

Съгласно теорията комуникацията се отличава с една основна характеристика – несигурността. Тя се съдържа в онези символи, в чийто смисъл получателят не е сигурен и трябва да разчете, ако не иска да останане извън комуникативните отношения. В противен случай такива отношения изобщо не биха били наложителни – получателят няма защо да ги установява с когото и да било заради нещо, което предварително знае. Подобен възглед е валиден и за прякото човешко общуване, тъй като хората се разбират помежду си главно чрез метафори, които също са носители на символна несигурност. Взаимното сближаване и контактът се постигат едва тогава, когато метафоричното послание бъде декодирано и символиката му – разпозната. Това правило е в още по-голяма сила валидно за опознаването между хората от различни епохи – извършеното във всяко минало и завещаното от него се преобразува през всяко съвремие в комуникационна метафора. Декодирането на разпознатата символика превръща комуникацията в информация, но поражда началната проблемна ситуация как едно послание, излъчено от едно място/позиция, се възпроизвежда в друго място/позиция.

Посланието метафора, отправено от източника към реципиента, което е *четвърто равнище* на инфоресурси, може да бъде определено чрез физическото си битие, свойствено на всички музейни пространства без виртуалните, но както бе посочено, то е и част от една нефизическа система, която е концептуално (идейно, мировъзренчески) единна. Ако този извод не се оспори, това би означавало, че посланието метафора е целенасочено избрано и изведено от система, в която фактически са въведени неограничен брой възможни послания метафори.

Използването на посочените параметри за материализирано в изделието/обекта знание, за характера на известията, изпращани от него към получателя като към зрител и/или като към участник, както и за процентното съотношение между вложеното и разбраното (кодираното и декодираното) развива съдържателна характеристика (проблемната ситуация) за *не-единичността* и *не-еднозначността* на метафоричните символи в нова и по-сложна. Тя се очертава от степенуването на „информация“ и „информационен ресурс“ по съдържание и обхват. Първият термин е напълно валиден за редица аспекти и дейности, каквито са

информативността на изделието, създаването на база данни от различно естество, информационното обслужване – вътрешномузейно и на системата от музеи, информационната политика, средствата за информационно осигуряване и пр.

Вторият термин може поне засега да бъде разглеждан от две гледни точки. Едната е застъпена в специализираната литература, в която „информационен ресурс“ се използва за първичната информация, поднасяна от фондовата единица, и за осведомителните технологии. Другата гледна точка, към която се придържа и настоящото изложение, отнася термина към системата от възможни послания, излъчвани от изделието/обекта, от която е направен целевият избор на едно от тях. При това разбиране не само множественото съдържа единичното, но и единичното съдържа множественото и разполага с всички негови познавателни, възпитателни и идейни резерви, някои от които могат веднага да бъдат използвани, докато други следва да се въвеждат в обращение при нови конфигурации в музейните пространства.

Валоризацията си струва труда, когато се осъществява с високи коефициенти на оригиналност и на обществено признание, без непременно да оценява преките информации, които предоставят изделието/обектът или научноизследователската дейност на терена и в кабинета (студиото), реставрацията, консервацията, преподаването/обучението/възпитанието в музейна среда, медийната политика и всички форми на разгласа, реклама, популяризация и социализация. Валоризационният подход изисква обаче непрекъснатото репроблематизиране на основната съдържателна характеристика. Както бе казано по-горе, тя се очертава от степенуването на „информация“ и „информационен ресурс“ по съдържание и обхват, но сега следва да се добави, че самото степенуване не е технократска задача. В него се съдържа и целта на използването на информационните ресурси, т.е. изборът на поведение при определени условия, които се променят в геополитически, идеологически, цивилизационен и хуманен план и по тази причина реновират и иновират самата цел. Репроблематизирането на основната съдържателна характеристика – *нето равнище* на инфоре-сурси, което създава възприетата за даден момент парадигма на активно и творческо поведение на личността–общността–нацията–общността от интегрирани нации, е процес, характеризиращ същността на „ресурса“. Така „ресурс“ започва да покрива началното си значение на източник, който се „репроблематизира“, т.е. непрекъснато се приспособява към условията и средата, за да функционира в тях, но над равнището на прякото сведение при установими коефициенти на оригиналност и на признание.

Другояче казано, репроблематизацията е постоянно мултиплициране на версиите в интерпретациите на подбран изворов материал.

Еднозначното съдържание на посланието на източника и еднозначното му разбиране от възприемащия (реципиента), което не позволява дори алегорично разширяване на вложените кодирани значения, е пагубно за всеки музей. Концепцията му се проявява в неговия избор, който трябва да предвижда полисемантична валоризация на изделието. Тя е подготвена на второто равнище от структурата на инфоресурсите, на което се проявява разликата им с пряката или техническо-осведомителната информация, осъществява се на следващото, на третото, където изделието/обектът придобива статут на експонат, за да получи завършен вид на петото инфоравнище – постоянно репроблематизиране.

Експонатът

Статутът на експонат изисква обоснованото ситуиране на валоризирания материален влог в подходяща за него музейна подредба или изложена колекция. Дотолкова, доколкото стационарното ситуиране вече отдавна не е единствено възможното, всяка подредба/колекция може да се групира и преобразува с дигитални средства. Освен това тази технология позволява и свободното боравене с недвижими паметници. Изделието/обектът, което/който получава статут на експонат, т.е. на усвоен инфоресурс, е постижение на свободния избор на музейния екип, съобразен с предварително планираната музейна политика. Тази политика би могла да се проявява дори в пасивните форми на събирателска дейност, каквито са очакваните предложения за откупки или обменът с други хранилища. Усвояването на изделието/обекта е рутинна и методически добре позната теренна и кабинетна работа, но през последните десетилетия тя се усложни в световен мащаб заради проблема с фалшификатите. Той е особено остър в страните с масово и добре организирано иманярство (търсачи, прекупвачи, трафиканти, канали, крайни притежатели) в Централна Азия, Предния и Близкия изток, Северна Африка, Югоизточна Европа, Централна и Южна Америка, но заплашва всички музеи и частни колекционери, способни да заплатят исканата цена. Изключителното майсторство на някои нелегални работилници представлява голяма опасност за експертите и експертните комисии или за отделни вещи лица и може да доведе до значителни научни и финансови загуби. Затова следва да се съчетават методите на интердисциплинарния анализ с тези на ситуационния и на технологическия, особено за изделията от благородни метали. В България има условия за технологически анализ и за подго-

товка на неговата извънредно обемиста документация („едно изделие = един том“), но водещите европейски лаборатории са в Русия, Германия и Великобритания.

Проблемът за откровените фалшификати има обаче и друга, чисто музейна страна. От гледна точка на ръководството на някои големи световни музеи, доказаните фалшификати (с характеристика на музейни копия) с такова качество, което ги изравнява с оригиналите, заслужават експозиционна площ и достъп на широката публика. По този начин посетителите биха могли да се запознаят – подпомогнати от съответна беседа или подходяща информативна уредба – със спекулативния интерес към определен тип паметници, с нелегитимния и нелегален трансфер, с известни специфики на „черния пазар“, но и с познанията и уменията на фалшификаторите, някои от които далеч надхвърлят обичайно приписваната им ниска компетентност.

Оригиналите и неоригиналите, т.е. копията, образуват серии от експонати с различна познавателна стойност, но и едните, и другите имат своето място в общия процес на проучване на културно-историческото наследство и на отношението към него при новите и изменящи се условия в икономическата и в духовната сфера. Такива серии от експонати отразяват съществени страни от натрупващата се информация за приемствеността в дейностите, свързани с паметниците на културата. Подобни информационни масиви заслужават внимателна обработка както със статистически методи, така и с репрезентативно-социологически, чиито резултати да са достъпни за постоянно изучаване и преформулиране на изводите от нея. По такъв начин комуникативността ще променя кодираното си съдържание, когато то бъде разглеждано с различни методики и от концептуално различни гледища, а пряката информация ще се трансформира в инфоресурс, който никога няма да бъде окончателно изчерпан.

Прерастването на информационните масиви в инфоресурси оформя *шестото равнище* на структурата им, което може да се определи и като таксономично съотношение между изделия/обекти/експонати и думи, между слово и овещественост. Таксономичните съотношения са семиотични по своя характер, въпреки че в един по-опростен план „семиотична“ може да бъде наречена и самата експозиция, която „знаково“ обединява оборудване, витрини, звук, етикети, осветление, допълнителни мебели и пр. Сложността на същинските таксономични съотношения се поражда от двустранността на протичащия мисловно-асоциативен процес, която, казано на езика на семиотиката, се състои и в скриването на

цяло изречение в една дума и в разполагането на думата в едно изречение, където тя, заедно с другите, придобива нов смисъл. Тъй като всеки символ, вложен в изделието/обекта/експоната, влиза в различни връзки и зависимости при различните си употреби в различни езици, интерпретативните стратегии придобиват високостойностно значение. Интерпретацията разгадава скритото в явното и установява смисловите равнища, които се съдържат в буквалното, или казано другояче, превръща със семиотични способности информацията, носена от несигурната комуникация, в инфоресурс. Тези зависимости в една или друга степен са видени в музейната теория и практика поне като взаимозависимост между изделия и езици-текстове.

Шестото равнище на инфоресурсната структура има, разбира се, и конкретни проявления в негативен и в позитивен план. Преди всичко, таксономичните съотношения могат да се построят антиисторично, когато колекционери и дилетанти трупат старини или редки артефакти с претенции за универсални свидетелства. От друга страна обаче, йерархизираната таксономия предлага и възможността даден тематичен кръг да бъде опознат от зрителя/посетителя/участника и с помощта на средства, които самият музей предоставя, като следва класическата методика за преподаване на знания. „Вижданото“ е част от музейния разказ, който обикновено спазва хронологическото повествование и поддържа една предварително оповестена гледна точка. Може да се каже, че евентуалната инфоресурсна подредба диктува организацията на знанието у зрителя/посетителя/участника, но и подтиква въображението, любознателността и уменията да се установяват асоциативно-интелектуални връзки с „друго знание“, подпомогнати от целия опит на петте сетива. Експонатът би могъл да бъде показан с изненада, игрови елементи и по начини, които да позволяват на зрителя/посетителя/участника да го „открие“ в една динамична негова среда без физически бариери за хора с физически и други увреждания, но и без психологически препятствия от расов, етнически, религиозен или полов характер.

Такова динамизиране на експоната го подготвя за *седмото структурно равнище* на музейните информационни ресурси, на което той започва да функционира. Функционирането се очаква както спрямо неподготвена зрителска група, така и спрямо академично обучена. Това означава, повече или по-малко, визуално и словесно разкриване на експоната с различни прийоми в различни ракурси, включително и с прилагането на различни интерпретативни стратегии за определен период от време или за определена проблематика. Функционирането на експоната в хуманис-

тичен, социално-педагогически, културно-поведенчески, екологически, т.е. в устойчив контекст, се осъществява не само в рамките на стените на музея, но и извън тях. Тогава публиката по естествен път поставя „показаното и видяното“ в далеч по-сложни отношения, надхвърлящи експозицията, които имат идеологически, геополитически, културно-цивилизационен, религиозен, психологически и аксиологически характер. Те определят музейното дело като необходим компонент на съвременната цивилизация и като фактор за развитието ѝ.

Тези отношения, които понастоящем образуват интерактивното национално и наднационално общуване и взаимодействие, връщат обратно към залите ефекта на функционирането на експоната, за да изправят музея пред нови изисквания и предизвикателства. Подобна ситуация на промени, преход и качествено нови решения в музейното дело е както забелязана, така и вече анализирана. Тя се превръща в отправна позиция за изграждането на „музея на XXI век“, който няма да предлага единствено хронологичен или хронологично-тематичен разказ, уникални колекции, сензационни шедьоври и съкровища. Интерактивността при националните и наднационални общувания отвежда от функционирането на експоната през функционирането на експозицията до това на музея като реален или виртуален организъм. Този процес превръща зрителя в действащо лице в изключителни събития и явления. Те са белязани с усилията да се укрепи идентичността на носителите на културно-исторически постижения в обстановката на световно изравняване на стандартите в мисленето и на завръщането на „моделното“ разделение на света, основано сега на религиозно-цивилизационни различия и противопоставяния.

Функционирането експонат–експозиция–музей, което се разгръща на посочените примерни структурни равнища на инфоресурсите, практически се осъществява във видове пространства и дори във видове време.

Литература

- Божинов, В., Н. Янков. Културно-исторически ценности. Правни аспекти. С., 1998.
Гечев, В. Музеите в условията на пазарно стопанство. С., 1996.
Дуйчев, И. Лекции по архивистика. С., 1993.
Иванов, Д. Управление на информационните ресурси на историческия музей. С., 2004.
Иванов, Д. Аретика. Екзистенциално-ценностна система на лидера. С., 2015.
Фол, Ал. Тракийската култура. Казано и премълчано. С., 1998.
Фуко, М. Думите и нещата. Археология на хуманитарните науки. С., 1992.

Упражнения по тема II

Въпроси за дискутиране:

- 1. Как и на какви равнища информацията прераства в информационен ресурс**
- 2. Какви информационни модели на финансово оценяване са приложими**
- 3. Как информационно се осигурява социализацията на културни и художествени ценности**
- 4. Как се идентифицират нравствените ресурси**

1. Установяването на съществената разлика между традиционното схващане на информацията като помощен инструмент при управлението на експертизата и оценителската дейност и управленския ресурс като качествено различна категория със значение за развитието на експертизата на културни и художествени ценности изисква нова квалификация на експертите и нови управленски решения в сферата на колекционирането и музейното дело. Тя произтича от функционалната валоризация на първоизточника, като го превръща в ядро на инфоресурса, при условие че той постоянно се репроблематизира.

Репроблематизацията означава предизвикването на верижна реакция от взаимосвързани помежду си проблемни ситуации, в които се персонафицират субекти и се идентифицират материални факти, събития, явления, процеси на историята, културата и изкуството.

От друга страна, подобряването на институционалното и научното управление на колекциите и музеите налага адаптирането им към експертните изследвания в национален и международен план. Всички основни изследователски и експертни направления се нуждаят от актуализация и реактуализация заради избягване на възможната вътрешна конфронтация. Заслужава да се подчертае, че това е изискване, отговарящо на целите и задачите на ИКОМ (Международен съвет на музеите), който е най-важната световна музейна организация към ЮНЕСКО и има консултативен статут към Икономическия и социален съвет на ООН. Още от създаването си през 1946 г. от 140 държави със 17 000 музейни специалисти, ИКОМ развива дейността си към професионално сътрудничество и обмен на знания, професионални стандарти и експертна етика.

Независимо от промените в духовните и материалните условия на експертната дейност тя продължава да се развива както по отношение на материалните, така и на извънпределните колекции. Тези направления, заедно със специализирания регистър от експертни методи и средства,

успешно се прилагат при научната обработка на изделието/обекта/експонатата в колекции, музеи, уъркшопове и други форми на експозиционна и маркетингова дейност.

2. Сред посочените административно-управленски дейности по-голямо внимание заслужава *финансовото оценяване* на изделието/находката/покупката независимо дали става дума за научноизследователска, събирателска работа, или за постъпления, откупки и дарения.

Най-често се забравя, че финансовото оценяване не е еднократен акт. То започва с експертната оценка още в момента, когато бъдещият експонат (бъдещата фондова единица) постъпи в музея или в колекцията. На базата на научната оценка се определя и експертно-откупната оценка, ако приносителят продава своя законно декларирана собственост. Финансовото оценяване се усложнява от застрахователна оценка, която в някои специални случаи при боравене с изключителни придобивки би могла да бъде заменена с държавна гаранция, валидна за цялата територия на страната и извън нея. Понякога държавната гаранция е за сметка на приемашата страна, ако експонатът бъде включен в изложба в чужбина.

В българското законодателство терминът „експертно-откупна оценка“ няма юридически смисъл, тъй като държавата е собственик на всички паметници на културата в нейните граници и ценообразуването е нейно право. От друга страна, законът допуска стопанисването на паметници от физически и юридически лица, без да прецизира как се дефинира паметник (в ЗКН от 2009 г. – културна ценност) и какви са изискванията към стопанисването му. Оттук произтича трудността със „заплащането на възнаграждение“ за предадена на държавен или общински музей културна ценност, ако тя е с „особена стойност“. От тази гледна точка е оправдано експертно-етичната оценка да бъде разглеждана в съпоставка с пазарната цена на аналогични ценности на аукционите в Европа и САЩ. Пазарната цена е в зависимост и от конвертируемостта на културните ценности на отделните държави, региони и пр. Факторът конвертируемост е резултат от дългогодишни научни усилия, политическа и управленска подкрепа, дипломатическа работа и международно признание.

За конкретизация на тези постановки могат да бъдат предложени два възможни управленски модела, които могат и да се съчетаят по установени стандарти.

Първи модел, който обхваща:

- стабилна организация и източници на финансиране;
- мениджърски план в съответствие с възможностите на институцията и обществения интерес към нея;

- база за създаване и обновяване на колекции;
 - компетентен екип, готов да продължи да се обучава;
 - работни места с осигурена комуникация помежду им;
 - технически и технологически средства на добро лабораторно ниво.
- Втори модел, предвиждащ:
- съчетаване на субсидиите със спонсорство, дарителство и самофинансиране;
 - ротация, обогатяване и разнообразяване на експозициите в определена периодичност;
 - срочно въвеждане в научно обращение на новите културни ценности;
 - бързо инвентаризиране на фондовете и прехвърлянето им на дигитални носители;
 - Осигуряване на ателие за реставрация и консервация, както и за производство на музейни и пазарни реплики и копия;
 - организиране на образователни програми за специализанти, студенти, ученици;
 - мерки за увеличаване на посещаемостта и творческия престой в музея (колекцията) на ползватели на музейния продукт;
 - разработване на туристически маршрути за музеите и колекциите на открито;
 - участие в разкопки, пленери и производство на изделия от изследователската епоха;
 - съставяне на проспекти, каталози и научни сборници, подготовка на сценарен екип за реализация на музейни спектакли от типа „звук и светлина“;
 - създаване на уебсайт, виртуален музей, информационно и комуникационно осигуряване, дигитализиране на библиотека и архив; изработване на проекти за вътрешни конкурси и по програми на Европейския съюз.

3. *Информационното обезпечаване* на социализацията на културни и художествени ценности се основава на разбирането, че с развитието на информационните технологии във всички сфери на обществения живот се засилва виртуалното общуване. Това се отнася и до сбирките, колекциите и музеите, притежаващи културни и художествени ценности, и общуването им с посетителите.

Виртуалният достъп може да се осъществява в целия обхват на техническите възможности – според Н. Дебрюне, това са „от мултимедия в изложбените зали, през сайт на музея и добавена реалност (AR) до напълно виртуална реалност (VR)“.

Принципите за използване на технологиите в музеи, галерии и колекции са:

- независимо от използваните възможности, при равни условия с другите, човешкият контакт е за предпочитане;

- контакт чрез устройство носи ясни предимства пред липса на контакт;

- несполучлива интерпретация чрез устройство е по-безрезултатна от несполучлива интерпретация чрез човешки контакт;

- лоша интерпретация чрез механично устройство невинаги е по-добра от липса на интерпретация;

- устройства трябва да се въвеждат само след като поддръжката им е осигурена и са тествани за издръжливост;

- при използването на технически информационни устройства да се отчита технологичният прогрес и непрестанното им усъвършенстване с новите поколения:

- 1) „тихото поколение“ – до Втората световна война (1945 г.);

- 2) „следвоенното поколение“ – 1945–1965 г., наричани бейби бумъри;

- 3) поколение X – 1965–1976 г., „с ключа на врата“.

- 4) поколение Y – 1977–1996 г. – JSM технологии, интернет и социалните мрежи;

- 5) поколение Z – родени след 1997 г. – дигитални технологии, смартфон и онлайн присъствие в мрежата;

- 6) поколение Алфа – родени след 2010 г. в дигитална среда, материално и технически обезпечени до степен, че технологиите са интегрална част от битието им.

4. *Наред с материалните и информационните ресурси на културните и художествените ценности, практическо значение за обучение и възпитание на експерти имат и нравствените ценности.* Тук е приложима разработената от Д. Иванов екзистенциално-ценностна система „Арете“, която разглежда добродетелите и ценностите на три нива: индивид, личност и лидер.

- На първо ниво се поставят „добродетелите на индивида“: вяра-власт-бран-труд-любов (звезда на добродетелите).

- На второ ниво се разглеждат „вътрешните сили на личността“: разум-воля-чувства-морал (квадрат на силите).

- На трето ниво доминират „качествата на лидера“: идея-въдхновение-импулс (триъгълник на качествата).

Обобщаваща на трите нива е „пирамидата на компетентността и нравствеността“, която с двата си стълба ги надгражда.

Особеното в случая е, че компетентността и нравствеността могат да бъдат възпитавани и придобивани по два пътя:

– чрез историко-психологическо унаследяване „от поколение към поколение“, т.е. веригата „баща-син-внук“;

– чрез етико-педагогическо възпитаване в условията на университетско образование и практико-приложни специализации. Възможно е двете дейности да се съчетаят в условията на: магистърска програма по експертиза и оценяване; университетски четения на гост-преподаватели; сътрудничество ромежду университети, музеи и лаборатории; лицензирано обучение по издирване, проучване, реставрация и консервация; мобилен курс (летни школи) по история, археология, културология, етнология, изкуствознание; информационни технологии; участие в експертни звена и комисии; музейна и галерийна практика.

Тези технологични, информационни и нравствени ресурси имат за цел да превърнат „педагогиката в етика“ по пътя на специализираното образование и възпитание на бъдещи експерти и оценители на културни ценности.

ТЕМА III

Юридическа и административна защита на културни ценности

В съвременния свят се разработват различни теории и модели за опазване на културно-историческото наследство. Теорията за интегрираната консервация е водеща в областта на политиките по отношение на наследството, пропагандирани от Съвета на Европа.

За първи път терминът „интегрирана консервация“ се употребява през 1975 г. в Европейската харта за културното наследство. Консервацията се схваща в широкия смисъл като:

- защитни механизми;
- мерки за физическо консервиране на конкретни обекти;
- процеси на подобрения.

Интеграцията на наследството в съвременното общество означава:

- програми за градска реставрация и възобновяване;
- програми за местно и регионално развитие;
- сътрудничество с лицата, отговорни за градското и регионалното планиране.

Интегрираната консервация означава съвкупност от мерки, целящи да осигурят увековечаването на културно-историческото наследство, неговото устойчиво поддържане като част от заобикалящата човека среда (независимо дали тя е естествена, или е създадена от него), нейното използване и приспособяване за нуждите на обществото.

Теоретични основи

Теорията за хармонизация на законовите норми гарантира опазването на целостта на културно-историческото и природонаучното наследство.

Теорията за повишаване обществената заинтересованост е насочена главно към мотивация на обществото за активно участие в дейността по закрила на културното и природното наследство чрез повишаване на информираността и образоваността в областта на наследството. Особено значение се отдава на ролята на доброволческите сдружения и клубове в привличане на вниманието върху културните и социалните стойности на наследството.

Теорията на инвестирането цели мобилизиране на инвеститорите. Според нейните привърженици трябва да се провежда целенасочена държавна политика, като се окуражават инвеститорите да реинвестират печалбите в нови операции за опазване и съхраняване на паметниците на културата. Една от възможностите е разработването на програми за поддръжка чрез концесиониране на недвижимото културно-историческо наследство.

Теорията за начина на живот третира социалното значение на културно-историческото наследство, като определя, че то е едно от основните условия за пълноценно удовлетворяване потребностите на хората. По този начин културно-историческото наследство се схваща като качествен елемент на обкръжаващата хората среда.

Теорията за биосферния концептуален модел се стреми да открие глобален социокомуникативен подход, който да подпомогне организацията, управлението и защитата на културно-историческите и природонаучните паметници.

Теорията на постиндустриалната епоха изхожда от концепцията за отмирането на обществените структури, основани на промишлената цивилизация, и формирането на структури за съхраняване и развитие на културното и природното наследство в постиндустриалното общество.

Теорията на финансовите мерки цели формирането на условия за финансово облекчаване на дейността по охраната и поддържането на наследството. Привържениците ѝ определят три типа финансови облекчения:

- субсидии (или безвъзмездна помощ);
- кредити;
- данъчни преференции.

Теорията за съхраняване на социалната среда се опира на схващанията, че е необходимо да бъдат осигурени условията на живот на всички

слоеве на обществото и особено на социално слабите чрез и с помощта на дългосрочни програми за развитие на наследството.

Реализацията на тези и някои други теоретични концепции в конкретни международноправни и вътрешнодържавни актове е огромна стъпка в посока защита на културно-историческото наследство в световен мащаб.

Международни конвенции за защита на културните ценности

След Втората световна война към Организацията на обединените нации се създава ЮНЕСКО (Организация за образование, наука и култура) в Париж. През 1946 г. към ЮНЕСКО се изгражда Международен съвет на музеите (ИКОМ). Според устава му той е международна неправителствена организация на музеите и музейните специалисти за разпространение на идеите на музеологията и дисциплините, отнасящи се до управлението и дейността на музеите.

Втората световна война нанася огромни щети на световното наследство. Ето защо на 14 май 1954 г. в Хага се приема *Конвенция за защита на културните ценности в случай на въоръжен конфликт* и Правилник за изпълнението ѝ. В Конвенцията се дава определение на термина „културни ценности“ – изделия, които имат голямо значение за културното наследство на всеки народ: паметници на изкуствата или на историята; религиозни или светски археологически находки и архитектурни ансамбли с историческо и художествено значение; произведения на изкуствата; ръкописи; книги и други предмети от художествено, историческо или археологическо значение. Към тях се прибавят научни колекции или важни сбирки от книги, архивни материали, както и репродукции на ценности. Конвенцията предвижда да се вземат мерки за опазване и на сградите, чието главно предназначение е съхраняването и представянето на движимите културни ценности, като музеи, големи библиотеки, хранилища на архиви, а също и скривалищата, предназначени в случай на въоръжен конфликт за пазене на движимите културни ценности. *Европейската конвенция за опазване на археологическото наследство от 1969 г.* е правна рамка, ограничаваща както безразборното рушене на останки от миналото и ново строителство върху тях, така и варварските произволи на иманяри и трафиканти. Сред важните международни съглашения са *Европейската конвенция за защита на архитектурното наследство от 1969 г.* и *Конвенцията за опазване на световното културно и природно наследство*, приета в Париж на 14 ноември 1970 г. Високите темпове на общественото и икономическото развитие на водещите страни в света изправят пред нови заплахи културно-историческите и природните цен-

ности. Опазването на наследството на национално равнище вече не е по силите на повечето държави. Необходими са огромни средства, както и научни и технически програми за експертни, реставрационни и консервационни работи. За да се опази световното наследство, са необходими общи усилия на страните членки на ЮНЕСКО и специализираните му институти като ИКОМ и ИКОМОС.

През 1972 г. е приета *Конвенция за мерките за забрана на вноса, износа и прехвърлянето на право на собственост на нелегално притежавани културни ценности*. Тя е насочена срещу „черния пазар“ на културно-исторически ценности независимо от различията в националното законодателство.

Конвенцията за опазване на нематериалното културно наследство е приета на 32-та сесия на Генералната конференция на ЮНЕСКО в Париж през 2003 г. и третира запазване и развитие на ценности, умения и технологии.

Към ЮНЕСКО е създаден *Междуправителствен комитет за световното наследство*, който се състои от 21 членове, балансирано представени от всички континенти. Всяка държава представя на Комитета за световно наследство списък на ценностите от културното и природното наследство, разположени на нейна територия, които биха могли да бъдат включени в Списъка на световното културно и природно наследство. Комитетът според възприетите критерии решава кои от тях, имащи изключителна универсална стойност, да бъдат включени в списъка. Той разработва и публикува Списък на световното наследство под заплаха. В него се включват най-застрашените от унищожение паметници, като се посочват и точни разчети за необходимите финансови средства за неотложни реставрационни и консервационни работи. Комитетът може по всяко време по спешност да впише в този списък застрашени ценности. Той сътрудничи с международни и национални правителствени или неправителствени организации, имащи сходни цели, като ИКРОМ, ИКОМ, ИКОМОС, МСОПР и др. Комитетът за световно наследство е инициатор на образователни програми, чрез които страните, приели Конвенцията, да засилват уважението и привързаността на своите народи към световното културно и природно наследство.

Един от най-важните международни документи, свързани с развитието и защитата на европейския музей, е *Препоръка на резултатни мерки за широк достъп до музеите*. Музеите съхраняват и представят на публиката произведения на изкуствата и музейни предмети от различен характер. Ето защо от съществено значение е да се поощрява с всич-

ки възможни средства посещението на музеите от различни категории посетители. Същевременно музеите следва да се съобразяват с новите условия и социални нужди, като осъществяват своята постоянна образователна, възпитателна и развлекателна функция. Препоръчва се на всяка държава, приела този международен акт, да създаде съответната национална законодателна уредба, чрез която да се осигури достъпът на всички посетители до музеите в страната, без разлика на икономически и социални характеристики. Независимо чия собственост са, музеите трябва да получават от държавата постоянна или целенасочена помощ, а също така държавата да участва в научното, експертното, техническото и административното им управление.

Всяка отделна държава е необходимо да създаде *Национална служба за опазване на културните ценности*. Тя трябва да функционира съобразно местното законодателство и да разполага с административни, технически и финансови средства, осигуряващи възможност за нейната ефективна експертна работа. При констатиране на кражба на културна ценност следва да се осведоми обществеността в страната и чужбина и да се предприемат необходимите законови мерки за откриване и репатриране на паметника.

В тясна връзка с *Конвенцията за нелегален трансфер от 1972 г. е Препоръката на ЮНЕСКО* за международен обмен на културни ценности, приета в Найроби, Кения, през 1976 г. Чрез тази Препоръка се разкриват възможности за размяна на експонати между музеи в различни страни, разполагащи с многобройни дублиращи се паметници в своите обменни фондове. Така чрез междумузеен обмен се допълват уникални колекции. За да се активизира този обмен, държавите трябва да приемат съответните законодателни мерки за приложение на Препоръката.

Освен това страните, приели този документ, се задължават периодично да предоставят на генералния директор на ЮНЕСКО доклад за предприетите мерки.

За да се пресекат всички опити за нелегален внос на културни ценности между държавите, е необходимо да се сключат международни договори за сътрудничество в юридическата област, да се създадат механизми за бързо информиране и пресичане на незаконните действия. Специално внимание трябва да се отдели на развитието на експертизата, консервацията и реставрацията на движимите културни ценности. През последните десетилетия особено активна е ролята на Съвета на Европа за опазване на културно-историческото наследство на Европейския съюз.

През 1985 г. в Гренада се приема *Конвенцията за опазване на архитектурното наследство* на Европа, а през 1991 г. Комитетът на министрите към Съвета на Европа приема *Препоръка за финансирането на консервацията на архитектурното наследство*. Така секторът на архитектурното и археологическото наследство по естествен път се включва и в двете основни съвременни мисии на Съвета на Европа – подкрепа на европейската културна идентичност и търсене на отговора на „големите проблеми на общностите“. Тази област става обект на особен интерес за страните от Централна и Източна Европа, които постепенно се присъединяват към *Европейската културна конвенция*, а впоследствие и към Съвета на Европа. С цел да се повиши интересът на публиката и тя да се доближи до собственото си културно наследство Съветът на Европа съдейства за организирането във всяка страна членка на Европейски дни на културното наследство. Така се популяризират местните паметници и се увеличава туристическият поток, поставя се началото на организиран и качествен културен туризъм. За тази цел се приема и проект *Европейски културни маршрути*. В него са включени пътищата на древните цивилизации и на икономическия и културния обмен в близкото и далечното минало.

Международните конвенции за опазване на световното и националното културно наследство са задължителни за страните, които са ги подписали. Всяка държава членка, приела дадена конвенция, трябва да изготви свое вътрешно законодателство съобразно международните договорености. По този начин в повечето страни ще се достигне до едни и същи строги нормативи относно опазването и съхраняването на културното наследство за бъдещите поколения.

Законодателни модели

В съвременна Европа съществуват *два основни модела национално законодателство за културното наследство*, условно обозначавани като „консервативен“ (южноевропейски) и „либерален“ (северноевропейски). Показателят, определящ принадлежността на дадена държава към единия от моделите, е степента, в която е разрешено движението на културни ценности. Без значение от конкретното разпределение на отговорностите в съответната държавна администрация, навсякъде съществуват частни културни организации и частни музеи и колекции, като различните държави са уредили търговията с културни ценности съобразно националните си особености.

Друга обща характеристика е разпределението на отговорностите между националната и местните власти и подчертаното ангажиране

на централната администрация единствено по отношение на културното наследство, попадащо в категорията „национално богатство“. Не на последно място, навсякъде археологическите разкопки са обществена дейност, извършвана от публични (обществени) организации при строг контрол от страна на централната администрация, включително и чрез въвеждане на стандарти за качество.

Основен критерий, допринасящ за диференцирането на двата основни модела, е степента на натрупване на културно наследство. Държавите в Южна Европа имат повече движимо наследство, докато тези в Северна Европа то е по-ограничено, което до голяма степен предопределя и ролята на държавата – по-обхватна там, където има повече, и по-ограничена, където има по-малко, с уговорката, че във всяка държава конкретните правни решения са изработени съобразно местните традиции и при съобразяване с международните актове.

Либералният и консервативният модели не се срещат в чист вид и ситуацията във всяка отделна държава е специфична. В последните години се наблюдава тенденция на балансиране и сближаване на двата модела. Така например във Великобритания, принадлежаща към „либералния кръг“ държави, бе приет през 2003 г. отделен наказателен закон – тоест наблюдава се повишаване на контрола върху процесите като цяло, докато в Италия са предприети стъпки за частичната либерализация на търговията с монети.

Това сближаване на двата модела се дължи на влиянието на Европейския съюз (основно на свободния пазар), от една страна, и на конвенциите на ЮНЕСКО и Съвета на Европа, от друга. Не бива да се подценява стремежът към уеднаквяване на специализираните администрации и задълбочаването на сътрудничеството между страните членки, включително и чрез съвместни политики (като създаване на общи информационни масиви) и по линия на Европол.

Към основната правна документация се отнасят цитираните вече Конвенцията за защита на културните ценности в случай на въоръжен конфликт и Правилникът за изпълнението ѝ (1954 г.), Европейската конвенция за защита на археологическото наследство (1969 г.), Конвенцията за опазване на световното културно и природно наследство (1970 г.), Конвенцията за мерките за забрана на вноса, износа и прехвърлянето на право на собственост на нелегално притежавани културни ценности (1972 г.) и една поредица от препоръки, издадени въз основа на горните актове.

Изводът от разглеждането на конвенциите, правилниците и препоръките е, че те морално задължават държавите членки на ООН и на

ЮНЕСКО, които са ги ратифицирали, да ги спазват, но позволяват свобода на решенията в достатъчна степен с оглед на националните традиции. Споменатите държавни и международни разпореждания съдържат обаче сполучливи юридически формулировки, които следва да бъдат използвани в по-голяма мяра, отколкото досега, в българската законодателна практика.

Тази практика в България започва с т.нар. *Временни правила за научни и книжовни предприятия (1888 г.)* и се изразява в *Закон за издирване на старини и за спомагане на научни и книжовни предприятия (1890 г.)*, *Закон за старините (1911 г.)*, *Списък на народните старини към Закона за старините (от 1927, 1928, 1934 и 1939 г.)*, *Наредба-закон за запазване на старинните постройките в населените места (1936 г.)*, *Закон за паметниците на културата и музеите (1969 г.)* и *Закон за културното наследство (2009 г.)*. Към тези основни актове принадлежат инструкции, наредби и постановления на Министерския съвет. За съжаление, някои текстове в преобладаващия си дял са остарели дори в административно-управленски аспект и са неподходящи за музейното дело в началото на XXI в. В това число и текстовете за експертиза и оценяване на културни ценности.

Извънредно важно е регламентирането на частните колекции и на частното музейно дело. В това отношение българското законодателство показва забавяне спрямо европейското и световното, които уреждат правния статут за легитимиране на личната инициатива и на постиженията на любители, ценители и нещатни познавачи на паметниците на културата. Цяла група въпроси се отнасят към този раздел на законовата уредба, между които с големи и благотворни последиствия биха били разрешаването на концесионни права върху обекти и резервати, както и регламентирането на пазара на движими паметници на културата на основата на отношенията между държавата собственик по Конституция и притежателите (владелците) на сбирки, експонати и музеи.

Национални законодателства

Както бе посочено по-горе, в Европа са развити и се практикуват два модела национално законодателство за културното наследство – консервативен и либерален. Но преди да бъдат разгледани основните положения в националното законодателство, са необходими някои уточнения:

Културното наследство според определението на ЮНЕСКО обхваща широк спектър от формулировки: „културни ценности“, „предмет с културна стойност“, „паметници на културата“, „археологическо наследство“. Към тях се включват и други елементи на „надстроечния

конструкт“, като фолклор, обичаи, традиции, вярвания и пр. В сферата на културното наследство, което трябва законодателно да бъде защитавано и структурно и мениджърски развивано, се включват музеи, архиви, библиотеки и ограничен или комплексен ландшафт.

Законодателството в защита на културното наследство е специфична област на развиващото се международно и национално право в рамките на Европейския съюз. Това става главно по посока на разширяване и детайлизиране на областите и елементите, към които то се отнася. Те са: дефиниране на понятията в националното законодателство; музей – създаване и функциониране; движение на културни ценности; органи за управление на културното наследство; административнонаказателни разпоредби; износ (временен износ) на културни ценности; археологически разкопки; експертиза и оценяване. Трябва да се подчертае, че в държавите членки на Европейския съюз съществуват частни културни организации и частни музеи, като търговията с културни ценности е уредена съобразно националните особености. Друга обща характеристика е разпределянето на отговорностите между националната и местната власти. Националната власт се ангажира предимно по отношение на културното наследство тип „национално богатство“.

Критерий за диференцирането на двата основни модела е степента на натрупване на културно наследство – където има повече, държавата засилва своята регулираща функция, и обратно. Процесът е динамичен и често единият модел придобива елементи от другия.

Водещи държави в *консервативния модел* са тези с богато културно-историческо наследство от Античността и Средновековието: Гърция, Италия, Испания. Към тях се причислява и България.

В *Гърция* защитата на културно-историческото наследство се урежда цялостно със Закон № 3028/2002 г. (За защитата на антични паметници на културата и на културното наследство). В гл. 1 е записано, че „защитата, осигурена от разпоредбите на настоящия закон, обхваща културното наследство на държавата от антични времена до наши дни. Тази защита цели закрилата на историческата памет на настоящите и бъдещите поколения и увеличаването на културната среда“. А чл. 3 регламентира императивно, че: „В рамките на международното право гръцката държава трябва да полага грижи за защита на паметниците на културата, намерени в границите на гръцката територия, независимо дали са били изнесени от нея. Гръцката държава трябва да полага грижи за защита на паметниците на културата, които са свързани исторически с Гърция, независимо къде са разположени, в рамките на международното право“.

Съгласно Закона за защита на античните паметници на културата и на културното наследство, по решение на министъра на културата се учредяват Местни съвети за паметниците на културата във всеки административен район. В състава им влизат съдия, археолози, архитект, консерватор, еколог, изследователи, представител на националното обединение на общините. Местният съвет изразява становище по всички случаи, отнасящи се до културно-историческото наследство.

По решение на министъра на културата се учредява Съвет на музеите, оглавяван от главен секретар на Министерството на културата, който препоръчва на министъра принципите на функциониране на музейната политика и управлението на музейната мрежа.

Всички съвети са с фиксиран състав и мандат от 3 години. Те са *компетентен колективен консултативен орган* за усъвършенстването и развитието на структурата и управлението на историческите музеи в Гърция.

Гърция е уникална в стремежа си за опазване на културно-историческото наследство. Паметници на културата, които датират до 1453 г. (от Елада и Византийската империя до падането под турско робство), принадлежат на държавата, те са *extra commercium* (извън граждански оборот) и са неотчуждаеми. Правото на собственост върху паметници след тази дата се упражнява според срокове и условия, определени в закона. По решение на министъра на културата и след мнение на Съвета антични движими паметници на културата, собственост на държавата, могат да се отдават на концесия на физически или юридически лица.

Според гръцкия закон *търговец на антики* е лице, което системно придобива право на владение или право на собственост върху движими паметници на културата, които са били законно придобити. За упражняването на тази дейност се изисква специално разрешение, издавано от министъра на културата.

Законът определя „музея“ като учреждение или организация с нестопански характер (юридическо или физическо лице), което придобива, приема, охранява, консервира, вписва, документира, изследва, представя и популяризира паметниците от материални доказателства за хората и тяхната околна среда за целите на науката, образованието и забавлението. За учредяване на *държавните музеи* разрешение се дава от министъра на културата – музеят, учреден от друго юридическо лице (*частният музей*), може да бъде признат за законен по решение на министъра на културата след мнение на Съвета на музеите, че отговаря на изискванията на закона.

Признатите музеи осъществяват своята дейност под надзора на министъра на културата, който може да отмени разрешение за съществуването им след съгласуване със Съвета на музеите, ако са загубили качества и статут или са нарушили други разпоредби на закона.

В *Италия* правната уредба за защита на културно-историческото наследство целенасочено се развива и активно се менажира. Материята се третира в множество закони. Особеното в Италия е, че е създадена мощна държавна културна администрация в лицето на Министерството на културните паметници и културната дейност. То определя също режима на напускане и връщане в страната на културно-историческите ценности, като за различните категории е определен различен статут. Актуализацията на списъците с ценности се извършва периодично съвместно с Европейската комисия. Под специален режим са поставени произведения, които се изнасят извън границите на Европейския съюз. Въведени са системи от административни и наказателни санкции. С лишаване от свобода и парични глоби се наказват тези, които повредят (умишлено или по непредпазливост) културна ценност, изнесат без разрешение или не върнат в указания срок музеен експонат; които предприемат нерегламентирани археологически разкопки, произвеждат фалшификати и пр.

Испания е пример за национално културно законодателство в условжнени етнически условия. Правната ѝ уредба се съдържа в Конституцията на Испания от 1978 г., Закона за историческото наследство на Испания, Закона за историческото наследство на Андалусия, Закона за историческото наследство на Кантабрия, Декрети № 111 и № 620 и Закон № 36/1994 г. – за инкорпориране в испанската правна система на Директива на ЕИО № 93/7 за връщане на културни ценности, незаконно изнесени от територията на държава членка на Европейския съюз. Към тях се добавя и Регламент за държавните музеи и испанската система на музеите.

Основна цел на испанското културно законодателство е закрилата, обогатяването и предаването на бъдещите поколения на историческото наследство и историческата памет. Въз основа на него музеите в Испания се делят на държавни, на автономните общности и частни. В Закона за музеите на Кантабрия например са посочени изискванията за регистрация на музей, включително частен: подходящ сграден фонд; достатъчна и адекватна на целите на музея колекция; достъпни фондове за изследване и публично представяне; подредено излагане на колекциите; инвентаризация на фондовете; постоянен график за публична посещаемост; квалифицирани кадри, занимаващи се с управлението, консервацията и

поддръжката; постоянен и достатъчен бюджет; правила за организация и управление; договор с Министерството на културата за включване в националната музейна система.

В Министерството на културата е създадена Главна поддирекция за закрила на историческото наследство. А към Главната дирекция по изящни изкуства и културни ценности функционира Съвет по квалификация, оценяване и износ на обекти от историческото наследство на Испания.

Законът за испанското историческо наследство и Кралският указ 620/1987 г., с които се приема регламентът за държавните музеи и испанската система на музеите, гарантират развитието на структурата и управлението на институцията.

Либералният режим на законодателната защита на културно-историческото наследство се наблюдава най-отчетливо във Франция, Швейцария, Германия, Австрия, Нидерландия.

Френският модел е създал Кодекс за културното наследство, Закон за историческите паметници, Закон за стоки, подлежащи на ограничено движение и на повишена отговорност от страна на полицията, жандармерията и митницата, Закон за защита на националните съкровища, Закон за френските музеи, Указ за предмети с културна ценност, подлежащи на ограничения в разпространението им. Материята, свързана със защита на културно-историческото наследство, се третира задълбочено в Наказателния кодекс и в Митническия кодекс на Република Франция.

„Музей“ е всяка постоянна колекция от предмети, чието консервиране и публично показване е от обществен интерес – с познавателна и образователна цел и да доставя удоволствие на обществеността. Музеите са няколко категории: „музей на Франция“ са всички учреждения под научен и технически контрол на държавата. Местните музеи се финансират, структурират и управляват от местните общности. Колекциите и музеите на Франция се вписват в общ регистър, който подлежи на проверка на всеки 10 години. Колекциите на музеите на Франция, на общините и на юридическите и физическите лица са неотчуждаеми. Методическата рамка на френските музеи се задава от Върховен съвет на музеите. Така държавата има изключителни права, но и задължения, свързани със защитата на френското културно наследство. Наказателният кодекс предвижда до 3 г. затвор и 3750 евро глоба за унищожаване на паметник, а митническият – конфискация.

Конституцията на *Конфедерация Швейцария* регламентира опазването на културното и историческото наследство. Тежестта пада върху администрацията на отделните кантони.

Законът за трансфер на културното наследство от 2005 г. определя като културно наследство имущество, което поради религиозни или културно-значими причини е от значение за археологията, историята, литературата, изкуството. Обектите, собственост на Конфедерацията, се вписват в „Държавен вестник“. Швейцария допуска временно заемане на експонат, собственост на друга държава, но при гаранции за връщане. Създадена е практика да се оказва финансова помощ от държавата на музеи, които съхраняват обекти, част от културното наследство на друга държава, както и по проекти в държави, съдоговорителки по конвенция на ЮНЕСКО.

В закона се урежда възможността обект на културата да участва в търговски оборот, както и да се предлага на търг. Наказанията за нарушения на федералното законодателство са административни и финансови, а на кантоналното – и наказателни.

Регламентацията на музейното дело в *Германия* се опира върху законодателните дефиниции на основните понятия в сферата на културно-историческото наследство: „паметници“ – предмети, създадени от човека, със значение в исторически, народностен и художествен аспект; „архитектурни паметници“ – предмети на строителството с прилежащите към тях външни и вътрешни части и обзавеждане, както и сбор от архитектурни паметници; „земни паметници“ – преносими или недвижими, които се намират или са се намирали в земята.

Всички те трябва да бъдат включени в общодостъпен списък на паметниците. Това се извършва от Агенцията за опазване на паметниците в Бавария, съгласувано със съответната община. В баварското законодателство са предвидени тежки глоби – до 200 хил. евро за унищожаване на паметник вследствие на разкопаване, строителство или ремонт. Във федералната провинция Бавария, която взимаме за пример, има над 1150 музея и обекти с функции на музеи – собственост на държавата, общините, фондации и частни лица.

Австрия се разпознава в международните отношения и чрез културата си. Характерно за националната традиция е, че е отворена към влияние и бързо развитие. През 70-те години на ХХ в. се извършва поврат в структурата и управлението на австрийските музеи с нови и разнообразни форми. В противовес на прекомерната комерсиализация превес получават нова организация на дейностите, разчупено финансиране, обществено-частно партньорство в мениджмънта, технизация в проучването и документирането.

Двете тенденции – икономическа инициативност и частно управление, намират опора в Конституцията на Република Австрия.

Макар че въпросите на културата попадат в юрисдикцията на регионите, изключенията са повече от показателни: федерална защита имат първостепенните исторически паметници, театри и музеи. За тях е отговорно Министерството на образованието, науката и културата, а Министерството на отбраната – за Централния военноисторически музей.

Според измененията в законодателството през 1998 и 2000 г. музеите са разделени на: музеи държавна собственост; музеи на федерално ниво; музеи на общините, асоциациите и църквата; частни музеи и фондации. Повечето австрийски музеи са частни – малки, разположени в замъци и стари къщи, в исторически градове или в археологически музеи на открито. Всички те се контролират от Австрийската федерална служба за запазване на историческите паметници на културата. Особен позитивен интерес представлява финансирането на частни музеи и галерии – 75% от самостоятелни доходи и 25% субсидия от общинската или провинциалната власт. Затова и повечето от частните музеи се управляват като фондации.

В *Нидерландия* музейната система се изгражда едва в началото на ХХ в., когато са открити повече от 100 нови музея. В основата им са завещателни разпореждания на частни лица и поставянето в държавния фонд на голям брой колекции. Правителството бързо изработва стратегия за структуриране и управление на музейната система, която периодически се доразвива.

До 1987 г. всички музеи, включително и частните, се субсидират от съответните власти. Със специален Акт за музейна политика се определят музеите, пряко подчинени на централното управление, които финансово се отделят от останалите – подчинени на провинциите и общините. Създават се Инспекторати по културно-историческо наследство, които заедно с областния управител и кмета са отговорни за тяхното финансиране. Субсидирането на музеите (над 900), както и на другите културни институции е базирано върху четиригодишни планове, изготвяни в съответствие с *Акта за културна политика*. Ръководител на цялостната дейност е министърът на културата. Интересите на музеите, независимо от собствеността, се представляват от Асоциация на нидерландските музеи, която се спонсорира от правителството. Даренията за музеите се облагат с по-нисък данък, по-ниска е и таксата при наследяване на колекции, а в определени случаи се освобождават от такса.

Чехия е пример за развитие в структурата и управлението на музея в „държавите в преход“ към пазарна икономика и гражданско общество. Тя е характерна и с културния си синкретизъм – вековно влияние на различни култури, религии и езици: немски, френски, италиански.

Промените в Чехия по отношение на музеите са съпътствани с промени в законодателството. *Законът за защита на музейните колекции (2003 г.)* третира защитата на музеите, галериите и документацията им, правата и задълженията на собствениците, санкциите и нарушителите.

Повечето от музеите се финансират от държавния бюджет – това са националните, областните, общинските и градските музеи. В Министерството на културата се води Централен регистър на колекциите. Частни колекции могат да бъдат регистрирани в Централния регистър, след като молбата на собственика бъде одобрена от министъра на културата. Изискванията са да съдържа повече от 5 експоната и да е на територията на страната. Архивите, отнасящи се до частните колекции, се контролират от държавата чрез съставяне на Опис от тричленна комисия.

Собственик, нарушил Закона за музейните колекции, подлежи на наказание, наложено от министерството – глоби в различен размер.

Законът за държавна защита на паметници на културата изрично определя условията за провеждане на археологически разкопки и депозирането на археологическите находки в държавните музеи. За недвижимите археологически находки се определя институция по местонахождение, която да ги пази, съхранява и социализира.

Юридическите и физическите лица, органите на държавната власт и на местното самоуправление, които нарушават законите в областта на културното наследство, носят административна или наказателноправна отговорност.

Литература

- Божинов, В., Н. Янков. Културно-исторически ценности. Правни аспекти, С., 1998.
- Иванов, Д., Е. Сачев. Защита на културно-историческото наследство, С., 2009.
- Кабаков, Ив., Кр. Русев. Международноправна защита на културното наследство, С., 2008.
- Манов, Кр., Т. Чобанов. Сравнително законодателно изследване на правната уредба в България и в някои европейски държави в сферата на културно-историческото наследство, С., 2006.
- Правна уредба на културното наследство в България и Европейския съюз. Сравнителен анализ. С., 2006.
- Стаменова, М. Модели на опазване на културното археологическо наследство в България (дисертация). Онгъл (електронно списание), год. I, бр. 1. с. 126–290, 2008.

Упражнение по тема III

Въпроси за дискутиране:

- 1. Да се очертаят теоретичните основи на защитата на културните ценности**
- 2. Кои международни конвенции регламентират защитата на културни ценности**
- 3. Да се аргументират културно-исторически законодателните модели и националните законодателства за защита на културните ценности**
- 4. Мястото на експертизата в българското културно законодателство**

1. С термина „културно наследство“ (в разговорен вариант „културно-историческо наследство“) се обозначава съвкупността от материални и нематериални носители на колективната памет на националната общност (или на части от нея).

Културните ценности са забележими и отличаващи се сетивно и съдържателно елементи на културното наследство, изразяващи същността на общността, притежаващи научна стойност, носещи художествено-естетическа и финансова стойност.

Културните ценности биват:

- материални и нематериални;
- недвижими и движими;
- от световно, национално и местно значение.

Затова съвременното понятие за наследство е отворено и обхваща всяка културна ценност от настоящето наравно с културните ценности от миналото.

Теоретичните основи на юридическата и административната защита на културните ценности са сбор от:

- теория за хармонизация на законовите норми, отнасящи се до културно-историческото и природонаучното наследство;
- теория за повишаване на обществената заинтересованост – мотивация на обществото за защита на културното и природното наследство;
- теория за живот в социокултурна среда в съответствие с удовлетворяване духовните потребности на хората;
- теория за съхраняване на социалната среда, насочена към всички слоеве на обществото, с програми за развитие на наследството.

2. Наред с международните конвенции, посочени в темата и в други международноправни актове, се използват общоприети термини, които не съответстват на българските. Редом с нашите термини „паметник

на културата“ и „опазване на паметниците на културата“ в Европейския съюз, Съвета на Европа, ЮНЕСКО и ИКОМ се използват следните термини:

- защита – динамична дейност за прилагане на превантивни мерки на консервация, логистика по съхраняването в депа и пр.

- респект – строго регламентиране и контрол върху прилагането на наказателни и административноправни санкции;

- охрана – комплекс от дейности за физическо, техническо и организационно-специализирано опазване на културни ценности.

Терминът „културни ценности“ е наложен за употреба в международното и в българското културно наследство сравнително равностойно, но все още липсва единна трактовка на този термин, като различните правни норми предлагат различаващи се определения.

В регламент № 116/2009 г. относно износа на паметници на културата на Съвета на Европа са определени категориите „паметник на културата“: археологически предмети (над 100 години); елементи и части от паметници с артистична, историческа или религиозна стойност (над 100 г.); картини, акварели и гвашова живопис върху всякаква основа и от всякаква материя, изпълнени на ръка (над 50 г.); мозайки от всякакви материали, изпълнени на ръка върху всякаква основа (над 50 г.); оригинални надписи, щампи и литографии (над 50 г.); оригинални скулптури или фигури и копия, произведени по същия начин като оригинала (над 50 г.); фотографии, филми и негативи от тях (над 50 г.); свитъци и ръкописи, карти и музикални партитури (над 50 г.); книги – единично или в колекции (над 100 г.); печатни карти (над 200 г.); архиви и отдели и документи (над 50 г.); колекции от зоологически, ботанически, минералогически, анатомически, етнографски и нумизматичен интерес; транспортни средства (над 75 г.); всякакви предмети с антикварна стойност над 50 години.

3. В Европейския съюз се прилагат два модела на национално законодателство за културното наследство и културните ценности:

- „консервативен“, или южноевропейски модел;

- „либерален“, или северноевропейски модел, прилагаш се и в централноевропейски държави.

Основният критерий за разграничаване на двата модела е степента на натрупване на културно наследство: държавите в Южна Европа разполагат с по-голям обем културни ценности в сравнение с държавите в Северна Европа.

Разбира се, двата модела не се срещат в чист вид, тъй като ситуацията и законодателствата в различните страни имат различна специфика.

Периодично се преминава от либерални към консервативни ограничения, както и обратното.

Унифицирането на законодателните модели протича под влиянието на общите политики на европейските институции, които се реализират чрез общоприложими конвенции, правилници и препоръки. Те задължават държавите, които са ги подписали и ратифицирали, да ги спазват, но позволяват свобода на решенията в достатъчна степен заради националните традиции.

Това съобразяване с националните традиции намира конкретен израз в националните „консервативни“ законодателства:

– В Гърция защитата на културно-историческото наследство се урежда със Закон № 3028/2002 г., който обхваща „културното наследство на държавата от антични времена до наши дни“. Законът защитава паметниците на гръцката култура независимо къде по света са разположени.

– В Италия материята, свързана с културните ценности, се третира в Конституция, Декрет-закон № 490/1999 г. и Кодекс на културните ценности от 2004 г. Създадено е Министерство на културните паметници и културната дейност, въведени са системи от национални и административни секции.

– Испания е създала нормативна уредба за културните ценности в сложна етнокултурна среда, като са заложили ясни норми в Конституцията от 1978 г. и Законите за историческото наследство на Испания, на Андалусия и на Кантабрия; в Декрети № 111 и № 260 и в Закон № 36/1994 г. Основната цел на тези актове е закрилата и обогатяването на историческото наследство и памет.

Т.нар. „либерален“ модел на защита на културното наследство е най-изразен във Франция, Швейцария, Германия, Австрия и Нидерландия.

– Във Франция действат Кодекс за културното наследство, Закон за защита на националните съкровища (2000 г.), Закон за френските музеи (2002 г.), отделни правни норми в Наказателния и Митническият кодекс, които предвиждат до 3 г. затвор и 4 хиляди евро глоба за унищожаването на културна ценност, както и конфискация.

– В Германия регламентацията се опира върху законодателни дефиниции на основни понятия като „паметници“, „архитектурни паметници“, „земни паметници“, които са включени в общодостъпен Списък на паметниците. Предвидени са глоби до 200 хиляди евро за унищожаване на паметници вследствие на разкопаване, строителство или ремонт (в Бавария).

– В Австрия защитата на културни ценности се осъществява от Австрийска федерална служба, която контролира държавните, общинските и частните (най-голям брой) музеи. Финансирането на частните музеи и галерии, включително научни изследвания и експертизи е 75% от собствени приходи и 25% субсидия от общинската или централната власт. Затова и повечето частни музеи са регистрирани като фондация с нестопанска цел.

– В Нидерландия музеите, включително и частните, до 1987 г. се субсидират от държавата. С Акт за музейната политика са определени музеите на централно, провинциално и общинско управление, всяко с инспекторат по културно-историческото наследство, които контролират изразходването на държавните субсидии всеки четиригодишен период.

Интересите на музеите, независимо от собствеността, се представляват от Асоциация на нидерландските музеи, която се спонсорира от правителството. Даренията за музеите се облагат с по-нисък данък и наблюдаването на колекции с културни ценности е с по-ниска или без такса.

Към защитата на културните ценности в България е приложима системата за защита в Чешката република. Законът за защита на музейните колекции (2003 г.) е основен акт относно правата, задълженията и санкциите върху собствениците и нарушителите. Интересен и приложим е примерът на Русия, където до 90-те години на XX в. всички музеи, колекции и експонати са държавна собственост. През 2005 г. Руският комитет на ИКОМ създава Асоциация на частните музеи и колекции, регламентирани в Закон за музейния фонд на Руската федерация. Музеите – държавни, общински и частни, органите на държавната власт и местното самоуправление, които нарушават законодателствата за културното наследство, носят административна и наказателна отговорност, като са предвидени глоби до 1 млн. рубли и лишаване от свобода до 8 години.

4. В Закона за културното наследство (2009 г., с допълнения) на България проблематиката на експертизата на културни ценности е непълно и неясно регламентирана – и от гледна точка на дефинициите, и от съдържателна страна. Експертизата понятиено е ограничена до „идентификация“, като е откъсната от „автентификацията“ и „оценяването“. Така например чрез идентификацията се определя дали материално или нематериално свидетелство е културна ценност, и ако е – то се класифицира и се категоризира (чл. 96). Уточнява се, че идентификацията се извършва от националните и регионалните (допълнително са добавени общинските и частните) музеи самостоятелно или съвместно с културни организации и висши училища. Това се извършва от комисия от трима музейни и

един външен експерт, вписани в регистъра по чл. 96, и един в списъка по чл. 165 от ЗКН.

Посочено е, че за резултатите от идентификацията (т.нар. експертиза) се изготвя експертно заключение, подписано от членовете на „експертната комисия“, въз основа на което директорът на музея в едномесечен срок създава удостоверение на културната ценност, предписание за нейното съхранение и вписване в инвентарната книга.

ТЕМА IV

Експертиза на метални предмети

Металообработката и спорът къде е започнала тя са осветлени обстойно, но дълго време въпросът за първия център на металообработката в Близкия изток остава неразгадан. Благодарение на разкопките на Джеймс Меларт в южноанадолските поселения Чатал Хьюк (Чатал Хююк) били открити медни украшения и късчета медна руда, датирана чрез радиовъглеродния метод към VII–VI хил. пр.Хр. Изследванията с радиовъглеродния анализ показали датировка 7250–6750 г. пр.Хр.

По-късно, през VI–V хил. пр.Хр., металообработката започнала да се разпространява на териториите на днешните Иран, Ирак, Сирия и Западен Анадол. Първите медни изделия на европейския континент, появили се през V хил. пр.Хр., са открити в Балкано-карпатската част на Европа.

Изследователите на халколитните находки забелязват четири фази на развитие на древната металургия по отношение анализа на мед:

а) Преработка на самородна мед чрез студена пластична деформация с помощта на камъни, а след това и гореща деформация във всички разновидности.

б) Базира се на възможности за леене на медта и поява на първите медни отливки в открити едноделни форми.

в) Откриване на технологията на обработка на медна руда, усложняване на леярската техника и поява на леярски съставни форми.

г) Период, през който се открива и обработка бронзът. В анадолски археологически паметник от края на II хил. пр.Хр. са открити находки със съдържание на арсен. Възможно е това легиране да се е получило случайно при леене на полиметална руда.

На територията на днешна България е констатирано собствено металопроизводство на племената в два района – Среднодунавски и Тракийско-дунавски. Направено е и заключение, подкрепено от картографско разпределение на находки по тези територии. Находките са разпределени в три групи: бойни оръжия, оръдия на труда, украшения. Според това разпределение и в трите региона най-голям е броят на украшенията. Следват бойните оръжия и на последно място са оръдията на труда. Откритите предмети от периода на *ранноелинистическата* култура са изработени предимно от мед.

Данните, които описват вида на обработка и добива на злато, са изключително малко поради високата им стойност и опасността от разрушения вследствие на изследвания.

Видове обработки на предмети от метал

При анализиране на метални находки е необходимо те да се разгледат на микро- и макроструктурно ниво. Голяма част от методите на обработка се разкриват при разглеждане на общия вид на предмета. В зависимост от вида му можем да определим дали е изкован, или отлят. Изкованите предмети имат вълнообразна повърхност, а отливките – сравнително равна. В ранните епохи металообработката се е базирала на формоизменение чрез пластична деформация. Това се вижда при изследване размера на зърната и съпоставката им в надлъжно и напречно сечение. Степента на посоката на текстурата е перпендикулярна на посоката на нанесените удари.

Ако по време на коване в метала са протекли рекристализационни процеси, то степента на изтегляне ще е около единица. Това е характерно за леярски и горещо-пластично деформирани структури.

Възвръщане и рекристализация е процес, при който частично се възстановяват свойствата на деформирания метал. Той е свързан с нагряване на метала. По време на процеса се отстраняват вътрешните напрежения, изкривяванията в кристалната решетка в границите на зърната. Осъществяват се дифузионни премествания на атоми, подреждат се дислокациите. В резултат на това се възстановява електропроводимостта, намаляват се твърдостта и якостта, а пластичността нараства. Наред с това може да протече процес на полигонизация или пренареждане и подреждане на безпорядъчно подредените зърна.

Рекристализацията е процес на образуване на нови зърна и протича при по-високи температури на възвръщане. Като правило, температурата на рекристализация на сплавите е по-висока от тази на чистите метали. След завършване на рекристализацията основната метална структура

се променя, а изходните свойства се възстановяват. Колкото по-голяма е степента на деформацията, толкова по-неустойчива е структурата. При пластичната деформация над температурата на рекристализация не настъпва изтегляне на зърната. Такава обработка се нарича гореща деформация. Обработката чрез пластична деформация под температурата на рекристализация се нарича студена обработка. Този вид обработка може да се установи при анализ на монети. Важен за анализа на температурата е средният линеен размер на зърната в надлъжно X и напречно Y. Показател за горещо коване на метали от древността е неоформената текстура.

Обработката на метали през древността най-често е чрез отливане – металът се е изливал в леярски форми, които имат предварително пригледено място за изливане на стопилка от метал. Тези отливки обикновено имат газова шупла. След изстиване на материала се отстранява излишъкът от отливката. Ако е необходимо, се използва така наречената ковашка заварка. Накрая елементите се полират. Изработката на мъниста е базирана предимно на методи на отливане. Този вид обработка може да се разпознае по грапавостта на метала, останала вследствие на отливането, както и по симетричността на елементите. Тази технология е добре позната от множество находки – пример за такъв вид обработка са златните мъниста от Варненския некропол.

Изследване на предмети от желязо

Желязото, за разлика от медта и нейните сплави, корозира много по-бързо и в много по големи количества. Това е причината този вид метал да бъде по-труден за изследване. Известно е, че първите железни предмети били изработени от метеоритно желязо през III хил. пр.Хр. в Египет.

Желязото е сивобял метал с температура на топене 1539 °C. Като разпространение заема шесто място сред всички елементи. Латинското му название *ferrum* произлиза от гръко-латинското *faris*, което значи твърдост.

Високата му температура на топене изисква специални методи за загряване. През древността това се е правело с помощта на специални пещи. Първите пригодени за топене на желязо пещи вероятно представлявали плитко огнище с отвор в долната част, обърнат към посоката, от която духа вятърът. Оттам идва и наименованието им – ветрени и трапови пещи.

Микроструктурни анализи на предмети, изработени чрез коване, показват, че сулфидите имат изтеглен вид. В ковашката заварка обикновено окисните зони са по-окръглени и хомогенни. Добре се проследява ли-

нията на термично-деформационно заваряване. Структурите на метала в различните зони са разнообразни: феритни (обезвъглеродени), феритно-каритни, перлитни и въглеродни зони. В перлитните могат да се наблюдават окисления и обезвъглеродяване, дължащи се на многократно поставяне и нагриване в огнището за приковаване. Вследствие на обезвъглеродяването на тези места липсва перлит. И в надлъжно, и в напречно направление границите между слоевете имат нееднородности, получени при коването на слоевете. Това може да се установи при металографските изследвания в надлъжно и напречно направление на шлифове (проби).

Микроструктурен анализ

Модерните технологии за инструментални изследвания разчитат до голяма степен на технически материал (проби). Техният структурен състав дава голямо количество информация. Микроструктурните анализи могат да определят състава на ранни исторически предмети, като се даде ясна картина за видовете и технологията на обработка.

В обхвата на дименсията А (0,1 mm) участват анализи, базирани на рентгеноструктурни и радиационни методи за контрол на структурата. Обхватът (1–1000 nm) включва методите на електролитната микроскопия, основана на свойствата на електроните.

Светлинната микроскопия, или микроструктурният анализ наблюдава замърсявания, фази, едрина на зърната. Макроструктурният анализ анализира размерите на завършените фази.

Спектрален анализ

Физичната същност на метода на спектралния анализ представлява възбуждане на атома под действието на електрическа дъга, избиване на електрони от електронните слоеве, след като атомът преминава в нестабилно, „възбудено“ състояние. Тези състояния съществуват много кратко, след което атомът се връща в нормално, невъзбудено състояние, излъчвайки енергия под формата на кванти (порции енергия). Възбуждането на атома се получава чрез силно въздействие на високоенергийни частици (електрони, протони и др.).

Всяко излъчване на енергията е под определено количество „порции“, равно на енергийната разлика между отделните енергийни електронни нива. От това следва, че се излъчват отделни честоти (спектрални линии) в диапазона на видимата светлина. Атомите на всеки химичен елемент имат различен строеж и всеки елемент излъчва свой собствен характеристичен спектър, т.е. определен набор от спектрални линии, ха-

рактерни за конкретния елемент. Анализирайки тези оптични спектри, можем да съдим за химичните елементи, които присъстват в анализирания метал. За да се наблюдават отделните спектрални линии, светлината се разлага в спектър с помощта на спектрални призми или дифракционни решетки, вградени в специални спектрални прибори. Те се делят на два вида: спектроскопи и спектрографи. С помощта на спектроскопите могат да се наблюдават директно линиите, без да се записват и анализират, а при спектрографите данните се обработват след записване на спектъра на съответния обект. Данните от спектралния анализ са и от двата вида прибори, като със спектроскопа можем да докажем наличието на даден елемент и да се ориентираме в количеството му. Спектрографите записват и сравняват интензитета на светлината за съответната дължина на вълната и в зависимост от него, сравнен с еталонни проби, се дават резултати с точност до 0,001% за някои материали.

При автоматизираните системи за анализиране на характеристикния спектър на материала се използват светлочувствителни елементи, чрез които светлинните вълни се трансформират в електродвижещо напрежение. Така обработката на сигналите става по-лесна с помощта на изчислителни микропроцесорни системи.

Тук количеството на всеки химичен елемент, който е част от изследваната сплав, се намира в зависимост от максималния интензитет за съответната дължина, на вълната. Определянето на този интензитет без помощта на регистриращо-записващо устройство е невъзможно или ако е възможно, то е в приближение. Това, по което се съди, е ширината на спектралните линии и техния интензитет. По тях можем да се ориентираме за количеството изследван химичен елемент.

За определяне количеството и наличието на елементи при анализи на древни находки може да се използва запис на видеоклип през окуляр на спектроскоп. При обработката на записа се анализират примеси. Рентгеноструктурният анализ на кристални структури определя типа на кристалната решетка, размерите на елементарната клетка, наличието на дефекти в кристалната решетка, микро- и макродеформации и др. Това се отчита чрез дифракция на рентгеновите лъчи, които са електромагнитни вълни и дифрактират върху кристалната решетка на металите.

При металографски изследвания се разглежда структурата на метала, измерва се микротвърдостта, за да се определят примесите спрямо основния метал и т.н. От микроструктурния анализ могат да се определят неметални елементи, тяхното разположение, дали структурата е леярска, разслоявания, текстура, назъбени граници, характерни за коването, и т.н.

Изследвания на медни находки

Медта е розовочервен метал с температура на топене 1083 °С. Среща се под формата на сулфиди, сулфосоли, окиси, карбонати и рядко като самородна. Получава се главно от сулфидните медни руди – халкосит и др., по-малко от самородна мед и съвсем малко от кислородните ѝ съединения.

Първоначално металите били събирани и обработвани като самородни. Те се добивали като готов природен продукт (камък). По-нататъшното обработване или преобразуване от руда в метал и по-късно в сплав почива на твърде различни като тълкувание находки. Все пак може да се каже, че топенето и леенето на мед предхождат металургичната обработка, едновременно с която са възникнали и първите случайно получени сплави. Сплавите започват да се произвеждат целенасочено от около IV хил. пр.Хр. Тази работна хипотеза почива върху анализите на изследваните находки от метал от древността.

В текстовете на Омир се споменава, че щитовете на някои герои от Троянската война се оценяват като „кожи на бик“. Трудно е да се каже дали това означава, че медният слитък е имал стойността на един бик, но е сигурно, че през определен етап от развитието на древната икономика по-големите медни отливки са били единица за размяна. Подобни находки са изложени в музеите на Каварна, Бургас и др.

Спектрални анализи на древни слитъци могат да посочат дали предметите са направени чрез отливане или коване. Наблюдава се грапавостта на предмета (вид на кожа) и микроструктурата му, примесите от желязо, сяра, което доказва рудния произход на находката. Ако кристалната решетка намалява спрямо теоретичната, то значи, че има наличие на окиси, примеси и замърсявания.

Въпреки че бронзът се характеризира с добра устойчивост срещу корозия, все пак и този метал е подложен на корозивни процеси, особено в киселинна среда или в пряк контакт с желязо. Сухият въздух и нормалните температури не са катастрофални за бронза, но тези условия са рядкост и в повечето случаи въглеродният диоксид, серните съединения, хлорните съединения, съдържащи се в почвата, и други, образуващи се от променливите температури и високата влажност, действат разрушително.

Разрушително действат и киселините върху бронза: азотната, хлороводородната и сярната го разтварят, когато е изложен на въздух.

Ако концентрацията на подобни киселини е малка, корозията е бавна и равномерна. Същото се отнася и за фосфорната, оцетната и други ор-

ганични киселини. Бронзът относително бързо се окислява във влажен и замърсен въздух. Върху него се натрупва тъмен слой оксид, а след това и други повече или по-малко корозивни продукти, които в зависимост от техните свойства предпазват или разрушават металната повърхност. Влагата навлиза заедно с въздуха в микропукнатините на оксидния филм по повърхността на предмета и се получават условия за започването на истинския корозивен процес. Колкото е по-твърд металът, толкова по-трудно корозира той. Времето, необходимо за формиране на корозия на бронз или желязо в различните условия, е различно. В крайбрежни райони е от 4 до 6 години, в индустриален въздух – 5 години, а в чиста среда – 30 г. Степента на корозия на предмети от бронз, прекарвали дълго време под земята, зависи от нейната порьозност, концентрацията на соли, влажността, РН и електропроводимостта. Корозивният процес протича по-бързо в рохка почва, през която водата и въздухът преминават по-лесно. Обратното – в глинеста почва тези процеси са забавени или не се наблюдават корозивни процеси. Бързината, с която протичат тези процеси, също така се определя и от киселинността или алкалността на почвата, в която се намират предметите, от влагата, различните видове животински организми, минералите, които се съдържат в почвата, и др. При измирането на организмите се образуват газове, които при контакт с водата се преобразуват в киселини. Това е една от причините в местата с повече влага в почвата процесите на корозия да са по-бързи.

Под въздействието на тези фактори металната повърхност претърпява химически промени, вследствие на които се развива оксиден слой (отлагане на соли). Те са различни по вид и зависят от множество фактори: вид на метала или сплавта, агресивност на околната среда, продължителност на тяхната изложеност.

Ако средата, в която се намира предметът, не е силно агресивна, тя може да има благотворно влияние. В такива случаи настъпва химически процес между метала и околната среда, който довежда до намаляване или спиране на всички химични реакции върху повърхността му. Формира се корозионен слой, който е химически устойчив, твърд, компактен, равномерен и който защитава металния предмет от по-нататъшни вредни влияния.

Най-разрушаващият агент при бронза е хлорът и неговите съединения. Така наречената бронзова болест представлява твърда, зърнеста, неравна повърхност (кора), примесена с пясъчинки от почвата.

При изваждането на археологически предмети от земята и отделянето им от средата, в която са били стотици години в равновесно състояние,

те се нарушават и започва активизация на нови химически процеси. В такива случаи е необходимо да се вземат бързи консервационни мерки, тъй като за сравнително кратък период може да се стигне до корозивен процес, който би могъл да минерализира цялостно предмета. Такива са примерите на извадени предмети от силно агресивна среда (почва, съдържаща соли и хлор), при които прекият контакт с въздуха или въздействието на кислорода могат да доведат до формиране на праховидна маса и дълбоки язви по метала. В такива случаи извадените предмети е необходимо да се поддържат влажни чрез потапянето им в дестилирана вода или 5% разтвор на натриев карбонат или сода бикарбонат. Сушенето на археологически предмети застрашава тяхната стабилност.

При престоя си под земята на повърхността на предмета се създава слой оксиди (меден оксид – червен) под формата на купритни минерали. Под въздействието на въглероден диоксид те преминават в меден карбонат (синьозелен слой). Колкото е по-малко наличието на хлор, толкова по-постоянни са минералните слоеве, които образуват защитен филм върху метала срещу корозия. При бронза тази поява се свързва с превръщането на калая в метакалайна киселина, която най-често се появява в горния слой на патината. Също така бронзовите предмети под земята в зависимост от условията могат да формират комплексни силикати.

Степента на корозия зависи от чистотата на метала и вида на металната сплав. Според степента на корозия сплавите имат предимство спрямо чистите метали. Медта е по-малко издръжлива в сравнение с бронза. При бронзовите предмети, за разлика от медните, върху зеленикавия корозионен слой би могло да има минерализиран и трошлив слой.

Технологията на изработка на металните предмети е също от голямо значение за формирането на корозия и степента на издръжливост на външни влияния. Предметите от мед и техните сплави, които са изработени чрез коване, най-често имат здрава запазена структура, за разлика от предметите, добивани чрез леене. Тяхната структура е порьозна и чувствителна на корозивни процеси. Същият проблем имат и бронзови предмети, добити от стопилки на метали от по-стари предмети.

Често пъти археологическите артефакти имат тъмна повърхност. Обичайната причина за потъмняването на бронза е тънкият слой от червеникавокафяв меден оксид, куприт мед. Той най-често се появява заедно с черния меден оксид (CuO).

Зелените тонове стават по-тъмни в присъствието на сулфиди на медта и оловото и добиват матиран вид от корозивните продукти на арсена. Светли остават при застъпеност на карбонатите на оловото и особено

каситеритът, относно оксида на калая. Колкото калаят е повече, толкова повече цветът на неговата оксидация е по-бялосив. Побеляването е корозивен продукт, появяващ се в безкислородна среда. Наблюдава се слой от бял метал (груб), представляващ смес от калай и бронз с висок процент на калай.

Идентификация на археологически находки от метал

Идентификацията на археологически предмети от метал се извършва с разрежена азотна киселина 1:1, която се капва върху скрит участък от предмета. След около 2–3 минути от действието на киселината капката се попива с парче филтърна хартия, което после се потапя в разреден амоняк 1:1. Ако се оцвети в синьо, металът е от мед или негова сплав (бронз). След установяване на вида му металът се промива с течаща вода, след това в дестилирана.

По правило при *чистене на корозия* винаги се избира механичният метод. Премахването на корозирания слой става до слоя от меден оксид и никога до самия метал. Това най-добре се постига чрез механични методи.

Механичният метод на работа се използва най-често поради добрата контролираност на процеса и добрата селекция при отстраняване на корозивни продукти. При химическата обработка предметите са подложени на риск, при който е възможно да се повреди повърхностният слой заедно с благородната патина. Механичните методи се използват за почистване на оксидирани и потъмнели предмети, като се отстраняват повърхностните наслоявания, слоевете от слепена почва, камъчета и др. Също така този метод се избира и при цялостно минерализирани предмети, които не биха издържали химическо третиране, предмети с органични остатъци, които трябва внимателно да се отстранят и подложат на анализи, посребрени или позлатени предмети, чиято основа е мед или негова сплав (бронз) и са в нестабилно състояние. Този метод се използва и като първа стъпка на третиране с цел да се отстрани по-голям участък от дебелия корозивни слоеве и да се установи здравината на по-долните, а – доколкото е възможно – да се определи и последващата реставрация. Чистенето трябва да стига до слоевете с куприт и никога до самия метал.

Преди да се започне механичната работа, е необходимо да се установи твърдината на повърхностния слой и механичната стабилност на предмета – дали е цялостно минерализиран, или има запазено метално ядро. Визуално се определя и видът на патината. Извършва се с помощта на микроскопи или химически реактив. С остро длето се правят микро-

сонди в патината и се установяват необичайни белези, повърхностни остатъци или минерализирани елементи.

Присъствието на хлорни съединения и деструктивни корозивни продукти, които предизвикват неговото разпадане, обуславят начините за по-нататъшно премахване на налепите и лечението на метала.

Често практикуван начин е поставянето под стъкленица на чаша вода, покрита с медна мрежа, върху която се поставя изследваният предмет. Така престоява 1–4 дни, като се проследяват резултатите. Ако в слоя корозирала кора има хлорни съединения, върху предмета се появяват капки от прозрачна или леко оцветена течност. Медният хлорид абсорбира влагата от въздуха и я превръща в боядисан разтвор. Окислените мед и медни оксиди не предизвикват такава реакция.

Преди да се премине към механично третиране, предметът се намокря в етанол или вода за омекотяване на повърхностния слой (налепи) и неговото по-лесно отстраняване.

В модерната практика голяма част от механичната работа се върши под микроскоп с увеличение от 10 до 40 пъти, като предметът най-често е осветен. За работата се използват четки, игли, длета, електрически машинки с опция за смяна на различни видове накрайници.

Полирането на предмета е финалната стъпка от процеса на неговото механично почистване. Действието се извършва ръчно, с четка с фини вълнени или памучни влакна. За абразивна паста може да се ползва емулсия от парафин и вълна, но не бива да се забравя опасността от запушване на порите и пукнатините на метала, които впоследствие могат да се превърнат в потенциални корозивни огнища.

От голяма полза в тези процеси могат да бъдат почистващите апарати, работещи на принципа на ултразвук. Те улесняват работата, но се използват само за предмети с подходяща твърдост, стабилни и без пукнатини. Апаратите с компресиран въздух могат да увредят стабилитета на благородната патина или да я премахнат.

Отскоро се използва метод за премахване на повърхностни замърсявания чрез лазер. До неотдавна той се използваше само за предмети от камък и мрамор, днес в някои институти по консервация и реставрация вече има приспособени лазери за метални артефакти. Лазерните уреди работят с концентрирано разпръскване на високоенергийни фотони, което позволява селективно чистене и запазване на субстратите при отстраняване на нечистотиите и корозивните продукти, без да се наруши оригиналната повърхност. При този метод минералните наслоявания се топят или изпаряват без употребата на химически реагенти.

Почистването на всеки един метален артефакт е строго индивидуално и се съобразява с неговите характеристики. Различните артефакти се откриват в коренно различни локации, съдържанието на налепи и техният състав са напълно различни. Същото се отнася и до метала, който във всеки регион може да бъде от разнообразни примеси и сплави.

След като бъдат преминати описаните дотук действия, е необходимо да се извърши *стабилизиране на предмета*. Това се прави с помощта на корозивен инхибитор, който осигурява дълготрайна защита срещу вредните влияния на влага и замърсен въздух.

Съществуват огромен брой органични съединения, които могат да действат като корозивни инхибитори. Те могат да забавят корозията чрез формиране на стабилен повърхностен слой. Бензотриазолът е един от най-добрите инхибитори за мед и сплавите на медта. По-късно се установява неговата ефикасност в консерваторската дейност. Бензотриазолът (БТА) има свойството да запазва патината, без да променя цвета, и да контролира влажността от околната среда. При импрегнация с БТА се образува защитен филм между предмета и околната среда. Използва се както за силно корозирали, разпрасчени предмети, така и за такива в стабилно състояние. Опитът показва, че за стабилизация на предмети с бронзова болест БТА е недотам ефективен. За проблематичните бронзови предмети се препоръчва 3% разтвор на БТА. Стабилизацията се провежда под вакуум. Ако така проведената стабилизация не е ефективна, предметите се третираат с паста от сребърен оксид за пълна изолация на влагата от околната среда.

Стандартният метод при консервацията на метални предмети е потапяне на предварително обезмаслен предмет в 3% БТА в етанол при стайна температура, може и под вакуум, за около 24 часа, след което се вади от разтвора и се суши. При сушенето се наблюдава повърхността на предмета, по която могат да се появят бели прахообразни кристалчета, които се отстраняват чрез повторно потапяне в чист етанол и отново се суши. Ако материалът е порьозен, може допълнително да се дехидратираща с потапяне в ацетон.

За инхибирането на метали може да се използва и АМТ – 5-амино-2 меркапто-1,3,4-тиадиазол. Представлява бледожълта твърда субстанция, разтворима във вода и етанол. След като бъдат промити в дестилирана вода, предметите се потапят в разтвора на АМТ с концентрация 0,01 mol/l и се държат около 1 час, след което се промиват. Получава се бледо жълтозелен филм на мястото с медни хлориди. Процедурата се повтаря.

За защита на повърхността на медни предмети и техните сплави (бронз) могат да бъдат използвани масла и природни смоли. Те предпаз-

ват повърхността на металите от потъмняване и корозия. Работи се чрез цялостно обмазване или потапяне на предмета в смола или восък.

През XIX в. за защитно средство за произведенията на изкуството се използвали дамарови лакове, шеллак, рибен клей, пчелен восък и др.

В резултат от неговата реактивност, в сравнение с останалите метали, *желязото* реагира много по-бързо от останалите метали. При идеални условия в среда на абсолютно чист въздух, без водни пари, корозията на желязото тече относително бавно. В нормални условия и в атмосфера, в която има влага, процесите се движат много бързо. Разпадането на желязото по земята се дължи допълнително на присъствието на киселини и соли, които се намират във влагата под земята. Морската среда и особено морската вода са особено агресивни към железните предмети поради присъствието на натриев хлорид, който е най-деструктивният корозивен агент за повечето метали. В условия на морска вода желязото корозира пет пъти по-бързо, отколкото на въздух. Бързината на корозията е силно повлияна и от рН-средата.

Корозията на железните предмети започва от повърхнината и се задълбочава към вътрешността. При процесите на корозия желязото дава различни по вид корозивни продукти. Тънкият кафеникав слой на корозия например се образува при сух и относително чист въздух. Обемната червеникавокафява маса е характерна за желязото, извадено от влажна среда с присъствие на кислород. Обикновено той се състои от железни оксиди и карбонати и е с неправилна форма. В основата си това са железни оксихидрооксиди (FeOОН). Корозионни продукти с оранжевокафеникав цвят съдържат хематитен слой, който има защитна функция. Черният корозивен слой е характерен за железни предмети от влажна среда и ниско съдържание на кислород. Слоевете от синкавата гама също притежават защитна функция.

Най-простият метод за *идентификация на железни предмети* е с помощта на магнит. Той не е напълно достатъчен, тъй като някои видове желязо имат слаби магнитни свойства или дори нямат. Затова може да се използва разтвор на меден сулфат 10%, от който се капва върху предмета, и ако се образува медно петно, се отчита железен предмет. Друг метод, който би могъл да се приложи, е реакция с азотна киселина 10%. От разтвора се капва върху повърхността на предмета и след няколко минути се промива с филтърна хартия. След това върху същата хартия се капва разтвор от 10% калиев фероцианид. Появата на синя боя потвърждава желязото.

Литература

- Василев, Т. Изследване структурата и свойствата на метални археологически находки. Варна, 2006.
- Врачевска, Д., Б. Павловска. Консервация на метални предмети. Скопие, 2013.
- Инкова, В. Благородна патина с почвен произход върху произведения на мед и медни сплави. МПК, 1974.
- Инкова, В. Методи и средства за борба с рецидивното корозионно разрушаване на предмети от мед и сплавите ѝ. МПК, 1975.
- Манова, Р. Реконструкция, консервация и оценка на накит от ранножелязна епоха. (Магистърска теза, Катедра „История“, Правно-исторически факултет, ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград), 2019.
- Прокопов, И. Експертиза на исторически и археологически ценности в Република България. С., 2014.
- Черных, Е., 1978. Горное дело и металлургия в древнейшей Болгарии, Изд. БАН. С.
- Шаренков, А., Старинни трактати по технология и техника на живописата. т. 1, кн. 1. Изд. „Български художник“. С., 1988.

Упражнение по тема IV

Въпроси за дискутиране:

- 1. Химичен анализ на сребърна фибула**
- 2. Технологични методи на разработка**
- 3. Изводи от сравнителния анализ**
- 4. Регистър на движими археологически културни ценности**

1. Анализът за определяне на елементния състав на изследвания образец бе проведен с помощта на атомноемисионен спектрален анализ с индуктивно свързана плазма (ICP-AES). Изследването бе осъществено с прибор на фирмата Spectro (Германия), модел Spectroflame D. Данните са отчетени от д-р Бойка Рангелова, пробовземане – д-р Росица Манова.

Пробовземането е деликатна процедура, зависеща до голяма степен от типа и състоянието на находката, а също така както от целите на анализа, така и от използвания аналитичен метод.

Повърхността на метала бе чиста, без патина или продукти на корозия. Не се наложи допълнителна интервенция за премахване на повърхностни корозивни продукти. Пробата се взе чрез неструктивен метод от лицевата и опаката страна на обекта.

Резултати и изводи от експертизата:

В пробата са отчетени следните стойности на метали:

Ag (сребро) 89,07; Cu (мед) 5,35; Pb (олово) 1,74; Zn (цинк) 1,68; Au (злато) 0,91; Fe (желязо) 0,82; As (арсен) 0,23; Bi (бисмут) 0,07; Cr (хром) 0,07.

Ако съдържанието е по-голямо от 10% от общата маса, веществото се назовава като основна или главна съставна част. От 10 до 0,01% – примес или допълнителна съставна част. По-малко от 0,01% са остатъчни следствени примеси.

Обработката на данните отчете като основен елемент сребро, при- състващо в най-високи стойности – 89,07%.

Втора по процентно съдържание на метал е концентрацията на мед Cu със стойност 5,35%. Оловото Pb със стойност 1,74% и цинкът Zn с 1,68 % са близки в процентно съотношение. Трите елемента – мед, олово и цинк, са допълнителни съставни примеси. Останалите – злато Au 0,91%; желязо Fe 0,82%; арсен As 0,23%; бисмут Bi 0,07%; хром Cr 0,07%, са в много ниско процентно съдържание и са остатъчни и следствени примеси. Ниските им стойности сочат за тяхното наличие в естествения материал. Те проявяват сходно поведение при пирометалургичната преработка на рудите и метала. Съдържанието на тези елементи индикира, че преработката на рудата до метал и последвалото му претопяване е протекло при силно редукиционни условия (отнемане).

Резултати и изводи:

Съдържанието на олово Pb 1,74% се възприема като привнесено в сплавта, или примес. В оригиналите се открива олово, а заедно с него специфичните микроелементи. Чрез анализ на оловния изотоп може да се датира. Оловото има радиоактивно разпадане на уран и торий. То образува галенов оловен сулфид (патина). След определен период на разпад уранът и торият се разделят и спират да са радиоактивни. Количеството на изотопите зависи от количеството уран и торий. Според тези количества се измерва възрастта. Предположението, че следите от олово в среброто са от рудника, е неточно. При топене леките изотопи на оловото се изпаряват, а по-тежките остават.

Стойностите на цинк Zn 1,68% също доказват пирометалуричната обработка на метала. Той се явява продукт в димоотвеждането на пещите за сребърно/оловно топене в римските мини. Цинкът е летлив и цинковите пари са силно реактивни. Ранните артефакти не могат да съдържат цинк повече от 28% и той върви заедно с олово или калай, които абсорбират цинка.

Един от най-сигурните индикатори за това, че среброто е било получено вследствие на пирометалургична обработка на рудата, е количество-

то на желязото Fe, говорещо за наличието на процеси на редукция и топене. Ранни сребърни артефакти показват, че желязото присъства почти винаги като примес в тях. Желязото влиза в състава на естествената руда, а температурата, която се развива в пещите, не е достатъчна, за да доведе до редукцията и на съдържащите се в минерала железни съединения и те остават в шлаката.

Промените в химическия състав на рудата в резултат на топене не засягат всички елементи в една и съща степен. Елементите, които са по-малко податливи на редукция попадат в шлаката, като количеството им се определя от условията на металургичната преработка. За сравнение, температурата на топене на желязото е 1538 °C, а специфичната топлина на изпарение е 340 kJ/mol. Температурата на топене на среброто е 961,93 °C, а специфичната топлина на изпарение е 254 kJ/mol (<https://bg.m.wikipedia.org>).

Не на последно място трябва да се подчертае, че съвременните метали са много по-изчистени и нямат такова разнообразие на примеси. Електролитното рафиниране е въведено през XIX в. Днес се добавят елементи, които не са добавяни през Античността – фосфор, алуминий. Цинкът влиза в сплав с олово след 1955 г.

2. *Старинните технологични методи на изработка* ни дават полезна информация и днес. Изследванията на археологически находки е необходимо да се извършват на базата на проучвания на старинните писмени източници, сведения и описания за технологията и техниката на изработка, като се приложат към съвременните изследвания в областта на физиката, химията, минералогията и т.н. Съчетанието на тези основни знания ще даде на съвременния експерт точни и конкретни сведения върху редица проблеми, свързани с хронологията на използваните материали и типичните подходи през епохите, с присъщите им материали и технологични похвати, а това ще определи рамките на отделните култури.

Експертният извод от съвременния анализ върху веществения източник (фибула) се верифицира чрез сравнение с писмени сведения относно технологиите, достигнали до наши дни благодарение на старинните трактати.

Някои примери:

Гай Плиний Секунд, „Естествена история“ I в. (В: Шаренков, А. 1988) Сребро (ARGENTUM), кн. 33, VI, 31, IX, 46:

„Среброто се намира само в рудниците. То не се ражда само по себе си и няма, подобно на златото, блестящи искри. Рудите му са или с червеникав, или с пепелен цвят. Те могат да се топят само посредством черно

олово (*plumbum nigrum*) или от оловна руда, наричана галена (*galena*) и намираща се обикновено в сребърните жили. При еднаква обработка в огън, една част се пуска във вид на олово, среброто пък плава отгоре, подобно на масло във вода...“

„...Медта се топи, освен другите руди, от медния камък (*aerosus lapis*), който се нарича още кадмий (*cadmia*) [...] Медта се добива също така и от друг род камък, наричан халкит (*chalcitis*) в Кипър, където за пръв път била открита медта, но скоро е паднала (цената), защото в другите земи била намерена по-добра, а особено златоцветната мед (*aurichalcum*), която отдавна се почита като най-хубавата мед и била много ценена. Но от известно време не се намира поради изтощението на земята.“

Лайденски папирус „X“ края на III в. н. е. (В: Шаренков, А. 1988)

Асем – азем (*asem*) – 1. естествена сплав от злато и сребро, наричана от гърците „електриум“; 2. сплав от злато и сребро.

Получаване на асем

„Сребро 2 части, пречистен калай 3 части, мед. Разтопи, след това извади и почисти. Използвай, като за първокачествени сребърни предмети.“

Пречистване на сребро

„Как се пречиства сребро и се прави по-блестящо. Вземи една част сребро и равна по тегло олово. Сложи в пещ, дръж го стопено, докато оловото бъде поето; повтори операцията няколко пъти, докато стане лъскаво.“

Позлатяване на сребро

„Стрий миди със сандарак и циновър и натъркай предмета с нея.“

„Как да се приготви позлатено сребро. Разтвори циновър със стипца, излей отгоре бял оцет и когато сместа се сгъсти, така че да прилича на восък, прецеди я няколко пъти и я остави да престои една нощ.“

Позлатяване

„Позлата със същия ефект. Арсеник на люспи, зелен камък, златен сандарак, живак, траганат, сок от змийски лапад, равни части. Разтопи заедно с жлъчка от коза. Употребява се за медни предмети, за сребърни предмети, за фигури за малки щитове. Медта не трябва да има грапавини.“

За сребърен метал

„Паразинус (*Parasinus*) – това е зелена земя, от която изтича сребърен метал. Същият се ражда в тази земя в каменисти места, в които се намират много метали с различни цветове. Същите камъни имат бели жили, когато се изпекат за проба, стават черни. След изпичане се появява цвят в сребро: това е камъкът, от който излиза среброто... „

Теофилус, „Съчинение за различните изкуства“, XII в. (В: Шаренков, А., 1988)

Отливане на среброто

„...Когато са направени тези приготовления, постави среброто в едно от горилата и когато то се стопи, посипи го с малко сол, след това излей бързо в кръгла форма за леене, нагрятата над огъня и напълнена с разтопен восък. И ако от небрежност среброто е било нечисто, тогава стопи го още веднъж, докато не стане съвсем чисто. След това пригответи смес от чиста винена утайка и сол, в които ще гасиш среброто винаги когато ще го топиш.“

За медта

„Медта се ражда в земята. Когато намерят медни жили, с голям труд я получават, като изопват и разтрошават. Медта представлява от само себе си естествен камък, оцветен в зелено, много твърд и смесен с олово. Когато се изкопава в голямо количество, този камък се поставя върху купчина дърва и се изгаря подобно на варта. Камъкът не загубва своя цвят, а губи само здравината си, така че може да се раздробява. След това, раздробен на малки парчета, камъкът се поставя в пещ и се претопява в течение на един ден и една нощ, като се използват мехове за раздухване на въглища. Това трябва да се прави внимателно и грижливо... Щом камъкът започне да се топи, оловото изтича през определени отверстия, а вътре остава медта...“

„Има и също така разновидност на камъка с жълтеникав цвят, понякога даже червен, който се нарича *galmei* (цинкова руда, Ат. Ш.). Без да го трошат, в този вид, в който се копае, го поставят в огъня върху бързо запалващи се дърва и нагриват дотогава, докато камъкът не се нажежи. След това изстиналият камък разбиват на малки парчета, след това смесват със стрити парчета въглен. След това примесват по-горе споменатата мед в пещ, построена по този начин.“

3. Извод от сравнителния анализ:

Елементите, присъстващи в състава на обекта: Ag (сребро) 89,07; Cu (мед) 5,35; Pb (олово) 1,74; Zn (цинк) 1,68; Au (злато) 0,91; Fe (желязо) 0,82; As (арсен) 0,23; Bi (бисмут) 0,07; Cr (хром) 0,07, доказват автентичност и отразяват технологията на изработка през предишни епохи.

– Фибулите, като елемент от костюма, съчетават в себе си две функции – практическа и естетическа. Изработката им и външното оформление са били диктувани от модните тенденции и стила на работа на майсторите. От голямо значение за тяхната визия били техническите умения

на създателите и общественият статут на поръчителите. Важна роля в тяхното разнообразие са изиграли и културните взаимодействия между обществата. Непрекъснатата промяна на модата и стила в дадена епоха е хронологически индикатор, позволяващ датирането на археологическите обекти. Преобладаващото число фибули, открити на територията на България, са изработени от бронз, но има примери и за използването злато, сребро и желязо.

4. Регистър на движими археологически културни ценности

1. Оригинали

- 1.1. идентификационни данни на културната ценност
- 1.2. метрични данни
- 1.3. тегло
- 1.4. композиционен и колористичен опис на лице и гръб
- 1.5. иконографско проучване – историография
- 1.6. физични изследвания – заснемане под ултравиолетова светлина, инфрачервена светлина, рентгенография, рентгенофлуоресцентен анализ и др.
- 1.7. химични изследвания – анализ на корозивни продукти на метал, анализ на керамика, стъкло и т.н.
- 1.8. техника и технология на производението – точно описание на технологията
- 1.9. стратиграфия и др.
- 1.10. характеристика на оригиналните технологични слоеве – брой на слоевете, използвани материали, технология на изпълнение и др.
- 1.11. състояние на оригинални технологични слоеве;
- 1.12. наблюдения с просто око и микроскоп
- 1.13. фактори, предизвикали промените в културната ценност или фалшификат
- 1.14. механични разрушения – причини
- 1.15. физикохимични разрушения
- 1.16. биологични поражения – участъци с биологични вредители и др.
- 1.17. промяна на лаковите покрития – цвят, прозрачност, кракелюр и др.
- 1.18. разрушения на свързвателите в технологичните слоеве
- 1.19. повърхностни наслявания – потъмняване, налепи, корозия, прахови частици и др.
- 1.20. фотодокументация и снимки от анализи
- 1.21. експертна оценка, заключение
- 1.22. финансова оценка

2. фалшификати

- 2.1. идентификационни данни на културната ценност
- 2.2. метрични данни
- 2.3. композиционен и колористичен опис на лице и гръб
- 2.4. иконографско проучване, описание
- 2.5. физични изследвания – заснемане под ултравиолетова светлина, инфрачервена светлина, рентгенография, рентгенофлуоресцентен анализ и др.
- 2.6. химични изследвания – анализ на корозивни продукти на метал, анализ на керамика и т.н.
- 2.7. техника и технология на производението – точно описание
- 2.8. използвани повторно оригинални материали чрез претопяване и др.
- 2.9. характеристика на технологични слоеве – брой на слоевете, технология на изпълнение и др.
- 2.10. наблюдения с просто око и микроскоп, дактилоскопия
- 2.11. манипулирани механични разрушения
- 2.12. манипулирани физикохимични разрушения
- 2.13. манипулирани биологични поражения
- 2.14. допълнително оцветявани лакови покрития, имитации на патина
- 2.15. фотодокументация – заснемане на всички страни на обекта, таблици и снимки от анализи
- 2.16. експертна оценка, заключение
- 2.17. финансова оценка

ТЕМА V

Експертиза на стенописи и оцветени архитектурни елементи

В културното наследство на България значителен дял заемат стенописните изображения, запазени в храмовите пространства на хероони, манастири, църкви и други представителни обекти. Богатството на живописни техники документира културното и художественото развитие на българския народ, както и периодите на упадък, свързани с политически сътресения и промени. Интериорите на тракийските гробници, на християнските храмове и скалните манастири разкриват потенциал от знания, свързани с историята, изкуството, културно-историческите промени, етнографията и бита на българите.

За да бъдат изяснени проблемите на експертизата, свързани с този вид наследство, е необходимо да бъде направен преглед както на живописните творби на майсторите зографи, така и на техниките и начините на изобразяване, като се вникне детайлно във всеки етап от тяхното създаване. Изследванията на технологията и техниката на стенописта са необходими и ценни за доброто познаване на материалите, с които са работили майсторите в миналото. Те дават яснота по проблеми, свързани с опазването, както и с правилната им социализация.

Първите (западни) писмени източници върху техниките на живописиста са публикувани през XVIII в., като през следващите години този процес значително се разширява. Причина за породилия се интерес към технологията на живописиста и търсенето на по-широк научен поглед в тази сфера стават първите археологически разкрития от XVIII–XIX в.

в Западна Европа, бързото развитие на химията, получаването на нови бои и пигменти и интересът към историята и проучването на старинна литература и ръкописи. Благодарение на търсенията в тази област са открити старинните манускрипти, трактати и ръководства за живописиста. Това става и предпоставка за изследването на технологията и техниката на живописиста – процес, започнал през XIX в. в Западна Европа и достигнал много по-късно в България.

От втората половина на XVIII в. датират манускрипти, свързани с живописиста. Техният автор Р. Е. Распе през 1781 г. публикува два ръкописа на презвитер Теофилус.

По-късно, през 1823 г., в Италия е публикуван трактатът на Ченино Ченини, а впоследствие е преведен на английски и немски език. А. Дидрон успява да даде своя принос през 1845 г. с издаването на „Ерминия на Дионисий от Фурна“. Съставен от технологична и иконографска част, ръкописът заема основно място при изучаването на технологията на българската живопис. Към списъка от автори, работили по проблемите на живописиста, можем да прибавим Ж. Хиторф, публикувал трудовете на учени от XIX в., Н. И. Лавров, описал химическата структура на пигментите, Ф. А. Петрушевски и А. Д. Ровински, издали „Изображенията на иконописиста в Русия до края на XVII в.“, и др.

Проучванията в областта продължават и през XX в., като се оформя нова област в сферата на науките – история на техниката и технологията на живописиста. Издадените трудове през следващите периоди обобщават физикохимичните анализи на веществени оригинални паметници и информацията от писмените източници.

В началото на XX в. е публикуван труд на Е. Бергер, който се състои от четири тома и описва материалите и техниката на живописиста, използвани през XIX в. Той успява да анализира огромен брой писмени източници от различни епохи.

Автор на значителен брой статии и монографии става известният английски изследовател А. П. Лоури, професор по химия в Кралската художествена академия в Лондон. Заедно с използването на старинните писмени източници, той провежда химически анализи на материали от автентични паметници.

Значим принос в областта се отдава и на труда на Д. Томпсън. Неговите изследвания са насочени върху средновековната живопис и преводите на поредица трактати и манускрипти. Към изследователите на XX в. се числят и имената на В. А. Щавинский, работил върху историята и технологията на старата руска живопис, А. Айбнер, разработил физи-

кохимични методи, люминесценция, микрохимически анализи, А. Лука с мащабното си изследване на материалите на Древен Египет и други.

Процесът на изследване в областта се задълбочава след Втората световна война с ясно очертани граници на проучванията.

Те включват основните методи във физикохимичните изследвания и тяхното анализиране, съчетани със знанията от старинните трактати. Принос за този тип изследвания дават Р. Гетес, изследвал материалите и техниките на живописиста, Дж. Плестърс със своите разработки на нови методи на микрохимически анализ и П. Кореманс, изследвал техниките на фламандската живопис.

Изследванията в България започват едва през 40-те години на XX в., а първите сведения са незначителни и без научна стойност. За първи път през 50-те години на XX в. Кирил Цонев публикува самостоятелно изследване по темата. В него той събира всички проучвания върху техниката на живописиста и стенописиста. През 1967 г. проф. Л. Прашков пише дисертация върху материалите и техниката на българската монументална живопис от края на XII до началото на XIV в. С това той полага началото на научното изследване в България в тази област.

През следващите години значителен принос по темата освен Л. Прашков, имат В. Василев и Ас. Василиев, който през 1976 г. издава две български ерминии и дава началото на изследванията на българските ръкописни източници по технология на старата българска живопис.

През 1983 г. А. Шаренков защитава дисертация върху технологията и техниката на българската възрожденска икона, а през 1988 и 1994 г. публикува „Старинни трактати по технология и техника на живописиста“. По проблемите на технологията работят още Л. Красовска, М. Кънчева, В. Анчева, Б. Илиева, П. Попов, Ат. Атанасов, които изследват писмени източници и отчитат резултати от физикохимичните анализи на живописиста.

След тракийската гробнична живопис (Казанлък, Александрово, Свещари, Мъглиж, Оструша) монументалната църковна живопис е най-мащабният дял в средновековното изкуство на България до началото на XX в. Тя е отражение на новите хуманистични и граждански идеи на Българското възраждане. Заедно с иконата, тя е основен индикатор за промените в тематиката и цялостния стилово-художествен и идеен облик на българската живопис. Монументалното (стенно) изкуство на България е наситено с идейно-тематични особености, подчертаващи народностната му определеност. То изобилства с изображения на тракийски аристократи и божества, на Иисус и Дева Мария, светци войни: Георги и Димитър, Теодор Стратилат и Теодор Тирон, Мина и Меркурий – поотделно, по

двама, трима или в по-голяма група (вж. старата църква в Кремиковския манастир). По своята същност, форма и схема то е продължение на византийското изкуство. В периода XVIII–XIX в. художниците значително увеличават обема на разказа и го насищат със странични подробности, отдалечавайки се от лаконизма, пропорциите на голямата византийска традиция в живописа до XVI в. Огромната обществена нужда от бързо разпространение на идеали и духовност, която да укрепи българската народност през XIX в., е изразена в многобройните стенописни изображения, изпълнени от народни творци (непрофесионалисти). В тях се наблюдават диспропорции при изграждането на образи. Краят на XVIII в. е етап на ускорено развитие в монументалната живопис, свързано с повишеното икономическо развитие на българското население. През периода се наблюдава разкрепостяване на мисленето, поява на нови модерни тенденции, просветителска дейност, интерес към историята и откриване на собствено място в нея. Всичко това довежда до нови ярки сюжетни образи, представянето на отделни персони и сюжети и нови начини на колоритни интерпретации. В живописа се проповядват не само нови морални критерии за добро и зло, но се появява нов естетически, по-земен идеал, по-свежа и оптимистична цветност. В резултат на повишената контактност между художниците се появяват и нови сюжетни мотиви – понякога повлияни от по-далечни земи. Това раздвижване продължава да се дооформя и през XIX–XX в., като отразява художествения облик на създадените стенописни украси и идеите, които те проповядват.

Експертизата на стенописи изисква предварителна проучвателска дейност. Необходими са максимален брой данни в исторически аспект за всеки един обект. В тях влиза архитектурният стил – купол, абсиди, притвори, ходови галерии и т.н. Документират се сюжети, колорит, подова декорация (ако съществува такава) и подробности, свързани с интериорната украса. Всички те се фотографират и се прилагат към документацията. Описват се подробно ансамбли със стенописни изображения, техните пропорции, разположение и композиция. Обозначава се степента на разрушения и се прилага точна стратиграфия.

По време на общия преглед се установяват времето на изписване, авторовият подпис, стилът и техниката на изпълнение. Изясняването на символиката и мотивите за изписване е задача, изискваща специалисти в областта на историята, изкуството и културно-историческото наследство.

След изясняване на всички налични данни се изготвя опис на предходните и вторичните реставрационни дейности. Нанесените щети от непрофесионални намеси, наблюдавани най-често при документиране на

обектите, са: несъзнателна промяна на колорита, изчуквания и издрасквания с цел нанасяне на нова мазилка, преобоядисване върху стенописните изображения с цел освежаване, подменени надписи на светци, недоукрепени участъци, надживописвания, доизписване на загубени вече оригинални участъци в различен стил и тематика, подмяна на фонови пространства, използвани погрешни материали, довели до нови разрушения, циментови кръпки, предизвикали отлагане на соли, лакиране с цел освежаване на оригинални стенописи и други.

При повторна възстановителна работа професионално документираните дейности върху обектите се издирват, за да дадат информация, свързана с реставрационния процес и издръжливостта на обектите спрямо климатичните особености на географското разположение и с времето, в което те са се запазили в добро състояние. Всеки обект се нуждае от периодичен надзор на извършените консервационни дейности, тъй като е подложен на разрушителното влияние на околната среда.

Монументалните произведения (стенописи) са изградени върху нови от каменни, тухлени и други видове градежи с различни по състав и дебелина спойващи вещества (хоросан). В силно разрушените участъци лесно могат да се разграничат технологичните етапи на градеж и мазилкови грундове. Грундовото покритие е неделима част от живописиста и е изградено от определен брой слоеве с точни характеристики (дебелина, плътност, вид на използвани материали и т.н.). Съставът на всеки един е с точно определени пропорции, предопределени от неговите носещи функции. При неспазване на оригиналните пропорции по време на възстановка и използване на нови, различни от оригиналните и неподходящи материали се стига до много по-тежки разрушения. Всяка една съставка на мазилковия грунд (вар, фибров пълнител, едрина на зърното) се определя чрез изследвания, които дават ясна представа за предстоящата възстановителна дейност. Установяването на техниката на изписване, пигментите и техните свързватели са елемент, без който професионалната експертиза е немислима. Пигментите, техниката на изпълнение и техните характеристики са свързани с вида на технологията.

В храмовото културно наследство експертите могат да срещнат различни по вид и форма видове разрушения – разпрашавания на живописен слой, силно опушени стенописни изображения (сажди), пропуквания и каверни вследствие на течове и влага, промяна на цветовете и колорита, отлюспвания на живописиста, зони с механично нанесени вреди, щети от соли, разрушения, причинени от биологични вредители, и много други.

Подходите за всеки един от проблемите изисква знание за технологичните слоеве, за материалите, използвани при направата на произведенията в миналото. Те могат да дадат яснота за подхода в експертния процес.

Върху стенописите оказват влияние околната среда, относителната влажност на въздуха, температурните амплитуди, преките слънчеви лъчи, валежите, вятърът (при външни обекти), биологичните вредители, механичните разрушителни процеси и др.

Минералите са елементи, изменящи своята специфика, а изменението зависи от издръжливостта на атмосферните влияния. Пясъчниците и варовиците са порьозни материали, податливи на проникване на вода в своята структура. Капилярното движение е способността на течности да проникват в тесни пространства без помощта на гравитацията. Изменения възникват вследствие на взаимодействието между течността и заобикалящите я твърди повърхности.

Дъждовната вода в населените места съдържа прахови частици, амониак, сероводород. Подпочвените води съдържат въглеродороди, натриев сулфат, натриев хлорид и др. При замръзване водата увеличава своя обем между 5–10%, което води до напукване на основата при монументалната живопис. България има четири годишни сезона, през които температурните амплитуди се променят от ниски към високи стойности и обратно. Промените в температурите водят до отварянето на все по-големи пукнатини с всяка изминала година. Слънцето е фактор при силното изпарение и кондензацията на водни частици.

Когато нивото на относителна влажност в интериорна среда е над нивото на съответстващата температура, се получава конденз. Кондензираната влага създава условия за висока влажност в затворен обем, а това способства за развитие на плесени, мухъл, бактерии и други микроорганизми, причинители на деструкция върху органичните материали.

Неорганичните материали са предпочитана среда за автотрофните организми. Различният състав на магмените скали, седиментните скали и метаморфните скали предопределя и участието на различни групи организми и микроорганизми при тяхното разрушаване. В зависимост от състава и микроклимата каменните основи и стени на гробници, църкви и манастири могат да се колонизират от различна по състав микрофлора и растителни съобщества. Те се разпределят в няколко групи:

– автотрофни бактерии – черни налепи, причиняващи пукнатини и раздробяване;

– хетеротрофни бактерии – черни и чернокафяви петна, причиняващи нарушаване на повърхността;

- актиномицети – сивозелени налепи, причиняващи белезникави петна;
- фунги – многоцветни налепи, причиняващи пукнатини;
- цианобактерии и алги, лишеи – многоцветни налепи, причиняващи пукнатини;
- висши растения, причиняващи пукнатини;
- Инсекти, причиняващи дупки и корозии (екскременти с корозивен характер).

Бактериите, действащи на неорганичните основи, са облигатни автотрофи, но могат да бъдат и факултативни автотрофи или хетеротрофи. Процесите на разрушения са винаги свързани с подкиселяване на средата. Няколко групи бактерии са считани за активни деструктори на скалните материали. Това са бактерии, свързани с биохимичния цикъл на сярата, азота и въглерода. Серните бактерии продуцират сярна киселина, която атакува камъка, и се получава калциев сулфат. Бактерии от родовете на *Thiobacillus*, *Sulfolobus*, *Thiomicrospira*, *Desulfovibrio* се считат за основни деструктори на камъка.

Нитрифициращите бактерии окисляват амоняка до нитрити и нитритите до нитрати. Крайният продукт е азотна киселина, която атакува повърхността на камъка до образуването на калциев нитрат и гипс. Такива са *Nitrosomonas*, *Nitrovibrio*, *Nitrococcus*, *Nitrobacter*, *Nitrospira*, *Nitrosobaakter*.

Негативното действие на хетеротрофните бактерии е свързано с продукцията на хелатиращи агенти, органични и неорганични киселини и основи. Хетеротрофните бактерии от рода на *Bacillus*, могат да извличат алуминий и силиций от алумосиликатите посредством киселини и хелатиращи агенти.

Фунгите са хетеротрофни организми, които предизвикват силно пигментиране на повърхността и механични разрушения от гъбния мицел. Те продуцират киселини – азотна, въглена, сярна, лимонена, оксалова, глюконова.

Лишеите са способни да съществуват при различно водно съдържание. Те могат да се развиват на повърхността и в дълбочина. Разрушителното им действие е свързано главно с три процеса:

- продукция на въглена киселина;
- продукция на оксалова киселина;
- продукция на хелатиращи агенти.

Осъществяването на превантивен контрол над биологичния растеж при стенописните изображения е трудна задача. Тя се състои предимно

в ограничаване на основните фактори за развитие на микроорганизмите. В различните случаи се взимат решения, зависещи от типа на материалите на обекта, които трябва да се предпазят. Рутинното периодично почистване в повечето случаи е единственият начин за превенция срещу биологична атака. За ограничаването на светлината, влажността и прочее се използват специални сенници, изолационни покрития, специални гелове и др.

Солите са химични съединения, които могат да се разглеждат като получени в резултат от процеса неутрализация (взаимодействие между киселини и основи). Те имат различна разтворимост във вода и могат да се класифицират според вида на йоните, които се получават вследствие на дисоциация: прости соли, хидроген соли, двойни соли, основни соли, комплексни соли, кристалохлориди.

Солите практически са навсякъде в обкръжаващата среда. Те са един от най-срещаните причинители на деструкция и се образуват най-вече от въздушни замърсители с голямо съдържание на сулфати и нитрати, влага и при почистване на стенописи с неподходящи материали.

Минавайки през порьозните материали, водата разтваря намиращите се в нея соли и ги придвижва към повърхността на стенописа. При повишаването на температурата и сухия въздухоток се ускорява изсушаването и се засилва движението на влага към повърхността. Кристализацията на солите може да се получи както на повърхността, така и под нея. Повърхностните соли се разпознават с просто око по образувания белезникав полупрозрачен филм. Тези, които кристализират под повърхността, увеличават обема си и разрушават структурата на материалите. Вследствие на соли се получава разпращане на живописиста, промяна на цвета, пропускане, дупки в мазилковия слой и др. При наличие на соли е необходимо тяхното максимално извличане, преди да се извърши каквато и да е друга реставрационна дейност.

Непрофесионалните експертизи пропускат този етап. Освен че се случва да се видят директно надживописвани върху автентичните произведения, се срещат и циментови кръпки, които имат високо съдържание на соли.

Ерозивните процеси настъпват вследствие на въздушни замърсители – амоняк, въглероден диоксид, солна киселина, сероводород, сулфатни аерозоли, флуороводород, серен диоксид, азотен диоксид, мъгли и др. Въздушните замърсители взаимодействат с водата и водят до окислителни процеси, които атакуват свързващите материали. Влагата предизвиква химично отслабване на мазилковите слоеве. Въглеродният

диоксид взаимодейства с нея и се образува въглена киселина, която отслабва стабилитета на свързващите вещества на мазилката. Аерозолите са фини дисперсирани частици, съдържащи азотен диоксид и амоняк, създаващи идеални условия за окислителни процеси. Серният диоксид води до окисление. Газовете са разтворими във вода и образуват киселини, от които калциевият карбонат се превръща в гипс. Солната киселина атакува карбонатите. Озонът е силен окислител.

Механичните повреди при стенописните произведения могат да бъдат причинени от удар, издиране, земетресения, недобре изградени дренажи, пропукване на целия градеж, лошо строителство, свличане на земни маси и др.

В добрите експертни практики се установяват всички детайли, причинили увреждането на творбите, техните материали и едва тогава се преминава към експертно заключение. Изготвя се анализ на разрушенията, тяхната форма и обхватност – прах, биологична активност, налепи, издрасквания, липси, пукнатини, ерозия, загуба на кохезия, разслоявания, корозия, промяна на цветовете, промяна на свързвателите. Съблюдава се връзката между градежа, мазилковите слоеве и живописата. Отбелязват се липси, допълнително правени в миналото кръпки (най-често циментови). Обобщават се причините за разрушенията с цел те да бъдат предотвратени в бъдеще. Описва се подробно структурата на фрагментите и се взимат проби за петрографски анализ на основата. (Ако има проби от реставрацията, се ползват те.) Чрез него се търси информация за минералното съдържание и структурата на мазилковия слой и градежа. С помощта на рентгеноспектрален анализ могат да се анализират индивидуални зърна и да се определи молекулната структура на кристалите.

През 2001 г. за пръв път в България започва да се прави инструментално наблюдение на цветовете (Боянска църква) с помощта на преносим колориметър Минолта CR – 300, както и цифровизация на информацията с програмата Chroma control C, и създаване на база данни за различните наблюдавани обекти.

Работата с апаратурата, както и отчетените резултати са обобщени в статия. В нея се дава широк спектър от познания за цветовете и светлинните източници. Измерванията са извършени с използване на Standart Illumination C – 6774K (стандартна светлина), еквивалент на дневна светлина без UV спектъра.

Данните от измерването са конвертирани и съхранени в табличен вид в Xy и Lab координати на цвета. След всяко едно ново измерване се пра-

ви съпоставка в промяната на цветовете – dE (цветово отстояние между пробата и последното измерване).

При такъв анализ може да се наблюдават избледняване на цветовете във времето, натрупване на прахови частици, влияние на осветителните уреди при експониране, наличие на соли, остатъци от смоли, разтворители след почистване на стенописите и др.

При изследване на монументални паметници се използват най-често физикохимични анализи, микроскопски анализ, микрохимически анализ, рентгеноструктурен анализ, рентгеноспектрален анализ (микросонда), гранулометричен анализ за установяване на качествения и количествения състав на наличните минерални компоненти. Петрографският микроскоп и рентгеноспектралният анализ могат да дадат информация за индивидуалните зърна в мазилковите слоеве. Минералните зърна се анализират чрез рентгенов кристалограф. Рентгеноструктурният анализ определя атомната и молекулната структура на кристалите.

В състава на монументалните произведения влизат различни по вид материали с точно определени качества и характеристики. Знанията за използваните в миналото и за съвременните материали спомагат за правилната експертиза.

Основите на монументалните сгради включват камък. При тяхното строителство са използвани гранит, пясъчник, гнайс, варовик, които могат да бъдат обработени и необработени. Най-ранните представители на монументални изображения в България са рисунките в пещерата Магура от времето на късния палеолит – 8000 г. пр.Хр., и неолит – VII–IV хил. пр.Хр.

Приетите за най-ранни обработени варовикови камъни за градежи са от времето на Египетското царство. Египтяните първи систематизирали елементи в изкуството и архитектурата. Необработени каменни блокове без свързващо вещество били използвани в Микена и Атина. По време на елинистическото изкуство силно се разпространява използването на варовик и мрамор, а по време на римската епоха към тях се прибавя печената тухла в комбинация с камък. През Средновековието широко разпространени са тухлените сгради с каменни основи.

Първите тухли, изработени с конструктивна цел, били плоски с големина 2 на 2 стъпки и дебелина 3 до 5 см – пинти. През Средновековието тяхната форма се променя и преминават в кубични и паралелепипедни. Витрувий през I век описва процеса на изработка на тухли от червена мазна глина, която била промивана многократно с цел да се отстранят водоразтворимите органични съставки. Най-старите тухли, открити в България, са от V в. пр.Хр. Запазени са тухлените сгради на Казанлъшка-

та гробница, ротондата „Св. Георги“, църквата „Св. София“, църквите в Несебър, Бобошевския манастир „Св. Димитър“ и др.

Кирпичени тухли били използвани в Египет и Двуречието през Средновековието, а в България до XIX–XX в. (западното крило на Рилския манастир). Строежите от кал и слама могат да бъдат видени в разлива на реките Тигър и Ефрат и Близкия изток. Най-старата технология за рисуване била върху глинена мазилка, която се трамбовала, а върху нея се нанасяло гипсово покритие. Особеностите при изграждането на такива обекти, в които са използвани почвеноглинести материали, се засилва в случаите, когато е налична и декоративна украса в интериора и екстериора на съответната постройка.

Най-често срещаното свързващо вещество в монументалните техники е варта. Добивана е чрез печене на различни минерални скали, носещи названието варовици. Печената или негасена вар представлява калциев окис. Потопена във вода, тя се превръща в гасена вар (тесто) и представлява калциев хидроокис с алкални свойства. Разрежена с още вода, се превръща във варно мляко. Гасената вар има циментиращи свойства и е с широко разпространение в архитектурата като свързвател на тухли, мазилки и дори за направата на бои. Тя намира приложение при варно-казеиновата живопис и фреската. Варта е универсален свързвател във всички монументални техники. Днес са известни няколко вида: мазна вар, мазна нискомагнезиална, постна, хидратна, доломитова.

Постната вар е с 85% съдържание на калциев карбонат и 8% глинести вещества. Доломитовата вар е с 47% калциев карбонат, 45% магнезиев карбонат и 8% глинести вещества. Магнезиевият карбонат избива под формата на соли, което го прави неподходящ материал за работа. Хидратната вар съдържа цимент, гипс, 75% калциев карбонат, 19% глинести вещества и не е особено качествена. Има слаба устойчивост, което се дължи на глинестите добавки. Тя карбонизира, втвърдява се по-бързо от класическата. Вследствие на водата и бързото изсъхване се появяват пукнатини, поради което ѝ се добавят фиброви пълнители. Не се препоръчва за стенописи, докато мазната вар съдържа 93% калциев карбонат и нисък процент глинести вещества, което я прави най-качествената.

Циментите имат ограничено приложение поради техните свойства и качества. В състава на цимента влизат калциев окис, силикати, калциеви соли. Основните суровини за получаване на цимент са калциев карбонат и глини. Освен тях може да се използват мергели. Приблизителното съотношение на изходните суровини при производство на цимент е „варовик – глина: 3:1“.

Бетонът е най-често използваният материал в съвременното индустриално строителство. Съставът му е разнороден и се установява въз основа на лабораторни проби. Бетонът е композитен строителен материал, получен в резултат от втвърдяването на смес от цимент, вода, пясък, трошен камък или речен чакъл, а в някои случаи с химични или минерални добавки. В състава му могат да се открият серен триоксид, силициев диоксид, шлам, глина и всякакви видове и различни по вид и свойства пълнители.

Един от най-често срещаните от експертите проблеми е циментиранието на деструктурирани мазилки, появата на соли и нови пукнатини вследствие на необмислена реставрационна намеса. При съвременното строителство директно върху бетона се нанася цимент с вар на сухо, който след приблизително 2 години пада. Проявява се при сглобките на панелите. Процес на пълзене е движението на мазилката, която започва да се свлича поради механични и химични причини. Получава се и избиване на соли, които рушат мазилките. Солите са гаранция за зараждане на микроорганизми, бактерии, които се хранят с желязото. Циментът влияе на горните технологични слоеве. Правилният начин за направата на мазилка е чрез обилно омокряне и изпъване на рабица – стоманена тел, плет. Недостатък на рабицовата мрежа е, че тя корозира, затова се обмазва с масла или се боядисва. За да се предотврати избиване на соли, се използват изолации с асфалтни и битумни разтвори. В днешно време се използва силиконов разтвор за обмазване на бетона и арматурата и след това се нанасят мазилките. За да се усили здравината на мазилката, се използват фиброви пълнители (коноп, кълчища), които служат за арматура. Съществуват още и синтетични пълнители (акрилати, поливинилацетат). Синтетичните мазилки са устойчиви и запечатват повърхността на основата. Изключение правят полиметилакрилатните и акрилатните.

Пълнителите са вещества, които се добавят към свързващия продукт за стабилизиране на разтвора, увеличаване на плътността, предотвратяване на пукнатини, допринасяне към определена фактура.

Те могат да бъдат:

- от минерален произход – пясък, мраморен прах, пепел, слюда, керамика;
- фиброви – естествени (коноп, чоп, слама и др.), с изкуствен произход (стъклена вата, полиетиленови влакна, капрон и др.), често играят ролята на арматура;
- изкуствени пълнители – перлит, стиропор и др.;
- сгурия – съдържа сяра и не се използва в реставрационните дейности;

– леярска пръст – съдържа глинести вещества и не се използва в реставрацията..

Квалифицираните експерти трябва да знаят, че техниката на старинната монументална живопис се различава в много аспекти от съвременните методи за изобразяване на образи. И все пак до нас са стигнали технологиите на старите майстори, които са станали основа в развитието на този вид изкуство. Още през древността е използвана варта и нейните съединения. Според Витрувий древните гърци прекрасно познавали и използвали свързващите свойства на варта в мазилката. Римляните усвоили гръцката култура и заимствали от тях украсяването на външните и вътрешните стени на обществените сгради, като широко приложение по това време намира стенната живопис. Свидетелство за този период са запазените фрески от Помпей и Херкулан, Италия. Смята се, че именно по това време се разпространява и намира широко приложение живописта по прясна мазилка, която римляните наричали „in udo“ (по-влажно). Съществувала и техниката „in arido“, която се изпълнявала върху твърда и суха мазилка.

В първите подготвителни слоеве мазилка имало състав от вар и пясък. В по-горните вместо пясък добавяли счукан мрамор.

За свързващо вещество на боите в стенната живопис през римския период служела чистата вар и вар, смесена с животинско лепило, казеин (във вид на мляко) и яйчен белтък. Свързващите вещества зависели от вида на употребяваните бои по време на работа.

За заздравяване на мазилковите слоеве римските майстори добавяли мляко и пемза (вещество с вулканичен произход). Пемзата образувала с варта здрав вид цимент поради наличието на висок процент силициева киселина.

Често срещана практика било във варовите разтвори да се слагат счукани тухли с цел заздравяване на пластове.

С падането на Римската империя живописното изкуство започва да приема практиките и вкусовете на византийската живопис. Мазилковите слоеве стават двупластови. Гасената вар се оставяла да отлежи преди употреба, за да може да премине частично от калциев хидроокис в калциев карбонат. Това заздравявало и предпазвало от напуквания повърхността на мазилката. През този период започват да се използват слама и кълчища за по-голяма здравина. Горният слой на византийската мазилка се нанасял изцяло и едновременно по цялата площ. Това е и причината във византийските стенописи да липсват така наречените съединителни линии, характерни за по-късното италианско фреско. Общата дебелина на двата пласта мазилка, характерна за периода, била 1,5–2 сантиметра.

Характерна за средновековната живопис е гладкостта на мазилката. Очевидно изглаждането на стенната живопис до лъскав вид се правело с цел да се облекчи нейното съдържание на примеси, да ѝ се даде по-богат вид и не на последно място – заради интензивността на боите.

Според Ченини фресковата живопис разполагала с малък брой подходящи за нея бои. От една страна, причината било желанието на художниците да покриват с живопис големи пространства от стените и таваните, а от друга – тяхната издръжливост и покривност.

Експертите трябва да са осведомени, че в съвременната реставрационна дейност се използват различни по състав материали, които винаги са съобразени с обратимостта и съвместимостта им със старите технологии. Както и че реставрацията включва дейности, които се извършват върху стабилен или вече стабилизиран обект, които допринасят за неговото по-добро оценяване и разбиране. Тези дейности са съобразени с материалите, използвани при създаването му. Най-важните дейности са:

поддръжка – всяка дейност, която цели запазване на обекта в състояние, гарантиращо неговата значимост;

реконструкция – възстановяването на обект до вероятна предишна форма с помощта на съществуващ или заместващ материал. Тя може да бъде физическа и виртуална;

реинтеграция – добавяне на материал с цел по-добро възприятие и разбиране на даден обект, без да се нарушава оригиналността. Следват се наличните данни и елементи на културния обект.

Съхранението на даден артефакт, преди той да достигне до ателиетата за реставрация, и времето, необходимо за пълно заличаване на една руина, сграда или църква, оставени без поддръжка на природните въздействия, е въпрос, който изисква компетентна експертна оценка. Периодът, необходим на обикновена влага или на силни слънчеви лъчи да заличат или да увредят един паметник до степен да бъде забравен завинаги, е от изключително значение. Той трябва да се държи под строг експертен мониторинг, като му се противодейства чрез навременна и компетентна реставрация.

Литература

- Бергер, Е. Материали и техники на живописиста. Т. 1–4. С., 1918.
Василиев, А., Ерминии. Технология и иконография. С., 1976.
Лоури, А. Химически материали. С., 1924.

- Манова, Р. Експертиза на културни ценности в живописа. С., 2020.
- Попконстантинов, Хр. Мониторинг върху стенописите в Боянската църква, Сборник, НХА. С., 2003.
- Цонев, К. Технология на изящните изкуства. С., 1949.
- Шаренков, А. Старинни трактати по технология и техника на живописа. С., 1988–1994.

Упражнение по тема V

Въпроси за дискутиране:

- 1. Основни източници на експертни знания**
- 2. Епохи, стилове и школи в стенописната живопис**
- 3. Технология на материалите в стенописа**

Съвременните експертни проучвания в областта на стенописите са свързани както с исторически, етнографски, изкуствоведски знания, така и с физикохимични, микробиологични, технико-технологични изследвания и методи, които имат за цел да открият най-правилните средства и начини за опазване и съхранение на културно-историческото наследство на България. Това е и целта на упражнението – конкретизиране на експертните знания.

При изследване на стенописните произведения е необходимо да се разгледат всички елементи от тяхната направа и да се знае възможно най-точно какви материали и какъв вид техника са използвали майсторите за изработване на стенописа. За целта е нужно да се ползват *писмените трудове и съчинения* на античните автори от I–IV в., на средновековните автори, между които и анонимни от V–XIV в., на специалните трактати, посветени на проблемите на технологията и техниката, на живописа. Да се познават общите трудове от XV до края на XVII в., специалните трудове с описания на живописните материали и техники, научните публикации на физикохимичните изследвания през XVIII–XIX в., от 40-те – 80-те години на XX в. и от най-ново време.

За добиване на цялостно експертно знание са необходими и *веществени източници*. Чрез изследването на оригиналите се добиват информация и знания, които са необходими за експертизата. Методите за извличане на този вид информация са химични, физикохимични и инструментални. Те могат да бъдат микрохимични, спектрални хроматографски, оптични, комбинирани физикооптични, ултравиолетови, инфрачервени, рентгенографски и др. Тези методи имат за цел да предоставят фактологиче-

ски резултати и да дадат обоснована технико-технологична експертиза за стенописните произведения. Те допълват резултатите от изследванията на писмените източници на базата на точни доказателства, а това позволява пълна и точна експертиза.

Основното проучване на всички материали дава възможност *хронологически да се подредят стенописните изображения и да се разделят на школи и автори*. Развитието на стенописните техники и използваните методи могат да се подредят по епохи, стилове и технологии.

Всички данни сочат, че материалите, използвани в най-ранните изображения на стенописта, са оскъдни и предимно от естествен произход (пигменти, багрила и други). Желанието за изразяване чрез изображения с течение на времето се основава на все повече знания и палитрата на най-ранните творци се обогатява с нови пигменти, свързватели, багрила и различни техники. Новооткритите материали давали възможност за нови начини на изобразяване. В исторически аспект всичко това е свързано с особеностите и естетическите идеи на различните общества и народности.

Най-ранното, силно изявено развитие на стенописните техники и началото на нов начин на изразяване чрез образи в стенописта се отнася към *Древен Египет*. За основа на монументалната живопис египтяните използвали предимно камък (гранит, пясъчник, варовик). Върху тази база полагали мазилки от глина, които служели за основа на живописта. Глината се произвеждала от нилски лъос и пясък. По-късно започват да се изработват мазилки, направени от гипс и креда, като гипсовите са типичната основа за стенописни техники. Към гипса за по-избелена повърхност се прибавял калиев карбонат (креда). Често пъти към глината за повече здравина се прибавяла слама и се нанасял втори тънък и гладък слой от гипс, върху който се рисувало.

Варта като свързващо вещество (свързвател) започва да се използва след времето на Птолемей I (323–285 г. пр.Хр.). Това било свързано с влиянието от гръцките и римските строителни традиции.

Палитрата на египетските майстори била ограничена откъм богатство на цветовете. От белите цветовете в древноегипетската живопис се използват кредата (калциев карбонат) и гипсът (калциев сулфат), преминали хилядолетия, за да достигнат до нашето време. Под влияние на гръко-римския маниер в Египет започва да се използва и оловна бяла. От жълтите пигменти се използват охрата и аурипигментът. Охрата била лесна за добиване в границите на Египет, но аурипигмента внасяли от Персия, Армения, Мала Азия. Червеният цвят, който използвали египетските майстори, бил получаван от червената охра.

За направата на син пигмент египтяните използвали минералите азурит и фрит, познат от старите източници като „александрийски фрит“, и според проведените анализи на египетски пигменти той е съществувал още по времето на IV династия (2900–2750 г. пр.Хр.). Азурита добивали от районите на Синай и източната пустиня.

Зелените пигменти в египетското изкуство се оглавяват от малахитовата зелена, добивана от минерала малахит. Зелени били също изкуственият фрит и хризоколатът, добиван като естествен минерал под формата на медно-силициево съединение.

Кафявите пигменти в Египет били или от типа на охрата (железни съединения), или смес от червена и черна охра.

За направата на черни пигменти в живописа през тази епоха използвали сажди или овъглени растителни продукти. Добре позната била и черната боя, направена от манганова руда, намираща се в Синай. Тя се получавала чрез стриване на прах. Всички сиви пигменти били извлечени посредством смесването на черна с креда (бяла) или гипс.

При създаването на стенописни изображения и пигменти египтяните използвали свързващи вещества (свързватели) от органичен и неорганичен произход. Органичните могат да бъдат разделени на две основни групи – растителни и животински. От растителните най-разпространени били растителните гуми. Плиний Стари описва получаването на лепила от гуми, добивани от Египет и Судан.

Египтяните често използвали и брашнени лепила, получавани от смесване на брашно с вода след изваряване на разтвора. От смолите най-често използвана била „гума мира“. Дървесната смола датира още от времето на неолита, 5000 г. пр.Хр., и е често срещана при направата на мозаечни камъни в Египет.

Най-често срещаните през епохата лепила от животинските свързватели са тези, направени от кожа, кости и други органични отпадъци. Тях получавали чрез изваряване във вода и изпаряване до достигане на гъсто лепило. Направата на този вид лепило датира от епохата на Древното царство и е най-често употребяваното лепило през Българското средновековие и Възраждането.

Неорганичните свързващи вещества се оглавяват от гипса и глината, които намират приложение като свързватели в разтворите за архитектурни комплекси и мазилки.

Майсторите в Древен Египет използвали изразните средства на типичната за епохата тънкослойна, еднослойна живопис, а боите били положени в локални тоналности без сложно моделиране на формите. Всич-

ки детайли от живописиста били обкантирани с черен или кафяв контур. При изобразяването на източноправославните стенописни изображения се наблюдава същият строго регламентиран и каноничен подход.

Египетските майстори изработвали своите инструменти от снопове влакна или палмови листа, за направата на които изчуквали краищата, докато се разслоят и се оформи четка.

В своите изображения те често използвали метали, които имали огромно значение в древноегипетското изкуство. Широко разпространение имали златото, среброто, медта, калаят, бронзът и електронът (наричан още „асем“ и получаван от злато и сребро). Тяхното приложение било най-вече свързано с кавалетните техники и изработването на накити и статуи.

Изброяването на материалите, използвани в Древен Египет, не е самоцелно, а дава ясна представа и възможност да бъдат проследени хронологически използваните пигменти и свързватели, достигнали до българската средновековна и възрожденска стенопис. В Египет е поставено началото на религиозната живопис, която през следващите епохи ще се разгърне, доразвие и превърне в истински шедьовър на стенописното изкуство.

Епохата на *гръко-римската цивилизация* обхваща времето след крипто-микенската култура (II хил. пр.Хр.), елинизма (втората половина на IV в. пр.Хр. до средата на I в. пр.Хр.) до падането на Римската империя в третата четвърт на V век.

За основните материали и техники в живописиста от тези периоди научаваме от трудовете на Теофраст – „За камъните“, „За растенията“, на Витрувий – „Десет книги за архитектурата“, на Плиний Стари – „Естествена история“, на Диоскорид – „За медицината“, както и на други автори със значително по-малко значение.

В този период основните материали, употребявани в архитектурата, били камъкът, неизпеченият кирпич, а по-късно, след 315 г., печената тухла. Дървеният материал имал голямо приложение при направата на подпорни греди и различни видове зидарии. Използваните свързващи вещества били гипс, гасена вар и различни глинени разтвори. Находищата на гипс според трудовете на Теофраст се намирили в Кипър, Сирия, Епир и Салия. За получаването на свързващо вещество гипсът се изпичал в пещи, след което се смесвал с вода и разбърквал до получаването на разтвор, който се използвал веднага.

През епохата на микенската култура в направата на мазилки и облицовки широко употребявана била варта. Тя била ползвана в чист вид, са-

мостоятелно и с добавки (мраморен прах, пясък, керамични пълнители, вулканичен туф и др.). През гръцкия период варта носела наименованието „халикс“, а по-късно през римския то се трансформирало в „калх“, откъдето в западноевропейската терминология идва названието „шалк“ (shalk). Понякога гасената вар била наричана титанос или гипсос. През римския период с названието „calx ex aqua liquida“ се обозначавало варното мляко (рядък варов разтвор, получаван от вар и вода, употребяван като свързващ и по българските територии). При обозначаване на мазилки бил използван терминът „opus tektorum“ (tektoria, lorica), а при полирана вече мазилка – „opus albarium“ (по-късно на италиански се нарича „stucco“).

Пигментите и багрилата на античните майстори били много по-разнообразни от използваните в Древен Египет.

В групата на белите пигменти влизат оловната бяла, получавана по изкуствен начин, мелиниум (вид креда), еретрийска земя (вид талк), паретониум, симолеум и саксум (креда). Оловната бяла носела названието „psimithion, cerusa“, гипсът – „gipsos, gipsum“, кредата „gipsos“, бялата глина – „paretonium“.

Жълтите пигменти са оглавени от охрата, като най-известна е атическата охра, получавана от рудниците в Лаврия. Според Теофраст охри били изкопавани от земите на Ахея, Скития и другаде. В античните съчинения охрата се среща под названието sil. Освен охрата, разпространен бил аурипигментът, който се използва и през Средновековието. Сандаракът (sandaraca) според Плиний Стари бил естествен пигмент. А според Витрувий бил получаван при изпичане на оловна бяла.

От текстовете на Плиний Стари разбираме, че пигментът сандикс (sandyx) се получавал при смесване на пчелен сандарак и рубика (червена земя). Сирикум (sirikum) представлявал изкуствен пигмент, получаван при смесване на синопска червена земя и сандикс. Под името киновар се разбирал естественият пигмент цинобър (живачен сулфид). През Античността той бил получаван от Колхида (днешна Грузия) и Етиопия. Изкуственият сандарак, носещ названието церуса пурпурна (cerusa usta), бил наричан азиатска церуса и бил получен случайно при запалването на бъчви с оловна бяла в пристанището на Пирея.

Багрилото пурпур (purpurissum) е производно от растение на име брош или от охлюви. Плиний Стари добавя, че пурпурът се извличал и от насекомото Coccus ilicis. Той съобщава, че драконовата кръв (cinnabaris) била внасяна от Индия.

Зелените пигменти през периода са значително по-малко.

Зелената земя (*creta viridis*), спомената от Витрувий, била пигмент с ниска интензивност и се добивала в Смирна. Под названието хрисокола (*shrysocolla*) се разбирало медно съединение със зелен цвят, добивано в Армения и Македония от медните, сребърните и оловните рудници. Медната зелена (*aegusa*), наричана още „апинска зелена“, била изкуствено създаден пигмент. Теофраст описва този пигмент под названието „йос“, който се добивал от поставена във винени джибри червена мед. Малашитовата зелена, описана от античните автори, била употреба още при древноегипетската живопис.

От сините пигменти най-разпространени били азурит, лапис лазули, изкуственият александрийски фрит, багрилата индиго и вайда (сърпец). Техният общ термин бил кианос.

За кафяви пигменти античните художници използвали печената охра, а най-широко разпространените от групата на черните били получаваните по изкуствен начин. Описани от Плиний Стари са „черната земя“ и друга черна боя, наричана „атраментум“ (*atramentum*). Освен тях изследванията доказват наличието на черна от сажди и черна от смолиста дървесина.

Свързващите вещества, използвани в живописа през Античността, били от животински и растителен произход. Най-разпространено било използването на восъци. Писмените източници пазят тайната на тяхната обработка и употреба. Съществували различни начини за обработка на восъка и според начина на получаване той се наричал пунически, кипърски, понтийски. Пуническият бил получаван чрез многократно изваряване на восъка в морска вода с добавка на сода (*nitrum*) и допълнително избелване на слънце. Целта на тази обработка била да се получи по-чист избелен восък и да се увеличи точката на топене. Освен за добавка към пигменти, восъкът се използвал и за добавка към смоли, масла, балсами и яйчен белтък, а също така и за изолация на стенописите. За лепила античните майстори използвали различните гуми, туткали, яйца, както и лепило от брашно. През периода били добре познати и редица масла – орехово, маслиново, дървесно и т.н.

През гръко-римския период били създадени мащабни произведения на монументалната живопис, в които лесно можем да открием техники и материали, запазили се до *Българското средновековие и Възраждането*. При създаването на стенописи майсторите полагали по няколко слоя мазилка, в състава на които влизали вар и различни по вид пълнители – мраморен прах или пясък с добавка на пуцолан.

Рисуването ставало чрез техниката мокро в мокро – „фреско“, метод, познат и от фрески, останали от IV–VI в. на територията на България. Полагани върху мокра мазилка, пигментите получавали изключителна здравина и устойчивост. В редица случаи стенописите били покривани с разтвор, наричан „ганозис“, направен от растително масло и восък.

От 330 г. започва развитието си една християнска култура със собствен стил и школи, в зародиша на която лежат египетската и античната традиция. Приемането на християнството за официална религия и обявяването на Константинопол за столица на Източната Римска империя оформят нова интерпретация на идеи, пряко свързани с християнската религия и ритуали.

В така оформилото се ново културно развитие църквата оказва решаващо въздействие, като освен в художествените форми тя установява монопол и върху интелектуалното образование. Ето защо цялата художествена култура на Средновековието е пряко свързана с църквата и християнската религия. Доказателство за силното ѝ влияние откриваме във всички трактати и манускрипти, отнасящи се до технологията и техниката на стенописта, в които точно се обяснява как се изобразява божествената красота. В трактатите се откриват както ръководства по технология и техника на рисуване, така и различни рецепти за направата на материали. Творчеството през Средновековието не изразявало свободна човешка индивидуалност, а следвало правилата на християнската църква. В писмените източници от периода се преплитат практическият опит и алхимическите познания от Египет, преминали през гръко-римския период и доразвити през Средновековието. Всички основни познания – „тайни науки“, както и тяхната философска основа, преминават чрез гръко-римската цивилизация, Византия и посредством арабите достигат на територията на европейския континент, където намират окончателното си развитие.

За живописната практика алхимията успява да осигури нови изкуствено създадени пигменти (цинобър, медна зелена и др.), цветни стъкла, смалт, екстрахиране на багрила от растителен и животински произход и обогатяване на знанията за обработка на металите.

Живописните материали през Средновековието могат да бъдат разделени на: основи, пигменти, багрила, свързващи вещества, метали, разтворители, разредители, смоли, балсами и различни видове добавки.

Металите се използвали при направата на различни позлати както за стенописта, така и за приложните изкуства. От злато и сребро били изковавани тънки пластинки, които служели за покритие. От метали се

правели и бои, като предварително те били приготвяни във вид на прах. С медни пластинки често пъти се имитирало злато.

Изпълнението на стенописните техники било трудоемко и свързано с редица познания за приготвянето както на бои, така и на основи за тяхното осъществяване. Най-широко разпространени били стенописните техники, изпълнявани върху влажна и суха мазилка и върху мозайка. Изработвали се и върху каменни, тухлени и комбинирани стени – камък и тухла със свързвател вар и пълнител пясък, пуцолани, органични вещества (слама, растителни влакна и др.).

Средновековните стенописци предпочитали *техниките in fresco* – върху влажна мазилка без свързващо вещество, или *in secco* – върху суха мазилка със свързвател яйце и растителни гуми. Едва след XIV в. започват да се употребяват, макар и рядко, *маслени техники*. Типични за византийските стенописци от XI–XII в. са съчетанията на мокра и суха техника, като първоначално се работело в техника фреско, а след изсъхване на стената се довършвало с яйчена темпера. Техниката, в която се използвало яйцето като свързващо вещество, била характерна за XII–XIV в.

В периода преди XIV в. при подготовката на рисунката се използвали специални метрични системи, за които се среща информация в трактатите от тази епоха. След XIV в. започват да се ползват така наречените картони, които стават неотменна част от изпълнението на стенописи.

Последователността на изграждане на образите била строго регламентирана. Започвало се с полагането на цветна подложка и се работело с постепенно изсветляване на формите и образите до достигане на белите бликове. Подложката се правела с помощта на гасена вар, мокро в мокро, а разбелките върху суха мазилка – с помощта на оловна бяла или креда. Контурите, подобно на египетските творби, се ограждали с черно. Декорирането със злато ставало с помощта на специално приготвен лак (*mordant*) и предварително подготвена мазилка.

Изброените техники на работа в стенописта се прилагали от българските майстори стенописци, като влиянието на византийските традиции намира силно отражение при тяхното изпълнение. Палитрата на българските майстори от тази епоха включвала пигменти от диапазона на естествените със земен произход и получените по изкуствен път: креда, оловна бяла, жълта (охра), червена (печена охра), цинобър, зелена земя, азурит, лапис лазули, медна зелена, въглена черна.

Познаването на технологията на материалите и техниката на приложението им в стенописта е необходимо за цялостната, обективна и научно защитима експертна преценка и заключение.

ТЕМА VI

Експертиза на икони и йерусалимии

Успяла да се съхрани векове наред, иконната живопис на България интригува и въвлича ценители и изследователи на българското художествено творчество в размисли, свързани с работата на старите майстори.

„Икона“ в превод от гръцки означава образ, подобие. В християнската традиция е отражение на нещо, което действително съществува, нещо с битие. В по-тесен смисъл иконата представлява произведение на изкуството, изображение върху дървена основа или друг материал на Христос, Богородица, апостолите, светците, житийни сцени, а също и събития от Стария и Новия завет.

Материалите, техниката и технологията на сакралните изображения се изучават с помощта на старинните трактати и ерминиите, засягащи всички теми и методи, ползвани от творците – създатели на българското изкуство.

Литературата от епохата на средновековното християнство е богата на сведения, свързани с живописиста. По това време се появяват трактати и манускрипти, представляващи сборници от рецепти и начини на художествено изобразяване. Знанията, черпени от тях, заедно със съвременните изследвания на автентични паметници, дават възможност да се определи с голяма точност естеството на иконните произведения и технологията на тяхното създаване.

Източниците от епохата на християнството, които са най-пълни и представляват най-голям интерес за европейските изследователи, са: трактат на монаха Иракий „За боите и изкуствата на римляните“, X в.; „Записки за различните изкуства“ на монаха Rogerus von Helmarshausen,

известен под името Теофил Презвитер, X–XI в.; „Трактат за живописиста“ на италианския живописец Ченино Ченини, написан през 1437 г.; „За живописиста на знаменитите живописци, скулптори и архитекти“ от Джорджо Вазари, 1568 г.; „Животописание на знаменитите нидерландски живописци“ от Карел ван Мандер, 1604 г.; „Чудесата на изкуството“, исторически труд на венецианския живописец Карло Ридолфи, в който е включено животописание на венецианските художници, написан през 1648 г.; „Ръкопис на Теодор де Майери“, придворен на английския крал Карл I, който се занимавал с решаването на някои от въпросите в живописиста; „Ерминия, или наставление в живописното изкуство“ на гръцкия монах живописец Дионисий от Фурна, отнасящ се към XVII в. и съдържащ всички правила на гръцката старинна живопис, от които произхождат българските правила на първообразите в иконното изобразяване.

Проучванията на иконописиста като част от духовното и историческото наследство на България започват едва през последните десетилетия. Днес българската икона се радва на широка проучвателска дейност, включваща етапите на издирване, изучаване, консервация и реставрация и, разбира се, експозиционна дейност. Резултатите са видими в изложените многобройни колекции на икони от Средновековието (IX–XV в.) и Възраждането (XVIII–XIX в.), както и от новите публикации, свързани с живописното наследство. В експозициите на музеите може да се проследи голямото разнообразие на школи, майстори, стилове и професионалното израстване в различните периоди на развитие в иконното изобразяване.

Съзнателно или не, старите майстори зографи са пресъздавали моменти от реалната действителност на своето време посредством детайлите на костюми, въоръжение, предмети на бита и събития. Не на последно място надписите, оставени от майсторите зографи, са ценен източник на палеографска и епиграфска информация.

Ако трябва да се обобща художествената стойност на иконата в културното ни наследство, тя може да се окачестви като извор както на духовност, така и на чисто исторически и етнографски сведения.

Наред с книгите, иконните изображения и техните надписи способствали за запазването на българската писменост. Те са носители на чувствителността, родолюбието, духовността и високия художествен вкус на българския творец.

В най-ранните периоди на съществуване иконните изображения се изпълнявали във вид на релеф върху камък, кост, метал, email, керамика, мозайка, с енкаустика техника, художествена тъкан, фреска, миниатюра

върху пергамент. По-късно тя започва да се изобразява в най-разпространения ѝ вид – върху дъска с темперни бои.

Богатството от знания, с които разполагали зографите, включвало и направата на бои. Те били отлични технолози, умеещи да сътворят от скални масиви пигменти, към които добавяли свързвател и така създавали своите бои. Умеели също така да правят багрила, да добиват мас-ла, да изработват свързващи добавки, лакове, дори четки. В старинните трактати по технологии са записани всички умения, които художникът използвал, за да твори. Нещо повече – тези знания са използвани още през Античността и са били наследени от средновековните ни зографи. Изключителна роля в процеса на заимстване имат съхранените ръкописи от антични автори, без които би било немислимо цялостното развитие на средновековното изкуство. Това са трудовете на: Теофраст – „За камъните“ и отчасти „За растенията“ (IV–III в. пр.Хр.), Витрувий – „Десет книги за архитектурата“ (I в. пр.Хр.), Плиний Секунд – „Естествена история“ (I в.), Диоскорид (I–II в.) и т.н.

За да открием първообраза на иконата, ще се върнем в Древен Египет, където са открити античните живописни портрети, известни под наименованието „фаюмски“. За тях се смята, че са синтез от вековните традиции на древното египетско изкуство, елинистичната живопис и римския портрет в Египет от I–IV в.

Портретите били създавани с култово-ритуална цел за погребалните процесии в египетските царства, а по-късно в раннохристиянското изкуство и в средновековната византийска живопис. След смъртта на Александър Велики, който завладява Египет (коронясан за фараон и основател на Александрия), Птолемей I Сотер (негов пълководец) взима властта през 323 г. пр.Хр. Птолемейте управляват близо три века, което слага отпечатък върху културата, изкуството и бита. Точно по това време в оазиса Фаюм процъфтява елинистическото изкуство, като внесените от завоевателите антични предмети на изкуството се преплитат с местните традиции.

В края на I в. пр.Хр. Египет е завладян от римляните. В морската битка при Епир през 31 г. пр.Хр. съюзената египетско-римска флота на Клеопатра и Марк Антоний е разбита от изпратените от Рим войски на Октавиан Август. Египет се превръща в римска провинция. Това е нов пласт от една чужда култура, който слага силен отпечатък върху местните художествени традиции.

Няколко фаюмски творби от гръко-римския Египет излизат на бял свят през 1615 г., когато римският благородник Пиетро дела Вале донеся

две мумии на мъж и жена с рисувани портрети, намерени в некропола в Сакара. Години по-късно, през 1826 г., Лувърът откупува още пет портрета, свързани с погребението на Полиус-Сотер – архонт на Тива от времето на император Адриан (117–138 г.). Това активизира интереса към този жанр.

Портретите били живописвани с помощта на восъчна енкаустика или темперна техника върху дървена основа. Енкаустиката представлява техника, при която се смесвали пигмент с разтопен восък и свързващо вещество, а като добавки се прибавяли смоли и нитрум.

По-късно този вид техника била заменена с температа поради две основни причини: първо, темперната техника била много по-лесна за изпълнение и позволявала много по-богато изображение, второ, изпаренията при нагряването и смесването на някои от пигментите били силно отровни.

Техниката на изпълнение на кавалетната и монументалната живопис в Древен Египет била пряко свързана с господстващия стил, с типичната за него двуизмерност и простота на колорита. Плоскостното третиране в двуизмерното пространство на формата, извеждането на цялостното изображение, както и липсата на пространствени елементи оказват пряко влияние върху тънкослойния характер на древноегипетската техника. Тези елементи можем да наблюдаваме и в средновековната живопис, а дори и днес в иконните изображения. Еднослойната египетска живопис е доразвита с няколкослойната, започваща от тъмен основен цвят и изграждаща се чрез разбелки до бели бликове, но все пак опростена и максимално велатурна. Изображенията и всички цветни петна били оградени с тъмнокафяви или черни контури, което е прием и до днес в иконописата.

Боите и техниките често пъти били в съчетание с други материали като например металите, значението на които остава огромно и до днес. Изкуството да се работи с метали и техните сплави се разпространява в следващите култури и е неотменна част от художествения процес, пряко свързан с техниката на живописата.

Традициите в изобразителното изкуство преминават от епоха в епоха все по-обогатени със знания в областта на технологията.

Епохата на гръко-римската цивилизация обхваща времето от критско-микенската култура, през класическия период и елинизма, до падането на Римската империя (476 г.). През този период трайно се използва дървената плоскост като основа за живопис. Най-много сведения за дървесните видове и тяхното използване се намират в трудовете на Теофраст

(„За камъните“, III–I в. пр.Хр.) и Витрувий („Десет книги за архитектурата“, I в. пр.Хр.).

Пигментите и багрилата на античните художници били значително повече в сравнение с древноегипетските. Според текста на Теофраст в книгата му „За камъните“ били познати 11 пигмента – митос, охра, сандарак, ареникон, псимитион, киновар, мелоска земя, гипс, хрисокола, йос и кианос, а от багрилата – шафран и сафлор. Витрувий добавя към тях сангина, паретониум, аерука и багрила – индиго, пурпур от морски охлюви.

Използваните пигменти през Античността по-късно биват използвани и през Средновековието. От белите пигменти такива са: оловна бяла, мелиниум, еретрийска земя, саксум, различни видове креди; от жълтите – охра, получавана от рудниците в Лаврия, където се намира в смес със сребро, арсеникон (днес аурипигмент, разпространен широко през Средновековието), сандарак и др. От органичните жълти широко разпространен бил шафранът.

Високите майсторски постижения през Античността са заложили в средновековната живопис, както и в днешните произведения на иконописта.

След 330 г. започва развитието на една нова епоха, с нова култура в изобразителното изкуство, чиито корени лежат както в античните традиции, така и в древноегипетския зародиш. Връзките с Изтока и приемането на новата религия – християнството, дават на света не чак толкова непозната, но все пак нова визия в изобразителното изкуство. Официалната държавна религия и определянето на Константинопол за столица на Източната Римска империя се явяват източник за развитието на нови идеи с нова интерпретация, пряко свързани с християнската религия.

Цялостната художествена култура на Средновековието е пряко свързана с църквата и всички паметници от тази епоха отразяват нейния дух. Тази особеност се открива в трактатите и манускриптите, отнасящи се до технологията на материалите и техниките на живописиста и приложните изкуства. Те обясняват как да се изобразява „божествената красота“ и почти всички са посветени на Иисус Христос, св. Богородица и светци от Стария и Новия завет.

Традицията се разпространява в Западна и Източна Европа и Русия, като силно е застъпена в иконописта и миниатюрата. Приблизително до XIII в. западноевропейските страни са силно повлияни от византийското изкуство поради значителния брой майстори, които по време на иконоборческия период отиват в Западна Европа. Едва след XIII в. западноевропейското изкуство започва постепенно да оформя своите принципи.

По това време рисуването на икони се придържа към определени технически похвати, плод на многовековни традиции. Тези традиции се оформят и са свързани с византийската култура. Описани са в трактатите на Дионисий от Фурна и епископ Нектарий, в българските ерминии и руските подлинници. Такива сведения съществуват в манускриптите на Еракулус, Теофилус, Аудемар, Алхериус, Ченини и др.

Всички технологии, свързани с иконописата, се оказват знание, с което разполагали иконописците – майстори на българската средновековна живопис. Освен това те притежавали и умението, с което изобразявали своите икони и стенописни изображения. Иконите играели важна роля за разбирането на новата религия, за запознаването на народните маси с живота на светците и техните мъченически подвизи. Живописата имала огромна възпитателна роля. Неслучайно Василий Велики написал: „Това, което словото ни съобщава чрез слуха, живописата ни разкрива мълчаливо чрез изображението“. Тя преодолявала езиковата бариера сред новопокръстените народи.

Своя разцвет иконописата достига през X в., а върховете си през XII–XIV в. От това време в православията на Византия, Сърбия, Русия и България са запазени изключителни творби.

В иконното изобразяване се обособяват плоскостно-декоративен елемент, стилизирана линия и илюзионистична точност. Строго регламентираното изкуство се разпространява от Византия към България, Русия, Сърбия, Румъния и др., като всички те имат принос в неговото развитие.

България е първата от славянските православни страни, в които иконописата получава масово разпространение. Приемането на християнството през 864 г. способства не само за развитието на живописата, но и за въвеждането и разпространението на славянската писменост. Разбира се, този процес не настъпва изведнъж. Известни са паметници от IV в. на териториите на българските земи – в Сердика, Филипопол и в други селища имало силни християнски общини. Известен е Сердикийският събор, свикан през 343 г., както и храмовете „Св. София“, „Старата митрополия“ (Несебър), „Червената църква“ (Перушица), базиликата при с. Голямо Белово, Еленската базилика (Пирдоп).

България била силно повлияна от Византия, с която влиза в различни взаимоотношения. Тя била използвана в религиозните борби между византийски императори иконоборци и иконопочитатели. През IX–X в. около българските столици Плиска и Преслав и на територията на цялата страна се строят множество църкви и манастири. Преслав става голям художествен и културен център. Именно там започва да се разпростра-

нява глазурната керамична живопис. Тя се състояла от нарисувани образи, орнаменти и дори текстове върху керамични плочи, монтирани върху стени, чрез които били създавани отделни изображения и декоративни ансамбли в интериорите на църквите. Добре запазено изображение – образец на този вид изкуство – е прочутата икона на св. Теодор Стратилат (IX–X в.), намерена при разкопките на манастир в местността Патлейна край Преслав.

Живописните традиции продължават и през периода на византийското владичество (1018–1185 г.). По териториите на завладяната българска държава се създават високохудожествени творби. Свидетелство за това ни дава типикът на Бачковския манастир, в който са запазени списъци на голям брой разнообразни икони от дърво с метални обкови, емайлови, мраморни релефи и др. След XII в. силно разпространена става иконата, рисувана с темперни бои върху дървена основа. Силно се унифицира иконописният стил в плоскостно-линеарния маниер. Художниците не търсят натурата, а емоционалното въздействие. За съжаление, повечето икони са анонимни творби.

През XIV в. настъпва последният период на разцвет на официалното църковно изкуство на балканските народи преди покоряването им от османците.

С ликвидирането на държавата през XIV в., на Българската патриаршия и на българската аристокрация е прекратена възможността за развитие и създаване на българско изкуство. Унищожени са значителен брой паметници от предходните периоди. Голяма част от интелигенцията – духовници, писатели, художници, напускат българските територии.

Независимо от настъпилите промени, църковното изкуство продължава да съществува, макар и твърде неравномерно. Към XV в. са отнесени иконите „Св. Арсений“ в Рилския манастир, „Христос Вседържител“ в Кремиковския манастир, „Дейсис“ в Бачковския манастир и др.

В края на XVI в. се оформя една от насоките в иконописа на гръцките острови в Източното Средиземноморие. Художниците имали свободни връзки с Италия и заедно с иконописната школа на атонските манастири оказвали силно влияние върху цялото балканско изкуство. Атон изиграва важна роля в развитието на църковната ни живопис. Там се развиват литературата, кавалетното изкуство и архитектурата. Атонските манастири се налагат като центрове на народностната устойчивост и изява.

През XVII в. мощта на Османската империя започва да се разклаща и в българските земи се разрастват занаятчийско-търговските центрове. Голямо е количеството на създадени икони от този период, съхранили се

в Несебър, Враца, Етрополе, Пловдив, Добърско, Бобошево, Поганово, Мелник, Рилския манастир, Бачковския манастир и т.н.

Увеличаването на броя на иконите и църковната живопис в началото на XVIII в. се свързва с икономическия подем по българските земи. Промени в народното съзнание настъпили и след създаването и разпространението на „История славяноболгарская“ от Паисий Хилендарски. Настъпват значителни промени в цялостния облик на иконописта. Под западноевропейско влияние се появяват нови барокови елементи, които по всякакъв начин се възпират от Атон.

През XIX в. в Средна и Северна България работят майстори от Тревненската школа с нейните ярки имена и в дърворезбата. При възрожденските художници традиционната изсушеност на образите остава на заден план. Художниците се стремят към оживяване и разкрасяване на творбите. Образите стават пластични и обемни. Новите идеали за красота се появяват в творчеството на художниците от Самоковската школа, Тревненската, Банската и др. От Трявна произлизат иконописците Папа Витан, Симеон Цанъов, Кръстю Захариев. Тревненци въвеждат в иконата ярката контрастна цветност, пейзажа, елементи, наблюдавани в действителността. От Самоковската школа са художниците Христо Димитров, Димитър Зограф, Захарий Зограф, Йоан и Никола Образописови, Коста Валъов, Станислав Доспевски и др.

В условията на османско владичество българската икона изиграва историческа роля, допринасяйки за запазването на езика, писмеността, народността и духа на българите. Тя изразява съпротивата на народа срещу поробителя. Това развитие не съответства хронологически на развитието на изкуството в европейските държави, но независимо от това произведенията от периода на османското владичество се обособяват като самостоятелен период в развитието на българското художествено изкуство. Това е епоха, изразяваща устойчивостта на българския дух, на българските добродетели.

Преминала през всички етапи на своето развитие, българската иконна живопис е документ за нашата история и влог в общото живописно наследство на балканските страни.

Опазването и съхранението на иконописните паметници са цел, към която е необходимо да се пристъпва внимателно и с необходимите знания. Запазени до днес, иконите представляват освен живописно и църковно творчество, също и документ, изобразяващ етнографски елементи и исторически събития. За тяхното опазване и социализиране в България е необходимо да се набавят и съхранят всичките им идентификацион-

ни данни – вид, техника, сюжет, размери, подписи, датировка и др. Това може да бъде постигнато чрез система от промислени мерки:

Същинското проучване започва с иконографското разглеждане на иконата – композиция, светец, сцена и др. Разглежда се подробно през кой период се появява даденият сюжет, мъченическите подвизи на светеца, духовните вярвания на хората и т.н.

Следват *физични изследвания*, които включват заснемане под пряко и косо осветление на всички видове разрушения по живописиста и основата на произведението. Преминува се към заснемане на флуоресценция във видимата област – ултравиолетови лъчи, за да се разгледат подробно повърхностните наслоявания, бои, лепила и др. Заснемане се прави и в инфрачервения диапазон, за да бъдат разчетени неясни надписи и да се разгледа точно графията (първоначална рисунка с графит и остър предмет) на иконописиста. Микроскопските наблюдения и аншлифовете дават ясна стратиграфия на материалите и слоевете на платно, грундове, живопис и лак. Чрез тях определят формата на нишките на платното и това помага при неговия анализ.

Химичните изследвания са необходими, за да се определят видовете пигменти, злато, лак и т.н., което ще даде по-точна датировка на иконата и кои са най-близките материали до автентичните, с които е удачно да бъде извършена реставрацията.

За да се определи с точност техниката, с която е изработена живописиста, се анализира свързвателят на пигментите с инфрачервена микроскопия. След всички взети и отчетени проби се определя техниката и технологията, чрез които е създадено произведението. Това включва: вид на дървесината, платното, технологичните слоеве, грунда, живописиста, металното и лаковото покритие. Определят се технико-технологичните характеристики на оригиналните технологични слоеве.

Следва анализиране на всеки проблем и всяко разрушение и определяне причините за тяхното появяване – сажди, прах, восъчни налепи от свещи, температурни деформации, биологични вредители, газове, експлоатация, естествени дефекти и др., с цел да се избегнат нови след реставрационния процес.

Процесът на изследване, консервация и реставрация, съхранение и социализация на средновековната и възрожденската иконопис е дълъг и сложен. Многокомпонентната изработка на този вид произведения прави трудоемка и тяхната възстановка. За експертиза на иконата са необходими безупречни знания и квалификация, сигурност в действията, патриотизъм и морал.

В продължение на тривековния период XVII–XX в. по българските територии се създават произведения, които можем пряко да свържем с по-късната поява на светската живопис. В тях образите стават раздвижени и многобройни, обогатяват се фоновите пространства и орнаментиката в рамките на отделните сцени. *Така наречените йерусалимци носят името на града, в който започват да се изработват* – Йерусалим, и са една от най-престижните придобивки на всеки, посетил Божи гроб. Да отидеш до светите места и да станеш „хаджия“, било равнозначно на придобиване на високопоставен статут в обществото.

Титлата „хаджия“ е с арабски произход и гарантирала социална значимост. При османците тя била белег за имотност, стопанска и обществена сила, влияние и власт. За българските християни се явявала средството за постигане на по-високи цели.

За да станеш „хаджия“, трябвало да получиш „патент“ (индулгенция) от Йерусалимската патриаршия; да си присъствал на служба в божигробския храм „Възкресение Христово“, да си се изкъпал в река Йордан, да си видял с очите си „нура“ – излизация от Божи гроб огън, от който поклонниците си запалват великденски свещи, и да притежаваш йерусалимия, която да сложиш на най-видно място в къщата си или да дариш на местната църква.

Съществуват различни мнения по въпроса каква е била целта на изображенията върху йерусалимиите. Смята се, че това са пътеводители, появили се още в Ранното средновековие, чиято цел била да улеснят поклонника в желанието му да посети всички свети места в Светия град. Според друго предположение те били изработвани, за да онагледяват словото Господне, така че то да е леснодостъпно и разбираемо за неграмотната част от населението.

Известно е, че в Светите места работели групи от монаси зографи, които изписвали йерусалимци върху големи платна. Данните сочат, че йерусалимиите са се поръчвали няколко месеца, преди човек да тръгне на поклонение, като често се случвало „хаджия“ да закупи няколко йерусалимци. При такива свидетелства може да се предположи, че целта за бързо постигане на статус в обществото в даден момент компенсира и високата святост, и трудната достижимост на произведенията през късния XIX в.

Опитът в иконописа и реставрацията и натрупаните знания в областта на технологията и техниката при изписване на икони и стенописи подсказват, че направата на такова произведение изисква дълго техноло-

гично време от порядъка на минимум месец, през който поклонниците трябвало да пребивават на територията на Йерусалим. За такъв престой поклонникът е трябвало да бъде подготвен финансово и логистично. Ако към престоля добавим също пътя, цената на йерусалимията и всички други разходи, става ясно, че поклонниците са поемали на дълъг и рискован път, вероятно осеян с опасности.

Най-вероятно зографите в Йерусалим разполагали и с предварително направени йерусалимии, очакващи своите купувачи, с място за допълнително вписване на имената на „хаджиите“. Защото е трудно да си представим как един български поклонник е изминавал целия път при завръщането си в България с по няколко прясно изографисани йерусалимии, без те да бъдат повредени.

Известно е, че в Йерусалим имало общности на различни по народност зографи, които оставали там за определен период, и след като натрупвали опит и знания, се завръщали по родните си места.

При направата на йерусалимията² е приложена следната *стратиграфска схема*: платно; грунд; рисунка; основа за метално покритие; метално покритие; живописен слой; надписи; лаково покритие.

1. Платно

Фабрично, бяло на цвят памучно платно. Сук – десен, сплитка – лито. Краищата са изрязани при преизпъването. Изпъвани са с конец към рамка, а впоследствие, при сваляне от рамката, е правена обшивка на краищата за придобиване на завършен вид.

2. Грунд

От двете страни на платното е нанесен лепилен грунд с добавка на емулгатори (състав: животинско лепило, емулгатор и пълнител креда – CaCO_3). Лицевата страна на творбата е обмазана двукратно и загладена до достигане на гладка основа за рисуване. За това съдим по гладкия грунд откъм лицето в сравнение с този откъм гърба на обекта. Обмазването на гърба на произведението е правено с цел изолация от климатични фактори и консервиране на платното.

² Има се предвид конкретна, силно увредена йерусалимия от Самоков от XVIII в., реконструирана и реставрирана от автора д-р Росица Манова. Б.а.

3. Рисунка

На местата със загуба на живопис ясно личи подготвителната рисунка на автора, направена с графит. Рисунката съвпада със завършените части от творбата, знак за майсторството на художника.

4. Метално покритие

Използван е златен варак под формата на тънки листчета и сребро. Златото е положено в зоната на ореолите, докато среброто е върху рамките на сцените. За одеждите на централните изображения на Христос и Богородица също е използвано сребро, стрито на прах, с добавка на свързвател.

5. Живописен слой

Първият етап от живописата на зографа включва нанасяне на основните тонове (подложки), върху които той изгражда цялостния завършен облик на творбата. Това се вижда при разрушените участъци – под разработките прозира общ локален тон, съобразен с детайла, който е нарисуван. Цветовете на подложките са убити, тъмни и приглушени, тъй като те са основа на по-нататъшната разработка в чисти и по-ярки тонове, достигащи до така наречените бликове (бели). Рамката, обграждаща всички сцени, е в комбинация от черен, жълт и син нюанс, като върху най-широката си част, направена от син цвят, са положени надписи в жълт нюанс. Всяка една от сцените е отделена със сребърна рамка и детайлни украси с флорални мотиви. Централните изображения на Богородица Елеуса и Христос Пантократор се отличават с по-голяма прецизност на изработката в сравнение със заобикалящите ги сюжети и персонажи. Това се вижда както в разработката на лицата, така и на дрехите. За одеждите е използвано сребро на прах върху темперна подложка, като в сенките са използвани велатури.

6. Лаково покритие

Лакът е нанесен тънкослойно и равномерно с помощта на четка. Положен е двукратно. Първият слой е по-тънък, а вторият финализиращ слой е по-дебел и е на основа на растителните смоли (дамара, мастикс).

Литература

- Василиев, А. Български възрожденски майстори. С., 1965.
Василиев, А. Ермини, технология и иконография. С., 1976.
Вайцман, К., М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойчич. Икони от Балканите – Синай, Гърция, България. София – Београд, 1968.

- Гюрова, С., Н. Данова. Книга за българските хаджии. С., 1995.
- Гюрова, С., Н. Данова. Йерусалимия от църквата „Св. Георги“ в Арбанаси. С., 1995.
- Манова, Р. Експертиза на художествени ценности в живописа. С., 2020.
- Прашков, Л. Български икони – развитие, технология, реставрация. С., 1985.
- Прашков, Л. Монументална църковна живопис в България през 8. XVIII–XIX век. Университетско издателство „Св. св. Кирил и Методий“, Велико Търново, 1998.
- Шаренков, А., Старинни трактати по технология и техника на живописа. Т. 1–2. С., 1988–1994.
- А. И. Успенского (ред.). Подлинник иконописный. Москва: Издание С. Т. Большакова; Тип. А. И., 1903.

Упражнение по тема VI

Въпроси за дискутиране:

- 1. Идентификационни данни, нужни за експертизата**
- 2. Резултати от физични и химични изследвания**
- 3. Експертна оценка и заключение**
- 4. Регистър на живописни творби**

Обект на упражнението е експертиза на кавалетно произведение от ранната българска живопис – икона „Христос Вседържител“³ от XVII в. Размерът на произведението го причислява към групата на т.нар. царски икони, които заемат централна част от олтарата във всяка църква, където „Христос Вседържител“ (на гр. ез. „Пантократор“) заема дясната част на царските двери (понятията ляво и дясно се употребяват въз основа позицията на зрителя пред обекта, фронтално).

1. Идентификационни данни на произведението

1. Кавалетно произведение – икона
2. Техника на изпълнение – темпера върху дървен панел
3. Датировка – липсва авторов подпис и датиране. Стилните характеристики и технологията на изпълнение съответстват на иконните изображения от XVII в.
4. Размери:
Височина:
– дясна страна 87,5 см; лява страна 88,6 см.
Широчина:
– 61,1 см (горен регистър); 60,2 см (долен регистър)
Дебелина: 3,5 см.

³ Иконата е изследвана и реставрирана от автора д-р Росица Манова.

Композиционен и колористичен образ

Иконографията, наблюдавана върху настоящия обект „Христос Вседържител“, е силно разпространена след XII в. Представява традиционен фронтален образ на Исус Христос, изобразен три четвърти, благославящ с дясната си ръка и държащ Евангелие в лявата. Рисунъкът е изчистен, линеарен и изпълнен в типичния византийски стил.

Телесните части и лицето на настоящата творба са изписани прецизно и същевременно със замах, което придава на произведението изключителни качества на маниерна творба, изографисана от майсторска ръка. Дрехите на Христос нямат орнаментална украса. Образът се вмести в специално вдлъбнато легло, рамкирано изцяло с червен пигмент – цинобър. Надписите и монограмите са изписани с пигмента минимум.

Техника и технология на произведението

Стратиграфия:

– дървена основа, проклейка, платно, грунд, графия, живописен слой, лаково покритие.

– вид на дървесината – иглолистна (смърч). Градивни елементи – два дървени панела, вертикална посока на проводящите дървесни нишки. Сечение на дървесината – тангенциално.

Върху лицевата страна на основата с цел украса е вкопан кант, следващ очертанията на двата медальона, върху които е изписано името Исус Христос.

Начин на свързване на дървените плоскостни елементи – посредством пирони и лепила. Крепежни конструктивни елементи – два броя неклиновидни кушаци и една дървена ставка, разположена в долния регистър на произведението.

Платно

– оригинал – ленено, покриващо изцяло основата. Поставено е с цел изравняване и подобряване здравината на грунда и живописния слой.

– вторично – памук, поставено в долния регистър на произведението при стара реставрационна дейност.

Грунд

Многослоен, постен, дебелина – 0,3 мм; характерна оцветеност – жълтеникав; CaSO_4 и ZnO (гипс); свързвател – глутеново лепило. Върху грунда се наблюдава графия на рисунката.

Живописен слой

- яйчна темпера – пълнител пигмент, свързвател яйце.
- лаково покритие – 2 слоя, силно деструктирало.

Състояние на основата

Леки деформации на дървения панел, причинени от климатични фактори, довели до напукване на грунда и отделяне на платното от основата. Наблюдава се деструкция на дървесината в краищата на иконата. Отчетено е разминаване на нивата на двата панела, което е довело до дълбок кракелюр (пукнатина), разположен в десния край на произведението.

Двата кушака, поставени с цел стабилизиране на панелите, са прикрепени с пирони, забити откъм лицевата част на произведението (по грунда). Това е довело до загуба на грунд и живописен слой.

Дървената основа е в сравнително добро състояние въпреки леката деформация. Тя е слабо нападната от инсектициди, което не оказва влияние върху здравината ѝ. Наблюдават се следи от предходна намеса. Основата е изцяло пропита с восък.

Състояние на платното

Оригиналното (ленено, едротъкано) платно е допринесло за съхранението на живописния слой и грунда през вековете. В участъците между дървените панели и крепежните елементи то е разпокъсано и отлепено от основата. Поставеното по време на предходната намеса платно е фино, но изцяло деформирано. То е отлепено от основата и е станало причина за силния кракелюр на живописиста (областта е с по-късно нанесена живопис и надживописвания).

Състояние на грунда

Грундът на творбата е многослоен и неравномерно нанесен. В някои участъци изцяло липсва, а в други е със слаба връзка както с основата, така и с живописиста. Наблюдава се разпрашаване, разслояване, пропукване, а на места изцяло липсва. Пълните разрушения се наблюдават в областите със стабилизиращи елементи.

В предходната реставрационна намеса е положен нов грунд, който е напълно деструктирал и не може да изпълнява своята функция. На места е поставен директно върху оригиналната живопис.

Състояние на живописния слой

Основна причина за разрушенията на живописиста са деформациите, настъпили вследствие на климатични промени – температура и влажност. Причини за разрушенията на живописния слой са придружаващите промени на грунда, платното и основата. Те се наблюдават в долните регистри на творбата (лявата периферия), фоновото пространство, лицето и дрехата на Христос, областите на стабилизиращите елементи и по рамката. Забелязват се вертикални пукнатини, придружени с разслояване на живописиста. Те се дължат на движението на основата при смяна на температура и влажност и повтарят пукнатините в основата. Местата с чворове на дървесината са предизвикали допълнително напукване на живописиста (вертикална пукнатина върху лицето на изображението). Цялата повърхност на произведението е покрита с многобройни ситни кракелюри. В някои участъци живописният слой е силно разпрасен поради слаба връзка между пигмента и свързателя.

Механичните проблеми са възникнали вследствие на неправилно съхранение. Те са разнородни, но най-често срещаните са причинени от ожулвания. Вследствие на втори опит за реставрация са възникналите издрасквания на живописиста. Причинени са по време на опит за премахване на надживописвания. Това обосновава извода, че иконата е преминала през поне два опита за реставрация. Първият е бил с цел да се възстанови живописиста, а вторият – да се премахнат надживописванията (вторичната живопис).

Състояние на лаковото покритие

Силно потъмняло, деструктирало, загубило естетическите си функции, променящо изцяло колорита на живописиста. В някой участъци се наблюдава характерно при деструкция, причинена от влага, побеляване и загуба на прозрачност. Върху повърхността на лака са наслоени прахови частици и наледи от восък.

Микробиологични зарази

Не са установени проблеми, причинени от микрофлора и наличие на гъби и плесени.

Цел на реставрационнo-консервационната намеса

Съхранение и удължаване живота на произведението, като максимално се върне художествената му стойност. Запазване на оригиналността и отстраняване на следите от неудачни опити за преправка.

Анализ на пигменти

Пигменти от оригиналния слой

- бял пигмент: използваният пигмент е оловна бяла 2PbCO_3 (PbOH)
- червен пигмент: установено наличие на цинобър HgS – живачен сулфид; миниум – Pb_3O_4
- охра – жълта охра – $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$
- син – ултрамарин – $\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 6\text{SiO}_3 \cdot 2\text{Na}_2\text{S}$

Лаково покритие

За идентификацията на лака е използвана инфрачервена спектроскопия. Спектрите са заснети на апарат „SPECORD“ 75 iR в таблетки от КВг

- вид на лака – мастикс, матов, жълтеникав оттенък, дебелина от 0.5 до 1 мм.

Видът на лака, използваните пигменти, както и грундът с платното обуславят ранната датировка на творбата.

Рентгенография

Изследването доказва липсата на по-стари пластове живопис. Под живописния слой, на мястото на голям чвор (изваден по време на създаване на творбата) е поставен объл камък за запълване на кухината. Камъкът е бил покрит с платно, грунд и живописен слой и е имал носеща функция. Поставянето на камък (материал, който не се влияе от климатични промени) говори за висока степен на образованост на майсторите, създатели на творбата.

Изследвания под UV лъчи

Изводи:

- силно деструктирал лак, неравномерно нанесен;
- остатъци на лаково покритие, невидими с просто око в областите на предходна намеса;
- липсващи букви по фона на произведението: ореол „N“; лява част на фона „TH“;
- оригиналният кант на нимба е бил заличен с нов;
- надживописване в областта на ръката, държаща евангелие;
- надживописване в долната дясна част на живописния слой, върху синята дреха на светеца.

Микрография, шлифове

Микрографията е направена с апарат НЕОФОТ, на микроскоп с микрографско око MF1:

– микроснимка №1 – грунд, който застъпва оригиналната живопис. Пробата е взета от фона на произведението;

– микроснимка №2 – деструкция на лака и налепи върху него. Пробата е взета от дрехата на светеца;

– микроснимка №3 – грунд, живопис, надживописване. Пробата е взета от фона на произведението.

Проби за разтворимост на живописиста

– живописиста е трудно разтворима във вода;

– разтворима в изопропиллов алкохол.

Проби за премахване на деструктивното лаково покритие

– резултат: разтваря се в етилов алкохол.

Проби за укрепване на живописиста

– за най-добър резултат да се използват: примал АС 33, 20% разтвор; акрил Dio; туткал.

Проби за премахване на надживописванията

– най-добър резултат: етилов алкохол.

Крайното изсушаване на живописиста в интериорна среда предизвиква деформация, напукване, изкривяване, а успоредно с този процес се разрушава и живописният слой. В среда на висока температура обектите придобиват частично почерняване на живописния слой. При докосване с ръце повърхността на лаковете добива синкав оттенък. Причината за това са отделените от порите на кожата агресивни вещества – вода, амониени съединения, соли и други.

Повърхностните наслоявания – прах, песъчинки и други твърди частици, проникват в микропукнатините на произведението и с течение на времето образуват кракелюр (пукнатина като паяжина). По-късно, влизайки в реакция с влагата, образуват прозрачен филм, който има висока хигроскопичност и съдържа различни химични агенти, които встъпват в химични реакции както помежду си, така и с елементи от произведението.

За най-добро съхранение на иконата „Христос Вседържител“ от XVII в. е препоръчително тя да бъде експонирана в помещение със срав-

нително постоянна температура (около 18–20°C) и относителна влажност на въздуха 55–60%, като се избягват резки промени в стойностите им.

2. Резултати от физични изследвания – наблюдения с просто око, под микроскоп, заснемане под UV на йерусалимия от Самоковски музей.

При първостепенния оглед на творбата се наблюдават дупки в краищата на платното, които свидетелстват за начина на експониране на йерусалимията в миналото. Вероятно тя е била закована с пирони върху твърда основа. Вследствие на напреженията, възникнали по време на експонирането, тези дупки са довели до разкъсване на платното в ъгловите участъци. Наблюдават се и перфорации със следи от ръжда, възникнали вследствие на корозия на металните пирони. Това е довело до загуба на живописиста в краищата на платното.

Някои разрушения на живописиста достигат до грунд. Те са възникнали вследствие на лоши условия при съхранение и наличие на влага. За нейното действие съдим по състоянието на долната част на платното, където живописиста е напълно разрушена. Върху текстилната основа се виждат множество петна, свидетелстващи за гъби, плесени и други микроорганизми. Механичната здравина на основата е силно отслабена, а на места платното е силно изтъняло. Прониквайки в структурата на основата, влагата отслабва междумолекулните взаимодействия, а това от своя страна води до намаляване на здравината и деформация на влакната, размекване на грундовото покритие и отронване на живописиста заедно с грунда. Най-засегнат е четвъртият регистър от живописиста, който на практика липсва.

Във всички точки на творбата има силно изразени деформации на носещата повърхност, дължащи се на неправилно съхранение (навита на руло) и механични повреди, причинени от неправилно транспортиране. Наблюдават се и вълнообразни усуквания, възникнали вследствие на неправилно експониране. Те са най-ясно изразени в краищата на платното (горе, вляво), където опънат е бил най-голям. Деформациите са трайни и трудно обратими.

Обшиване

Използваният дебел памучен конец е нахъсан в четирите краища на творбата. Обшивката е изпълнила отлично своята функция, като е запазила краищата в сравнително добро състояние въпреки посочените по-горе увреждания.

Грунд

Връзката му с основата е сравнително добра, но като цяло е загубил еластичността си. Има липси по цялата площ на творбата, особено в зоните, подложени на продължително действие на влага. В различни зони на произведението се наблюдават разслоявания и разпрашаване на грунда. Наблюдават се едри кракелюри, а с помощта на оптични уреди ясно се виждат микропукнатини, засягащи цялостно повърхността на живописа и грунда. Най-дълбоките пукнатини са възникнали вследствие на прегъване и съхраняване на творбата, навита на руло.

Грундът откъм гърба на произведението е силно замърсен, с многобройни повърхностни наслоявания от различен характер, поради което той е загубил първоначалния си бял цвят. Промяната в цвета се дължи на прахови частици, сажди и микробиологична активност. На места липсва и е силно протрит до платно.

Живописен слой

С помощта на лупа се наблюдава разпрашаващ се живописен слой. Причина за това е остаряването и износването на материалите и слабата връзка помежду им. Като резултат от деструкцията на свързвателите са се обособили твърди люспи, отделящи се от основата заедно с грунда. Забелязват се и значителен брой разслоявания на повърхността. Загубите от живописния слой следват тези на грунда. В някои от тези зони са отделени локалните тонове от подложките. Живопис липсва в областите на прегъване, по границите на многобройните механични разкъсвания на основата и в подложените на действието на влага участъци.

Сребърното покритие, обграждащо сцените, е окислено в характерния черен цвят. Забелязват се протривания, на места достигащи до грунд. В участъците на дрехите, рисувани със сребърна боя, среброто е силно окислено и е станало причина за прояждането на грунда.

В първи, втори и трети регистър се наблюдава по-добра кохезия между платното, грунда и живописния слой.

Колоритът на произведението е променен вследствие на стареенето на лаковото покритие и повърхностните замърсявания (сажди, восък и др.).

Оптическото наблюдение с лупа и микроскоп не показва данни за допълнително нанасяне на надписи в областта на централния медальон. Имената на притежателя на йерусалимията са от времето на нейното изписване, след което е положен финализиращ лак. Резултатът от наблюдението изключва хипотезата за дописване на имена на „хаджията“ върху вече нарисувана и лакирана йерусалимия.

Лаково покритие

Върху повърхността на лаковото покритие се наблюдава слой от прахови натрупвания. В някои участъци лакът е добил жълтеникав до светлокафяв цвят вследствие на естественото стареене на растителните смоли. В други участъци е силно потъмнял и не може да се получи реална представа за оригиналния колорит на картината. Наблюдават се още беззникави петна, загуба на прозрачност на лака, восъчни налепи и т.н.

На йерусалимията беше извършено заснемане в областта на видимия електромагнитен спектър при директно и косо осветление.

Изследвания на обекта в UV луминесценция

В UV луминесценция се констатираат повърхностните замърсявания и деструкциите. Те са ясно забележими във вид на кафяви петънца по цялата повърхност на живописния слой. Зоните, в които е използван черен пигмент, се открояват и изпъкват на фона на общата снимка с ясните си контури. В останалите участъци се наблюдава жълто-зелена фосфоресценция на лака на произведението.

Резултати от химични изследвания – анализ на пигменти, свързатели, грундово покритие, лаково покритие, платно, метал и т.н.

Установяване на оловна бяла:

При обработване с $3n \text{ HNO}_3$ слабо се отделя газ. След изпаряване не се забелязват остатъци. Търсят се Pb^{2+} . С капка KI се получава характерната жълта утайка (реакция златен дъжд).

Установено наличие на: цинобър HgS – живачен сулфид, PbO – оловен оксид.

Телесен цвят: цинобър, минимум, оловна бяла.

Използваният свързател при направата на живописата е яйце. Изследванията не отхвърлят съмненията за използването на незначително количество масло както в грунда, така и в живописата на произведението.

Основа: памук

Визуално наблюдение под микроскоп – наблюдава се характерно панделкообразно усукване. Качествена реакция за различаване на влакна: с реактив Cl-Zn-I се получава червено-виолетово оцветяване.

Свързател: колагеново лепило

Доказване на хидроксипролин – разтвор със състав 12,5% NaOH, 0,01n CuSO_4 , 4% H_2O_2 , 3n H_2SO_4 – реакцията показва наличие на колаген (туткал, желатин) – получава се розово-червено оцветяване.

Злато: в царска вода след двукратно обработване (с киселина и натриране) се получава пълно разтваряне.

Характеристика на оригиналните технологични слоеве – брой на слоевете, използвани материали, технология на изпълнение и др.

1. основа; 2. подготвителен лепилен слой за грунд; 3. грундово покритие; 4. подложки за метално покритие; 5. подготвителна рисунка; 6. живопис; 7. велатурни покрития; 8. лаково покритие.

За изпълнението на йерусалимията са използвани: памучно платно, памучни конци, туткал, креда, масло, яйце, минерални пигменти и багрила, дамаров лак.

Автентификация на технологичните слоеве

Установената оловна бяла боя е знак за автентичност на произведението.

Придружаващи стареенето са още вълнообразните деформации на платното, корозивните елементи върху сребърното покритие и областите на гвоздеите, с които е експонирано произведението, структурните разрушения на текстилната основа, петната, възникнали вследствие на микробиологична активност, разкъсванията на платното, дължащи се на прегъване и загуба на еластичност в тъканите, промяната на цвета на грундовото покритие. Показател за автентичност са прозиращите контури на фигури или цели сцени в областите с напълно загубен живописен слой, възникнали вследствие на физикохимични реакции, взаимодействия с текстилната повърхност.

Лаковото покритие е с характерното потъмняване, наблюдавано при стареене на дамарови лакове.

3. Експертна оценка и заключение

Оценката за физическото състояние на обекта според шестстепенната система за състояние (отлично, много добро, добро, средно, лошо, неопределяемо) е средно – към добро.

Съгласно чл. 52 от ЗКН (ДВ, бр. 54/2009 г.) йерусалимията като движима културна ценност принадлежи към историческия период на Възраждането.

Съгласно чл. 53 от ЗКН движимата културна ценност се класифицира към обектите в област №2, с индекс „В“ – „етнографски: движими вещи, които са свидетелства за начина на живот и работа, традициите, обичаите, обредите, вярванията и занаятите и дават възможност да се проучат

етническите характеристики и промените в материалната и нематериалната култура“.

Съгласно чл. 54, ал. 2 от ЗКН обектът представлява национално богатство.

(2) „Национално богатство е културна ценност с изключително значение за науката, културата, природата или техническия прогрес, чието разрушаване, повреждане или погиване е непоправима загуба за обществото и която отговаря на поне един от следните критерии:

1. „да представлява единствен, най-характерен или рядък пример за човешка дейност или творчество за периода, от който произхожда“;

2. „да е с доказана автентичност и да има висока научна и художествена стойност“;

3. „да е свързана или да представлява свидетелство за идеи, вярвания, събития или изтъкнати личности, които са имали решаващо значение за развитието на обществото“.

4. Регистър на живописни творби

а) Оригинални произведения.

1.1. идентификационни данни на произведението – датировка, колекция, местоположение, стил, школа, авторов подпис и др.

1.2. композиционен и колористичен опис на лице и гръб (грундово покритие, надписи)

1.3. метрични данни – размери, тегло (ако позволява измерване)

1.4. иконографско проучване – какво е изобразено, историография, страстиграфия

1.5. техника и технология на произведението – точно описание на технологията

1.6. резултати от физични изследвания – наблюдения с просто око, под микроскоп, заснемане под ултравиолетова светлина, инфрачервена светлина, рентгенография

1.7. отчетени по-стари слоеве живопис или промени в подписа на автора

1.8. резултати от химични изследвания – анализ на пигменти, свързватели, грундово покритие, лаково покритие, платно, метал и т.н.

1.9. характеристика на оригиналните технологични слоеве – брой на слоевете, използвани материали, технология на изпълнение и др.

1.10. характеристика на елементи, отнасящи се към изпълнението на вторична реставрационна дейност – описания на всички вторични намеси

- 1.11. състояние на обекта – обозначаване на всички детайли, доказващи оригиналността на технологични слоеве; по-късни намеси
 - 1.12. фактори, предизвикали промените в производението
 - 1.13. механични разрушения – причини
 - 1.14. физикохимични разрушения – загуба на живописен слой, грундово покритие и др.
 - 1.15. биологични поражения – участъци с биологични вредители и др.
 - 1.16. промяна на лаковите покрития – цвят, прозрачност, кракелюр и др.
 - 1.17. разрушения на свързвателите – разпрашаване на основата, пигментите
 - 1.18. повърхностни наслявания и атмосферни газове – потъмняване, налепи, прахови частици
 - 1.19. светлина – влияние върху общата визия на производението
 - 1.20. фотодокументация на всички етапи и проблеми – лице, гръб, при косо осветление, под инфрачервена светлина, рентгенография.
 - 1.21. експертна оценка, заключение
 - 1.22. финансова оценка
- б) Фалшификати
- 2.1. идентификационни данни на производението – посочена датировка, колекция, местоположение, наподобяващ стил, школа, имитиран авторов подпис и др.
 - 2.2. композиционен и колористичен опис на лице и гръб
 - 2.3. наблюдения върху грундово покритие, лаково покритие, кракелюри (пукнатини), имитативни прахови наслявания, манипулирана патина
 - 2.4. иконографско проучване – изображение, сюжет, историография
 - 2.5. известни оригинали, паралелни фалшификати
 - 2.6. метрични данни – размери, тегло (ако позволява измерване)
 - 2.7. техника и технология на производението – точно описание на технологията и стратиграфията
 - 2.8. резултати от физични изследвания – наблюдения с просто око, под микроскоп, заснемане под ултравиолетова светлина, инфрачервена светлина, рентгенография
 - 2.9. резултати от химични изследвания – анализ на пигменти, свързватели, грундово покритие, лаково покритие, платно, метал
 - 2.10. разлики в техниката, на изработка, нови материали
 - 2.11. състояние на обекта – обозначаване на всички детайли от технологичните слоеве, доказващи фалшификат

- 2.12. манипулирани механични разрушения
- 2.13. манипулирани физикохимични разрушения
- 2.14. манипулирани биологични поражения
- 2.15. фотодокументация – лице, гръб
- 2.16. експертно заключение
- 2.17. финансова оценка

ТЕМА VII

Експертиза на кавалетна живопис

Исторически преглед. Стареенето на кавалетното изкуство е в резултат на въздействието на времето, природата и човешката намеса. Научно издържаната и балансирана реставрация може да съживи произведение на изкуството до степен, каквото е било в годините на създаването му.

Сред важните задачи на музеите са експертизите при автентификацията и идентификацията на кавалетна живопис и графика.

Голям брой картини на стари майстори вече са преминали през реставрационна намеса, но често пъти тя е компрометирана. Най-често срещаният елемент на погрешни реставрационни действия са надживописванията с цел възстановка, които могат да заблудят експертното становище, направено при първоначален оглед без изследвания. Такива са случаите на добавени (измислени) части върху произведенията, а още по-тежкият вариант е цялостно надживописване (новонарисувано изображение върху оригиналния слой с огромни/малки разлики от стила на оригинала).

В Англия за първи път се провеждат анализи на структурата на живописиста. Най-значителни от тях са технико-технологичните изследвания на сър Хъмфри Дейви (1778–1829). Във Франция Шантал Жофроа Сен-Илер, Луи Никола Воклен, Мишел Йожен Шеврьол и Луи Пастьор провеждат подобни технологични анализи на картини и на съставните им вещества.

През 1888 г. се създава първата научноизследователска лаборатория в Берлинския музей, а през 1895 г. физикът Вилхелм Рьонтген прави първия опит за рентгенограма на картина.

През XX в. стремително се развиват нови технологии за изследвания на обекти на културата. В реставрацията и експертизата започват да се използват цветоделителна техника и макрофотография. През 1905 г. в Освалд, Германия, а през 1909-а Г. Гаспарец, Унгария, започват микроскопско и микрохимическо изследване на структурата на картините. През 1910 г. А. П. Лоури пръв прави изследвания на пигментите с метода на пречупване на светлината върху минералите и техните свързватели. През 1911 г. Робърт Ууд в Англия прави първата фотография на живопис в отражение на ултравиолетово лъчение.

Новите специфични изследвания налагат създаването на музейни лаборатории. Такива били създадени в Британския музей (1919), в Лувъра (1921), в Музея в Кайро (1925), в Музея на Фог в Кеймбридж (1927), в Музея на изящните изкуства в Бостън (1930). През 1925 г. Ф. Шефер в Хага провел първата съдебна експертиза на основата на анализ на микрошлиф.

Основи на експертизата на маслени картини. Практическото наблюдение показва, че наред с известните творби на майсторите често се появяват вторични произведения (копия, реплики, фалшификати). Изучаването на технологията при създаване на живописните произведения е базов въпрос, на който се основава правилната експертна оценка.

Експертизата е строго професионална дейност, защото ясно определени граници в стиловете трудно се проследяват. Обикновено стиловете са смесени и преплетени. Автентификацията на произведения изисква око за работния процес на твореца, изкуствоведски знания и физикохимични изследвания. Само визуалните доказателства за автентичност не са достатъчни и биха могли да насочат погрешно експерта в предварително подготвена посока.

След първоначалния оглед на творбата, подложена на експертиза, се посочва районът, в който е създадена – Западна Европа, Русия, България и т.н., както и начална хипотеза за нейната датировка.

На този етап от работата точно се определят стилът и сюжетът: пейзаж, портрет, натюрморт, историческа, религиозна или ежедневна сцена, етюд, голо тяло и т.н. Днес стиловете в изобразителното изкуство са широко разгърнати и разнообразни. Срещат се още абстракционизъм, импресионизъм, футуризм, реализъм, сюрреализъм, кубизъм, минимализъм, модернизъм, попарт, авангард, ъндърграунд, ар деко, барок, готика, ренесанс, класицизъм, конструктивизъм, кубизъм, натурализъм, примитивизъм, пуризм, рококо, символизъм и др. Определя се и жанрът на творбата. Към високия жанр спадат алегоричният, митологичният, ре-

лигиозният, историческият, фигурите, голото тяло и т.н. В ниския жанр влизат натюрморти, пейзажи, анимализъм, ежедневни сцени и др. Съвременното делене на изкуството на жанрови категории е многостранно. Оценката на техниката зависи от материалите на изпълнение: акварел, пастел, темпера, масло, рисунка, туш, гваш, акрил и т.н. Важен е също материалът, върху който е приложена техниката: платно, дърво, хартия, картон, фазер и др. Колоритът и композицията на произведението са от правна точка за стила на автора.

За да направи добра оценка, експертът трябва добре да разпознава причините и видовете разрушения върху произведенията. Най-уязвими на атмосферните влияния са картонът, хартията и платното. Те са подложени на изсушаване, развиване на мухъл, поява на кракелюр (пукнатини), загуба на цвят, на живописен слой, на прозрачност на лаковото покритие и други механични повреди. Замърсеният със сяра, амоняк, озон, аерозоли, натриев хлорид въздух може да доведе до промени в цветовете, матиране и деструкция на защитното лаково покритие. Бактериите и гъбичките заразяват всички компоненти на произведението и причиняват биоразрушение. Насекомите и гризачите могат напълно да унищожат дадено произведение. Механичните промени са причина за кракелюри, деформации, загуба на живопис, разкъсвания на платното и т.н.

Най-често срещаните разрушения в старите маслени картини са:

- поява на кракелюри (пукнатини);
- изтъняла боя;
- посивяване и помътняване на цветовете;
- разпрашаване или разслояване на живописиста;
- пречупване или скъсване на платното;
- изтъняло и деструктирало лаково покритие;
- побеляване и помътняване на лаковото покритие;
- разпрашаване на грунда;
- преминаване на грунда откъм гърба през порите на платното;
- увиснало платно;
- деформация на платното или отбелязване на ръба на стара неско-сена подрамка;
- разкъсвания на платното;
- поява на петна от мухъл и плесени върху гърба на произведението;
- стари реставрационни намеси;
- непрофесионални поправки, направени в миналото, надживописвания, промяна в колорита, прелакиране, без да е свален старият лак;
- механични разрушения;

- изрязване на краищата на платното и намаляване на оригиналния му размер;
- изкривени подрамки;
- ръжда от пирони по краищата на произведението.

За експерта обаче най-съществената част от едно произведение се открива в технологията на автора и неговите грешки по време на работа. Всеки автор борави със свои собствени правила, предпочитани материали и технологии на рисуване. Неспазването на някои технологични правила от негова страна е причина за промени и разрушения след определен период.

При обследване с помощта на оптични уреди се използват лупи с различна степен на увеличение и микроскоп. Разглежда се състоянието на творбата и степента на разрушенията, които е причинило времето. Разсъждава се върху кракелюра (пукнатините), праховите наслоявания и налепите. Експертът търси логически отговори на въпроси, свързани с характера на разрушенията. Кракелюрите по повърхността на всяко произведение имат характеристики, които отговарят на добре познати проблеми. Събират се доказателства за това как е създадена творбата. Отбелязват се видовете поправки и реставрационни намеси, направени в миналото. Целта е да се съберат данни за обекта и мястото на неговото експониране във времето. Те дават насока при обобщаването на видимите промени в цветовете и структурата на творбата. Търси се връзката между износване и увреждане, приликите и разликите дори в подрамките, като се допуска възможността за подмяна на елементи от основата на произведението. Лабораторните анализи потвърждават истинността на обекта. За да може да се оцени материалната, културната, художествената стойност, да се определи времето на създаване на творбата и да се потвърди дали е автентична, или не, са необходими допълнителни изследвания. Те могат да бъдат насочени според обстоятелствата в различни посоки. Обикновено експертът си служи с микрошлифове, инфрачервен, ултравиолетов, химически, рентгенографски, радиографски и химически метод на анализ. Резултатите съставляват данните от първоначалното обследване. Експертът разполага с информацията, която е решаваща за неговото заключение.

Физикохимичните изследвания са следващият етап в работата на експерта. Чрез ултравиолетовите изследвания се търсят надживописвания, ретуши, разлики във вид на петна върху лаковото покритие, участъци, луминесциращи с различна сила. Така например един скоро нанесен лак луминесцира по-слабо от автентично старо лаково покритие. Чрез

този вид изследване могат да се видят следи и от най-малките наме- си в произведението. Силно луминесцират плесените, както и оловната бяла, която днес не се намира на пазара, но в миналото е била широко използвана.

Чрез инфрачервения спектър на луминесценция ясно могат да се ви- дят очертания на китове (грундови поправки). Тук се прониква под по- върхността на слоевете и могат да се разчетат подготвителните рисунки и композиционните изменения по време на работа. Всеки автор има своя собствена методика при изграждане на творбата си. Някои скицират про- изведението, преди да започнат същинското рисуване, други директно за- почват с боя. Някои използват за скициране боя, други молив. След дос- татъчно събрани данни могат да се сравнят характеристиките на работа на големите майстори. В периода на своето творчество всеки художник изграждал свои лични техники на работа и избирал инструментариум, с който да твори. В миналото художниците сами приготвяли подложките и грундовете, върху които разработвали своите творби.

Едно от най-интересните изследвания е това под рентгеново лъчение, което дава информация за структурата на произведението. Така могат да бъдат видени предхождащи слоеве живопис. Рентгеновите лъчи преми- нават през тъкани, дървесина, грунд, живописен слой, като частично се поглъщат от тях в зависимост от плътността им. Тежките метали са труд- нопроходими за рентгеновите лъчи, а в състава на пигментите металите влизат в различни съотношения.

Така например оловната бяла, оловната глеч, неаполитанската жълта и други пигменти могат да очертаят силуета на друга творба под видима- та на пръв поглед картина. Поради всички тези специфики при изграж- дането на точно експертно становище е необходимо лабораторно изслед- ване, резултатите от което се събират в база данни, която да служи и при бъдещи експертизи.

Чрез микрошлифове се изследват технологичните слоеве на произве- денията. Взимат се проби от участъци с разрушения или от краищата на творбата. Използват се за изграждане на стратиграфия на технологията, а резултатите се сравняват с доказани оригинали. Методът е деструктивен и се използва от реставратори в началото на консервационно-реставра- ционната работа. Отчетените резултати се отбелязват в консервацион- но-реставрационен паспорт, който може да послужи и на експертите. С помощта на микрошлифове се виждат етапите на работа, дебелината и цветът на грунда, дебелината на слоевете живопис, лаковото покритие, надживописвания и т.н.

Много от майсторите са имали предпочитания към различни по цвят подложки. Можем да отчетем и различните предпочитания към свързватели и пълнители. Оттук идват и сходните промени и повреди, характерни за произведения на даден автор: некачествена основа, грунд, лак и живопис.

Химичните изследвания на пигменти, лакови покрития, свързватели, грундове целят да бъде установен съставът на материалите. Качественият състав на пигментите може да се определи чрез рентгенофлуоресцентен спектрометър. Информацията за състава на пигментите и лаковото покритие е определяща за датирането на произведението. Известно е, че производството на материали за художници търпи развитие в исторически план. Знае се, че оловните белила са използвани от дълбока древност до края на XIX в. Тяхната употреба е засилена, тъй като те проявяват силни секативни свойства (подпомагат бързото изсъхване на маслата по време на работа). Същите обаче били силно токсични и неслучайно в средата на XIX в. започват да се използват цинкови белила. Това се случва през 1860 г., когато във Франция за пръв път се заменя оловната токсична с нетоксичната цинкова. В края на XIX в. се появява и първият фабричен маслен грунд на основата на чисти маслени белила. Според изследователите в боите и грундовете на картините до 1880 г. преимуществено се използват оловни белила, а между 1890–1900 г. оловно-цинкови смеси. Цинковите белила вземат превес над оловните след 1900 г. и до 1925 г. се използват чисти цинкови белила.

През 1971 г. се появява титано-цинковото белило. Започва производство на смесен пигмент, който отстъпва на чистия или почти чистия диоксид на титана, употребяван след 1975 г. Днес употребата на титанови бои е широко разпространена.

Съставът на пигментите и грундовете на всяко едно произведение се изследва, за да се засекаат секативните добавки и стареенето на маслата. Изследванията и описването им в база данни ще даде тласък на автентификацията и идентификацията при експертизата на произведения на живописното изкуство.

Етапи на обследване. Произведенията на кавалетното изкуство често са обект на колекционерство поради художествената и материалната си стойност. Финансовата стойност на произведенията и други техни достойнства събуждат интереса на фалшификаторите. Изправени пред въпроса за предотвратяването на престъпленията относно автентичността и идентификацията на произведението, експертите е необходимо да познават отлично материята, да се опират на лабораторни изследвания, да ползват база данни и да имат добра колегиална комуникация помежду си.

Известно е, че в ранните години от развитието на кавалетното светско изкуство в България художниците собственооръчно изпъвали своите платна на подрамки и приготвяли грундове. Днес в търговската мрежа има богат избор на изпънати и грундираны платна, готови за директно нанасяне на живописца. И ако вече в търговската мрежа 98% са ленени платна с лепилни грундове, то в миналото са се ползвали, отново според личните предпочитания, памучни платна, зебло, канава, лен. Грундовете са правени според индивидуални майсторски рецепти: емулсионни, маслени и лепилни, с различно съдържание на пълнители, които също са разнообразни; крeди, гипс, винервайс и други, всеки един със своите пластификатори и добавки, предпочитани от твореца. Според неговия избор била дори дебелината на грунда. Той можел да използва и собственооръчно направени фактури. Имприматурите са явление, показващо индивидуалния характер на техниката и избора на всеки творец.

На този етап от огледа се отбелязват следите от инструментариума на художника. Тук често се появяват противоречиви доказателства, поради което следва да се разгледат детайлно с микроскоп и други лабораторни уреди. По време на тези изследвания се маркират определени участъци, носители на доказателства. Те се заснемат с фотографска техника, позволяваща увеличение на снимката. Съвременните дигитални апарати дават възможност за детайлно разглеждане на снимките и увеличение според желанието на експерта.

Експертът прави визуално описание на предмета, основано на зрително възприемане. Следва разглеждането на допълнителни сведения за произведението, които включват и изменения, отразени в документи, свързани с творбата.

Типовете експертизи на маслени картини са:

- историко-културна,
- изкуствоведска,
- геоложка,
- минераложка,
- биологична,
- технико-технологична, в това число ювелирна,
- оптична.

Авторовият подпис е от важно значение за експертизата. Тук определящо значение има степента на авторовата известност. Данните се сравняват с придобитите знания за принадлежността на художника към дадена художествена школа. Авторовият подпис се сравнява с други маркери, оставени върху произведения с вече доказана автентичност. Визуалното

наблюдение включва техниката на изпълнение и материалите, с които е работил (платно, тип бои). При автентификацията на авторския подпис се изследват елементи от структурата на живописния слой, имприматури, рисунък, технически особености, почерк на майстора, последователност на живописните слоеве, набор от пигменти и т.н. Фактурата на картината обосновава личните предпочитания на художника и носи неговия индивидуален почерк.

Спецификите при полагането на авторските подписи върху картини също са от значение. Обикновено всеки художник си изгражда свой стил на подписване на творбите. Подписът има разлики според характера на основата на платното, върху която се полага, а и от вида на материала, с който е работено. Някои автори нанасят своите инициали в определена позиция (хоризонтална/вертикална). В изписването може да се отличи още: лява/дясна ръка; с опора/без опора. В отделните периоди на работа е възможно авторите да променят частично или цялостно транскрипцията и съдържанието на подписите си. Срещат се и картини с подписи, съдържащи букви на кирилица, а други – на латиница (напр. Никола Петров). Обичайното място за полагане на подпис е долната дясна част на платното, но може да бъде променено според настроението на автора. От гледна точка на методиката на графическото изследване на почерците се взимат предвид и различията в рисуващите средства и начините на полагане на подписи върху картини (различни по вид и дебелина четки и бои). Динамичният стереотип на подписването също се различава. Върху документите държащата пишещия прибор ръка обикновено извършва бързо, заучено и автоматизирано движение, докато при картините полагането на подписа е свързано с нанасяне на разредена боя с използваната четка и по-рядко с молив – обикновено при графиките и акварелите, където движенията са в художествена форма.

Срещат се подписи, които са положени с релефен автограф на вече създадената картина, върху напластен с боя участък с обратната част на четката или с острие. Този вид подпис е ценно доказателство, че времето на създаването на творбата и времето на положения автограф са неделими.

Срещат се подписи с различни цветови нюанси или с умишлено добавен към подписа белег. „По-екстравагантни“ творци се подписват на места, опръскани умишлено с капки боя. Подобни експерименти на автора носят ценна информация при автентификацията на произведения. В художествените иконописни школи са известни случаи, при които стенописите или иконите са изпълнени от най-добрите ученици, а учителят

довършва лицата и телесните части и се подписва от свое име. Това може да е практика и при маслените картини.

Недоволни от творбата си, художниците могат да използват платното за нова картина, при което старите пластове боя се явяват много добра основа за новия слой и интересна цветна подложка за новата творба.

Любопитен факт е, че някои от художниците не слагат автограф. Търсенето се спира до техния стил и технически похват на рисуване. Например известно е, че Генко Генков много рядко е полагал подписа си върху свои картини, и то предимно на гърба им, когато новите им притежатели са искали това. За известен период, през 70-те години на миналия век, „бунтарско“ настроени против определени канони творци също са се отказвали от подписите си като идентификационен белег. Други пък понякога просто забравят да ги подпишат или го правят на по-късен етап. Всички тези примери чертаят динамиката от варианти, пред които е изправен експертът.

Като по-различни в този смисъл могат да се разгледат случаите на произведения, създадени чрез акварел или графики. При тях подписите са положени по „нормален“ начин и със стандартни пишещи средства – често пъти молив или туш. Освен подпис, на графиките обикновено има и допълнителен ръкописен текст, изписан от автора (например наименованието на графиката), тираж (клише), използвана техника, цялото име на автора, годината. Тези данни значително улесняват идентификацията на автора по признаците на почерка му, стига да се докаже, че паспартуто, върху което се намират текстовете, е относимо към същата творба.

Фалшификаторите могат да възпроизведат с голям процент на точност стила и детайлите на картини на известни автори и да имитират подписите им. Изследванията на творбите и доказването на оригиналността е много трудно, особено ако фалшификатът е създаден във времето, когато е творил и съответният автор. Изследванията могат да докажат автентичността на материалите, които художникът е ползвал, технологиите на авторите, начина на полагането на боите, пластове, грундовете, платната и пр. – т.е. да се ориентира материално творбата. Боята, с която е направен подписът, е логично свързана с материалите, използвани в творбата.

Освен на лицевата изобразителна част, следва да се обърне внимание и на нейния гръб, и на рамката на картината. По тези места може да бъде установено наличието на допълнителни, скрити, заличени или слабо видими ръкописни текстове, произхождащи от автора, което, макар и косвено, да улесни изграждането на изводи. Освен това правилно е

да се проучи и наличната допълнителна информация за картината, като участия на изложби и фотоархив от тях, предишни търгове, извършвани реставрации, изкуствоведски експертизи и др.

Подписът върху картината трябва да се изследва и с различни технически средства. Това може да се извърши чрез: микроскопски анализ, изследване в ултравиолетовия диапазон на светлината, изследване в инфрачервения диапазон на светлината. Могат да бъдат направени и рентгенографски анализ, анализ на боите на повърхността, както и химически анализ на различните материали.

Изследването под микроскоп позволява да се установи положен ли е подписът едновременно с останалите пластове боя, дали буквените елементи са част от живописния слой, или това е станало на по-късен етап, в това число и по време на реставрация. Увеличението дава ориентация за механиката в изграждането на отделните буквени знаци.

По отношение изследването на подписа използването на ултравиолетовата светлина дава възможност за проявяването на стари или заличени надписи и автографи, както и информация за тяхното разположение върху съществуващите пластове (над или под лака, между лакови или реставрационни слоеве и др.). Изследването в диапазона на инфрачервената светлина може да подпомогне установяването на заличени надписи и подписи, нанесени и с въглеродосъдържащи материали. Ултравиолетовите и инфрачервените лъчи подпомагат установяването и на дописвани впоследствие фрагменти от текстове и подписи.

Следващата фаза е свързана с разделното изследване на общите и частни графически признаци на подписа, като се има предвид и използваното пишешо (рисуващо) средство. Определят се топографическите признаци на подписа – разположение и обща наклоненост спрямо краищата на картината, различните отстояния между буквите и елементите и др.; транскрипцията – буквена, щрихова, буквено-щрихова; общите признаци на подписа – ръкопечатни, ръкописни букви на кирилица, латиница или др.; степента на обработеност, включваща темпа и координацията на движение на ръката, пишещия прибор (висока, средна, ниска), строежа (обикновен, опростен), размера, наклона на елементите (десен, ляв, без наклон), разтегнатостта (висока, средна, сбита), степента на свързаност (висока, средна, ниска).

Важна предпоставка за всяко обективно почерково сравнително изследване е наличието на достатъчно количество достоверни сравнителни образци. При автор съвременник се вземат експериментални образци на подписа в различните му варианти. Когато обаче художникът не е сред

живите, се разчита на обичайния сравнителен материал, намиращ се в музеи, в кореспонденцията на автора и др. Ползват се максимално количество подписи върху доказано достоверни картини от същия автор, съхранявани в галерии, колекции, в съществуващи каталози.

Особено внимание следва да се обърне на вариантността на подписите на автора. Тя се обуславя от редица предпоставки: субективното желание на художника, който ги полага; правописни реформи в езика; положението на тялото на подписващия се спрямо платното; моментното здравословно състояние на подписващия се; повърхността на мястото върху платното, където се зарисува подписът; пишещия прибор; пространството, в което трябва да се положи подписът и др.

Анализът на вариантността на подписите може да се свърже и с информацията, произтичаща от проучване на творчеството и живота на автора чрез различни източници. Пристъпва се към групиране на наличните подписи-образци по периоди на полагане или по общи признаци. Едва след като са осигурени достатъчно в количествено и в качествено отношение достоверни сравнителни образци от съответния автор и е направен анализ, може да се пристъпи към сравнителното графическо изследване между обекта и образците. В тази фаза се установяват съвпадения или различия в описаните признаци.

Предвид спецификата на полагането на подписи върху картини и творческия процес, често пъти липсата на достатъчно количество сравнителен материал не позволява категорични изводи без технически изследвания.

В предхождащото изследване на подписа с технически средства следва да са установени признаци на заличавания, добавки и поправки; сравнителен материал с достоверен произход, напълно достатъчен в количествено и в качествено отношение за идентификационното изследване. Ако останалите видове експертизи не са в противоречие с изводите в почерковата експертиза, експертизата може да докаже автентичност.

Проблемът с фалшифицирането налага допълнителна специфична подготовка на експертите в областта на този вид почеркови изследвания. Почерковите експертизи на подписи на художници върху маслени картини с цел автентификация на автора са сложни технически и аналитични изследвания с различен подход при изследването на подписи в различните видове живопис.

Структура на маслената картина. С развитието на колекционерството започва да се появява и нуждата от експертиза. Тази дейност съществува и през Античността и Средновековието, но през XX в. стреми-

телно се развиват нови технологии за изследване на обектите. За новите специфики и начини на изследване през 20-те години на ХХ в. са създадени, както беше посочено по-горе, музейните лаборатории: в Британския музей, Лувъра, Музея в Кайро, Музея на Фог в Кеймбридж и Музея на изящните изкуства в Бостън. Ф. Шефер в Хага провежда първата съдебномедицинска експертиза, основана на анализи, провежда се първата научна конференция в Русия и се създават лабораториите в Ермитажа и Третяковската галерия.

Когато се разглеждат разрушенията на маслената живопис, трябва да се има предвид структурата на произведенията и свойствата на материалите, влизащи в тази структура: подрамка; платно; изолиращ слой – разтвор от лепила; грунд; имприматура; рисунка; живописен слой; велтура; лаково покритие.

Днес в търговската мрежа се натъкваме на добре изработени скосени клинови подрамки. Характерно за старите подрамки е това, че не са скосени. Резултатът от промените може да се наблюдава върху старо платно, където откъм лицевата страна на картината ясно се очертава ръбът на подрамката, станал причина за деформация и разрушение. Платното също има своите специфики като вид, цвят, сплитка, дефекти и др.

Техниката на живопис, използвана от различните автори, може да е тънкослойна, фактурна, слоеста и т.н. и да е изпълнена с различни видове бои, темпера, масло, акрил и др. Технологията е определяща за щетите и дефектите, характерни за творчеството на определен творец: лющене, загуба на живопис, замърсявания, защитен слой, разслояване.

Основен материал за маслената живопис е платното. Известно е, че старите творби с по-малък размер са работени върху дърво (фазер в по-ново време), а големите – върху платно. То започва да се употребява още от древността. Според Плиний Стари един от портретите на Нерон по негова собствена заповед бил изпълнен върху платно. По-късно венецианците го въвеждат в по-широка употреба. Платното става особено популярен материал през ХVIII в., когато най-често били използвани конопени и ленени тъкани.

От голямо значение са видът и структурата на платното. Най-често използваната тъкан е в сплитка лито. Работите на големия живописец Тициан са работени върху големи, снабдени небрежно платна в сплитка рибена кост, което по-късно оказва влияние върху фактурата на живописния слой. Такъв е случаят и при много италиански платна, използвани за картини през ХVII в., където живописният слой се напуква на малки издути плоскости, съответстващи на структурата на рядкото едрозърнесто

платно. Но каквито и да са качествата на платната, употребявани в живописата, всички те притежават едни и същи добре познати недостатъци.

Недостатъци на платното. Най-големите разрушения на живописния слой са свързани с чувствителността към атмосферни промени. Състоянието на платното зависи от колебанията на температурата и относителната влажност. Приема се, че въздухът е влажен, когато не може да приема повече вода във формата на пари. При охлаждане на наситения въздух водните изпарения се отлагат във вид на кондензирана влага. Платната се свиват и разширяват пропорционално на влажността. След намазването с изолиращо лепило и грундирането тези движения намаляват, но се появяват обратни ефекти. Например необработеното платно се свива, когато е влажно, и се разпуска, когато е сухо, а обработеното се разпуска във влажно състояние и се свива в сухо. Тъканта се намира в постоянно движение, а отделните нишки не са еднакви по направление на вътъка и основата (сплитката). Тези изменения ритмично се предават върху грунда и живописния слой. В резултат се появяват пукнатини и мехури, а често и отронване на живопис.

При висока влажност се появяват слузести бактерии и плесени. Платното се превръща в хранителна среда за микроорганизми. Първоначално се появява сив пращец, приличащ на мъх, и се оформят кръгли петна.

Установено е, че грундираното платно съдържа определено количество вода, около 5% от теглото му. Това количество не е постоянно. То се мени в зависимост от атмосферното влияние и състава на грунда. Произведението има лицева и опака страна, които поглъщат различно количество влага. Тъканта поглъща вредните газове от атмосферата. Серният двуокис в присъствието на желязо се превръща в сярна киселина. Това е и причината реставрираните картини да се изпъват с медни или алуминиеви скоби и пирони, придружени с изолиращи материали.

Механични въздействия. Механични повреди могат да настъпят при натиск, удар, налягане или вибрация, по време на пренасяне или окачване на творбата. Най-тежки те са при пренасяне, придружено със сваляне на платното от подрамката и навиване на руло, в резултат на което се появяват многобройни начупвания и пукнатини. Обикновено те са успоредни, вертикални или хоризонтални и са последвани от разслояване на живописата и приповдигнати краища. За правилно транспортиране се използват кръгли валове с диаметър 40–50 см, върху които живописата се навива с лице навън.

С течение на времето платното постепенно отслабва до степен, в която лесно може да се продупчи или разкъса. Случаен удар върху старо

платно може да причини локално разтягане, което води до образуване на концентрични, кръгообразни и спираловидни пукнатини в грунда и живописния слой. Това често води до разслояване на боята и поява на мехури по живописния слой. При старите произведения се наблюдава разхлабване на платното в краищата, което довежда до разрушения в живописата и грунда. Големите и тънки платна са склонни да провисват, поради което се появяват трайни деформации в ъглите на картината под формата на вълнообразни гънки. В тези участъци се наслояват прах и други нечисти вещества от въздуха. Повърхността добива широки вълнисти неравности, последвани от разрушения.

От значение са формата и големината на подрамката. Те са причина за отпускане на платното. Чести са случаите, когато картината е изпъната на нескосена подрамка, при което се очертава вътрешният и нескосен ръб вследствие на отслабване на платното.

Състав на маслените бои. От голяма роля е и съставът на свързващото вещество в боите. При маслената живопис той е твърде разнообразен. Използват се различни видове масла: ленено, маково, орехово и др., към които според нуждите се прибавят восък, смоли и т.н., а в най-новата практика се употребяват оксидирани или полимеризирани масла с голяма трайност и устойчивост. В живописната практика от края на XIX в. се наблюдават непоправими вреди, причинени от присъствието на восък в маслата. Восъкът води до слабо сцепление между слоевете на боите поради неразтворимостта му в масло, а това съответно – до отронване на живописата.

Пигментите, които са в пряка връзка с маслата, ускоряват или забавят съхненето на боите (олово, кобалт, манган, хром) и влияят и на трайността на живописата. Боите, които са неутрални към веществото масло, създават слаб и нетраен живописен слой. Ако се изследва стара картина, ще се забележи, че в нейните светли места и полутонове, там, където участва оловна бяла, липсват пукнатини, а в сенките, изпълнени с въглени бои, се наблюдават пукнатини и набръчкване на маслената коричка. Причината е, че въглените бои поглъщат светлинните лъчи и забавят изсъхването на маслата. Бои като ултрамарина и съдържащите глина поглъщат влагата и са хигроскопични. Това отслабва масления слой и нанася вреда на цвета и трайността.

Употребата на асфалт в по-долните слоеве живопис води до сбръчкване и разделяне на живописата. Проблем се появява и при изобилно съдържание на свързващо вещество в боите, нанесени върху слабо попиващ грунд, като се образуват характерни гънки. Малкото количество

свързвател (масло) или неговата липса, най-често в тъмните тонове, водят до разпрашаване на живописиста. В тези случаи боите бързо се напукват. Това показва, че ранната поява на пукнатини в маслената живопис зависи от количественото съотношение между свързващото вещество и пигментите. По-бързо се напукват онези бои, които съдържат по-малко количество масло.

Опитът показва, че минимумът, оловните белила, цинквайсът и зеленият кобалт с по-малко съдържание на масло са опасни за долните слоеве, когато не са доизсъхнали, тъй като нанесените върху тях слоеве неизбежно се покриват с пукнатини. Някои бои са предразположени към бързо напукване. Цинквайсът (бял) се напуква по-бързо от оловните белила, защото по-лесно отделя маслото, отколкото оловните белила, с които то влиза в тясна химическа връзка. Интересни напуквания се наблюдават при пигментите кобалт, крапак и др. Те имат повърхностно напрежение и затова трябва да се поставят в малки количества. Такива пукнатини се наблюдават върху картините на Ярослав Вешин, Мара Цончева, Иван Ненов и др.

Лаково покритие при маслената живопис. Лаковото покритие има свойството да проявява и усилва цветовете на живописния слой и да предпазва картината от вредни наледи и окисления. При него също може да настъпи деструкция. Възможно е да се покрие с плесени, които да образуват белезникави петна, и да се загуби неговата прозрачност (става леко синкав). Този проблем възниква при резки температурни амплитуди в околната среда. Когато лакът се разпрашава, е необходимо да се отстрани. Слойт лесно се отстранява с мек памучен плат. Лакът с времето потъмнява и пожълтява.

Пожълтяването на лак е вследствие от химичните процеси, настъпващи при изсъхването на маслата от живописиста. В повечето случаи това се дължи на добавките в маслените бои и лакове (битум и маслени бои) или на по-късно нанесени вторични лакови покрития с цел освежаване и придаване на експозиционен или търговски вид. Чрез лаково покритие са се замаскирали различни реставрационни добавки, чрез които картината е лишавана от оригиналност и е изменяна нейната тоналност.

В процеса на съхнене върху бавносъхнеш слой бои се появяват микропукнатини. Това води до оголване на грунда. Посивяването, побеляването и натрошаването характеризират изменението на лака и вредата върху живописния слой. Често след побеляването се стига до разпрашаване и отронване на изолиращото покритие. Наличието на голямо количество смоли в състава на лака е причина за поява на по-дълбоки пукнатини.

Така лакът, който трябва да играе защитна роля, се разрушава и създава условия за деструкция на живописта. Всички тези проблеми са свързани с образуването на кракелюри, т.е. напукване на слоевете.

Видове лакови покрития:

- мастиксов лак – съдържа натурална смола мастикс, има жълтеникав цвят, добра прозрачност, при стареене силно пожълтява;
- дамаров лак – високопокривен, с жълтеникав цвят, при стареене жълтее по-слабо от мастиксовия лак;
- акрилно-смолни лакове – със зеленикав оттенък, по своите свойства се различават от лаковете, направени от натурални смоли (мастикс и дамара), устойчив на температурно-влажностни изменения, добра еластичност. В реставрацията акрилните лакове постепенно изместват дамаровите.

Видове пукнатини (кракелюри)

Пукнатините са едно от най-неопровержимите доказателства за автентификацията и възрастта на творбите, защото са строго неповторими. Те могат да се разделят на:

- разрушения от механични въздействия;
- разрушения от физикохимични въздействия;
- разрушения вследствие на лоша технология и непознаване на материалите.

Кракелюрите са от косъмни до пукнатини с внушителни размери. Те могат да бъдат стабилизирани, застарели, с устойчив характер или прогресиращи.

При добро познаване на материалите и правилна технология на изпълнение маслената живопис може да оцелее столетия наред. Свидетелство за това можем да видим в големите световни музеи.

В основата на всяко значително живописно произведение лежи винаги добре разбран и детайлно овладян занаят. Големите художници са били винаги и най-големите техници на своето време, смята големият живописец Кирил Цонев.

Грунд. Често причините за разрушения се крият в грундовете. Живописта върху маслен грунд често изпръхва и се сбръчква, а съдържанието на талк води до отделяне на живописния слой. Тези разрушения могат да се наблюдават в творби, където връзката между твърде гладкия маслен грунд и слоя бои е много слаба и това е довело до отронване на частици боя. Особено внимание и пълен покой изискват картини с пастъозен маниер.

Несъвършенствата на масления грунд довеждат до използването на лепилния грунд. Но и лепилният грунд, изпълнен с неправилно количествено съотношение в рецептата, води до пагубни повреди. Лепилният грунд поглъща силно маслото, което води до изменение в тоналността на цветовете. При загубата на маслото живописиста става нетрайна. Лепилото в грунда се влияе от влажността на въздуха и причинява проблеми в живописиста. То се разлага и почернява. Този тип промени се наблюдават при произведения, стояли във влажни помещения без отопление и вентилация.

При недостатъчна плътност на грунда през него преминава маслото и пропива платното. В такива случаи платното губи еластичността си и започва да се прокъсва. Влажността влияе на живописиста и има катастрофално въздействие върху неизолираното платно откъм гърба на произведението. Образуват се гънки в слоя живопис и грунд, към които се добавят набръчкването и повдигането на слоевете, придружени с поява на пукнатини.

Материали за грунд. Произведенията на живописиста могат да бъдат рисувани върху различни по вид повърхности, като се започне от метали и стъкло и се стигне до най-често срещаните основи в живописиста върху различни видове платна.

Под грунд се разбира слой от замазка, с който се обработва платното или основата, върху която ще се рисува. Целта е да се изглади повърхността, а често и да се тонира в определен цвят. Грундът придава еднородна повърхност, предпазва просмукването на свързващите вещества от боите, придава желана фактура и тоналност и т.н. По състав и свързващо вещество грундовете се делят на маслени, полумаслени, полупепилни (емулсионни), лепилни.

Цветни грундове и имприматури: Цветните грундове се получават чрез различни по цвят пълнители. Те могат да се поставят върху участък от рисунка. Целта е да се повлияе върху цялостния колорит на картината. Предпочитани са маслените тонове. Те спестяват материал при покриването на бялото платно. Известно е, че някои от цветовете имат секативно действие върху живописиста и спомагат бързото ѝ съхнене (пигменти, съдържащи кобалт, олово, желязо, манган). Цветът на грунда може да прозира през слоевете живопис и по този начин да участва в общия ефект на живописиста. След време маслените бои стават по-прозрачни и поради тази причина цветът на грунда започва да изпъква по-силно.

Литература

- Бергер, Е. Материали и техники на живописиста. С., 1918.
Киплик, Д., Техника на живописиста. С., 1956.
Лоури, А. Химически материали. С., 1924.
Манова, Р. Експертиза на културни ценности в живописиста. С., 2020.
Цонев, К. Технология на изящните изкуства. С., 1949.
Шаренков, А. Старинни трактати по технология и техника на живописиста. С., 1988–1994.

Упражнение по тема VII

Въпроси за дискутиране:

- 1. Цел и задачи на експертизата**
- 2. Етапи на експертизата**
- 3. Отлики между оригинал и фалшификат**

Цел и задачи на експертизата

Сред многобройните задачи, които стоят пред музеите и колекциите, са експертизите на маслени картини и графики, свързани с идентификацията и автентификацията на художествени ценности. Известно е че освен оригинали, нерядко се появяват вторични произведения (копия, реплики, фалшификати). Изучаването на технологията на създаване на живописните произведения е основен въпрос за правилната експертна оценка.

Експертизата на произведения на изобразителното изкуство следва похвати, взети от работния процес на твореца, изкуствоведски знания и физикохимични изследвания. Общовизуалните доказателства за автентичност не са достатъчни и биха могли да насочат погрешно експерта.

При първоначален оглед е добре експертът да се абстрахира от познанията, които е натрупал по време на своята практика, и да разгледа произведението с необременено око.

Експертизата е сложна професионална работа, тъй като „чист стил“ в изобразителното изкуство почти не съществува. Ясно определими граници в стиловете трудно се проследяват. Те са смесени и преплетени. Само специалист с богат опит и подходящо образование, който изцяло се е отдал на променящия се свят на изкуството, би могъл да реши сложните задачи на експертизата.

Етапи на експертизата

При първоначалния оглед може да се предположи в кой регион или държава е създадена творбата. Дава се и начална хипотеза за нейната датировка. На този етап от работата се определят стилът, в който е работено, и сюжетът: пейзаж, портрет, натюрморт, исторически сюжет, религиозна или ежедневна сцена, етюд, голо тяло и т.н. Днес стиловете в изобразителното изкуство са широко разгърнати и разнообразни. Определя се и жанрът на творбата. Към високия жанр спадат алегоричният, митологичният, религиозният, историческият. В ниския влизат натюрморти, пейзажи, анимализъм, ежедневни сцени. Съвременното делене на изкуството на жанрови категории е многостранно. Оценката на техниката зависи от материалите на изпълнение: акварел, пастел, темпера, масло, рисунка, туш, гваш, акрил и т.н. Важен момент е и материалът, върху който е приложена техниката: платно, дърво, хартия, картон, фазер и др. Колоритът и композицията на произведението са отправна точка в стила на автора.

На второ място се изследва *авторовият подпис*. Тук определящо значение има степента на авторската известност. Данните се сравняват с придобитите знания за принадлежността на художника към определена художествена школа. Авторвият подпис се сравнява с други маркери, оставени върху произведения с вече доказана автентичност. Визуалното наблюдение включва техниката на изпълнение и материалите, с които е работил (платно, тип бои). При автентификацията на авторския подпис се изследват елементи от структурата на живописния слой, имприматури, рисунък, технически особености, почерк на майстора, последователност на живописните слоеве, набора от пигменти, с които е работил и т.н. Фактурата на картината обосновава личните предпочитания на художника и е индивидуален почерк на всеки автор.

Третата стъпка при експертизата е обследването с помощта на оптични уреди: лупи с различна степен на увеличение и микроскоп. Тук се разглеждат състоянието на творбата и степента на нейните времеви разрушения. Разсъждава се върху кракелюра (пукнатините), праховите наслоявания и налепите. Експертът търси логически отговори на въпроси, свързани с характера на разрушенията. Кракелюрите по повърхността на всяко произведение имат характеристика, която отговаря на добре познати проблеми. Събират се доказателства за това как е създадена творбата. Отбелязват се видовете поправки и реставрационните намеси, правени в миналото. Целта е да се съберат данни за обекта и мястото на неговото

експониране във времето. Те дават насока при обобщаването на видимите промени в цветовете и структурата на творбата. Търси се връзката между износване и предназначение, приликите и разликите дори в подрамките, като се допуска вероятността за подмяна на елементи от основата на произведението.

На този етап от огледа се отбелязват следите от инструментариума на художника. Тук често се появяват противоречиви доказателства, поради което следва да се извърши детайлно разглеждане с микроскоп и други лабораторни уреди и да се оформи сценарий. По време на тези изследвания се маркират определени участъци, носители на доказателства. Те се заснемат с фотографска техника, позволяваща увеличение на снимката. Съвременните дигитални апарати дават възможност за детайлно разглеждане на снимките и увеличение според желанието на експерта.

Лабораторните анализи потвърждават истинността на обекта. За да може да се оцени материалната, културната, художествената стойност, да се определи времето на създаване на творбата и да се потвърди дали е автентична, или не, са необходими допълнителни изследвания. Те могат да бъдат насочени според обстоятелствата в различни посоки. Обикновено експертът си служи с инфрачервен, ултравиолетов, химически, рентгенографски, радиографски и химически метод на анализ. Резултатите обобщават данните от първоначалното обследване на картини. Експертът събира информацията, която е решаваща за неговото заключение.

Чрез ултравиолетовите изследвания се търсят надживописвания, ретуши, разлики във вид на петна върху лаковото покритие, участъци, луминесциращи с различна сила. Така например един скоро нанесен лак луминесцира по-слабо от автентично, старо лаково покритие. Чрез този вид изследване могат да се видят следи и от най-малките намеси върху произведението. Силно луминесцират плесените върху произведението, както и оловната бяла, която днес не се намира на пазара, но широко се е използвала в миналото.

Чрез инфрачервения спектър на луминесценция ясно могат да се видят очертания на китове (грундови поправки). Тук се прониква под повърхността на слоевете и биха могли да се разчетат подготвителните рисунки и композиционните изменения по време на работа. Всеки автор има методика при изграждане на творбата си. Някои скицират произведението, преди да започнат същинското рисуване, други директно започват с боя. Някои използват за скициране боя, други – молив. След достатъчно събрани данни могат да се сравнят характеристиките на работа при големите майстори. По времето на своя творчески период художниците

изграждат лични техники на работа и избират инструментариум, с който творят. В миналото те са приготвяли самостоятелно подложките и грундовете, върху които разработвали своите творби. Не е тайна, че всеки от тях е имал предпочитания дори и към твърдостта на четките, поради което се отбелязват разлики в дълбочината и дебелината на слоевете живопис. Това е процес, който е свързан с личните умения и знания на твореца. Разбира се, през творческия период се отбелязват и отклонения в начина на работата на художниците. С развитието в областта на материалите се появяват нови моменти в тяхното творчество, но при всички случаи линията на промените е сравнително плавна и в редки случаи се наблюдават драстични разлики. Често пъти творчеството на даден художник се дели на периоди, които обуславят и разликите в технологията, използвана от твореца по време на творческия му път.

Едно от най-интересните изследвания е това под рентгеново лъчение, което дава информация за структурата на произведението. Тук могат да се видят предхождащи слоеве живопис. Рентгеновите лъчи преминават през тъкани, дървесина, грунд, живописен слой, като частично се поглъщат от тях в зависимост от плътността им. Тежките метали са труднопроходими за рентгеновите лъчи, а в състава на пигментите металите влизат в различни съотношения. Така например оловната бяла, оловната глеч, неаполитанската жълта и други могат да очертаят силуета на творба под видимата на пръв поглед картина.

Поради всички тези специфики при изграждането на точно експертно становище е необходимо лабораторно изследване, резултатите от което да се събират в база данни, която да служи при бъдещи експертизи.

Чрез микрошлифове се изследват технологичните слоеве на произведенията. Взимат се проби от участъци с разрушения или от краищата на творбата. Използват се за изграждане на стратиграфия на технологията, а резултатите се сравняват с доказани оригинали. Методът е деструктивен и се използва от реставраторите в началото на консервационно-реставрационната работа. Отчетените от тях резултати се отбелязват в консервационно-реставрационен паспорт, който може да послужи и на експертите. С помощта на микрошлифове се виждат етапите на работа, дебелината и цветът на грунда, дебелината на слоевете живопис, лаковото покритие, надживописванията и т.н.

Много от майсторите са имали предпочитания към различни по цвят подложки. Можем да отчетем и предпочитанията им към свързатели и

пълнители. Оттук идват и сходните промени и повреди, характерни за произведения на даден автор: некачествена основа, грунд, лак и живопис.

Химичните изследвания на пигменти, лакови покрития, свързватели, грундове и др. целят са се установи съставът на материалите. Качественият състав на пигментите може да се определи чрез рентгено-флуоресцентен спектрометър. Информацията за състава на пигментите и лаковото покритие е определяща за датирането на произведението. Известно е, че производството на материали за художници търпи развитие в исторически план. Знае се, че оловните белила са използвани от дълбока древност до края на XIX в. Тяхната употреба е засилена, тъй като те проявяват силни секативни свойства (подпомагат бързото изсъхване на маслата по време на работа). Същите обаче били силно токсични и неслучайно в средата на XIX в. започват да се използват цинкови белила. В края на XIX в. се появява и първият фабричен маслен грунд на основата на чисти маслени белила. По данни на руски изследователи в сферата на изобразителното изкуство цинковите белила влизат в практиката след 1860 г., когато художниците започват да ги използват в смеси с оловни белила. Според изследователите в боите и грундовете на картините до 1880 г. преимуществено се използват оловни белила, а между 1890–1900 г. – оловно-цинкови смеси. Цинковите белила взимат превес над оловните след 1900 г. и до 1925 г. се използват чисти цинкови белила.

През 1971 г. се появява се появява титано-цинковото белило Започва производство на смесен пигмент, който отстъпва на чистия или почти чистия диоксид на титана, употребяван след 1975 г. Руските учени доказват, че до 1945 г. няма употреба на титанови белила. Днес употребата на титанови бои е широко разпространена.

Съставът на пигментите и грундовете на всяко едно произведение може да бъде изследван, за да се засекат секативните добавки и стареенето на маслата. Изследванията и описването им в база данни дава тласък на автентификацията и идентификацията при експертизата на произведения на живописното изкуството.

Отлики между оригинал и фалшификат

В заключение е необходимо да се подчертае, че произведенията на кавалетното изкуство често са обект на фалшифициране. Финансовата стойност на произведенията и други техни достойнства събуждат интереса на фалшификаторите. Изправени пред въпроса за предотвратяването на престъпленията относно автентичността и идентификацията на произведението, експертите в областта е необходимо да познават отлично

материята, да се опират на лабораторни изследвания, да ползват база данни в регистър на сравнителни образци и да имат добра колегиална комуникация помежду си. Експертът трябва да има знания относно:

Оригинал – първоначален, автентичен, първоизработен предмет; първообраз. Оригиналът представлява уникален продукт, който носи много видове стойности: материална, историческа, художествена, символна, емоционална, информационна. В него авторът и природата са инвестирали не само историческо време, но и особена информационна субстанция, която има свое собствено поле на въздействие и излъчване.

Фалшификат на културна ценност – предмет, наподобяващ дословно външния вид, материала, технологията, стила и метричните данни на оригинална културна ценност, произведен с цел заблуда или измама. По време на своето създаване фалшификатите са от периода на оригинала, който повтарят.

Измислен предмет – авторска интерпретация на предмет с прилика на културна и художествена ценност. Измисленият предмет не съществува в реалността. Създаден е на основата на произволни иконография и стил.

Автентификация на културна ценност – изследователски процес, чрез който се потвърждава автентичността/истинността на културна ценност или се разкрива фалшификат на културната ценност. Като последователност на извършване автентификацията предхожда процеса на идентификация на културната ценност.

Примерен регистър на сравнителни образци на културни и художествени ценности – информационен регистър, обобщаващ всяка експертизирана, идентифицирана и публикувана културна ценност. Отделните единици са организирани за включване и търсене по критерии съгласно академичните изисквания:

1. Оригинални произведения

1.1. идентификационни данни на произведението – датировка, колекция, местоположение, стил, школа, авторов подпис и др.

1.2. композиционен и колористичен опис на лице и гръб (грундово покритие, надписи)

1.3. метрични данни – размери, тегло (ако позволява измерване)

1.4. иконографско проучване – какво е изобразено, историография, стратиграфия

1.5. техника и технология на произведението – точно описание на технологията

- 1.6. резултати от физични изследвания – наблюдения с просто око, под микроскоп, заснемане под ултравиолетова светлина, инфрачервена светлина, рентгенография
- 1.7. отчетени по-стари слоеве живопис или промени в подписа на автора
- 1.8. резултати от химични изследвания – анализ на пигменти, свързватели, грундово покритие, лаково покритие, платно, метал и т.н.
- 1.9. характеристика на оригиналните технологични слоеве – брой на слоевете, използвани материали, технология на изпълнение и др.
- 1.10. характеристика на елементи, отнасящи се към изпълнението на вторична реставрационна дейност – описания на всички вторични намеси
- 1.11. състояние на обекта – обозначаване на всички детайли, доказващи оригиналността на технологични слоеве; по-късни намеси
- 1.12. фактори, предизвикали промените в производението
- 1.13. механични разрушения – причини
- 1.14. физикохимични разрушения – загуба на живописен слой, грундово покритие и др.
- 1.15. биологични поражения – участъци с биологични вредители и др.
- 1.16. промяна на лаковите покрития – цвят, прозрачност, кракелюр и др.
- 1.17. разрушения на свързвателите – разпрашаване на основата, пигментите
- 1.18. повърхностни наслявания и атмосферни газове – потъмняване, налепи, прахови частици
- 1.19. светлина – влияние върху общата визия на производението
- 1.20. фотодокументация на всички етапи и проблеми – лице, гръб, при косо осветление, под инфрачервена светлина, рентгенография.
- 1.21. експертна оценка, заключение
- 1.22. финансова оценка
2. Фалшификати
 - 2.1. идентификационни данни на производението – посочена датировка, колекция, местоположение, наподобяващ стил, школа, имитиран авторов подпис и др.
 - 2.2. композиционен и колористичен опис на лице и гръб
 - 2.3. наблюдения върху грундово покритие, лаково покритие, кракелюри, пукнатини, имитативни прахови наслявания, манипулирана патина,
 - 2.4. иконографско проучване – изображение, сюжет, историография
 - 2.5. известни оригинали, паралелни фалшификати
 - 2.6. метрични данни – размери, тегло (ако позволява измерване)

- 2.7. техника и технология на производението – точно описание на технологията и стратиграфията
- 2.8. резултати от физични изследвания – наблюдения с просто око, под микроскоп, заснемане под ултравиолетова светлина, инфрачервена светлина, рентгенография
- 2.9. резултати от химични изследвания – анализ на пигменти, свързватели, грундово покритие, лаково покритие, платно, метал
- 2.10. разлики в техниката на изработка, нови материали
- 2.11. състояние на обекта – обозначаване на всички детайли от технологичните слоеве, доказващи фалшификат
- 2.12. манипулирани механични разрушения
- 2.13. манипулирани физикохимични разрушения
- 2.14. манипулирани биологични поражения
- 2.15. фотодокументация – лице, гръб
- 2.16. експертно заключение
- 2.17. финансова оценка.

ТЕМА VIII

Експертиза на книги, ръкописи и миниатюри

Отправна точка в експертизата на културни ценности върху хартиен носител са формираните в историческото развитие *базови понятия*.

Книгата е печатно произведение с научно или литературно съдържание. Представлява набор от писмени, печатни, илюстрирани или бели листове, изработени от мастило, хартия, пергамент или други материали, подвързани заедно от едната страна. Книгата може да е с меки или твърди корици. Книгите се създават в печатници, а разпространението им се нарича книгоразпространение. Когато текстът или илюстрациите са в електронен формат, се наричат е-книга.

В библиотечните и информационните науки една книга се нарича монография, за да се разграничи от серийните периодични издания, като например списания, журналы и вестници. Основата на всички писмени творби, включително и на книгите, е литературата. При романите и при научните трудове едно произведение може да бъде разделено на няколко части, наречени томове. Запалените читатели и колекционери на книги са библиофили, а магазините за книги – книжарници. Книгите могат да бъдат взимани назаем от библиотеки. С навлизането на компютрите в ежедневието все повече книги се преобразуват в цифров вид и стават по-широкодостъпни. Броят на сканираните книги е все още ограничен, но процесът на сканиране е възходящ.

В конкретен времеви/исторически план книгата търпи развитие с приемственост. При създаването на писмеността хората от древните цивилизации пишат върху най-разнообразни повърхности от камък, глина, дърво, кора и др. Изучаването на историята на писмеността се състои в

по-голямата си част от проучването на такива надписи – това е предмет на науката епиграфика. Първата азбука се появява в Египет. Древните египтяни често пишат своите йероглифи върху папирус – растение, отглеждано по поречието на река Нил. Първоначално думите не са отделяни една от друга и липсва пунктуация.

Посоката на писане на текст в различните култури варира: пише се от дясно наляво, от ляво надясно, а понякога двете посоки се редуват чрез „бустрофедон“, което буквално означава „обръщане на вола“ – начина, по който един земеделски производител оре нивите си с волове.

Плочката от глина е сравнително здрав писмен носител, подходящ за ежедневно транспортиране и писане. Глинените плочици (таблички) са равни и сухи (но неизпечени) парчета глина, които лесно могат да се обработват с навлажнено острие – т.нар. стилус, и могат да се пренасят. След написването на текста често се изпичали за придаване на допълнителна якост. Използвани са за писане с клиновидно писмо през бронзовата и желязната епоха.

Восъчните плочици са дървени дъски с достатъчно дебело покритие от восък, върху които знаците също се пишат със стилус. Те били обичайни при обучение – за целите на счетоводството, както и за водене на записки. Имат предимството да се използват многократно: восъкът се разтапя и се получава чиста страница. Обичаят на свързване на няколко навосъчени плочици заедно е ранен предшественик на съвременната книга. Етимологията на думата кодекс (блокче от дърво) подсказва, че води началото си от дървени навосъчени плочици.

Свитъкът е навит на руло папирус, пергамент или хартия. *Папирусът* е дебел, подобен на хартия материал, получен чрез преплитане на лентички от стъблата на растението папирус, които след това се очукват. Папирусът е използван за писане в Древен Египет, като първото доказателство за това идва от счетоводните книги на Нефертити Какаи от Петата династия (около 2400 г. пр.Хр.). Освен папирус са използвани дървена кора от липа и други материали. Съществуват автентични писмени източници за „книгоиздаването“.

Плиний Секунд описва технологията за приготвяне на папирус през I в. в своята „Естествена история“ (Книга XIII, част XXIII). Според Херодот (IV в. пр.Хр.) финикийците пренасят писмеността и папируса в Гърция около X–IX в. пр.Хр. Гръцките думи за папирус като материал за писане (*biblion*) и книга (*biblos*) идват от името на финикийския пристанищен град Библос, през който папирусът е изнасян към Гърция. От гръцки произход е и думата том, която се използвала и за свитък

папирус. Думата *volumen* е използвана от римляните със същото значение.

Независимо от материала свитъците са доминираща форма на книгите в елинската, римската, китайската, еврейската и други стари култури. По-късният формат на книгата като кодекс се налага в римския свят през Късната античност, но в Азия формата „книга като свитък“ остава в употреба много по-дълго.

Исидор Севилски (починал 636 г.) обяснява възникналата връзка между *кодекс*, *книга* и *свитък* в своята Епистемология (VI.13) така: Кодексът е съставен от много книги, а една книга е съставена от един свитък. Той се нарича метафорично кодекс, както стволите водят началото си от едно дърво или лоза, както ако бяха греди, защото съдържа в себе си множество книги, така да се каже, на клонове.

Кодексът е първото хранилище на информация, което съвременните хора биха разпознали като „книга“: листове с еднакъв размер, свързани по някакъв начин по протежение на един ръб, които са подредени между две корици, направени от някакъв по-здрав материал. Първото писмено споменаване на кодекса като форма на книга е от Марк в *Apophoreta* CLXXXIV в края на първи век, където той хвали неговата компактност. Въпреки това кодексът никога не придобил широка популярност в езическия елинистичен свят, а само в рамките на християнската общност получил широка употреба. Промяната станала постепенно факт през III–IV век, както и причините за приемане на кодекса като писмена форма – форматът е по-икономичен, тъй като могат да се използват и двете страни на писмения материал, а и е преносим, лесен за разглеждане и за скриване. Книгата кодекс е много по-удобна за четене, за намиране на търсената страница и за прелистване. Християнските автори искали по този начин да се разграничат техните писания от езически и юдейски текстове, написани на свитъци.

След появата на кодекса книгите изисквали по-малки по размер страници вместо дългото, постоянно превъртане на листове. Освен това книгите можели вече по-лесно да бъдат съхранявани в библиотека или книжарница.

Книгата в познатия ни днес тип се появява в началото на Средновековието – съставена е от голям брой подобни на тетрадки коли, подвързани заедно. Първоначално всички са писани на ръка върху обработени животински кожи – *пергамент*. Това е позволило те да се съхранят дълги години и някои от тях са голяма колекционерска ценност. Например „Кодекс Гигас“ е средновековен ръкопис, съхранен до наши дни, който продължава да бъде най-голямата по размер книга. Създаден е през XIII в. в един бене-

диктински манастир в Чехия, а днес се съхранява в Националната библиотека в Стокхолм.

След разпадането на Римската империя през V век последвал и културен упадък. Папирусът станал труднодостъпен поради липса на контакт с Египет и пергаментът става основен материал за писане.

Манастирите пренесли латинския език в Западната Римска империя. Писателят и учен Касиодор в манастира „Вивариум“ (основан около 540 г.) наблягал на значението да се копират писмените текстове. В книгата си „Правила на свети Бенедикт“ светецът Бенедикт (средата на VI в.) насърчил четенето на книги. Отделяли се определени часове за четене, което силно повлияло на монашеската култура през Средновековието и това е една от причините, поради които духовенството било в преобладаващото мнозинство от читатели. Традицията и стилът на Римската империя все още доминирали, но бавно се очертавал образът на средновековната книга – стожер на културата.

Преди изобретяването на печатната преса почти всички книги се преписвали на ръка, което ги правело скъпи и сравнително редки. По-малките манастири обикновено притежавали само няколко десетки книги, а средно големите – около стотина. Към IX век по-големите колекции съхранявали около 500 тома и дори в края на Средновековието папската библиотека в Авињон и парижката библиотека на Сорбоната съхранявали само по около 2000 тома. Ръкописните книги се изработвали в специални работилници, наречени *скриптории*, разположени обичайно в манастирите. Изкуствената светлина била забранена от страх, че може да се повредят ръкописите. Имало пет вида писари:

- калиграфи, които отговаряли за красивото изписване на текста;
- преписвачи, които извършвали основното производство и водели кореспонденция;
- коректори, които съпоставяли и сравнявали готовата книга с оригиналния ръкопис;
- художник-илюстратори, които правели миниатюрите;
- рубрикатори, които пишели инициали с червени букви.

Изработката на книги била дълъг и труден процес. Пергаментът трябвало да бъде подготвен, а след това отделните страници били изглаждани и разчертавани с нож или молив. Писарят нанасял текста, като оставял празни места за илюстрации и редакторски бележки. Накрая книгата била подвързвана от книговец.

За писане се използвали различни видове мастило. Някои от тях са известни още от древността и обикновено се получавали от сажди и смо-

ла, а по-късно и от шикалки и железен сулфат. Така писменият текст придобивал кафеникавочерен цвят, но това не били единствените използвани цветове. Съществуват текстове, написани с червени или дори със златни букви, като илюстрациите са многоцветни. Например при „Сребърният кодекс“ целият пергамент е оцветен в лилаво, а текстът е в златно или сребърно.

През VII век ирландските монаси въвеждат интервали между отделните думи. Това улеснява много четенето, а те били по-малко запознати с латинския. Въпреки това използването на интервали между думите не става нещо обичайно чак до XII век. Твърди се, че използването на интервали между думите свидетелства за преход от полугласното четене към четенето наум.

Страниците на първите ръкописни книги били направени от пергамент или велен (телешка кожа). Кориците на книгите били изработвани от дърво и обличани с естествена кожа. Тъй като изсушеният пергамент възвръщал много бързо формата си отпреди обработката, книгите били снабдявани със закопчалки или каишки. По време на Късното средновековие, когато се появяват обществените библиотеки, чак до XVIII век книгите често били оковавани към лавиците или писалищата, за да се предотврати кражбата им. Тези оковани книги се наричали *libri catenati*.

Отначало книгите били преписвани една по една предимно в манастирите. С възхода на университетите през XIII век културата на ръкописа по онова време довела до увеличаване на търсенето на книги, както и до появата на нова система за копиране на книги. Книгите били разделяни на несвързани листове (*pecia*), които били давани на различни преписвачи, така че скоростта на производство на книги значително се увеличила. Тази система се поддържала от светски книгоиздателски гилдии, които произвеждали едновременно книги с религиозна и нерелигиозна тематика.

Юдаизмът е запазил изкуството на писаря живо и до днес. Според еврейската традиция свитъкът „Тора“, поставен в синагогата, трябва да е написан ръчно върху пергамент, така че отпечатана книга е неприемлива, въпреки че вярващите могат да използват отпечатани молитвени книги и печатни копия от Светото писание извън синагогата. Соферът е писар, който е високоуважаван член във всяка еврейска общност.

За разлика от традиционния метод, когато един писар изготвя само един екземпляр от книгата, за производство на книги в големи количества в средновековния мюсюлмански свят се използва методът проверка с четене. Преписването на текста се прави на публични сесии едновременно

от много писари, като всеки от тях чете копието си на глас в присъствието на автора, за да се удостовери, че копието е точно. С тази система при едно четене можело да се произведат дузина или повече екземпляри, а с две или повече четения – над сто копия на книгата.

По време на Златния век на исляма (750–1258 г.) хората от различни религии (евреи, християни, зороастрийци, мюсюлмани) и етноси (сирийци, копти, персийци, араби и т.н.) в Близкия изток също създават и подвързват книги, като развиват техниките на ислямската калиграфия, миниатюрите и подвързването. Редица градове в средновековния ислямски свят имат книжни центрове и борси. Акуби (ум. 897 г.) пише, че в Багдад по негово време има над сто книжари. Книжарниците често са разположени около основната джамия както например в Маракеш, Мароко, където на едноименна улица с продавачи на книги се намирала и известната джамия „Кутубия“.

Печатането с дървени блокчета представлява многократно пренасяне на релефен образ на цяла страница, изсечен върху дърво и напоен с мастило. Този метод е изобретен в Китай по време на династията Хан (220 г.) първоначално като метод за печат върху текстил, а по-късно и върху хартия, и е широко използван в цяла Източна Азия. Най-старата известна печатна книга по този метод е „Диамантената сутра“ (868 г.).

В началото на XIV век този метод е пренесен в Европа под името *ксилография* и се използва в изкуството. С него се произвеждат книги (известни като блок-книги), карти за игра и религиозни картини. Създаването на цяла книга е трудоемък процес, изискващ ръчно резбоване на блокчета за всяка страница, а те са нетрайни и имат тенденция да се напукват при съхранение в продължение на дълго време. Монасите и хората, които ги изработват, са високоплатени.

Книгопечатането е революция в производството на книги. Китайският изобретател Би Шен създава букви от глина за подвижен набор около 1045 г., но образци от него не са оцелели. Около 1450 г. в Европа Йоханес Гутенберг изобретява печатната преса, както и метод за изливане на метални букви с калъп. Буквите могат да се подреждат в думи, редове и страници в специална матрица – т.нар. *ръчен набор* – и това отваря възможността за отпечатване на множество хартиени копия с една матрица. Това изобретение постепенно прави книгите по-евтини за производство, както и по-широкодостъпни.

Старопечатните книги, единичните листове и изображения, създадени преди 1501 г. в Европа, са известни като *инкунабули*, или старопечатни книги. Един човек, роден през 1453 г., годината на падането на Константи-

нопол, на петдесетата си година е можел да установи, че откакто е роден, са отпечатани около осем милиона книги – повече от всички ръкописни книги, налични в Европа, след като Константин е основал града през 330 г.

В началото на XIX век в индустрията навлиза парната машина. Печатните машини, задвижвани с пара, можели да разпечатват 1100 листа на час, но в същото време словослагателите, които композирали текста на ръка, успявали да наберат само 2000 букви на час. Това ограничение обяснява малкия брой страници на тогавашните вестници (най-много 8 страници). В края на века са въведени лнотипните и монотипните наборни машини, при които буквите или цели редове се изливат в самия процес на набора от течено олово и с които можело да се наберат повече от 6000 букви на час. Те се използват широко при печата на вестници, списания и афиши докъм 1980 г. Към средата на XX век производството на книги в Европа надхвърля 200 000 заглавия годишно.

Освен навлизането на нововъведения за подобряване на полиграфическия процес, развитие търпят и условията за създаване на съдържание – нараства свободата на печата, като постепенно са премахнати ограничителните закони за цензура. Все по-голямо значение придобиват въпросите относно интелектуалната собственост и авторското право.

Фотокнигата е съвременен фотоалбум, отпечатана книга със снимки и текст, обикновено в единичен екземпляр, за лична употреба. Разликите на електронната книга спрямо печатната са както по отношение на представянето на текста, така и на формата за достъп до него. Текстът се представя в електронен формат (във вид на файл). Достъпът до него може да бъде от:

- компютър;
- компютърна мрежа;
- мобилно електронно устройство – четец;
- таблет – с различни операционни системи (iPad (iOS), андроид устройства, Blackberry, Windows 7).

За изработката на мобилните електронни четци се разработват специални технологии, които улесняват четенето:

- електронна хартия;
- електронно мастило.

Всички устройства, които не са създадени специално и само за четене на електронни книги, трябва да имат инсталиран софтуер, който позволява отварянето на файловете – електронни книги.

DRM (Digital Rights Management) е технология, която се грижи за правата за достъп до файловете. Целта ѝ е да се ограничи употребата на файловете само до хората, които са платили за това. Под този термин

съществуват много различни технологии. Придобилата най-широка употреба сред електронните книги е тази на фирмата Adobe. Тя широко се използва в бизнеса с електронни книги по целия свят. Когато потребител закупи книга, файлът, който се подава към него, се криптира индивидуално и когато се отвори на първото устройство, идентифициращо се с Adobe ID и парола, файлът се заключва, за да може да бъде отварян само на устройства със същото Adobe ID. Системата за криптиране може да разрешава отварянето на електронна книга на 1 до 6 устройства, както и да контролира правата за отпечатване и копиране на части от текста. Употребата на DRM в цял свят е силно дискуссионна и има своите големи привърженици и противници. Опити за разбиването на DRM се правят от самото му създаване. Той вече е разбиван.

Особен интерес днес представлява историята на илюстрирането на книги. *Миниатюрите* (от лат. *minium* – миним, използван при оформлението на ръкописи) в изобразителното изкуство се наричат картини, скулптури и графични творби с малки форми, както и изкуството на създаването им.

Миниатюрите се появяват в изкуството на средновековни ръкописни книги: художниците илюстратори са искали по специален начин да открийт първите редове и главните букви (инициали). С течение на времето цветните инициали с орнаменти се превръщат в отделни композиции, които по един или друг начин илюстрират текста. Изпълнявани са с акварел или гваш, с използване на златно фолио (варак).

Книжната миниатюра достига до съвършенство във Византия и в страните от Западна Европа през Средновековието. Първоначално в миниатюрите на книгите преобладават библейските теми, в епохата на развитото Средновековие към тях се добавят портрети на държавни, военни и църковни дейци, както и на дарители – поръчители на ръкописи, а по-късно – големи исторически събития, държавни церемониални, празнични, религиозни, бойни и ежедневни сцени.

След като изяснихме произхода и развитието в продължение на 2500 години на писмения документ и книгата, следва да се занимаем с темата за тяхната експертиза днес.

Техническите експертизи на документи и ценни книги целят:

- установяване на дописвания, частични или пълни заличавания и изтривания на реквизити. Изследване за доказване на дописани, заличени и изтрити текстови попълнения;
- установяване на автентичност на текстове с помощта на специализирана методика и VSC;

– установяване на кражба на подписи – изследване за наличие на специфични признаци на използване на подпис, положен от автора, с цел удостоверяване на акт, който полагащият не е имал предвид, например чрез дописване на текст в празно място между първоначалния текст и подписа;

– установяване на подмяна на части от документ – изследване на документи за доказване на умишлена подмяна на реквизити/страници от документ с голямо съдържание, пощенски или таксови марки, щемпели, стикери, отпечатъци от печати и т.н. чрез използване на специална експертна методика, VSC и друга специализирана апаратура;

– установяване на последователността на полагане на пресичащи се щрихи – изследване за установяване на последователността на пресичащи се части от документа, като щрихи, положени с мастило, тонер, тампонно мастило (отпечатък от печат) и т.н. с помощта на специализиран микроскоп с необходимото увеличение и наблюдение във флуоресцентен и поляризационен режим на осветеност на обекта;

– идентификация на отпечатъци от печати и различни видове щемпели – изследване за установяване на идентичност между два и повече отпечатъка от печат или щемпел с помощта на функции за визуално налагане на изображенията с цветоразделяне и последващо съпоставяне;

– установяване на техническия метод за отпечатване на документи. Изследване за доказване на вида на печатащото устройство и технологиите, използвани за отпечатването на даден документ с помощта на специализирана методика и съответстващи модерни технически средства.

Техническото изследване на документите има за задача да даде отговор на следните основни въпроси:

– Какви са физическите (тегло, дебелина, гланц, здравина и др.) и химическите (използваните вещества) качества на хартията, върху която е написан документът;

– Всички страници на документа ли са от един и същ вид хартия;

– Дали два или повече документа са изготвени върху един и същ вид хартия;

– Какви са химическите свойства на мастилото или химикалната паста, с които е написан документът;

– Целият текст на документа ли е написан с едно и също мастило или химикална паста;

– Дали два или повече документа са написани с едно и също мастило или химикална паста;

– Има ли добавки или преправки в съдържанието на документа;

– Има ли заличен текст в документа, по какъв начин е осъществено заличаването (физичен или химичен) и какво е съдържанието на заличения текст;

– Написан ли е текст с невидимо (симпатично) мастило;

– Какво е съдържанието на текст върху изгоряла хартия;

– С какъв вид пишешо устройство или принтер е написан документът;

– С изпратеното за изследване пишешо устройство или принтер ли е написан документът;

– Дали печатът или щемпелът, с които е подпечатан документът, са изготвени фабрично, или са ръчна изработка; дали два или повече документа са подпечатани с един и същ печат или щемпел; с изпратените за изследване печат или щемпел ли е подпечатан документът;

– Подменяна ли е фотоснимка в документа;

– Подменяни ли са страници в документа;

– Каква е давността на документа и др.

Анализът на физическите характеристики и модели на *ръкописния текст*, който претендира да бъде в състояние да идентифицира автора, психологическото му състояние в момента на писане и оценка на личностните му характеристики, се основават на *графологията*. Това е понятие за почерка и за факторите, които оказват влияние за изменението му.

Тълкуването на ръкописния текст се извършва според начина на изписване на буквите, разстоянието между тях, наклона и големината на почерка, натиска върху хартията, което обобщено се нарича *моторика на почерка*.

Почеркът е система от привични движения на ръката (писмено-двигателни навици), проявяващи се автоматизирано благодарение на изградения в кората на големите полукълба на главния мозък динамичен стереотип. Той е неразривно свързан със закрепваната информация или волеизявлението на човека. Затова една и съща система от писмено-двигателни навици може да се прояви различно в зависимост от целевото предназначение на документа. Почеркът е един от най-сложните навици на човека. При формирането му участват мозъкът, зрителните и слуховите органи и значителна част от мускулите на ръката. При съгласуваното проявление на първата и втората сигнална система доминиращо значение има втората сигнална система. Благодарение на това почеркът е един от управляемите и контролируеми навици на човека. Характеризира се с три основни свойства: индивидуалност, устойчивост и комуникативност

Почерковата експертиза заема основно място сред експертизите на документи. Развитието на тази експертиза може да се раздели на три ета-

па: понятие за почерка; фактори, които оказват влияние за изменението му; свойства на почерка.

Почерковата експертиза заема основно място сред експертизите на архивните документи. Развитието на тази експертиза може да се раздели на четири етапа. За първия етап (XVI в.) няма други данни освен свидетелството за начало на държавната организация на експертизата. За това говори образуваната във Франция корпорация от специалисти за съдебно изследване на документи. Вторият етап (XVII-XVIII в.) се свързва с появата на първата специализирана литература в тази област и преди всичко с публикациите на Франсоа Демел и Жак Равеню (XVII в.). Третият етап (от края на XVIII и началото на XIX в.) се характеризира с възникването и развитието на основните направления в областта на почерковата експертиза и на единствената школа – графологическата. Четвъртият етап се отнася до състоянието на почерковите експертизи в наши дни.

Направления в развитието на почерковата експертиза:

Първото направление е калиграфското. Основната му теза е извършване на експертизата от истински калиграфи (краснописци), т.е. от лица, които най-добре познават особеностите на почерка. Второто направление е белегоописателното. Негов създател в края на XIX в. е френският криминалист Алфонс Бергийон. То се основава на метода на „словесния портрет“. Третото направление е графометричното. При изследването на почерка от гледна точка на графометричното направление трябва да се установят количествените пропорционални величини на признаците чрез измерване до десети от милиметъра. Така се осигурява обективност и достоверност на изводите, но няма възможност да се отчитат качествените особености на признаците. Това е неговата основна слабост. Графологическата школа е оставила най-дълбоки следи в развитието на почерковата експертиза. Неин родоначалник е италианецът Камило Балдо, но терминът „графология“ и теоретичните основи на школата се появяват по-късно – през XIX в. Според графологическата школа почеркът отразява особености на човека. По него може да се съди за характера и степента на интелигентност, за здравословното му състояние, за волята и темперамента му и др.

Индивидуалността е основно свойство на почерка. То се определя от психофизическите особености на човека и от външните (материалните) условия. Изменението на един от тези фактори води до изменение и на признаците на почерка. Устойчивостта е пряко зависима от продължителността на еднотипното проявление на основните фактори. Комуни-

кативността е степен на информационност на почерка и не бива да се отъждествява с четливостта. Тя изразява единството между мисловната и писмено-двигателната дейност. Без комуникативност (предаване или закрепване на информация с написаното) няма почерк. Почеркът се изменя под влиянието на четири групи фактори: обичайни; случайни; патологични и криминални. Според продължителността на въздействие те биват трайни и временни. Първата група фактори са обективните условия на писане – светлина, температура и влажност, поза и положение, състояние при писането (в движение или в статично положение, прав или седнал), пишещият прибор и бързината на писане, психическото и здравословното състояние на лицето, интелектуалното и образователното му равнище. Това са най-често въздействащите върху почерка фактори. Втората група фактори са екстремите физически и психически условия, в които е попаднал пишещият, непредвидими и неочаквани ситуации, за които няма предварителна подготовка и нагласа. Затова влиянието им върху почерка е чувствително, а насоките на изменение – различни. Третата група фактори са трайните заболявания, постепенно водещи до разрушаване на почерка. Към тях се отнасят различните видове травми с дълбоко отражение върху личността на автора; уврежданията на психиката (шизофрения, олигофрения); трайните нервни и други заболявания, като паркинсонова болест, атеросклероза и др. Под влияние на т.нар. обичайни фактори намаляват обработеността и свързаността на почерка. Затруднява се координацията на движенията на ръката и се изменят графическите форми на по-сложните букви и буквени елементи. Под въздействието на втората група фактори липсва обстоятелственост и описателност в текста. Изложението е телеграфно. Изменени са много от общите и частните признаци на почерка. Под влияние на третата група фактори се разграждат писмено-двигателните навици и се разрушава смисловата същност на текста, като се появяват калиграфски недостатъци, т.нар. дисграфия и аграфия. Умишленото изменение на почерка се извършва по два начина: чрез маскировка и чрез имитация. Маскировката се изразява в съзнателно потискане на стереотипното проявление на признаците на почерка и изменение на привичните писмено-двигателни навици.

Познати са три вида маскировка: писане със забавени или ускорени (по-рядко) движения на ръката; писане с печатни букви и писане с непривичната, обикновено лявата ръка. Маскировката чрез писане с печатни букви също зависи от обема на текста, от степента на тренираност на автора и от общата степен на развитие на писмено-двигателните навици. Маскировка чрез писане с непривична (лява) ръка се среща рядко,

ниската координация на движенията на ръката не може да управлява изменението на признаците. Имитацията на почерка се изразява в стремеж за наподобяване почерка на друго лице. Тук трудностите са по-големи, защото не е достатъчно потискането на собствените писмено-двигателни навици. По правило не може да бъде имитиран почеркът на лице с по-голяма координация и по-висока степен на обработеност. Имитацията зависи също от обема на текста. Познати са три вида имитация: по памет, на око (чрез рисуване) и смесена (чрез тренировка).

Най-често срещаното основание за назначаване на експертиза е съмнението, че документът не е написан от лицето, от името на което изхожда. Обикновено експертизата се възлага на един експерт и изследването е еднородно, макар че не е изключено назначаването на колективна експертиза с комплексно изследване. Задачите на експертизата могат да бъдат обединени в три групи:

- 1) идентификационни – установяване автора на ръкописния текст;
- 2) определяне груповата принадлежност – установяване от мъж или от жена е написан текстът;
- 3) установяване на определени обстоятелства – маскировка или имитация, професията и здравословното състояние на автора и др.

Без съмнение най-голямо е значението на идентификационните задачи. При подготовката се отличават три основни момента: осигуряване на сравнителен материал, изпращане на необходимите за експертното изследване материали и построяване на експертни версии. Сравнителният материал има решаващо значение за експертиза. Използват се три вида образци за сравнение: свободни, условно свободни и експериментални. Свободните образци са документи и други писмени материали, написани преди подправката на документа. Затова почеркът в тях не носи отпечатъка на произтичащите от разследването психологически особености. Тези образци имат голямо значение, необходимо е обаче да притежават две основни качества – достоверност на произхода и съответствие по време с изследвания ръкописен текст.

Експерименталните образци са едни от често срещаните образци за извършване на експертизата. Те дават възможност да се подложат на аналитично и сравнително изследване най-много признаци и да се установи влиянието на най-много фактори. Експерименталните образци се осигуряват по два начина: под диктовка (същински експериментални образци) и чрез преписване на предварително подготвен текст.

Съществуват различни класификационни системи за признаците на почерка. Най-разпространено е деленето им на общи и частни признаци.

Към общите признаци се отнасят: строежът на почерка, наклонът, размерът, разтегнатостта, свързаността, гладиолажът и натискът при писането. По тях могат да се определят само общите особености на почерка и затова не се използват самостоятелно за идентифициране на автора. Към частните признаци се отнасят: разположението на точката на започване на движенията на ръката и начинът на започване; посоката на движенията на ръката; формата, относителните размери и взаиморазположението на буквите и буквените елементи; формата на движенията на ръката; броят на движенията на ръката; сложността на движенията на ръката; разположението на точката на пресичане; разположението на точката на завършване на движенията на ръката и начинът на завършване. Частните признаци имат първостепенно значение при решаване на задачите на експертизата не само защото се отнасят до съществени особености на почерка, но и защото отразяват тези особености автоматизирано, спонтанно.

Почеркът притежава и трета група признаци – координацията на движенията на ръката и обработеността на почерка. Тези признаци играят голяма роля, тъй като пряко влияят върху индивидуалността и устойчивостта на общите и на частните признаци. По същество това са основни (базисни) признаци, които обхващат и отразяват синтезирано най-устойчивите особености на почерка. При изследването на почерка се използват различни методи: аналитико-описателният и аналитико-сравнителният, микроскопският и фотографският, вероятно-статистическият метод за оценка на съвпаденията и различията и други, които се овладяват в процеса на експертната практика.

Упражнение по тема VIII

Въпроси за дискутиране:

- 1. Идентификация на книжовните и документалните ценности**
- 2. Ред за извършване на идентификация на книги и ръкописи**
- 3. Регистри на идентифицираните книжовни и архивни документални ценности**

1. Чрез идентификацията се определя:

- 1) дали даден документ съответства на критериите за движима културна ценност;

2) класификацията на книжовните ценности според принадлежността им към определен исторически период съгласно чл. 52 от ЗКН и според научната и културната област, към която се отнасят съгласно чл. 53 от ЗКН;

3) класификацията на движимите културни ценности, които отговарят на критериите за национално богатство при предоставянето на статут на национално богатство при условията и по реда на ЗКН.

Идентификация се извършва на:

1) документ, който може да се определи като културна ценност;

2) колекция от документи, които в своята цялост и тематична свързаност могат да имат научна и културна стойност;

3) група от документи с много близки характеристики, изработка, периодизация или други сходни белези, които за целите на идентификацията се разглеждат като един предмет.

Идентификацията се извършва по искане на физически или юридически лица или в случаите, посочени в чл. 5 на Наредба №1 от 16.02.2021 г. за реда и извършване на идентификации на движимите културни ценности.

Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ може да извърши идентификация сама или съвместно с музей, с друга научна или културна организация или висше училище, когато това е необходимо. Отношенията между институциите се уреждат с писмен договор. Когато Библиотеката не разполага с необходимите *щатни експерти* за извършване на идентификацията в съответната област по чл. 53 от ЗКН, заявителят се уведомява писмено в 7-дневен срок от постъпване на заявлението. В уведомлението се посочва, че заявлението за идентификация може да бъде препратено в друга институция от списъка на Министерството на културата, разполагаща с експерти по чл. 53 от ЗКН, в случай че бъде получено писмено съгласие за това от заявителя.

2. Ред за извършване на идентификация на книги и ръкописи

За извършване на идентификация на книжовни и архивно-документални ценности, на колекция от книжовни и архивно-документални ценности или на група от документи с близки характеристики, изработка, периодизация или други сходни белези се подава заявление по образец съгласно Правилника за реда и извършване на идентификации на движимите културни ценности до директора на Националната библиотека. Заявлението се подава от:

1. държавни и общински органи и институции;

2. физически и юридически лица, както и от регистрирани вероизповедания.

Към заявлението се прилагат:

1. декларация за произхода и способа за придобиване на движимата културна ценност, колекцията или групата движими културни ценности по образец за реда и извършване на идентификации на движимите културни ценности;

2. документи, удостоверяващи правото на собственост или държане;

3. декларация за авторство по образец за реда и извършване на идентификации на движимите културни ценности.

4. цветно изображение за всеки документ на електронен носител, като при необходимост може да се приложи повече от едно изображение, с което се представят различни ракурси и/или детайли на документа;

5. за група от два или повече документа – изображение на групата, като при необходимост може да се приложи повече от едно изображение, с което се представят различни ракурси и/или детайли на отделните документи от групата или на цялата група от документи.

За всяко регистрирано заявление за идентификация директорът на Библиотеката или оправомощено от него длъжностно лице разпорежда извършване на проверка за изпълнение на изискванията за реда и извършване на идентификации на движимите културни ценности.

Проверката се извършва от длъжностно лице, определено със заповед на директора на Националната библиотека, в 3-дневен срок от регистриране на заявлението.

В 7-дневен срок от заплащане на разходите по договора за идентификация директорът на Националната библиотека издава заповед за назначаване на комисия, която да извърши идентификацията. В заповедта се посочва:

1. съставът на комисията, в който се включват трима библиотечни експерти, като при необходимост могат да бъдат включени и други експерти от съответната област, вписани в регистъра по чл. 96, ал. 4 от ЗКН, както и лица, вписани в регистъра по чл. 165 от ЗКН;

2. председател на комисията, който води заседанията и организира дейността ѝ;

3. документа/документите – предмет на идентификацията;

4. мястото, графикът и другите условия, свързани с работата на комисията;

5. срокът за извършване на идентификацията, който не може да бъде по-дълъг от 6 месеца.

Срокът може да бъде удължен с още 6 месеца по мотивирано предложение на комисията, ако в процеса на работа тя установи, че състоянието

на документа или неговите характеристики налагат това. Заявителят се уведомява за удължаването на срока и за необходимостта от изменение на договора.

За резултатите от идентификацията комисията изготвя експертно заключение по образец съгласно приложение № 4 на Правилника за прилагане на Наредба №1 от 16.02.2021 г. за реда и извършване на идентификации на движимите културни ценности.

В експертното заключение се посочва, че:

1. документът не съответства на изискванията за културна ценност или
2. документът съответства на изискванията за културна ценност;
3. за документа са налице достатъчно данни за съответствие с критериите за национално богатство.

Експертното заключение съдържа:

1. класификацията на културната ценност съгласно чл. 52, 53 и 54 от ЗКН;
2. информация за наименованието, описанието, състоянието, теглото, авторството, мястото и времето на създаване, материалите на изготвяне, техниката, размерите, приблизителната стойност в левове, специфичните особености и други характеристики;
3. цветно изображение на документа с резолюция, позволяваща отпечатването му, като при необходимост могат да се поставят повече от едно изображения с различни ракурси и/или детайли на документа;
4. предписания за съхранението на културната ценност.

Върху долния десен ъгъл на изображението се полага печат, който трябва да обхваща и част от долния десен ъгъл на полето, определено за поставяне на изображението.

В експертното заключение се попълват задължително всички характеристики с изключение на тези, за които не е възможно тяхното определяне. Експертното заключение се счита за прието, ако две трети от членовете са изразили едно и също становище. Член на комисията, който изразява различно становище, подписва експертното заключение, като задължително излага мотивите си за изразеното становище.

Експертните заключения се изготвят и подписват всяко в 2 еднообразни екземпляра, а в случаите, когато за документа са налице достатъчно данни за съответствие с критериите за национално богатство – в 3 еднообразни екземпляра. Експертните заключения се подпечатват с печат.

При наличие на данни, че документите – обект на идентификация, са незаконно придобити или фалшифицират книжовен, ръкописен, снимков

или архивен документ, комисията прекратява процедурата по идентификация, като уведомява директора на Библиотеката с протокол. Директорът уведомява писмено МВР и прокуратурата в тридневен срок от получаване на протокола. Експертното заключение се съобщава на заявителя в 7-дневен срок от подписването му. Въз основа на експертното заключение директорът на Националната библиотека издава удостоверение за извършена идентификация по образец. Удостоверението се издава в едномесечен срок от подписването на експертното заключение. За издаденото удостоверение заявителят се уведомява в тридневен срок.

След извършена идентификация на документ като културна ценност с наличие на достатъчно данни за съответствие с критериите за национално богатство се прави предложение до министъра на културата за предоставяне на статут на национално богатство по реда на чл. 99 и сл. от ЗКН от директора на Националната библиотека.

За всяко постъпило заявление за идентификация се оформя досие. Досието се създава и поддържа на хартия и в електронен вид. В досието се съхраняват следните документи:

1. заявлението с приложените към него документи;
2. заповедта за назначаване на комисията за извършване на идентификацията;
3. експертното заключение по чл. 98, ал. 1 от ЗКН;
4. удостоверението за културна ценност по чл. 98, ал. 3 от ЗКН;
5. предложението на директора на Националната библиотека до министъра на културата за предоставяне на статут „национално богатство“, ако има такова;
6. заповедта на министъра на културата по чл. 100, ал. 4 или експертното заключение по чл. 100, ал. 2, т. 2 от ЗКН;
7. уведомителни писма, резолюции и други документи по движението на административната преписка.

3. Регистри на идентифицираните книжовни и архивно-документални ценности в НБКМ

В Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ се водят:

1. регистър на документите, които са идентифицирани като движими културни ценности, по образец съгласно приложение №6 на Правилника за прилагане на Наредба №1 от 16.02.2021 г. за реда и извършване на идентификации на движимите културни ценности.
2. Регистър на идентифицираните документи, получили статут на национално богатство, съгласно приложение № 7 на Правилника за прила-

гане на Наредба №1 от 16.02.2021 г. за реда и извършване на идентификации на движимите културни ценности.

3. Регистър на документите, идентифицирани по реда на раздели II и III, които не съответстват на изискванията за движима културна ценност, съгласно приложение №8 на Правилника за прилагане на Наредба №1 от 16.02.2021 г. за реда и извършване на идентификации на движимите културни ценности.

Директорът на Националната библиотека определя служител, който извършва вписванията в регистрите. Информацията в регистрите се поддържа и съхранява на електронен и хартиен носител.

Вписването в регистъра на отделна движима културна ценност, колекция или група от документи, идентифицирани от Националната библиотека, се извършва в поредност от едно до безкрайност. Всяка вписана културна ценност получава регистрационен номер.

Регистрационният номер по ал. 2 съдържа в поредност:

1. поредния номер на вписването в регистъра и годината на вписване;
2. шифъра на Националната библиотека или № на удостоверението по чл. 116 от ЗКН за търговец, извършил идентификация, и класификацията по чл. 52 и 53 от ЗКН с обозначения съгласно ал. 4 и 5.

За посочване на историческия период по чл. 52 от ЗКН в регистрационния номер се включват историческите периоди чрез следните индекси:

Праистория – индекс „П“;

Античност – индекс „А“;

Средновековие – индекс „С“;

Възраждане – индекс „В“;

Ново и Най-ново време – индекс „Н.Н“.

За посочване на класификацията по чл. 53 от ЗКН в регистрационния номер се включва съответната научна и културна област, обозначена с цифрата:

– за археологически: движими вещи, открити в земята, на повърхността и или под водата и свидетелстващи за епохи и цивилизации, които са обект на археологията;

– за етнографски: движими вещи, които са свидетелства за начина на живот и работа, традициите, обичаите, обредите, вярванията и занаятите и дават възможност да се проучат етническите характеристики и промените в материалната и нематериалната култура;

– за исторически: движими вещи, свързани с исторически събития и с живота и дейността на изтъкнати личности;

– за художествени: произведения на изобразителните изкуства във всичките им техники и разновидности, включително образци на филателията;

– за природни: образци от флората, фауната, палеонтоложки и минерални образувания;

– за технически: произведения на техническата култура;

– за архивни: документи с културно и научно значение независимо от времето, мястото, носителя и техниката на създаването им;

– за книжовни: ръкописни културни ценности до края на XVIII век, старопечатни редки и ценни издания, които притежават научна, културна, полиграфическа или библиографска стойност;

– за литературни: документални и документествени културни ценности, свързани с цялостната история на литературата.

В регистъра се вписват трите имена и данни за контакт на собственика на културната ценност, съответно същите данни при промяна на собственика на културната ценност.

ТЕМА IX

Експертиза на керамични и стъклени произведения

Керамиката е общото наименование на изделия от неорганични, неметални материали (например глина) и техните смеси с минерални добавки. Изделията се използват за художествени произведения, домакински съдове, стенна украса и други. Тя намира приложение в изкуството, строителството, архитектурата, медицината, науката и дома.

В по-общ смисъл терминът се използва, обхващайки като значение всички грънчарски (груба керамика), майолика и порцеланови (фина керамика) изделия. Думата идва от названието на рог за пиене на вода, откъдето впоследствие така се именуват всички глинени съдове. Керамичното производство е първото овладяно от човека химично производство.

Грънчарството е занаятчийска технология за производство на керамика, при която глина се оформя в съдове, предимно за потребление.

Естетическите съображения често влияят на създаването на грънчарските съдове. Съвременните методи за серийно производство изместват традиционното грънчарство, поради което днес в индустриализираните страни то се концентрира повече върху естетиката, отколкото върху функционалността.

Човекът, занимаващ се с грънчарство, се нарича грънчар. Негов основен инструмент са ръцете му, въпреки че в историята на грънчарството са създадени множество други инструменти, като грънчарското колело, различни лопатки, оформящи и режещи инструменти, валяци.

Голяма част от историята на грънчарството датира от праисторическия период, от който липсват писмени сведения. Затова историята на грънчарството се гради предимно върху източници от археологически

находки. Тъй като керамичните изделия и гърнците са от издръжливи материали, те са успели да се запазят в продължение на хилядолетия като археологически паметници.

За да стане гърнчарството част от човешката култура, са нужни няколко условия:

- достъп до подходящ материал за изработката на гърнчарски изделия. Археологическите обекти, където е намерена най-ранната гърнчарска керамика са близо до находища на леснодостъпна глина, която може да бъде оформена и изпечена на огън;

- възможност за достигане на подходяща температура, при която суровата глина да се изпече до краен продукт. Методи за поддържането на сигурен огън се развиват късно в културите;

- гърнчарят да има време да оформи и изпече глинени съдове. Дори след като е постигнат контрол на огъня, не изглежда хората да развиват гърнчарство, докато не започват да водят уседнал живот. Има предположения, че гърнчарството е създадено, след като хората създават селското стопанство, което довежда до появата на постоянни селища.

Най-ранните форми на гърнци са направени от глини, които са печени при ниски температури в яма или на открити огънове. Те са ръчно оформени и недекорирани. Тъй като негланцираните гърнци са порести, те имат ограничена възможност за съхраняване на течности. Въпреки това гърнците имат непрекъсната употреба от неолита до днес. Глините, които могат да се превърнат в гърнци при ниски температури, са по-пластични, отколкото тези, които са печени при по-високи температури. Развитието на керамичната глазура ги прави стъклоподобни и непорьозни, като ги превръща в популярна и практична форма на гърнчарството. Добавянето на декорации търпи развитие през цялата история на гърнчарството.

Гланцираната каменина е създадена през XV век пр.Хр. в Китай. Това постижение съвпадна с появата на пещи, в които може да се пече при по-високи температури.

Порцелан за първи път е получен в Китай по време на династия Тан (618–906 г.). Порцелан се произвежда и в Корея и Япония през XVI и XVII век, след като се намира подходящ каолин в тези страни.

Най-ранните известни керамични предмети са Граветските фигури, открити в съвременна Чехия. „Венера от Долни Вестонице“ е статуетка на гола женска фигура, датирана около 29–25 хил. г. пр.Хр. Най-ранните съдове са от пещерата Ючанян в южната част на Китай, датирани от 16 хил. г. пр.Хр., и откритите в басейна на река Амур в руския Далечен изток от 14 хил. г. пр.Хр. Други ранни съдове са тези, направени през

периода Дзюмон в Япония около 10 хил. пр.Хр. Терминът „дзюмон“ означава „надпис с връв“ на японски. Керамика се развива самостоятелно в Северна Африка през 10 хил. пр.Хр. и в Южна Америка по същото време, а в Древна Индия, включително в области, които сега са част от Пакистан, по време на периода Мергарх II (5500–4800 г. пр.Хр.) и Мергарх III (4800–3500 г. пр.Хр.), известни като керамичен неолит и халколит. Керамика, включително елементите, познати като ед-Дур съдове, е създавана в райони на долината на Инд и е открита в редица обекти от Индуската цивилизация.

Най-ранното производство на керамика в Близкия изток се разделя на четири периода, а именно: Хасуна (5000–4500 г. пр.Хр.), Халаф (4500–4000 г. пр.Хр.), Убаид (4000–3000 г. пр.Хр.) и на Урук (3500–2000 г. пр.Хр.).

Грънчарството в „Плодородния полумесец“, намиращ се между реките Ефрат и Нил, започва от VII хилядолетие пр.Хр. Най-ранните форми, които са открити в Хасуна, са образувани от плочи, недекорирани, негланцирани, слабо изпечени, направени от червеникавокафяви глини. В рамките на следващото хилядолетие изделия са украсени с мотиви със сложен дизайн и природни форми.

Българската керамика има корени в богатото ни художествено наследство, във взаимно влияещите си местни култури и влиянията на Изтока и Византия. Оригинално изкуство на прототраките и траките, развило се в тясна връзка с културата на античния Средиземноморски свят, е благодатна почва, върху която стъпват през VII в. славянската и прабългарската художествена традиция, определящи и формиращи здравата творческа основа, облика и етническата характеристика на националната ни керамика.

Българското керамично наследство от епохата на османското владичество е слабо изследвано поради оскъдността на събраните материали, непълната им систематизация и периодизация и скромния брой на публикации за този период.

Събраната в музеите и частните сбирки керамика от XVIII и XIX в., направените експозиции с троянска, бусинска и берковска керамика, находките и откритията през последните двадесетина години улесняват изследването на българската керамика през Възраждането, на нейните развойни линии и идеи.

Възрожденската ни керамика се развива на основата на полезните съдови форми, имащи широко разпространение по време на Втората българска държава. Политическият и стопанският статут на османския

феодализъм, ведно с цялостния живот по онова време, задържа и развитие, възпрепятства прерастването ѝ във фаянс и порцелан, както става в Европа. Бурно протичащите социално-икономически и културни процеси в епохата на националното ни Възраждане, развитието на производителните сили, бързо разрастващото се стоково производство слагат своя отпечатък и върху керамиката. Тя търпи промени във формите и обемите. Тези промени най-ярко се изразяват в украсата.

В 1773 г. султан Мустафа III издава ферман-регламент, който урежда организирането на занаятите. Това по същество е създаване на правна основа за цялостната им дейност. Този закон урежда организирането на занаятчиите в еснафски сдружения – руфети, вътрешната им йерархия и самоуправление, взаимоотношенията между отделните организации, потвърждава стопанската и правната им самостоятелност, отразена в техните еснафски кондики – първични трудови кодекси.

За кратко време еснафите се превръщат в авторитетни органи с контролни и санкциониращи функции в производството, в снабдяването и разпределението на суровините и материалите, в реализацията на стоките, в регламентирането на отношенията на конкуренция, в съблюдаването на установения производствен порядък и еснафски морал. Те издават свидетелства на майстори и калфи, техните каси финансират нуждаещите се занаятчии. На тяхната помощ и издръжка разчитат българските общини, духовните и културните институции. Това поражда нови мисли и идеи, изгражда постепенно ново обществено съзнание у занаятчиите. Те стават носители на обществения напредък, финансират изграждането на църкви, манастири, училища, мостове, чешми и др.

През XVIII–XIX в. с грънчарство се занимавали само българи. В списъците за издаване на майсторски тескерета за 1872 г. в Троян, в раздела „руфет чумлекчийски“ (грънчарски), не фигурира нито едно име на инородец. Така е и в други керамични центрове. Български имена на грънчари от цялата страна се срещат все по-често по кондики и поменици, по църкви и манастири, по „любородни“ книги като дарители и спомоществователи. Според състава на майсторите грънчарството се очертава като най-българският занаят. Причините са разбираеми: кален, тежък и много трудоемък поминък не е бил по вкуса на завоевателите.

В известните грънчарски центрове (Бусинци, Троян, Габрово, Берковица) занаятът се е развивал в повечето случаи като потомствен. В Троянския и Трънския край могат да се проследят грънчарски фамилии, в които занаятът е минавал като по мост през седем-осем колена. Само в една фамилия Грънчарови от с. Терзийско (Ловешко) е имало 29 грън-

чари. Тези грънчарски фамилии, работили занаята 200–250 години, по чисто емпиричен път се добирали до тънкостите, до секретите в обработката на глината, в направата на ангобите, в горенето на глечта и нейното оцветяване, в шаренето и най-вече в изпичането на грънците. По онова време всичко това се е пазело в тайна. Ала колкото и да ги криели, тези секрети така или иначе пробивали фамилната блокада и излизали навън. Така се разпространявали и обменяли технологическите, конструктивните и художествено-естетическите достижения. Отначало на територията на даден център и дадена школа, а после – в цялата етническа територия, че и извън нейните граници чрез големите международни панаири (Узунджово, Пирот, Солун). Така се стигало не само до създаването на по-стойностни изделия, но и до увеличеното търсене на тази стока. Това допринесло за утвърждаване името на школата (центъра), за оформяне на нейното технологическо и естетическо единство, за цялостното изграждане на нейния облик.

В книгата си „Княжество България“ познавачът на нашия бит и история Константин Иречек още при първата си среща с това народно изкуство отбелязва: „В първата странична долина на южните поли на Знеполе се вижда с. Бусинци, център на особена грънчарска индустрия, която изработва *зелено гледжосани съдове, по форма и орнаментика съвършено старинни*. Имам от тамошните работилници няколко вази с кореместо тяло и тясно гърло, около което са наредени фигури на коне и птици, както и фигурата на един куф конник, който напомня предисторическите изделия“.

Ежегодното отиване на бусинчани и трънчани в Румъния и в Сърбия се превръща в традиция. Гурбетуващите майстори грънчари проникват на запад в Македония, а на юг – до Солун. Техните пътища минават през Пирот, Бяла Паланка, Враня – изявени грънчарски центрове, кръстосват занаятчийски пазари и панаири. Това дава възможност за взаимно влияние и проникване на технологически, конструктивни и декоративни прийоми. Този процес на сезонно мигриране след 1878 г. става двустранен. Той има и своята обратна посока от Сърбия към България, макар и териториално съвсем ограничен (в някои селища на Северозападна България, главно пиротски майстори). Днес е почти невъзможно да се проследи и изтегли върнатата нишка на началните влияния. Поради това проблемите би трябвало да се разглеждат не в тяхната локална ограниченост и затвореност, а в широтата на етнокултурните процеси, на неизбежните взаимовлияния в исторически обособения Динаро-карпатски ареал. Не бива да се изпуска и фактът, че сходствата в облика, в орнамента имат своето

обяснение не само в наличието на безспорни взаимни връзки, възникнали при това съседство. Те трябва преди всичко да се търсят в еднаквите влияния в историческа дълбочина на антични и особено на византийски влияния, при които се развиват в своя далечен начален период.

Глината е използвана като материал за съдове в бита от времето, когато човекът започва да се задържа на едно място в рамките на своето обиталище, в кръга на своя род и племе. Той е трябвало да намира начин да съхранява вода, вино, мляко, да приготвя храната си и да се храни. Глината е била много подходящ материал, защото е достъпна, добива се лесно на повърхността или в плитките слоеве на земята. Не изисква особено сложна технология за преработване и предполага достатъчна здравина на продуктите, изготвени от нея, след тяхната термична обработка чрез изпичане при относително високи температури, постижими и без съвременните високотехнологични пещи. Същевременно съдовете от глина още в началото на тяхното производство са били обект на украса, на творчество спрямо външния им вид, и на търговия, както и на религиозни обреди.

Още от древността глинени изделия са били не само за утилитарна употреба, но до голяма степен и художествени предмети. До днес се използват музикални инструменти от глина – окарини и свирки. В наши дни и най-вече по селските празници и панаирите все още могат да бъдат забелязани глинени играчки за деца. Съдове от печена глина биват намирани във всички разкопки след каменната епоха и по техния вид, заедно с други признаци, се съди еднозначно и категорично за съответните периоди, свързани с развитието на конкретната цивилизация, за бита на племената и на отделните народи.

В рамките на керамичната технология освен глината, разглеждана като основен материал, се използва и допълнителна екипировка: глазурата, ангобата, грънчарското колело, пещта, наливните форми и известен брой приспособления (преси, маси) и ръчни инструменти.

Глазурата, разглеждана от естетическа гледна точка, е част от излъчването, което потребителят вижда в стъкления блясък, а при допир – в усещането за ниска грапавост на керамичния съд. От друга страна, глазурата „запечатва“ допълнително иначе порьозната повърхност на изпечения съд от глина и го прави практически непрониклив. Тя запазва пигментите механично и като цвят, който майсторите или художниците керамици нанасят върху повърхността от глинената основа на съда. Глазирането (гледжосването) е последната операция от технологията за производство на продуктите от глина.

Ангобата е фирнисен тип повърхностен слой от течен разтвор на глина – най-често с цвят, различен от този на керамичния съд. С помощта на ангобата освен че постига нов цвят, художникът керамик има възможност чрез механично въздействие върху нея в полусухо състояние да постигне релефен рисунък, който впоследствие да послужи за нови ефекти. Древногръцката минойска керамика е изцяло покрита с черна ангоба. Гръцките майстори керамици от онова време са рисували, като са изстъргвали механично черната ангоба, получавайки кафяво-черна рисунка с преобладаващ цвят на основата на съда. Великотърновските майстори керамици също използват най-често бяла ангоба, нанесена върху основния кафяв цвят на глината, като гравират своите мотиви върху влажната ангоба. Следват операциите от технологията: оцветяване, сушене, глазиране, отново сушене и накрая изпичане на керамичния съд.

Пещите в исторически план са били иззиждани от печени тухли, измазани отвън и отвътре, а като гориво се е използвала широколистна дървесина или дървени въглища, с които се е достигала и поддържала необходимата температура от 1200° C. В наше време се произвеждат висококачествени електрически (инфрачервени) пещи [LAC,2012] с различни обеми и капацитет на мощност и температура, включително и такива с цифрово програмно управление (CNC), с които освен основната операция – изпичане на керамичните съдове, могат да се правят и прецизни изследвания, свързани с установяване на оптималния режим на печене както по отношение на съда, така и по отношение на глазура.

Грънчарското колело е част от екипировката на майстора грънчар. В далечното минало то е било задвижвано с едната ръка, докато с другата с правело ротационното пластично формиране (*точене*, както в средите на грънчарите наричат тази операция) на съда, получаващ се от парче глина, доведена преди това до силно пластично състояние. Съответно съдовете от онова време са несъвършени, груби в своята ротационна форма и допускат асиметрия в спрегнатите повърхности – цилиндър към конус, цилиндър към сфера или тороид и т.н.

По-късната конструкция на грънчарското колело – вероятно отпреди 3000 г. и до днес, съдейки по формата на съдовете, е била характерна с крачното задвижване на масата, като грънчарят е завъртал с помощта на краката си тежък цилиндричен камък, подобен на мелничарския, който е изпълнявал и ролята на маховик. Грънчарският камък е лагеруван с помощта на дървен вал върху дървени опори и той, побутван с краката, върти кръгла маса, върху която става източването на съдовете с двете

свободни ръце и някои инструменти. По-късно лагеруването на вала се изпълнява с помощта на бронзови втулки.

Днешните грънчарски колела [LAC, 2012] са с електрическо задвижване и с възможност за плавно електронно регулируемо вариране на честотата на въртене, с което се създава възможност както за източване на съда на висока скорост, при което той е вече с много високо качество както по отношение на формата, симетрията и дебелината му, така и за неговото пластично и колорно декориране върху самото грънчарско колело.

Ръчно произведени *стъклени произведения* от различни исторически епохи показват множество цветове и форми на изкуството от стъкло.

Въпреки достъпността на масово произвежданото в съвременното стъкло ръчното производство остава популярно заради своите естетически качества. Терминът *кристално стъкло* (от името на планинския кристал) означава висококачествено безцветно стъкло, често съдържащо олово.

Съществуват множество техники за създаване на изящно изкуство от стъкло. Всяка от тях е подходяща за определен вид предмети. Освен обработката на горещо стъкло, то може да се реже с диамантен нож и да се полира в блестящи начупени повърхности.

Изкуството с цветно стъкло има дълга история – още от Античността и Римската империя. Много средновековни църкви имат красиви цветни стъклописи и части от утвар.

Предметите от стъкло включват съдове (чаши, вази и други), топчета, мъниста, лули и скулптури. Често се използва цветно стъкло, а понякога стъклото се боядисва, макар че много стъклари считат това за примитивно.

Харвардският музей по естествена история (в Бостън, САЩ) притежава колекция от изключително подробни модели на цветя, направени от рисувано стъкло. Те са произведени ръчно от чешките стъклари Леополд Блашка и неговия син Рудолф, които отнасят тайната за начина за създаването им в гроба си. Стъклените цветя на Блашка са вдъхновение за много днешни стъклари.

Стъклописите – витражи (на френски: vitrage – остъкление, и на латински: vitrum – стъкло) представляват цветни рисунки върху стъкло. Те са декоративно и изобразително изкуство, използващо цветни парченца стъкло, които се подреждат в мозайка и изобразяват различни фигури. Стъклописите най-често заместват стъклата на прозорците в християнски църкви. Изобразяват се библейски сцени или просто преплетени християнски символи.

За закрепване на парченцата стъкло в равен лист най-често се използва рамка от олово с двоен П-образен профил, наречена шпросна. Мекото олово се обработва лесно и позволява стъклата да се закрепят плътно, без опасност да бъдат спукани от напрежението на металната рамка.

Друг вариант за прикрепване на парченцата стъкло е т.нар. арабски витраж. При него съединяването става посредством гипс, тъй като сплавите, с които се спояват шпросните, се топят при неособено висока температура, което изключва използването им за правене на витражи за места, където е горещо.

Стъклото е уникален материал и поради особените му изключителни свойства и качества е истинско предизвикателство за човешките сетива. От откриването му през древността до днес стъклото изминава дълъг и динамичен път на развитие. За съвременния живот то е незаменим материал, прилаган в бита, а поради изключителните си качества се използва в изкуството и в архитектурата.

Стъклописът възниква през X в. като елемент на готическата архитектура. Витражът не е типичен за исляма, но в Синята джамия в Истанбул могат да се видят великолепни образци. В светския живот той се появява през Ренесанса. Богати търговци украсяват домовете си с гербове от цветно стъкло. Има ги в рицарски замъци, венецианско стъкло има и в дворци на благородници. Малко са стъклописните примери, които имаме в историческото си наследство, и е редно да успеем да ги съхраним. В църквата на Ванга в Рупите прозорците греят във витражни фризове, в столичната църква „Успение Богородично“ – също. Други примери са черквата „Рождество Богородично“ в Роженския манастир, витражите от обществените сгради като съдебните палати в София и Русе, Българската народната банка, Софийската градска библиотека, Софийския университет „Св. Климент Охридски“, Министерството на отбраната и др.

Венецианското стъкло е наричано и муранско стъкло. Мурано е остров, разположен на километър северно от Венеция. По онова време стъклените мъниста имали статут на разменна монета в търговията. Муранското стъкло е използвано в бижутерията под формата на разнообразни ръчно изработени мъниста, пръстени, както и на компоненти за обеци, висулки и други накити. Художествените и функционалните качества на муранското стъкло са толкова високи, че то се превръща в синоним на изящество, финес, красота и качество. В тази област на Италия са запазени уникалните малки ателиета и фабрики за производство на духано стъкло с много високи естетически качества. Венецианското стъкло е характерно със своята лекота и фина филигранна изработка. Дълги години това

производство се е пазело в тайна от останалия свят. Тази популярност на издуханото стъкло довежда до създаването на школа, която и до днес подготвя едни от най-добрите художници стъклари в тази област.

По-известни техники на производство и видове стъкло са: кристално стъкло, емайлирано стъкло, стъкло с нишки от блестящ метал, многоцветно стъкло, млечно стъкло, стъклени имитации на скъпоценни камъни.

В Ню Йорк, САЩ, се намира Corning museum of Glass, който притежава най-голямата колекция на стъкло в света, съдържаща повече от 45 000 обекта от Античността до наши дни. Музеят, библиотеката и организирането на изложби привличат огромен брой посетители. Друг много известен и престижен музей за стъкло е „Рихимаки“. Той се намира във Финландия в сградата на бивша стъklarска фабрика и е изложбено поле за съвременни художници от цял свят.

Съществуването на стари и откриването на нови музеи на стъклото показва значението и приноса му за развитието на дизайна, архитектурата и изобразителното изкуство. Създадено от човешкия гений, то крие неразгадани тайни и възможности, с което предизвиква непреодолимата воля и желание за прогрес, развитие и съвършенство. И е особено предизвикателство към съвременните експерти по културни ценности.

Литература

- Василчина, В. За типологията на предметно-художественото производство на прехода от Средновековието към новото време, Сп. „Проблеми на изкуството“, бр. 3, 1996 г., С., 1996.
- Герасимов, Е. и колектив. Технология на керамичните изделия и материали, издателство „Сарасвати“, С., 2007.
- Тотев, Т. К. Керамичната икона в средновековна България, Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, С., 2001.
- LAC Catalogue, LAC Ltd., 2012, www.lac.cz, [LAC, 2012]
- Пармаков, С. Сравнителен технологичен анализ върху четири български керамични школи. ТУ. Доклад по докторантски договор 142ПД0013-05/2014, С., 2017.

Упражнение по тема IX

Въпроси за дискутиране:

- 1. Материали, техника и технология на керамичното производство**
- 2. Български керамични школи**
- 3. Приложение на стъклописа**

1. Материали, техника и технология

- Оформянето е най-ранният способ за изработване на глинени съдове, изцяло ръчно чрез притискане и усукване на материала.
- Печенето е най-ранният метод за изпичане на глината („печене в трап“), при което за сравнително къс период се достигат значителни температури от порядъка на 900 °С.
- Материалът е глина, която е на разположение в най-близката географска близост. Червената глина е подходяща за печене при ниска температура и е използвана за най-първите глинени съдове. Глини, съдържащи пясък, натрошени черупки или натрошени съдове често са използвани за направата на керамика, печена в открити огньове, което позволява свободно изпаряване на водата и другите летливи компоненти. Грубите частици в глината също предпазват от свиване по време на охлаждане, което способства да се намали рискът от топлинен стрес и напукване.
- Формата на ранните глинени съдове е със заоблени силует и дъна, за да се избегне напукването при наличие на ръбове и ъгли.
- Гланцирането се извършва поради необходимостта от високотемпературно печене; ранните грънци не са гланцирани.
- Грънчарското колело е изобретено в Месопотамия в периода 6000–4000 г. пр.Хр. и революционализира грънчарството. Появяват се професионални грънчари, способни да отговорят на нарастващата необходимост от съдове в зараждащите се градове.

На експерта не може да убегне своеобразието на етническата характеристика на двете народни керамики, техните специфични черти и във формата, и в украсата.

През възрожденския период (XVIII–XIX в.) се различават следните типове керамични форми:

Кухненски съдове: гърнета, делви, буркани, оцетници, менчета, масленици, качета, квасници, солници, тегленици (за източване на ракия и вино).

Трапезни съдове: стомни, бардуци, крондири, паници, блюда (черкии), шулета, пукали (покали), чаши, кани, канчета, бъклицы, павури, ръкатки, гювечи, чумлеци (съдове за задушено), жабки (тончета), супници, кафеничета, тави, чайници, котленици.

Обредни съдове: сватбарски стомни, калесници, сватбарски бардуци, кръщелен бардук, кръщелни купели, кадилници, купи за светена вода.

Керамични форми за стопанството: казани за варене на ракия, капаци и лули за казани, казани за дестилация на розово масло, бояджийски кюпове, кюпове за бани, мангали за глеч, поилници за домашни птици, поилници за пчели, бакърджийски и златарски поти, абаджийски напръстници, катраници, пушилки за пчели, блюда за къпони (ръчни везни), ютии абаджийски.

Керамични форми за строителство и архитектура: водопроводни и канализационни тръби, кюнци за комини, коминни завършеци, декоративни панички за камини, керамични печки, резонаторни гърнета, плочки, конзоли и детайли за фасадна украса.

Към тази група като свързани с обществения и домашен интериор и като негови акценти трябва да се добавят: църковни свещници, домашни свещници, мангали за отопление, саксии, вази, чашки за кандила.

Детски играчки и свирки: миниатюрни съдове – стомнета, бардучета, билбюлчета, панички, тенджерки; зооморфни – кучета, зайци, маймунки, кончета, щъркели, жабки, гълъби, петлета, орли, лястовички; антропоморфни – балеринки, гайдари, цикливци, палячовци; вещи от бита – каручки, грамофони, пишови, автомобили, самолети.

По отношение на технологията на обработка на материала трябва да се отбележи, че в сухо състояние глината е прахообразна с едрина на кристалните зърна от порядъка на $0,2 \div 50 \mu\text{m}$. След навлажняване глината добива силно пластични свойства, което я прави желан материал за нуждите на грънчарите и скулпторите. Глините са продукт на естествено окисление (изветряване) на някои често срещащи се в природата метали (Al, Ca, Na, K, Mg, Fe, Mn), неметали (Si) и на утаечни (промивани с вода) процеси. В състава на глината може да се съдържат до десет минерала, като преобладаващи са *каолин* и *монтморилонит*. Освен тези два основни минерала в глината се намират в различни съотношения и в зависимост от находището *бентонит*, *серпентин халуазит* и в по-малка степен *палигорскит*, някои *хлорити* и др. Като химически компоненти в глините се намират и окиси. Освен по качества, в зависимост от своя състав глините се различават и по своя цвят: сива, бяла, кафява и по-рядко зелена, синя, жълта и червена. Глината увеличава своя обем до 4% при

насищане с вода до пластично състояние и го намалява при изсушаване, а при изпичане и в зависимост от своя състав може да намали своя обем до 20%. В този смисъл изпечените продукти от глина са хидрофобни, докато суровите могат на практика да поемат неограничено количество вода.

Като химически състав глазурите са оксиди, карбиди или нитриди на някои метали – Pb и Si в по-старо време, както и стронций, цирконий и др. в ново време. В практиката тези прахообразни оксиди/нитриди се разтварят във вода, като глиненият съд се потапя в разтвора, отцежда се, изсушава се и се пече. В крайния му вид глазурният слой варира със своята дебелината в диапазона 0,1–0,3 mm. Практикуват се напълно прозрачни глазури, но някои майстори оцветяват глазурата в транспарентни оттенъци – най-често с жълт цвят, с което постигат допълнителен ефект.

2. Най-представителните български керамични школи са представени по-долу.

Първата школа в областта на керамиката у нас е т.нар. Великопреславска. Тя е свързана с обявяването на Велики Преслав за втора столица на Първото българско царство след Плиска, с наличието на бяла глина в околностите на града, с майсторството на местните производители, повлияни от византийските от онова време. Наред с изграждането на градската среда – улици, крепостни стени, храмове, домове и дворци, във Велики Преслав се наблюдава и производството на битови предмети и елементи от керамика. Керамиката на Велики Преслав е точена или отливана в калъпи, рисувана, глазирана и печена в пещи на дърва от добри майстори керамисти, които са работели главно за царе, царедворци и живеещите в крепостта и около нея българи от онези времена на възхода на Първото българско царство.

От няколкото образци, които, за съжаление, са почти единствените достигнали до наши дни, става ясно, че технологичният подход включва операциите: отливане в калъп (за плочките) или точене на съда, изсушаване, директно рисуване с четка върху лицевата повърхнина, потапяне в глазура и печене. От образците става ясно, че в случая не се използва като подход гравирание на съдовете, а само рисуване с няколко цвята. Рисувана е както иконата на св. Теодор Стратилат, така и останалите предмети. Иконата е съставена от 20 плочки с квадратна форма и с приблизително еднакви единични размери. Можем с достатъчна увереност да смятаме, че художникът е нарисувал предварително образа на светеца, който впоследствие е възпроизвел върху паното, съставено от отделните керамични плочки. Подредени като мозайка с хоросан и залепени на фронтоната на

външната стена на църквата в манастира в Патлейна, те имат великолепно и запазено излъчване на образа на светията.

Втората школа в областта на керамиката у нас също се родее с царските дворци, подобно на преславската. Тя се е появила във Велико Търново, в околните градове и села, по време на Второто българско царство (XII–XIII век), а в наши дни се практикува от много малък брой майстори. В основата на тази керамична школа стои т.нар. техника сграфито. Върху съдове, изработени по *технологията сграфито*, се вижда отличната ръчна работа на майстора, великолепните флорални мотиви и мотивите с животни (птици, козли, лъвове, риби), постигнати с помощта на гравирание върху нанесен предварително и неизсъхнал докрай слой ангоба с бял цвят върху основата. В случая както съдът, така и ангобата не трябва да бъдат изсъхнали напълно. Майсторът разполага с малко време, за да постигне рисунъка чрез ръчно гравирание на мотивите; следва просушаване, първо печене, оцветяване (охра, сиена от кафявата глина на основата и грюнерде с помощта на меден сулфат), направено с отличния избор и владеене на цветовете съчетания; след това потапяне в глазура, второ печене и като резултат – ненатрапчив гланц.

Третата школа в керамиката се е обособила в околностите на Троян. Акцентът на тази школа може да бъде забелязан най-вече в нейната орнаментика. Очевидно е, че стилът на троянската керамика е различен от другите два. В съседното, близко до Троянския манастир с. Орешак работят грънчари, които успяват да сътворяват и до днес уникални образци от тази школа. Типичната троянска керамика е изцяло глазирана след изпичане. Цветната украса на съдовете остава изцяло под глазурата и тя се получава с накапване и стичане на пигментите върху съда, източен задължително от кафява глина върху грънчарско колело. Използват се относително нисковискозни пигменти (оксидни бои), които, след като се накапят, се оставят да се стекат, под действието на гравитацията, от по-високото към по-ниското място на съда. Обикновено се използват по няколко цвята, които се нанасят последователно и след съответното „стичане“, както и с намесата на четка, се получават оригинални и разнообразни фигури. В много от случаите съдът се преориентира в пространството и с това се постигат нови изтичания на пигментите. Майсторите на троянска керамика си служат и с помпичка, а с острие избутват пигментите в желана от тях посока.

Четвъртата школа в областта на керамиката у нас не се родее с царски палати. Става дума за грънчарство, което е процъфтявало през XVIII–XIX век в близкото до гр. Трън с. Бусинци; за местни самобитни майстори,

които в един момент от времето (средата на XIX век) са наброявали около 300 души при толкова къщи в селото. Това ще рече, че във всеки дом е имало по един майстор грънчар и съответно по една работилница. Трябва да се отбележи, че в близост до селото има находище от кафява глина с много високо качество. Бусинските грънчари са изработвали своите произведения в големи количества и са успявали да ги продават в Западна България, Гърция, Сърбия, че даже и в Банат. Очевидно в случая изобщо не можем да говорим за какъвто и да било аристократизъм в изразните средства; украсата на бусинската керамика е много опростена. В този случай можем да говорим и за висока производителност и съответно ниска себестойност на масовите продукти. Те са били достъпни за обикновените хора и се произвеждали в големи количества. Бусинските гърнета за боб са устойчиви на огън, при това в широк температурен диапазон. Бусинските гърнета за кисело мляко са били задължително добре изпечени и неглазирани отвътре, така че да поддържат дъха на овчето кисело мляко. Бусинските бъклици и плоски са търсени от ценителите на виното и ракията.

В резултат от експертен технико-технологичен анализ могат да бъдат направени някои обобщения: четирите български школи в областта на керамиката за бита са достатъчно самобитни и оригинални по своя естетически характер и като технологии, така че да приемем, че отдавна сме завоювали своето достойно място сред производителите в света на художествено издържани продукти от глина.

3. *Стъклописът* не е само на прозореца. Той става и за преградна стена, врата и пано, монтирано в огледало. Подвеждащо е да се смята, че той се прави лесно, като върху стъкло просто се рисува с боя. Техниката е далеч по-сложна. След като се направи проект, се взимат цветни стъкла, върху които се нанасят специални бои. Те издържат на високи температури, защото оцветеното стъкло се изпича при около 760 °C. Цветното стъкло се дорисува, за да се постигне плътен тон, който след изпичане става хомогенен и траен. Нарисуваното стъкло се изрязва по контура и с оловна лайстна се споява със съседно парче. Компоненти, присъстващи във витража, са рисуваните елементи (стъклописи), металът, който служи за свързване на парчетата, основните рамки и хидроизолационните материали.

Рисуването върху стъкло с бои, които не се изпичат, е повърхностна техника, не позволява добра спойка и може след няколко години боите да се олющят. Рисуваният слой на стъклото може да пострада в резултат на влошаване качеството на структурата на самото стъкло, но този така крехък и специфичен слой е изложен и на други рискове от повреди.

ТЕМА X

Експертиза на каменна пластика

Каменната пластика е вид пластична обработка на камък – предимно релефни изображения и геометрични форми за художествена украса на архитектурни обекти. Тя е и скулптура, която намира ярко изражение в самостоятелни художествени произведения.

Каменоделството е професионално умение за обработване на камък за строителство и украса на жилищни и обществени сгради, мостове, мемориални и надгробни паметници и др. Каменообработката включва цепене, пасиране, бучардисване, рязане, шлифване или полиране на скални късове за получаване съответно на: каменоделски камък, камък с грапава повърхност и плочи за строителство. В тази дейност се използват чукове, шила, бучарди, каменорежещи машини, полировъчен прах.

Скулптурата е ваятелство, пластика, вид изобразително изкуство, чиито произведения се изработват от твърди или пластични материали в обемно-пространствена форма. Най-често обект на изобразяване в скулптурата е човекът чрез портрет, бюст, фигура или представители на животинския свят, което се нарича анималистичен жанр. Срещат се по-рядко и скулптурни природни сцени (пейзажи) и предмети (натюрморти).

Различават се два вида скулптура: кръгла, която обхваща фигури, статуетки, бюстове – единични и групови, и релеф.

По материал и технология скулптурата може да се изработи от теракота, метал, дърво, но и често от камък, гранит, мрамор, които творби наричаме каменна пластика. По предназначение скулптурата е или монументално-мемориални комплекси и паметници, или свързана с архи-

тектурната среда – надгробие, паркова и кавалетна (за изложби, музеи и домашна украса).

Скулптурата се развива през всички епохи: Античност, Средновековие, Ренесанс, а днес все по-често се свързва с архитектурата и градската среда.

* * *

Каменоделството е *подготвителен етап* на онези архитектурни строителни конструкции, за чието изграждане са необходими предимно естествени камъни (недялани, облицовъчни и дялани). От естествените камъни, които са подходящи за целите на строителството, се използват най-вече различните пясъчни и варовикови камъни, както и гранит, сиенит, порфир, серпентин, базалт, трахит, лава, гнайс. Те се срещат като цели късове от твърди скали, от които се добиват недяланите камъни, които или се използват в естествен вид, или се преработват в квадрати, които според големината си се наричат валуни, сипейни камъни или наносни камъни.

Ако камъните, които са на разположение за изграждане на зидове, имат две срещуположни плоскости на лома, които са почти паралелни, тогава те се слагат така, че да се получи едно добро редуване на фугите. На разстояния от най-много 1,25 до 1,50 м, достигащи във всеки ред (дълбоко в зида, съответно при по-леките зидове, минаващи през целия зид), се поставят напречни свързки, така че горният камък да попада винаги в средата на двата долни камъка.

Ако има камъни с еднаква дебелина, може да се издигне зид с почти хоризонтални фуги, като се избегнат напречни фуги. Опитният зидар намира и средства, и начини да разпредели някои по-трошливи камъни в отделните редове, така че два или повече от тях един върху друг да се изравнят по височина с останалите каменни редове. Напречните камъни не трябва да имат клиновидна форма, защото в противен случай могат лесно да избутат от стената съседните.

Ако камъните са с различна дебелина, те не могат да се наредят с хоризонтални фуги. Най-големите камъни се използват за направата на ъглова превръзка. Неправилната форма на камъните обуславя появата на някои места на много големи фуги, които се прикриват с по-малки камъни, но този начин на прикриване при възможност трябва да се избягва. За запълване на фугите във вътрешността на зидовете се предпочитат парчета тухли.

Корнизите допринасят за структурата на фасадата в хоризонтална посока, т.е. показват ясно разделянето на сградите по височина на отдел-

ни етажи. Формите и съотношенията зависят най-общо от целта, която изпълняват корнизните елементи, но също така и от мястото на структурите. На височината на корнизите оказват влияние формата и мащабът на строежа. Разположена под височината на погледа корнизна структура се нарича цокълен корниз. Колкото по-високо е поставен корнизът, толкова по-силна и здрава трябва да е неговата проекция и е възможно да се придаде еднаква визия на два, разположени на различна височина корниза. Тогава обаче профилирането при по-високо намиращия се корниз трябва да изглежда съответно по-здраво от това на разположения отдолу.

Според височината на корнизите на една сграда се различават цокълни, етажни, парапетни и водоотвеждащи корнизи.

Романските корнизи се състоят най-вече от ниска плоча с косо отрязан ръб или жлеб като долна част. Разбирането, че по-малко плътен строителен материал изисква бързо оттичане на водата от всички части на сградата, за да се гарантира по-голямата ѝ устойчивост, е довело междувременно до това всички изпъкнали части, следователно и издадените напред корнизи, да бъдат със скосени нагоре ръбове.

Един красиво оформен и съразмерен по отношение на сградата основен корниз допринася много за добрия външен вид на фасадата, но може да има и много неприятен ефект. Оптималният размер на корнизите е определен от строителната практика. Височината на основния корниз се съобразява с фасадата на сградата и с това дали тя притежава тежки или леки архитектурни форми.

Стенните отвори се разполагат, от една страна, за да снабдят вътрешните пространства на една сграда със светлина и въздух, и от друга, за да осъществят връзката между сградата и околното пространство. Според това дали една или друга цел трябва да бъде изпълнена се различават отвори на прозорците и отвори на вратите.

Отворите на прозорците се разполагат на отделните етажи, започвайки най-често на височина от 80 см над пода и стигайки почти до тавана. Отворите на вратите стигат или до нивото на прилежащия терен, или до пода на партера на сградата. В първия случай разликата във височината между терена и нивото на партера се осъществява чрез намиращо се във вътрешността на сградата стълбище, във втория случай – чрез разположена извън сградата външна стълба. Отворите на врати, през които влизат коли, трябва винаги да достигат до прилежащия терен. При всички отвори различаваме покритие и странични ограничители, към които при прозорците се прибавят още долен ограничител, парапет на прозорец.

Врати и отвори за врати. Най-малката вътрешна широчина на вратите е 0,70 м и се увеличава при еднокрилните врати до 1,20 м, а двукрилните врати, които са характерни особено за градските къщи, са с широчина от 1,30 до 1,70 м; портите за преминаване на превозни средства са с широчина от 2,10 до 2,60 м. Колкото по-широка е вратата, толкова по-широка трябва да е и рамката около нея. Тази рамка според архитектурата на сградата трябва да бъде обработена различно. Могат да се направят врати и порти без особено подчертана рамка, както и да се оформят самостоятелно рамкирани архитектурни композиции с повече или по-малко богати елементи.

Като цяло конструкцията на отвора на вратите е същата като на прозорците с единствената разлика, че на мястото на външния перваз се появява праг на вратата. Този, който същевременно е и стъпало, е с височина от 15 до 18 см, той лежи или на една линия с линията на сградния цокъл, или изпъква пред него с 10 до 25 см. Вътре в сградата трябва да изпъкне пред вратата толкова, че разположената в уплътнителната рамка дървена врата да може да се притвори с долната си част плътно към него.

Прагът трябва да се подпъхва с краищата под стената – за да се възпрепятства лесното износване на праговете на вратите, те трябва да са изработени от най-здравите видове камъни (гранит, сиенит).

Здравината на касите на вратите най-често е по-голяма от тази на прозорците. Недостатъците на дългите каси се избягват (както е при прозорците), като се правят повече профили и между тях се нареждат напречни камъни.

Ако колоните не са направени от един-единствен профил, а от отделни квадри, те трябва да бъдат закрепени добре един под друг. За тази цел отделните профили се пробиват и чрез метален прът, който влиза дълбоко в основата на стените, се свързват, съответно завинтват един към друг.

Фронтонните стени завършват покривното пространство, като за осветяването му обикновено са необходими прозорци. Фронтонът трябва да се поставя само там, където съществуващото пространство го обуславя; там, където той служи само за декоративна фронтонна украса, няма функционално предназначение.

При фронтоните правата покривна линия е изразена или чрез издадената напред пред фасадата част на покрива, или чрез вървяща паралелно с улука линия, или е закрита със стъпаловидно разположени стени (стъпаловидни фронтони).

Основната форма на фронтоната е равнобедрен триъгълник, при който съотношението на основната линия към височината се определя от

наклона на покрива. Последният се обуславя от наличния материал и от стила в строителството. Най-често краищата на фронтоните се издигат под ъгъл 60° спрямо хоризонталата, но понякога са много по-стръмни. Само в романския стил се срещат по-полегати наклони. Покриването на фронтонните стени става със скосяване на ръбовете едностранно или двустранно. То може да се осъществи чрез квадрати, разположени хоризонтално, и така да се постига най-доброто свързване със стените. За да се спести материал, често в стените се вкарват само отделни напречни камъни и между тях се слагат по-нестабилните плочи. В основата на фронтоната се нареждат много здрави камъни, за да се възпрепятства свличане на покривните плочи. Началните елементи на фронтоната заедно с разположените под тях камъни трябва да изпъкват толкова напред, че основният корниз на водосточните тръби да може да легне на тях.

Еркерите са части пред строителната линия на фасадата на сградата, които могат да бъдат разглеждани като издадени прозорци. Същите, естествено, трябва да бъдат конструктивно осигурени. Еркерът дължи своето възникване на светската архитектура през Късното средновековие и Ренесанса. Конзолите от дялани камъни за опора на еркерите трябва винаги да преминават през цялата дебелина на стената и да могат да стоят свободно, затова трябва профилите да бъдат изключително здрави и без наранявания по тях. Всички части на камъните на един еркер трябва да бъдат добре свързани помежду си, както и с фасадните стени чрез дюбели и скоби. Ако един еркер минава през повече етажи, тогава бетонна плоча образува тавана на долния и пода на горния етаж; завършва ли с покрив, тогава се изпълнява с дървен таван.

За всички *стълбища*, използвани ежедневно, важи основният принцип, че трябва да са удобни за ходене. Само при второстепенни сервизни стълбища може да се избегне този основен принцип. Наклонът за основните стълбища трябва да бъде удобен или най-малкото достатъчен. Удобният наклон е съобразен със средния човешки разкряч, който се изчислява на около 62 см. Ако линията на ходене следва само един наклон, тогава лесно може да се мине на около половината от дължината, т.е. 30 до 31 см. Но ако 30 до 32 см са достатъчна дължина за поставянето на крака при едно стъпало, тогава се получава височина от 15 до 16 см. Широчината на отделното стъпало, измерена от неговия преден ръб до този на следващото, се нарича стъпка. Височината и стъпката трябва да останат същите в един ход на стълбите. Височината при основните стълбища не надвишава 17,5 до 18 см, второстепенните стълби не се правят по-стръмни от 45° . Едно изпробвано правило определя полученото съотношение

на височината така, че две височини + една стъпка трябва да са равни на от 0,61 до 0,63 м.

Сводът се създава чрез такова съединяване на отделни камъни, че те със страничните си повърхности се опират един в друг и всички заедно се опират в други стенни повърхности (контрафорсни или опорни стени, арковидни пояси, ребрести арки), така че покриват свободно висящи пространства между тези стенни повърхности. Често притежават способността освен собствената си тежест, да носят безопасно и други товари (материал за пълнеж, тежестта на горния под и опората).

При надземните строежи естествени камъни се използват почти само за ребрести арки и аркови пояси на кръстати и звездовидни сводове и изключително рядко за изпълнение на цели сводове, защото поради голямата си тежест те изискват много дебели контрафорсни стени и защото скъпият материал и изискващата време обработка на отделните сводести камъни създават значителни разходи. По-често приложение намират обработените камъни за изграждането на началото на сводовете в тези случаи, където засводяването с изкуствени камъни с по-малък размер създава трудности на това място.

Най-важните форми на кръстатите сводове са: кръстати сводове с хоризонтални и вертикални линии и еднакво високи периферни и диагонални дъги – *римски сводове*.

Ако такъв свод трябва да бъде изграден над неправилно многогранно пространство, целесъобразно се допуска хоризонталната проекция на върха на свода да съвпада с центъра на тежестта. Тогава правите, свързващи линии на ъглите на помещението, са с 3 хоризонтални проекции на гребенните линии. За установяване на формата на свода е необходимо или приемането на една периферна линия, или на една гребенна линия, от която зависят всички други периферни и гребенни линии. Тъй както линиите от върха на свода могат да бъдат проектирани в хоризонтала, а стените му в цилиндрични повърхнини, така сеченията на вертикалните повърхности могат да бъдат проектирани в хоризонтални, т.е. повърхнините на свода и следователно височините трябва да са в определено съотношение:

Кръстат свод с право сечение и еднакво високи периферни и диагонални дъги е *романски свод*. Ако тези сводове трябва да се изпълнят в цилиндрични редове, тогава както за гребенните дъги, така и за плоските части се поставят специални кръжила, върху които се закрепва обшивката. Гърбовидните кръстати сводове се наричат *готически сводове*. Ако вертикалната линия е оформена като правилна дъгова линия, чийто цен-

тър е разположен в изпълнения от върха към петата на свода отвес, тогава плоските части на свода спадат към сферичните повърхнини, следователно те са оформени като гърди.

Мостове. Работата на експерта обхваща също и онези строителни елементи на пътното и хидростроителство, за чието изграждане като основен материал са необходими естествени камъни. Затова често при укрепване на терени и брегове и при строителството на каменни мостове се привличат специалисти по каменни профили.

Архитектурното оформление на тези строителни елементи се основава по същество на добрите пропорции на техните основни части. Красивият вид обаче може да се постигне по-добре чрез умело и материално оправдано строителство и чрез орнаменти за украса.

Естественият камък в комбинация с бетон се признава за най-важният строителен материал. Посредством вида на връзката тук възникват особено големи маси спрямо дървото и железобетона. Най-добрият свързващ материал от камък и хоросан е предпоставка за издръжливостта на тези строителни съоръжения.

Всяка подпорна и укрепителна стена се завършва в горния си край с корниз заради здравината и хубавия вид. За да не може корнизът да се измести чрез земния натиск върху своята хоризонтална опора, се продължава с няколко сантиметра на височина. За да се възпрепятства свличането на земни маси, горната равна опорна плоскост никога не трябва да достига до ръба на откоса, а да се ограничава от отвесно на откоса сечение. Откосните, или крилни стени служат по правило за завършек на архитектурните съоръжения и намират приложение при мостове, насипи и брегоукрепване. Различават се: 1. Отвесни крилни стени; 2. Скосени отвесни крилни стени и 3. Скосени крила с наклонена стена.

* * *

Скулптурата е вид изящно изкуство, чиито произведения се изработват в обемна пространствена форма от твърди или пластични материали. Те се създават чрез оформяне или комбиниране на твърди материали, предимно от камък, мрамор, гранит, метал, стъкло или дърво, или на пластични материали като глина, плат, полимери и други по-меки материали. Материалите могат да бъдат третираны чрез отстраняване и резба, може да бъде прилагана декорация на повърхността чрез оцветяване.

Ваенето е изкуството на оформяне на обекти, които могат да са с всякакъв размер и от най-различен материал. Може да бъдат изработени по два начина: чрез извайване и чрез моделиране.

През дълги периоди от историята не е имало разделение между професията на архитекта и на скулптора. До XVI и XVII век много архитекти са работили успоредно и в областта на скулптурата. Скулптурата е съществувала както като самостоятелно изкуство, така и като част от архитектурната творба.

При много архитектурни произведения от Древна Гърция до Ренесанса скулптурните елементи за украсяване на сградата са неразделна част от работата на архитекта. Пример за това са статуи, поставяни в сгради по проект. Друг пример са кариатидите и куросите-колони във вид на фигура на жена или мъж, които са често срещан пример за идентифициране и цялостна експертиза на архитектурни елементи и на скулптура.

Обикновено скулпторите се стремят да правят предмети на изкуството, които са възможно най-трайни. Работят с издръжливи и скъпи материали: мрамор, варовик, порфир и гранит. По-рядко се срещат скъпоценни материали като злато, сребро, нефрит и слонова кост, които се използват при позлатени предмети. По-евтини материали се използват в скулптура за по-широка употреба: метал, твърда дървесина (например дъб, чемшир и липа), теракота и други керамични материали, също и материали, които се отливат.

Скулптурни артефакти от Китай датират отпреди 12 000 години. Първият период, който представлява интерес, е периодът на династия Джоу (1050–771 г. пр.Хр.), от която идва разнообразието на сложни бронзови плавателни съдове. Следващият интересен период е династията Хан (206 г. пр.Хр. – 220 г.) с нейната грандиозна армия от теракота, сглобена заради гроба на Цин Ши Хуанг, първия император на управлявала за кратко династия Цин, предшественичка на Хан. В гробовете са открити много фигури, които изглеждат интересни дори 2000 години по-късно.

В китайската скулптура няма голи тела (освен тези, които са направени с цел медицинско изучаване или практика), а портретните скулптури са много малко в сравнение с европейската традиция.

В Япония по-голямата част от скулптурата е асоциирана с религията и се влияе от намаляването на значението на традиционния будизъм. По време на периода на Кофун (III век) глинени скулптури, наречени „ханива“, били издигани около гробовете. Дървеното изображение (IX век) на Шакиамуни, „историческия Буда“, е типично за ранната хейанска скулптура със своето масивно тяло. То е покрито с дебели гънки на „материя“, която е издялана в стил хомпа-шики („обръщаща се вълна“) и има строго и затворено изражение.

Гръко-будисткото изкуство е артистичната проява на синкретизъм, а културният еkleктизъм между класическата гръцка култура и будизма се развива за период от около 1000 години в Централна Азия, между завоеванията на Александър Велики през IV в. пр.Хр. и ислямските завоевания през VII век. Гръко-будисткото изкуство се характеризира със силния идеалистичен реализъм на елинското изкуство и първите изображения на Буда в човешка форма. Те помагат да се определи скулптурният канон на будисткото изкуство по целия континент чак до наши дни. Това също е много силен пример на културен пренос и влияния между източните и западните традиции.

Африканското изкуство набляга на скулптурата – предпочитат се триизмерни, отколкото двуизмерни творби. При африканската скулптура стилът, естетическите характеристики, материалите и техниките за създаването на скулптурна творба отразяват региона, от който произлизат. Всеки регион има уникален стил и значение за скулптурата си, за типа материал и целта, с която е създадена творбата.

Монументалната скулптура от Древен Египет е световноизвестна, но изисканите и деликатни малки скулптури също са нейна отличителна черта. Древното изкуство на египетската скулптура се е развило, за да представя във физическа форма древните египетски богове и фараони. Били са следвани много стриктно определени изисквания. Мъжките статуи са били по-тъмни от женските, при статуи в седнало положение е било задължително ръцете да бъдат поставяни върху колената, а изображението на всеки египетски бог е било определяно от специфични правила.

Скулптурата в Латинска Америка се развива в две различни зони – Мезоамерика на север и Перу на юг. И в двете зони скулптурата първоначално била от камък, по-късно от теракота и метал, когато цивилизациите в тези зони почнали да процъфтяват технологично. В Средноамериканския регион имало по-монументална скулптура, като се почне от масивните работи, издялани от цял блок на културите на олмеки и толтеки, до великолепните барелефи, които характеризират културите на майте и ацтеките. В региона на Андите скулптурите обикновено били малки, но често показвали блестящ стил.

Най-ранната скулптура в Европа е образ на жена и се предполага, че датира отпреди 35 000 години. Нейното откриване през 2008 г. накарало експертите да преразгледат историята на изкуството, като систематизират уникалните черти за европейската класическа традиция:

- цели фигури: използва се младото, атлетично тяло или женска гола фигура в цял ръст;
- портрети: показват възраст и силен характер;
- употреба на класическо облекло и атрибути на класически божества;
- натурализъм, базиран на наблюдение, често от живи модели;
- характеристиките представят дистанцираност и вътрешно задоволство;
- детайлите не разрушават чувството на ритъм между солидните обеми и разстоянията, които ги заобикалят;
- частите изглеждат по-големи и широки, отколкото са;
- заобикалящите пространства изглеждат свещени или извън времето.

Неукрасената фигура на гръцката класическа скулптура е препратка към социалния статус или ролята на изобразения човек, божество или друго същество. Атлетите, жреците и боговете могат да бъдат идентифицирани по своята декорация в цвят или нейната липса.

Готическата скулптура се е развила от ранния суров и издължен стил, все още отчасти романски, в пространствено и натуралистично чувство през XII и XIII век. Архитектурните статуи в Западната (Кралска) част на Катедралата в Шартр (ок. 1145 г.) са най-ранните готически скулптури и са били революционни като стилев модел за поколения скулптори. Катедралата в Бамберг има най-голямата колекция от скулптура от XIII век. В Англия скулптурата е била по-ограничена – при гробове и нефигурални декорации. В Италия все още имало класическо влияние, но готите посегнали на скулптурите, например в амвона в Баптистерията на Пиза (1260 г.) и Сиена (1268 г.).

Въпреки че Ренесансът започва по различно време в различните части на Европа, преходът в Италия е означен от тенденция към натурализъм с преклонение към класическата скулптура. Един от най-известните скулптори по време на възхода на класиката бил Донатело. Най-великото постижение на това, което експертите наричат негов класически период, е бронзовата статуя „Давид“ (да не се бърка с „Давид“ на Микеланджело), която се намира във Флоренция. По времето на нейното създаване това била първата гола изправена статуя след древността. Замислена като кръгла статуя и независима от каквато и да е архитектурна среда, тя е смятана за първата велика творба на ренесансовата скулптура.

По времето на Същинския ренесанс, през XVI в., Микеланджело се отличава с творби като „Давид“, „Пиета“ и „Бакхус“, с изображенията на Медичите. „Давид“ на Микеланджело е най-известната скулптура в света от 1504 г. Тя е пример за контрапостно представяне на човешката фигура, отново заимствана от класическата скулптура.

В *бароковата скулптура* групите от фигури придобили нова важност, имало динамично движение и енергия на човешките форми. Те се завъртат около празен централен водовъртеж или достигат извън обграждащото пространство. Характерната барокова скулптура добавя допълнителни скулптурни елементи, например скрито осветяване или водни фонтани. Често бароковите творци обединяват скулптура и архитектура. Джан Лоренцо Бернини без съмнение е най-важният скулптор на бароковия период. Неговите творби са вдъхновени от елинистичната скулптура на Гърция и Рим от времето на империята. Една от най-известните му творби е „Екстазът на Света Тереза“ (1647–1652).

Неокласическият период (около 1750–1850 г.) е една от най-великите епохи на *публичната скулптура*, въпреки че нейните „класически“ прототипи са по-скоро римски копия на елинистични скулптури. Най-известните представители са италианецът Антонио Канова, англичанинът Джон Флакман и датчанинът Бертел Торвалдсен. Европейският неокласически начин на изобразяване също се появява и в САЩ, където най-високият връх бил достигнат малко по-късно в скулптури на Хирам Пауърс.

Модерният класицизъм контрастира по много начини с класическата скулптура от XIX век, която се характеризира с *натурализъм* (Антоан-Луи Барие), мелодраматизъм (Франсоа Руде), сантименталност (Жан-Баптист Карпо) или внушителна грандиозност (Лорд Лейтън).

Огюст Роден е най-известният европейски скулптор на XX век. Той често е смятан за *импресионист в скулптурата*, каквито са неговите ученици Камий Клодел, Медардо Росо, Паоло Трубецкой, Рик Вутерс и Хуго Рейнхолд, опитващи се да моделират отлитания момент на обикновения живот.

Модерните класицисти показали по-малък интерес към натурализма и по-голям интерес към *стилизицията на формата*. По-голямо внимание се обръщало на ритъма на обемите и пространствата, както и на контрастиращите качества на повърхността (отворена, затворена, схематизирана, начупена и т.н.); на психологическия ефект, отколкото на физическия реализъм; да се покаже кое е вечно и публично, а не моментното и частното; примерите от древно и средновековно свещено изкуство. Грандиозността все още била интересна, но в по-широк и световен контекст.

От средата на XX век модернистичните тенденции в абстрактната и фигуративната скулптура превземат общественото въображение, а популярността на *модернистичната скулптура* съпътства традиционния подход. Пикасо е наел да направи макет за огромна 15-метрова скулптура, която да бъде издигната в Чикаго. Днес тя е известна като „Чикагският

Пикасо“. Какво представлява тази фигура, не е известно, може да е птица, кон, жена или напълно абстрактна форма, но е сред най-видните забележителности на Чикаго, открита през 1967 г.

* * *

Българската скулптура се развива ускорено след възстановяване на държавната самостоятелност през 1878 г. Първоначално тя е главно декоративна, свързана с оформянето на архитектурата на обществени сгради. Впоследствие се развива и кавалетната форма, предназначена за изложби и музейни експозиции, както и монументалните форми – бюстове, паметници, мемориални ансамбли, надгробни паметници.

Въпросът за *експертизата на българската скулптура* остава актуален и дискуссионен. В амплитудите на нейните диаметрални отклонения изминалите десетилетия я показват колкото като възплъщение на господстващи идеологически догми и променливи властови намерения, толкова и като територия на артистична извисеност и освободеност. В това развитие се отразяват съществени изменения и фактори от исторически, политически, икономически и културен характер, които несъмнено влияят на изкуството като цяло.

Жанровете фигурална композиция, портрет, голо тяло симптоматично очертават противоречивите приноси на отделни периоди с доминиращите в тях тенденции – ограниченията на 50-те години на XX в. и нормативността на социалистическия реализъм, новите внушения от началото на 60-те години, проблемът за значението на индивидуалното авторско присъствие, променените схващания за пластично изграждане на формата и т.н. Твори се с разширен регистър от теми, със засилен интерес към експеримента и оригиналния израз, с активна роля на личната позиция, усложнява се съдържателната и пластическа проблематика. Преразглеждат се въпросите за същността на реализма, за отношението между форма и съдържание, за националната традиция и новаторството.

През 70-те години на XX в. се създава модел на организация в изкуството, който е до голяма степен плодотворен. Поощренията, контракциите и откупките от държавата са толкова много, че не се побират в днешните представи за стимулиране на изкуството. Съюзът на българските художници, ръководен от Светлин Русев, художник с международно признание, има ключова роля като най-голямата и единствена творческа организация, занимаваща се с художествена дейност в България. Широко присъства историческата тема, организират се мащабни изложби. В същото време се провеждат и изложби, освободени от идейна рамка, в кои-

то художниците имат свободата в избора на жанрове, стилови похвати и тематика. Творците започват да търсят почерк и стил, който да ги разграничи от общата маса, било то чрез връщане към традицията и фолклора със създаване на нов модерен изказ, било чрез подчертана стилизация, условна образност, геометризация на формите, трансформиране на елементите в композицията в знак, символ, носител на друг смисъл (Ангел Станев, Томас Кочев, Божидар Козарев и др.). Това не означава бягство от изискванията на жанра, а по-скоро търсене на нови съдържателни и стилистични трактовки на художествения образ. Друга особеност е размерът на произведението, мащабът, чувството за монументалност.

В скулптурата се формират две стилистични линии. Първата се свързва с архитектурния строеж – изграждането на компактни и монолитни фигури от стереометрични обеми, тяхното съпоставяне в пространството маркира анатомията и движението им. Представител на тази линия, който има и водеща роля, е Любомир Далчев и неговите ученици Димитър Даскалов, Валентин Старчев, Борис Гондов, Иван Нешев, Альоша Кафеджийски. Втората линия се свързва със създаването на аморфни структури, изпъкнали и вдлъбнати обеми преливат едни в други, конструират пластичната форма и изграждат пространството. Тук се открояват авторите Галин Малакчиев, Александър Дяков, Димитър Бойков. Често двете линии се преплитат и създават едно многообразие от индивидуални пластични постижения в монументалното изкуство. Мащабните и величествени скулптурни композиции доминират над всичко наоколо, а архитектурните решения организират тържествения ритуален подход към тях (паметник на Априлското въстание, Панагюрище, 1976, автори Димитър Даскалов, Секул Крумов, Величко Минев; мемориален комплекс „Самуилова крепост“, Петрич, 1982, Борис Гондов). Своеобразен връх в развитието на мемориалния ансамбъл е паметникът, построен по повод 1300 години от създаването на българската държава в Шумен (1981, авторски колектив: Крум Дамянов, Иван Славов, Симеон Венев, Владислав Паскалев). В тях така дълго обсъжданият и дискутиран проблем за синтеза на архитектура, монументални изкуства и среда намира нови и адекватни решения.

От това време датират „Пиета“, „Братска могила“ – Плевен, 1982, автор Валентин Старчев; монументалната „Колона за буквите“, НДК, София, 1985, автор Галин Малакчиев; „Асеневци“, Велико Търново, 1985, авторски колектив: Крум Дамянов, Иван Славов, Владимир Игнатов; Комплекс „Знаме на мира“, Варна, 1985, Альоша Кафеджийски, „1300 години България“ в София и „Пантеонът“ в Бургас, Валентин Старчев

(1980), паметник „Хан Аспарух“ в Добрич, Величко Минеков (1981), „Възраждане“, НДК, Димитър Бойков (1981), „Пантеон на Георги Раковски“ в Котел (1982), Димитър Бойков, Димитър Кръстев.

Обликът на изкуството се променя с идването на новите поколения и се очертава следващият етап в развитието на българската скулптура. Тенденцията към отказ от фигуративното начало и навлизането на абстрактните форми първоначално се развива в кавалетната, а постепенно и в монументалната пластика, която по нов начин заживява в градска среда. (Иван Славов и Ал. Стефанов („Съсеченият Стамболов“ в София), Ангел Станев, Емил Попов, Вежди Рашидов.

След 1989 г. артистичната сцена е изключително разнолика. В изложбените зали и откритите пространства се представят кавалетни и гоямоформатни творби – както голи тела, фигурални композиции, портрети, така и пластични обекти и инсталации. Изкуството на скулптурата разширява своите граници, разчупвайки класическото разбиране за формата, в конструктивното мислене водеща е концепцията, използваните материали, наред с традиционните за това изкуство гипс, метал, бетон, камък, дърво, те се комбинират със смоли, тухли, цимент, полистирол и хартия. На територията на скулптурата успоредно се извяват няколко поколения: автори, преминали през „системата“ и преборили конюнктурата, следвайки собствена траектория на развитие, които предефинират границите чрез метаморфозите на пластиката, обема, материала, образа.

Безразличието и липсата на грижа от страна на държавата и общините, набезите на „ловци“ на скрап, разрушаването на съществуващи паметници по конюнктурни съображения водят до един и същ резултат – унищожават се произведения на изкуството.

Безспорно е обаче, че процесите са необратими и българското пластично изкуство се намира в етап на трансформация. Задача на бъдещето е да бъдат дискутирани, анализирани и тематизирани новите тенденции в пластичните изкуства, да се определи мястото на автори, творби и стилове, а изследователите и експертите да се справят с предизвикателството на тази сложна задача.

Литература

Исеа, Ханс. Наръчник на строителния техник. С., 2021.

Енциклопедия на изобразителното изкуство в България. Т 1–2. Изд. БАН. С., 1980–1987.

Димитриева, Н. А. Краткая история искусств. Изд. „Искусство“. М., 1985.
Ламбов, Т. Българският скулптурен портрет от 80-те години и скулптурният портрет от втората половина на XX в. в Европа. ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“. В. Търново, 2014.

Упражнение по тема X

Въпроси за дискутиране:

- 1. Обработка и приложение на каменната пластика**
- 2. Архитектурни елементи и украса**
- 3. Скулптурата – царица на пластичната украса**
- 4. Обработка и приложение на камъка в пластични форми**

Естествените камъни, които се използват при строителните работи:

– Не трябва да принадлежат към повърхностен слой, т.е. не трябва да са част от намиращите се на повърхността скални маси, които малко или много вече се рушат под въздействието на въздуха и водата. Затова най-горните каменни пластове от земната повърхност се разчистват и не се използват за строителни цели;

– Трябва да не съдържат влага. Всички добити камъни съдържат повече или по-малко вода, която трябва да се изпари, преди камъните да могат да се използват за строителството на сухи и здрави сгради. С изчезването на влагата се увеличава твърдостта на повечето камъни, особено на пясъчните и варовиковите, и така се улеснява обработването им.

– Трябва да притежават достатъчна устойчивост на натиск и коефициент на якост. Тези качества се откриват най-вече в по-голямото тегло на камъните в сравнение с техния обем, при лесното трошене с ясения си звук и в дребнозърнестата структура.

Различават се кариери с подземна или рударска експлоатация и кариери с надземна или открита експлоатация. Отделянето и разбиването на камъните става чрез взривяване с барут или динамит или чрез отделяне посредством клин. Взривяване на камъните може да се осъществи тогава, когато размерите и формата на откъсващите се парчета нямат значение, или където големи скални маси, които не са подходящи за строителство, трябва да бъдат премахнати. Добиването се извършва на стълбове, пластове и тераси според това дали се добиват по-големи, или по-малки блокове.

Често в каменоломните за пробиването на дупки се използват компресорен чук, ударни длета, длета за отвори и островръхни длета. Те имат

компактна форма и тъпи краища и са произведени или изцяло от стомана, или от ковано желязо със стоманени краища.

Добитите камъни се подготвят като изделия и квадрати в самите каменоломни или се откарват като груб материал до други места за по-нататъшна обработка. Преди пренасянето им грубите блокове, докато съдържат още влага в себе си, се дялат с двувърха кирка според размерите на съставения списък с камъни, за да не се пренася излишен материал. Мясното, в което обичайно се извършва същинската обработка на изделията и камъните, се нарича производствена площадка.

Използваните от каменоделците инструменти за обработване на профилите, чиято форма и големина трябва да бъдат напаснати към практическите изисквания, са: бучарда, железарско длето, двузъбец или кучезъбец, островърхи длета, каменарски чук, каменарско длето, шпакла и зъбата шпакла, коронен чук, миньорски чук или млат, дървен чук, нутери, двувърха кирка, моделиращ чук, ковашки чук, клещовиден пергел, измервателен пергел. За съхраняване на инструментите се използват затварящи се кутии.

Височината на цоклите може да бъде различна, но трябва винаги да бъде в правилно съотношение с цялостното изграждане. При сграда с второстепенно предназначение е достатъчна височина на цокъла от 30 до 50 см; при обикновени жилищни домове – от 0,5 до 1 м, при обществените сгради – до 2 м. При монументалните постройки често целият партер е оформен като цокъл. Според цялостната форма се различават цокли, състоящи се от една и от много части, а според изпълнението – цокли от плочи и цокли от квадрати. В неговата най-проста форма цокълът се нарича абак. Той е висок от 30 до 60 см и изпъква само малко навън пред партерната стена, състои се от гладко обработени камъни с горен, косо отрязан ръб за водата. Височината на околоръстните пояси най-често съответства на разположението на гредите във вътрешността на сградите, в този случай се наричат етажни корнизи. Те могат да са разположени също и на височината на външните первази на прозорците и тогава се наричат парапетни корнизи. Ако на един и същ етаж се използват двата вида корнизи, единият трябва да е на височината на гредоредата, като той е по-висок и значително по-изпъкнал от другия.

Най-семплият околоръстен пояс се получава чрез обикновено издаване напред с няколко сантиметра на един квадратен слой пред строителната линия на стената; тогава се оформя обикновен фризов корниз.

Фината архитектура на фасадата определя и един фино структуриран основен корниз и обратно. По правило ренесансовият стил определя

следните показатели на съотношение: основен корниз без фриз е равен на $1/30$ до $1/25$ част, с фриз е равен на $1/24$ до $1/18$ част от височината на сградата. Следователно при сграда, висока около 10 м, основният корниз би трябвало да е около 40 см, при сграда, висока 14,50 м, той трябва да е до 50 см.

2. Архитектурни елементи и украса

При експертиза на пластичната украса експертът е необходимо да познава архитектурния план и художественото решение на сградата или друг вид строеж.

Според разположението се различават сутеренни, етажни, стълбищни, фронтонни и тавански прозорци. Формата на сутеренните прозорци е най-често тази на лежащ правоъгълник. Тяхната големина е много различна и е съобразена с начина на използване на сутеренните помещения, които трябва да снабдяват със светлина. Ако сутеренните прозорци са под нивото на терена, трябва да са възможно най-високо поставени, като пред тях се разполагат шахти или цокълът на сградата се издига толкова високо, че прозорците над земята да получат нужната височина. Най-използваната основна форма на етажните прозорци, с оглед целесъобразността, е изправеният правоъгълник, с приблизително съотношение на широчина към височина от 1:2. С оглед на конструктивното изпълнение се различават прозорци без и с перваз. В първия случай отворът на прозореца е оставен празен в стената и в най-простия случай е покрит с каменен трегер. Долният край на отвора може да се формира чрез вмъкнат външен перваз или чрез свързващи се външни первази на прозореца. Прозорците на два етажа, разположени един над друг, се свързват понякога по такъв начин, че изглеждат като поставени един върху друг. Това се прави, за да се придаде по-силен акцент на архитектурата на фасадата. Но обикновено повече от два прозореца не трябва да се свързват, защото се създават слаби връзки.

Ако в оградна, дворна или градинска стена са наредени отвори, които служат като вход или портал за коли, за страничен завършек на същите са необходими четириъгълни подпорни колони. Те са много здрави и с добре положени основи, тъй като за тях най-често са закрепени тежки железни крила на порти. В съотношение с височината, широчината и дълбочината на тези обикновено квадратни колони са приблизително равни на $1/4$ до $1/6$. Основата на колоните, от съображения за стабилност, се извежда от около 0,75 до 1 м под терена.

Най-опростената скица на еркера е тази на правоъгълник с широчина около 2 м и дълбочина 1 м, но тя се използва също и с по-малък обсег полигонално или с форма на кръг или триъгълник. Слабо изпъкналите еркери със сегментна дъговидна форма произлизат от бароковата архитектура; тяхното предназначение е също така да може да се гледа към улицата от две страни. Поддържането на изпъкналата пред стената плоча на еркера става чрез конзоли, които се разполагат или по цялата широчина на еркера, или подпират плочата само по тесните страни. Понякога плочата на еркера се поддържа между конзолите и чрез други конзоли с по-малък излаз.

Често стърчащите плочи на еркера са разположени върху колони, които обикновено започват още от партера, и така получават много сигурна опора.

Горната част на един еркер може да бъде изградена едновременно и като балкон. Балконите правят възможен достъпа на свеж въздух до затворената стая и предоставят също място за седене на открито. Тъй като балконите нямат покрив, при избора на използвания материал трябва да се използва устойчив на атмосферни влияния и студ вид камъни.

Широчината на стълбищата не трябва да бъде под 1 м според разпоредбите на повечето правилници на строителния надзор. В подобрите градски жилищни домове основните стълбища имат широчина от 1,20 до 1,50 м. В обществените сгради, училища, кметства и т.н. е необходима широчина от 1,50 до 2 м, докато при дворците и подобни монументални сгради тя нараства до 3 м.

С оглед на формата на плана се различават: еднораменно право стълбище, еднораменно смесено стълбище, двураменно право стълбище, двураменно смесено стълбище, три- и четирираменни стълбища, напълно извити стълбища и виещи се и спираловидни стълбища.

При строежа на каменни мостове се различават крайни – или наземни подпорни колони (контрафорс). За по-големи мостове се прибавят още средни или междинни колони. Ако тези колони са разположени върху сух бряг или се мокрят само от наводнение, те се наричат наземни колони. На наземните колони се придава по правило правоъгълен, кръгъл или многоъгълен преден край. Ако подпорите (средните колони) на по-големи мостове на реки са разположени във водата, така че те постоянно да са изложени на водните атаки, те се означават като речни колони. Такива колони получават срещу течението остър, полукръгъл или стреловиден преден край, надолу по течението – кръгъл, правоъгълен или многоъгълен заден край. Тези специфично оформени предни краища улесняват

оттичането на водата и ледохода, намаляват заприщването на водата и образуването на водовъртежи.

3. Скулптурата – царица на пластичната украса

Човекът, изработващ скулптури, се нарича *скулптор*. Скулпторите обикновено учат в художествени школи, както и повечето художници, и в даден момент се насочват към този вид изкуство. Измежду най-известните скулптори в човешката история са Фидий, Лизип, Праксител, Мирон, Поликлет Стари, Микеланджело Буонароти, Бернини, Огюст Роден, а сред българските творци са Андрей Николов, Иван Лазаров, Любомир Далчев, Асен Пейков, Крум Дамянов, Валентин Старчев, Величко Минев, Павел Койчев, Георги Чапкънов, Вежди Рашидов. Те творят в различни видове и стилове скулптура:

- Свободностояща скулптура – около която, с изключение на основата, има пространство. Тя е позната също като „кръгла“ скулптура и е предназначена да се гледа от всички страни.

- Релеф – скулптура, която е здраво закрепена със задната си част; видове: барелеф, орелеф и контрарелеф.

- Кинетична скулптура – включва аспекти на движение.

- Фонтан – скулптура създадена чрез движение на вода.

- Статуя – триизмерно скулптурно изображение на човешка или животинска фигура или ансамбъл от фигури.

- Бюст – скулптура на горната част на човешко тяло (глава, рамене, гърди).

- Конна статуя – обикновено представя значима личност на кон.

Скулптурите често са оцветени, но се случва да губят оцветяването си с течение на времето или по време на непрофесионална реставрация. Много различни техники и материали на оцветяване се използват при направата на скулптура, например темпера, маслени бои, позлатяване, восък, емайл и техника с пясък.

Скулпторите често правят малки предварителни творби, наречени макети, от нетрайни материали, като гипс, восък, глина или пластилин. В ретроархеологията тези материали в повечето случаи са крайният продукт. Понякога скулпторите използват и отлети обекти.

Периодът, смятан за Златен век на Китай, е на династията Танг. Декоративните фигури от това време стават много популярни през XX век в евро-американската култура. Те са обект на масов износ с цел печалба. Особено желана е монументалната скулптура от династия Суй. Много експонати са смятани за съкровища на световното изкуство.

Произходът на гръко-будисткото изкуство може да се открие в елинистическото гръко-бактрийско царство (от III–II в. пр.Хр.), което се намира на територията на днешен Афганистан. Оттам елинистичната скулптура се разпространява в индийския субконтинент едновременно с основаването на Индийско-гръцкото царство (II–I в. пр.Хр.). Под влиянието на индогръците, а след това и на кушаните взаимодействието на гръцката и будистката култура процъфтява и в днешен Северен Пакистан. След това тя се разпространява към Индия и към Централна Азия.

В Западна Африка най-ранните познати скулптури са от културата Нок от Нигерия, която датира от около 500 г. пр.Хр. Западноафриканските скулптури обикновено имат издължени тела, ъгловати форми и лицеви структури, които представят по-скоро идеалното, отколкото индивидуалното. Тези фигури се използват при религиозни ритуали. Създадени са така, че да имат повърхност, която често се покрива с материали, поставени върху тях при церемониални жертвоприношения. Най-използваният материал е дърво, въпреки че слоновата кост, камъкът, глината и металът се използват също. Районът в Централна Африка има впечатляващ стил, който е лесен за идентифициране и улеснява художествената експертиза.

Артистичните творби в Египет били класифицирани според точно определено съответствие с всички конвенции, а конвенциите били спазвани стриктно по време на цели три хиляди години. Много малко неща се променили във външния вид на статуите, освен по време на управлението на Акхенатен и Нефертити, когато бил поощряван по-натуралистичният портрет.

С пристигането си в Северна Америка европейската католическа култура адаптирала локалните примитивни стилове към преобладаващия бароков стил, като това дало началото на огромни сложни скулптури, предназначени главно за църкви. Появили се различни хибридни стилове. Най-известният пример от тези в Канада е олтарната зона на базиликата „Нотр Дам“ в Монреал, Квебек, която била издялана от канадско-френски скулптори.

По-късно творците, които се обучавали в западната академична традиция, последвали европейските стилове до късния XIX век. Те започнали да творят наново с туземни влияния, предимно в мексиканския бароков гротесков стил, познат като чуригереска.

Аборигените също възприели църковната скулптура в нейните вариации на готика. Един известен пример е Църквата на Свещения кръст в Скоокумчук Хот Спрингс, Британска Колумбия.

Ренесансът преоткрил гръцкия класически образ чрез творбите например на Дорифор или Поликлет Стари, като това довело до появата на голи фигуративни статуи, които били разглеждани като „перфектната форма“ на човешкото тяло. Впоследствие голотата в скулптурата и живописата често представлява идеална форма с невинност, отвореност и чистота.

Голите статуи често се възприемат от много общества в зависимост от това колко дълго е живяла традицията, която подкрепя тези форми. От време на време голата форма предизвиква противопоставяния от морални или религиозни групи. Класически примери за това са отстраняването на мъжки гениталии от гръцка скулптура (в колекцията на Ватикана) и добавянето на смокиново листо към скулптурата „Давид“ на Микеланджело в Британския музей, когато кралица Виктория дошла на посещение.

Сред ранните майстори на модерния класицизъм са Аристид Майо, Александър Матвеев, Йозеф Бернад, Антоан Бурдел, Георг Колбе, Либеро Андреоти, Густав Вигеланд, Ян Стурса, Константин Бранкузи.

Движението на модернистичната скулптура включва: кубизъм, геометрична абстракция, конструктивизъм, дадаизъм, сюрреализъм, футуризм, формализъм, абстрактен експресионизъм, попарт, минимализъм, лендарт и изкуство на инсталациите.

В началото на XX век Пабло Пикасо революционизира изкуството на скулптурата. Той достига нови висини със своето иновативно конструиране в три измерения с коренно различни материали. Колажът е радикално развитие в двуизмерното изкуство, а конструкцията – в триизмерната скулптура. Възходът на сюрреализма довежда до това „механичната скулптура“ и „колажът“ да бъдат описани като „скулптура“. В по-късните си творчески години Пабло Пикасо се превръща в плодовит керамик, променяйки радикално начина, по който се възприема керамичното изкуство. Джордж Е. Ор и повече съвременни скулптори като Питър Вулкос, Кенет Прайс, Робърт Арнесън, Джордж Сегал и др. ефективно използват керамиката като важно интегрално средство в творчеството си.

* * *

Първите известни български творци са Жеко Спиридонов, Андрей Николов, Иван Лазаров, а по-късно и Иван Фунев, Васка Емануилова, Николай Шмиргела. Основна тема на творчеството им е героично-патриотичната и животът на възраждащото се българско общество.

Изразители на новото, на движението, на промените, които се извършват в скулптурата, са Емил Попов („Момиче“), Валентин Старчев

(„Златният век“), Иван Русев („Възпоминание“), Крум Дамянов („Галин“), Васил Симеонов („Металург“), Димитър Бойков („Портрет по спомен“).

Преломен момент настъпва след 1975 г., когато многократно се увеличава броят на провежданите културни събития, откриват се множество нови културни институции, галерии, музеи и др. През 1981 г. е завършен Националният дворец на културата, открива се Галерията за чуждестранно изкуство (1985 г.). Краят на 70-те и 80-те години са времето, когато се правят най-големите в нашата история поръчки за монументални паметници. Същевременно организиратите общи, колективни, международни и индивидуални изложби са подсилени с бюджети на съюзно, държавно и регионално ниво. В общите изложби все по-често се представят голямоформатни скулптури в гипс, а не в траен материал, които по-късно ще станат част от мемориални композиции на Любомир Далчев, Крум Дамянов, Иван Нешев, Борис Гондов, Валентин Старчев, Иван Варчев и др.

В новата културна и обществена среда, в която се развива съвременното българско изкуство, стоят проблеми, изискващи спешно разрешаване, сред които е и експертизата на каменна пластика и скулптури. Актуален остава въпросът за създаване на регламентирана система за обучение и възпитание на експерти, за да се ограничат изяви със спорни художествени и естетически качества. Тъжсен, недопустим и напълно противоречащ на приетите норми за синтез между архитектурна среда и скулптурна творба са случаите на преместване, демонтиране и унищожаване на скулптурни художествени ценности като паметника „1300 години България“ пред НДК в София.

Заклучение

В днешните времена на изобилие от информационни източници в глобален мащаб все по-актуален става проблемът за съдържанието на учебниците и учебните пособия, особено по хуманитарните дисциплини. Те попадат и продължават да са във фокуса на общественото, но и на експертното внимание, защото единствено верният, точният и обстойният прочит на миналото дава вярната посока на настоящето, а то и на бъдещето. Университетското ни образование трябва да се насочи още по-уверено към цялостно познаване и експертно оценяване на националната ни култура във всичките ѝ етапи на развитие и жанрово разнообразие, за да я съпоставим и съизмерим със световното културно наследство в най-високите му образци. В този контекст особено място заема експертизата на културни ценности. Културното наследство е важен параметър от цивилизационната идентичност, защото ни позволява да разкриваме нейните същностни характеристики и основополагащи детайли. За съжаление, все още в специализираното обучение и възпитание по експертиза проблемите и неясностите по цялата верига – от правнонормативната до експертно-професионалната регламентация – остават, дори се задълбочават.

Настоящото систематизирано изложение прави опит да фокусира вниманието на културната администрация върху необходимостта да разберем предците си и да разкрием кои сме днес на базата на социалната и културната среда на българския и съседните народи чрез специфични научни и емпирични методи и средства, които наричаме културна експертиза. Да се приложи натрупаният експертен опит върху културното ни наследство от гледна точка на експерта – регистратор и оценител на особеностите в културното развитие на обществото.

Експертните изследвания върху обекти на културно-художественото ни наследство, на локалната и регионалната идентичност на творците на

българска земя допринасят значително за личностната, груповата и националната идентификация на художника – в най-общ смисъл на това понятие. В голяма степен тези потребности имат не само културно-историческо значение – те са силно актуални и днес, когато наред с глобализацията се засилват тенденциите към съхраняване на националната ни идентичност. Тези наглед разминаващи се тенденции в глобално развиващия се свят допускат устойчива повтораемост и консерватизъм на локалните култури и влияят благотворно при запазването на регионализма. Зависимостта на локалните култури от историческите и политическите промени и тенденции е видима, но всяка локална култура остава важна, за да се поддържа живо чувството за принадлежност към родно място, родна общност – към „нашите“, а не към „чуждите“, колкото и да се внушава космополитният подход, че всички сме еднакви в унифицирания свят на знанието и технологиите.

Установената по експертен път национална, регионална, цивилизационна, а в крайна сметка – духовна – идентичност действа защитно срещу каквито и да са етнонационални залитания и налагани по изкуствени пътища припознавания на чуждите за свои.

Брънка в тази верига на национална сваят и самочувствие е обучението и възпитанието на експерти по културни ценности, което предлагаме в този въвеждащ курс с 10 лекции и упражнения.

Терминологичен речник

А

АВТЕНТИФИКАЦИЯ (УДОСТОВЕРЯВАНЕ) – процесът на установяване или потвърждаване на автентичността (или истинността) на нещо или някого. Това може да включва проследяване на произхода на находка, паметник на културата или на историята. В областта на изкуството и културата, както и при античните предмети, често срещана задача е да се провери дали даден предмет с културна, историческа, културно-историческа, природноисторическа или природнонаучна стойност е бил създаден от конкретна личност (автор), на определено място, през определен период от време.

АВТЕНТИЧЕН ПРЕДМЕТ – истински, оригинален предмет, първоисточник на знания за природата, обществото, държавата и нацията. При паметниците на изкуството за автентични се смятат оригиналите, създадени от самия майстор. За паметниците на историята това е предмет, свързан с определена епоха, събития, личности и т.н.

АВТОРСКО КЛЕЙМО – официален унифициран знак, нанесен по механичен способ върху предмет от вещи тип, позволяващ да се определи авторът, който го е изработил.

АВТОРСКО КОПИЕ – дубликат, създаден от автора на оригиналния предмет.

АКВАРЕЛ – водна боя с прозрачен оттенък.

АКСИОЛОГИЯ – учение за ценностите, в което културата се разбира като ценност сама по себе си, съвкупност от ценности, а не от артефакти. За оценяване на обектите на културата се построява скала на ценностите: културно-исторически, природонаучни, музейни и др.

АКТ ЗА ПРИЕМАНЕ – юридически документ, удостоверяващ факта на приемането от упълномощени представители на музея, архива, библиотеката на предмет или предмети с културно-историческа (архивна, библиотечна, музейна) стойност от техните собственици с цел включването им във фонда на архива, библиотеката или музея.

АЛЕГОРИЯ – представяне на абстрактно понятие под формата на човек или на символично животно.

АЛХИМИЯ – названието на химията в Древността и в Средновековието до XVII в. в Арабия и главно в Западна Европа. Обикновено се приема, че целта ѝ е превръщане на неблагородни метали в злато, получаване на т. нар. „еликсир на живота“ или откриване на т. нар. „философски камък“, който превръщал металите в злато и лекувал. Алхимията включвала лечение на болести. Някои алхимици са открили редица химични съединения, които са се оказали от голямо значение за развитието на химията и медицината. Истинското преобразуване е наричано „великото дело“ („Opus Magnum“), за описанието на чиито фази се използват цветовете черно, бяло, жълто и червено („nigredo“, „аюесю“, dzeiz „citrinitas“, „rubedo“). Жълтото и червеното са фазите на „златото“, а черното и бялото са началната и крайната фаза на „пречистването“.

АНАЛИЗ НА КОЛЕКЦИИТЕ – описва както настоящото състояние на колекциите, така и насоките за развитие и увеличаване на музейните колекции, включително актуалната и желателна плътност на експозицията и съхраняването на колекциите, въпросите за управлението на фондовете и грижите за тях.

АНТИКВАР – търговец на старинни ценни предмети: картини, книги и др.; познавач, колекционер на старинни предмети.

АНТИКВАРИАТ – търговия със старинни ценни предмети: картини, книги и др.; също и съвкупност от такива предмети.

АНТИКВАРНА КНИГА – условен термин, обозначаващ издателски период от началото на книгопечатането до 1850 г.

АНТИЧНО ИЗКУСТВО – название на древногръцкото и древноримското изкуство. Зародило се е в южната част на Балканския полуостров, на островите от Егейския архипелаг и по западното крайбрежие на Мала Азия. Най-голям разцвет има в Древна Гърция през V в. пр.Хр. В епохата на елинизма неговото влияние се разпространява около Средиземно и Черно море, в Близкия и Средния изток (близо до Индия), където се създават местни школи на елинистическото изкуство. Традициите на древногръцкото и елинистическото изкуство получават ново развитие в изкуството на Древния Рим. Най-добрите произведения на античното изкуство, възплъща-

ващи в класически, ясни и възвишени форми високохуманистичните идеали, обикновено се свързват с представата за художествено съвършенство и недостижими художествени образци.

АНТРОПОМОРФЕН СТИЛ – включва човешки фигури или части от човешкото тяло като ръка, крака, торс и т.н.

АРАБЕСКА – орнаментална композиция, разлагаща растителните елементи във вид на мрежа.

АРТЕФАКТ – най-общо, изкуствено създаден предмет, продукт на човешка дейност. 1) всеки изкуствен обект, физически предмет, идея или образ, технология, форма на поведение, оценка; 2) само материалните предмети от изкуствен произход: компютър, телевизор, дом, книга, оръжие и т.н.; 3) процес или образуване, несвойствени на изучавания обект, възникващи обикновено в хода на неговото изследване.

АРХЕОЛОГИЧЕСКИ РЕЗЕРВАТ – охраняван от държавата уникален археологичен комплекс (поселище, некропол, крепостни съоръжения и др.), който има висока културно-историческа стойност. Археологическият резерват е обособена територия или част от акватория, наситена с издирени или подлежащи на издирване под повърхността или наземни археологически ценности, включително археологически наслоения и/или културни напластявания, разкрити при строителни дейности. Археологическите резервати спадат към недвижимото културно наследство от национално значение.

АРХЕОЛОГИЧЕСКА ДАТИРОВКА – определяне на възрастта на археологическия паметник. Хронологията може да бъде абсолютна (изразена в години, столетия, хилядолетия) и относителна (определена по други паметници). Археологическата датировка се извършва с археологически методи (стратиграфски, типологични) и с методите на естествените науки (радио-въглероден метод на датировка и др.).

АРХЕОЛОГИЧЕСКА КАРТА – специализирана карта на археологически обекти. Използва се при научноизследователската, събирателската, експозиционната и популяризаторската работа. Археологическите карти се различават по тематика, обхват на територия, мащаб, време на изучаване и пр.

АРХЕОЛОГИЧЕСКА КУЛТУРА – термин, който обозначава общността на археологически паметници, отнасящи се към едно и също историческо време, намиращи се на една и съща територия и отличаващи местните особености (тракийска, скитска, славянска, древнобългарска и т.н.). Отражава етническата и културната общност.

АРХЕОЛОГИЧЕСКИ ПРЕДМЕТИ – всички исторически останки или каквито и да било други следи от човешко съществуване, свидетелстващи

за епохи и цивилизации, за които главен или един от главните източници на научна информация са разкопките или откритията на такива предмети.

АРХЕОЛОГИЧЕСКИ РАЗКРИТИЯ (РАЗКОПКИ) – проучване и изследване на археологическите паметници със специално разрешение от компетентните органи и с прилагането на специална методика (преди всичко стратиграфски методи), която осигурява пълно изучаване на паметниците и културния слой.

АРХЕОЛОГИЯ – наука за изучаването по веществени източници на историческото минало на човечеството и развитието на човешките култури чрез издирване, анализ и документиране на материални останки (архитектурни и артефакти). Предмет на археологията са преди всичко човекът и предметите от многобройни цивилизации и култури, живели в различни епохи.

АРХЕОМЕТРИЯ – физически и химически методи и технически средства, прилагани за търсене, изследване и датиране на археологически обекти.

АРХЕТИП – ръкопис, изпълняващ ролята на модел на всички останали, директно или посредством други ръкописи.

АРХИВ (АРХИВОХРАНИЛИЩЕ) – организация или нейно структурно подразделение, осъществяващо приема и съхраняването на архивни документи с цел тяхното използване.

АРХИВАР – пазител на архивни документи, сътрудник на архива.

АРХИВАРСКА ДЕЙНОСТ – обезпечаване на организацията и управлението, идентифицирането, придобиването, опазването, съхраняването, закрилата и използването на архивни документи.

АРХИВЕН ДОКУМЕНТ – документ, съхраняван или подлежащ на съхранение по силата на неговата културно-историческа стойност, социална значимост за обществото и ценност за неговия собственик.

АРХИВЕН КАТАЛОГ – архивен справочник, в който информацията за архивните документи е разположена в съответствие с избраната схема за класифициране на архивните документи.

АРХИВНО КОПИЕ – официален документ, издаден от архива. Архивното копие възпроизвежда текст или изображение на съответен архивен документ с указание за неговото ползване.

АРХИВЕН ОПИС – справочник, съдържащ систематизиран преглед на архивните единици, които се съхраняват в депата (наричани още фондове); представя архивните колекции и е предназначен за тяхното отчитане и за разкриване на тяхното съдържание.

АРХИВЕН ФОНД – съвкупност от архивни документи, исторически и/или логически свързани помежду си.

АРХИВНА ДЕЙНОСТ – обезпечава дейността по научното изследване на архивните документи. Архивните документи се разглеждат като културни ценности, от които се извежда социалнозначима културно-историческа информация.

АРХИВНА КОЛЕКЦИЯ – съвкупност от документи, обединени по един или няколко признака.

АРХИТЕКТУРЕН РЕЗЕРВАТ – разновидност на музея под открито небе, в състава на който, заедно с музейни експозиции, влизат историко-архитектурни паметници, имащи определящо значение за съхраняването на културно-историческото наследство на дадена страна или регион. С цел да се осигури надеждна закрила на тези паметници, държавата им дава правен статут на резервати.

АТРАКТИВНОСТ НА МУЗЕЙНИЯ ПРЕДМЕТ – свързана е най-вече с външните характеристики на предмета (форма, размери, цвят, украса и т.н.), както и с неговата художествена, мемориална и историческа ценност. Това свойство на музейния предмет има решаващо значение за повишаването на ефективността на музейната комуникация

АТРИБУТ – неотнемаем признак на предмета, без който той не може да съществува, нито да се мисли за него.

АТРИБУТИВНОСТ НА МУЗЕЙНИЯ ПРЕДМЕТ – представяне на основните признаци, определящи названието, назначението, устройството, материала, размерите, техниката на изработка, авторството, хронологията, географията на създаването и битуването на предмета. В този аналитичен процес се установява връзката на музейния предмет с културните и историческите събития или лица, с конкретната етническа или природна среда; разшифроват се надписи, клейма, марки и други знаци, нанесени върху предмета; определя се степента на съхраненост на предмета и се описва неговото повреждане.

АУКЦИОН – способ за продажба с публичен търг на продукти на културно-историческата дейност на човека (произведения на изкуството, антиквариат, мемориални предмети, архивни документи и др.) и природонаучни и природноисторически обекти или публична продажба на културно-исторически предмети, при която обектът на продажбата е придобит от това физическо или юридическо лице, което е предложило за него максимална цена.

АУДИО-ВИЗУАЛНИ ДОКУМЕНТИ – документи, съдържащи изобразителна и звукова социалнозначима културно-историческа информация.

Б

БАЗА ДАННИ – 1) система за съхраняване на данни, обезпечавачи оперативния достъп до информацията по съдържанието на съхраняваните данни; 2) множество логистично съвместими файлове с данни; 3) поименна съвкупност от данни, отнасяща се до състоянието на даден обект или множество обекти, техните свойства и взаимоотношения и принадлежащата им предметна област.

БАЗИЛИКА – правоъгълна сграда, която в Древен Рим била предназначена главно за съдебно здание, а после става основен тип християнски храм.

БИБЛИОТЕКА – информационно, културно, образователно учреждение, разполагащо с организиран фонд от тиражирани печатни и електронни издания, фотодокументи, видеокасети и други аудио- и видеоматериали; предоставя библиотечни продукти и услуги за удовлетворяване на потребностите на физически и юридически лица.

БОМБИЦИНА – хартия, използвана във византийските и славянските ръкописи, наречена така на името на града Бамбике, производител на този тип хартия. За нея е характерно липса на филиграни (водни знаци).

БУКИНИСТ – търговец на употребявани и старинни книги.

БУКИНИСТКА КНИГА – 1) в българската книжна търговия – книга, издадена в периода от 1851 до 1960 г. (за разлика от по-ранните издания, които се наричат антикварни); 2) книга, която вече е използвана и се предлага за продажба в букинистки магазин.

БУЛА – основен папски документ с оловен (при особени случаи – със златен) печат, съдържащ разпоредба или послание от папата до църковни или светски дейци.

БЪЛГАРСКИ КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИ ЦЕННОСТИ ЗАД ГРАНИЦА – Република България осъществява целенасочена политика за възвръщане на незаконно изнесените от нейната територия културно-исторически ценности. Всички незаконно изнесени зад граница културно-исторически ценности, признати за паметници на културата, подлежат на връщане в родината независимо от тяхното сегашно местонахождение, време и обстоятелства на изнасянето. Държавата е задължена да се грижи за опазването и съхраняването на недвижимите паметници на българската култура и история, както и за гробищата на загиналите в чужбина съотечественици.

В

ВАЛОРИЗАЦИЯ – изкуствено повишаване на цените на стоки и на курса на ценните книжа чрез икономически мерки; валоризиране.

ВАРВАРИ – терминът е често срещан в историята. Много народи са отхвърляли чужди култури или дори съпернически цивилизационни модели на развитие като „варварски“. Днес „варварин“ се използва най-често за описване на жестоки, примитивни или некултурни хора.

ВЕКСИЛОЛОГИЯ – изучаването на флагове, знамена, щандарти, вимпели и др. подобни.

ВЕЛЕН – естествено обработена чрез дъбене/щавене сурова животинска кожа, която се използва за изготвяне на манускрипти (ръкописни книги). През Средновековието (395–1453) ръкописните книги са изработвани в специални работилници, наречени скриптории, обикновено помещаващи се в манастири. Написването на текста и украсата им са дело на монаси – калиграфи (краснописци), специализирали се в тази дейност

ВЕНЗЕЛ – знак, съставен от художествено преплетени начални букви на название, име и монограм. В армията е метален знак, носен на петлиците или в днешно време – на пагоните на военната униформа. Предназначението му е да покаже към кой род войски принадлежи носителят им.

ВЕРИФИКАЦИЯ – установяване на оригиналността, проверка на автентичността на културно-исторически предмет, истинност на знанието.

ВЕЩЕВИ ИЗТОЧНИЦИ – изготвени от човека и имащи определена утилитарност или култово предназначение. В процеса на аналитичното проучване на формата, материала, предназначението, отношението към определени хора и събития вещевите източници се използват като източници на информация за различни аспекти на историческата действителност. Те образуват един от основните типове културно-исторически предмети, който от своя страна се подразделя на следните видове културно-исторически предмети: по материал – дърво, стъкло, керамика, тъкан, кожа, рог, кост, метал, пластмаса, камък, янтар, седеф и др.; по функционално предназначение – документи, оръжие, защитно въоръжение, книги, нумизматика, бонистика, фалеристика, сфрагистика, хералдика.

ВИД НА МУЗЕЙНИЯ ПРЕДМЕТ – единна класификация на музейните предмети. Различните видове музейни предмети се обособяват въз основа на общността на един или няколко съществени признака, напр. материал, функционално предназначение, техника на изготвянето и т.н. Отделните видове, свързани с общност на способа за фиксация на информацията, образуват типа на музейния предмет. Така, представените видове се включват във

вещевия тип музейни предмети; живопис, графика, скулптура са видове, които принадлежат на типа на изобразителните източници и т.н.

ВИДОВЕ КУЛТУРНИ ЦЕННОСТИ – класифицирането на културните ценности се извършва: според принадлежността им към определена научна и/или културна област – археологически, архивни, библиотечни, етнологички, исторически, архитектурно-строителни, художествени, урбанистични, на парково-градинското изкуство, на културния пейзаж, производствено-технически (научно-технически и технологични); според формата на собственост (в съответствие със законодателството на Република България) – публична държавна собственост, публична общинска собственост, частна държавна собственост, частна общинска собственост, частна собственост на юридически лица, частна собственост на физически лица; според регистрацията – регистрирани и нерегистрирани; според връзката им със средата – движими и недвижими; според принадлежността им към определен исторически период – праисторически, антични, средновековни, възрожденски, от ново време, съвременни; според пространствената им структура и териториалния им обхват – единични и групови; според културната им стойност – със световно значение, с европейско значение, с национално значение, с местно (локално) значение, с ансамблово значение; паметници за сведение.

ВИДОВЕ НАПРАВЛЕНИЯ В МУЗЕЙНАТА ДЕЙНОСТ – най-общо се определят като: проучване, откриване, придобиване, комплектуване, охрана, опазване, консервиране, реставриране, изучаване, експониране, популяризиране, рекламиране, използване за културно-образователни и рекреационни цели, управление и маркетинг.

ВИДОВЕ НЕДВИЖИМИ ПАМЕТНИЦИ НА КУЛТУРАТА И ИСТОРИЯТА – определят се в зависимост от: принадлежността им към определен исторически период; пространствената им структура и териториалния им обхват; научната и културната област, към която се отнасят; местоположението им.

ВЪЗПРОИЗВЕЖДАНЕ НА МУЗЕЙНИЯ ПРЕДМЕТ – създаване на предмет с цел точно да се предаде външният вид на конкретен музейен предмет. Към възпроизвеждането на музейния предмет се отнасят копието, репродукцията, моделът, холограмата, компютърната анимация, виртуалният модел и др. Възпроизведеният музейен предмет се експонира в случаите, когато оригиналният предмет е загубен, недостъпен или експозиционната му демонстрация е свързана с риск за неговата безопасност или нарушаване на неговия режим на съхраняване и опазване.

Г

ГАЛЕРИЯ – 1) открито помещение, в което една от дългите стени е заменена с колони или стълби; дълъг балкон; 2) удължена зала с непрекъснат ред от големи прозорци на една от дългите стени; 3) горният етаж на зрителна зала; 4) Название на художествен музей, чийто фонд се състои предимно от произведения на живописиста, скулптурата и графиката.

ГЕОМЕТРИЧЕН СТИЛ – състои се от мотиви, изпълнени с помощта на линия или пергел, и включва като основни форми правоъгълник, квадрат, кръг, триъгълник.

ГЕОФИЗИКА – научно направление за физическото състояние на Земята и за нейната среда в Космоса. Неин обект на изследване са формата на Земята, нейните гравитационни и електромагнитни полета, електрично поле, динамиката на движението на Земята като цяло и на нейните компонентни части.

ГЕОФИЗИЧЕН МЕТОД (при археологическите проучвания) – комбинация от различни геофизични методи за датировка на археологически обекти, които са по-стари от 50 хил. години.

ГЛИПТОТЕКА – сбирка от произведения на скулптурата (глиптиката), музей на скулптурата.

ГЛАГОЛИЦА – първата славянска азбука, създадена от Константин-Кирил през 852-853 или 862-863.

ГЛЮСИ – бележки, които обясняват неясни пасажи или сложни думи в текста или тълкуват текста. Те се поставят в страничните полета и по-рядко между редовете.

ГОТИКА – стил в средновековната западноевропейска архитектура, характеризиращ се с остроъгълни съоръжения, стреловидни сводове и изобилни орнаменти.

ГРАД МУЗЕЙ – исторически град (напр. град Копривщица). Нарича се още историческо селище. Може да бъде и със статут на село (напр. Боженци, Ковачевица и др.). Селище, съхранило историческото си архитектурно наследство и явяващо се цялостен организъм, основен обект за показ. Градът музей се отличава с висока степен на музеефикация и ориентация към културния туризъм.

ГРАФИКА – вид изобразително изкуство, използващо като основни изобразителни средства линии, штрихи, петна и точки. Цветът също се използва, но за разлика от живописиста, тук той традиционно играе спомагателна роля.

ГРАФИТИ (по-рядко в единствено число „графит“ или „графито“) – рисунките или надписите на обществени места (стени на къщи, метростанции, улични пространства), обикновено изпълнени със спрейове. Те са част от неформалната т.нар. „градска култура“, но корените им са в най-древното. Понякога за графити исторически се приемат пещерните рисунки на първите хора, някои инцидентни изображения по стените на Помпей и на други места в Древна Тракия, в Древна Гърция и в Древен Рим, както и по-късно случайни изображения по стените в западноевропейските градове. Фреските не се възприемат за графити.

ГРУПА МУЗЕЙНИ ПРЕДМЕТИ – класификационна музейна единица. Различните групи от музейни предмети се установяват в рамките на една разновидност по определен съществен признак или аспект. Например разновидност – тъкан, група – памук и т.н. Групите от музейни предмети може да се подразделят и на подгрупи.

Д

ДАТИРОВКА – един от важните елементи на атрибуцията на културно-историческия предмет. Чрез нея се определя времето на неговото създаване (изготвяне) или битуване.

ДЕВИТ – метален инструмент, в който се поставят перата за писане (носел се е в пояса).

ДЕКЛАРИРАНЕ НА НЕДВИЖИМ ПАМЕТНИК НА КУЛТУРАТА – извършва се чрез акт за деклариране. Така недвижимият паметник на културата се поставя под временна закрила като регистриран паметник на културата до извършване на неговата верификация и експертно оценяване. С акта на деклариране се определят: предварителната му видова характеристика; предварителната му категория и временният режим за неговото опазване.

ДЕНДРОХРОНОЛОГИЯ – една от методиките за датиране на археологическите находки и древни предмети, основана върху изследвания на годишните пръстени на дървесината. Тя е разработена от американския астроном Андрю Еликот Дъглас през 1920 г.

ДЕПО – помещение или съвкупност от помещения в архив, библиотека, музей, специално оборудвани за съхраняване на архивните, библиотечните и музейните предмети. По-правилно е да се употребява понятието „депо“, а не „фондохранилище“.

ДЕРЕСТАВРАЦИЯ – освобождаване на музейния предмет от ненужни изопачавания на външния му вид, възникнали в резултат от прилагането

на остарели методи на реставрация. В някои случаи това се прави, за да се неутрализират следите от предишна реставрация.

ДЕСАКРАЛИЗАЦИЯ – 1) в политологията – деструктуризация на властта и на обществения образ (имиджа) на властта; 2) в религиознанието – обезценяване на сакрални (свещени) образи или на религиозни предмети; 3) в културологията – обезценяване на мироведни схващания, предмети, концепции.

ДЕСАКРАЛИЗАЦИЯ НА КУЛТУРНИТЕ ЦЕННОСТИ – загуба на културни ценности, които ръководят човека в неговото поведение, връзки с религиозната етика; лишаване на нравствения кодекс от абсолютната власт, абсолютната сила, която той би трябвало да има във всяко стабилно функциониращо общество. Тази загуба на ценности може да стане както на индивидуално, така и на обществено-групово равнище.

ДЕФЕКТОСКОПИЯ – съвкупност от физически методи за проверка на музейните материали при тяхната верификация и идентификация.

ДЕФИНИЦИЯ – определение на съдържанието на понятието чрез неговия най-близък род и видова отлика, т.е. признаците, които го отличават от другите понятия на същия род.

ДЖАМИЯ – обществена сграда, в която мюсюлманите се събират и извършват обща молитва. За разлика от християнските църкви джамията не е храм и не притежава статут на свято място, с изключение на Масджид ал-Харам в Мека, в чийто двор се намира древният езически храм Кааба.

ДИГИТАЛНО НАСЛЕДСТВО – нарича се и цифрово наследство. Форма на културно-историческо наследство в „Хартата за съхраняването на цифровото наследство“, приета на 32. сесия на Генералната асамблея на ЮНЕСКО (2003 г). Дигиталното наследство представлява съвкупността от електронни ресурси, създавани в цифрова (електронна) форма или преобразувани в цифров (електронен) формат. Включва текстови документи, база данни, неподвижни (недвижими, стационарни) и подвижни (движими, мобилни) изображения, звукови и графични материали, планови и програмни разработки и уебстраници.

ДОКУМЕНТ – всяка (осмислена) информация, фиксирана по всякакъв начин на всеки носител и всеки език с цел последващо обращение в информационните системи. Систематизацията, класификацията, съхраняването и използването на документите са свързани с появата на документографията.

ДОКУМЕНТООБОРОТ – движението на документите от момента на тяхното създаване или получаване до извършването на съответното им

предназначение, до заприходяването им към архивно дело или до тяхното изпращане към друго деловодство според предназначението им

ДОКУМЕНТИРАНЕ – фиксация на информацията на материални носители по установени правила, в регламентиран порядък; процес, свързан с познаването на различни страни от живота на заобикалящия ни свят. В хода на документирането се отделят обектите, които имат културно-историческо значение, подлежащи на съхранение и използване във вид на своеобразни документи, удостоверяващи реалността и явяващи се елементи на историческата памет.

ДРЕВНОСТ (ДРЕВНА ИСТОРИЯ, СТАРИННОСТ) – период от човешката история, който обхваща времето от ок. 3300-3000 г. пр.Хр. до 800-500 г. пр.Хр.; 1) Старинното се съотнася с началния стадий от появата на човешката цивилизация. Древността се разглежда като време, опозиционно на съвременността, следователно близка към митичната „първородна ера“, с която човечеството обикновено се гордее и определя като „златна ера“; 2) Древността обозначава принадлежност към друг (не съвременен, а затова и недостъпен) свят. Възрастта на предмета придобива по-голямо значение в зависимост от това как е свързан със съществени събития от миналото.

ДУБЛЕТЕН ФОНД – част от колекционния (основния) фонд, която се състои от определен от нормативните документи брой екземпляри, напълно идентични с предметите в една колекция. Принадлежността на предметите от дублетния фонд към основния фонд се фиксира с помощта на специален шифър. Дублетният фонд се формира предимно от типови предмети.

ДУБЛИКАТ – втори екземпляр от документ, издаден в един екземпляр, който замества оригинала при нужда, напр. дубликат на свидетелство за раждане, на диплома за завършено образование и т.н.

ДЪРЖАВНА ПОЛИТИКА В ОБЛАСТТА НА КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО – съвкупността от принципите и нормите, от които се ръководи държавата в своята дейност по опазването и развитието на културно-историческото наследство, а така също самата дейност на държавата в областта на културно-историческото наследство.

ДЪРЖАВНИ КУЛТУРНИ ИНСТИТУТИ – група преди всичко от архиви, библиотеки и музеи, които са собственост на държавата и се финансират от държавния бюджет. В Република България се намират под ръководството на Министерството на културата.

ДЪРЖАВНИ ПРОГРАМИ ЗА ЗАЩИТА И РАЗВИТИЕ НА КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО – органите на държавната власт са задължени да разработват програми за защита и развитие на културно-историческото наследство; да създават тези програми въз основа на държавната

политика, като изграждат благоприятни условия за нейната реализация; да осигуряват целево финансиране за тяхното разработване и изпълнение.

Е

ЕВАНГЕЛИЕ – името на четири библейски книги от Новия завет. В Евангелията се съдържат разкази за живота и учението на Исус Христос – неговото раждане, земен живот, дейност, кръстна смърт, Възкресение и Възнесение. В по-широк смисъл на думата под „Евангелие“ се разбира и целият Нов завет. Времето на съставянето на Евангелията се отнася към втората половина на I в. сл.Хр. Авторството им е спорно, като традиционно се приписва на апостолите Матей, Марк, Лука и Йоан, известни и като „четиримата евангелисти“.

ЕВРОПЕЙСКА КОНВЕНЦИЯ ЗА ОПАЗВАНЕ НА АРХЕОЛОГИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО – съставена е в Лондон на 6 май 1969 г. и е подписана от държавите членки на Съвета на Европа. Главната ѝ цел е установяването на общи условия за забрана на незаконни археологически разкопки и на научен контрол на археологическите предмети, а също така чрез образovanie да се разкрива цялостната научна значимост на археологическите разкопки. В сила за България е от 1 май 1991 г.

ЕВРОПЕЙСКА КУЛТУРНА КОНВЕНЦИЯ – съставена е в Париж на 19 декември 1954 г. Правителствата, подписали тази конвенция, са членове на Съвета на Европа. Главната цел на конвенцията е съхраняването и осъществяването на идеалите и принципите, които са общо наследство на страните членки на Съвета на Европа. Всяка договаряща страна се задължава да предприеме необходимите мерки за запазване и насърчаване на развитието на нейния национален принос в общото културно наследство на Европа. В сила за България е от 2 септември 1991 г.

ЕВРОПОЦЕНТРИЗЪМ – теория, която разглежда Европа като център на световната култура и цивилизация. Привържениците на това схващане изтъкват икономическото и културното превъзходство на европейските народи, представяйки го като безусловна ценност, противостояща на „неправилността“ и „неразвитостта“ предимно на Източния свят.

ЕКОЛОГИЧЕН ПОДХОД – съвкупността от теоретични възгледи за ролята на културните ценности за адаптацията на човека към природните условия.

ЕКОЛОГИЧНИ ЦЕННОСТИ – система от ценности, в основата на която стоят целите за мирно съществуване на човека с природата, както и на хората помежду им.

ЕКОЛОГИЯ – научно направление, раздел на биологията, което изучава взаимоотношенията между организмите, както и между организмите и средата, в която живеят. Основен предмет на изследване на екологията са екосистемите (екологичните системи), взаимно свързани мрежи от растения, животни и други организми в даден географски район, които зависят едни от други. Екологията е наука за икономиката на живата природа.

ЕКОМУЗЕИ – тип музеи, ориентирани към решаване на насъщните социални, икономически и културни проблеми на местните общности на основата на тяхното активно включване в работата по опазването, съхраняването и социализацията на всички видове наследства. Характеризират най-пълно връзката със стопанската и културната дейност на местното население. Принципите за организация на екомuzeите, формите и методите на тяхната работа са предмет на разглеждане от т.нар. „нова музеология“. Първите екомuzeи са създадени през втората половина на XX в. в Кралство Швеция, Федерална република Германия, Канада, страни от Африка и Южна Америка

ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА АРХЕОЛОГИЯ – клон от археологията, разработващ и осъществяващ експерименти, подпомагащи археологическите хипотези, предположения и изводи. За да съберат необходимата информация, археолозите създават съвременни модели на древни жилищни постройки, селскостопански постройки и други обекти; понякога развъждат различни животни и отглеждат култивирани растения от миналото, възпроизвеждат производството на древни занаяти и др.

ЕКСПЕРТИЗА – оценка от специалист в една или друга област на културно-историческото, природноисторическото и природонаучното наследство. При назначаването се определят задачите, напр. идентификация на обект, установяване на родовата му принадлежност или на различни негови културно-исторически, природноисторически или природонаучни характеристики. Избраните специалисти трябва да са компетентни, морални и независими.

ЕКСПЕРТИКА – неологизъм, с който се означава: 1) комплекс от научни и експериментални методи, средства, форми и придобити знания и умения за идентификация, автентификация и оценяване на процеси, явления, факти и рискове, свързани с културни и художествени ценности; 2) практико-приложно интердисциплинарно научно направление с предмет всестранно изучаване и оценяване на културни обекти и художествени произведения въз основа на конкретни закономерности, категории и понятия.

ЕКСПЕРТНА ОЦЕНКА (в културнономичната дейност) – количествени и качествени и/или поредни оценки на културнономичните процеси и явле-

ния, които не се поддават на непосредствено измерение. Основават се на специализираните (експертните) съждения и констатации на квалифицирани сътрудници в областта на културономичната дейност.

ЕКСПОЗИЦИОНЕН – съвкупност от естетически и функционални качества на цялостната предметно-пространствена среда на културономичната експозиция (архивна, библиотечна, музейна). Експозиционният дизайн включва архитектурно-пространствената организация на експозиционните материали, конструктивния строеж и оборудване, цветовото и осветителното решение, създаването на образи и т.н. на основата на художествено-композиционните принципи, подходи и прийоми. Представя се като образно-изразителен съставляващ компонент на културономичната експозиция. Експозиционният дизайн обезпечава комуникативността и високото равнище на утилитарно-функционалните качества на съответната експозиция по отношение на съхранимостта и презентацията на експонатите.

ЕКСПОЗИЦИОНЕН КОМПЛЕКС – група експонати, които са обединени по съдържание и образуват цялостна композиция, като създават единен образ; структурна единица на тематичната експозиция. Експозиционният комплекс е съвкупността от тематичните комплекси, определени от тематико-експозиционния план. Нарича се още тематико-експозиционен комплекс.

ЕКСПОНАТ – първичен структурен елемент на културономичната експозиция (архивна, библиотечна, музейна), поставен в организирана за публично представяне среда. За експонати се подбират предмети, които притежават най-изразени социокултурно-исторически свойства и съответна съхраненост.

ЕКСПРЕСИОНИЗЪМ – направление в литературата и изкуството от първата четвърт на XX в., провъзгласяващо единството на реалността в духовния свят на човека, а неговото изразяване – за главна цел на изкуството.

ЕКСПРЕСИЯ – изразително-изобразителни качества на културната ценност или други средства за общуване, които придават емоционално-чувствена окраска на значението или смисъла на социализацията ѝ.

ЕЛЕКТРОНЕН ДОКУМЕНТ – документ, в който информацията е представена в електронно-цифрова форма.

ЕНКАУСТИКА – рязък и специфичен вид живописна техника. При нея основният пластификатор е восъкът – боите за техниката представляват пигмент, разтворен във восък. Ето защо техниката се нарича и „восъчна живопис“. Енкаустиката е особено трудна, тъй като обикновено се работи в затворено помещение и различните цветове бои непрекъснато се подгриват до температура над точката на топене на восъка. В същото време трябва да

се живописва изключително бързо, тъй като техниката не предполага корекции като ретуш. Първият живописен слой остава и последен. В миналото тайната на енкаустиката се е пазила като семейна традиция. В християнската иконопис към VI в. е почти напълно изместена от темперната живопис. Едни от най-характерните запазени образци на изображения, изпълнени с тази техника, са фаюмските портрети от елинистичния период на Древния Египет.

ЕНЦИКЛИКА – папско послание до всички католици. Има програмен характер и може да се отнася до религиозен, политически или обществен проблем. Текстът на енцикликата се пише на латински език.

ЕПИГРАФИКА – дял от палеографията, историко-филологическа и археологическа научна дисциплина, изучаваща старите надписи и текстове, които не са написани с перо, а изрязани (най-често издълбани с длето или някакъв друг остър уред) или изписани с четка по старите стенописи и икони.

ЕПИТАФИЯ – кратко слово, изсичано на надгробна плоча на починал човек, което сбито преразказва живота му, като възхвалява неговите добродетели. Често епитафията е в стихотворна форма, но за целта могат да служат и цитати от Светото писание, както и афоризми.

ЕПОХА (ЕРА) – продължителен период от време, който се определя върху основата на характерно или особено важно събитие, явление, напр. епоха на Възраждането, епоха на разцвет, епоха на феодализма.

ЕСТЕТИКА – наука за законите за създаването и усвояването на художествените ценности. В практиката на художественото творчество означава съвкупност от принципи, определящи стила и избора на изобразителни средства на художника, писателя, скулптора, музиканта, архитекта, композитора и т.н.

ЕТНОМУЗЕЙ – музей с етнографски профил, създаден в местата на компактно обитаване (живеене) на съответните етнически групи с цел опазване, съхраняване и социализация на тяхната традиционна култура и начин на живот. По правило етномузеите се определят като т.нар. „живи музеи“. Според своите цели и характера на дейността си етномузеите се доближават до екомузеите.

Ж

ЖАНР – разновидността, към която спада определен текст, музикално произведение, филм или друг вид творчество (употребява се в много общ смисъл) по силата на своите характерни черти. Всеки жанр се отличава с

такива черти и в съответствие с тях към него спадат конкретни изяви на литературата, изкуството, журналистиката, киното и др.

„ЖИВА“ ЕКСПОЗИЦИЯ – музейна експозиция, в основата на която се включват обекти от нематериалното културно наследство. Живата експозиция е най-характерна за етнографските музеи. Тя позволява да се демонстрират традиционни социокултурно-исторически процеси (занаяти, традиционна домашна дейност, фолклор, традиционно изкуство, обреди, обичаи, ритуали и др.). Задължителни компоненти на живата експозиция са носителите на тази традиционна народна култура. Друг компонент при живата композиция са аниматорите и медиаторите.

„ЖИВ“ МУЗЕЙ – 1) екологичен музей или институция от музеен тип, която съхранява обектите на материалното и нематериалното културно наследство в историческа и културна среда, която е естествена за тях, като същевременно поддържа и постоянно актуализира техните първоначални функции. Често живите музеи, техните експозиции и отделни форми на музейна дейност са включени непосредствено в съвременната среда на поселения, вградени в ландшафта, и в реални социално-битови обекти (учебни заведения, хотели, ресторанти и др.). Терминът „жив“ музей е предложен през 1917 г. от американския музеолог Д. К. Дан. Той е един от основоположниците на т.нар. „нова музеология“.

3

ЗАГЛАВНО ПИСМО – участва в украсата на кодекса и в подредбата на текста. То се отличава или със своя различен тип писмо от това, с което се изписва основният текст (например унциално в минускулните кодекси), или с увеличения размер на буквите, въвеждането на лигатури в тях и украсяването им обикновено с възли и точки, растителни мотиви, излизане на част от конструкцията на частите в по-късния период над и под линията на буквения ред. Заглавното писмо се отделя също от основния текст и по изписването му с различно мастило, като в ръкописите на големия лукс се използва злато.

ЗАДЪЛЖЕНИЯ НА ДЪРЖАВАТА ПО ВОДЕНОТО НА СТАТИСТИКА ЗА КУЛТУРАТА – органите на държавната власт и управление водят цялата официална статистика за културата в Република България. Те са задължени да осигуряват нейната достоверност, своевременност и откритост.

ЗАДЪЛЖЕНИЯ НА ДЪРЖАВАТА ПО ОСИГУРЯВАНЕ ЗА ВСИЧКИ ГРАЖДАНИ НА ДОСТЪП ДО КУЛТУРНАТА ДЕЙНОСТ, КУЛТУРНИТЕ ЦЕННОСТИ И БЛАГА – държавата е отговорна пред всички граждани за осигуряването на условия за общодостъпност до културната дейност, кул-

турните ценности и блага. За тази цел органите на държавната власт и управление, органите на местното самоуправление в съответствие със своите компетенции са задължени да поощряват, включително чрез данъчна и ценова политика, дейността гражданите по приобщаване на децата към творчеството и културното развитие, формите за самообразование, любителското творчество, занаятите; да създават условия за всеобщо естетическо възпитание и масово начално художествено образование.

ЗАДЪЛЖЕНИЯ НА ДЪРЖАВАТА ПО ОСИГУРЯВАНЕ НА ПРИОРИТЕТНИ УСЛОВИЯ ЗА РАЗВИТИЕТО НА КУЛТУРНОТО И ИСТОРИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО – държавата осъществява протекционизъм (покровителство) по отношение на националната култура, изкуство, литература и други видове културна дейност. В основата на тези приоритети стои грижата и за защитата и развитието на културното наследство. Това е определено в чл. 23 от Конституцията на Република България.

ЗАДЪЛЖЕНИЯ НА ДЪРЖАВАТА ПО ОСИГУРЯВАНЕ НА СВОБОДА И САМОСТОЯТЕЛНОСТ НА ВСИЧКИ СУБЕКТИ НА КУЛТУРНАТА ДЕЙНОСТ – представителната, изпълнителната и съдебната власт в Република България са гарантите на правата и свободите на всички субекти на културната дейност и защитават тези права и свободи посредством законодателната и друга нормативна дейност, чрез разработването и осъществяването на държавната политика и държавните програми за културното развитие, чрез пресичането на посегателствата върху тези права и свободи в областта на културата. Забрана за каквато и да е културна дейност може да се извърши само от съдебните власти, и то само в случаите на нарушаване на законодателството.

ЗАДЪЛЖЕНИЯ НА ДЪРЖАВАТА ПО ПРЕОДОЛЯВАНЕ НА МОНОПОЛА В ОБЛАСТТА НА КУЛТУРАТА – това е установена практика в страните от Европейския съюз. Дейността на органите на държавната власт и управление, на длъжностните лица, които възпрепятстват възникването на нови субекти на културната дейност с мотиви за нецелесъобразност, се квалифицират като монопол и попадат под действието на създаденото антимонополно законодателство. За борба с монополизма в сферата на производството и разпространението на културни ценности органите на държавната власт и управление са задължени да съдействат за създаването на алтернативни организации на културата, включително асоциации, фондации, творчески съюзи, гилдии и други обединения в сферата на културната дейност.

ЗАДЪЛЖЕНИЯ НА ДЪРЖАВАТА ПО ОПАЗВАНЕТО И СЪХРАНЯВАНЕТО НА КУЛТУРНИТЕ И ИСТОРИЧЕСКИТЕ ПАМЕТНИЦИ – държавата е отговорна за издирването, отчетата, изучаването, реставрацията,

консервацията и защитата на културно-историческите паметници. Органите на държавната власт и управление и органите на местното самоуправление са задължени да съдействат за съхраняването и използването на всички такива паметници, включително на тези, които са частна собственост. Държавата трябва да води на отчет всички паметници на историята и културата, както и природонаучните паметници, особено тези, които имат световно и национално значение. Държавата има приоритетни права за придобиването на културни паметници, намиращи се в частно владение, и законодателно регулира правата и задълженията на всички собственици на културно-исторически, природноисторически и природонаучни паметници.

ЗАКОНОДАТЕЛСТВО В ОБЛАСТТА НА КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО – съвкупността от правните норми, регламентиращи обществените отношения в областта на социокултурно-историческата дейност и защитата на културно-историческото наследство.

ЗАНАЯТИ – включват множество дейности, свързани с ръчното изготвяне на предмети. Те може да се разделят на традиционни занаяти, занаяти, при които работата се извършва по стара технология, и др. Някои занаяти се практикуват от векове, докато други са съвременно изобретение или резултат от популяризирането на занаяти, първоначално практикувани в много ограничен географски район. Повечето занаяти изискват комбинация от умение и талант, но могат да бъдат научени на по-базово ниво практически от всекиго. Днес в Република България, подобно на много други страни, съществува Закон за занаятите, чиято основна цел е да уреди „упражняването на занаятите, организацията на занаятчийството и занаятчийското обучение“. В този списък са посочени 129 занаята. Създадени са 25 Регионални занаятчийски камари (РЗК), които са членове на Националната занаятчийска камара. Майсторските и калфенските свидетелства, издадени от НЗК в Република България, са легитимен документ и се приемат почти без изключение във всички страни на Европейския съюз и по света след приравнителен изпит в съответната занаятчийска организация.

ЗАСТРАШЕНИ ВИДОВЕ – диви растителни видове и животни, които са заплашени от изчезване в целия си ареал или в голяма част от него.

ЗАЩИТА (ЗАКРИЛА) НА КУЛТУРНИТЕ И ИСТОРИЧЕСКИТЕ ЦЕННОСТИ – международната правна защита се третира в Хагската конвенция за защита на културните ценности при въоръжен конфликт, разработена на основата на „Пакта Ръорих“. Конвенцията е приета на 14 май 1954 г. Тя задължава държавите да опазват при въоръжен конфликт културните ценности, разположени както на тяхна територия, така и на територията на противника. Ценностите, намиращи се под защита, се обозначават със специа-

лен знак – заострен надолу щит, разделен на четири части в син и бял цвят. Защитата на културните ценности, съгласно Хагската конвенция, включва опазването и зачитането на тези ценности.

ЗАЩИТА (ЗАКРИЛА) НА МУЗЕЙНИТЕ ЕКСПОНАТИ – системата от мерки, гарантиращи неприкосновеността на представените в музейната експозиция музейни материали, както и стриктното спазване на режима на тяхното съхраняване и опазване.

ЗАЩИТЕНА МЕСТНОСТ – 1) територия с характерен или забележителен ландшафт, включително такъв, който е резултат от хармонично съжителство на човека и природата; 2) местообитание на застрашени, редки или уязвими диви растителни и животински видове и съобщности или съобщества. По реда на Закона за защитените територии в Република България това е място, което получава защита поради общопризната природна, екологическа, историческа и/или културна значимост.

ЗАЩИТЕНА ТЕРИТОРИЯ – място, което получава защита поради общопризната природна, екологическа, историческа и/или културна значимост. Защитените територии в Република България се обявяват по реда на Закона за защитените територии. Собствениците и ползвателите на гори, земи и водни площи в защитените територии са длъжни да спазват режимите им, които са установени със Закона за защитените територии, заповедите за обявяването и/или плана за управлението им.

ЗИКУРАТ – вид древен шумерски храм, строен около 3000 г. пр.Хр. Има формата на масивна стъпаловидна пирамида, чиито стъпала представляват отделни етажи или тераси. Около него се поставят пилони, а на върха се изгражда храм. Известни са 32 зикурата в Месопотамия и в близост до нея. От тях 28 са в Република Ирак, а 4 – в Ислямска република Иран. Предполага се, че предназначението на този храм е свързано с религията на шумерите. В храма са намерени едни от най-ранните следи от писменост, т.нар. „клинописно писмо“.

ЗОНИ ЗА ОХРАНА НА ПАМЕТНИЦИТЕ – територии с особен режим на градоустройствена дейност, установени с цел осигуряване на опазването и съхраняването на конкретен паметник (паметници) в неговата историческа среда; в културнономичната практика – необходим етап от музеефикацията на недвижимия паметник (паметници). Съществуват още охраняема зона, регулирана зона за застрояване и за стопанска дейност и зона за охраняване на природен ландшафт.

ЗООМОРФЕН СТИЛ – употребява се за украса на инициалите и заставките, включващи мотиви от различни животни, птици, риби, които при своята стилизация не губят природната си идентичност.

И

ИДЕНТИФИКАЦИЯ – установяване на тъждественост на даден обект с друг въз основа на съвпадение на признаци; опознаване. 1) Във философията – качеството да бъдеш „същия като“ (самоидентификация). Самоличността е обект на интерес най-вече от страна на логиците и метафизиците; 2) В информациологията – електронна идентификация. По отношение на личността на потребителите в компютърната сигурност често се бърка с понятията „автентификация“ и „авторизация“; 3) В психологията – несъзнаван психологически механизъм, чрез който определен индивид моделира своето поведение, за да прилича на друг; 4) В криминалистиката – опознаване; 5) В културнономията – идентифициране на основните културнономични форми, модели и архетипове.

ИДЕНТИФИКАЦИЯ НА НЕДВИЖИМИ ПАМЕТНИЦИ НА КУЛТУРАТА И ИСТОРИЯТА – осъществява се чрез: система от теренни обхождания, проучвания, сондажи; целеви тематични и научни експедиции; аеро- и подводни проучвания и др.

ИДЕНТИЧНОСТ – свойство на психиката на човека; в концентриран вид изразява какво е осъзнатото отношение на съответния човек към неговата етнокултурна и етнорелигиозна принадлежност по отношение на различни социални, икономически, национални, професионални, езикови, политически, религиозни, расови и други групи или други общности или отъждествяване на себе си с едни или други хора като възплъщение на присъщи на тези групи или общности етнокултурни и етнорелигиозни характеристики. Идентичността е своеобразна призма, през която се разглеждат, оценяват и изучават множество важни черти на съвременния живот на основата на културните ценности. В епохата на глобализация и информационно общество идентичността се отличава с гъвкавост, подвижност, множественост, комуникативност.

ИЗЛОЖБА – временна или постоянно действаща експозиция на даден културнономичен институт (архив, библиотека, музей, читалище и т.н.), създадена с цел актуализация на културно-историческото наследство и удовлетворяване на културнономичните нагласи, очаквания, предпочитания, желаниа, интереси и потребности на целевите групи на ползвателите (потребителите, публиката, аудиторията) на съответните културни институти. Изложбата е едно от основните средства за разширяване на социокомуникативните възможности на културнономичните институти.

ИЗЛОЖБА НА МАТЕРИАЛИ ОТ ЧАСТНИ МУЗЕЙНИ КОЛЕКЦИИ – музейна изложба, организирана от музея на базата на материали, предоставени от частни колекции. По правило това са колекции, които са

регистрирани в съответния музей. В такива изложби може да бъдат представяни както цели частни колекции, така и отделни части от тях. По време на представянето на изложбата музеят приема материалите на частните лица за временно съхраняване и носи за тях материална отговорност. Тези съвместни изложби имат изключително значение за социализацията на цялостната музейна дейност.

ИЗОБРАЗИТЕЛНИ ИЗТОЧНИЦИ – тип културономични предмети. Информацията, която те носят, е фиксирана в предмети и видове на изобразителното изкуство, киноизкуството, фотодокументалното изкуство, графичните документи.

ИЗОГРАФИЯ – точно възпроизвеждане или факсимилиране на някакви писмени (печатни) текстове или на колекции от фотоснимки с авторски подписи, ръкописи и подписи на известни хора. В миналото думата „изограф“ се е използвала със значение на „живопис“ и „живописец“ – по-скоро като „живописец“, „зограф“ или „иконописец“.

ИЗТОЧНИКОЗНАНИЕ – наука за изучаването на различни системи от методи, които могат да бъдат използвани в процеса на историческото изследване и спецификата на различни исторически научни школи.

ИЗУЧАВАНЕ НА МУЗЕЙНИЯ ПРЕДМЕТ – основно направление от научноизследователската работа в музея. Същността му се заключава в определяне на музейното значение на предмета чрез установяване на неговата научна, художествена, историческа и мемориална стойност с цел използването му в музейната дейност.

ИКОНОБОРЕЦ – противник на култа към изображенията (иконите) (726-843 г. във Византия).

ИКОНОГРАФИЯ – наука за портретната живопис в изобразителното изкуство, която изследва изображенията на религиозни, исторически, митологични и други лица с точно определена система за изобразяване на персонажи или сюжетни сцени, свързани с характерните особености на определени събития. С иконографията се обозначава и дейността по рисуването на икони и стенописи, иконопис.

ИКОНОЛОГИЯ – наименование, възникнало през 20-те-30-те години на ХХ в. като изследователско направление в историята на изкуството.

ИКОНОПИС – вид изобразително изкуство, тясно свързано с християнството и разпространено най-вече в източноправославния свят.

ИКОНОСТАС – обикновено е преграда между олтара и кораба (наоса) в църквата, където са наредени икони. Може да бъде най-обикновен пюпитър (наклонена поставка за икони, книги и др.), върху който има икона/

икони. Първоначално иконостасът не е прикривал олтара изцяло, а е бил ниска преграда. Той започва да прикрива олтара едва след X в. Цялото пространство на храма е свещено и изпълнено със символика, но най-сакралното място е олтарът и като такова той се отделя и става невидим за очите на миряните. Иконостасът има два малки входа отляво и отдясно и един голям, централен, които играят важна роля при изпълнението на литургията. Иконите, нарисувани върху него, обикновено са в един и същи ред във всички православни храмове. На централните олтарни двери се изобразява Благовещението. Отдясно на централните двери стои Исус Христос. Следващата икона отдясно на иконостаса, но отляво на Исус, е на свети Йоан Кръстител. Отляво на централните двери се изобразява Дева Мария, а след нея от лявата страна, но отдясно на Девата – патронът на храма. Разположението и изборът на останалите икони при по-големите иконостаси са по-свободни. Иконостасът завършва с кръст.

ИЛЮСТРАЦИЯ (вж. миниатюра) – изображения на предмети, персонажи или сцени, свързани с текста; маргинални илюстрации – сцени, разположени в полето на ръкописа, срещу текста, който илюстрират (Хлудов псалтир, около 830 г.): фрнзом илюстрации – включени вътре в текста (Paris. gr.74 и Лондонско евангелие от 1356 г.); илюстрации на цели страници – поместени обикновено в началото на ръкописа, свободно върху листове или в рамки; илюстрации в заставките – сцени, поместени вътре в заставките, в началото на текста; папирусен тип илюстрации – нанесени директно върху листа с акварелни бои без подготовка на фона (Свитъка на Исус Навин от X в. – виж папирусен стил).

ИНВЕНТАРИЗАЦИЯ НА МУЗЕЙНИТЕ ПРЕДМЕТИ – научно документиране на резултатите от научно-фондовата работа по обработката на новопостъпилите музейни предмети с цел регистрирането им като движими паметници на културата тяхното опазване, съхраняване, научно изследване, експониране и популяризиране.

ИНИЦИАЛИ – названието произлиза от латинската дума *initio* и означава украсена начална буква. Те биват няколко вида – богато украсени и в голям размер, издължени, изпълнени с цвета на мастилото или с киновар – т.нар. тънки инициали, както и по-малки, съобразени с минускулното писмо. В ръкописите на големия лукс се срещат и инициали, изпълнени само със злато – D. gr. 282, 205 и др. Както и заставките, в зависимост от типа орнамент, който участва в украсата на стъблото, инициалите се делят на инициали от цветен византийски стил, геометричен, плетеничен, зооморфен, антропоморфен, тератологичен. Инициалите обикновено се използват, за да разчленят важни места в текста, особено в началото на текстовите единици.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ – тълкуване и критичен анализ на архивните, библиотечните или музейните предмети като източник на знания и емоции.

ИНФОРМАТИВНОСТ НА АРХИВНИЯ, БИБЛИОТЕЧНИЯ И МУЗЕЙНИЯ ПРЕДМЕТ – едно от общите свойства на архивния, библиотечния и музейния предмет, отразяващо способността му да представлява източник за информация относно явленията на културата, природата, историческите събития и т.н.

ИСТОРИКО-КУЛТУРНА СРЕДА – териториално локализирано предметно-пространствено обкръжение на човека, съчетаващо в себе си обекти на културното, на историческото и на природното наследство.

ИСТОРИЧНА МЕТРОЛОГИЯ – наука за изучаването на употребяваните в миналото мерки за дължина, площ, обем, тегло и др. в историческото им развитие.

ИСТОРИЧНА ЦЕННОСТ НА МУЗЕЙНИЯ ПРЕДМЕТ – значимостта на музейния предмет като паметник на историята, определена от неговите връзки с исторически процеси, събития и личности. Тази ценност на музейния предмет зависи от неговата репрезентативност като исторически източник.

ИСТОРИЯ НА КУЛТУРАТА – наука за културата; наука за ценностния свят на историческите епохи, народи, индивиди и други носители на историческия процес.

ИСТОРИЯ НА РЕЛИГИЯТА – научна дисциплина, изучаваща възникването и развитието на религиозните вярвания и сакралните култове, връзките и особеностите на местни (локални) световни религии.

Й

ЙЕРОГЛИФ – символ, най-често от писмената система на Древен Египет, използвана за писане на египетски език. Според древните египтяни йероглифите и самото изкуство на писането на думи са им дарени като знание от бог Тот. Умението да се пише е било високо ценено в Древен Египет.

ЙЕРУСАЛИМИЯ – художествено произведение, рисувано по определена схема, за да онагледи върху платно Словото Божие и чрез образи и изгледи да стане по-достъпно за вярващите. Удостоверява посещение на притежателя ѝ на Божи гроб в Йерусалим и му носи социален престиж. Подарява се на местна църква или се окачва на видно място в дома на притежателя хаджия.

К

КАЛАМОС – кухо растително стъбло или метална тръбичка с изострен край, служещо за писане.

КАЛИГРАФ – краснописец.

КАЛИГРАФИЯ – един от видовете изобразително изкуство. Калиграфията се нарича още изкуство на красивото писмо – оформление на писмените знаци в експресивен, хармоничен и изкусен маниер.

КАМЕЯ – гема с изпъкнало изображение.

КАНОНИЗАЦИЯ – в православната и в католическата църква е процес на причисляване на някого към светиите, което означава, че Църквата свидетелства за близостта на този човек до Бога и му се моли като на свой покровител.

КАРТИННА ГАЛЕРИЯ – художествен музей, в който се експонират изключително или преимуществено произведения на живописиста. Картинна галерия се наричат също разделите за живопис в крупните музеи и дворцовите зали, предназначени за събиране на картини. В Древна Гърция хранилището на картини се наричало пинаотека. По-късно така започнали да наричат крупните колекции от живопис в Европа.

КАТАКОМБИ – древни, направени от хората успоредни и перпендикулярно пресичащи се, тесни и дълги подземни коридори, тунели или гробници. Намират се под градовете и през вековете са служели за подслон и убежище по време на война или за тайни събирания на представителите на различни култове. В Европа едни от най-известните катакомби са тези в Париж, Рим и Лондон.

КАТАЛОГИЗАЦИЯ – процес, предполагащ по-пространно описание, отколкото регистрацията. Създаването на общ каталог на колекциите е важен аспект от дейността на културния институт. Затова каталогизацията не бива да се отлага нито заради създаването на временни изложби, нито заради възможността да се попълнят колекциите с нови обекти (предмети).

КАТЕГОРИИ ЗАЩИТЕНИ ТЕРИТОРИИ – според българското законодателство са: резерват, национален парк, природна забележителност, поддържан резерват, природен парк и защитена местност.

КАТЕГОРИИ НЕДВИЖИМИ ПАМЕТНИЦИ НА КУЛТУРАТА И НА ИСТОРИЯТА – според културно-историческата си стойност се степенуват на: от световно значение; от национално значение; от местно значение; от ансамболово значение и паметници за сведение.

КАТЕДРАЛА – християнска църква, в която има епископско седалище, т.е. е център на диоцез. Наименованието е „катедра̀ла“, или по-точно, „ка̀тедрален храм“ или „ка̀тедрална църква“. Произлиза от думите „кресло“, „трон“, „седалище“, тъй като това е църквата, в която се помещава седалището (катедра̀та) на епископа, който се грижи за съответната епархия. Друго наименование, което се среща за тези сгради, е „съборна църква“.

КЕНОТАФ – надгробен паметник без гроб на място, което не съдържа тленни останки на покойния, своего рода „символичен гроб“. Изгражда се, когато покойният е загинал в труднодостъпно място, тялото е загубено или неговото търсене може да доведе до нови жертви и не може да бъде погребано. Използва се също и ако тялото е кремирано, а прахът е разпръснат.

КИРИЛИЦА – азбука, създадена в България в края на IX в. от учениците на св. Кирил и св. Методий на базата на гръцкото унциално писмо.

КЛАСИКА – 1) период в историята на античното изкуство (V в. пр.Хр. – ср. на II в.); 2) в широкия смисъл на думата – „показателно“, „характерно“, „типично“.

КЛЕТЪЧЕН ЕМАЙЛ – специална техника на емайла, при която отделните сцени и елементи са разделени от прегради, изработени от олово или друг метал.

КЛИНОПИСНО ПИСМО – нарича се още „клиновидно писмо“ или „клинопис“ – първата система от писмени знаци (редом с египетските йероглифи), която е била в състояние да предава еднозначно езиково съдържание. От логографска писменост (един писмен символ = една дума), през принципа на акрофонията (писменият образ означава само началото на името на изобразения предмет), клинописът се превръща в предимно силабична (сричкова) система, като към нея се добавят и т.нар. детерминативи. Това са знаци, които не се четат, но съдържат указания за четенето и за съответната интерпретация на логограмните или силабичните знаци.

КОД – съвкупност от знаци (символи) и система от определени правила, с помощта на които информацията може да бъде представена (закодирана), предавана и съхранявана (запомняна), а така също кодът служи за съставяне на съобщения. В културономията терминът „код“ се употребява предимно за обозначаване на съвкупността от правила за създаването на съответната експозиция, обезпечаваща нейното адекватно възприемане от конкретната културономична аудитория в процеса на културономичната комуникация. Кодът е един от съставните елементи (компоненти) на т.нар. „език“ на съответния културономичен институт.

КОДЕКС – книжно тяло, състоящо се от двойни листове, събрани в една или повече тетрадки, зашити една за друга по протежение на сгъвката.

КОДИКОЛОГИЯ – дисциплина, която разглежда технологичните параметри на ръкописа, производството, материалния облик и украсата, както и следите, оставени по ръкописа при битуването му, след като е създаден.

КОЛЕКЦИОНЕН ФОНД – част от основния фонд на архива, библиотеката или музея, включващ архивните, библиотечните или музейните предмети, които се намират в архива, библиотеката или музея в един екземпляр, както и такива, които представляват най-добрият от притежаваните от архива, библиотеката или музея няколко екземпляра. Принадлежността на предметите от основния фонд към колекционния фонд се фиксира в съответствие с условия и ред, регламентирани в нормативен акт.

КОЛЕКЦИОНЕРСТВО – първото исторически детерминирано архивно, библиотечно или музейно явление, което човекът като социално същество приема и което става обект на негова целенасочена дейност. С него възникват основните архивни, библиотечни или музейни дейности: инвентаризация, комплектуване, съхраняване, консервация, реставрация, опазване и организиран показ (експониране). Колекционерството (колекционирането) се представя като процес на целенасочено събиране на различни артефакти и природни обекти.

КОМПЛЕКТ ОТ МУЗЕЙНИ ПРЕДМЕТИ – набор от музейни предмети, съставляващи функционално единство – сервиз, мебелна гарнитура, прибори за писане, костюм, набор от пощенски картички и т.н.

КОНСЕРВАЦИЯ – съвкупност от мерки, осигуряващи съхраняване и опазване на материални културни, исторически и природни обекти чрез стабилизация на тяхното физическо състояние и създаване на дълговременна защита от неблагоприятните въздействия на обкръжаващата ги среда чрез определяне на режим на съхранението. Има активна намеса за пресичане на разрушителните процеси с последващо укрепване. Консервацията е един от най-важните етапи на реставрацията, както и един от най-строгите и най-щадящи реставрационни методи.

КОНТЕКСТ – в археологията – разположението и състоянието, в което е открита находката, както и разположението и състоянието на земните пластове и на другите предмети (ако има такива) в близост до находката.

КОНТРАРЕЛЕФ – вид вдлъбнат релеф, своеобразен негатив на барелефа.

КОПИЕ – предмет, създаван с цел повторение, подражание или заместване на друг предмет, точно възпроизвеждане на оригиналния (автентичния) културен, исторически, културно-исторически, природонаучен или природноисторически паметник с цел имитация или замяна за нуждите на съответната социокултурно-историческа дейност – архивна, библиотечна, музейна и др. Копията, като възпроизвеждане на известни произведения

на изкуството, могат да са и паметници на културата и да се включат в основния фонд на съответния културнономичен институт. Според нормативната уредба в България копието трябва да се отличава най-малко с 10% от оригинала.

КОПТИ – етнорелигиозна група в Северна Африка и в Близкия изток, разпространена главно на територията на Египет. Те са най-голямата етнорелигиозна общност с древни корени. Смята се, че са преки потомци на древните египтяни, понеже са коренното доислямско, тоест неарабско население на Египет. Съставляват 8–9% от населението на Египет, което е приблизително 6 млн. души. Оценките за общия им брой (в Египет и извън него) варират от 10 до 20 млн. души. Представяват основната част от египетските християни. По традиция са последователи на Коптската православна църква (предимно) и на Коптската католическа църква. Ползват коптски език със своя коптска азбука.

КРИПТА – подземие на християнския храм, често оформено като част от неговия цялостен архитектурен ансамбъл. Разположена е под олтарната част на храма. Може да служи и като място за погребение на светци.

КРИТЕРИЙ – признак, основание, мерило за оценка на нещо. Съществено значение имат критериите за истинност на знанието; признак, въз основа на който се преценяват и класифицират предмети и явления в културнономичната дейност.

КТИТОР (КТИТОРСТВО) – почетно наименование на лица, дарили земя за изграждането на християнски храм (църква, параклис) или манастир. В миналото образите им се изографисвали в стенописите на църквата (параклиса), построена с техни средства, като знак за благодарност.

КУЛТ – система от външни религиозни практики, насочени към почитането на Бог, божество или свещени места. Тя може да обхваща различни церемонии и ритуали, като молитви, жертвоприношения, процесии или изграждане на паметници. В преносен смисъл понятието „култ“ се използва за изразяване на крайно почитане и в нерелигиозен контекст – във фрази като „култ на личността“, „култов филм“ и др.

КУЛТУРА – понятие с множество нееднозначни дефиниции и поради тази многостранност и многопластовост трудно се поддава на единно определение. Под „култура“ се разбира човешка дейност в различните нейни проявления, включително всички форми и способности на човешкото самоизразяване, самопознание и натрупване на навици и умения. Културата е набор от правила, които предписват на човека определено поведение с присъщите преживявания и мисли.

КУЛТУРЕН АРХЕТИП – първичните социокултурни идеи, заложи в основата на етно- и националната култура, достатъчно устойчиви по отношение на социалната и историческата динамика на обществото.

КУЛТУРЕН ЗАСТОЙ – състояние на продължителна неизменчивост и повторяемост на норми, ценности, мисли, знания. Културният застой се отличава от устойчивостта на културните традиции. Той настъпва, когато традициите доминират над иновациите и ги потискат.

КУЛТУРЕН КОМПЛЕКС – съвкупност от културни черти или елементи, възникващи на базата на изходен елемент и функционално свързани с него.

КУЛТУРЕН КОНФЛИКТ – стълкновение на агентите на културата, ценностите, мненията, нормите. Причина за това са културните различия в обществото, които могат да приемат формата на противоречия или стълкновения. В този случай се говори за културен или нормативен конфликт.

КУЛТУРЕН СТИЛ – индивидуалното своеобразие в творчеството, предимно художественото; изразява се в наличието на неповторим набор от елементи (формални и съдържателни), позволяващи едно културно явление да бъде отличено от друго, и изразяващи най-добре съществените характерни особености на даденото явление.

КУЛТУРЕН ТУРИЗЪМ – пътешествия на хората в тяхната страна и зад граница с цел да се запознаят с културните постижения, празници, забележителности, периодично провеждащи се културни инициативи, прояви (театрални, оперни и оперетни спектакли, концерти, изложби, пърформанси, магинета, фестивали, събори, пленери и др.). Включва и културно-историческия туризъм. Широко развитие получава през втората половина на ХХ в. Развитието на културния туризъм способства за цялостното развитие на икономиката, транспорта и другите комуникации. В условията на глобализация той е един от основните фактори за разширяването на културните контакти и сближаването на народите.

КУЛТУРНА ДЕЙНОСТ – дейността по съхранение, създаване, разпространение и усвояване на културни ценности.

КУЛТУРНИ ЗАИМСТВАНИЯ – пренасяне на културните иновации (изобретения и открития) от една култура в друга; най-разпространеният източник за културни изменения.

КУЛТУРНИ НОРМИ – предписания, изисквания, пожелания и очаквания за съответстващо (обществено одобрено) поведение.

КУЛТУРНИ ЦЕННОСТИ – нравствени и естетични идеали, норми и образци на поведение, езици, диалекти и говори, национални традиции,

обичаи и обреди, исторически топоними, фолклор, художествени занаяти и дейности, произведения на културата и изкуството, резултати и методи за научни изследвания на културната дейност, здания, съоръжения, предмети и технологии, които имат културно-историческа значимост; уникални в културно-историческо отношение територии и обекти.

КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИ ТУРИЗЪМ – разновидност на културния туризъм. Включва активен отдих, развлечения, пътешествия с цел удовлетворяване на духовните нагласи, очаквания, предпочитания, желания, интереси и потребности чрез приобщаване към и общуване с културното, историческото и природното наследство.

КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКО НАСЛЕДСТВО – част от материалната и духовната култура, създадени от миналите поколения, издържали изпитанието на времето и предавани от поколение на поколение като нещо ценно и почитано.

КУЛТУРОНОМИЯ – трансдисциплинарно научно направление, което изучава закономерностите и процесите, свързани с произхода, разпространението и циркулацията на културните, историческите, културно-историческите, природно-историческите и природонаучните паметници в обществото, с формирането и развитието на техните системи и на културно-историческото и природното наследство, разглеждани като едно цяло.

КУРАТОР (куратор на изложба) – лице, което е отговорно за изпълнението на изложбения проект.

Л

ЛИТОГРАФИЯ – метод за печатане върху гладка повърхност. Така се наричат и получените отпечатъци, а също и предприятието, където се изработват такива отпечатъци. С помощта на този метод може да се отпечата текст или рисунка. При литографията се използват литографски камък, цинков или алуминиев лист. Литографията е открита от Алоис Зенефендер през 1789 г.

ЛИЦЕНЗИЯ – специално разрешение за осъществяването на конкретен вид дейност при задължението да бъдат спазвани лицензионни изисквания и условия, издадени от лицензиращи органи на юридическо или физическо лице.

ЛОГИСТИКА – наука за управление на движението на материални и съпътстващи потоци в пространството и във времето от първичния източник до потребителите (ползвателите, посетителите, публиката, аудиторията) на културономични продукти и услуги.

М

МАВЗОЛЕЙ – свободно стояща сграда, конструирана като монументален надгробен паметник, в който е разположена погребална камера с тленните останки на известна личност или личности.

МАКЕТ – обемно възпроизведен обект, който по правило не може да бъде поместен в експозиционната зала по една или друга причина (явява се действащ обект от експозиционната концепция, крупногабаритен обект, изгубен обект и т.н.). Макетът се изпълнява в определен мащаб и възпроизвежда автентичния културономичен предмет с някои условности.

МАРКЕТИНГ НА СИСТЕМАТА НА КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОТО НАСЛЕДСТВО – съвкупността от действия, чрез които се извлича изгода от пазара. Най-общо те са: пазарни проучвания и сондажи; издигане на идеи и почини за нови изделия и услуги (решения); нагаждане на предлаганите решения към пазарните изисквания; разгласа (реклама и външни връзки или пиар) и продаване или пласмент на решенията.

МАСТИЛО – за изписването на кодексите византийците са употребявали мастила с различен цвят. Основният вид мастило се е произвеждало от сажди, смола и изгорели шишарки (черно-кафяво). Понякога към него са се прибавяли и сажди, получени от изгарянето на кора от нар или пресни орехи. Една от основните съставки на мастилото са растителната гума и свареното оризово брашно, в които се разтварят багрилата.

МЕГАЛИТИ – букв. „огромен камък“. Думата е неологизъм от 70-те години на XIX в., с който се означават градежи от грубо обработени или необработени големи камъни, плочи, късове и монолити, послужили за изграждането на съоръжения или монументи. Структура, изградена от подобни огромни камъни, които са закрепени един към друг, без да се използва някакво спойващо вещество. Появата им датира от края на неолита и продължава през медната епоха, наричана също халколит или енеолит; обхваща приблизително периода 4800–4000 г. пр.Хр., като в някои райони на света продължава до по-късно.

МЕМОРИАЛ – архитектурен ансамбъл, създаден на паметно място в памет на конкретно културно, историческо или културно-историческо събитие или в памет на известна, заслужила със своя живот и дело за обществото, държавата и нацията личност. Мемориалът по правило представлява синтез на архитектурата, включително на градинско-парковата; включва често малки архитектурни форми и монументална скулптура, както и живопис, музика и т.н. Елементи на мемориала могат да бъдат архивни, библиотечни и музейни сбирки и дори цели културономични институти, култови

съоръжения (храмове, мавзолеи, крипти и др.), както и погребения (мемориални гробища).

МЕСИЯ – означава първоначално „помазаник“. Терминът „месия“, използван от юдеи, християни и мюсюлмани, представя образа на Спасителя, който се очаква под една или друга форма при всяка от тези религии.

МЕТОХ – недвижим имот, който е собственост на манастир. Състои се от култови, жилищни и стопански постройки. Намира се обикновено в населено място и се обитава и обслужва от монаси или монахини. В него се извършват богослужения, приемат се изповедници, устройват се поклонничества.

МЕЦЕНАТСТВО – от името на Гай Цилний Меценат (74–48 г. пр.Хр.) – доверен приятел и политически съветник на римския император Октавиан Август. Патрон на т.нар. нова генерация от „Августовски поети“. Името му става пословично за богат покровител на културата и изкуството.

МИНАРЕ – кула край джамията в ислямската архитектура, от която мюезинът приканва вярващите към молитва.

МИНИАТЮРА – произведение на живописца, литературата или музиката, което се отличава със своите малки размери, тънкостта и вещината на изработката.

МИТРА – украсена със скъпоценни камъни шапка, която висшето католическо и православно духовенство носи по време на богослужебните церемонии.

МИТОЛОГИЯ – сборът от митовете (легендите, преданията) на дадена общност, както и науката, изучаваща митовете.

МУЗЕЕН ПРЕДМЕТ – паметник на културата и историята или природен обект, който е включен в състава на конкретен музеен фонд или колекция, след като научно е определена неговата културно-историческа, природноисторическа или природонаучна значимост.

Н

НАУЧЕН АРХИВ – научно-спомагателно подразделение в културономичния институт – архив, библиотека, музей, осигуряващо приемането, отчета и съхранението на документи, създадени в процеса на научната работа на съответния институт и представляващи предимно научно-методичен интерес. В научния архив се съхраняват плановете и отчетите, протоколи от работни заседания, свързани с научната работа. Материалите от научния архив са съставна част от основния фонд на съответния културономичен институт.

НАЦИОНАЛНО КУЛТУРНО БОГАТСТВО – съвкупността от културните дейности, а така също организации и учреждения на културата, които имат общонационално значение, по силата на което неразделно принадлежат на държавата и нейните субекти, без право да бъдат предоставяни на други държави.

НЕКРОПОЛ – комплекс от гробове, разположен обикновено извън селища. Такива съоръжения се появяват през новокаменната епоха, когато в религиозно-митологичната система се поражда идеята за задгробен свят. Некрополите биват могилни (с насипна могила над гробовете) и плоски (без насип). В зависимост от погребалния обред некрополите са с трупополагане или с трупоишгаряне.

НУМИЗМАТИКА – спомагателна научна дисциплина, изучаваща историята на монетите и платежните средства като цяло. Думата също означава наука за монетите като исторически извори и по този начин е помощна наука на историята и археологията. Обект на нумизматиката са и банкноти, ордени, медали, жетони и значки и техните източниковедски изследвания.

О

ОБЕЛИСК – паметник или архитектурно украшение, което представлява четиристенен гранитен стълб с пирамидален връх.

ОБИЧАИ – трайни, установени навици и традиции на обществото и нацията.

ОБРЕД (ритуал) – установено официално дело, обикновено религиозно. Древната християнска църква е била организирана въз основа на апостолската традиция, но и съобразявайки се с местната традиция. По този начин от оригиналната йерусалимска традиция са се развили четири различни обрета: латински, антиохийски, александрийски и галски.

ОБРОЧНА ПЛОЧА – предмет, който се обрича на Бог, като се поставя в негово свято място – светилище, храм, църква или домашен олтар. Оброкът се поставя с цел да се измолят Божието благоволение и Божията помощ за постигане на целите на молителя или в знак на благодарност за изпълнена молба.

ОЛТАР – термин в сакралната (църковната) архитектура. Олтар се нарича най-често църковното пространство в християнските храмове, което в православните е малко или повече издигнато и отделено с иконостас. Олтарът в християнските храмове е винаги поставен на изток. В центъра на олтарното пространство се намира действителният олтар, по-точно Светата трапеза, Жертвеникът, Божият престол.

ОРЕЛЕФ – при него изпъкналото изображение излиза над плоскостта на фона, по правило на повече от половината обем. Най-известен пример за орелеф е Пергамският олтар. Орелефите често се използват за украса на архитектурни съоръжения и декоративни изделия. Те позволяват да се изобразят многофигурни сцени и пейзажи.

ОРНИТОМОРФЕН СТИЛ – тип украса на инициалите и заставките, които включват мотиви на различни птици.

II

ПАЛЕОГРАФИЯ – наука, която се занимава с изследването на типа писмо, използвано в надписите, ръкописите и грамотите.

ПАЛЕОНТОЛОГИЯ – наука за изкопаемите вкаменелости (фосили) от някогашни животни и растения. Занимава се с изучаването и изследването на растителния и животинския свят през минали геологични епохи. Изяснява условията, причините и закономерностите на еволюцията им и изучава биологичните проблеми (палеобиология). Дялове: палеозоология, палеоботаника, палеоекология и др. Тясно свързана е с биологията и геологията, както и със стратиграфията.

ПАЛЕОАНТРОПОЛОГИЯ – дял от антропологията, изучаващ физическия тип на изкопаеми останки от древни хора.

ПАЛЕОБИОНИКА – съвкупност от знания и идеи за прилагането на техниката при изучаване на структурите на изчезналите от Земята древни растения и животни.

ПАЛЕОГРАФИЯ – историко-филологическа приложна наука за старото писмо, която се занимава с прочитането, развитието и датирането на старото писмо, особеностите на ръкописите, както и с личността и историческото значение на писачите.

ПАЛЕОЕКОЛОГИЯ – интердисциплинарно научно направление за използване на техниката и методите на археологията и на музеологията с биологични и екологични знания и принципи при изучаване на условията на обитаване и определение на организми през минали епохи с обкръжаващата или околната среда.

ПАЛИМПСЕСТ – пергаментен ръкопис, на който първоначалният текст е изтрит и върху него се нанася нов текст.

ПАМЕТНИК – в историческата социална комуникация – знак, който дава на всеки реципиент възможност да общува със социалнозначима културно-историческа, културономична информация, закодирана в съответната

културна, историческа, културно-историческа, природонаучна или природноисторическа ценност. Паметниците се делят на единични обекти, ансамбли, забележителни места със световна, национална, регионална, общинска, местна значимост. По формата на собственост паметниците биват: държавни, областни, общински, частни. Типологично паметниците се подразделят на археологически, етнографски, архивни, библиотечни, исторически, художествени, архитектурни, военни, научно-технически и др.

ПАМЕТНО МЯСТО – територия, свързана с исторически събития, имена на известни личности, или място, на което се е намирал загубен паметник на историята или на културата. Охранява се или се почита като исторически паметник. Нерядко паметните места се отбелязват с мемориална плоча.

ПАНЦИР – вид доспехи за защита на тялото. Плетена от метални нишки или пластини ризница, която плътно покрива защитеното тяло. Подплатена е с плът или щавена животинска кожа.

ПАПИРУС – вид хартия, служеща за писане, както и писмен документ, създаден върху такава хартия, обикновено ръкопис. Хартията се изработва от едноименното растение *surgus papyrus*, на която са писали древните египтяни. В древността диворастящият папирус е разпространен в долината на р. Нил. В днешно време вече почти не се среща. В прочутата Александрийска библиотека свитъците от папирус са наброявали над 700 хил. Впоследствие папирусът е заменен от пергаментата.

ПАПИРУСОЛОГИЯ – дял от археологията, изучаващ папирусите и писмените извори върху пергамент; наука за изучаване на текстовете на папирусите, намиращи се предимно на територията на днешен Египет.

ПАРАКЛИС – обикновено е малък християнски храм, място за преклонение, за частно богослужение. Често е прикрепен към по-голям обект, като голяма църква, дворец, болница, учебно заведение, затвор или гробище, но понякога може да е по-голяма самостоятелна постройка.

ПАРАМУЗЕИ – в западната музеология се смятат за учреждения от музеен тип, съхраняващи и експониращи не оригинални музейни предмети, а възпроизведени музейни предмети или обекти, специално създадени за илюстриране на исторически събития и явления: восъчни фигури, висококачествени репродукции на произведения на изкуството, предметни комплекси, новосъздадени възстановки и т.н.

ПЕРГАМЕНТ – материал за свитъци или страници на книги, направен от фина телешка, овча или козя кожа. Името идва от античния гр. Пергам, където е изобретен.

ПЕТРОГЛИФИ – наскални изображения или надписи; най-често се изработват, като се изчукват или изсичат върху повърхността на скалата (каменната основа).

ПЕТРОЛОГИЯ – наука за скалните породи, за техния минерален и химичен състав, за тяхната структура и текстура, за условията, при които са се образували техните находища, за закономерностите на тяхното разпространение, за техния произход и изменения в земната кора.

ПИКТОГРАФИЯ – знак, показващ основните разпознаваеми черти на обект, предмет, явление, които най-често са представени в схематичен вид.

ПИНАКОТЕКА – хранилище за произведения на живописата. Така се наричат картинните галерии.

ПИСМЕНИ ИЗТОЧНИЦИ – тип културнономични предмети, при която информацията е фиксирана посредством писмени знаци. Писмените източници се подразделят по съдържание, произход, способ на възпроизвеждане, а така също по тип и по вид. В културнономичните институти се класифицират съответно от архиварите, библиотекарите и уредниците по формален признак: ръкописи (манускрипти), книги, списания, вестници, бланки, стели (паметници с надпис или релеф), оброчни плочи, надписи върху глина, метал или метални сплави, кожа, тъкан и др.

ПОВЕРИЕ – вярване; традиционно суеверие.

ПОДВОДНА АРХЕОЛОГИЯ – археологически проучвания на древни и средновековни паметници под вода (в морета, реки, езера). Те включват останки от потънали кораби, както и селища или некрополи, които са под вода поради промени в бреговата линия, земетресение и др.

ПРЕДАНИЯ – текстове (обикновено наративни) от традиционната духовна култура на народите, които съхраняват историята на определен човешки колектив или обясняват появата на обект или явление и я препредават от поколение на поколение. Преданието може да съобщава само един-единствен факт, без да го обяснява. Всичко, разказано в него, се представя като видяно и чуто от старите хора. По този начин преданието се превръща в история на даден човешки колектив, в която са заличени границите между историческата истина и художествената измислица.

ПРЕПИС – литературно произведение, преписано от оригинал или от авторски превод; вариант на ръкопис, който не съвпада напълно с оригинала. Думата се използва за ръкописите, правени преди въвеждането на книгопечатането в България.

ПРИЗНАЦИ НА МУЗЕЙНАТА АТРИБУЦИЯ – това са: название, произход, предназначение, принадлежност, устройство, материал, форма, раз-

мер, цвят, технология на изготвянето, авторство, хронологични данни, география на създаването и битова среда.

ПРИПИСКА – добавка към текст, която е странична на съдържанието му.

ПРИРОДЕН ПЕЙЗАЖ – 1) общ вид на някаква местност, възприеман като специфична природна форма за естетична наслада; 2) рисунка, картина, художествено изображение на вид природа, а също така описание на природни обекти в литературно произведение; пейзажна живопис.

ПРИРОДЕН РЕЗЕРВАТ – образец от естествената екосистема, включващ характерни и/или забележителни диви растителни и животински видове и местообитанията им.

ПРИРОДНА ЗАБЕЛЕЖИТЕЛНОСТ – характерни или забележителни обекти на неживата природа, като скални форми, скални разкрития с научна стойност, земни пирамиди, пещери, понори, пясъчни дюни и др., които са с изключителна стойност поради присъщата си рядкост, представителност, естественост или които имат значение за науката и културата.

ПРИРОДНО-ИСТОРИЧЕСКИ ПАМЕТНИЦИ – природни материали и обекти, имащи научно, културно-просветно, естетическо и историческо значение.

ПРИРОДНО НАСЛЕДСТВО – природни обекти, съставени от физични и биологични формации или групи от такива формации, които имат културно-естетическа и научна стойност. Включва: геологични или физиографични образувания; ареали на застрашени образци от животни и растения; уникални местности или ландшафтни територии, които имат културна и научна стойност.

ПРИТЧА – кратък иносказателен нравоучителен разказ. Съдържа нравствено поучение (мъдрост). По съдържание притчата е близка до баснята. В по-широк смисъл притча е всяка история със сходни на тези характеристики. Притчите се използват в религията.

ПРОГРАМА ПО КОНСЕРВАЦИЯ НА МУЗЕЙНИТЕ КОЛЕКЦИИ – пълната програма по консервация на музейните колекции трябва да обхваща: а) профилактична консервация; б) обследване и обработка; в) реставрация; г) изследвания по консервация.

Р

РЕВАЛОРИЗАЦИЯ – възвръщане на историко-културния, природонаучния или природноисторическия обект на неговата ценност, загубена под

въздействието на времето и/или на други разрушителни фактори. Включва както възстановяване на физическото състояние на обекта, така и на неговата ценност в съзнанието на социума. Ревалоризацията на най-ценните обекти може да се осъществи по пътя на музеефикацията.

РЕВИТАЛИЗАЦИЯ – „оживяване“, възстановяване на способностите на обекта за функциониране като социокултурно-исторически и възможност за самовъзпроизвеждане, саморегулиране и саморазвитие.

РЕЛИКВИ – музейни предмети със силно експресивно въздействие, които се възприемат като паметни знаци за: а) исторически значими събития; б) известни личности, чиито живот и дейност са тясно свързани с тях. Реликвите са особено почитани възпоменателни обекти, свързани по правило със събития или лица, които играят особено важна роля в историята на народа, държавата и религията.

РЕПРОДУКЦИЯ – възпроизвеждане, копие, преваждане, прекопиране.

РЕСТАВРАЦИЯ – възстановяване на повреден предмет на изкуството или сграда в първоначалния ѝ вид; съвкупността от принципи, подходи и методи за отстраняване на механични, физикомеханични, физикохимични и биологични увреждания на материали с културна, историческа, културно-историческа, природонаучна и природноисторическа стойност. Реставрацията може да се дефинира и като съвкупност от конкретни прийоми (подходи) на реставрационната работа – реставрационна методика. Тя се определя от характеристиките на реставрирания обект и от поставените цели и задачи за извършване на реставрационните работи. Съществува и т.нар. „дигитална“ или „виртуална“ реставрация.

РОМАНСКИ СТИЛ – особен архитектурен стил в Западна Европа, който предшества готическия.

РУБРИКА – подзаглавие или бележка, изписани с червено или цветно мастило. Заглавие на текст или на даден абзац, изписано с цветно мастило или със специален тип заглавни букви.

РУБРИКАТОР – писач, който се е специализирал в изпълнението на заглавията и рубриките с цветно мастило.

РУИНИ – останки от строителни конструкции.

РУНИ – древна писменост на народи не само от Европа.

РЪКОПИС (МАНУСКРИПТ) – текст, написан на ръка с перо върху пергамент, папирус, хартия или друг подходящ материал. Преди изобретяването на книгопечатането основният начин за разпространяване на писменото слово е ръкописът.

С

САРКОФАГ – погребален ковчег (обикновено изработван от дърво или камък, в редки случаи – от благороден или друг вид метал); в Античността саркофазите имат най-разнообразна, често пъти твърде изящна украса, чийто мотиви най-вече са свързани с култ към мъртвите.

СВЕТЕЦ – личност, особено уважавана в различните религии заради своето благочестие, праведност и посредничество между Бога и хората. Използва се най-често в християнството, за да се представят последователите на Исус Христос.

СВЕТИЛИЩЕ – култово място или храм, посветени на определено божество. Служи за поклонение и извършване на религиозни ритуали и жертвоприношения.

Светилището е място, олтар, постройка или комплекс от постройки, посветени на дадено божество, в което хората вярват. В много религии то се смята за местоживеенето на това божество.

СВЕТОВНО КУЛТУРНО-ИСТОРИЧЕСКО (КУЛТУРНО) НАСЛЕДСТВО – съвкупността от забележителните културно-исторически, природноисторически и природонаучни ценности, съставляващи общото достояние на цялото човечество. Българските паметници на културното и природното наследство, включени в Списъка на световното културно наследство, са: Казанлъшката гробница, Боянската църква, Скалните църкви при с. Иваново (Русенско), Мадарският конник, Старият Несебър, Рилският манастир, Свещарската гробница. На 3 ноември 2017 г. Четвероевангелието на цар Иван Александър е включено в Международния регистър на ЮНЕСКО „Паметта на света“. В Списъка на световното природно наследство са: Национален парк „Пирин“, Природен резерват „Сребърна“ и вековните букови гори в Национален парк „Централен Балкан“. В Списъка на нематериалното наследство са: хорът на Бистришките баби, нестинарството, обичаят Сурва, фолклорният фестивал „Копривщица“, традицията на производството на чипровските килими. Списъкът се допълва периодично от комисия към ЮНЕСКО.

СЕМИОТИКА – 1) област на знанието, изучаваща различните културни, исторически и природни феномени като знакови системи; 2) съвкупността от проявленията на знакови свойства вътре в отделния културнономичен феномен, напр. „семиотика на музейната експозиция“, „семиотика на библиотечната дейност“, „семиотика на архивната комуникация“ и др. В културнономичната дейност семиотиката е един от инструментите на на-

учния анализ и за описание на взаимодействията на различните знакови системи, участващи във формирането на културономичния дискурс.

СИГНАТУРА – номерация на тетрадките с цел правилното им подреждане, необходима поради това, че при средновековните ръкописи страниците не са номерирани.

СИМВОЛ – знак, рисунка, който представя в съкратен вид същността или значението на даден предмет, събитие или идея. Например кръстът е символ на християнството, а везната е символ на законност и справедливост. Елементите в периодичната таблица на Дмитрий Менделеев (1834–1907) са представени със символи, така както и пътните знаци. Всъщност символът е един от най-разпространените знаци, които играят важна роля в природата и в обществото, в естествените и в изкуствените езици, в културономичната комуникация, в ежедневно общуване между хората. Символът е свързан с конкретната образност на сетивното познание и с първите думи.

СИНЬО-ЗЕЛЕНО МАСТИЛО – получава се от меден окис.

СКРИЖАЛИ – 1) В Библията – каменните плочи с десетте Божии заповеди, дадени от Господ на Моисей в планината Синай; 2) Преносно: непоклатима основа, завет.

СКРИПТОРИЙ – място, предназначено за писане на книги (предимно в манастирите), всъщност там често са се изпълнявали всички дейности, свързани с написването на една книга – от технологичната подготовка до украсата, а понякога и подвързването.

СОЦИАЛИЗАЦИЯ – усвояване от индивида на социалния опит след раждането, както и на неговото възпроизвеждане в процеса на общуването и на дейността. В основата на социалната комуникация стои социализацията на културните, историческите, културно-историческите, природноисторическите и природонаучните ценности.

СПОНСОРСТВО – целенасочена инвестиция на финансови ресурси за подпомагане на културни дейци, културни предприятия, проекти и институции най-често в областта на рекламата; вид търговска сделка. Финансиране на основата на договореност срещу насрещни услуги.

СТЕЛА – каменна или дървена плоча, обикновено надгробна или възпоменателна, върху която най-често са изписани имена, титли и съобщения за значителни събития или важни закони, гравирани релефно или нанесени с боя. Стелите се използват и като териториални маркери за разграничаване на поземлени владения.

СТЕНОПИС – живопис върху стенна мазилка. Виж ФРЕСКА.

СТРАТИГРАФИЯ – наука, раздел от геологията, за изучаване на състава и произхода на земните слоеве или пластове. Стратиграфските методи на изследване са базирани на принципа на суперпозицията, който е основополагащ за голяма група геоложки науки. Този принцип гласи, че в земната кора при нормално (ненарушено от тектонски движения) положение на пластове пластът, който лежи върху лежащ отдолу пласт, е по-млад от него. Стратиграфското корелиране не е много точно, но е изключително важно за правилното разбиране на геоложката еволюция на даден регион, а оттам – и за определяне на хронологическите характеристики на откритите в съответните земни пластове археологически текстuri. Използва се и за означаване и разграничаване пластове на живописната творба: основа, грунд, бои, лакове, позлата, метал.

СФРАГИСТИКА – спомагателна историческа дисциплина, известна още като сигилография (от лат. *sigillum* – печат); самостоятелен клон на археологията. Изучава печатите най-вече на средновековните владетели, висшите духовници, градовете и др., но също така пломбите, булите, гемите, скарабеите, керамичните и гърнчарските клейма, знаците – щампи, щемпели и др. Сфрагистиката изучава както матриците за печати, така и техните отпечатъци, печатни рисунки. Предмет на нейната област са и матриците за гравюра върху твърди материали: дърворезба (ксилография), мед, цинк (цинкография) или друг метал или метална сплав, както и техните щампи или отпечатъци.

СЪБИРАТЕЛСТВО – първоначален етап от колекционирането или паралелен на него процес на първична систематизация на обкръжаващата среда с помощта на създадени определени артефакти и/или природни обекти. Събирателството обикновено не е свързано с изучаване на обектите, които са предмет на събирателска дейност, защото при сформирването на сбирките често се включват случайни и малоценни предмети, фалшификати и копия.

СЪКРОВИЩЕ – ценни и редки предмети, изработени от злато, сребро и скъпоценни камъни, които в повечето случаи са заровени под земята или скрити по някакъв друг способ. Съкровищата са откривани при археологически разкрития. Има и любители златотърсачи, които се опитват да ги откриват с метални детектори. Стойността на съкровището се определя от различни фактори като историческата и културната оценка и материалите, от които е съставено. Думата „съкровище“ може да се употребява и в преносен смисъл.

Т

ТЕМАТИЧНА КАРТОТЕКА – библиографска картотека, отразяваща съхраняваните във фонда на съответния културономичен институт (архив, библиотека, музей, читалище и др.) паметници на културата, историята и природата по определена тема. Тематичната картотека е организирана на систематичен или предметен принцип.

ТЕОРИЯ НА ДОКУМЕНТИРАНЕТО – изучава различните страни на действителността, характера на архивността и музейността, определянето на обектите с архивно и музейно значение, подлежащи на съхраняване и използване във вид на своеобразни документи, които удостоверяват реалността и служат като елементи за поддържане на историческата памет. По този начин се изгражда документален подход за изучаване на реалността. Теорията на документирането научно обосновава критериите за подбор на архивните, библиотечните и музейните предмети и създаването на методика за архиволожки, библиотеколожки и музеоложки изследвания на действителността.

ТЕРАКОТА – вид керамика без глазура, приготвяна от особен вид глина, която след изпичане обикновено придобива червеникав оттенък. Този материал се използва в строителството, за направа на тръби, а също така и статуи. Едно от най-известните произведения, изработени от теракота, е теракотената армия от времето на китайската династия Цин. Друго е релефът „Царицата на нощта“ от Месопотамия, който е на повече от 4 хил. години. Още от древността теракотата е използвана в грънчарството, при изработването на статуи и фигурки, а също така и на строителни материали – керемиди и тухли.

ТИПОЛОГИЗАЦИЯ НА МУЗЕЙНИТЕ ПРЕДМЕТИ – научно, систематизирано определяне на типа на музейните предмети, основаващо се на тяхното логическо разделение по най-съществените им признаци. Висшата музейна таксономична единица – тип, възпроизвежда приетото деление на източниците в зависимост от кодираната в тях информация на: писмени, веществени, изобразителни, кино-, фото- и фоноизточници, аудиовизуални, електронни.

ТОПОС – обозначаване на местоформирането и появата на конкретен архетип (модел на културономични явление).

ТРАДИЦИЯ – 1) това, което се предава от поколение на поколение чрез предания, устна или литературна социалнозначима информация, фолклор и др., като: идеи, знания, възгледи (мироглед), схващания, представи, начин на социално поведение, нагласи, предпочитания, интереси, желания и др.; 2) обичаи, обреди, ритуали, народни празници, народни занаяти и др.

ТРАКТАТ – една от литературните форми на научно съчинение, при която систематично и изчерпателно се обсъжда дадена тема. Това включва принципен подход към въпроса и трактатът може да носи повече или по-малко полемичен характер.

ТРАНСЛИТЕРАЦИЯ – заместване на едно писмо с друго чрез транскрипция на образаца.

ТРАНСМУТАЦИЯ – превръщането на един химичен елемент в друг, най-често в резултат на ядрена реакция. Превръщането може да бъде естествено или изкуствено.

ТРЕБНИК – църковна книга, използвана в православната богослужебна практика. Съдържа правилата за извършване на обредите на църковните тайнства и други свещеноедействия, извършвани от църквата в особени случаи, които не са включени в храмовото (обществено) богослужение от дневния, седмичния и годишния кръг.

Ф

ФАЛЕРИСТИКА – 1) – обли метални украшения, давани като награда в римската армия, 2) – приложна историческа наука, която се занимава с историята и символиката на различни почетни награди – медали, ордени, значки, пафти, плакети и др. Често хобито фалеристика е причислявано и към нумизматиката. Хората, занимаващи се с фалеристика, се наричат фалеристи.

ФАЛШИФИКАТ (ФАЛШИФИКАЦИЯ) (в социокултурно-историческата дейност) – имитация на даден предмет с културно, историческо, културно-историческо, природонаучно или природноисторическо значение с цел съдържанието или произходът му да бъдат представени невярно. Фалшификатът имитира вида и характеристиката на паметника на историята, културата или природата, на произведения на изкуството от определена епоха, школа, майстор. Той винаги се създава със спекулативна или пресътпа цел спрямо оригинала. Днес непрекъснато се усъвършенстват методите за откриване на фалшификати – рентген, ултравиолетови и инфрачервени лъчи, химически анализ и др.

ФЕТИШ – при първобитните племена – обожествявана вещ.

ФИЛИГРАН (воден знак) – композиция, отпечатана върху хартията при изливането ѝ. Според вида на композицията, правена от метални нишки, се определя работилницата, фабриката и времето на направа на ръкописа.

ФИЛАТЕЛИЯ – системно събиране и изследване на пощенски марки и документи. Филателията се занимава с пощенските марки, а хората, които ги колекционират, се наричат филателисти.

ФОЛКЛОР (НАРОДНО ТВОРЧЕСТВО) – събирателно понятие за литературни произведения с неизвестен или неуточнен (анонимен) автор. Всъщност е налице съавторство при устното им предаване, като това общо авторство се приписва „на народа“. През втората половина на XX в. в България започва да се използва английската дума фолклор (от англ. folk – народ, и юге – мъдрост).

ФОНД – организирана съвкупност от паметници на културата, историята и природата, съответстващи на целта, задачите, профила и мандата на съответния културономичен институт (архив, библиотека, музей, читалище и др.), които са регистрирани, идентифицирани, опазвани, съхранявани и закриляни в съответствие с действащото законодателство.

ФОСИЛ (ВКАМЕНЕЛОСТ) – всяка органична останка, следа или отпечатък на растение или животно, които са били запазени в земната кора от отминали геоложки и праисторически времена. Фосилите са разнообразни фрагменти от черупки и скелети от безгръбначни и гръбначни животни, фрагменти от тях, отпечатъци от телата на животни и растения.

ФРЕСКА – рисунка с водни (минерални, постни) бои върху прясна мазилка, обикновено в църква; стенопис.

Х

ХАРТИЯ – материал от пресовани целулозни влакна.

ХИПОТЕЗА – предложено обяснение на дадено явление. През Античността и Средновековието разликата между „теза“ и „хипотеза“ разграничава философията и реториката. „Тезата“ представлява съждение по общ/абстрактен въпрос, който не включва конкретни хора и обстоятелства. Хипотезата от своя страна представлява съждение, което се отнася до конкретни обекти при конкретни обстоятелства. Днес в науката и експертизата хипотезата е твърдение, което трябва да бъде доказано или отхвърлено.

ХРИСОГРАФИЯ – писмо със златни букви.

ХОЛОГРАМА – метод, позволяващ да се запише и възстанови напълно вълновият фронт на вълна, разсеяна от обект, както по амплитуда, така и по фаза. Холографската техника може да бъде използвана и за съхраняване и обработка на информация.

ХРОНОЛОГИЯ – наука за изучаването на последователността на исторически събития във времето.

Ц

ЦИВИЛИЗАЦИЯ – комплексно общество, характеризиращо се с градско развитие, обществено разслоение, символни форми на комуникация (обикновено писменост) и усещане за отделяне от природната среда и контрол над нея. Съществуват различни синхронни и диахронни (исторически периоди или етапи) проявления, форми или модели на цивилизационно развитие.

Ч

ЧАСТНИ КОЛЕКЦИИ – колекции от предмети с културно-историческа, природноисторическа и природонаучна стойност, принадлежащи на частни физически и юридически лица.

ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ – сборник, съдържащ четирите евангелия, започва с евангелие от Матей, Марко, Лука и Йоан.

ЧЕТКИ – употребяват се от декораторите и миниатюристите за украса на текстовете.

Ш

ШЕДЪОВЪР – уникално, непреходно и изключително произведение, в което са вложени оригинална мисъл, талант и творчество. То е висше достижение на изкуството и на майсторството. Творение, което е получило изключително добър прием от критиката и публиката и обикновено е най-добрата работа на конкретен творец, която увенчава неговата кариера. Дали дадено произведение на изкуството ще бъде обявено за шедъовър, зависи от културните традиции на дадена общност, на дадена страна.

Я

ЯВЛЕНИЕ – външно проявяваната и възприеманата страна на конкретен обект или процес, която е свързана и зависи в една или друга степен от неговата същност, т.е. вътрешната структура, познаваема чрез специални емпирични изследвания и невинаги достъпна за пряко наблюдение.

Литература

- Иванов, Д., Е. Сачев. Защита на културно-историческото наследство. УИ „Св. Климент Охридски“. С., 2009.
- Сачев Е. Речник на културно и природно наследство и културнономия. Изд. „За буквите – о писменехъ“. С., 2018.
- Джурова, А. В света на ръкописите. УИ „Св. Климент Охридски“. С., 2007.

Приложение

Изследвания на културни обекти
под ултравиолетова флуоресценция
и инфрачервена светлина

Текст: д-р Росица Манова
Фотограф: Светозар Симов
(Изследването е съвместно)

ОБЕКТ № 1. ИКОНИ



Фиг. 1. Снимка под неутрално бяла светлина



Фиг. 2. Снимка под 850 nm инфрачервена светлина, използван 850 nm филтър, блокиращ/непропускащ светлина с дължина на вълната по-малка от 850 nm. Снимката показва запазеността на изображението под лаковото покритие и повърхностните налепи



Фиг. 3. Флуоресценция при осветяване с 365 nm ултравиолетова светлина и използван филтър ZBW2, непронускащ светлина над 365 nm. Следи от въсчни петна, деструкция на лаковото покритие и щети от микроорганизми, невидими с просто око, доказващи автентичност



Фиг. 4. Флуоресценция при осветяване с 254 nm ултравиолетова светлина и използван Ноуа филтър, непропускащ светлина над 254 nm. Следи от восъчни петна, невидими с просто око, доказващи автентичност

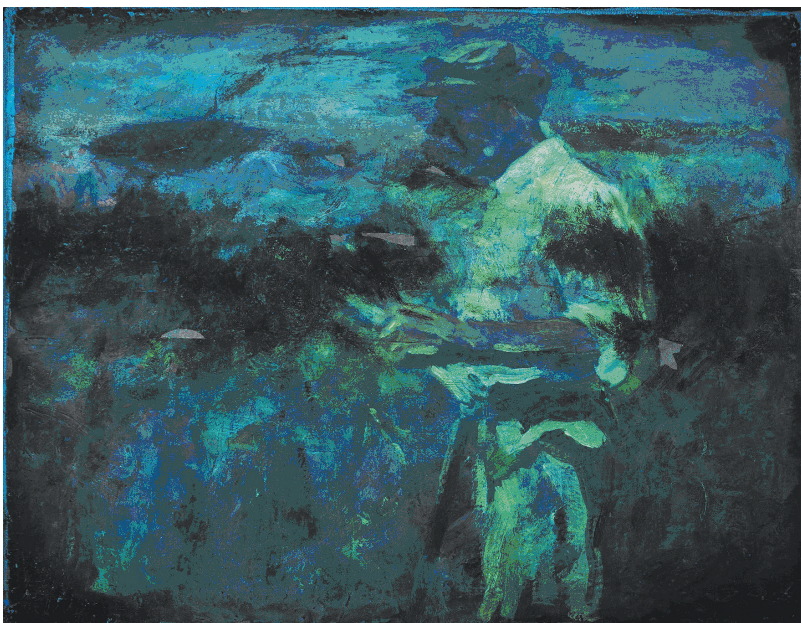
ОБЕКТ № 2. МАСЛЕНА ЖИВОПИС



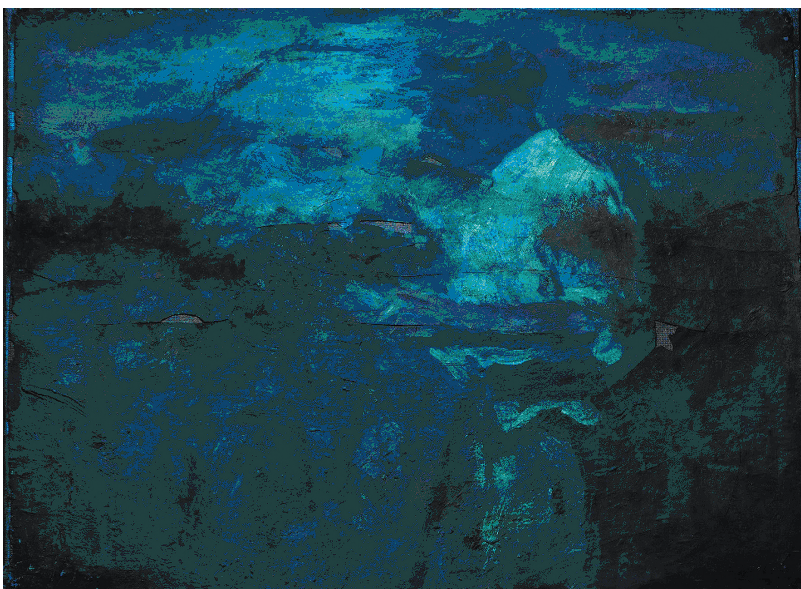
Фиг. 1. Снимка под неутрално бяла светлина



Фиг. 2. Снимка под 850 nm инфрачервена светлина, използван 850 nm филтър, блокиращ/непропускащ светлина с дължина на вълната, по-малка от 850 nm. Снимката показва следи от реставрационна дейност и надживописване в областта на авторския подпис и фона на картината



Фиг. 3. Флуоресценция при осветяване с 365 nm ултравиолетова светлина и използван филтър ZBW2, непропускащ светлина над 365 nm. Ултравиолетовата флуоресценция доказва употребата на цинкова бяла



Фиг. 4. Флуоресценция при осветяване с 254 nm ултравиолетова светлина и използван Ноуа филтър, непропускащ светлина над 254 nm. Ултравиолетовата флуоресценция доказва употребата на цинкова бяла

ОБЕКТ № 3. ЛИТОГРАФИИ



Фиг. 1. Снимка под неутрално бяла светлина



Графъ Штарембергъ, защищающій Вѣну отъ турокъ въ 1683 году. Рис. Мерте, грав. Врендамуръ.

Фиг. 2. Снимка под 850 nm инфрачервена светлина, използван 850 nm филтър, блокиращ/непропускащ светлина с дължина на вълната, по-малка от 850 nm



Графъ Штарембергъ, защищающій Вѣну отъ турокъ въ 1683 году. Рис. Мерте, грав. Брендамуръ.

Фиг. 3. Флуоресценция при осветяване с 365 nm ултравиолетова светлина и използван филтър ZBW2, непрпускащ светлина над 365 nm. На снимката се виждат характерни петна и цвят на хартията, съответстващи на старата печатна литография



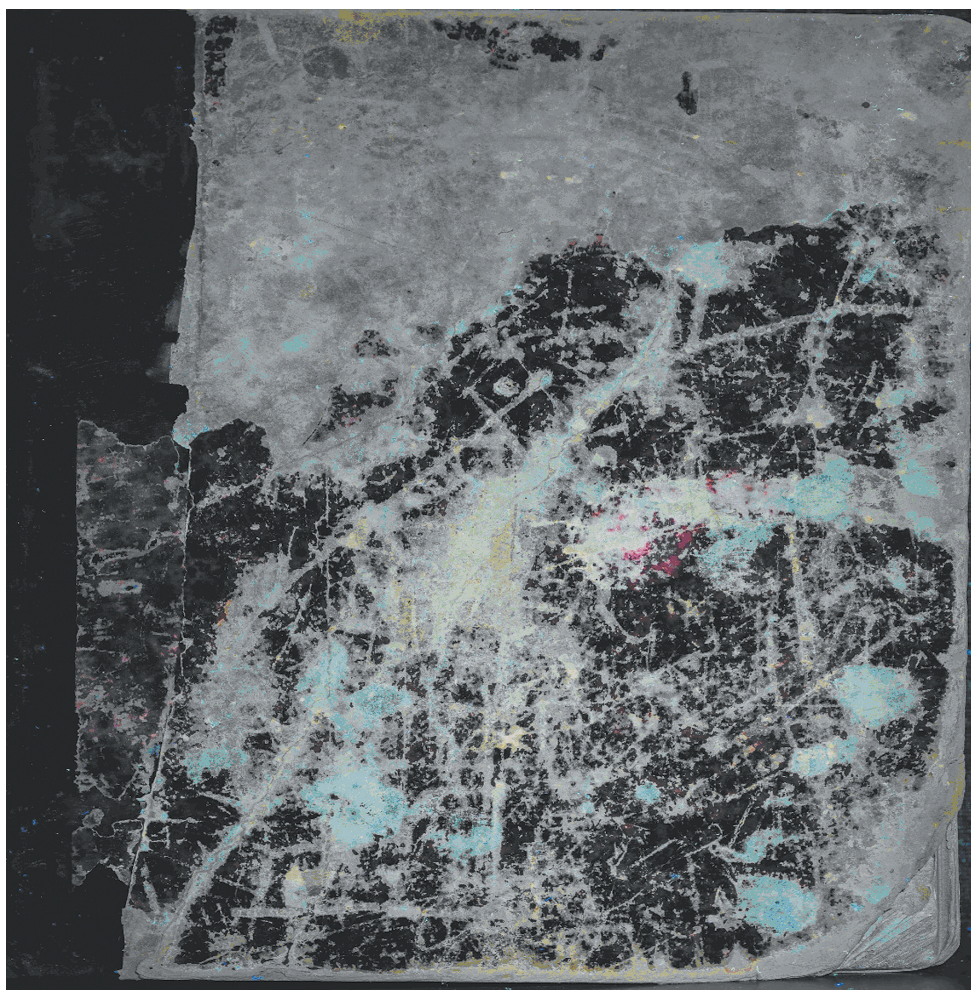
Графъ Штарембергъ, защищающій Вѣну отъ туронъ въ 1683 году. Рис. Мерте, грав. Брендаунгъ.

Фиг. 4. Флуоресценция при осветяване с 254 nm ултравиолетова светлина и използван Ноуа филтър, непрпускащ светлина над 254 nm. На снимката ясно се открояват петна от действието на микроорганизми

ОБЕКТ № 4. КОРИЦА НА СТАРОПЕЧАТНА КНИГА



Фиг. 1. Снимка под неутрално бяла светлина



Фиг. 2. Флуоресценция при осветяване с 365 nm ултравиолетова светлина и използван филтър ZBW2, непрпускащ светлина над 365 nm.

ОБЕКТ № 5. КОРИЦА НА СТАРА БИБЛИЯ



Фиг. 1. Снимка под неутрално бяла светлина.



Фиг. 2. Флуоресценция при осветяване с 365 nm ултравиолетова светлина и използван филтър ZBW2, непрпускащ светлина над 365 nm. На снимката ясно се вижда детайл от украса, невидим с просто око под неутрална бяла светлина.

Димитър Иванов Росица Манова

ВЪВЕДЕНИЕ В ЕКСПЕРТИЗАТА НА КУЛТУРНИ ЦЕННОСТИ

Българска
Първо издание

Рецензенти
проф. д.изк.н. Иван Маразов
проф. д.ф.н. Валери Стефанов

Редактор
Мая Люцканова

Художник на корицата
Владимир Матов

Предпечат
Иво Ников

Формат 70x100/16
Печатни коли 17,5

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“
www.unipress.bg