ИЗКУСТВА И АРХИВИ

Art Readings 2025

Изкуствоведски четения 2025

ART READINGS
Thematic Peer-reviewed Art Studies Annual
Volumes I–II
2025/Volume II – New Art

ИЗКУСТВОВЕДСКИ ЧЕТЕНИЯ
Тематичен рецензиран годишник за изкуствознание
Томове I–II
2025/Том II – Ново изкуство

Edited by
Prof. Kamelia Nikolova, DSc (Bulgaria)

Съставител
проф. д. н. Камелия Николова (България)

International Advisory Board

Prof. Adrian-Silvan Ionescu, PhD (Romania)
Assoc. Prof. Elvira Popova, PhD (Mexico)
Prof. Fani Vavili-Tsinika, PhD (Greece)
Prof. Marina Frolova-Walker, PhD (UK)
Prof. Yana Hashamova, PhD (USA)

Международен редакционен съвет

проф. д-р Адриан-Силван Йонеско (Румъния)
доц. д-р Елвира Попова (Мексико)
проф. д-р Фани Вавили-Циника (Гърция)
проф. д-р Марина Фролова-Уокър (Великобритания)
проф. д-р Яна Хашъмова (САЩ)

Editorial Board

Assoc. Prof. Deyan Statulov, PhD (Bulgaria)
Prof. Kamelia Nikolova, DSc. (Bulgaria)
Assoc. Prof. Katerina Gadjeva, PhD (Bulgaria)
Prof. Ventsislav Dimov, DSc. (Bulgaria)

Редколегия

доц. д-р Деян Статулов (България)
проф. д. н. Камелия Николова (България)
доц. д-р Катерина Гаджева (България)
проф. д. н. Венцислав Димов (България)

Institute of Art Studies, BAS
21 Krakra St.
1504 Sofia
Bulgaria
www.artstudies.bg

Институт за изследване на изкуствата, БАН
ул. „Кракра“ № 21
София 1504
България
www.artstudies.bg

© Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките, 2026
© Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, 2026

ИЗКУСТВОВЕДСКИ ЧЕТЕНИЯ

Тематичен рецензиран годишник за изкуствознание в два тома

2025.II. – Ново изкуство

ИЗКУСТВА И АРХИВИ

•

ARTS AND ARCHIVES

ART READINGS

Thematic Peer-reviewed Art Studies Annual, Volumes I–II

2025.II. New Art

София 2026

Текстовете от този том са представени като доклади на международната научна конференция Изкуствоведски четения 2025, модул „Ново изкуство“, 10 – 12 април, 2025 г., София, Институт за изследване на изкуствата – Българска академия на науките. Оценени са чрез peer-review, като само преминалите успешно тази процедура и редакция се публикуват в изданието.

This volume's texts are presented as papers at the International Scientific Conference Art Readings 2025, New Art Module, 10 – 12 April 2025, Sofia, Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences. The articles are peer reviewed and only the successfully went through this procedure and editing are published in the issue.

Изданието на Института за изследване на изкуствата, БАН, изпълнява задълженията си за защита на всички етапи на издателската дейност с най-голяма грижа и прилага високи етични стандарти и добри практики. В своята работа редакционната колегия изцяло се съобразява с указанията на Комитета по издателска етика (COPE), които са достъпни на адрес: https://publicationethics.org/guidance/Guidelines.

As publisher the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, fulfills its duties of protection at all stages of the publishing activity with the utmost care and applies high ethical standards and good practices. In their work, the editorial board of the journal fully complies with the guidelines of the Committee on Publication Ethics (COPE), available at: https://publicationethics.org/guidance/Guidelines.

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
Институт за изследване на изкуствата
BULGARIAN ACADEMY OF SCIENCES
Institute of Art Studies

ФОНД НАУЧНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА ОБРАЗОВАНИЕТО И НАУКАТА

С финансовата подкрепа на Фонд „Научни изследвания“ по договор № № КП-06-МНФ/46/16.12.2024, като Фондът не носи отговорност за съдържанието на докладите, представени на научния форум, както и за съдържанието на рекламните и други материали за него.

Financially supported by the Bulgarian National Science Fund according to contract No. КП-06-МНФ/46/16.12.2024. The Fund is not responsible for the content of the articles presented at the scientific forum, as well as for the advertising and other materials for the event.

СЪДЪРЖАНИЕ/ CONTENTS

Theatre art

Kamelia Nikolova. Театър и архиви: по следите на един спектакъл/ Theatre and Archives: In the Footsteps of a Performance 9

Rumyana Nikolova. Театралният архив в дигиталната епоха: възможности и предизвикателства/ The Theatre Archive in the Digital Age: Opportunities and Challenges....22

Nikolay Iordanov. Театралните архиви в България – несъбрани, разпилени, недостъпни/ Theatre Archives in Bulgaria – Uncollected, Scattered, Inaccessible 29

Petar Denchev. Архивите на ДВТУ/ВИТИЗ като изворни документи за развитието на актьорското майсторство и режисурата в България след 1947 година/ The Archives of the State Higher Theatre School (DVTU)/VITIZ as Historical Sources for the Evolution of Acting and Directing Education in Bulgaria after 1947 37

Albena Tagareva. Сценографските архиви/ Set Designer's Archives 47

Anna Shoyleva-Chomakova. Tracing the Footsteps of a Role: Apostol Karamitev's Henry IV in the Archives/ По следите на една роля: Хенрих IV на Апостол Карамитев в архивите 55

Dagmar Podmaková. The Fates of Individuals Against the Backdrop of Grand History/ Личните съдби в контекста на голямата история....64

Veneta Doycheva. Пиесата „Албена" от Йордан Йовков и измеренията на сетивността/ The Play Albena by Yordan Yovkov and the Dimensions of Sensuality....70

Milena Mihaylova. The Authentic "Archives" of the Self in the Bulgarian Theatre during and after Covid-19/ Автентичните „архиви" на Аз-а в българския театър по време и след Covid-19....76

Fine arts

Milena Georgieva. Рисунката в художествения архив на Харалампи Тачев – типологизация, идентификация и информация/ The Drawing in the Art Archive of Haralampi Tachev – Typologization, Identification and Information 86

Tsveta Petrova. Отзиви за състоянието на графичното изкуство в България през 20-те и 30-те години на XX век, съхранявано в лични архиви на художници, част от ЦДА/ Reviews About the State of Graphic Art in Bulgaria in the 1920s and 1930s, Preserved in the Personal Archives of Artists, Part of the Central State Archives 99

Bogdalina Bratanova. Борис Денев – малко известни факти от архивите (престоят му в затвора в Истанбул през 1939)/ Boris Denev – Little-Known Facts from the Archives (His Stay in Prison in Istanbul in 1939)....112

Vladimir Dimitrov. Непознатата Богдана Дочова/ The Unknown Bogdana Dochova.... 124

Blagovesta Ivanova. Механизми на властта. Експозиционна политика за националната галерия през 50-те г. на XX в. Поглед през архивите/ Mechanisms of Power. Exhibition Policy for the National Gallery in the 1950s. A Look Through the Archives 135

Natasha Noeva. Художествени галерии извън столицата през 1950-те години в България – история и архиви/ Art Galleries Outside the Capital in the 1950s in Bulgaria – History and Archives....145

Iveta Chelebieva. Държавната комисия за изобразителни, приложни изкуства и архитектура – основаване и дейност (70-те – 90-те години на XX век)/ The State Commission for Fine, Applied Arts and Architecture – Establishment and Activity (1970s – 1990s).....156

Eva-Maria Ivanova. Художнички без архиви: архивиране на творческия опит на художнички в десетилетията от 1960 до 1980 г. в България. Случаят на Лика Янко/ Women Artists Without Archives: Archiving the Artistic Experience of Women Artists in the Decades from 1960 to 1980 in Bulgaria. The Case of Lika Yanko.....166

Ralitsa Ignatova. Неконвенционална среда и разбиране за архивиране. Образи и обекти в изчезващ режим/ Unconventional Environment and Understanding of Archiving. Images and Objects in Vanishing Mode.....174

Katerina Gadjeva. Фоторепортерът като артист. Люк Делайе/ The Photojournalist as an Artist. Luc Delahaye.....187

Boyan Blazhev. Влиянието на художествените архиви върху генеративните модели за автономно създаване на образи/ The Influence of Art Archives on Generative Models for Autonomous Image Creation.....196

Christo Kaftandjiev. Artificial Intelligence' Marketing Communications of Archives of Cultural Institutions – Semiotic and Narrative Aspects/ Маркетингови комуникации на архивите на културните институции, създадени с помощта на изкуствен интелект – семиотични и наративни аспекти.....214

Music arts

Goritza Naydenova. Архивите на Института за изследване на изкуствата като архивна и институционална структура: специфики и (научни) стратегии/ Scientific Archives at the Institute of Art Studies as Archival and Institutional Structure: Specifics and (Research) Strategies.....226

Anna Dalos. Archiving 20th–21st Century Hungarian Music: Methods, Problems, and Practices/ Архивиране на унгарската музика от XX и XXI век: методи, проблеми и практики.....236

Lozanka Peycheva. Автоетнографски бележки в личния архив на Райна Кацарова: директни свидетелства за битието на един етномузиколог/ Autoethnographic Notes in the Personal Archive of Raina Katsarova: Direct Evidence of the Life of an Ethnomusicologist.....243

Rumiana Margaritova. Новите (стари) музикалнофолклорни архиви на XXI век – практически и етични аспекти/ The New (Old) Folk Music Archives of 21st Century: Practical and Ethical Issues.....252

Ivanka Vlaeva. Музика на традиционни общности в архивни документи на Николай Кауфман/ Music of Traditional Communities in Nikolay Kaufman's Archival Documents.....261

Gorancho Angelov. The Making of Traditional Music Instruments in the Republic of North Macedonia as a Significant Segment of the Preservation of the Older Musical Instrumental Tradition/ Производството на традиционни музикални инструменти в Република Северна Македония като важен сегмент за запазване на по-старата музикално-инструментална традиция.....276

Ventsislav Dimov. Звукови архиви и мрежово общество: върху някои предизвикателства към дискографията в информационната епоха/ Sound Archives and the Network Society: On Some Challenges to Discography in the Information Age.....286

Zhana Popova. Частният и общественият архив на телевизиите за историята на изкуството в България/ The Private and Public Archive of Televisions on the History of Art in Bulgaria.....297

Galya Grozdanova-Radeva. Камертон на паметта: сол, фа и до ключ в прочита на историята, културната дейност и репертоара на първите държавни професионални оркестри в България след Освобождението – военните духови оркестри/ Tuning Fork of Memory: G, F And C-Clef in the Reading of the History, Cultural Activity and Repertoire of the First State Professional Orchestras in Bulgaria After the Liberation – the Military Brass Bands 306

Rossitsa Draganova. „Малък музикален речник“: страници от архива на Стела Кутева-Здравкова/ “Small Musical Dictionary”:
Pages from the Archive of Stella Kuteva-Zdravkova 314

Stefka Venkova. Православни религиозни песни и източнокатолически духовни песни, съхранени в църковни архивни сбирки: наблюдения и сравнения/ Orthodox and Eastern Catholic Religious Songs Preserved in Church Archival Collections:
Observations and Comparisons 320

Miglena Tzenova. Рецепция на оперни изпълнения в Плевен през второто и третото десетилетие на XX век/ Reception of Opera Performances in Pleven in the Second and Third Decade of the 20th Century 332

Stavri Angelov. Програми от музикално-сценични произведения в архивите на Института за изследване на изкуствата / Programs of Musical Stage Works in the Archives of the Institute of Art Studies 342

Emiliya Zhunich. Петър Спиридонов – музикант, герой или враг на народа/ Peter Spiridonov – Musician, Hero or Enemy of the People 350

Diana Danova-Damyanova. Находки от семейния архив на Петър Ступел/ Findings from the Family Archive of Petar Stupel 360

Angelina Petrova. Архивът и автобиографичните документи: за едно трудно пътуване/ The Archive and Autobiographical Documents: About a Difficult Journey 371

Baiba Jaunslaviete. Composition Manuscripts from School and Study Years in Memory Institution Collections as a Basis for Research on Composers’ Personalities. The Case of Georgs Pelēcis/ Композиторски ръкописи от ученическите и студентските години в колекциите на институциите на паметта като основа за изследване на личността на композиторите. Случаят с Георг Пелецис 378

Kateryna Suglobina. Iuliia Bentia. The Music or the Party – or Both? Composers’ Choices in Soviet Ukraine (Based on Documents from the Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine)/ Музиката или Партията – или и двете? Изборите на композиторите в Съветска Украйна (въз основа на документи от Централния държавен архив-музей на литературата и изкуствата на Украйна) 386

Screen arts

Alexander Donev. *And my heart beats for a new Bulgaria*… Bulgarian Marks in the Correspondence of Slatan Dudow, Archived in the Academy of Arts (Berlin, Germany)/ *И моето сърце бие за нова България*… Български следи в кореспонденцията на Златан Дудов, съхранена в Академията на изкуствата (Берлин, Германия) 396

Andronika Màrtonova. Между политиката и поетиката: кинорежисьорът Вълo Радев в Япония/ Between the Politics and Poetics: the Film Director Valo Radev in Japan 404

Angela Gotsis. Колоризация на архивни черно-бели кадри чрез платформи с изкуствен интелект. Дигитална естетика и естетическо преживяване/ Colorising Archival Black-And-White Footage Using Artificial Intelligence Platforms. Digital Aesthetics and Aesthetic Experience 414

Ani Rumenova. Кино и театрално изкуство през лични архивни фондове (Любомир Тенев и Александър Александров)/ Cinema and Theater Art Through Personal Archive Collections (Lyubomir Tenev and Alexander Alexandrov) 424

Daniela Statulova. Класическите текстове като исторически и културни артефакти/ Classical Texts as Historical and Cultural Artefacts 435

Deyan Statulov. Световната кинопанорама (1987–1992) във филмовите архиви/ The World Cinema Panorama (1987–1992) in the Film Archives 446

Elitza Gotzeva. „В света на мечтите и… изпитанията“: уроци по драматургия от Борис Грежов/ “In the World of Dreams and… Trials”:
Lessons in Dramaturgy from Boris Grezhov.....456

Gergana Doncheva. Въобразеното Българско средновековие в рамките на проекта „1300 години България“/ The Bulgarian Middle Ages Imagined in the Frameworks of the Project “1300 Years Bulgaria”.....465

Joanna Spassova-Dikova. The Archives in the Context of Film Acting. The Bulgarian Case (1920s–1940s)/ Архивите в контекста на киноактьорската игра. Българският случай (1920–1940) 471

Maria Averina. Иновативни подходи при реконструирането на отминали събития и реалности при наличието на оскъдни лични архиви в авторски документални филми/ Innovative Approaches in Reconstructing Past Events and Realities with Scarce Personal Photo and Video Archives in Creative Documentary Films.....487

Martin Palúch. Found Footage Compilation as a Mirror of History/ Компилация от архивни кадри като огледало на историята.....497

Peter Kardjilov. Кинохроники, заснети из българските земи от оператори на „Гомон“ по време на Балканската война (1912–1913) – според сп. „Седмичен кинематографически преглед“ (Берлин), орган на фирмата „Леон Гомон“/ Newsreels Filmed in the Bulgarian Lands by “Gaumont” Cameramen During the Balkan War (1912–1913) – According to the Magazine “Weekly Cinematographic Review” (Berlin), Organ of the “Leon Gaumont” Company.....504

Petia Alexandrova. Използване на архивни материали в българския филм „Кметът“ като универсален модел в документалното кино/ Use of Archival Materials in the Bulgarian Film “The Mayor” as a Universal Model in Documentary Cinema.....522

Radostina Neykova. Стара анимация – нова анимация/ Old Animation – New Animation.....529

Teodora Stoilova-Doncheva. Първите български документални филми – неписаната история на България/ The First Bulgarian Documentaries – Unofficial History of Bulgaria.....538

Wojciech Jóźwiak. Музеят – архив на паметта. Полски музеи за история на киното/ Museum – Archive of Memory. Polish Cinema History Museums.....546

Театър и архиви: по следите на един спектакъл

Theatre and Archives: In the Footsteps of a Performance

Камелия Николова[1]
Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките;
Национална академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“

Kamelia Nikolova,
Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences;
National Academy for Theatre and Film Arts “Krastyo Sarafov”

Абстракт: Докладът разглежда изключително важния въпрос за работата с театрални архиви при подготовката на театрални изследвания и при създаването на истории на театъра както в една отделна страна или област, така и в европейски и световен мащаб. Коментират се различни страни на този въпрос – проблеми при издирването, проучването и анализа на съхранени архивни документи; достоверност и обективност на реконструкцията на един спектакъл или на цялостен театрален контекст на базата на проучени архивни материали; изводи за продължаване на съществуващите архивни фондове и нови възможности и предизвикателства пред съхраняването на съвременните театрални артефакти във времето на дигиталните технологии. Специален фокус е анализът на състоянието на българските театрални архиви и предложенията за неговото осъвременяване.

Ключови думи: български театрални архиви, традиционни театрални архиви, дигитални театрални архиви

Abstract: The paper[2] discusses the all-important issue of using theatre archives in theatre studies research and for compiling theatre histories both in a single country or region, and on a European and global scale. Different aspects of the subject are touched upon: problems arising in the processes of locating, researching and analysing archival documents; credibility and objectivity of the reconstruction of a performance or an entire theatrical context based on archival materials; implications for the extension of existing archival holdings and new opportunities and challenges faced by the practice of preservation of contemporary theatre artefacts. A special focus is the analysis of the situation of Bulgarian theatre archives and ideas for its improvement and actualisation.

---

[1] *DSc. Kamelia Nikolova is a Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, head of the Theatre Studies Programme and Professor of History of European Theatre at the National Academy for Theatre and Film Arts, as well as a visiting lecturer at the National Academy of Fine Arts, New Bulgarian University and abroad. Her publications include ten books such as: ‘The Other Name of Modern Theatre. Stage Director’ (1995); ‘Expressionist Theatre and the Body Language’ (2000); ‘Theatre on the Border of the 20th and 21st Centuries’ (2007); ‘History of Bulgarian Theatre’ (2011, in co-authorship); ‘Bulgarian Theatre after 1989 and New British Drama’ (2013, 2018); ‘Theatre at the Turn of the 21st Century’ (2015), ‘European Theatre Directors’ (2021), several international collective volumes as A Lexicon of the Central-Eastern European Interwar Theatre Avant-garde (2023) and The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance (2023), as well as a number of studies and articles published in over ten languages. Editor-in-chief of SCENArt, member of the editorial board of ‘Homo Ludens’ magazine, member of the Honorary Advisory Board of Concept and deputy editor-in-chief of the Yearbook of NATFA and Art Studies Quarterly.*

E-mail: kamelian@hotmail.com

[2] The article is a result of the implementation of project BG16RFPR002-1.014-0011 Sustainable Development of the Center of Excellence “Heritage BG”, funded under the grant aid procedure BG16RFPR002-1.014 “Sustainable Development of Centers of Excellence and Centers of Competence, Including Specific Infrastructures or Their Associations from the National Roadmap for Scientific Infrastructure”.

Keywords: Bulgarian theatre archives, traditional theatre archives, digital theatre archives, theatre performance reconstruction, theatre archives and new technologies

Въпросът за архивите на изкуствата, за тяхното състояние, поддържане и достъпност, е изключително важен както за съхраняването на културното наследство на една страна, така и за написването на нейната културна история. Този въпрос стои с още по-голяма значимост при театралното изкуство, което е „изкуство на мига" и след непосредствената среща на представлението с публиката от него не остават материални следи освен декори, костюми, снимки, текст на пиесата или друг вид словесен материал, отзиви и рецензии в медиите, може би записани спомени на участници и зрители. Тази класическа ситуация на театъра през XX век, с навлизането на аудио-визуалното заснемане и особено през последните десетилетия с развитието на дигиталните технологии, вече е силно променена и днес до традиционните следи от спектакъла често стои и самият спектакъл като негово максимално достоверно записано копие (Dixon 2007; Tonkoshkura 2022; Nikolova 2021: 28). Посочената промяна е базисна и е обект на друг дебат, но от гледната точка на разглежданата тема бихме могли най-кратко да обобщим, че тя не само не закрива проблема за театралния архив, а и поставя нови въпроси и предизвикателства пред него.

Ето защо с този текст бих искала да започна отдавна необходимия разговор за сегашното състояние на театралните архиви в България и за начина, по който те присъстват и функционират в публичното пространство, както и да разгледам някои идеи за подобряването и актуализирането им. Разбира се, това е много голяма тема и към нея има различни пътища за проучване и коментиране. В настоящия кратък текст аз ще се опитам да огледам посоченото обширно изследователско поле по максимално обозрим и конкретен начин – през усилието на изследователя да реконструира един театрален спектакъл чрез работа с архиви за целите на театралното изследване или на писането на истории на театъра.

От многото спектакли, които съм реконструирала и разглеждала за моите изследвания досега, избрах целенасочено четири знакови представления от различни исторически периоди и отнасящи се към различни театрални ситуации. Проследяването на процеса по издирването, проучването и анализирането на запазените архивни материали за тези спектакли дава възможност да се отговори на няколко ключови въпроса като: 1) *Къде* се съхранява театралната памет в България, кои са основни *места* на нейното опазване, кои са основните *архивни фондове* в областта на театъра у нас? 2) *Как* е съхранена театралната памет в съществуващите театрални архиви в страната в отделните етапи от развитието на българския театър? 3) *В какво състояние* са днес тези архиви? 4) *Какви качества и недостатъци* притежават те и практиките им на съхраняване? 5) Как присъстват в публичното пространство и *какъв е достъпът* до тях? 6) *Пред какви проблеми*

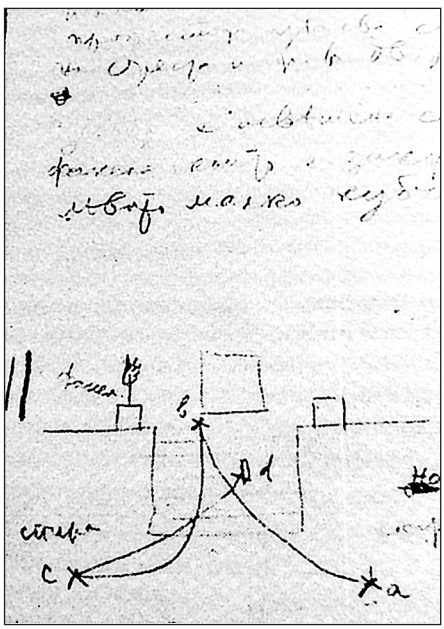
се изправя театралният изследовател в работата си с тях?

Отговорите на тези въпроси не само биха очертали в значителна степен цялостната картина на съществуващите театрални архиви в България към днешна дата, но и биха били добра основа за достигането до изводи за актуализирането и подобряването на архивните фондове в областта на театъра у нас, както и за адекватното съхраняване на съвременната театрална практика.

Спектаклите, реконструирани и анализирани с помощта на запазени данни и материали в театралните архиви, ще бъдат проследени и коментирани за целите на настоящото изследване както следва:

1924 г. – *Електра* от Хуго фон Хофманстал, режисьор Гео Милев;
1964 г. – *Поетът и планината* от Иван Теофилов, режисьор Леон Даниел;
1991 г. – *Мъртвешки танц* от Стриндберг, режисьор Красимир Спасов;
2015 г. – *Квартет* по Шарл дьо Лакло, режисьор Явор Гърдев.

Електра от Хофманстал е третото и последно представление, което поетът, публицист и театрал експресионист Гео Милев поставя като режисьор, и в което търси максимална реализация на своите авангардистки идеи за обновяване на българския театър в началото на 20-те години на XX век (Nikolova 2000: 168-183; Vlashki 2017: 305; Nikolova 2023: 64-65). Спектакълът е създаден през сезона 1923–1924 г. в Народния театър, показан е пред публика на едно закрито представление на 04.01.1924, но поради несъгласие на ръководството на театъра с крайно авангардната му естетика не е допуснат до премиера. Независимо от краткия си живот, представлението е изключително важно за проследяването на идеите и проявите на историческия театрален авангард в страната, както и за историята на българския театър в периода между двете световни войни. При моя първи опит да потърся материали за този спектакъл в архивните фондове (когато подготвях изследването си *Експресионистичният*



1. Скица на Гео Милев за декора на постановката му *Електра* от Хуго фон Хофманстал, режисьор Гео Милев, сценография Гео Милев и Макс Мецгер, Народен театър, 2024. Източник: Литературен архив Гео Милев, Народна библиотека, София

Sketch by geo Milev for the set of *Elektra* by Hugo von Hofmannsthal, directed by Geo Milev, stage design Geo Milev and Max Metzger, National Theatre, 1924. Source: Geo Milev Literary Archive, National Library, Sofia

театър и езикът на тялото, 2000), се натъкнах на сериозни трудности, тъй като в традиционните места за съхранение на подобни материали – в случая архива на Народния театър и Централния държавен архив (ЦДА), не открих следи за него. Проучването на други източници обаче се оказа много ползотворно и ме отведе до важни запазени данни и документи. Особено ценен беше Литературният архив на Гео Милев и специално вторият том от него (Markov 1964), в който бяха представени откритите в личния архив на поета работен екземпляр за постановката на пиесата с неговия режисьорски план, бележки, скици и т.н., както и писма и други материали, свързани с представлението. Особено продуктивно беше последвалото посещение на архива на Гео Милев в Народната библиотека, където освен описаните в тома материали, открих, проучих и анализирах и редица други документи. В следващите ми вече дългогодишни занимания с авангардисткия театрален проект на Гео Милев, и специално с концепцията му за постановката на *Електра* като много важно място за съхранение на театрална памет, очаквано добавих и къщата музей *Гео Милев* в Стара Загора[3] (Ил. 1).



2. *Поетът и планината* от Иван Теофилов, режисьор Леон Даниел, сценограф Младен Младенов, Театър на въоръжените сили (днес Театър *Българска армия*), 1964. Снимка: Архив на Театър „Българска армия“

The Poet and the Mountain by Ivan Teofilov, stage director Leon Daniel, scenographer Mladen Mladenov, Armed Forces' Army Theatre (known today as the Bulgarian Army Theatre), 1964. Photography: Archive of the Bulgarian Army Theatre

[3] Уебсайт на Къща музей „Гео Милев“, Стара Загора, ул. „Гео Милев“ 37. Достъпен на: https://geomilev.com/(посетен на 21.03.2025).

Опитът за реконструкцията на спектакъла *Поетът и планината* на Леон Даниел по едноименната пиеса на Иван Теофилов и на контекста, в който той се появява, пък е емблематичен пример за работа с традиционен театрален архив. Под традиционен театрален архив в България разбираме преди всичко архивните фондове, които изграждат и поддържат самите театри, и в които се съхраняват документи (основно книжни материали и снимки) от собствената им продукция през годините, като през последните три десетилетия всички субсидирани театри, както и независимите и частните трупи, имат и свои сайтове, а някои – и дигитализирани архиви с публичен достъп. В случая става дума за архива на Театър „Българска армия“, където преди шест десетилетия е направено представлението (Ил. 2, 3).

д е й с т в у в а щ и л и ц а :

Иван . . . . . **Любомир Димитров**
Михаил . . . . . **Наум Шопов**
Катя . . . . . **Лили Енева**
Юношата с флагчето . . . . . **Стоян Стоев**
(студент от ВИТИЗ)
Единият . . . . . **Евстати Стратев**
Другият . . . . . **Георги Геров**
Човекът със сламената шапка . . **Сашо Симов**
Жената с мускули . . . . . **Леонтина Ардити**
Тит Андроник . . . . . **Кирил Янев**
лауреат на Димитровска награда
Розка . . . . . **Леда Тасева**
Поетът . . . . . **Асен Кисимов**

Постановка
Леон Даниел

Художник
Младен Младенов

Композитор
Кирил Дончев

п а у з а с л е д I - в а ч а с т 1 5 м и н у т и

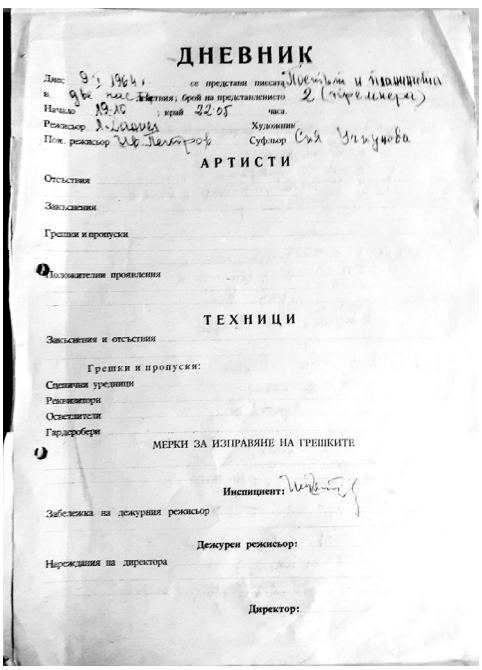
3. *Поетът и планината* от Иван Теофилов, режисьор Леон Даниел, сценограф Младен Младенов, Театър на въоръжените сили (днес Театър *Българска армия*), 1964. Снимка: Архив на Театър „Българска армия“/

The Poet and the Mountain by Ivan Teofilov, stage director Leon Daniel, scenographer Mladen Mladenov, Armed Forces' Army Theatre (known today as the Bulgarian Army Theatre), 1964. Photography: Archive of the Bulgarian Army Theatre

Спектакълът *Поетът и планината* е ярка проява на опитите за излизане извън твърдите идеологически клишета в сложното и противоречиво време между 1956 и 1968 г. Период на известна свобода и разведряване след сталинистките репресии и налагането на комунистическото управление в страната, първото десетилетие след Втората световна война и специално ранните 1960-те, едновременно с това са белязани и от нова, скрита стагнация (Doynov 2013). Представлението е част от много продуктивното творческо сътрудничество между режисьора Леон Даниел (1927–2008) и сценографа Младен Младенов (р. 1932), създали през 60-те години на XX век някои от най-значимите спектакли в историята на българския театър през тоталитарния период (1945–1989), повечето от които след появата си са били забранени от официалната власт. Постановката им на пиесата на Иван Теофилов в Театъра на въоръжените сили (днес театър *Българска армия*) след премиерата на 9 януари 1964 г. предизвиква бурен прием и поражда полярни реакции – от възторжено одобрение на публиката (Karalambova 2003: 101) до крайно негативни оценки на официалната идеологизирана критика, и след седем представления е свалена от сцената (Teofilov 2023: 92-93).

Основното ми изследователско усилие при работата с този спектакъл беше да го реконструирам по запазени архивни материали и критически

отзиви за да изследвам причините за неодобрението му от официалната власт в България в първата половина на 60-те години на миналия век. Този път бях много улеснена, защото традиционното място за съхранение на паметта за едно конкретно представление – архивът на театъра, в който то е било направено, както беше уточнено по-горе, не само е наличен, а е и относително добре съхраняван. Архивът на Театър „Българска армия“ е разположен в собствено специално помещение, опасано от библиотечни шкафове, където в кутии по години са подредени материали за всички постановки, направени в театъра през неговото 75-годишно съществуване до днес[4]. В кутията за спектакъла открих всички материали, които в периода на комунизма театрите са били задължени от управляващото ги министерство (Nikolova, R. 2020) да събират след всяка премиера и да съхраняват в собствен архив, както и да предават втори комплект от същите материали в библиотеката на Съюза на артистите в България (САБ). Тези материали бяха: плакат на спектакъла, програма, т.нар. „дневници“ на помощник-режисьора, няколко снимки от представлението, които, макар и не в особено добро състояние, представят различни ключови сцени от него и не на последно място – внимателно изрязани и с отбелязани библиографски данни почти всички отзиви и рецензии за спектакъла в тогавашната преса. Благодарение на описаните материали успях да реконструирам в значителна степен както постановката, така и цялостния контекст и да намеря отговора на въпроса за неговата забрана от властта по онова време. Тук непременно трябва да добавя, че особено полезна помощ ми оказа и чудесното първо издание на пиесата на Иван Теофилов през 2023



ДНЕВНИК

Днес 9 I 1964 г. се представи пиесата Поетът и планината
в 9 вх час. Действия; брой на представлението 2 (втора премиера)
Начало 19.10 ; край 22.05 часа.
Режисьор Л. Даниел Художник
Пом. режисьор Хр. Белчаров Суфльор Сия Узунова

АРТИСТИ

Отсъствия

Закъснения

Грешки и пропуски

Положителни прояви

ТЕХНИЦИ

Закъснения и отсъствия

Грешки и пропуски:
Сценични уредици
Реквизитори
Осветители
Гардеробери

МЕРКИ ЗА ИЗПРАВЯНЕ НА ГРЕШКИТЕ

Инспицинт:

Забележка на дежурния режисьор

Дежурен режисьор:

Нареждания на директора

Директор:

4. Дневник на помощник-режисьора от второто премиерно представление (9.01.1964) на *Поетът и планината* от Иван Теофилов, режисьор Леон Даниел, сценограф Младен Младенов, Театър на въоръжените сили (днес Театър *Българска армия*), 1964. Снимка: Архив на Театър „Българска армия“

Assistant-director's diary about the second premiere performance (9.01.1964) of *The Poet and the Mountain* by Ivan Teofilov, stage director Leon Daniel, scenographer Mladen Mladenov, Armed Forces' Army Theatre (known today as the Bulgarian Army Theatre), 1964. Photography: Archive of the Bulgarian Army Theatre

[4] Театър „Българска армия“ е създаден през 1950 г. – Вж. по-подробно: Вандов, Н. Театър „Българска армия“. Летопис декември 1950 – август 2020. София, Издателство „Валентин Траянов“, 2020, 7-14.

г. (60 години след написването ѝ), снабдено с нейната история (спомени на автора и създателите на представлението, повечето от критическите публикации за него, програмата и снимки от спектакъла – от архива на театъра, които използвах и аз) и със съвременните рефлексии на съставителите Георги Господинов и Мариета Иванова-Гиргинова (Teofilov 2023).



5. *Мъртвешки танц* от Стриндберг, режисьор Красимир Спасов, Народен театър, 1991. Снимка: Архив на Народния театър

The Dance of Death by Strindberg, directed by Krasimir Spasov, National Theatre, 1991. Photography – archive of the National Theatre



6. Добринка Станкова (Алис) и Наум Шопов (Едгар) в „Мъртвешки танц" от Стриндберг, режисьор Красимир Спасов, Народен театър, 1991. *Фотография – архив на Народния театър*

Dobrinka Stankova (Alice) and Naum Shopov (Edgar) in *The Dance of Death* by Strindberg, directed by Krasimir Spasov, National Theatre, 1991. *Photography: archive of the National Theatre*

Благодарение на работата с този немалък и добре съхранен архив, както и на споменатото друго изследване, също в значителна степен базирано върху него, намерих убедително потвърждение на първоначалната си хипотеза, че образно-визуалното решение на драматургичното произведение от режисьора Леон Даниел и сценографа Младен Младенов драстично нарушава стандартите на прокламирания тогава канон на социалистическия реализъм без граници и именно това води до последвалата забрана на постановката. Накратко можем да обобщим че „Случаят *Поетът и планината*" през 1964 г. се оказва политически опасен не толкава като тема и правилно идеологическо изказване, а преди всичко с факта, че е находчив, дързък и неочакван опит в сферата на формиращата се по това време в европейския театър постмодерна естетика (Nikolova 2024: 25)(Ил. 4).

Особено полезна за изясняването на разглежданата тема е и работата ми с архивните материали за спектакъла „Мъртвешки танц" от Стриндберг на режисьора Красимир Спасов на Камерната сцена на Народния театър, премиера 19 септември 1991 г. Това е едно от най-значимите представления, създадено веднага след политическите промени в страната от края на 1989 г., което заявява нова интерпретация на Чехов, изоставяща утвърдения идеологизиран прочит на този автор в

предходните години (Nikolova, 2024), а от гледна точка на театралния архив – обобщава практиките на съхранение на паметта за един спектакъл в най-стария[5] и регулярно поддържан традиционен театрален архив у нас – този на Народния театър (Jordanov 2004). Новият елемент в съществуващите архивни материали за коментираното представление е издадената от режисьора книга „Записки от режисьорския бележник“ (Spasov 2012) с негови експликации и анализи на някои от най-важните му постановки (Ил. 5, 6).

И накрая, последния пример, който бих искала да дам, е работа с изцяло дигитален театрален архив. В случая става дума за дигиталния архив на режисьора Явор Гърдев[6], който използвах (едновременно със собствените си впечатления) за анализ на спектакъла му „Квартет“ по Шарл дьо Лакло, чиято премиера е на 12 и 17 май 2015 в големия салон на Националния дворец на културата. Това е първият у нас високотехнологичен спектакъл филм, следи за който, освен в електронните и традиционните медии, могат да бъдат намерени само в посочения добре поддържан дигитален архив на режисьора (Ил. 7).



7. Режисьорът Явор Гърдев по време на репетициите на *Квартет. Опасни връзки след края на света* по пиесата *Квартет* на Хайнер Мюлер, сценична среда и костюми Огняна Серафимова, виртуална среда и костюми Владимир Тодоров, Национален дворец на културата, Зала 1, 2015. Фотограф Адриана Янкулова

Director Yavor Gardev during the rehearsals of *Quartet. Dangerous Liaisons After the End of the World* based on the play *Quartet* by Heiner Müller, stage environment and costumes Ognyana Serafimova, virtual environment and costumes Vladimir Todorov, National Palace of Culture, Sofia, Hall 1, 2015. Photo Adriana Yankulova

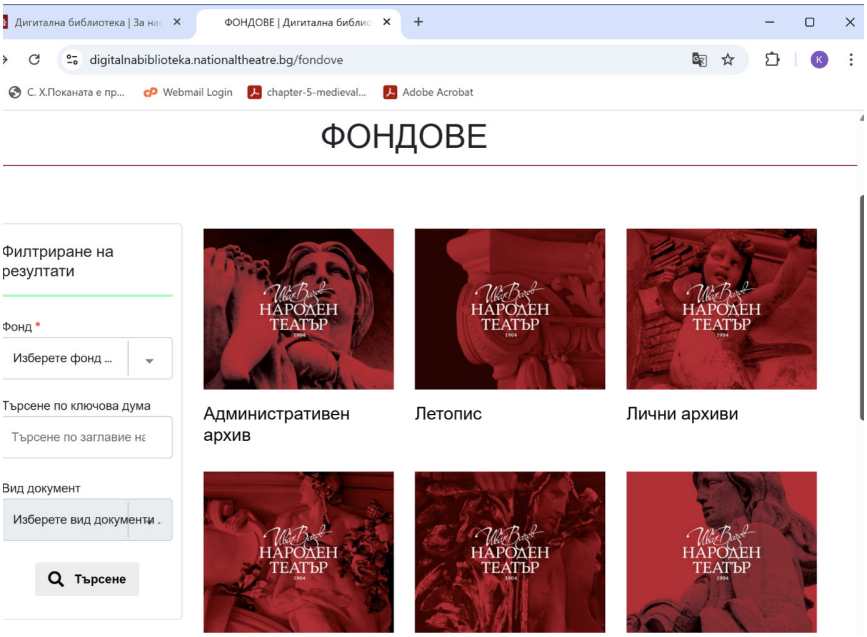
[5] Музеят при Народния театър е създаден през 1923 г., а събирането на първите материали за спектакли и други прояви на театъра започва през 1929 г.

[6] Javor Gardev. Available at: https://javorgardev.com/wordpress/[Accessed on 03.04.2025]

Обобщението, което се налага след направения кратък преглед на работата на един театрален изследовател със съществуващите театрални архиви в България, е следното: 1) Основните места за съхранение на театралната памет са *театрите* в България. Всеки театър в страната има свой архив, който съхранява документи от историята на театъра, *програма, плакат, снимки, отзиви в пресата, сценографски скици* и други материали за направените спектакли, както и различни сведения от текущата работа на трупата. Някои от тези архиви са богати и сравнително добре подредени, други са малки, състоящи се само от отделни документи и като цяло в хаотично състояние. Много важно е тук да подчертаем, че тези архиви са два вида – *традиционни* (съхранени по различен начин, най-често в специални кутии за всеки спектакъл), и *дигитални* – съхранявани в компютърни файлове папки с дигитализирани документи за спектаклите. Като цяло дигитализирането на архивите във всички сфери у нас, включително и в театър, масово започва от началото на настоящия век около 2005–2008 г., а дотогава, т.е до към 2005–2010 г. частично се поддържат традиционните архиви. От своя страна, в най-добрия случай, дигиталните архиви на театрите са хибридни, т.е. съдържат две части – дигитализирания традиционен архив и новия, вече само дигитален архив от последните 10-15 години.

Тук е важно да уточним, че има две големи прекъсвания в поддържането на театралните архиви в театрите (както и в другите институции, за които ще стане дума по-нататък). В първите години на Прехода през 1990-те години, в десетилетието след политическата промяна в страната, работата по театралните архиви в повечето театри прекъсва частично или изцяло, достъпът до тях става неконтролиран и това води до загуба и разпиляване на много от документите. За съжаление, тази практика продължава често и днес по отношение на традиционния архив в един театър. Още по-печално е положението спрямо създадените архиви в театрите в първите години след 09.09.1944 г., когато по идеологически причини голяма част от тях са преместени от обичайните им места и са събрани в безпорядък – в кашони и т.н. в складови помещения. По-късно при дигитализирането и правенето на летописите на театрите, както и при подготовката на театрални изследвания някои от тях са върнати в общия архивен фонд.

Дигиталните архиви на театрите през последните две десетилетия са основният начин за архивиране и съхранение на театралната памет днес. Проблемите тук обаче са много, най-вече свързани с неизяснения достъп до тях и бързото им изчезване от публичното пространство когато сайтът спре да се поддържа или се промени сървърът му. Много от добрите, в началото на въвеждането им, дигитални архиви на театрите и частните, и независимите трупи, най-често не остават за по-дълъг период на уебсайтовете на театралните формации. Друг от най-съществените проблеми е случайният принцип на изграждането им. Наскоро Народният театър дигитализира изцяло своя архив и на страницата му има свободен



8. Уебсайтът на Дигиталния архив на Народния театър в София
The website of the Digital archive of the National Theater in Sofia

достъп до него. Организацията на документите в отделните фондове обаче е по отделни единици, необединени по спектакли и сезони и това затруднява ползването му (Ил. 8).

Летописите на театрите са друга много ценна форма на архивиране и съхранение на театралната памет. Те са създавани по повод на различни годишнини на отделните формации, като през последните двадесет години повечето от театрите издадоха свои много добре и изчерпателно направени актуализирани летописи. Най-често именно летописите са източникът на първоначална информация и отправна точка за издирването на следващи документи за един спектакъл, за личности или репертоарна посока. Някои от издадени летописи имат и дигитални варианти.

Останалите основни места на съхранение на театралната памет у нас са: *Централният държавен архив (ЦДА)*, където в различни фондове се пазят много документи за театралния живот в страната през отделните исторически периоди, за спектакли и личности, сценографски проекти, снимки и др.; *Общинските държавни архиви*; *Съюзът на артистите в България (САБ)*, притежаващ голям и добре съхранен фонд от документи до 1989 г., докогато, както беше споменато по-горе, е било задължение на театрите да предават тук втори комплект от документи за всички спектакли, които съхраняват и в своите архиви; *Библиотеката на НАТФИЗ; Народната библиотека; градските библиотеки; Институтът за изследване на изкуствата,* както и *личните архиви.*

Изводи

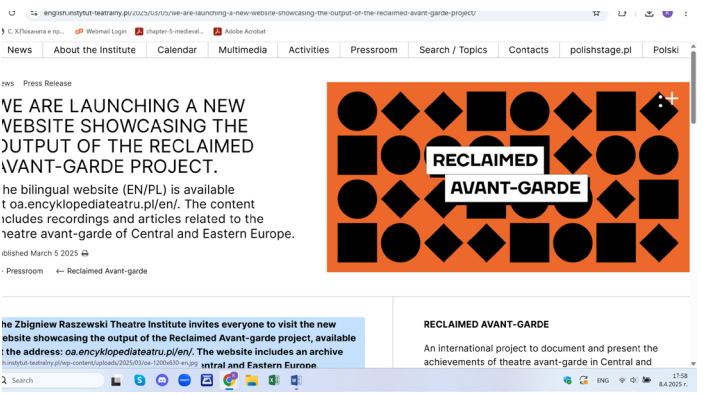
Като цяло в България има много богат архивен материал за театралния живот през различните исторически периоди. Открояват се обаче три основни проблема при театралните архиви:

- съществуват изолирано, няма събрана на едно място цялостна информация за фондовете и съдържанието им – интернет сайт, книжен или онлайн справочник и т.н. липсата на подобен общ театрален портал е особено осезаема днес в дигиталното време;
- няма регламентиран достъп до съществуващите архиви в театрите – както до традиционните, така и до дигиталните;
- няма никаква форма на публично присъствие на театралната памет в публичното пространство, а тя е изключително важна.

Какво е необходимо да се направи? Добри практики

1. Преди всичко е необходимо *картографиране* на местата на съхранение на театрална памет, т.е. на съществуващите театрални архиви – традиционни, дигитални, в интернет пространството.

Добри практики: Имах удоволствието да участвам в няколко международни проекта, чиято цел беше именно картографирането, обобщаването и анализирането на театралния живот в Европа от началото на XX век до днес. От тях непременно бих отделила два особено навременни и полезни. Единият е дългогодишният научен проект „Централно- и източноевропейски театрален авангард между двете световни войни“ на Полския театрален институт „Збигнев Разшевски“, включващ изследователи от единадесет европейски страни и посветен на проучването и цялостното представяне на историческия театрален авангард в тази част на европейския континент. Проектът завърши с 3 тома, подготвени от международен колектив и добре направен и поддържан сайт със свободен достъп. Вторият е проектът и изданието на издателство Рутлидж „Съвременният европейски театър и пърформанс“ (The Routledge Companion to Contemporary European



9. Уебсайтът на проекта „Възвърнатият авангард. Централно- и източноевропейски театрален авангард“ на Полския театрален институт „Збигнев Разшевски“

The website of the project “Reclaimed Avant-Garde. Central and Eastern European Theatre Avant-Garde”



10. LEXICON. A Lexicon of the Central-Eastern European Interwar Theatre Avant-Garde. Performance Research Books, Aberystwyth, UK] ISBN 978-83-67682-17-6; 978-1-906499-16-7

Theatre and Performance 2023), което е чудесен пример за картографирането на континента като места на театрална дейност и съответно – на предлагането на основа информация за тях (Ил. 9, 10).

2. Също така особено важна необходимост е *професионалното* – от гледна точка на театралната история *концептуализиране, структуриране и подреждане* на съществуващите архиви и придържането към него при създаването на нови и архивиране на актуалната театрална практика. Особено необходими тук са срещи, конференции като настоящата, статии, издания, публични прояви и дебати.

3. Изграждане на *обща информационна система* за театралните архиви в България – информационна платформа, интернет сайт, дигитален театрален портал и т.н., със съответните препратки и връзки между фондовете.

В заключение – особено необходими днес са както дейностите за съхранение и съвременно надграждане и използване на театралните архиви, така и акциите за осигуряване на тяхното публично присъствие и видимост. Това би допринесло не само за обогатяването на театралната наука, но и би имало важна познавателна и възпитателна роля за следващите поколения и развитието на театрални публики.

Библиография

Dixon (2007): Dixon, S. Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation. Cambridge: The MIT Press.

Doynov (2013): Doynov, Plamen (compiler). 1962: Годината на измамната свобода. Размразяване на литературата. Новото поколение в поезията [1962: Godinata na izmamnata svoboda. Razmrazyavane na literaturata. Novoto pokolenie v poeziyata]. Sofia.

Iordanov (2004): Iordanov, Nikolay. Театрите в България между двете световни войни [Teatrite v Balgariya mezhdu dvete svetovni voyni]. Sofia.

Markov (1964): Markov, Georgi. Литературен архив. Гео Милев. Т. II. [Literaturen arhiv. Geo Milev. T. II]. Sofia.

Nikolova (2021): Nikolova, Kamelia. Theatre in the Time of the Pandemic: Old and New Challenges/ Театър по време на пандемия: стари и нови предизвикателства. Literaturata/ Литературата, Sofia University Press, 27, 116-130.

Nikolova (2023): Nikolova, Kamelia. Avant-garde theatre in Bulgaria: Transforming collective identifications in the 1920s–1930s. – In: LEXICON. A Lexicon of the Central-Eastern European Interwar Theatre Avant-garde. Performance Research Books, Aberystwyth, UK, 2023; 63-68.

Nikolova (2024): Nikolova, Kamelia. *Поетът и планината* – режисьорът и сценографът – Проблеми на изкуството [Poetat i planinata – rezhisyorat i stsenografat – Problemi na izkustvoto], № 3, 19-25.

Nikolova (2020): Nikolova, Rumiana. Модел на функциониране на българския театър в периода 1944–1989. ИК „Петко Венедиков“ [Model na funktsionirane na balgarskiaya teatar v perioda 1944–1989. IK “Petko Venedikov”]. Sofia.

Popov (1939): Popov, Ivan. Миналото на българския театър. Спомени и документи. Т. 1 [Minaloto na balgarskiyat teatar. Spomeni i dokumenti. T. 1]. Sofia.

Spassov (2012): Spassov, Krassimir. Записки от режисьорския бележник [Zapiski ot rezhisyorskiya belezhnik]. Sofia.

The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance (2023) Edited by Ralf Remshardt, Anita Manchewich. Routledge; Nikolova, Kamelia (with an international team).

Teofilov (2023): Teofilov, Ivan. Поетът и планината. Пиесата и нейната история, Съст. Георги Господинов, Мариета Иванова-Гиргинова [Poetat i planinata. Piesata i neynata istoriya, Sast. Georgi Gospodinov, Marieta Ivanova-Girginova]. Sofia.

Tonkoshkura (2022): Tonkoshkura, O. Theatre in the Age of Digital Technologies. Art Culture. Topical Issues, 18(2), 30-35.

Vlashki (2017): Vlashki, Mladen. Драматургията на Млада Виена в млада България [Dramaturgiyata na Mlada Viena v mlada Balgariya]. Sofia.

Summary

The paper discusses the all-important issue of using theatre archives in theatre studies research and for compiling theatre histories both in a single country or region, and on a European and global scale. Different aspects of the subject are touched upon: problems arising in the processes of locating, researching and analysing archival documents; credibility and objectivity of the reconstruction of a performance or an entire theatrical context based on archival materials; implications for the extension of existing archival holdings and new opportunities and challenges faced by the practice of preservation of contemporary theatre artefacts. The nexus of the article is the process of reconstructing a performance based on existing archival documents, found and analysed by the researcher. These are: photographs, video recordings, working copies of the play/ theatre text/post-dramatic verbal material, the director's and scenographer's notes and sketches, press reviews. Theoretical study is supplemented by the presentation of specific "cases" of research and reconstruction of particularly significant performances for the history of the Bulgarian stage. A special focus is the analysis of the actual situation of Bulgarian theatre archives and ideas for its improvement and modernization.

Театралният архив в дигиталната епоха: възможности и предизвикателства

The Theatre Archive in the Digital Age: Opportunities and Challenges

Румяна Николова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Rumyana Nikolova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Статията изследва трансформациите на театралния архив в условията на дигиталната епоха. Анализирани са новите възможности за съхранение, достъп и интерпретация на сценичното изкуство чрез дигитални платформи. Разглеждат се предизвикателства, свързани с авторски права, техническа поддръжка, липса на стандарти и устойчиво финансиране. Акцентът е върху въпросите, които поставя дигиталната среда пред архивирането на театралното настояще и върху необходимостта те да бъдат обект на по-нататъшно внимание и изследване.

Ключови думи: театрален архив, дигитализация, културно наследство

Abstract: This article[2] explores the transformations of the theatre archive in the context of the digital age. It analyses the new opportunities for preservation, access, and interpretation of stage art through digital platforms. The text examines challenges related to copyright, technical maintenance, lack of standards, and sustainable funding. Emphasis is placed on the questions posed by the digital environment regarding the archiving of contemporary theatre and the need for continued attention and research in this field.

Keywords: theatre archive, digitization, cultural heritage

Театърът, като изкуство на живото изпълнение, винаги е поставял пред изследователите и архивистите уникални предизвикателства. За разлика от литературата, киното или изобразителното изкуство, театралното представление съществува само в момента на своето осъществяване, то е ефимерно и контекстуално зависимо. Театърът е мимолетно

---

[1] *Rumyana Nikolova, PhD, is an Assoc. Prof. at the Theatre Department of the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences . For her books 'Actor's Training During the XX Century' and 'Bulgarian Theatre's Model of Functioning between 1944–1989' she received the 'Ikar' (2008 and 2021) Award of the Union of Bulgarian Actors in the category for theatre criticism. She is guest-lecturer at NATFA "Kr. Sarafov" where she teaches "Preparation and Development of a Project for the Stage", "History of Russian Theatre", "Actor's Training During the XX century". She is President of the Guild of Theatre Critics and Dramaturges and member of the Managing committee of the Union of Bulgarian Actors. She is a member of the editorial board of the "Homo Ludens" magazine.*

E-mail: rumiana.nikolov@gmail.com

[2] The article is a result of the implementation of project BG16RFPR002-1.014-0011 Sustainable Development of the Center of Excellence "Heritage BG", funded under the grant aid procedure BG16RFPR002-1.014 "Sustainable Development of Centers of Excellence and Centers of Competence, Including Specific Infrastructures or Their Associations from the National Roadmap for Scientific Infrastructure".

преживяване, което приключва с падането на завесата или с последните аплодисменти. Затова основният въпрос до неотдавна беше: „Как да архивираме нещо, което по своята природа е преходно и няма материален носител?“.

Концепцията за архив, от своя страна, претърпява съществени трансформации в дигиталната епоха. От класическия модел на физическо съхранение на документи, снимки, афиши и текстове, днес преминаваме към дигитални платформи, които не само съхраняват, но и осигуряват глобален достъп до културното наследство. Това фундаментално променя начина, по който мислим за паметта, историята и самото изкуство. Дигиталната революция отваря нови хоризонти за театралното архивиране, но едновременно с това поражда допълнителни въпроси.

Настоящият текст си поставя за цел да разгледа театралния архив в светлината на тези процеси, да очертае възможностите, които дигитализацията предлага, както и предизвикателствата, които съпътстват съхраняването на живото изкуство в епохата на новите технологии. Темата за архивирането на театралното случване може да бъде разгледана в няколко различни перспективи, всяка от които поставя акцент върху определен времеви хоризонт и функция на архива. На първо място, архивът може да се мисли като инструмент на паметта и като средство за научно изследване, което го поставя в тясна връзка с миналото. В тази рамка архивът се разглежда като хранилище на документи и следи, чрез които се възстановява историята на театралното изкуство. От друга страна, архивът се курира в настоящето с оглед на неговата значимост за бъдещето. Макар традиционно да се свързва с миналото, архивът всъщност изпълнява функция, ориентирана към онова, което предстои. Именно начинът, по който избираме какво и как да съхраним днес, ще оформи представите на следващите поколения за театралната култура на нашето време. Накрая, архивът изпълнява важна роля и в настоящето особено в контекста на съвременното образование. Дигиталните архиви все по-често се използват като учебен ресурс, който предоставя на студенти, преподаватели и изследователи достъп до сценични материали, документи и интерпретации, които биха били недостъпни извън академичния или театралния център. В този смисъл архивът не е само носител на памет, а и активен участник в процеса на преподаване и обучение.

В първата перспектива дигитализацията навлиза с все по-нарастващи темпове. Понятието „архив“ обединява в себе си идеи за памет, история и власт. Традиционно архивите са разглеждани като институции за съхраняване на документи, удостоверяващи миналото. Но в контекста на съвременната теория на паметта и културните изследвания, архивът се възприема като активен конструкт на миналото, а не просто като негов неутрален свидетел. Както отбелязва философът Жак Дерида в текста *Archive Fever*, архивът не е пасивно хранилище на миналото. Той структурира начина, по който миналото се помни и интерпретира: „Архивирането произвежда събитието в същата степен, в която го за-

писва“ (Derrida 1995: 17). В театралния контекст архивът не е просто събиране на материали (текстове, снимки, видео), а представлява формиране на историята на театралното събитие чрез избор какво и как да бъде съхранено.

В дигиталната епоха тази функция значително се усилва. Архивите стават не просто места за съхранение, а динамични платформи за взаимодействие между миналото и настоящето. Дигиталните театрални архиви дават възможност не само за достъп, но и за развитие на нови форми на реконструкция и интерпретация на театралното представление. В тази перспектива почти убедено можем да твърдим, че ползите са очевидни. На първо място се осигурява съхранение на архивните компоненти от ерозията на времето. Но най-важното е, че архивите стават или могат да станат достъпни дистанционно. С други думи бързото развитие на информационните и дигиталните технологии направи архивите по-устойчиви и по-лесно достъпни. Това обяснява защо дигитализацията на наличните архиви се превърна в основен проект и цел във всички сфери, включително и в театъра. В тази рамка дебатът се оформя от въпроса за бъдещето на физическите архиви. В дискусии върху теми, свързани с архивите, се среща дори питането дали имат бъдеще и смисъл архивите като институция и ако имат, какви би трябвало да са техните функции при все по-ускорените процеси на дигитализацията им.

Дигитализацията на архивите се отрази и на изследователските процеси. Допреди неотдавна обектите, върху които изследователите работеха бяха изцяло аналогови и съхранявани в институцията Архив. Сега всеки изследовател има възможност да извърши голяма част от нужните му справки, дистанционно, без да се отдалечава от компютъра си. Тук, разбира се, стои въпросът за надеждността на информацията в интернет. Именно заради това институциите, съхраняващи паметта би трябвало да продължат да съществуват. Тяхната важност се определя от ролята им в процеса на верификация и удостоверяване на достоверността на информацията. Или с други думи Архивът като институция трябва да се отстоява независимо дали е аналогов, или дигитален.

Втората перспектива, или как бихме могли да мислим нашата роля за създаването и обогатяването на архиви, съдържа един от най-интригуващите въпроси. Проблемът с архивирането на театралното представление в дигиталната епоха може накратко да бъде формулиран така: „Записът на театралното представление превръща ли се в неговия архив и решава ли „проблема“ с мимолетността на преживяването му?“. Преди появата на съвременните записващи технологии театралните архиви се състояха основно от:

- текстови документи – драматургични текстове, режисьорски бележки, рецензии, спомени на участници и зрители;
- фотографски материали – снимки на сцени от спектакъла, ак-

тьори, костюми и сценография;
- скици и проекти на сценографи и костюмографи;
- програми и афиши на представленията
- критически и други отзиви и др.

Записващата техника коренно променя възможностите за архивиране на сценичния художествен факт. Въпреки откритата и мълчалива съпротива на театралните творци, че записът на театрално представление ощетява преживяването и не може да пресъздаде цялостното внушение, от гледна точка на архивирането това е преломен момент. Тоест можем да твърдим, че развитието на дигиталните технологии има революционно влияние върху театралното архивиране. Основните предимства на дигиталните архиви се изразяват в няколко ключови направления. На първо място, висококачественото видео- и аудиозаписване позволява пълноценна документация и съхранение на театралните представления. В последните години се наблюдават нарастващи усилия не само да се заснеме самият спектакъл, но и да се документира неговата рецепция, както и съпътстващите процеси по създаването му. Един от пионерските примери в тази насока е проектът NTLive (National Theatre Live), чрез който постановки на Националния театър на Великобритания се излъчват в киносалони по целия свят.

На второ място, дигитализирането на архивни документи значително разширява достъпа до тях за по-широка аудитория. Сред добрите примери се откроява платформата Deutsche Digitale Bibliothek – Performing Arts, която събира театрални документи и дигитализирани материали от различни немски институции. В български контекст пример е Дигиталната библиотека на Народния театър „Иван Вазов“, която предоставя достъп до част от архивното наследство на националния театър.

Трето, създаването на онлайн театрални платформи предлага възможност за дистанционен достъп до записи на представления. Digital Theatre например предлага записи на разнообразни продукции от класически и съвременен репертоар, представени от различни театри по света. Платформата Globe Player е официалният дигитален канал на театър „Глобус“ в Лондон и осигурява достъп до интерпретации на Шекспирови и други класически пиеси. В сходна посока работи и BroadwayHD – платформа, която предлага стрийминг на записи от Бродуей и други престижни сцени, включително мюзикъли и драматични спектакли.

Не на последно място дигиталните архиви намират широко приложение и в образователната и академичната сфера чрез създаването на специализирани и целенасочени дигитални ресурси. Платформата Digital Theatre+, създадена през 2011 година, е предназначена за образователни институции и предоставя достъп до висококачествени театрални продукции, както и до богат набор от допълнителни учебни материали. Работейки в партньорство с водещи компании като Royal Shakespeare Company,

Shakespeare's Globe и BroadwayHD, тази платформа подпомага преподаването на английска литература и театрално изкуство, като предлага пълнометражни записи, видеоанализи, методически насоки и планове за уроци.

Ползите от дигитализираните театрални архиви са очевидни, като една от най-големите е възможността за глобален достъп до тях. Зрители, изследователи, творци, преподаватели и обучаеми от различни краища на света могат да преживяват и изучават спектакли, без да е необходимо физическото им присъствие.

Въпреки развитието на дигиталните технологии, е възможно да се очертаят редица предизвикателства пред дигиталното архивиране на театралното представление, които дори надхвърлят проблемите на традиционните архиви. Един от ключовите въпроси е свързан с автентичността и достоверността на информацията в дигиталната среда. Паралелно с това възникват множество проблеми, свързани с авторските права и лицензионните ограничения. От една страна, театралните постановки включват множество автори – драматурзи, режисьори, актьори, сценографи, композитори. Голяма част от тях притежават авторски права върху съответната продукция, което значително усложнява процеса на дигитализация и публичен достъп. В някои случаи правата върху целия спектакъл принадлежат или се защитават от различни институции, което допълнително затруднява процеса на правно уреждане и договаряне. Освен това, дигиталното разпространение на архивни материали изисква нов тип правна рамка, която да отговаря на специфичните изисквания на онлайн достъпа и употребата на културно наследство.

Към правните предизвикателства се прибавят и редица съществени технически затруднения. На първо място стои въпросът за качеството на архивните материали. Често те включват стари записи на спектакли, които изискват прецизна реставрация и дигитализация. Осигуряването на дългосрочно съхранение на цифрови файлове предполага редовна актуализация и поддръжка, тъй като технологичните формати и физическите носители се променят и остаряват с времето. Важно е също така дигиталните архиви да бъдат с ясна поддържана структура, включваща подробни описателни метаданни, като имена на актьори, режисьори, сцена, година на поставяне и други характеристики. Подобна организация улеснява търсенето, достъпа и ефективното използване на архивните ресурси в научна и образователна среда.

Друг съществен проблем е свързан с финансирането на процеса по дигитализация и поддръжка на театрални архиви. Това е ресурсоемък и дългосрочен процес, който изисква както специализирани кадри, така и стабилни финансови ресурси. Поддръжката на дигитални платформи предполага непрекъснати инвестиции, което може да се окаже особено затрудняващо за по-малки културни институции, независими проекти или регионални архиви, при които липсва устойчивост на финансиране. Това, от своя страна, би довело до фрагментирано и неравномерно представяне на

театралното наследство в интернет пространството.

Не на последно по значение място трябва да се отбележи и съществената липса на утвърден международен стандарт за дигитални театрални архиви. До момента не съществува единна система, която да регламентира формата, съдържанието и достъпа до подобен тип дигитални ресурси. В резултат на това различните театри и културни институции използват разнообразни технически формати и системи за съхранение, което затруднява информационния обмен и съвместимостта между отделните архиви. Този факт създава пречки пред създаването на интегрирани мрежи от театрална памет, достъпни за широка академична и обществена аудитория.

Бъдещето на театралните архиви вероятно ще бъде хибридно по своя характер, съчетавайки физически и дигитални носители. Възможностите за използване на виртуална и добавена реалност могат да доведат до нови начини за преживяване, анализ и реконструкция на театралното изкуство. Изследователите ще трябва да намерят начини за съхранение и контекстуализация на дигиталната информация, за да остане тя ценен източник за бъдещите поколения. И в тази връзка има един фундаментален въпрос, който се разполага в перспективата на архивните колекции: „Как да архивираме нашето театрално настояще при наличието на възможности за фиксиране на цифров носител на основния обект – театралното представление?“. Отговорът на този въпрос би трябвало да бъде важна тема за изследователите и теоретиците на театъра, а архивирането на настоящото театрално случване да се превърне в централна изследователска задача. Дигиталната епоха предоставя нови хоризонти за театралното архивиране, но и предизвикателства, които не могат да бъдат пренебрегнати. Балансът между достъпност, автентичност и съхранение ще бъде ключов в бъдещото развитие на тази сфера. Въпросът „Как да архивираме нашето театрално настояще?“ остава отворен и изисква продължаващи усилия както от страна на институциите, така и от театралната общност.

Библиография

Литература

Derrida (1995): Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*. – Diacritics, Vol. 25, No. 2 (Summer 1995). Available at: https://www.jstor.org/stable/465144 [Accessed 20 June 2025]

Интернет източници

BroadwayHD. Available at: https://watch.broadwayhd.com/home [Accessed 20 June 2025]

Deutsche Digitale Bibliothek – Performing Arts. Available at: https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de [Accessed 20 June 2025]

Digital Theatre. Available at: https://www.digitaltheatre.com [Accessed 20 June 2025]

Digital Theatre+. Available at: https://www.digitaltheatreplus.com [Accessed 20 June 2025]

Globe Player. Available at: https://player.shakespearesglobe.com [Accessed 20 June 2025]

Ivan Vazov National Theater. Digital Archive. Available at: https://digitalnabiblioteka.nationaltheatre.bg [Accessed 20 June 2025]

National Theatre Live. Available at: https://www.ntlive.com [Accessed 20 June 2025]

Summary

The article examines the role of the theatre archive in the context of the digital age, focusing on the challenges of preserving the ephemeral art of live performance. It traces the transformation of the archive from a passive repository of the past to an active construct of memory and cultural history. The text analyses the key advantages of digitisation, including global accessibility, new forms of interpretation, and educational use. At the same time, it addresses issues such as copyright, technical sustainability, funding, and the lack of international standards. Particular attention is given to the question of how contemporary theatre can be archived when the recording cannot fully capture the experience of the stage event. The article concludes that the digital age raises new and still unanswered questions regarding the preservation of theatrical memory.

Театралните архиви в България – несъбрани, разпилени, недостъпни

Theatre Archives in Bulgaria – Uncollected, Scattered, Inaccessible

Николай Йорданов[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Nikolay Iordanov
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Статията проследява събирането на театрални архиви в историята на Третата българска държава. Откроява се ролята на Музея към Народния театър за събирането на документи и материали за театралната дейност. В периода 1944–1989 всички театри в страната започват да поддържат свои архивни фондове. Повечето от тези архиви днес са в насипно състояние. Към днешна дата летописите на театрите са най-популярните инструменти за реконструкция на театралното минало. Статията подчертава значението на дигитализацията на архивите и новите възможности за достъп до тях.

Ключови думи: театрални летописи, театрална енциклопедия, дигитален театрален портал

Abstract: The article[2] traces the collection of theater archives in the history of the Third Bulgarian State. The role of the museum at the National Theater in the collection of documents and materials for theatrical activity is highlighted. In the period 1944–1989 all Bulgarian theaters in the country began to maintain their archival funds. Most of these archives today are in bulk condition. To date, the theater chronicles are the most popular tools for the reconstruction of the theatrical past. The article emphasizes the importance of the digitalization of archives and new opportunities to access them.

Keywords: Theater chronicles, theater encyclopedia, digital theater portal

Идеята за архивиране на театралната дейност в България датира още от самото начало на професионалния ни театър. При формирането на Народния театър през годините 1903–1907 тогавашният министър на просвещението проф. Иван Шишманов е имал съзнание за необходимостта от отдел, който да съхранява театралната памет, но музеят при Народния театър е основан едва през 1923 г. Тогава министър на просвещението

---

[1] *DSc. Nikolay Iordanov is a Professor at the Institute for Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. He is also a part-time lecturer at the National Academy for Theatre & Film Arts. His publications include four monographs, co-authorships of 'Encyclopaedia of Bulgarian Theatre' and 'History of Bulgarian Theatre', V. 4, as well as many studies and articles on theatre theory and practice. He is director of "Via Fest" Foundation - organizer and curator of the international theatre festival Varna Summer and of the platform World Theatre in Sofia. Member of the editorial boards of Homo Ludens magazine.*
E-mail: n.iordanov@viafest.org

[2] The article is a result of the implementation of project BG16RFPR002-1.014-0011 Sustainable Development of the Center of Excellence "Heritage BG", funded under the grant aid procedure BG16RFPR002-1.014 "Sustainable Development of Centers of Excellence and Centers of Competence, Including Specific Infrastructures or Their Associations from the National Roadmap for Scientific Infrastructure".

е Стоян Омарчевски, който издава заповед за неговото създаване и за неговите функции. Реално сбирката от архивни документи започва да се формира от 1929 г., защото в началото на същата 1923 г. се случва големият пожар, който изпепелява сградата на театъра, възстановена именно през 1929 г.

Още през 1912 г. излиза първият Годишник на Народния театър, който има за цел да направи публична информацията за дейността на театъра (Godishnik na Narodxia teatar 1912). Той е датиран 1907–1912 г. и представлява хроника на първите пет години от неговото съществуване (преди Втората световна война се е приемала именно 1907 г. за начало на неговото летоброене). Годишникът съдържа списъци на ръководствата на театъра, на творческия и техническия състав, на изиграните представления, на приходите от всяко от тях и друга статистика. Традициите на т.нар. годишници на Народния театър продължава и до днес.

Но същинското начало на системното архивиране на театралната дейност в страната се поставя с работата на музея към Народния театър. Неговият театрален архив представлява хибридна сбирка от административни документи, списъци на съставите, програми и плакати на спектаклите, снимки, скици, костюми от знакови постановки, но също и мемоари на актьори, на театрални деятели и др., отделно има и обособена библиотека с текстове на поставяните пиеси, понякога с режисьорските бележки в тях. Когато излиза законът за театрите през 1942 г. театралният музей при Народния театър е специално указан в него, като се предполага наличието на подобно звено и в другите театри в страната, а тяхното ръководство се задължава „да издирва, да запазва и предава на съхранение в театралния музей при Народния театър всички предмети и документи, свързани с историята на българския театър“ (Zakon za teatrite 1942) – нещо, което, с малки изключения, не се случва на практика. Този музей си остава свързан най-вече с дейността на Народния театър.

В периода на комунизма театрите в страната започват да поддържат свои архивни фондове; нека да подчертаем, че през този период всички професионални театри в България са държавни и се подчиняват на общо управление към ресорното правителствено ведомство (Nikolova 2020). Повечето от тези архиви днес са в насипно състояние. Важно е да отбележим и политиката да се централизира архивирането на театралния живот чрез създаване на архивен фонд към Съюза на артистите. Всеки театър е бил задължен да изпраща до САБ програма и плакат от всяка своя премиера, заедно със снимки, отзиви в пресата, получени награди и пр. Разграждането на централизирания бюрократичен модел на държавните театри води и до занемаряване в събирането на този архив, който практически е застинал до 1989 г. Макар и с известни липси, събраният масив от архивни документи се съхранява и днес в библиотеката на САБ; той не е дигитализиран, но е достъпен за ползване. Към този набор от

документи САБ е съхранявал и лични досиета на театралните творци – в тях са се съдържали автобиографии, изиграни роли и т.н. През 1990-те години е направен опит те да се дигитализират, но проектът е прекъснат още в самото си начало поради липса на достатъчно кадрови потенциал в САБ, а и на надеждна работна методология.

След 1989 г. всеки театър поема отговорността за запазване, обновяване и дигитализиране на своя архив. Към днешна дата летописите на театрите са най-популярните инструменти за реконструкция на театралното минало. През 1971 г. Иван Гърчев и Снежанка Гълъбова издават първия летопис на Народния театър, обхващащ периода 1904–1970 г. (Galabova, Garchev 1971). Това е колосален труд, регистриращ заглавия, автори, постановъчни екипи, участници, дати за всяка премиера, брой изиграни представления, гостувания на чужди сцени, библиография с отзиви в пресата и др. През 2004 г. летописът в този вид е актуализиран от Никола Вандов и Антония Каракостова (Vandov, Karakostova 2004), а след това продължава да се попълва, като днес е достъпен и в дигитален вид. Този модел на архивиране на информацията за играните спектакли става пример за останалите театри и днес много от театрите в страната притежават летописи на печатни и/или дигитални носители.

Друг модел за събиране на паметта за театралния живот са юбилейните сборници на театрите, които те издават по повод на кръгли годишни. Тези сборници по същество представляват допълнени летописи като към описа на спектаклите обикновено има списъци на творческите състави и ръководствата на театрите в хронологичен ред, снимки от знакови спектакли, кратки исторически справки за сградата и трупата, и т.н.

И летописите, и юбилейните сборници са изградени върху документи и иконографски материали, които се пазят в театрите, в градските архиви, в лични архиви, както и върху отделни театроведски и краеведски проучвания. Макар че често в тях могат да се открият непълноти и неточности (обикновено свързани с началото на съответния театър), те дават ценна театрална информация, която трасира миналото на българското театрално изкуство. Практически всички исторически изследвания се базират на данни, които се посочени в тях, като, разбира се, всеки изследовател носи отговорност за това как ги чете и интерпретира. Върху тях в значителна степен е изградена и *Енциклопедия на българския театър* [Entsyklopediya na balgarskiya teatar 2005] – дългогодишен колективен проект на сектор *Театър* в Института за изследване на изкуствата, започнал още преди 1989 г. и продължил до публикацията на енциклопедията през 2005 г. Тази енциклопедия всъщност събира в едно тяло информационни материали за основните физически и юридически лица, двигатели на театралния процес от Възраждането до годината на нейното завършване и издаване. За съжаление, енциклопедията е мислена като аналогов продукт и тя е конструирана по-скоро като справочник,

като при това могат да се отправят и други пожелания към матрицата, по която е структурирана информацията.

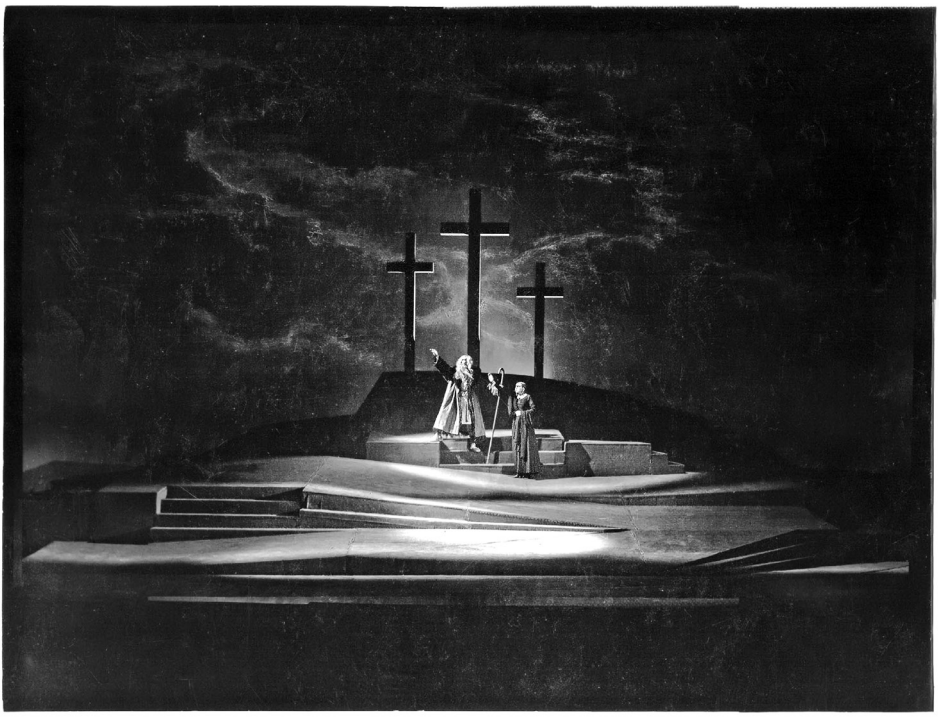
Друг тип енциклопедично мислене за театралната история, съчетаващо информация с дигитализиран архив може да се види чрез продукта, което е създал Полският театрален институт. Проектът обхваща целия полски театър от първите му професионални изяви и може да се актуализира постоянно. Аз открих този дигитален енциклопедичен портал на полския театър след като бях помолен от полските колеги да им намеря отзиви в българската преса за постановката *Задушница* от Адам Мицкевич на полския режисьор Леон Шилер, която той реализира през 1937 г. в Народния театър в София. Установих, че практически всички постановки на *Задушница*, реализирани от полски режисьори, дори тези в чужбина, са дигитално архивирани в портала на полския театър по следния начин: театрография, плакат, програмка и снимки от спектакъла, отзиви в медиите (отделно там има, където са налични, и дигитализирани филмови и видеоматериали). Именно в дигитализираната енциклопедия на полския театър намерих снимки от други постановки на Леон Шилер върху *Задушница*, които той реализира във Варшава и Вилнюс, от които можем да съдим за сценичните образи и сценографията при софийския му гастрол. В архива на Народния театър има запазена само една снимка от този спектакъл с лошо качество[3], а нека подчертаем, че Леон Шилер е пренасял постановъчните си матрици почти дословно в спектаклите върху един и същ текст (Ил. 1).

Събирането на театрален архив и писането на театрална история би следвало да вървят ръка за ръка. Написването на история на българския театър продължава да бъде приоритет за сектор „Театър“ в Института за изследване на изкуствата и той има пряко отношение към работата с театралните архиви. През 90-те години на миналия век излизат първите три тома от *История на българския театър*, а през 2011 г. е завършен и публикуван четвъртият том, обхващащ времето между двете световни войни на XX век. Тези истории се отличават с техния неоемпиричен подход, с внимателните си и балансирани оценки, със зачитането на жанровите специфики и авторови почерци (Stefanov, Saev, Tosheva 1997; Iordanov, Popiliev, Nikolova, Decheva, Spassova]. Успоредно с публикуването на аналитичните разрези на отделните периоди, някои от членовете на сектор *Театър* са работили върху копирането на архивни документи и отзиви в пресата, като са публикували част от тях в отделни сборници. Този проект остава недовършен, като и при него работната методология при подбора на извористични документи е оставен на субективната преценка на съставителите на тези сборници.

Всъщност един театрален архив би трябвало да се опита да съхрани отломките и отпечатъците от театралния живот. Както знаем,

---

[3] Повече за този спектакъл вж. Popiliev 2009.



1. *Задушница* от Адам Мицкевич, режисьор Леон Шилер, Театър Полски, Варшава, 1934
Фотограф Станислав Бжозовски https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/26351/dziady#
Forefathers Eve by Adam Mickiewicz, directed by Leon Schiller, Teatr Polski, Warszawa, 1934
Photograph Stanisław Brzozowski https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/26351/dziady#

произведенията на сценичното изкуство нямат свои материални носители, и затова говорим именно за отломки (скици, макети на декори, костюми и др.) и отпечатъци (видео, фотографски, фонографски, текстови и др.). В обширните дебати около въпроса какво трябва да представлява един театрален архив винаги се изтъква страхът да не се загуби ценността на живото изпълнение сред масива от запазените материални отломки от него и негови отпечатъци. Затова се отдава значение на мемоарите и на критическите отзиви, т.е. на живите свидетелства за преживяването и осмислянето на един или друг театрален спектакъл, като някои изследователи са склонни да им отдадат предпочитание пред „мъртвите“ документи, съхранени в специализирани фондове и институции. Мисля, че и документът, и паметта трябва да работят заедно, допълвайки се един друг, а не да се противопоставят. Интересно е, че първият опит за историческо описание на първите стъпки на театъра в България и последвалото му развитие, който принадлежи на актьора Иван Попов, е озаглавен *Миналото на българския театър. Спомени и документи* (Popov 1939). Разбира се, и мемоарите, и документите, за да се доверим на тях, би

следвало винаги да бъдат разглеждани контекстуално, вземайки предвид историческата ситуация, обществените отношения, техниката на записване, субективните намерения на записващия или свидетеля, и т.н. Защото нито обективистичното „хербаризиране“, нито субективното преживяване на театралния спектакъл, не могат да заместят самото произведение на сценичното изкуство.

В заключение бих искал да изброя някои основни проблеми, свързани с театралните архиви в България. Преди всичко към днешна дата липсва систематизиран централизиран архив на българския театър. Той е разпилян между отделните театрални формации, всяка от които с различна степен на отговорност го е поддържала и съхранявала през годините. Веднага след промените, на извънреден конгрес на САБ през март 1990 г. се лансират идеи за реформи, в това число и за съхраняването на театралната памет – дебатира се идеята за национален музей за театъра, но липсата на публично финансиране за подобно начинание оставя тази идея като утопия. Разбира се, регионалните архиви и Централния държавен архив съхраняват отделни архивни единици за театралната дейност в страната. Но театралните организации остават местата, имащи най-вече отговорността систематично да събират и запазват документи и материални следи за своята дейност. Архивите на театрите и днес са изцяло зависими от отношението на тяхното ръководство към подобна дейност. В много от театрите те са в недобро състояния, липсват кадри, които да се грижат за тях, както и подходящи помещения за тяхното съхранение, но най-тревожна е липсата на регламенти за събирането и архивирането на документи и материали, както и за достъп до тях и ползването им. Дигитализацията им е отделен проблем – дали изобщо се прави, как се прави и т.н.

Давам си сметка, че живеем във време, в което интересът към миналото, оттам и към съхраняването на архивите, не е доминиращ. „Ако класическото време е обърнато към миналото, а модерната епоха е взряна в (задъхано произвеждане на проекти за конструиране на) бъдещето, то последните четири десетилетия са съсредоточени в настоящето“ (Nikolova 2007). Но, от друга страна, днешният дигитален свят ни дава нови възможности да се очертае цялата картина на театралното минало и настояще. Нещо повече, един дигитализиран театрален архив дава непосредствен и бърз достъп до документите и материалите, които съхранява. Институтът за изследване на изкуствата, наред със събирането и обработването на лични архиви, свързани с театралната дейност в страната, би могъл и да лансира проекти, които да картографират местата на театралната памет. Т.е. да съберем по възможност най-пълна информация къде има театрални архиви в страната – обществени, ведомствени и лични, какво се съдържа в тях, какво е тяхното състояние, какъв е достъпът до тях и т.н. Мисля, че това е най-реалистично, а и най-полезно към момента, което можем да направим.

Библиография

Vandov, Karakostova (2004): Народен театър „Иван Вазов“. Летопис 1904–2004 [Naroden teatar “Ivan Vazov”. Letopis 1904–2004]. Sofia.

Galabova, Garchev (1971): Galabova, Snejanka, Ivan Garchev. Летопис на Народния театър 1904–1970 г. „Наука и изкуство“ [Letopis na Narodniya teatar 1904–1970 g. “Nauka i izkustvo”]. Sofia.

Godishnik na Narodnia teatar (1912): Годишник на българския Народен театър. 1907–1912. Царска придворна печатница [Godishnik na balgarskiya naroden teatar. 1907–1912. Tsarska pridvorna pechatnitsa]. Sofia.

Entsyklopediya na balgarskiya teatar (2005): Енциклопедия на българския театър. ИК „Труд“ [Entsiklopedia na balgarskiya teatar. IK “Trud”]. Sofia.

Iordanov, Popiliev, Nikolova, Decheva, Spassova (2011): Iordanov, Nikolay, Romeo Popiliev, Kameliya Nikolova, Violeta Decheva, Joanna Spassova. Т. 4. Българският театър между двете световни войни на XX век. Институт за изследване на изкуствата [Balgarskiyat teatar mejdu dvete svetovni voini na XX vek.T. 4. Institut za izsledvane na izkustvata]. Sofia.

Nikolova (2007): Nikolova, Kameliya. Театърът, пресичащ границите: театърът в епохата на телевизията, компютъра и интернет [Teatarat, presichasht granitsite: teatarat v epohata na televiziata, kompyutara i internet]. – Homo Ludens. 2007, № 13, 65.

Nikolova (2020): Nikolova, Rumiana. Модел на функциониране на българския театър в периода 1944–1989. ИК „Петко Венедиков“ [Model na funktsionirane na balgarskiaya teatar v perioda 1944–1989. IK “Petko Venedikov”]. Sofia.

Popiliev (2009): Popliev, Romeo. *Задушница* от А. Мицкевич на сцената на Народния театър, София, 1937 г. [*Zadushnitsa* ot A. Mitskevich na stsenata na Narodnia teatar, Sofia, 1937 g.] – Południowosłowiańskie zeszyty naukowe. Język – Literatura – Kultura 6, 147-153.

Popov (1939): Popov, Ivan. Миналото на българския театър. Спомени и документи. Т. 1 [Minaloto na balgarskiyat teatar. Spomeni i dokumenti. T. 1]. Sofia.

Stefanov (1997): Stefanov, Vasil. История на българския театър. Т. 1. От Възраждането до 1878 г. АИ „Проф. М. Дринов“ [Istoriya na balgarskiya teatar. T 1. Ot Vazrajdaneto do 1878 g. AI “Prof. M. Drinov”]. Sofia.

Saev (1997): Saev, Georgi. История на българския театър. Т. 2. От Освобождението до 1904 г. [Istoriya na balgarskiya teatar. T. 2. Ot Osvobojdanieto do 1904 g. AI “Prof. M. Drinov”]. Sofia.

Tosheva (1997): Tosheva, Kristina. История на българския театър. Т. 3. От 1904 г. до 1918 г. [Istoriya na balgarskiya teatar. T. 3. Ot 1904 g. do 1918 g. AI “Prof. M. Drinov”]. Sofia.

Zakon za teatrite (1942): Закон за театрите, чл. 92. [Zakon za teatrite, chl. 92] – Държавен вестник, № 74, 9 април [Darjaven vestnik, № 74, 9 April 1942].

Интернет източници

Encyklopedia teatru polskiego https://encyklopediateatru.pl [Accessed 29.06.2025]

Summary

The idea of archiving theatrical activity in Bulgaria dates back to the very beginning of Bulgarian professional theater. The real beginning of the systematic archiving of theatrical life was laid with the work of the museum at the National Theater. In the period 1944–1989, all theaters in the country began to maintain their own archival funds. Most of these archives are now in bulk condition. The policy of centralizing the archiving of theatrical life led to the creation of a common archival fund at the Union of Bulgarian Actors. After the dismantling of the centralized bureaucratic model of state theaters, this archive practically froze until 1989. To date, theater chronicles are the most popular tools for reconstructing the theatrical past. The article emphasizes the importance of the digitization of archives and new opportunities for accessing them. A good example is the digitized encyclopedia of Polish theater, created by the Polish Theater Institute.

Архивите на ДВТУ/ВИТИЗ като изворни документи за развитието на актьорското майсторство и режисурата в България след 1947 година

The Archives of the State Higher Theatre School (DVTU)/VITIZ as Historical Sources for the Evolution of Acting and Directing Education in Bulgaria after 1947

Петър Денчев[1]
Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките

Petar Denchev
Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Този доклад изследва архивните материали на Държавното висше театрално училище (ДВТУ) и Висшия институт за театрални изкуства (ВИТИЗ), за да проучи развитието на актьорското майсторство и режисурата в България след 1947 година. Чрез анализ на документи като протоколи от заседания на катедрите и учебни планове се разкрива как съветските педагогически модели и социалистическият реализъм формират театралното образование. Изследването акцентира върху идеологическите напрежения между политическата конформност и артистичната иновация, като хвърля светлина върху ролята на театралното образование в по-широкия културен и политически контекст на комунистическата ера.

Ключови думи: архивни материали, Държавно висше театрално училище (ДВТУ) и Висш институт за театрални изкуства (ВИТИЗ), съветски педагогически модели, социалистически реализъм, театрално образование

Abstract: This paper examines the archival materials of the State Higher Theatre School (DVTU) and the Higher Institute for Theatre Arts (VITIZ) to explore the development of acting and directing education in Bulgaria after 1947. By analyzing documents such as faculty protocols and curricula, it reveals how Soviet pedagogical models and socialist realism shaped театралното образование. The study highlights ideological tensions between political conformity and artistic innovation, shedding light on the role of theatre education within the broader cultural and political context of the communist era.

Keywords: archival materials, State Higher Theatre School (DVTU) and Higher Institute for Theatre Arts (VITIZ), Soviet pedagogical models, socialist realism, theatre education

Изследването на театралните процеси в българския контекст среща сериозни затруднения, най-често свързани с дефицита на емпирично познание. Основната причина за тези трудности се крие в обстоятелството, че изследваните обекти често пъти са художествени явления, които са

[1] *Petar Denchev, PhD, is an Assistant Professor at the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences, Department of Theatre. His research focuses on the history and theory of directing, acting, scenography, and performance space. In addition to his academic work, he is an active theatre director. He teaches directing in the Scenography Department at the National Academy of Art.*

E-mail: peterdentchev@gmail.com

отдалечени във времето. Това налага реконструкцията на театралните събития да се осъществява чрез специфични източници като фотографии, писмени свидетелства (включително критически текстове и спомени), видеозаписи и кинематографски материали, когато те съществуват, а често пъти такива няма. В допълнение, театралните архиви в страната, както и тези в самите театрални институции, често се намират в крайно неуредно състояние – те не само не са адекватно съхранявани, но и са разпръснати, липсва и систематична подредба, което допълнително затруднява извличането на значима информация за художествените факти. В този контекст пълното разбиране на театрално представление като художествено явление е невинаги пълноценно. За да бъде поставено в контекста на историческото си време, то трябва да бъде анализирано не само през феноменологичната и творческата призма, но и през рецептивната му стратегия, което е особено трудно при наличието на ограничена документация. В тази връзка архивите, които създава и развива Държавното висше театрално училище (ДВТУ), по-късно Висш институт за театрално изкуство (ВИТИЗ), се явяват изключително важни, не само за изясняване на педагогическите цели на тези институции, но и за разкриване на естетическите и критическите търсения на бъдещите актьори, режисьори и театроведи. Сложността на тези изследвания нараства допълнително, като се отчита сложната политическа и социална ситуация в България след 1944 година, което оказва влияние върху самия театрален процес и формира контекста, в който тези явления трябва да бъдат интерпретирани. Архивите на ДВТУ и ВИТИЗ предоставят ценен материал за разширеното разбиране на тези процеси не само чрез педагогическата си стойност, но и като ключ към разкриване на художествените и социалните динамики в българския театрален свят от първата половина на XX век.

С установяването на новата тоталитарна власт в България след 1944 година започва период на бързо нарастваща професионализация в областта на театъра, който поглъща значителни обществени ресурси най-вече в контекста на експанзивното развитие на театралната инфраструктура. В този процес особено важно място заема създаването и развитието на Държавното висше театрално училище (ДВТУ), което става ключова институция в изграждането на професионалните театрални кадри; ДВТУ (по-късно ВИТИЗ) се явява и практическият монополист в сферата на театралното образование. Тази ускорена професионализация е ръководена от външни сили, които формират идеологическите рамки на новия социален ред, като заедно с това се налага и единна, задължителна педагогическа система за обучение в театралното изкуство. Тази система, основана на марксистко-ленинистката историческа перспектива и традицията на реалистичната школа на Константин С. Станиславски, поставя актьора в подчинено положение спрямо режисьора, който е централният творчески автор на сценичното произведение. В така създа-

дената театрална структура, отношенията между актьор и режисьор са не само професионални, но и строго регулирани от идеологическите и педагогическите принципи. Архивите на ДВТУ/ВИТИЗ се явяват изключително важни за разкриването на тези сложни взаимодействия между идеологията и естетиката, както и за разбирането на подходите, по които педагогическите процеси се оформят, както и кои са ключовите въпроси в обучението на бъдещи театрални специалисти. Тези динамики, свързани с установяването на новата театрална инфраструктура и педагогическата система, показват как театралното изкуство и образование биват не само отражение на политическите и социалните условия, но и инструмент за формиране на нови художествени и идеологически нагласи. В тази светлина архивите на ДВТУ/ВИТИЗ предоставят не само информация за педагогическата еволюция, но и за изразените естетически и политически нагласи в театралния процес.

За няколко месеца имах възможността да се потопя в архивите на Софийския градски архив, като се опитвах да идентифицирам основните направления на педагогическата дейност през различните етапи на тоталитарния режим в България. За съжаление, и сред тези архивни масиви липсват важни документи. Архивите са предавани и обработвани в два етапа – първоначално през 1982 година и по-късно през 1990 година. Проблемите с липсващи документи стават очевидни още през 1982 година, когато се извършва основната подготовка за предаването на значителен брой архивни материали от ДВТУ/ВИТИЗ към Софийския градски и окръжния държавен архив. При експертиза на архивистите, които оценяват стойността и обема на материалите, става ясно, че голяма част от тях са изчезнали. Отсъстват документи като статистическите отчети за броя на студентите от 1965 до 1975 година, както и протоколите от заседанията на Художествения съвет на учебния театър, Научния съвет, Специализирания научен съвет и повечето катедри, с изключение на катедрите „Актьорско майсторство и режисура“, „Театрознание“ и обединената катедра „Кино и телевизия“. Въпреки това, оцеляват протоколи от заседания на художествения съвет на учебния театър, които дават частична представа за възприятията относно дипломните спектакли на абсолвентите. Един такъв оцелял документ е протоколът от заседанието на художествения съвет през 1962 година, който обсъжда дипломния спектакъл на абсолвента Асен Шопов – „Навън пред вратата“ от Волфганг Борхерт, пиеса написана през 1947 година, следваща експресионистичната традиция.

Почти всички учебни планове и програми от 1963 до 1974 г. също липсват. Тези от основаването на ДВТУ и до началото на 60-те години обаче са съхранени. Благодарение на тях и благодарение на протоколите на катедра „Актьорско майсторство и режисура“, както и на катедра „Театрознание“ можем да добием сравнително добра представа за педагогическите процеси в областта на театъра, но и каква е търсената рецепция на

театралния спектакъл изобщо в българския театър по това време. Това е възможно най-вече заради номинално единната педагогическа система, която се стреми да обучи театралните професионалисти в единен метод, който отговаря, както на естетическите необходимости на новия политически строй, но и на неговите политически задачи. Дали тази педагогическа система въобще може да бъде разбирана като единна е съвсем отделен въпрос. Основните изводи, които могат да бъдат направени по този въпрос са, че целенасочените усилия да бъде установен единен творчески метод, са успешни донякъде, но като цяло те са замъглени от непрестанното смесване на идеологическото говорене с естетическите търсения, между художествените задачи, които си поставят различните преподаватели и идеологическите лозунги, които те често пъти изказват. Още през октомври 1948 година Георги Стаматов повдига въпроса за съществуването на две паралелно съществуващи системи на преподаване. Към неговата позиция се присъединява и Стефан Сърчаджиев, също преподавател в ДВТУ, като подчертава необходимостта от изясняването на „правилния" метод; а режисьорът Боян Дановски признава за наличието на някои методологически различия[2]. Поради тези обстоятелства през ноември същата година катедрата по актьорско майсторство провежда цялостно обсъждане, посветено на системното усвояване на принципите на социалистическия реализъм в сценичното творчество. Централни теми в дискусията са политическата заостреност и партийната ангажираност в сценичното изкуство. На преподавателите се предлага редовно да изнасят систематични доклади по обвързаността на тези проблеми с метода Станиславски – Немирович-Данченко[3].

Част от достъпните архиви подробно отразяват трансформацията на институциите в театралното образование. До 9 септември 1944 г. в България съществува Държавна театрална школа към Народния театър в София с двугодишна програма. След тази дата, във връзка с развитието на театралното изкуство в страната, както и радикално променената политическа и социална ситуация възниква необходимостта от създаване на самостоятелно висше учебно заведение за театрално образование. Така, през януари 1948 г., с постановление на Министерския съвет, театралната школа е преобразувана в Държавно висше театрално училище (ДВТУ) с четиригодишен курс на обучение и специализации по актьорско майсторство, режисура и театрознание. През 1951 г. училището получава името „Кръстьо Сарафов". С разрастването на театралната дейност в страната – както професионална, така и самодейна – и нарастващите изисквания към теорията и практиката на сценичното изкуство, през 1954 г. ДВТУ прераства във Висш институт за театрално изкуство „Кръстьо

---

[2] CSA - Sofia, f. 1717, inv. no. 1, a.u. 4, p. 21-23.

[3] CSA - Sofia, f. 1717, inv. no. 1, a.u. 19, p. 2.

Сарафов“. През 1957 г. неговата учебна програма е съгласувана с тази на аналогични институции в СССР. С цел осигуряване на непрекъснатост в обучението през същата година е създаден Учебен театър, в който студентите от специалностите по актьорско майсторство и режисура провеждат едногодишен практически стаж. Сред ценните документи, които се откриват в архивите, намираме: Протоколни книги и протоколи: на Преподавателския съвет (1942–1947), Академичния съвет (1948–1961), Художествения съвет (1957–1962); от заседания на катедрите (1949–1962); за определяне на стипендии и одобряване на извършени стопански работи (1948–1956); за изпити на кандидатите (1947–1949); Доклад за гостуването на съветския театър „Моссовет“ и протокол от творческа среща между гостуващия МХАТ и членове на катедрата по Актьорско майсторство и Режисура (1954–1956); планове, отчети и доклади за: административно-стопанската дейност (1954–1957), учебно-възпитателната и научноизследователска работа (1953–1962); годишната натовареност на преподавателите (1953–1961); лични планове на преподавателите (1953–1957); отчети и доклади за: състоянието и перспективите на института, състоянието на учебната работа, откриване на Учебния театър, производствената практика на студентите (1945–1959); правилници за: вътрешния трудов ред (1958); производствената практика на студентите (1948–1957); приемане на студенти във висшите театрални заведения на СССР (1946); учебни програми, планове, отчети, сведения за научноизследователската дейност на преподаватели (1949–1955); сведения за учебната работа на преподаватели (1952–1955); рецензии на учебници и трудове на преподаватели (1952–1957); документи от конкурси за аспиранти, преподаватели, доценти и професори (1950–1961); документи за аспирантурите и аспирантите в института (1953–1961); учебни програми по различни специалности (1951–1961); преписки с Комитета за наука, изкуство и култура за: уедряване на катедри, отчитане на учебно-възпитателната работа и др. (1949–1960); Протоколна книга на профкомитета (1952).

Архивните документи предоставят ценна информация за функционирането на обучението по актьорско майсторство и режисура, както и за интензивните дискусии, свързани с необходимостта от създаване и прием на студенти в специалността „Театрознание“. Наред с това, те отразяват съществените идеологически трансформации в рамките на Българската комунистическа партия (БКП), което позволява периодът 1948–1989 да бъде структуриран в педагогически контекст чрез три отчетливи подетапа, кореспондиращи с вътрешнопартийните процеси. Първият етап обхваща периода от 1948 г. – годината на основаване на Държавното висше театрално училище – до Седмия конгрес на БКП през 1957 г., чийто специален доклад за дейността на ВИТИЗ е пряко отражение на процесите на десталинизация и критиката към култа към личността, започнали с Априлския пленум на ЦК на БКП от 1956 г. В този интервал се утвърждават нормативните рамки на театралното образование, съпроводени

със стриктен идеологически и естетически контрол, както и с редица парадоксални ситуации, пред които са изправени преподавателите. След 1957 г. приключва и процесът на пълна съветизация на образователната система. Вторият етап (1957 – края на 60-те години) се характеризира с относителна либерализация, отслабване на идеологическите ограничения и по-голяма свобода в педагогическия процес. Третият етап обхваща 70-те и 80-те години на XX век и може да бъде разглеждан като продължителен период на формална либерализация и разширяване на международните контакти в областта на театралното образование. Въпреки външните признаци за отваряне и разхлабване на контрола, действителното разкрепостяване на академичната среда не се осъществява. През 1990 г. се извършва нова научно-техническа обработка на архивните материали на ВИТИЗ, предизвикана от постъпването на нови документални масиви. В резултат са инвентирани 130 значими архивни единици, обхващащи периода 1976–1984 г., включени в инвентарен опис № 3 и съхранени в добро физическо състояние. В същия опис са вписани и 3746 папки и дела от периода 1952–1984 г., подлежащи на унищожаване след извършена ревизия през юни 1985 г. Описът съдържа и 261 папки със справочен характер от периода 1976–1984 г., предназначени за временно съхранение. Вследствие на честото преместване на архивните материали между различни институционални локации, динамичните кадрови промени и недостатъчната компетентност относно архивните нормативи, част от документацията остава ненамерена. Сред изгубените материали се включват протоколи от заседания на Академичния съвет (1981–1984), Ректорския съвет (1981–1982, 1984), катедрените съвети (1976–1984), научните съвети (1976–1977, 1979–1981), както и на Специализирания научен съвет (1976–1978), наред с други важни документи.

Архивните материали, и по-специално протоколите от заседанията на катедра „Актьорство и режисура“, предоставят ценна информация относно основните насоки на образователната стратегия, реализирана в периода 1945–1989 г. Централната цел на тази стратегия е формирането на различни типове театрални професионалисти – актьори, режисьори и театроведи, които да функционират в рамките на естетическата парадигма на социалистическия реализъм и да допринасят за утвърждаването му в контекста на изграждането на новия социален ред в България. От една страна, тази образователна политика отговаря на нарастващите нужди на разширяващата се театрална мрежа в страната и води до ускорена институционализация и професионализация на българския театър. От друга страна, тя поражда редица практически и методологически предизвикателства, свързани с въпроса как принципите на социалистическия реализъм да бъдат адекватно интерпретирани и приложени в педагогическата практика. Именно тези противоречия заемат значителен обем в протоколите от катедрените заседания и са предмет на продължителни и многопластови дискусии. Държавното висше театрално училище

(ДВТУ) възприема за образец съветския модел на театрално образование, като пълната синхронизация с него се осъществява едва след 1957 г. чрез структурно и съдържателно приравняване на учебните програми. Първоначалните опити за адаптация се реализират чрез разработване на учебни планове, базирани на практиката на водещи съветски институции като ГИТИС, МХАТ и Малий театър в Москва. Съветската система въвежда разграничение между специализирани и общообразователни дисциплини – структурен модел, който в българския контекст се трансформира в дихотомията между „практически" и „теоретични" учебни предмети. Това адаптирано разделение, прилагано през годините, постепенно води до редица негативни ефекти в образователния процес, които стават обект на критика и разисквания сред преподавателския състав на ДВТУ и по-късно ВИТИЗ. Така постепенно през годините на социализма се налага възприятието, че теоретичните дисциплини в областта на театъра започват да се разбират като отвлечена теория[4]. Проблемът с театралната теория се засяга и от гостуващите съветски преподаватели – режисьори и актьори. Критическото отношение се проявява най-вече в разбирането как трябва да се преподава сценичното слово и неговата действена същност. За обогатяване на педагогическия опит през 1950-те години допринася и присъствието на съветския режисьор Борис Бабочкин, който работи в Народния театър с цел да онагледи стилистическия модел за сценична реализация в духа на социалистическия реализъм. Архивните документи от заседанията на академичните съвети от края на 1940-те и началото на 50-те години често пъти съдържат и името на ръководителя на театъра на Моссовет[5] Юрий Завадски. От своя страна, гостуването на театъра на Моссовет през 1953 година в България оставя значителен отпечатък в театралните педагози със своето стилово разнообразие, а в ДВТУ се обсъждат „поуките" от този гастрол. Специална задача да изнесе доклад за гастрола на известния Московски работнически театър получава Моис Бениеш.

Най-голямото и структурно водещо звено в Държавното висше театрално училище (ДВТУ), а впоследствие и във Висшия институт за театрално изкуство (ВИТИЗ) след неговото преименуване през 1954 г., без изненада остава актьорският отдел. През целия разглеждан период до 1989 г. не се наблюдава радикално преосмисляне на концепцията за актьорското образование или за методите на възпитание на бъдещите театрални изпълнители. Налице са промени, които обаче по-скоро следват динамиката на постепенното отслабване на идеологическия контрол от средата на 1950-те години нататък, отколкото да са резултат от осъзнат

---

[4] CSA – Sofia, f. 1717, inv. no. 1, a.u. 23, p. 1.

[5] Театърът на Моссовет, основан през 1923 година е първият театър на работниците от Московския окръг, който трябва да обслужва работническите райони на Москва, фабриките, различни партийни клубове в Москва и т.н.

педагогически преход или реформа. Вместо да бъде изградена цялостна, методологически обоснована и интегрирана система на обучение, в практиката доминират индивидуалните педагогически възгледи и предпочитания на конкретни преподаватели, които нерядко се утвърждават като неформални критерии за качество. Липсата на цялостна методологична рамка и системност в обучението е предмет на многократни вътрешни критики, записани в различни документи и академични дискусии в рамките на институцията. Особено показателна в това отношение е критиката, изказана от Любомир Тенев по време на заседание на Академичния съвет, проведено на 21 декември 1959 г. В изказването си той остро критикува своите колеги за липсата на систематичен подход и отсъствие на научноизследователски принципи в актьорската подготовка, което според него възпрепятства академичното развитие на обучението и неговата модернизация. Според неговите виждания преподавателите не се замислят за системата на своята работа и рядко изявяват своите естетически принципи[6]. Въпреки отправените критики, концепцията за обучението на актьорите в ДВТУ и ВИТИЗ остава последователно (нормативно и номинално) ориентирана към принципите на *реализма* – независимо дали според определените политически условия той е *плакатно-пропагандан*, както в първите години след 1944 до смъртта на Сталин, *социалистически* в един по-омекотен план по време на десталинизацията, или *разширен* след края на 1960-те години. Съгласно устройствения правилник, утвърден от академичния съвет на 27 март 1948 г., управлението на Държавното висше театрално училище се управлява от ректор, с подкрепата на академичен съвет. Ректорът се назначава сред редовните или извънредните професори с указ на президиума на Народното събрание по предложение на Комитета за наука изкуство и култура. Учебната програма е организирана в четиригодишен с три учебни отдела: 1. Актьорство, 2. Режисура и 3. Театрознание[7]. Отделът по театрознание обаче реално се открива през 1950 година, въпреки че е записан в устройствения правилник и е предвидено да бъде открит още през 1948 г. Мотивите за задържането на решението отделът по театрознание да бъде открит са предизвикани от дебатите за учебната програма и липсата на опит според академичния съвет в подобен профил на обучение. Възникват въпросите каква ще бъде ролята на бъдещите абсолвенти театроведи в театралния живот на страната. Не по-малко важен момент в аргументите за отлагането се оказва необходимостта да бъдат установени основните (идеологически) направления, по които ще се преподават теоретичните дисциплини, които ще бъдат централни за този отдел. Основните застъпници пред академичния съвет за откриването на отдела още през 1948 г. са Д. Б. Митов и П. Пенев, но

---

[6] CSA - Sofia, f. 1717, inv. no. 1, a.u. 14, p. 3-83.

[7] CSA - Sofia, f. 1717, inv. no. 1, a. u. 4.

решението се отлага с две години[8]. Подобно колебание показва и, че идеологическите изисквания и реалната ситуация се разминават.

В заключение може да се каже, че архивните източници предоставят възможност за задълбочено осмисляне на реалното състояние и динамиката на театралното образование в България по време на тоталитарния режим. През анализа на основните насоки в неговото развитие се разкриват и по-широки въпроси, свързани със съществуването на българската култура, както и с начина, по който се структурират политическият и социалният живот в периода на тоталитарния социализъм. От една страна, новата власт демонстрира намерение да осъществи методологическо, естетическо и стилистично обновление на театъра чрез прилагането на принципите на социалистическия реализъм. От друга страна обаче, догматичното и идеологизирано тълкуване на системата на Станиславски, заедно с политическата доминанта в образователната и културна политика, водят до създаването на консервативна среда, в която прогресивните импулси остават частично реализирани или потиснати. Вероятно наличието на пълноценен и систематично поддържан архивен фонд би позволило още по-дълбоко и комплексно разбиране на тези процеси и на вътрешните напрежения, съпътстващи културната трансформация в рамките на тоталитарната държава.

Библиография

Извори

CSA - Sofia, f. 1717, inv. no. 1, a. u. 4

CSA - Sofia, f. 1717, inv. no. 1, a.u. 14

CSA - Sofia, f. 1717, inv. no. 1, a.u. 19

CSA - Sofia, f. 1717, inv. no. 1, a.u. 23

Paneva (1981): Lada, Paneva. Театър и общество [Teatar i obshtestvo] учебно помагало, АОНСУ, Sofia [study papers, AONSU]

Литература

Doynov (2011): Doynov, Plamen. Българският соцреализъм – 1956, 1968, 1989 [Balgarskiyat sotsrealizam – 1956, 1968, 1989]. Sofia.

Tenev (1966): Tenev, Lyubomir. Актьори и роли [Aktyori i roli]. Sofia.

Tenev (1949): Tenev, Lyubomir. Държавното висше театрално училище [Darzhavnoto visshe teatralno uchilishte] – В: Театър, 1949, № 3-4.

Nikolova (2020): Nikolova, Rumyana. Модели на функциониране на българския театър в периода 1944–1989 [Modeli na funktsionirane na balgarskiya teatar v perioda 1944–1989]. Sofia.

Paneva (1974): Lada, Paneva. Социалистическата режисура – етапи на развитие [Sotsialisticheskata rezhisura – etapi na razvitie]. – Проблеми на изкуството [Art Studies Quarterly], № 3. Sofia.

[8] CSA - Sofia, f. 1717, inv. no. 1, a. u. 4, p. 6-8.

Summary

This paper delves into the archival materials of the State Higher Theatre School (DVTU) and the Higher Institute for Theatre Arts (VITIZ), focusing on their role in the development of acting and directing education in Bulgaria after 1947. By examining faculty meeting protocols, curricula, and official reports, the study reveals the influence of Soviet pedagogical models and socialist realism on the structure and content of theatre education. It highlights the ideological tensions between artistic innovation and political conformity, shedding light on how these dynamics shaped the broader cultural and political landscape of the communist era in Bulgaria. The research underscores the importance of archival sources in understanding the intersection of politics, education, and artistic expression in totalitarian contexts.

Сценографските архиви

Set Designer's Archives

Албена Тагарева[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Albena Tagareva
Art Studies Institute,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Настоящата статия разглежда сложните проблеми свързани с архивирането и съхранението на произведенията на театралните художници в България, с фокус върху периода на комунизма и времето на въвеждане на специална заповед от страна на Комитета за изкуство и култура. Комплексният характер на творчеството на сценографите, което включва скици, реквизити, макети и други артефакти, архивирането на които се оказва изключително предизвикателство. Случат с архива на Светослав Генев, чийто архив към момента се смята за загубен е изведен като акцент в текста.

Ключови думи: театрални архиви, сценографски проекти, културно наследство, български театър, Светослав Генев

Abstract: This article examines the complex issues related to the archiving and preservation of the works of theatre artists in Bulgaria, focusing on the communist period and the time when a special order was introduced by the Committee for Art and Culture. The multifaceted nature of scenographers' work, which includes sketches, props, models, and other artifacts, makes their archiving an extreme challenge. The case of Svetoslav Genev's archive, currently considered lost, is highlighted in the text.

Keywords: theatre archives, scenographic projects, cultural heritage, Bulgarian theatre, Svetoslav Genev

Творчеството на театралния художник е комплексно и като такова архивирането на продуктите или произведенията: скици, реквизити, макети и др., които са плод на неговата работа се оказва нелека задача, а често дори и невъзможна. За изследователя, който се стреми да придобие една по-пълна представа за работата на сценографа, приносът му за развитието на театъра, както и за процесите през, които е преминал в израстването си като художник, е важно да има достъп до възможно най-много свидетелства за неговата работа. От друга страна, произведенията и артефактите създадени от сценографа биха били важна част от една музейна сбирка, в която визуалният образ на спектакъла, костюмите и реквизитите са значимо свидетелство за театралния факт. Такива обекти са скиците, проектите, картините, снимки от представленията или процеса, записки, макети и др.

---

[1] *Albena Tagareva is an Assistant Professor in the Theatre section at Art Studies Institute, Bulgarian Academy of Sciences. Her interests are focused in the field of Scenography and theatre history. As a young researcher she participated at several conferences with papers from her PhD thesis The Set Design at the National Theatre from 1944 until 1968.*

Email: albena.tagareva@gmail.com

Намирането на всички тези обекти – следи за творчеството на театралния художник обаче е голямо предизвикателство пред изследователя, защото тяхното физическо местонахождение често се оказва разпръснато измежду театрите, в които е работил, където с много малки изключения, тези артефакти биват неглижирани и в последствие изхвърляни. В най-добрите примери за окомплектоване на сценографски архиви, когато това е било задължение на театрите, в досието на спектакъла са запазени също голяма част от скиците на декора, скици и рисунки на костюмите и реквизитите, както и на отделни обекти, които се появяват на сцената; запазени са също и портфолио със снимки на всички промени и етапи от протичането на представлението и настъпилите промени на сценичната среда. Един такъв пример са събраните материали от Сатиричния театър. В Държавния архив – София[2] се пазят такива комплекти за повечето представления от създаването на театъра през 1957 г. до средата на 60-те години. В Младежкия театър също се пази добре подреден архив.

В повечето случаи обаче част и дори единични листове от тези следи попадат в държавния архив, където се завеждат или във фонд под името на автора или като част от фонда на театралната институция[3]. В други случаи самите сценографи пазят лични архиви, които в последствие също подлежат на надлежно описване и съхранение. Често пъти някои от тези артефакти попадат и в архивите на различни галерии и институции, организирали изложби с участието на сценографи като СБХ например, където съдбата им много често е същата както и на тези останали в театрите.

Една от причините за многобройните места за събиране на сценографски архиви е фактът, че през 1968 г. Комитетът за изкуство и култура издава заповед номер I-5717 от 19.XI.1968 г.[4], в която по искане на Съюза на артистите в България се възвръща правото на театралните художници след премиерата на постановките да получават обратно от театрите проектите си за костюми и декори. Театралната технология на производство предполага, че веднъж уточнена визията на представлението между режисьора и сценографа, той предава на театъра определен брой скици, макети, рисунки, по които да бъдат изработени декорите и костюмите, както и необходимите мебели и реквизити. До към края на 1960-те години практиката в театрите е след завършването на конкретния проект скиците и макетите да не се връщат на техните автори, а да остават в театъра, осъществил продукцията и така всъщност те са заведени като архивни единици към институцията.

Те обаче са обект на авторското право и според него, театърът е само временен ползвател. След средата на 1960-те години и по-конкретно,

---

[2] DA – Sofia, f. 2177 Satyr Teatre *Aleko Konstantinov*.

[3] Такъв е примерът с Архива на София, където във фонда на Сатиричния театър присъстват голям брой и добре запазени и подредени скици и снимки от представленията.

[4] CDA, f. 405, inv. no. 8, a. u. 204, p. 204 – An order from the Comity for Art and Culture about set designers sketches and returning it from theatres to their authors.

след преструктурирането на САБ в творческа организация през 1965 г., в която сценографите членуват по право, като работещи в театрите, е подета инициатива тези права на сценографите да бъдат спазвани от театралните институции. Почти веднага след това преструктуриране САБ започва да сключва международни договори за културни сътрудничества с еквивалентните ѝ организации във всички социалистически страни, дори и с творчески съюзи от Западна Европа, като Дания, Франция. САБ кандидатства за членство във ФИА и други организации[5]. Това е и времето, когато започва да се говори сериозно за спазването на авторските права. А България, като страна по международни спогодби, трябва също да ги съблюдава.

Любопитното е, че за тези действия на Съюза и последвалата заповед на КИК се говори в писмо до Комитета от тогавашния председател на Съюза Ружа Делчева, която отправя питане към председателя и подновява започналата, няколко години по-рано, инициатива на театралните художници. В цитираната кореспонденция Делчева пояснява, че предложената от САБ промяна в театралните правилници „… погрешно е редактирана от сътрудниците на отдел *Театър*“. В какво се състои грешката? И какво всъщност се стреми да уреди тази заповед. Председателката пише: „В своята първа алинея [документът – б. а.] застъпва защита на проектите само на гост – художниците, а това трябва да се отнася до всички художници, включително и тези, които са на щат в театрите. В четвъртата алинея заповедта също има неправилно редактиране като се цитира тарифата за авторски възнаграждения, които се отнасят до проектите за декоративно решение и по-конкретно до замисъла и идеята за един проект, по който се осъществява декора, а не до самия оригинал, който сам по себе си представлява произведение на изкуството и би следвало да се заплаща по други тарифи“[6]. И нататък Ружа Делчева уточнява: „В нашето предложение, което беше загубено, бяха застъпени четири въпроса, свързани с практиката и служебното положение на художниците в театрите, които въпроси останаха без окончателен отговор. Същото предложение ние изпратихме повторно в КИК през март 1969 г. и неговият ход стигна до отдел *Театър*, където и до сега чака своето придвижване“. Част от останалите въпросите, които САБ се стреми да разреши в комуникацията си с КИК са несправедливото заплащане за труда на художниците, което е значително по-ниско в сравнение с това на режисьорите; освобождаването на сценографите от задължението да изготвят рекламните материали в театъра, както и правото им на платен творчески отпуск от какъвто се ползват и режисьорите[7]. Разрешаването на тези въпроси са и първите действия на новосформираната през 1971 г. секция *Сценография*.

---

[5] Archive SAB, Letter from Ruza Delchva to Pavel Matev from 26.09.1970.

[6] Op. cit.

[7] Archive SAB, Proposal from section Scenography, SAB.

Споменаването от Ружа Делчева на факта, че кореспонденцията между САБ и КИК по въпроса касаещ сценографите е загубена е някак показателен за начина, по който се опазва театралната памет. До голяма степен именно начина на съхранение на сценографските проекти от театрите също провокира необходимостта проектите да бъдат връщани на техните автори. Свидетелства за това продължаваме да откриваме или по-точно да не можем да открием в архивите на театрите. Един от най-фрапиращите примери е състоянието на архива на театъра в Пловдив. Това е и театърът, който в продължение на около десет години има за директор един от най-значимите български сценографи за времето на комунизма, а именно Светослав Генев.

Съдбата на Генев – житейска и професионална, е интересна със своите парадокси. Убеден комунист, син на партизанин и в последствие високопоставен партиец на регионално ниво[8], Генев има добър старт в професията. В същото време той е добър художник, който е приет в специалност *Сценография* в Художествената академия с изпит, а не по заслуги. След дипломирането си през 1958 г. той се завръща в родния си град и е назначен за сценограф в Пловдивския драматичен театър, а през 1966 г. става и негов за директор. Под неговото ръководство Пловдивският театър постига най-сериозните си творчески успехи. Тук Генев реализира и едни от най-мащабните и креативни творчески проекти с режисьори като Христо Христов, Крикор Азарян, Пантелей Пантелеев, Иван Добчев. Светослав Генев остава директор на театъра до 1975 г., когато е отстранен. Той продължава да работи в театъра с различни режисьори до 1982 г. Някои от знаковите представления в тези около 25 години, на които Генев е сценограф в този период са: *Боровете не превиват клони* от К. Странджев (1961), с режисьор Хр. Христов, *Уестсайдска история* от А. Лоурънс и Ъ. Леман (1968), реж. Крикор Азарян, *А утрините тук са тихи* от Б. Василиев (1972) и *Садал и Орфей* от Ив. Радоев (1974) и двете под режисурата на Пантелей Пантелеев, *Чичовци* от Ив. Вазов (1975), реж. Иван Добчев и много други.

Парадоксалното е, че въпреки значителния период, в който Генев прекарва в Пловдивския театър и като директор и като сценограф и след многобройните си постановки, там липсват всякакви архивни свидетелства за неговата работа. На практика архив на театъра не съществува към днешна дата. Пазят се откъслечни документи, насипни снимки от представления, голяма част пиесите, които са играни през годините, частична административна документация и други документи. Според драматурга на театъра в периода 1972–1982 г. Стефан Янков[9], след като е отстранен от поста директор Светослав Генев взима със себе си архивите свързани

---

[8] Archive SBH, fond: Personal File Svetoslav Genev.

[9] В интервю със Стефан Янков, проведено на 10.02.2021 г. за целите на плановия проект: „Нови сценографски подходи в българската практика в периода 1956–1968 г." на гл. ас. д-р А. Тагарева.

с неговото творчество. Това твърдение трудно може да бъде доказано, но липсата на архив, както и факта, че Св. Генев е бил принудително отстранен от поста дават основания да се приеме казаното от Янков за вероятно. Няколко години след това, през 1982 г. в Пловдивския театър се извършва ремонт, а трупата играе представленията си в пригодената камерна зала в Арменското училище в града. Предложенията на настоящия екип на театъра са, че именно тогава, както и през 1990-те години голяма част от архива е бил изхвърлен заедно с непотребните вещи. Липсва включително и снимковият архив, за който още тогава се е знаело, че е бил и в много лошо състояние.

В същото време личният архив на сценографа Светослав Генев, който се смята, че той е пазил в дома и ателието си, към момента се счита за загубен. Негови скици, чертежи, рисунки, а и снимки от представленията, върху които е работил не са достигнали до Държавна агенция *Архиви*, нито до архивите на САБ или СБХ. През 2019 г. сценографът умира на 87-годишна възраст, негов наследник е синът му, който обаче не желае да съдейства за откриването, архивирането и запазването на творчеството на неговия баща. Така днес можем да съдим за творческите постижения на Генев, по останалите рецензии за представленията, обсъжданията, които са се организирали в рамките на Националните прегледи на драмата и театъра, от коментарите оставени от неговите съвременници и колеги, както и от снимките, които са запазени от режисьори и актьори, и такива, публикувани в списанията и периодичния печат или които се съхраняват в някои от другите театри, в които е работил.

Светослав Генев се възползва напълно от влязлата в сила през 1968 г. заповед на КИК по настояване на САБ, както правят и редица негови колеги, включително и в Народния театър. В допълнение на това трябва да се подчертае и факта, че до края на 1980-те години копия на тези артефакти не са се правили. Сценографът е изработвал един макет или няколко за различните сцени с промени, както и един проект на многобройни сценографски картони, които никой след това не е мултиплицирал или заснемал. По тях съответно се правят и техническите чертежи за фактическото производство на декора. Много рядко в театрите има запазени фотографии на тези проекти – такива има в Сатиричния театър например. Те обаче не винаги са достатъчни. Масовата фотография във времето на комунизма е черно-бяла. Въпреки че цветната фотография е достъпна и през 1970-те години, тя все още е твърде скъпа и неизгодна не само за архивни цели, но също така и за заснемането на представленията. Албуми с цветни снимки от представления се пазят в архива на Народния театър – за някои идеологически важни постановки, но дори и те са компромисни от днешна гледна точка. От друга страна, сценографските картони са пълноцветни и въпреки, че не са толкова точни, колкото една снимка, те носят атмосферата на представлението, задават неговия колорит и основните цветови композиции, които са способни да придават допълнителни значения в спектакъла.

Във времето на комунизма и на централизираните, йерархични театрални структури, архивирането на физическите следи оставени от съществуването на едно театрално представление следват един сравнително строен шаблон, според който, някъде по-съвестно, а някъде не съвсем, се събират и съхраняват тези свидетелства. В края на 1980-те години, както и в следващите десетилетия тези процеси стават все по-трудно проследими.



1. Константин Радев. Детайл към сценографския проект за *Удържимият възход на Артуро Хи* от Б. Брехт, (1961) реж. Б. Дановски, Сатиричен театър *Алеко Константинов* (ДА – София, ф. 2177, оп. 1, а. е. 16)

Konstantin Radev. A detail part of set design for *The Resistible Rise of Arturo Ui*, B. Brecht (1961), dir. B. Danovski, Satire Theatre *Aleko Konstantinov* (DA – Sofia, f. 2177, inv. no. 1, a.u. 16)



2. Константин Радев. Сценографски проект за *Удържимият възход на Артуро Хи* от Б. Брехт, (1961) реж. Б. Дановски, Сатиричен театър *Алеко Константинов* (ДА – София, ф. 2177, оп. 1, а. е. 16)

Konstantin Radev. Set design for *The Resistible Rise of Arturo Ui*, B. Brecht (1961), dir. B. Danovski, Satire Theatre *Aleko Konstantinov* (DA – Sofia, f. 2177, inv. no. 1, a.u. 16)



3. Константин Радев. Детайл към сценографския проект за *Удържимият възход на Артуро Хи* от Б. Брехт, (1961) реж. Б. Дановски, Сатиричен театър *Алеко Константинов* (ДА – София, ф. 2177, оп. 1, а. е. 16)

Konstantin Radev. A detail part of set design for *The Resistible Rise of Arturo Ui*, B. Brecht (1961), dir. B. Danovski, Satire Theatre *Aleko Konstantinov* (DA – Sofia, f. 2177, inv. no. 1, a.u. 16)



4. Константин Джидров. Детайл към сценографския проект за *Дървеница* от В. Маяковски (1960), реж. Б. Дановски, Сатиричен театър *Алеко Константинов* (ДА – София, ф. 2177, оп. 1, а. е. 11)

Konstantin Dzidrov. A detail part of set design for *The Bedbug*, V. Mayakovsky (1960), dir. B. Danovski, Satire Theatre *Aleko Konstantinov* (DA – Sofia, f. 2177, inv. no. 1, a.u. 11)



5. Константин Джидров. Сценографски картони за *Дървеница* от В. Маяковски (1960), реж. Б. Дановски, Сатиричен театър *Алеко Константинов* (ДА – София, ф. 2177, оп. 1, а. е. 11)

Konstantin Dzidrov. Set design for *The Bedbug*, V. Mayakovsky (1960), dir. B. Danovski, Satire Theatre *Aleko Konstantinov* (DA – Sofia, f. 2177, inv. no. 1, a.u. 11)

Библиография

Извори

CDA, f. 405: Централен държавен архив, фонд 405 – Министерство на културата [Central State Archives, fond 405 – Ministry of Culture]

Archive UBA: Архив на Съюза на артистите в България, секция Сценография [Archive of Union of Bulgarian Actors, section Scenography]

DA – Sofia, f. 2177: Държавен архив – София [State Archive – Sofia, fond 2177, Satyr Teatre *Aleko Konstantinov*]

Archive SBH, fond: Personal File Svetoslav Genev: Архив Съюз на художниците в България [Archive Union of Bulgarian Actors, fond: Personal File Svetoslav Genev]

Summary

The article summarizes the challenges associated with the collection, preservation, and systematization of scenographic archives, which are dispersed among various institutions – such as theatres, state archives, private collections of artists, and galleries. A key development in the evolution of archival practices in the field of scenography in Bulgaria is Order No. I-5717 of November 19, 1968, issued by the Committee for Art and Culture, which restored the right of theatre designers to reclaim their costume and set design projects after the premieres of productions. This change resulted from the advocacy of the Union of Bulgarian Artists (UBA), which, following its restructuring into a creative organization in 1965, began to actively defend the copyright interests of scenographers. The preservation of the integrity of scenographic archives is a crucial aspect of maintaining theatrical memory, particularly with regard to the period of communism and earlier, when technological limitations made it impossible to reproduce these materials in color photographic copies.

Tracing the Footsteps of a Role: Apostol Karamitev's Henry IV in the Archives

По следите на една роля: Хенрих IV на Апостол Карамитев в архивите

Anna Shoyleva-Chomakova[1]
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Анна Шойлева-Чомакова
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Abstract: Luigi Pirandello's plays, one of the leading representatives of the grotesque school, hold an important place in Bulgarian theatre history, despite being relatively few in number. The staging of his works at the National Theatre over the years can be described by notable productions from directors such as Nikolay Masalitinov, Aleksandar Ikonografov, Encho Halachev, and Teddy Moskov. However, the performance of *Henry IV* at the same stage in 1970 stands out, particularly due to the exceptional portrayal by actor Apostol Karamitev. This paper examines the significance of Karamitev's performance within the context of Pirandello's play, which juxtaposes the comic and tragic, while exploring the philosophical themes of identity, illusion, and reality. The text traces the historical development of Pirandello's works on the Bulgarian stage and analyzes Karamitev's nuanced acting by looking back at the archives. Apostol Karamitev's role in *Henry IV* became a defining moment in Bulgarian theatre.

Keywords: Luigi Pirandello, theatre of grotesque, Bulgarian theatre, Apostol Karamitev, acting performance, theatre archives

Абстракт: Пиесите на Луиджи Пирандело, един от водещите представители на гротесковата школа, заемат важно място в историята на българския театър, въпреки че са сравнително малко на брой. Постановките на негови творби на сцената на Народния театър през годините могат да бъдат описани чрез забележителни продукции на режисьори като Николай Масалитинов, Александър Иконографов, Енчо Халачев и Теди Москов. Въпреки това, постановката на „Хенри IV“ на същата сцена през 1970 г. се откроява особено поради изключителното превъплъщение на актьора Апостол Карамитев. Настоящият труд изследва значението на изпълнението на Карамитев в контекста на пиесата на Пирандело, която съпоставя комичното и трагичното, като същевременно изследва философските теми за идентичността, илюзията и реалността. Текстът проследява историческото развитие на произведенията на Пирандело на българска сцена и анализира нюансираната актьорска игра на Карамитев, като се позовава на архивни материали. Ролята на Апостол Карамитев в „Хенри IV“ се превръща в определящ момент в българския театър.

Ключови думи: Луиджи Пирандело, театър на гротеската, български театър, Апостол Карамитев, актьорско изпълнение, театрални архиви

---

[1] *Anna Shoyleva-Chomakova, PhD, is an Assistant Professor at the Theatre Department – Institute of Art Studies (Bulgarian Academy of Sciences). She has a PhD in Screen Arts at the same institution. Research fields: history of theatre, historical avant-garde, theory and history of acting, cultural policies in theatre and film industries.*

E-mail: a_shoyleva@abv.bg

The plays of Luigi Pirandello, one of the leading representatives of the school of grotesque, set on the Bulgarian stage, although not numerous, occupy an important place in the history of our theatre. Often, when we discuss them in theatrical criticism, we mention the readings of Nikolay Masalitinov and Aleksandar Ikonografov between the two world wars, as well as those of Krikor Azaryan, Teddy Moskov, and Lili Abadzhieva after 1989, and also that of Apostol Karamitev. The attention is drawn to the fact that among the names of the directors appeared that of an actor whose portrayal of Henry IV left a vivid mark on Pirandello`s world on the Bulgarian stage. The primary task of this text is to trace and outline, as far as possible, the contours of this performance, seeking evidence in the archives from the time immediately following the play's appearance on the chamber stage of the National Theatre in 1970.

The dramaturgy of Luigi Pirandello occupies an important and distinctive place in 20th-century European theatre. In the Italian playwriting of the watershed between the 19th and 20th centuries, the current of naturalism is most strongly represented. In response to the need for change and rejection of the pomp of bourgeois drama and the literalism of verismo, the grotesque theatre emerged, with its most prominent representatives Luigi Chiarelli, Luigi Antonelli, and Pier Maria Rosso di San Secondo. Shortly before that, a movement of futurists appeared in Italy, striving for radical change in art. In the *Manifesto of Futurist Playwrights* (1911) the entire system of traditional theatre was rejected, and a call was made for the creation of performances that would make the audience reflect and critically engage, using distortion, exaggerated gestures, and alienation. In the context of this general, profound change of the theatre and its means of expression that occurred at the beginning of the last century, Kamelia Nikolova portrayed the grotesque school as "a specific early manifestation of the post avant-garde drama that was imposed in Europe after the decline of the avant-garde movements […] and its subsequent reconciliation with the failure of radical projects for the reconstruction of the world and with the dullness of everyday life..." (Nikolova 2017: 13).

We can highlight a few basic concepts in Pirandello's dramaturgy that run like red threads through all his work. In general, they can be outlined through the ideas of *nude masks, the mirror* and *theatre within the theatre* (Ill. 1). Originating from the grotesque theatre, Pirandello's works express conflict through the opposition of face and mask. Based on this clash, dramaturgical structures are developed, which begin with comedic and eccentric events, but gradually shift toward deformation. The face reveals the inner suffering of the individual, while the mask conveys the outer forms of social conventions. The main character is torn between his internal instincts and the social rules imposed on him from the outside. In the grotesque theatre, this tension is usually resolved by the end of the drama. It is reconciliation that forms the basis of Luigi Chiarelli's programmatic play *The Mask and the Face* (first staged in 1916), where the masks of honour and love overlap and settle into a strangely distorted image (Doncheva 2007: 57).

However, Pirandello, although starting from the ideas of the grotesque theatre, began a pessimistic modification of these images. For him, the *mask* is modelled

not only by the individual but also by other members of society. Although life and man cannot be understood and are constantly changing, the social environment strives to assign labels for unambiguity. This creates insecurity in the individual about their own nature, causing them to perceive the authentically false reflection of their face in the eyes of others. This is where the *mirror theme* comes in. At the same time, everything is a game, the boundary between reality and dream is elusive, the substitution of roles is endless, and all that happens is a delusion, theatre. The concept of *theatre within the theatre* is particularly strongly advocated in Pirandello's trilogy, beginning with the play *Six Faces in Search of an Author* (1921), with which he achieved world fame, followed by *Each in Their Own Way* (1924) and *Tonight We Improvised* (1930). Robert Brustein, in his book *The Theatre of Revolt*, summarizes Pirandello's core concept of the illusory nature of everything, following the philosophical ideas of Bergson. He briefly presents it as follows: "Life [...] is impermanent, ever-changing, fleeting, and indefinable. It lies outside the bounds of reason and can be expressed only through impulsive actions and instincts. But a man endowed with reason cannot live solely by his instincts. [...] Therefore, he uses his mind [...], but since life cannot be explained, such judgments are illusory" (Brustein 2001: 217-218).

Returning to the Bulgarian theatre, we can note that interest in the dramaturgy of Luigi Pirandello emerged during the period between the two world wars, as previously mentioned. During this period, modern European drama held a significant place in the country's theatre repertoires, accounting for at least half of the productions. The inclusion of contemporary dramaturgy has been charged with expectations for the renewal and reconstruction of theatrical art in Bulgaria, as well as for inclusion in the common European spiritual attitudes of the first two decades of the last century (Nikolova 2017: 13). So, in 1926, five years after the scandalous premiere of *Six Faces in Search of an Author* at the Vale Theatre in Rome, the play by the innovator-playwright was staged at the National Theatre. In this context, the poster of our first stage in the mid-1920s fully coincided with the then Western European theatrical trends. The production of *Six Faces in Search of an Author* has been assigned to the new director, Nikolay Masalitinov, with the expectation that he will demonstrate and prove his qualities in the field of modern repertoire (Ill. 2). The play was received by the critics as good but with controversial moments regarding the interpretation of Masalitinov and the presented acting. Pirandello's second play, staged on the stage of the National Theatre, was *Right You Are! (if you think so)*, which was realised during the 1939/1940 theatrical season. (Ill. 3) This production was made by debut director Alexander Ikonografov, who had just returned from his studies in France. Although the inclusion of the play in the moderate-conservative repertoire of the National Theatre was driven mainly by the need to bring diversity, the critical controversies surrounding the play proved to be particularly acute. They did not focus on directorial skills and Ikonografov's interpretation, but rather on the type of theatre and the play itself. If we summarise, we can say that Pirandello's plays on the Bulgarian stage during the period between the two wars, regardless of the different interpretations of the directors (in the case of Masalitinov, who used

a realistic-psychological manner, and of Ikonografov, who offered an avant-garde reading), remained partially misunderstood by the Bulgarian audience and cause polarised reactions in the then press (Nikolova 2017: 13).

The third "turning" to a text by Pirandello in the National Theatre took place only thirty years later, at the very beginning of the 1970s, during the communist regime, when the director Encho Halachev decided to stage the emblematic play *Henry IV* on the chamber stage (Ill. 4). Debuting at the National Theatre in 1964 with Somerset Maugham's play *The Good Old England*, Halachev was a representative of the numerous first post-war generation of directors in Bulgaria, formed at the State Higher Theatre School. The director was described by theatre critics as an artist who addresses "difficult and contradictory authors", as "fighting for every play – to protect its stage character, its actuality, its idea and […] stage charge" (Vassileva 1974: 45). The play *Henry IV* appeared in the repertoire of the National Theatre, as evidenced by the protocol of the literary bureau and the artistic council of the theatre of June 21, 1969, primarily as a desire to mark the centenary of the birth of Luigi Pirandello, but also as a conscious necessity to address the great authors of the European modern drama of the first decades of the century. However, the statements made immediately reveal the ideologically loaded interpretations and arguments for the inclusion of the specific text in the theatre's program, such as the fact that "the author reveals the tragedy of the capitalist system, which allows for its entry into our repertoire." Although it was accepted into the National Theatre's 1969/1970 season program, Pirandello's play initially faced serious resistance, as mentioned in the discussions by the Art Council just before the premiere. Although the arguments for this were not clearly stated, we can assume that there was both an essentially poor knowledge and understanding of the theatre of grotesque and post avant-garde drama, and that the choice of such type of dramaturgy was in sharp contradiction with the guidelines set by the Communist Party for setting realistic dramas endured in the canon of socialist realism. However, although with significant delay, one of Pirandello's most staged plays entered the repertoire of our first stage and is remembered in time not so much for its directorial interpretation as for the outstanding acting performance of Apostol Karamitev.

Apostol Karamitev is one of the actors who left a lasting and bright mark not only in Bulgarian theatre and cinema but also in television, radio, dubbing, and variety, as well as in pedagogical and directing activities (Ill. 5) The many roles he played, different in nature, reveal the wide range of his acting abilities. At the very beginning of his creative path, his teacher – the director Boyan Danovski – assigned him two roles in Shakespeare's play *As You Like It* (1947) – Jacques and Orlando. "And it is with this gesture", as the theatre critic Lyubomir Tenev would later write, "that Karamitev's acting nature seems to be cut in half and the wide range of his roles is identified" (Tenev 1973: 3). Yoanna Spassova-Dikova also defines him as "one of the examples of an oxymoronic actor" who plays "from extremely negative, repulsive characters to charismatic and glamorous positive characters" (Spassova-Dikova 2014: 157).

Examining Pirandello's play *Henry IV*, it is inevitable to note that the grotesque theatre requires a distinct mode of expression. In the few plays from this school that appeared on the Bulgarian stage until the middle of the last century, it cannot be argued that there are skills and understanding built towards this type of theatre, where acting stands on the edge between the comic and the tragic, transforming into bright gestures and extreme forms. The first Bulgarian acting generations were slowly professionalising, initially through the training of the most prominent of them abroad, mainly in Germany and Russia, and later in the established theatre schools in the country, with the leading one being at the National Theatre, which later grew into the State Higher Theatre School. In this context, the staging of Pirandello's *Henry IV* at the beginning of the 1970s at the National Theatre posed a challenge to the entire creative team. By casting Apostol Karamitev in the lead role, director Encho Halachev approached the play with special intuition. Karamitev's wide range of acting and the wealth of means of expression he commanded predetermined the construction of a memorable acting performance over the years.

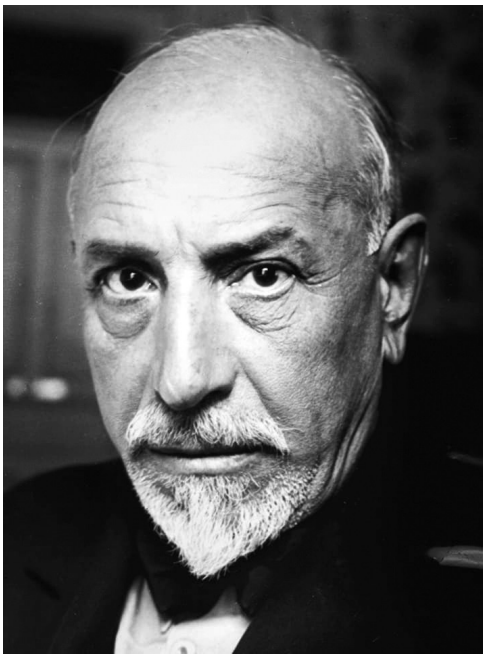
Building on the archives of the performance preserved to this day – critical reviews in the press and specialised editions, scientific monographs from the period, minutes of councils, photos, and audio recordings – we begin to build the idea of an actor's vivid personal touch, which expressively and at the same time with nuance recreated the image of the main character in Pirandello's play. Before we get into the details of the analysis, let's take a few initial observations from the reviews. They, on the one hand, very clearly emphasise the powerful and rich acting performance of Apostol Karamitev with his "exceptional power of experience and enviable acting technique", which "increasingly intensifies the tension […] by introducing new elements and nuances" (Paneva 1974: 130). Such opinions are expressed both in the reviews and monographs of theatre critics and in the minutes of meetings by actors, directors, and playwrights. The performance did not go unnoticed, and in the following year, 1971, the actor was nominated for the highest distinction in the field of science, arts, and culture at the time, the Dimitrov Prize, awarded by the People's Republic of Bulgaria.

At the same time, the limited number of press reviews stands out. In their detailed consideration, there is an ideological load in the interpretation of the play, which also reflects on the analysis of the actors' performances. However, important observations can be made that lead us to the essence of Apostol Karamitev's role. In Vladimir Karakashev's extensive article in *Plamak* J*ournal*, the introduction of the character is described as follows: "in Karamitev's character in these initial scenes lives insanity; the actor plays with virtuoso ease and artistry, with sharp transitions from one state to another; at one moment he looks menacingly and gives orders, at another he laughs and ironies, at yet another immense pleasure is written on his face". The image of Pirandello's nameless character, whose madness reflects the problems of identity and illusions, of the false and the real, of the tragic, but also of the comic, leading to absurdity, makes the acting task extremely challenging (Ill. 6) The critic clearly outlines the changes in the various states of the character: "But gradually, in the course of Henry IV's rushing large monologue,

we begin to feel a certain change, as if the chaos of thoughts takes on greater order, the irony becomes more purposeful", after which "the actor again puts on the mask of madness" (Karakashev 1970: 92). An important point in the nuance of the role is the second act, where the hero reveals himself to his servants, and it is understood that he has already been simulating his insanity, hiding from reality and the masks of others. At this turning point in the role, it is noted that "another Henry is revealed – hearty, frank, suffering"; "in the actor's play, there is lyrism, hidden warmth, watercolour has replaced the sharp, graphic outlines" (Karakashev 1970: 93).

Lada Paneva, for her part, in the book *In Dialogue with the Present*, summarises her observations on the role played by Karamitev: "Only with the very great masters of the scene can such a phenomenon be observed. The role is filled with many emotional outbursts, sobs, even frenzied anger or ruthless self-humiliation […], and at the same time, it does not for a second stray from the main direction. Every detail in this so intricately constructed role contributed to a clearer and more complete disclosure of its theme" (Paneva 1970: 131). Perhaps one of the most characteristic features of this performance, which is also set in the dramaturgical text, is the constant shifting between states, between reality and fantasy, between play and madness. Another review, distinguishing the individual layers of actor accumulation, speaks of "an incredible internal and external intensity of the semitone, of the dramatic beginning, where silence means tone, whispering – scream, screaming – catastrophe. Halachev and Karamitev reached the limit of creative concentration" (Vasileva 1974: 46).

A vital role in the creation of the image portrayed by Apostol Karamitev is played by the photos from the play and the audio recording of Henry IV's monologue from the second act (Ill. 7). Once again, the conviction that the role was built multi-layered, with many nuances and internal changes, with insight into the acting of "theatre within the theatre" and going beyond the realistic-psychological acting typical of the Bulgarian scene at the time. Has Karamitev reached the essence of the grotesque theatre? We do not know this, but we can conclude that his acting laboratory was equipped with a wealth of techniques to reveal the tragic, the comic, the lyrical, and the sarcastic. In connection with the premature death of the actor in 1973, Sevelina Gyorova outlined the creative approach of the actor with the words: "Apostol chose uncharted paths, and with his characteristic will and perseverance, he decided not to imitate or resemble others. Not even the brightest ones" (Gyorova 1973: 4). In conclusion, it can be said that the portrayal of Henry IV in Pirandello's play, as performed by Apostol Karamitev, will remain a model for an actor's performance in the history of Bulgarian theatre and will be remembered as one of the most significant roles of the actor.



10905

ШЕСТЬ ЛИЦА ТЪРСЯТЪ АВТОРЪ

Л И Ц А:

Бащата	—	С. Огняновъ / В. Теневъ
Майката	—	Зл. Недева
Доведената	—	В. Ушева
Синътъ	—	Ст. Савоъ
Момчето	—	Д. Дюстабанова
Госпожа Пачe	—	М. Мянкова / М. Пенкова
Режисьоръ	—	Кр. Сарафовъ
I актриса	—	Р. Талинска
I актьоръ	—	Ив. Бакаловъ / Д. Пешевъ

Актриси, актьори, инспициентъ, суфльоръ, гардероберъ, машинистъ, вратарь, електричарь, прислужница.

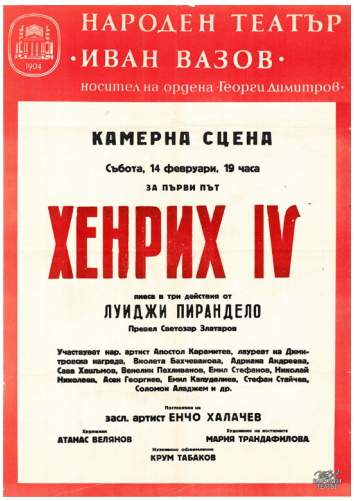
Режисьоръ **Н. О. Масалитиновъ**

1. Luigi Pirandello (IMDB: https://www.imdb.com/name/nm0685063/)

2. ‘Six Characters in Search of an Author’, dir. Nikolay Massalitinov, National Theatre, 1926, program (National Theatre’s Archive)



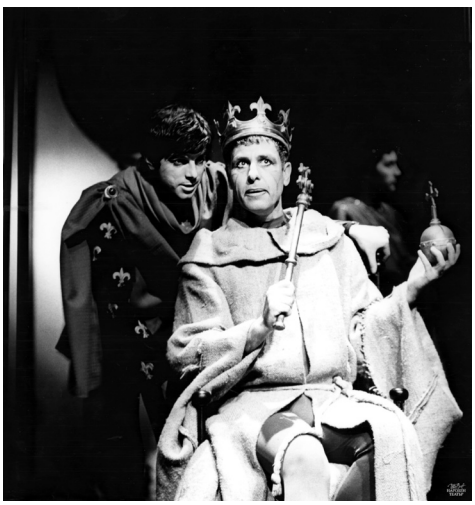
3. Olga Kircheva and Boris Mihaylov in ‘Right You Are! (If You Think So)’, dir. Alexander Ikonographov, National Theatre, 1940 (National Theatre’s Archive)



4. 'Henry IV', poster, National Theatre, 1970 (National Theatre's Archive)



5. Apostol Karamitev and Ginka Stancheva in the movie 'Favorite 13', 1958 (IMDB: https://m.imdb.com/title/tt0279208/mediaviewer/rm2401311488/)



6. Apostol Karamitev and Nikolay Nikolaev in 'Henry IV', dir. Encho Halachev, National Theatre, 1970 (National Theatre's Archive)



7. Apostol Karamitev and Adriana Andreeva in 'Henry IV', dir. Encho Halachev National Theatre, 1970 (National Theatre's Archive)

Bibliography

Brustrein (2001): Brustein, Robert. Театърът на бунта [The Theatre of Revolt]. Sofia.

Doncheva (2007): Doncheva, Antoaneta. Маската – свобода и затвор [Maskata – svoboda i zatvor]. Sofia.

Gyorova (1973): Gyorova, Sevelina. Отраженията на Апостол Карамитев [Otrazheniyata na Apostol Karamitev]. –Народна култура [Narodna kultura], № 47, 4.

Karakashev (1970): Karakashev, Vladimir. Смъкване на всички маски [Smakvane na vsichki maski]. – Пламък [Plamak], № 21, 92-94.

Nikolova (2017): Nikolova, Kamelia. Пирандело и българският театър: дебатът за маската [Pirandelo i balgarskiyat teatar: debatat za maskata]. – Проблеми на изкуството [Art Studies Quarterly], № 2, 12-16.

Paneva (1970): Paneva, Lada. В страстен диалог със съвремието [V strasten dialog sas savremieto]. – Театър [Teatar], № 8, 23-31.

Paneva (1974): Paneva, Lada. В диалог със съвремието [V dialog sas savremieto]. Sofia.

Spassova-Dikova (2014): Spassova-Dikova, Yoana. Апостол в театъра – 90 години от рождението и 40 години от смъртта на актьора Апостол Карамитев (1923–1973) [Apostol v teatara – 90 godini ot rozhdenieto i 40 godini ot smartta na aktyora Apostol Karamitev (1923–1973)]. – Homo ludens, № 17, 153-160.

Tenev (1973): Tenev, Lyubomir. Неуморим творец на сцената [Neumorim tvorets na stsenata]. – Литературен фронт [Literaturen front], № 42, 3.

Vasileva (1974): Vasileva, Ekaterina. Стъпала към самобитното. Енчо Халачев [Stapala kam samobitnoto. Encho Halachev]. – Театър [Teatar], № 11, 45-48.

Summary

Luigi Pirandello's have left a significant mark on Bulgarian theatre, even though productions of his works have been relatively rare. Key moments in the history of Pirandello's reception in Bulgaria include the works of directors like Nikolay Masalitinov and Aleksandar Ikonografov in the interwar period, and later Krikor Azaryan, Teddy Moskov, and Lili Abadzgieva after 1989. The 1970 production of *Henry IV* at the National Theatre, directed by Encho Halachev, will be remembered as one of the most significant in Bulgarian theatre for Apostol Karamitev's performance, demonstrating a rich spectrum of emotions and intense shifts between different states of mind. His portrayal of the character of Henry IV, with its complex interplay of madness, irony, and self-reflection, became a landmark in the history of Bulgarian acting. Through critical reviews, archival materials, and analysis of Karamitev's performance, the text highlights his unique approach to the role, which transcended conventional acting methods of the time, contributing significantly to the interpretation of Pirandello's work on the Bulgarian stage. Karamitev's performance remains a defining moment in the history of Bulgarian theatre, representing an actor's ability to explore and express the deep contradictions of the grotesque theatre genre.

The Fates of Individuals Against the Backdrop of Grand History
Личните съдби в контекста на голямата история

Dagmar Podmaková[1]
Institute of Theatre and Film Research,
Slovak Academy of Sciences

Дагмар Подмакова
Институт за театрални и филмови изследвания,
Словашката академия на науките

Abstract: This paper explores three approaches to documentary theatre productions: from verbatim theatre, through documentary drama with fictional elements, to theatre-fiction in which creators draw on archival materials. The narratives of these productions portray the fates of individuals in specific political and social circumstances that profoundly affected their lives and reverberated within the broader context of historical and contemporary events.

Keywords: documentary theatre, Sergei Magnitsky, Jozef Tiso, Alexander Dubček, Gustáv Husák

Абстракт: Настоящата статия изследва три подхода към постановките на документалния театър: от буквалния театър (verbatim theatre), през документалната драма с измислени елементи, до театъра фикция, в който създателите се позовават на архивни материали. Разказите на тези постановки обрисуват съдбата на отделните индивиди при специфични политически и социални обстоятелства, силно повлияли живота им, които отекват в по-широкия контекст на историческите и съвременни събития.

Ключови думи: документален театър, Сергей Магнитски, Йозеф Тисо, Александър Дубчек, Густав Хусак

The history of any country is constructed from various forms of memory: written documents, visual and audio materials, and the testimonies of witnesses and their descendants. Documentary theatre may be based strictly on older or more recent source materials, but it can also incorporate elements of fiction. Verbatim theatre addresses specific events through oral history or employs various archival sources, often supported by images (film materials, photographs) or authentic sound recordings – such as shots from labour camps or manipulated testimonies from political trials, particularly those of the Stalinist period. Such theatre frequently delivers a strong political message.

---

[1] *Dagmar Podmaková, CSc (equivalent of PhD) is a senior researcher at the Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences, Institute of Theatre and Film Research, Bratislava, Slovakia. Her research fields encompass the past and present of Slovak and Russian theatre. She has authored a number of books, e.g. Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo [In Quest of Trnava Theatre] (2006), Osvald Zagradnik i ego predshestvenniki. Dolgaja predystorija spektaklja Solo dlja chasov s boem [Osvald Zahradnik and His Forerunners: The Long Prehistory of the Solo for Drum Clock] (2008), Príbeh divadla. Divadlo, ktoré nezaniklo [The Story of a Theatre. A Theatre that Did Not Cease to Exist] (2009). She has co-authored several monograph collections and studies on directors and actors in Slovak theatre. She is also the co-author of the concept of the three-volume book 100 rokov Slovenského národného divadla 1920–2020 [The Centenary of the Slovak National Theatre, 1920–2020] (2024) and its main contributor.*

E-mail: dagmar.podmakova@savba.sk.

In the 1990s, productions that critically engaged with the socialist past began to emerge in the former Eastern Bloc[2]. Drawing on archival sources, many of them brought new insights about people who had been forbidden to be written or talked about for decades – political prisoners, unjustly persecuted priests, intellectuals, émigrés, and in Czechoslovakia, politicians associated with the Prague Spring of 1968 and particularly with Alexander Dubček. From 1970 onwards, it was forbidden to publicly discuss or write about these individuals. The situation changed after the Velvet Revolution of November 1989 and the abolition of censorship. Theatre creators were expected to adopt their own stance and not just illustrate or linearly interpret various data. In addition to the politicians who were no longer alive, theatre-makers began to show interest in cultural figures previously proscribed and excluded from curricula. After the division of Czechoslovakia into two independent countries[3], several documentary theatre projects were launched in Slovakia, but only a few of them were notable for their theme or its treatment.

Although the archives of the former State Security Police were opened and new information gradually became available, public engagement remained limited. Unlike in the Czech Republic, former collaborators with the secret police were not barred from governmental jobs in Slovakia. The political affairs of the 1990s, or the revolt of prisoners in Leopoldov, the country's largest prison, during which five guards were murdered[4], have not become theatrical themes despite the prison's prior use in the 1950s to house not only murderers and criminals but also politicians and cultural figures sentenced in show trials orchestrated by Soviet Security advisers. The prisoners endured brutal conditions, often without access to medical care.

In Slovakia, no documentary theatre production in the 1990s or later provoked as significant a response from the public and the state as some projects by Moscow's Teatr.doc[5]. One example worth mentioning in connection with Leopoldov is the project *One Hour Eighteen* (Chas vosemnadcat) by author Mikhail Ugarov and director Elena Gremina. The production reconstructed the death of the lawyer Sergei Magnitsky in a Moscow detention facility and sparked public debate on the state of the prison system. At the same time, people began to publicly discuss what had been concealed. Magnitsky, an auditor for the investment fund Hermitage Capital, had accused senior officials of corruption. In retaliation, the state charged him with tax fraud in a politically motivated trial. Denied medical care in custody, he was reportedly dying for one hour and eighteen minutes. Drawing on his letters to his mother and on the testimonies of those who were not afraid to speak out, Teatr.doc created imaginary dialogues. The production premièred just seven months after Magnitsky's death in November 2009. The trial continued even after his death. Neither the judge, nor the doctor or the investigators were indicted; the

---

[2] Also referred to as communist regime.

[3] The Czech Republic and the Slovak Republic were established on 1 January 1993.

[4] See https://en.wikipedia.org/wiki/Leopoldov_Prison.

[5] What gave impetus to the establishment of this theatre was a seminar on the verbatim method, conducted by leading representatives of London's Royal Court Theatre in Moscow in 1999.

court found that neither the prosecution nor Magnitsky's imprisonment fell outside the bounds of Russian law. There was little newspaper coverage of this politically engineered economic trial, so the general public had no information. The political affairs worsened Russian–American relations on both sides. The police and the Ministry of Culture retaliated with a number of sanctions against the troupe (multiple losses of performance venues, forfeiture of some of their property, and others).

The production was based on speech, minimal props, and seated actors who entered and exited the characters, representing helpless citizens. In the small hall, the audience came into almost direct contact with the actors and their interpretation of the event. In their discussion with the creative team[6], foreign visitors from non-post-socialist countries revealed that they were unable to grasp the helplessness of the attorney and the family in the case of the arrested and convicted lawyer. As in the past, after Yuri Petrovich Lyubimov's productions in Moscow's legendary Taganka Theatre, audiences left in contemplative silence.

From Verbatim Theatre to Artistic Fiction

The three productions about three prominent Slovak political figures discussed below embody three different forms of the authors' approaches to the topic. The first politician is Jozef Tiso, president of the First Slovak Republic (1939–1945), who was sentenced to death by the National Court and executed in 1947. The second is Alexander Dubček, a well-known political figure, member of the Communist Party, and advocate for "socialism with a human face", who was expelled from all posts in 1970 and remained under surveillance by the secret police and the police. The third is Gustáv Husák, President of the Czechoslovak Socialist Republic during most of the "normalisation" period (1970–1989). All three productions were staged at the Arena Theatre, which operates without a permanent ensemble of actors and directors.

Jozef Tiso (1887–1947)

The monodrama *Tiso* (2005), based entirely on extant archival sources, is closest to verbatim theatre. Tiso, a Catholic priest by profession, studied in Vienna and worked as a curate and a parish priest. He was socially active and taught Slovak at a time when the language was not officially allowed to be used in Austria-Hungary. After the establishment of the Czechoslovak Republic in 1918, he became a member of the National Assembly. Following the Munich Agreement between four countries without any representatives of Czechoslovakia in September 1938, Czechia lost part of its territory to the Germans. Later the Poles annexed part of northern Moravia, and Slovakia lost its southern part and the Transcarpathian region, which were occupied by the Hungarians. At that time, Tiso advocated for the autonomy of the Slovak Republic within a common state and Hitler became interested in dividing the rest of the republic. The Slovak Republic was proclaimed on 14 March 1939, and the next day Hitler occupied the Czech lands and established the Protectorate of Bohemia and Moravia. It is important

[6] The discussion was part of the Russian Case programme in April 2011.

to be aware of these facts for understanding not only the history of the previous Slovak Republic, but also the actions of the powerful countries which, in pursuit of their own interests, sacrifice the smaller ones who cannot defend themselves and therefore look for ways to get saved.

Since neither President Tiso nor other politicians from the National Party had sufficient international experience, the Germans easily forced an economically relatively independent state to declare war on the Soviet Union and later on the Western Allies. Slovakia adopted anti-Jewish racial laws and enforced them consistently. German garrisons and secret state police acted violently towards any resistance by the population and president and priest Jozef Tiso did not publicly stand up for the citizens. German repression multiplied after the suppression of the Slovak National Uprising in August 1944[7]. After the war, Tiso and other representatives of the First Slovak Republic were tried and executed.

The author and director of the play, Rastislav Ballek, chose to present Tiso as a man with national interests who gradually shaped himself into a leader. Drawing on Tiso's sermons, speeches, articles, and other contemporary sources, he constructed Tiso's retrospective confession in prison. His words about humility and the love of God and neighbour contrast with the (self-)defence of his reasoning and actions as the head of an independent state during the war, while his monologues show philosophical depth and logic. Performed on a virtually bare stage with only a minimal set (a bed, a table, and a confessional), the actor and his ability to distinguish by tone Tiso's thoughts when he speaks as a man, as a priest, or as the president defending the state's decisions play a very important role. The director employed a number of metaphors, including children's singing not only as a legacy of slain children but also as a herald of an immaculate future. The production sparked much debate about the state leader and his decisions regarding the expropriation of Jewish properties and his approval of the deportation of Jews to labour camps[8].

Alexander Dubček (1921–1992)

A different approach was taken by a young creative team to the communist politician and main figure of the Prague Spring[9], Alexander Dubček. The occupation of Czechoslovakia by the five armies of the Warsaw Pact on 21 August 1968 had negative consequences for the reform processes connected with the democratisation of society, which, apart from the abolition of censorship, were mainly introducing economic changes towards a market economy. Citizens have never forgotten how the Soviets seized the top politicians of Czechoslovakia and deported them to the Soviet Union, where they were detained in an unknown location.

---

[7] The aim of the uprising was to overthrow the Tiso regime and resist the Germans.

[8] The production is still in repertoire today. After the death of the main actor, Marián Labuda, his character was taken over by his son Marián Labuda Jr.

[9] "Prague Spring" refers to the period of political thaw in Czechoslovakia in 1968 and is associated with Alexander Dubček after his election as First Secretary of the Central Committee of the Communist Party of Czechoslovakia.

It was only after the arrival of President Ludvík Svoboda[10] in Moscow that Leonid Brezhnev, the supreme leader of the Soviet Union, was willing to negotiate. The internees were released after the signing of the Moscow Protocol[11].

The plot of Viliam Klimáček's play *#dubček* (2018, directed by Michal Skočovský) is framed as a theatre rehearsal. During their first reading of the new play, the young actors step out of their characters and comment on Dubček's stances in different contexts: his formation and trust in the Communist Party, his political and social growth in the 1960s, the refusal of other socialist countries to accept Czechoslovakia's departure from Moscow's unified policy, the tacit consent of Western countries to the occupation of Czechoslovakia, the signing of the Moscow Protocol, the loss of Dubček's posts, his social degradation, and his return to the political scene after the Velvet Revolution in 1989. Archival film sequences, photographs, radio recordings, and quotes from politicians' statements and from various records complemented the discussions. The performers' monologues with stories of their families from those times were also incorporated into the play. The dialogues and monologues presented a spectrum of opinions on the historical decisions of the politician in difficult situations, but from a current perspective and with new knowledge obtained from archives.

Gustáv Husák (1913–1991)

The production *Dr Gustáv Husák: Prisoner of Presidents, President of Prisoners* (2006, directed by Martin Čičvák) is strongest in its images of Czechoslovakia's normalisation (from 1970 to November 1989). Its author, Viliam Klimáček, offered theatrical metaphorical visual fiction from several well-known facts and documents. He focused on the important stages of Husák's life: a pre-war intellectual, his party activism during and immediately after the Second World War, his arrest and imprisonment for nine years on trumped-up charges of bourgeois nationalism, his amnesty in 1960, his judicial and party rehabilitation three years later, and his rise to the highest offices in the state from 1969 onwards. Although the play abounds in historical information, the plot – a flashback – is artistic fiction.

The author created the three characters of Dr Husák with three performers acting as each other's alter egos. In the first part, the creative team drew on Husák's personal memoirs and on newspaper articles, while in the second part they dealt with his prosecution, his physical and mental torture in Leopold Prison, and his sentencing. The third part portrayed a lonely man through his appearances at meetings of the highest bodies of the Communist Party, recurring film shots featuring scenes kissing Soviet delegations, New Year's speeches, and more. The monologues and dialogues of all three Husáks were interspersed. At times they spoke in the first-person singular and at other times they conducted a dialogue, shifting across timeframes.

---

[10] A former brigadier general on the Eastern Front of the Second World War.

[11] The protocol de facto legalised the occupation, the temporary stay of Soviet troops (which lasted as long as until 1991), and the return to the hard line of the pre-reform period.

This engaging and visually varied theatrical account did not evaluate Husák as a politician, nor did it ask questions or recounted the era[12]. The creative team bypassed the inner struggles of a man marked by the excruciating experience of his imprisonment orchestrated by Stalin's advisers (he was the only person who did not confess at the hearings). Nor did the production answer the imaginary question of whether Husák was a prisoner of himself, and when and to what extent he might have influenced the well-organised course of normalisation.

Conclusion

Since the 1990s, artistic freedom and the opening of archives have provided historians – and, subsequently, theatre creators – with a wealth of new topics to explore. Although numerous important documents were shredded in the immediate aftermath of 17 November 1989, recent years have seen the emergence of new insights from duplicate records. Several events from the time of the Second World War to the late 1980s could be illuminated by archival materials in the Russian Federation and Ukraine but these are inaccessible to researchers from abroad. In addition to the three aforementioned Slovak politicians, other stimulating productions about statesmen and politicians (aviator and astronomer Milan Rastislav Štefánik, minister of culture and poet Miroslav Válek) and writers (Dominik Tatarka and others) have also been produced in Slovakia. Directors increasingly collaborate with historians and ethnographers and also make use of oral history, producing works that combine personal and collective memory (e.g. immersive theatre linking a venue with memory and documents). These productions aim to foster historical and cultural awareness, particularly among younger generations.

Summary

Authors and companies of documentary drama in Slovakia are increasingly consulting historians while also seeking new information independently. The resulting productions are not intended to merely reveal classified facts (as in the project *One Hour Eighteen*) but to critically reflect on the events and figures of the intricate history of the twentieth century. This study demonstrates the diverse approaches of theatre-makers to the treatment of such themes – from verbatim theatre based on living or historical documents to artistic fiction of contexts and imaginary dialogues. For international readers, it is necessary to shed light on the historical contexts of the actions and fates of prominent statesmen. Through speech and images, these projects underscore the need to search for parallels between the past and the present.

This study is an output of VEGA project No. 2/0135/25 The Grey Normalisation Period. The Discourse on Stereotypes in the Perception of Slovak Theatre in the 1970s and 1980s.

[12] In the meantime, the Czech historian Michal Macháček wrote an insightful book on Gustáv Husák based on important documents at Moscow archives, but many more remain hidden from Czech or Slovak researchers.

Пиесата „Албена“ от Йордан Йовков и измеренията на сетивността

The Play *Albena* by Yordan Yovkov and the Dimensions of Sensuality

Венета Дойчева[1]
Национална академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“

Veneta Doycheva
National Academy for Theatre and Film Arts “Krastyo Sarafov”

Абстракт: Статията анализира плановете на сетивност, съдържащи се в пиесата „Албена“ от Йордан Йовков и осмисля тази специфика като израз на колективен опит. Посочват се измерения на проявите на сетивността във визуален, фоничен и комплексен план. Коментират се връзките между ситуации, действие и персонажи през линията на споделени знания и преживявания, които се съхраняват и пренасят във времето. Осмисля се онези аспекти от драматическия живот, които носят подчертано сетивен характер и могат да се осмислят като своеобразен жив архив.

Ключови думи: „Албена“, Йордан Йовков, сетивност, колективно преживяване, споделена памет, сетивен архив, българска драма

Abstract: The article analyzes the dimensions of sensuality present in the play *Albena* by Yordan Yovkov, interpreting this specificity as an expression of collective experience. It identifies the manifestations of sensuality on visual, phonic, and complex levels. The relationships between situations, actions, and characters are discussed through the lens of shared knowledge and experiences, which are preserved and transmitted over time. The article reflects on those aspects of dramatic life that carry a distinctly sensual character and can be understood as a kind of living archive.

Keywords: *Albena*, Yordan Yovkov, sensuality, collective experience, shared memory, sensory archive, Bulgarian drama

Плътността на драматическия живот в пиесата „Албена“ (Yovkov 1971: 9) се изгражда като динамика на поетически ходове, а сред изразните пътища на Йовков се открива и панорама от сложно разгърнати планове на сетивност. Ще погледнем към сетивността в измеренията на специфична памет, която архивира както онтологичното, така и епистемологичното начало.

Ако приемем, че сетивното преживяване е повече обвързано със субективното начало и е базовата точка на уникалния персонален битиен опит, може би има основания да анализираме регистрите на личния сетивен опит в измеренията на драматическия свят. Този фокус ще ни насочи към света на персонажите и ще ни отвори процеп към невидимата реалност на живота на сетивата.

В рамките на пиесата знаците на личните преживявания, спомени и следи със сетивен характер са разгърнати в разнообразни посоки и

---

[1] *Veneta Doycheva, PhD, is a theatre critic, researcher and Professor at the National Academy for Theatre and Film Arts. Research areas: theory of drama and Bulgarian drama. Author of the books: ‘Words and Erinyes’ (2010); ‘Théâtre bulgare d’aujoud’hui’ (2007); ‘The Imagined Body’ (2016).*

E-mail: veneta.doytcheva@gmail.com

свидетелстват за индивидуално сетивния живот. Но, сетивността е винаги вписана в рамки с над персонален характер. Сетивността е до голяма степен феномен на културните практики и традиции, което предполага споделени преживявания и форми на съхраняване и предаване на общи сетивни полета. Този фокус ще ни насочи към колективните нагласи и базовите ориентири за свързаност в колективния живот.

От този ъгъл на анализ конкретната пиеса би проговорила за това, което е съхранено като общо знание и отношение към/чрез сетивността, но би ни разкрила и актовете на несъзвучност с общите нагласи. Особено интригуващо е да се прочетат симптомите на индивидуалните прояви, обвързани с линията на действие и конфликтни сблъсъци, осмислени през призмата на сетивния живот.

Някои от посоките на сетивното присъствие са изразени в по-директни образи, които обхващат цялата образна система. Доминира връзката колективен живот – природен цикъл. Преживяването на пролетта, която е обхванала всички, резонира по различен начин у персонажите, но ги събира в една обща и категорична зависимост от цикличността на пробуждането на новия живот. В ремарките и в диалозите темата за императивите на природата присъства като актуално сетивно потапяне, но и като невидима свързаност с предходните стадии на живота. Сетивното отношение към сезона на природното събуждане е изразено в различни планове.

Сетивност на погледа

Визуалното начало, което Йовков постига е най-силно изразено от персонажите в отношението им към цветовете. Цветовете с най-категорична сила са подбудител на емоционална възбуда. Зеленината на пролетните ниви, върбите, люляка край мелницата – тази прегръдка на събудената за нов живот природа говори на всички. Това е изначалната причина битието в актуалното му случване да бъде възможно. Природата е жива и красива, но освен обща сфера на материалност и фактурност в постигната директна натура, природата е най-вече извор на храна за хората. Мелницата (цветово тя също е посочена като природна: „дъсчена“) и нивите не са нито „фон“, нито „среда“ на действието. Те са един организъм, който диша през цикъла на неспирното мелене на зърно от неспирното раждане на земята. Мелницата като образ е видимото изражение на едно битие следващо респектиращ архирежим. В нея (мелницата) се срещат: както знание за началата на цивилизованост, така и източника на вечното обновление.

Ако цветовете на пролетната зеленина активизират сетивната колективна памет, възхождаща към митичното време (in illo tempore) и са отглас от реда на примитива, то цветовете на културираната природа активизират колективна сетивност, възхождаща към реда на сакралното в измеренията на християнската традиция. В този сетивен ред на

визуалното са разположени ритуално измазаните в бяло къщи, идеализираните блянове на Албена за дом: „моя къщичка, че да си я наредя, както аз си зная, да туря бели перденца на прозорците, саксии с босилек, с френче, с мушкато“. Семейството и домът като светското местообиталище на духа на Светото семейство актуализират това свое измерение с всяко ново очакване на Христовото възкресение. Домът – „курник“, като е определена къщата на Албена от Сенебирски, отхвърления претендент е драстичното изключение. В редицата на боядисаните отново бели къщи, неизпълненият от Албена ритуал придобива значение на буквално посочване на греха, който става видим за всички.

Визуално-сетивното като споделена мяра проговаря и през кристализиралите представи за женска хубост, изказани предимно през отношението на колектива към Албена. Сравненията са от реда на природно-фолклорната образност и са категорично общ смислов код : „хубавата ябълка“, „цъфнала като трендафил“, „капчица“, „толкоз бяла, веждите, такъв тънки“…

Някои от общите възприятия на присъствието на Албена продължават в реда на визуално ефектното в образите на социална представителност. Рефренът за царственост, с която тя е асоциирана от различни персонажи потвърждава мястото ѝ в реда не на формалните йерархии, а на символните отношения. Сетивните преживявания в този регистър са комплексни и не могат да се ограничат само до идеята за външна красота. Те изказват и енергията на внушението, което образите на царственост асоциират: това са вътрешни за колектива преживявания за безспорното ѝ превъзходство над всички. Отново архаичното доминира и бива изказано като откровение: „Кога иска бог, говедарката може да бъде по-хубава и от царицата“. Тази пословица изрича констатация за метафизичната воля и под формата на фолклорен изказ актуализира тезата за над човешка подредба в света на човешката йерархия. Аурата около Албена отново идва да потвърди онова, което се знае от време оно: пътищата господни са неведоми. Всички в селото разпознават, че красивата жена Албена е непомерна за ежедневните мерки. Точно преживяването за царственост в нейното присъствие е необяснимо с рационални аргументи, а само със сетивата на вътрешния взор.

Сетивност на слуха

Темата за божественото като постижим и непостижим свят е едно от дълбинните измерения в пиесата. Йовков успява да постигне интензивна сетивна атмосфера, която не позволява на никого от персонажите да се отскубне от лъчението на тази сила. В звуков план той съчетава шума на мелницата като постоянно фонично присъствие с разнообразие от звуци с различна природа, интензитет и ритмичност. Отново една сентенция архивира колективния сетивен опит за битието на мястото: „На воденица хората са глухи“. Буквално и метафорично хората в селото не се

чуват. Мелницата произвежда ритмичния си индустриален грохот и с него говори духа на модерната епоха, но и наследството на въртящите се воденични камъни, които са стривали зърното още от най-архаичните времена. В пиесата Йовков въвежда и звука на черковната камбана. Тя също е сетивен опит, проникнал в плътта на селото. В архивите на колективната памет тези звуци са категорични и с ясно съдържание. Камбаната е звуковото означение на призив за съборност и служение, тя е знание, което общността предава на поколенията като идентификационен маркер за християнска принадлежност. Така чрез плановете на шума на мелницата и на звъна на камбаната се докосват присъщите на общността императиви на материалната и на духовната грижа. Според онова, което Йовков изказва в пиесата, музиката на актуалното за епохата състояние на света е индустриален грохот и камбанен звън. Потопени в тази аура на сетивна памет, хората от селото са в перманентно за ситуацията състояние на изпитание.

Сетивност на комплексно ниво

Дилемата, озвучена по този параболичен начин се съсредоточава в още един колективен жест – люшкането, което обхваща тълпата на финала. Многократно е отбелязвана енергията, която Йовков успява да съсредоточи в партитурата на движението на селяните, събрани на мегдана за да присъстват на отвеждането на Албена. Там се концентрира колебанието между наследената още от епохата на примитивното общество грижа за социалното оцеляване и също толкова архаичната грижа за пренасянето във времето на духовното основание. Спонтанността в реакциите на селяните тръгва от общия смут, негодувание, злоба, злорадство и се преобръща в друг общ смут – с характер на обърквање, безпомощност, отчаяние. И изходната и крайната точка в движението на колективното настроение са вътрешно нюансирани, но Йовков подчертава доминантата на споделени емоционални регистри, общи в констатацията за смут. Паметта за разрушителната сила, която упражнява върху общността отприщената енергия на убийството (на Куцар, в рамките на сюжета) кристализира в началните гласове, призоваващи за линч и саморазправа. Срещу тях се чува гласът на паметта за спасителната сила, която упражнява върху общността енергията на присъствието на Албена в селото. Между порива за колективно спасение от разрушение чрез наказание (хипотетичната вина на Албена, която вика за възмездие) и порива за колективно спасение от разрушение чрез съхраняване (катализиращата за селото енергия, концентрирана в присъствието на Албена) общността инстинктивно обръща везните в посоката на туширането на мотива на отричането и стабилизира експанзията на мотива на утвърждаването. Въпросът: „Какво е селото без Албена?“ очевидно е реторичен въпрос. Той формулира сърцевината на колективното изпитание, което кристализира в необходим колективен избор. Най-красивото в пиесата на Йовков е, че той не озвучава

отговора на този въпрос. Всичко е доведено до точка, в която преживяването е общо, категорично, кулминационно. Без думи се изказва утаеното битийно отношение към казуса и явно е, че общността единодушно го разполага в междинната зона между рационално стабилното, вековно утаено познание и не-разсъдъчното динамично преживяване на конкретността. Изглежда, че спорят две архаични начала. И те са пълноценно остойностени и споделени. Но надделяването на прошката, илюзията за „недаването" на Албена е много повече от общностна солидарност. Целият богат и невидим спектър на лъчението на нейното присъствие в селото се съсредоточава в този миг като категорична равносметка за дълбинния смисъл на преживяването, свързано с нея. Това е прозрение, че духовната перспектива на света е реална, възможна и постижима. Общността избира да стои при тази своя вътрешна способност за бъдеще, възможно само през общо духовно споделяне. Подсказаната линия на християнското начало като възможно общо битие и спасение, сякаш се опровергава, или поне отслабва пред императива на онова зърно на смисъл, което Албена носи. В изпитанията на основанията за бъдеще, надделява готовността за съхраняване на капацитета на общността да бъде в контакт със собствения си ресурс за метафизичен хоризонт. И тук темата за архива на християнското битие като същинско съборно битие е основна тоналност на проблема за измеренията на духовността. Но Йовков допълва този хоризонт с неизречения отговор на важния въпрос за ориентирите на смисъл в битието. (Това е прословутият въпрос на дядо Власю.) Линията на християнската духовност, тематизирана, но и сетивно постигната полага основата, но ядрото на драмата е в събудения колективен архив за духовен идеал. Това е причината Албена като персонаж да бъде възприемана не само като индивидуалност сред общността. Тя е катализатор на актуализиране на един архиархив, който пази различни изражения на колективното събиране в точка на споделена духовност.

Йовков е дискретен в разгръщането на този духовен архив. Но поетическата му чувствителност на драматург изгражда възли на явяване на битието на колективната сетивност. Споменахме образите на визуално прекрасното, свързани с анонимната фолклорност. От същия извор на анонимно творчество извличат образите на песенно-лиричното преживяване на любовта като амбивалентно чувство. Ремарка в първо действие кара Албена два пъти да запее песента „Рано е Радка ранила" като спонтанно лично изказване. В тревожното второ действие, втора сцена, Баба Мита продължава тази смислова линия като спомен за нейната братова дъщеря Диманка, която: „тъй си и отиде, защото беше хубава. И какво остана от нея? Нищо. Една песен ѝ извадиха". Съдба, сякаш предначертана и за Албена, която *замислено* и *с усмивка* отвръща: „Е… и на мене пък ще извадят песен… " Докосването до темата за хубостта и темата за песента за хубостта усилва ненатрапливата линия за стойността на образната изразност като единствен автентичен път за преживяване

на красотата. Утаените емоции в музика и думи, които всички са чували изпети от различни певци по различни поводи или пък като спонтанен порив на изпълнителя също са елемент от невидимата алхимия на духовната памет на селото. Женската красота като загадка, като благо и като проклятие, кристализира и като въпрос с онтологично и епистемологично значение. Песенното архивиране е само кулминация на проклетия въпрос за смисъла, ако отново се върнем към мащаба във въпроса на дядо Власю.

Спряхме се с повече внимание върху пътищата на сетивната памет на колектива, така както ги изказва Йовков в пиесата. Но пиесата „Албена" не загърбва и пътищата на сетивната памет на индивида, като разгръща не по-малко интересни и вълнуващи измерения на драматизъм. В този план биографично и екзистенциално време пазят личните следи от сетивен живот и мистерията на този опит заслужава отделен анализ.

Библиография

Yovkov (1971): Yovkov, Yordan. Събрани съчинения в шест тома, т. 5[Sabrani sachinenia v shest toma, t. 5]. Sofia.

Summary

In the play *Albena*, Yordan Yovkov constructs a dynamic interplay of poetic movements, within which a panorama of intricately developed dimensions of sensuality unfolds. This article analyzes sensuality through the lens of a specific type of memory that archives both ontological and epistemological foundations. This specificity is interpreted as an expression of collective experience. The study outlines the manifestations of sensuality on visual, phonic, and complex levels. Emphasis is placed on the connections between situations, action, and characters, viewed through the prism of shared knowledge and experiences that are preserved and transmitted over time. The article explores those aspects of dramatic life that carry a distinctly sensual nature and may be understood as a kind of living archive.

The Authentic "Archives" of the Self in the Bulgarian Theatre during and after Covid-19

Автентичните „архиви" на Аз-а в българския театър по време и след Covid-19

Milena Mihaylova[1]
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Милена Михайлова
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Abstract: During the Covid-19 crisis, we were longing for human activity, face-to-face communication, and meetings in real places outside. That's why new or non-traditional forms of theatrical events, illuminated with spontaneity and free spirit, returned for a new life and appeared in Bulgaria. They reminded me of the 1960s/1970s, when the so-called happening/performance manifested, characterised by a quest for authentic living through art, interest in interactivity between performers and spectators, and creators/human beings in the process of self-discovery/self-analysis. Despite the negative consequences, the phenomenon of "world lockdown" in 2020, 2021, and 2022 has also led to something positive – immersive/interactive experiences have become more frequent in our theatre, exciting environmental theatre, too, spectators and actors are inhabiting a common "here and now", interacting with each other in a non-theatrical/theatrical space and enjoying art together. It was often observed, and it still happens today, that we attend performances that give a chance to look into ourselves or into someone's authentic stories, personal experiences, memories, feelings, associations, born in real time, even provoked on an unconscious level. And all this is a kind of personal "archive", turning into an irreplaceable real-life drama.

Keywords: authentic life, Covid-19, environmental theatre, memory, immersive/interactive experiences

Абстракт: В Covid-19 кризата закопняхме за човешка активност, общуване очи в очи, срещи на истински места навън. Затова и тогава започнаха да се появяват озарени със спонтанност и свободен дух нови или нетрадиционни, завърнали се за нов живот, форми на театрално случване в България. Напомниха ми за 60-те/70-те години на XX в., когато се появяват т.нар. хепънинг/пърформанс, характеризиращи се със стремеж за автентично живеене чрез изкуството, интерес към интерактивност между изпълнители и зрители, творци/човеци в процес на себеразкриване/самоанализиране. Въпреки негативните последствия, явлението "world lockdown" през 2020, 2021 и 2022 доведе и до нещо положително – оживи театъра ни с имерсивни/интерактивни изживявания, вълнуващ театър на средата, зрители и актьори, обитаващи общо „тук и сега", общуващи едни с други в нетеатрално/театрално пространство. Често се наблюдаваше, а се случва и днес да присъстваме на спектакли, даващи шанс за вглеждане в себе си или в нечии автентични истории, лични преживявания, спомени, чувства, асоциации, пораждани в реално време даже и провокирани на несъзнателно ниво. А всичко това е своеобразен личен „архив", превръщащ се в незаменима драматургия, породена от истинския живот.

Ключови думи: автентичен живот, Covid-19, театър на средата, памет, имерсивни/интерактивни изживявания

---

[1] *Dr Milena Mihaylova is a theatrologist with interests in the field of theatre theory, history, and criticism, new theatre practices and documentary theatre. Senior Assistant Professor in sector "Theatre" in the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences (2013 – at present). She defended PhD dissertation in Theatre Studies/Performance Studies at the National Academy for Theatre and Film Arts in 2012. She has written a multitude of reviews for Bulgarian and Foreign theatre performances, theoretical articles and interviews in special issues as Literary newspaper, HOMO LUDENS Magazine, Theatre Magazine, etc. She is a member of the Union of Bulgarian Actors and the International Association of theatre critics.*
E-mail: milenikos@gmail.com

During the Covid-19 crisis, we were longing for human activity, face-to-face communication, and meetings in real places outside. That's why new or non-traditional forms of theatrical events, illuminated with spontaneity and free spirit, returned for a new life and appeared in Bulgaria. They reminded me of the 1960s/1970s, when the so-called happening/performance manifested, characterised by a quest for authentic living through art, interest in interactivity between performers and spectators, and creators/human beings in the process of self-discovery/self-analysis. Like Richard Schechner, the worldwide famous performance theorist and theatre director, with his inspiring thoughts, experiments in environmental theatre, and his belief that "… there is an actual, living relationship between the spaces of the body and the spaces the body moves through; human living tissue does not abruptly stop at the skin" (Schechner 1994: 12). According to him, human beings and space are both alive, so after the pandemic that took over the world and the impossibility of using traditional theatre stages, he began to provoke new talk about the need for re-introducing of the ideas of environmental theatre, to move theatrical events outside, because environment is where life happens, and we do not obligatory need a stage, a black box, the drama can develop freely in any space that is surrounding us. Despite the negative consequences, the phenomenon of "world lockdown" in 2020, 2021, and 2022 has also done something positive – enlightened our theatre with immersive/interactive experiences, exciting environmental theatre, spectators and actors inhabiting a common "here and now", interacting with each other in a non-theatrical/theatrical space. It was often observed, and it still happens today, that we attend performances that give a chance to look into ourselves or into someone's authentic stories, personal experiences, memories, feelings, associations, born in real time, even provoked on an unconscious level. And all this is a kind of personal "archive", turning into an irreplaceable real-life drama. Through it, every viewer is at the centre of the events, and is also their creator, together with the actors – "life" and "art" become one. They are also concerned with common themes. The moments of universal crises, such as Covid-19, and subsequently the endless wars, even in the 21st century, make reality frightening, and people are increasingly worried. The ban on leaving your home, the acceptance of communication with others as a threat, the loss of the chance for spiritual self-reflection through art, the daily news of people in distress, fleeing from wars, and the numerous innocent victims in a cruel world without peace are even traumatic. Here comes the sharp reminder that we are all mortal, hence the thirst to ask existential questions, such as… What is truly valuable in life, and between people... what is happening in their souls, under the "mask" of life... or this mandatory Covid mask, without which at the airport we were told for a long time *No mask, no flight!*

The spiritual flights of the artists in this article, however, are life- and soul-saving. They are thinking, socially engaged, and feeling the pain, seeking a way out… not just for themselves. Artists and spectators use the street as a "stage" and still manage to create and preserve moments of true mutuality by using the means of the world-famous verbatim theatre in the performance *Exhibits* (2021), directed by

Neda Sokolovska of Vox Populi Documentary Theatre Studio. That emerged during Covid-19 and asked through its essence the crucial question – how should the theatre be reformed to survive in these hard times? It happened in the open air, among all of us, immersing us in the worlds of extraordinary individuals, "disappearing human species" with a strong spirit, faith and life-saving human values. The actors are in small cabins (scenography Boris Dalchev/Nevena Georgieva), face to face and within arm's reach of those passing through the Crystal Garden in Sofia, who came to experience a theatrical moment, but also a moment of togetherness, enthusiasm, and a chance for a person to meet another person. "That was one way much more bravely to try to reach the audience", said in a conversation for this article the director of *Exhibits*, Neda Sokolovska. In her opinion, the connection created between the actors and the spectators in this performance is very important. "We made it very intimate and personal even though it's on the square and they are not together in enclosed space - that's how we discovered a new way to reach people, to talk to people on our verbatim, and documentary pieces". Her actors Vasilia Drebova, Georgi Naldzhiev, Petko Kamenov, Elena Kaneva, Jivko Gushterov, Simeon Bonchev feel more liberated in their acting presence outdoors, and the reason is: "The moment they go outside, they are much more brave because they know what they would say belong to the true reality of the street, it is not belonging to the much more fictional reality of the theatre stage" (Ill. 1).



1. Vasilia Drebova in the performance *Exhibits* (2021), directed by Neda Sokolovska (Vox Populi Documentary Theatre Studio), together with the people passing through the Crystal Garden in Sofia, photo: Marica Kolcheva



2. Mila Bancheva in *Chronicle – a memory preservation project* (2021), directed by Neda Sokolovska (Vox Populi Documentary Theatre Studio), Goethe-Institut, Sofia, photo: Rayna Teneva

The actual reality during Covid-19 was also an existential crisis, so it provoked us not only with new theatre forms, but as well as is still immersing us in the reality of nowadays, making us think about life itself, the power of the human spirit, death, what will remain after us, etc. So Vox Populi Documentary Theatre Studio continues to be interested in human beings in *Chronicle – a memory preservation project*, too (Goethe-Institut, Sofia). Photographs capture elderly people born in the 1920s and 1930s, and their voices and personal stories are preserved and brought to life in an exhibition and a verbatim performance. And as Neda Sokolovska said: "For me, the most important question from 2020 on is how we would preserve the memory and how we would regard the older generations in this situation. They are the ones most endangered by the pandemic, as well as from the biological side. But we still have people from the generation who lived through the Second World War, who can tell about it. The analogue generation/pre-digital generation is fading away and more than ever we need to listen to their voices, to try to capture and preserve as much from this verbal memory as possible, because it is a non-material treasure…" (Ill. 2).

The team of Vox Populi Documentary Theatre Studio was looking for such a treasure in Veliko Tarnovo, too – one of the most beautiful, historically significant towns in Bulgaria, where the Bulgarian Revival time can still be felt. They made an



3. Georgi Naldzhiev in the promenade performance TAM *Tour – Varusha South* (2021), directed by Neda Sokolovska (Vox Populi Documentary Theatre Studio), photo: Gergana Noykova

exciting promenade performance, *TAM[2] Tour – Varusha South* (2021), diving into the authentic spirit of the Old City of Veliko Tarnovo, the Old district *Varusha*. Interviewed people who live there, and by presenting their personal stories, the process of rediscovering the urban environment begins. They share stories of tired, crumbling houses, sadness for the days gone by, when many children played around, and now it is empty, the elderly have died, the young survive individually abroad; the community of the locals disappears with them, there are almost no authentic houses left, they are replaced by renovated guest houses full of tourists. The actors and audience are walking together around the old city, being in real touch with different parts of the old houses used as a precious natural environment (Ill. 3).

The "human inner stage" of Emergency Theater is also significant – on – in it, the director – playwright –actors – musicians, scenographer – lighting (Juliana Saiska, Tzveta Sofronieva, Yana Moroz, Elica Alexieva, Elena Dimitrova, Velislav Pavlov, Nino Gomes, Ralitza Toneva), and viewers truly exist, live and feel in real-time, share, and delve into their Self, their souls in the performances *Scenes at Dawn* (2021, National Student House, Sofia) and *The Room of Pleasure is Empty* (2023, Regional Center for Contemporary Arts "Toplocentrala", Sofia). The creation of the first one (based on poetry, letters, drama texts by Tz. Sofronieva, and on fragments

[2] TAM opened in 2012 as an independent space for cultural and social events in Veliko Tarnovo.



4. Juliana Saiska and Elena Dimitrova in the performance *Scenes at Dawn* (2021), directed by Juliana Saiska (Emergency Theater), National Student House, Sofia, photo: Martin Atanasov

of personal narratives of the actors) began during the imposed Covid crisis. Then the team communicate online on the Zoom platform, and around them, outside, but also in their souls, roam the unknown, disbelief, fear, distancing from the other. Amidst the anxious thoughts in the early mornings, before the "dawn" of the Self, Juliana Saiska – actress, director, psychodrama therapist – and the whole team think about the closeness between people, how to preserve it, how to preserve togetherness, love. And if it is lost amid the time of hardships... and in general during the hectic world... Is it possible to stop for a while and say a sincere "I love you" to save our world...? It depends on each of us, of course, but attending an Emergency Theater's performance is a chance to look within ourselves, each into their wound, deep in their soul (Ill. 4).

During Covid-19, and even after, pain has many dimensions. It's unfolding on stage, and besides being material for post-dramatic theatre, it is also, each time, a new, personal path to oneself and a new personal path for building a "dramaturgy of the soul". Each of us is part of it; the actors are spontaneous and open for communication with us and with their inner selves, with their emotions, which is why the performance looks different every time. The path to achieving maximum depth and truth also occurs through a personal encounter with the unconscious – it "… becomes the object of dramatic exploration, reinterpretation, enactment", says the team of Emergency Theater (Toplocentrala 2025). There is a psychodramatic approach, creating stage content by acting out various feelings (sadness, anger, longing, pain, etc.), and they are finally shared, realised, so a personal path to deal with them is to be followed. As in the performance *The Room of Pleasure is Empty*, where an inherent value, the birth of a child, gives rise to joy, but often also



5. Juliana Saiska in the performance *The Room of Pleasure is Empty* (2023), directed by Juliana Saiska (Emergency Theater), Regional Center for Contemporary Arts "Toplocentrala", Sofia, photo: Martin Atanasov

to internal wounds followed by absences… the absence of the father, the missing of love, a feeling of loss and asking the anxious question of an already grown child/person: "Am I worthy of being loved…?". The happy heart is wounded and as if it must learn to love again… to love itself. Through *The Room of Pleasure is Empty*, both the actors and the audience are also reborn with a new chance to "undress", to look into themselves. Everyone recognises and takes on the path of their own pain. That is why the naked female body in a kind of dance of the soul on the stage, colored in real time in bright red, yellow, and white paint, reminding one of a powerfully ecstatic Butoh dance, equivalent to a longing for harmony of the Self, does not shock. It gives rise to reflection and empathy. We are all born naked, but also vulnerable, right... Hence, what is seen does not have a one-dimensional meaning, but a spontaneous unfolding of the inner self outward, which also has a therapeutic effect. The two Emergency Theater performances presented here are a kind of soul gaze, a purification for the soul, both of the actors and each viewer. Richard Schechner claims: "Psychic nakedness and physical nakedness are sometimes identical" (Schechner 1994: 122), i.e. they are interconnected, and he even suggests "therapy" to be added to the functions of theatre. "The question for me has never been: "Theater or therapy?" but "What are the ways in which theater can be/ought to be/is therapeutic?" (Schechner 1994: 196). In this sense, the "naked" scene in the dance by Juliana Saiska perhaps represents both the Child and the Mother, longing, suffering, loving, striving for power and light… and as if this is the Mother of all on the planet Earth… And the path sought is a path to the Self, which is also a path in itself, a path of hope for meaning, genuine love and human salvation (Ill. 5).

The human body, on the other hand, sinks into darkness, but the soul illuminates, giving meaning to every step and gaze along the way in the immersive performative installations of the artist Christian Bakalov (Eternia 2025)[3]. In *Pure steps* (Bulgarian sequel of *PURE*, 2nd part of the trilogy ETERNIA), created during Covid-19 in Sofia (2021, The Steps-meeting and culture space), the mandatory mask covering the face was replaced with a mask covering the eyes, which completely transforms the sensations and the traditional "role" of the viewer. The audience is active, driven by the performers (non-artists-volunteers) through the implementation of diverse movements – a kind of meaningful choreography, which both I and each participant interpret individually, trusting our own inner selves. And the Self shines, even with our eyes closed – if you are left alone with yourself, your imagination is activated or "... the less you see, the more you can imagine, and vice versa – Christian Bakalov tells me – the more you see, the less room you have for your imagination to run wild". So, here we have provocations for the senses, such as touch, movement, light and sound effects. Through the body sensing approach developed by Christian Bakalov, his performers build skills on how to connect with the other person, how we touch, how we enter personal space slowly, carefully. The interactivity between them and the audience becomes very personal indeed, the boundaries are erased, and we all become participants in sharing a common performative and human world. Two types of "dramaturgy" occur – understanding the reality around us and the reality deep within us, i.e. dramaturgy of our inner life – thoughts, perceptions, emotions, sensitivity. In Pure Steps, inspired by the philosopher Spinoza's concept of Eternity, examining the eternal questions of what life is, what death is, we are given a chance to totally "purify the world", the opportunity to draw it again and as we want – a free world, without fear and limitations. There are possibilities available in the performance itself, which everyone can feel. The peace you feel when someone takes care of you, or the deprivation of total freedom, you can stand up, or you feel the inability to move your legs. The feeling in a moment is really like an imposed non-freedom, but after that, your hands are already moving upwards, they are waving as if in flight... and here I am, I am flying. And more... our hands touch and feel someone's beating heart. Our mutuality with the other, in this case a stranger, whom you don't even see, but you feel, leads to pure authenticity. The immersive performative installation Unreal (2022, RCCA "Toplocentrala") also gave rise to unforgettable moments for me. Taking the path created by Christian Bakalov, I found myself breathing with another human being, with the spark of life. With the "unreal" reality of the universe, where we are all one… and it is harmonious, and it is bright, although dark. Shining in the darkness, the light calls us, warms us… I shine. Every moment is woven with tenderness, with an embrace not of bodies, but of souls. Supposedly silent, but so truly together (Ill. 6).

---

[3] A performer and choreographer, since 2009 he has lived and worked in Brussels. In 2013 he began developing his first immersive performative installation.



6. Christian Bakalov in the immersive performative installation *PURE*, Flemish cultural centre "De Markten", Brussels (2019), photo: Paul McGee

Bibliography

Literature

Schechner (1994): Schechner, Richard. Nakedness. In: Environmental Theater. An expanded new edition. APPLAUSE. New York. London, 122.

Schechner (1994): Schechner, Richard. Space. In: Environmental Theater. An expanded new edition. APPLAUSE. New York. London, 12.

Schechner (1994): Schechner, Richard. Therapy. In: Environmental Theater. An expanded new edition. APPLAUSE. New York. London, 196.

Online resources

Eternia. Christian. Available at: https://www.eternia.life/christian [Accessed 2021/June 2025]

Toplocentrala – The Room of Pleasure is Empty. Available at: https://toplocentrala.bg/program/performance/prazna-e-stayata-na-udovolstvieto?day=12 [Accessed April/June 2025]

Summary

Immersive and interactive theatrical experiences, environmental theatre, audience, and actors, enlivening a common, often located outside, non-theatrical space, communicating with each other, enjoying art – this is a life-saving path that revives worldwide alternative theatre practices from the 20th century for a new life. They prevail as a trend in Bulgarian theatre nowadays, but also precisely during the Covid-19 pandemic that threatened the entire world, and when artists inevitably ask themselves how theatre can transform and survive in these difficult times. That's why this article tries to look into the "eye" of the crisis and explore the approaches of some significant Bulgarian artists. No one is just a spectator anymore.

The activation of the audience, their interaction with the artists, gives rise to authenticity. The feeling is of holding an unforgettable experience and purposefully quenching our thirst for real communication. Artists and spectators use the street as a "stage" in the theatre performance of Neda Sokolovska Exhibits (Vox Populi Documentary Theatre Studio) – each "exhibit" is a live actor, enclosed in a cabin, at the required 1.5 m. distance from the audience, but sincerely, eye to eye with all of us – sharing an authentic human story, and the cabins seem to be the most natural place for documentary theatre to come true – among all the passing people present in real time in the "Crystal" garden. Also, the "human inner stage" of Emergency Theater is an important approach to self-immersion and creative vitality, despite the pandemic. In the performances Scenes at Dawn and The Room of Pleasure is Empty (director Juliana Saiska), the artists and viewers live and feel in real-time, even meet their own unconscious mind, and a new, personal path is reached for building a "dramaturgy of the soul". The human body is in darkness, but the soul illuminates in Christian Bakalov's immersive performative installations, which give rise to a new dramaturgy as well, not fictional, but real, a "disarchived" piece of authentic life. And, imperceptibly, the so-called performance becomes not only and not so much an aesthetic event, but a human meeting, far from Covid-19, a sharing between kindred souls.

Рисунката в художествения архив на Харалампи Тачев – типологизация, идентификация и информация

The Drawing in the Art Archive of Haralampi Tachev – Theologization, Identification and Information

Милена Георгиева[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Milena Georgieva
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: В Централния държавен архив в София се намира един от най-големите запазени архиви на български художник – този на Харалампи Тачев (1875–1941). В статията се разглежда важен сегмент от архива и се поставя въпросът какво е рисунката за Х. Тачев и каква е типологията ѝ с оглед на нейната функционалност. Същевременно този преглед се основава и на хронологическите етапи, които изминава рисунката в неговото творчество. Отношението рисунка – идентификация е загатнато като проблем, доколкото е основополагащо важно за всеки художествен архив, тъй като всяка сполучлива идентификация носи своята полезна информация.

Ключови думи: рисунки, скици, проекти от архива на Харалампи Тачев, етапи, видови и жанрови класификации, личен стил

Abstract: The Central State Archives in Sofia houses one of the largest preserved archives of a Bulgarian artist – that of the artist and decorator Haralampi Tachev (1875–1941). The article examines an important segment of this archive – what a drawing is for the artist and what its typology is in terms of its functionality. At the same time, this review will also be based on the chronological stages that the drawing passes through in his work. The relationship drawing – identification is implied as a problem, insofar as it is fundamentally essential for any art archive, since every successful identification carries its own valuable information.

Keywords: drawings, sketches, projects from the archive of Haralampi Tachev, stages, species and genre classifications, personal style

Отдавна на изследователите е известно, че изучаването на рисунката е първият етап в създаването на една творба, който „превъзхожда картината като свидетелство, като автограф“ на автора, поради нейната спонтанност, бързина, монологизъм и „пряка лична, съкровена изява

[1] *Milena Georgieva, PhD, is a Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences; member of the editorial board of the Visual Arts and Music scientific journal, Sofia University; part-time lecturer at the University of Plovdiv. Her research interests cover the areas of Bulgarian and Balkan arts, cartoons, and attributions of artworks of the first half of the twentieth century. Selected bibliography: 'Lada Union of South-Slav Artists (1904–1912). Bulgarian Arts in South-Slav Exhibitions', Sofia, 1994; 'South-Slav Dialogues in Modernism. Bulgarian Art and Art of Serbia, Croatia, and Slovenia 1904–1912', Sofia, 2008; 'A Toast to You, Maestro! The Bohemian Moments of Ivan Penkov', Sofia, 2013; editor of the memoirs of Pavel Genadiev about the Bulgarian artists contributing to Hudozhnik (Artist) journal (1905–1909). Her articles were published in Bulgaria, Croatia, Serbia, Germany, and Austria.*

E-mail: mggeorgieva@mail.bg

на индивидуалността“ (Fridlender 1985: 121). Но в много степени и отсенки, както твърди Макс Фридлендер, според намеренията на рисувача. Хронологически дълго е отделянето ѝ от живописта, на която тя е основа и бърз запис на натурата. Същевременно тя е и разработка на видяното, осмисленото и сътвореното, и в този смисъл може да бъде полифункционална. Рисунката е определяща за стила на даден художник, тя го развива и сама носи информация за неговото развитие, за изявите му в различни жанрове и в различни негови периоди. Известният изследовател на стила като „постоянство на формата“ Майър Шапиро пише, че: „изучаването на стила клони към все по-плътна корелация между формата и израза“. И още, че „стилът е като език: той има свой вътрешен строй и изразна способност, като допуска различия в силата на прецизността на изказа“ (Shapiro 1993: 244), превръщайки се в мярка за оценяване. Стилът в рисунката на сецесионния художник все още е единен, разпознаваем във всичките му творби, където частите изразяват целостта. Ситуирането на даден творец в изкуството не може да мине без огледа на стиловите му особености, а те опират плътно до характера на неговата рисунъчност. Типологията и класификацията на рисунките му са въвеждане на първоначален ред по хронологични, сюжетно-съдържателни и формални белези.

В тази статия ще използвам забележително съхранения в своята цялост визуален архив на художника Харалампи Тачев[2], за да изясня неговите творчески нагласи и жанрово-тематични предпочитания, т.е. ще направя опит за описание и типологизация на рисунковите творби в него. Архивът е благодатен за атрибуиране на вече известни изящни и приложни творби и за изследване на етапите при работа на живописеца, приложния график, църковния стенописец, хералдика и декоратора Харалампи Тачев[3].

Почти правило у нас е документалните и визуалните архиви на българските художници да се разпиляват след смъртта им дори при някои и приживе. Случаят с Тачев обаче е различен. Запазил е всяко свое листче, без да се интересува от неговата стойност. Големият дял на рисунката в неговия архив се дължи на психологическата му нагласа към ценността на събирателството. Той отдава на простите зарисовки, скиците и скиците проекти важно значение за достигане до крайния продукт, до най-доброто решение на художествената си идея. Реално ние не познаваме така добре запазени, напълно завършени, декоративни проекти от български художници, и тъй като оригиналите им често са в чужбина, или в неизвестност, Тачевите скици и проекти дават обща представа не само за непознатите днес артефакти от личното му творчество, но и за облика, съдържанието, тенденциите на ранното българско декоративно и приложно изкуство. Ето защо моята типологизация ще започне като начало от

---

[2] Личният архив на художника се съхранява основно в две институции – Централен държавен архив (ф. 2005k) и РИМ–София.

[3] По този въпрос вж. Georgieva 2020: 29-41.

най-простата рисунка – първоосновата за всеки художник, включително и през Belle Époque, която изисква от него да има предварителна представа за целта на творческия акт и да бъде рисувач виртуоз в пресъздаването ѝ. Точно през това време рисунката у нас започва да придобива самостоятелно значение, тя влиза и в изложбените зали на второто поколение български художници под различни форми и поводи.

Като първоначална, а и най-ясна на пръв поглед типология, е ***отделянето на рисунките, с които се изследва натурата от рисуваните проекти*** (подч. мое М. Г.). Това е функционално разграничение. Можем да ги разделим още по хронологичен принцип и по жанрово разнообразие. Любопитен е процесът, в който художникът преминава през различни фази на завършеност и вариации, за да стигне до крайното си решение. От особен интерес за изследователя е сравнението с реализирания художествен обект. Тук се появява едно друго разграничение – по стил. Като изключим най-ранните ученически рисунки, при този художник стилът е строго установен и не подлежи на резки промени, а само се усъвършенства виртуозността му. Ще се опитам да обединя тези типологии в едно, като посоча някои конкретни примери.

Постъпвайки в Държавното рисувално училище (ДРУ), у Харалампи Тачев се пробужда естетическият интерес към природата и хората. В запазени бележници и скицници от 1897–1898 срещаме етюдни рисунки, скици по наблюдение на ежедневието, човешкото тяло, както и малки композиции върху дадена тема. Особено характерен за този тип ранна рисунъчност е друг скицник албум, украсен саморъчно от художника с красиви букетчета и със заглавието "Pro mia amici" („На моите приятели"). В него са изпробвани различни техники напр. съчетанието на туш, перо и бяла темпера. Водопади, странни стълбища, алеи с разхождащи се хора (Ил. 1), са



1. Пейзаж от ученическия албум със скици "Pro memoria amici", 1898. ЦДА, ф. 2005 k, оп. 1, а.е. 1119, л. 26

Landscape from the student sketchbook "Pro memoria amici", 1898 (CSA, f. 2005 k, inv. No. 1, a.u. 1119, p. 26)



2. Бегония – стилизирана учебна рисунка, 1899. Акварел, гваш, туш, перо, хартия, залепена на картон, размери с паспартуто 52 x 36 см. ЦДА, ф.2005k, оп.1, а.е.1140, л. 1

Begonia – stylised school drawing, 1899. Watercolour, gouache, ink, pen, paper, glued to cardboard, size of the passe-partout 52 x 36 cm (CSA, f. 2005k, inv. No. 1, a.u. 1140, p. 1)

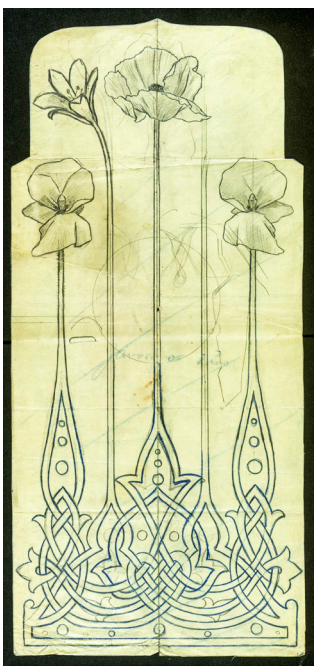
грижливо рисувани с перо и просветлени с бял пастел или темпера. Не липсват и градски пейзажи с минарета и къщи, които също са мотиви, поразяващи младежкото въображение с *екзотичните си и романтични сюжети.* Сред тях срещаме фантазни образи на дяволи, монаси, опити за алегорични разкази чрез атрибути и др. Всичките се отличават с чувство за пространство, с умение да се използва тонирания лист и с усет за светлина и въздушност. Така се получава цветово и пространствено обединяване. Към екзотичните сюжети спадат етюди на турци с чалми и българи с калпаци, скици на гърбави, на стари евреи и т.н. Срещат се и портрети на опълченци със знамена, черешови топчета – изобщо използва се образният арсенал, визиращ героизираното недалечно минало, което подхранва чистия патриотизъм и възторг на следосвобожденската младеж. От обучението по декоративно изкуство в ДРУ в архива на Тачев е запазено много малко. И все пак една прецизно изпълнена декоративна задача – да се нарисува цветето бегония (Ил. 2) в различни техники и методи, ни демонстрира характера на това обучение при Раймонд Улрих. Бегонията е предадена в три фази – от натурната проучвателна рисунка, през пълната ѝ стилизация в цветна гама, до превръщането на цветето в декоративен флорален мотив в симетричен модул, който може вече да се използва за украса на всякакви приложни проекти[4].

Оттук нататък е трудно да се разграничат учебните задачи от творческите, понеже още като ученик Х. Тачев израства професионално толкова, че след 1900 г. учебните задания очевидно се сливат с поръчките, които започва да изпълнява, за да се прехранва самостоятелно.

---

[4] Трябва да отбележим, че по това време много популярни в Западна Европа са били различни албуми помагала, с образци за „декоративна адаптация на цветя в определено геометрично пространство“, в които се онагледяват тези фази на разчленяване и синтез, утвърждаващи правилата на сецесионния стил чрез рисунката. Вж. Steeley 1904.

Както споменах, Харалампи Тачев работи във всички видове и жанрове както приложни, така и изящни. Но в началото на XX в. понятието „графика“ е различно от съвременното – то се изявява предимно ***като рисунка в помощ на различни видове и жанрове.*** Първата трудност в този архив бе да се идентифицира за кой изпълнен или неизпълнен от художника проект са били предназначени определени скици и рисунки. Процесът на атрибуиране не е никак лек, защото особено при декоративното изкуство, композиционният усет и предварителна идея за целостта на творбата винаги предхождат нейната реализация. За фигуралните мотиви, вмъкнати по-късно в различни плетеници и гирлянди, обикновено в елипси или кръгове, се е налагало да се правят допълнителни натурни скици, тъй като художникът определено среща затруднения при рисуването по памет. Съчетаването на различни фигури в алегорични композиции (най-често с патриотична тематика) невинаги е удачно като пропорции и точен рисунък дори когато се използват живи модели. Невинаги и „преводът“ на натурното в декоративно е сполучлив, но когато образът е „монтиран“ в цялостна орнаментална композиция, виждаме, че рисунъчните грешки и скованост на човешкото тяло не са съществени или са поприкрити чрез ефектната стилизация наоколо. Остава нещо по-важно, за което рисунката е спомогнала – въздействието на едно качествено ново за българското изкуство художествено изделие – независимо дали е календар, указ, юбилеен адрес, корица, алегорично табло, меню, или покана. То вече е последвало модерния стил на своето време.



3. Проект за църковен стъклопис с макове и плетеница. Молив, хартия, 59 x 27,5 см. ЦДА, 2005 k, оп. 2, а.е. 140, л. 1

Project for a church stained-glass window with poppies and a braid. Pencil, paper, 59 x 27.5 cm (CSA, f. 2005k, inv. No. 2, a.u. 140, p. 1)

Вторият дял рисунки – огромна част в личния архив на художника – са вариации на орнаментални мотиви върху различни видове хартии. В тях декораторът Тачев е всепризнат майстор, какъвто новото българско изкуство в най-ранните си години не познава. Десетки копирки на паус, сецесионни винетки, мотиви – разновидности на т.нар. „български стил“, опити за съчетаването им, чакат своята идентификация, доколкото тя би била възможна (Ил. 3). В тях окото на Тачев е било фотографски фиксиращо, ръката е безупречно точна, контурът с леки докосвания моделира пластиката, обема, светлината, много лежерно и уверено (Ил. 4). Декораторът сякаш извайва една орнаментална скица с леки докосвания, с акценти като точки, удебелени на места линии и нежни светлосенки, приличащи на сложна партитура.

Докато в малките си нахвърляни *скици проекти* (негов термин М. Г.). Тачев е по-скоро импресивен, в разработването на плетеничните мотиви той е виртуозно калиграфичен, т. е. с плавен и непринуден линеарен ритъм според една лична типология на големия изкуствовед Роджър Фрай (Fray 1988: 290), приложена към модерната рисунка. Калиграфичен по аналогия с ръкописния почерк е рисунъкът в стила сецесион, където няма несъзнателно свободни жестове и спонтанност. Най-общо този безсюжетен дял на декоративната рисунка се подразделя на подготвителни рисунки мотиви, скица проект и завършен в цвят проект в съответния указан мащаб. Разнообразието и количественият обем на рисунките мотиви в архива на художника говори не само за развито въображение, но и за упорит труд. Трябва да се подчертае, че именно в този тип скици или проекти, останали в различни фази на завършеност, се кове надиндивидуалният стил на българския сецесион. Рисунката в него поема евристичните експерименти чрез една декоративна визия на света, макар и в рамките на локалната употреба на международния стил, с решаващо значение за промяната на светогледа на цяло ново поколение художници у нас, заявило себе си в началото на XX век[5].



4. Проект за орнаментална решетка за царската градина. Молив, паус, 40 x 19,5 см. ЦДА, 2005 k, оп. 2, а.е. 142, л. 1

Design for an ornamental trellis for the royal garden. Pencil, tracing paper, 40 x 19.5 cm (CSA, f. 2005k, inv. No. 2, a.u. 142, p. 1)

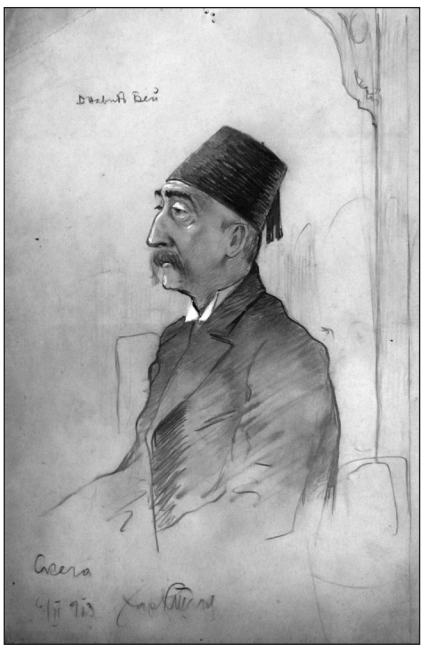
Третият дял рисунки, предназначени за живописни или по-точно кавалетни творби, има по-малък обем, но притежава важно значение в личното творчество на този важен за нас творец. Рисунките следват основните жанрове, в които се изявява Тачев като кавалетен художник – пейзаж, портрет, фигурална композиция, акт. Най-голям е делът на пейзажите – в този жанр художникът работи през целия си творчески живот и определено държи на него. От цялостната продукция и отрицанието на критиката към кавалетните му изяви днес може да се заключи, че Тачев е един от недооценените майстори на българския пейзаж. Започнал като

[5] За видово-жанровата хибридност в творчеството на Тачев като сецесионен художник вж. Georgieva 2017: 64-74, чиято статия се отнася до рисунъчността в декоративната живопис, а в частност въобще и до замисъла и рисуването на приложни проекти.

предизвикателно декоративен пейзажист в много ранни години (ок. 1906) и завършил в зрелостта си като живописец на графичните форми, подчертано пренебрегващ обемността им, но с интерес към картинната повърхност и ролята на рисунъчността в нея.

Пътят на непосредственото наблюдение при повече или по-малко интересни пейзажни обекти върви още от ученическите рисунки до края на живота му: това са екзотични и старинни мотиви като напр. стари възрожденски къщи, стари турски бани, развалини, полуразрушени мелници и църкви, Балдуиновата кула, къщата на Ст. Стамболов в Търново и др. Свързани са с археологическото любопитство към старината, характерно и за други български художници. При Тачев обаче това любопитство е извънредно силно и се изявява в желание за тоталното им документиране.

Военният период за художника е кратък – той взима участие само в победоносната Балканска война. Но сблъсквайки се с нея, разбира стойността на саможертвата и цял живот ще бъде сред малкото български художници, които ще напомнят за падналите за свободата войници в повечето си декоративни и приложни творения. Ето защо от социално-психологическа гледна точка военният му период опаметява събитията, които се сменят главоломно от възторг към покруса. Военните впечатления от Балканската война са фиксирани в множество скици и рисунки, правени с подчертана репортажност, т.е. привлекли са вниманието му интересни обекти, типажи, но и драмата на войната. Като правило такива рисунки са допълнени и с кратки бележки за мотивите в тях, със заглавия и точно отбелязване на датата на рисуването им, което още повече засилва тяхната документална стойност. Например покритият с платно купол на *Св. Александър Невски* по време на Първата световна война, за да се предпази от неприятелските аероплани, предизвиква художникът да „заснеме“ този акт като го отбележи и писмено.



5. Портрет на Джавид бей, Ксанти, 1913. Молив, бял гваш, хартия, 24 х 16. ЦДА, 2005 k, оп. 2, а.е. 280, л. 1

Portrait of Javid Bey, Xanthi, 1913. Pencil, white gouache, paper, 24 x 16 cm (CSA, f. 2005 k, inv. No. 2, a.u. 280, p. 1)

Повече са скиците на пейзажи, но сред военните рисунки има и интересни типове на войници, местни селяни и граждани от различни етноси – турци (Ил. 5), албанци, сърби, помаци, евреи, македонски войводи, епитропи дори дами в кафенетата и градините на Солун и Пловдив. Окото на художника е





6. Гробът на Уруч паша, разрушен през войната, Димотика, 1910. Молив, сив кадастрон, 28 x 22 см. ЦДА, ф. 2005к, оп. 1, а.е. 1036, л. 1

The tomb of Uruch Pasha, destroyed during the war, Demotika, 1910. Pencil, grey cadastre, 28 x 22 cm (CSA, f. 2005k, inv. No. 1, a.u. 1036, p. 1)

7. Гробницата на Уруч паша в Демотика, 1914. Акварел, туш, хартия, залепена върху картонено паспарту, 42 x 35 см. ЦДА, ф. 2005к, оп. 1, а.е. 969, л. 1

The Tomb of Uruch Pasha in Demotica, 1914. Watercolour, ink, paper, glued onto a cardboard passe-partout, 42 x 35 cm (CSA, f. 2005k, inv. No. 1, a.u. 969, p. 1)

жадно за всичко непознато, но е безпристрастно в отразяването му. Покъсно натрупаният суров материал се използва за визуални идеи в различните видове изкуства, в които работи Тачев. Запазените скици и доста напреднали като фаза на завършеност ескизи – например гробът на Уруч паша в Демотика (Ил. 6, 7), старата римска стена в Демотика (Демир капия), селищата с джамии, са повод за увеличаването им и в живописни творби. Събраният човешки визуален материал обаче не е разработен в последвалите мирни години.

През Първата световна война Х. Тачев се налага да рисува тъжни сцени с алегоричен характер вече в ателието си. Един пример – труп на убит войник и богинята на славата, която му хвърля венец на фона на горящите огньове от сраженията. Работена по снимка на трупа, тази графична композиция с приложно предназначение звучи като реквием за всички, паднали за Родината български воини и дава принос към оформянето на една индивидуална иконография с образи акценти на войната/родината/майката/славата.

По-късно, през 20-те и 30-те години на века, за Х. Тачев стават любопитни манастирите и църквите – започва още от 1909 г. с църквата „Света София“, следват Рилският манастир, руините на Асеновата крепост, улиците на Търново и тепетата на Пловдив. Повечето рисунки с подобна тематика художникът включва в свои декоративни пейзажи, с които украсява павилионите на изложенията в чужбина, стъклописи, кутии за папируси, календари и дори менюта. Запазени са ескизи, чиито декоративен маниер и разчертаване с прави линии от рапидограф без светлосенъчни разработки, ги превръща едва ли не в инженерни чертежи. Те всъщност са големи по формат копирки за декоративните му пейзажи, притежаващи всички особености на декоративната картина – стилизиране на дърветата и къщите, подчертана двуизмерност, равен локален цвят. Тук отново се наблюдава превръщане на натурната рисунка в декоративна, на „обезтелесяването“ ѝ – един напълно нов за България принцип на работа, който сецесионът е донесъл, а модерният декоратор е усвоил.

Трябва да обърнем особено внимание на т.нар. от мен „рисунъчно-графични пейзажи“ – по мое мнение най-доброто постижение на художника в пейзажния жанр. Напълно самостоятелни творби, те са пример за блестящото използване на техниката „гризайл“[6] от български художник. Основното правило при тази техника е ахроматичността на материала – с молив или с креда се работи върху тониран в сиво картон или хартия. Светлите места се „изваждат“ с бяла темпера или бяла креда, но с щрих, така че общото въздействие е чисто графично. Същевременно тонираният картон обобщава формите, „пресова“ ги в определена гама и настроение, което добавя към графичното въздействие и живописно. По-точно така се смекчава острота на графичността. Когато прецизен художник като Х. Тачев възприеме



8. Изглед към ул. *Балкан* и *Братя Миладинови*, 1927. Молив, акварел, бяла темпера, картон, 22,5 x 22 см. Регионален исторически музей – София

View of *Balkan* and *Miladinovi Brothers* Streets, 1927. Pencil, watercolour, white tempera, cardboard, 22.5 x 22 cm. Regional History Museum – Sofia

[6] Вж. Tekhnika Grizayl'.

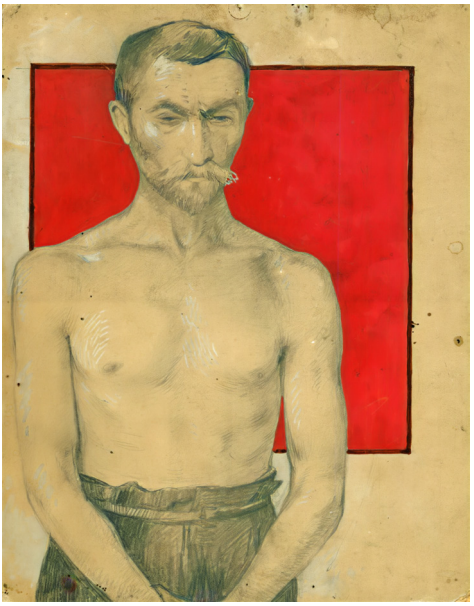
такава благодатна за него техника, се раждат произведения, трудно определящи се само като графични или като живописни (Ил. 8). Получава се смесен, хибриден вид, непозволяващ морфологично деление. А когато към пестеливостта на изразните средства се прибави и един лек цветен полутон – напр. охра или английска червена, те определено придобиват монохромна живописна гама с фини нюанси и надхвърлят функциите на рисунката, категоризацията ѝ като (под)жанр, но включват рисунъчността като метод. Към този тип графични пейзажи, така подхождащи за предаване на студеницата в един градски пейзаж, принадлежат още *Дворецът*, *Земенската църква* и различните варианти на църквата *Света София*. Стилът им е близък до този на големите майстори на сецесиона и символизма като например Константин Сомов и Валентин Серов. Особеният фотографски реализъм, постигнат с графични средства, невинаги е бил възприеман като подходящ творчески израз от съвременниците на художника. Но той и днес остава поразителен.

В същата техника без такова цялостно въздействие се отличават графичните портрети на близки приятели, сред които са Андрей Протич (ЦДА), Пенчо Славейков (къща музей П. П. Славейкови), Стилиян Чилингиров (НАМ), Иван Ст. Андрейчин, г-ца Карагеоргиева (РИМ–София) и др. И докато за малоформатните рисунъчни портретни скици сме сигурни, че принадлежат към графичното творчество, то онези портрети, в които, макар и оскъдно, е положен и някакъв цвят, е трудно да се класифицират. А точно това обича Тачев – в кавалетността да избяга от жанровите деления като същевременно в нея присъства декоративното, да работи в смесени техники, като използва един и същи мотив в различни визии – и кавалетно и декоративно.

Портретистът Тачев постига съвършена прилика с модела и хваща привидно моментното му настроение, което обаче се оказва психологически доминиращо за темперамента на портретирания и подсказва за остра наблюдателност. Така образът на младия критик Андрей Протич е умен и проницателен, на поета Чилингиров – замечтан и сантиментален, на критика и писателя Андрейчин – остър и войнствен, на госпожицата – нежен и внимателен, на мъж с пенсне – суховат и педантичен, на млад мъж – лирично замечтан (Ил. 9).

Характерна група в наследството на художника са етюдите на *голи тела.* Сецесионният художник е трябвало да владее безупречно човешкото тяло и да се изразява чрез него символично. Х. Тачев е знаел това изискване на времето и се е стремял да го постигне, макар и невинаги сполучливо. Актът е анатомично, пластично и светлинно изучаване на човешкото тяло – Тачев обаче разнообразява и очовечава задачите му – като истински декоратор поставя зад моделите декоративни кръгове или квадрати, тонирани в оранж, зелено или червено (Ил. 10). Моливът се намесва в щудирането на голата плът като следва старателно формата по нейната дължина и защрихова с много нежни рефлекси хвърлените сенки. Светлината се подчертава графично с бяла темпера. Понякога се получава дисонанс





9. Портрет на мъж (вер. дипломатът Петър Нейков). Молив, кадастрон, бял гваш, 32 x 24,5 см. ЦДА, 2005 k, оп. 2, а.е. 301, л. 1

Portrait of a man (believed to be the diplomat Petar Neykov). Pencil, cadastre, white gouache, 32 x 24.5 cm (CSA, f. 2005k, inv. No. 2, a.u. 301, p. 1)

10. Етюд на мъж на квадратен червен фон. Молив, гваш, картон, 25,3 x 19,5 см.

ЦДА, ф. 2005k, оп. 1, а.е. 1128, л. 1

Study of a man on a square red background. Pencil, gouache, cardboard, 25.3 x 19.5 cm (CSA, f. 2005k, inv. No. 1, a.u. 1128, p. 1)

между обикновеността на модела – млади мъже, голи до кръста, с топор в ръка или кърпа, с опърпани панталони и провиснали мустаци (модели в ДРУ от селски произход) и тържествения декоративен фон зад тях, който подчертава обема на тялото. Очите на сецесионния художник не забелязват мизерията, те рисуват представата си за красивото в делничното. Има и постижения като *Седнало голо момиче* (Ил. 11), в което нежната игра на светлини и сенки очертават една поетична атмосфера и въздушност, обграждаща с мекота крехкото тяло на девойката.



11. *Етюд на седнала жена*. Молив, акварел, бяла креда, картон, 55,5 x 35 см. ЦДА, ф. 2005 k, оп. 1, а.е. 1118, л. 1

Study of a seated woman. Pencil, watercolour, white chalk, cardboard, 55.5 x 35 cm (CSA, f. 2005 k, inv. No. 1, a.u. 1128, p. 1)

Богатото по обем рисунъчно творчество на Харалампи Тачев, освен че хвърля светлина върху творческия процес у художника, държи пряка връзка с все още неизследваните рисунки на първите членове от дружество *Съвременно изкуство*, намиращи се главно в частни колекции. Като нов проблем то поставя непосредственото предаване на светлината и въздушността върху формата, свободата на линеарното изразяване и в крайна сметка води до по-свободна рефлексивност. В него определено липсва игровият, спонтанният момент, характерът му се ръководи изцяло от функционалността, от предназначението на рисунката, строго придържаща се все още към някои академични постулати. В повечето случаи обаче, рисунката става основа на декоративния тип пейзаж и портрет, и сякаш именно тя „събира“ жанровете, което я прави иновативна. Новата линеарна изразност – находка на сецесиона, прибавя и цвета или по-точно цветната черта. Рисунката става по-гъвкава и освен като средство за натурен запис все повече започва да се осъзнава и като средство за проектиране на функционално различни творби – приложни, изящни, символични, декоративни и т.н. В това е и най-големият принос на Х. Тачев – той открива комуникативността на различния тип рисунъчност, а сецесионът е нейната стилова рамка. Тази негова рисунъчност винаги ще го отличава, защото е навсякъде…

Библиография

Извори

CSA f. 2005k: Централен държавен архив, фонд 2005k – Личен архив на Харалампи Тачев [Central State Archives, fond 2005k – Lichen arhiv na Haralampi Tachev].

Музеен фонд на РИМ – София [Muzeen fond na Regionalen istoricheski muzey – Sofia]

Литература

Georgieva (2017): Georgieva, Milena. За облика на сецесиона в декоративната живопис на Харалампи Тачев (1875–1941) [Za oblika na setsesiona v dekorativnata zhivopis na Haralampi Tachev (1875–1941)]. – В: Автори, течения, взаимодействия, Изкуствоведски четения 2016 [Avtori, techeniya, vzaimodeystviya, Izkustvovedski cheteniya 2016]. Sofia.

Georgieva (2020): Georgieva, Milena. Архиви и атрибуция на художествени произведения. Случаят Харалампи Тачев [Arhivi i atributsiya na hudozhestveni proizvedeniya. Sluchayat Haralampi Tachev]. – В: Архиви и история: взаимодействия, перспективи: сборник доклади от национален семинар, СУ „Климент Охридски, 16–17 октомври 2019 [Arhivi i istoriya: vzaimodeystviya, perspektivi: sbornik dokladi ot natsionalen seminar, Sofiyski universitet “Sv. Kliment Ohridski”, 16-17 oktomvri 2019]. Sofia, 29-41.

Fray (1988): Fray, Rodzhar. Въображение и рисунка [Vaobrazhenie i risunka]. Sofia.

Fridlender (1985): Fridlender, Maks. За изкуството и познавача [Za izkustvoto i poznavacha]. Sofia.

Shapiro (1993): Shapiro, Mayar. Художник, общество, стил [Hudozhnik, obshtestvo, stil]. Sofia.

Steeley (1904): Steeley, Frank. Nature Drawing and Design. Part 1, London.

Интернет източници

Tekhnika Grizayl': Техника Гризайль. [Tekhnika Grizayl']. For Art. Все для творчества [Vse dlya tvorchestva]. Available at: https://www.for-art.ru/articles/tehnika-grizayl/ (Accessed on: 25.06.2025)

Summary

The article examines a significant and voluminous segment of the personal archive of one of the first Bulgarian decorative artists, Haralampi Tachev (1875–1941), analysing his drawings, sketches, drafts, and projects for fine and applied works. Based on their revealed or presumed functionality, the article addresses the questions of what a drawing is for the artist and what its typology is, what information it carries about the artist and his world from the beginning of the 20th century, and what style and technique are used. At the same time, this review also touches on the chronological stages in its development, noting the student drawings, the drawings from the war period, from the mature 1920s and 1930s, as well as their specific genres in the portrait, landscape, nude, drawings based on Old Bulgarian motifs, and sketches-projects for applied and monumental art. The types of drawings demonstrate the rich diversity of this artist's creativity, as well as his characteristic method of hybridity, of blending different types of art. Drawing is not only a basic working tool, but also a special type of decorative expression, manifesting itself in both applied and fine art, as well as in modernist forms, which distinguish it from academicism. This hybridity is also due to the principles of Secession, which H. Tachev follows as one of the first Bulgarian representatives of this international trend.

Отзиви за състоянието на графичното изкуство в България през 20-те и 30-те години на XX век, съхранявани в лични архиви на художници, част от ЦДА

Reviews About the State of Graphic Art in Bulgaria in the 1920s and 1930s, Preserved in the Personal Archives of Artists, Part of the Central State Archives

Цвета Петрова[1]
Софийски Университет „Св. Климент Охридски“

Tsveta Petrova
Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Абстракт: Обект на изследване в настоящата статия са личните архиви на четирима изявени в полето на изящната графика български художници, които се съхраняват в Централния държавен архив. Акцентът на изследването пада върху информацията за изложби и отличия на български графици, публикувана в нашата и чуждестранната преса. Проследено е развитието на българската графика през 20-те и 30-те години на XX век, откроени са някои събития от този период, които все още са слабо проучени.

Ключови думи: българска графика, 20-те години на XX век, 30-те години на XX век, архиви, изложби, художествена критика, художници, отличия

Abstract: The subject of this article is the personal archives of four prominent Bulgarian artists in the field of printmaking, which are kept in the Central State Archives. The focus of the study is on information about exhibitions and awards of Bulgarian graphic artists, published in the Bulgarian and foreign press. The development of Bulgarian graphic art in the 1920s and 1930s is traced, and some events from this period that remain poorly researched are highlighted.

Keywords: Bulgarian printmaking, 1920s, 1930s, archives, exhibitions, art criticism, artists, awards

Архивната памет играе ключова роля за запазването и разбирането на българската културна история, тъй като тя крие непознати данни за социалните предпоставки и за културните процеси, които формират отделните художници. По презумпция личните архиви документират пътя на художника, съхранявайки доказателствен материал за неговия жизнен и творчески път – (авто)биографии, отзиви и оценки на критици и публика, онагледяващи въздействието и приема на художника в даден социум. В тези архиви могат още да бъдат открити фотографии, художествени произведения, документи от личен характер. Често се съхраняват и множество публикации от чуждестранната преса, които са богат извор на информация и които стават достояние на изследователите именно по този път. Настоящото изследване поставя акцент върху архивното наследство на

[1] *Tsveta Petrova, PhD, is an Asst. Prof. in Graphic Arts and techniques at the Sofia University St. Kliment Ohridski (Faculty of Educational Studies and the Arts). Research areas: printmaking, graphic arts, Bulgarian printmakers, Bulgarian women artists.*

E-mail: cvetapp@uni-sofia.bg

четирима художници и анализира съхраненитe в него мнения и критически оценки за българската графика през 20-те и 30-те години на XX век.

Личните архиви на четирима художници, съхранявани в ЦДА

Хранилищата на агенция *Държавни архиви* все още крият непозната за изследователите информация относно художествения живот у нас, въпреки късното създаване на ДАФ[2] през 1951 г. и т.нар. *прочистване*, при което редица документи биват унищожени или са изчезнали[3]. Наред с документалните колекции на институциите, сдруженията и организациите в полето на изкуствата, както и периодиката, личните архиви на художниците са един от богатите извори на информация. Безспорно те са избирателни и субективни, но въпреки това в тях могат да бъдат открити данни за неизвестни и/или слабо познати явления. Графиката навлиза у нас със сериозно закъснение спрямо появата ѝ в останалите европейски държави. Въпреки наличието на немалко проучвания в областта, все още не може да бъде изведена цялостна картина относно състоянието ѝ през първите няколко десетилетия на XX век, когато тя излиза от руслото на възрожденската щампа и литографиите на историческа тематика и се обвързва с европейските течения. В този контекст настоящата статия ще фокусира вниманието върху интересни документи, открити в личните архиви на Васил Захариев, Пенчо Георгиев, Петър Морозов и Веселин Стайков.

Архивът на проф. Васил Захариев[4] постъпва в ЦДА през 1977 година, а през 1981 година е „подреден и научно-технически обработен“ (Tsvetkova, Punev 2000: 96). Документацията наброява значителен брой архивни единици, които онагледяват значимостта на художника, изследователя и изкуствоведа Васил Захариев и са доказателство за приноса му към българското изкуство. Личният архив на Пенчо Георгиев[5] е значително по-малък като обем, но също така съдържа статии, отзиви и рецензии от българската и чуждестранната преса, доказващи високата оценка на специалисти и публика за творчеството на художника. В него се съхранява още кореспонденцията на Пенчо Георгиев с близки и колеги, както и посмъртният

---

[2] Държавен архивен фонд.

[3] Прочистването на архивните документи в България се случва по редица причини – от една страна, това е процес, съобразен със законодателството, административна необходимост, при която се прилага експертиза на ценността на документите и е често срещана практика при обработката и съхранението на подобни документи. От друга страна обаче този процес може се базира на политически и обществени мотиви – става дума за умишлено заличаване на факти чрез унищожаване на документи, чието съдържание противоречи на наложената политическа конюнктура. Именно това прочистване довежда до недоволство в обществото и възпрепятства работата на изследователите, които подлагат под съмнение целостта на определени архиви, в това число – изброените по-долу.

[4] CSA, f. 1510K Архивът е разделен в два описа, въпреки че фишовият опис 2 е изгубен, а данните са под въпрос. Опис 1 съдържа 1573 архивни единици и обхваща огромно количество информация.

[5] CSA, f. 102K е организиран в един опис и съдържа 69 архивни единици.

вестник, издаден в негова памет. В архива на Петър Морозов[6] могат да бъдат открити както редица текстове на български и на френски език, написани от самия него, така и статии и отзиви за творчеството му, дело на български и чуждестранни изкуствоведи. Съхраняват се още и произведения на художника. Личният архив на Веселин Стайков[7] включва кореспонденция на художника, редица публикации, отразяващи постиженията на Стайков, отзиви за самостоятелните му изложби, както и за груповите, в които е взел участие.

Изложби, художници, отличия

Архивите на гореспоменатите художници затвърждават общоприетото мнение[8], че 20-те години на миналия век са основополагащи за модерната графика у нас. Това е периодът, в който започват да се изявяват „някои от най-ярките творци в българската графика, повечето от тях учили или специализирали“ (Georgieva 2015: 6) в Западна Европа, което довежда до качествен скок, „провокиран отвън“ (Georgieva 2015: 5). Художниците започват да излагат своите отпечатъци, придавайки на графиката самостоятелно „значение като вид изкуство“ (Marinska 1996: 67). Тъй като личните архиви съхраняват селектирана информация, в тях не може да се открие потвърждение за идеята, че се наблюдава доминиращ пластичен език, повлиян от господстващото тогава движение *Родно изкуство*, за което говори Евтим Томов[9] години по-късно. Тъкмо напротив – според статиите и публикациите от периода в полето на графиката цари разнообразие от визуални подходи, произтичащи от уникалността на всеки автор.

В началото на 20-те години на XX век се наблюдават промени в родното художествено образование – откриват се конкурси, обявяват се стипендии за обучение в чужбина[10], което пряко рефлектира и върху развитието на графиката ни. Петър Морозов публикува статията си *Графическото изкуство на чужбина и у нас* във в. *Мир* от 22 октомври 1921 г.[11], в която обръща специално внимание на печатните технологии, определяйки ги като „изкуството на бъдещето“[12] (Morozov 1921: 1). Статията

---

[6] CSA, f. 1334K е организиран в два инвентарни описа и съдържа 75 архивни единици.

[7] CSA, f. 1619K обхваща един опис със 186 архивни единици.

[8] Вж. публикуваните изследвания на Васил Захариев, Борис Колев, Евтим Томов, Светла Георгиева, Аксиния Джурова, Милена Балчева, Ружа Маринска и др.

[9] „След Първата европейска война се оформи друга насока в нашата графика, която се стреми предимно към запазване и засилване на българските традиции от по-старо време – от епохата на миналия век.“ (Tomov 1955: 54)

[10] След назначаването на Захариев „като извънреден преподавател в ателието по графика в началото на втория семестър на учебната 1921/1922 г. му се разрешава служебен отпуск за специализация“ (Balcheva 2014: 7).

[11] CSA, f. 1334K, inv. no. 1, a. u. 3, p. 27.

[12] Морозов визира по-скоро приложния характер на печатната графика и пряката ѝ връзка с индустрията. Към този момент обучението по изящна и приложна графика не е разделено,

се оформя като своеобразен протест срещу министерското решение да не бъде подновен договорът на Йосиф Питер и предизвиква силна полемика, довела до отговор от страна на Жеко Спиридонов в ролята му на директор на Художествената академия в същия период. В публикацията си *Географическото изкуство на чужбина и у нас (По повод статията със същото заглавие на г. П. Морозов)*[13] Спиридонов, който оборва нападките на Морозов[14], твърди, че промените са в положителна насока и че „въпросът с графическото изкуство е сега тъй решен, както в Мюнхенската академия“[15] (Spiridonov 1921).

За утвърждаването на графичното изкуство като такова, а не като средство за репродуциране, допринася образованата публика, която познава спецификите на това творчество. В началото на 20-те години на миналия век трудно можем да говорим за такава, по-скоро се полагат основите ѝ, а определени изяви спомагат това. Такъв е случаят с организираната през 1922 г. първа полска графична изложба[16] у нас, за която пише Васил Захариев[17], и която е плод на сформираното в София *Полско-българско дружество*[18].

Фокусът в повечето изследвания пада върху основополагащия характер на графичното изкуство през 20-те години на XX век, в изключително редки случаи се обръща внимание на това, че именно в този период българските графици набират популярност и признание в чужбина. А архивите на художниците съдържат немалко доказателства за този факт – статии, удостоверяващи участието им в редица международни изложби, положителни отзиви в чуждестранната преса. В ръкописа на статията

това ще направи Васил Захариев в средата на десетилетието, когато „решително променя учебния процес“ (Balcheva 2014: 11).

[13] CSA, f. 1334K, inv. no. 1, a. u. 9, p. 45. В архива на Петър Морозов е запазена само изрезка от вестник, няма данни къде и кога е публикувана статията на Жеко Спиридонов със заглавие *Географическото изкуство на чужбина и у нас (По повод статията със същото заглавие на г. П. Морозов).* От текста може да се предположи, че става въпрос отново за публикация във в. *Мир*.

[14] Статията репликира не само гореспоменатата публикация, а също и в предходна, която е дискутирала конкурсите, засягащи Графическия отдел в Художествената академия.

[15] CSA, f. 1334K, inv. no. 1, a. u. 9, p. 45.

[16] Тези междукултурни връзки ще продължат да дават плод и през следващото десетилетие под формата на втора графична изложба (1933), договор за културно сътрудничество (1935), стипендия за обучение на български студенти във Варшавската художествена академия, както посещение на именития Едмунд Бартоломейчик с група студенти в България.

[17] CSA, f. 1510K, inv. no. 1, a. u. 315. Доклад от проф. В. Захариев *Взаимно сътрудничество между поляци и българи в полето на изобразителните изкуства в миналото и в наши дни*. София. Оригинал. Машинопис.

[18] Полско-българското дружество си поставя за цел да популяризира „полската култура основно на страниците на издаваното в периода 1919–1935 г. списание *Полско-български преглед*, както и в поредицата *Полска библиотека* (сайта на Полския културен институт), а по-късно сформираният Полски институт продължава да поддържа неговата политика.

Връх на българското изкуство и култура – проф. В. Захариев[19] Людмил Козаров твърди, че първите графични произведения на български автор, представени пред чуждестранна публика, са дело на Васил Захариев, макар това да не е доказан факт. Въпреки това в статията е споменато, че става въпрос за пет високопечатни графики, които са изложени през 1927 г. на биеналето във Фиуме, Италия[20]. През същата 1927 г. той взима участие в *Изложбата на дружеството на художниците графици в Загреб*, а година по-късно в *XVI Международна биенале във Венеция*[21]. През 1928 г. участва в *Изложба на славянски Екслибрис*[22] в Загреб, а през 1929 г. той и Петър Морозов са представени в друга изложба в Салона Улрих[23]. През 1927 г.[24] в *Галерията на 6-те*[25] се реализира първата обща графична изложба в страната, представяща българската графика. Критика е поместена в списание *Илюстрация Балкан* – списание за литература, изкуство, наука и обществен живот (№ 2 от 1928 г.)[26] и е дело на П. Морозов. В текста той констатира, че в общите изложби и в предходните години са излагани графични произведения, но въпросната представя единствено графики. Мнението на Морозов не е положително – той определя опита като несполучлив, критикувайки работите на по-голямата част от участниците. Според него „тази изложба не дава истинския вид на българската графика и мнозина от участващите изложители не са схванали

---

[19] CSA, f. 1510K, inv. no. 1, a. u. 371. От архива на Васил Захариев не става ясно дали статията е публикувана в някакво издание. Ръкописът е подписан от Козаров с пожелание към художника, дата 12 април 1967 г.

[20] В статията си *Васил Захариев и българската графика в чужбина между двете световни войни* Ирина Генова констатира, че Захариев е популярен сред чуждестранната публика, а „неговите работи са и едни от най-често репродуцираните в чужди издания“ (Genova 2000: 46). Генова припомня и още едно ранно участие на Захариев, а именно участието му в представителна колективна изложба на българското изкуство, проведена в Прага през 1926 г. (Genova 2000: 46). Тук, разбира се, може да бъде намерено логично обяснение на разминаването между двамата изследователи – Генова пише за представителна изложба на българско изкуство, която обхваща и други видове творчество, а Козаров препраща към идеята за изцяло графична изложба, която включва автори от множество държави.

[21] CSA, f. 1510K, inv. no. 1, a. u. 4, p. 20.

[22] CSA, f. 1510K, inv. no. 1, a. u. 4, p. 20. Изложбата е представена по-късно и във Варшава, Краков, Лвов, Лос Анджелис през 1929 и 1930 г.

[23] CSA, f. 1510K, inv. no. 1, a. u. 136, p. 1.

[24] В различните източници е спомената различна година за провеждането на въпросната изложба. Според Светла Георгиева, която я споменава в предговора към каталога *Графика. Творби от каталога на СГХГ* (Georgieva 2025: 6) това се случва през 1928 година, според Наташа Ноева (Noeva 2023), позовавайки се на сп. *Художествена култура*, окт.–ноем. № 1 и 2, 1927–1928, 19, на 30 октомври 1927 г. Чавдар Попов също споменава изложбата в статията си, публикувана в сп. *Култура*, 2020, № 2, 60-61, но не конкретизира периода на провеждане.

[25] *Галерията на 6-те* се открива през 1927 година и е обвързана с приятелския кръг на Никола Танев. В нея се случват редица изложби, сред които и въпросната „колективна графична изложба, факт сравнително рядък през епохата като се има предвид значително по-голямата популярност на живописта“ (Popov 2020: 61).

[26] CSA, f. 1510K, inv. no. 1, a. u. 360.

нейната особеност“[27] (Morozov 1928: 6). Като основен недостатък е изтъкната доминацията на графичната рисунка „и отсъствието на най-важното – гравюрата, офорта, сухата игла и дървореза и литографията“[28] (Morozov 1928: 6). Става ясно и кои са участниците[29] в нея, а статията завършва с констатацията, че когато графичните изложби в бъдеще станат по-чести, тогава графичното изкуство ще се популяризира в обществото. В изследването си *Галерийното дело в София от Освобождението до началото на 1940-те години* Наташа Ноева (Noeva 2023) пише и за провеждането на още две графични изложби в *Галерията на 6-те* – едва няколко месеца по-късно. Базирайки се на публикации в периодиката[30], Ноева[31] (Noeva 2023) пише за втората графична изложба у нас – *Изложба с черно – графика*, която се провежда през декември 1927 г. и трета графична изложба, проведена през 1929 г.

През 1929 г. Васил Захариев пише статията *Българското изкуство в следосвободителната епоха*[32], в която отделя внимание и на изящната ни графика. Той споделя, че „съвременната българска графика най-малко носи чужди влияния“, а творбите на съвременниците му са „дълбоко пропити от българския дух, предаден в една нова форма, с нови изразни средства“ (Zahariev 1929: 215-228). Захариев насочва вниманието към графичните умения на редица автори[33] чиито произведения „по изразни средства са по-близки до модерните форми на Западноевропейската графика отколкото до народното творчество“. Същевременно не пропуска и даровитите млади художници Георги Герасимов и Никола Колев, определяйки ги като „многообещаващи майстори на радирунга“.

През 1930-те години, когато „все повече художници избират графиката за свое амплоа“ (Stoykova, Nikolaeva, Staneva 2022: 11), са динамични в полето на печатното ни изкуство. Тогава се изгражда и специфичният за българските графици пластичен език, който е резултат от сблъсъка на родното и чуждото, появява се новото поколение графици „с други търсения и влияния“ (Kolev 1960: 21). По отношение на образованието в полето

---

[27] CSA, f. 1510K, inv. no. 1, a. u. 360.

[28] CSA, f. 1510K, inv. no. 1, a. u. 360.

[29] В изложбата взимат участие Борис Георгиев, Васил Захариев, Борис Денев, Никола Танев, Ана Крамер, Васил Стоилов, Цено Тодоров, Атанас Михов и Добри Добрев. Включен е и чуждестранният автор Михаел Рос. Безспорно впечатление прави отсъствието на самия Петър Морозов, което най-вероятно е рефлектирало върху крайно негативната му оценка в статията.

[30] Сп. *Художествена култура* и в. *Литературен глас*.

[31] Статията *Галерийното дело в София от Освобождението до началото на 1940-те години* е публикувана на *Арт Диалог* през април 2023.

[32] CSA, f. 1510K, inv. no. 1, a. u. 95. В архива на Васил Захариев е запазен ръкопис на статията. От монографията му, написана от Свинтила, става ясно, че статията е била публикувана в юбилеен албум *Полувековна България*, 1929 г., София (Svintila 1972: 76).

[33] Веселин Стайков, Никола Тузсузов, Преслав Кършовски, Бочо Донев, Димитър Драганов.

на печатната графика у нас Васил Захариев развива своя учебна програма, разграничавайки изящната от приложната графика (Balcheva 2014: 11). Това е времето, в което се създават едни от емблематичните произведения, а българската графика придобива все по-широка популярност. През май 1930 г. в пресата се появява публикация[34] на Недялко Сираков за изложбата на южнославянските графици в Загреб, която се провежда през април същата година (по-късно е представена и в Земун) и в която участва П. Морозов като външен член. В статията са селектирани чуждестранните отзиви за българския художник – чужденец сред своите южнославянски колеги, чиито произведения са направили „силно впечатление на югославяните“[35] (Sirakov 1930). Изключително висока оценка Морозов получава от хърватския критик Винко Журкович[36], загребския критик R.S.[37], публикувал отзив във в. *Slobodna Tribuna*[38] и М. Д. Дюрич, който пише отделна статия за Морозов във в. *Morgenblatt*, брой 121 от 1930 г. под заглавието *Българският график Петър Морозов*[39].

През 1933 г. Петър Морозов реализира самостоятелна изложба във Вашингтон[40], а кратък отзив със заглавието *Българска изложба въ Вашингтон. Успех на художника г. П. Морозов* е поместено в българската преса[41]. От краткия

---

[34] CSA, f. 1334K, inv. no. 1, a. u. 9, p. 5. От изрезката става ясно, че публикацията *Изложбата на югославянските графици в Загреб* с автор Недялко Сираков е написана на 15 май 1930 г. в Загреб. Отново в статията става ясно, че отзиви за изложбата и конкретно за участието на Морозов са публикувани в други издания. В статията не е подадена конкретна информация за броевете на вестниците.

[35] CSA, f. 1334K, inv. no. 1, a. u. 9, p. 5.

[36] CSA, f. 1334K, inv. no. 1, a. u. 9, p. 5. От статията на Сираков става ясно, че към изложбата има издаден каталог, предговорът на който е написан от Журкович – хърватски художествен критик. Там той пише следното за Морозов: „Този майстор на графическата техника, точен, изящен и чувствителен към най-финитe нюанси на колорита се е представил отлично на тази изложба и донася чрез работите си особено и заразяващо настроение“.

[37] CSA, f. 1334K, inv. no. 1, a. u. 9, p. 5: „със своя изящен стил и колорит тия работи са завладяли загребчани“.

[38] CSA, f. 1334K, inv. no. 1, a. u. 9, p. 5:. В публикацията на Сираков няма информация на конкретния брой на вестника.

[39] CSA, f. 1334K, inv. no. 1, a. u. 9, p. 5: „Да се видят гравюрите на Морозов, значи да се видят красотите на България, които този ликър е уловил с резеца си. Той си служи при това с топъл и нежен колорит. Техниката му служи само като изразно средство. В работите му не се намира никакъв дилетантизъм [...] Морозов принадлежи към онази група български художници, които не търсят моментни сензации. Неговата работа е честна и представлява химн на българския пейзаж, който той увековечава в цветните си гравюри. Заслужава да се изтъкне особено, че Морозов заедно със Захариев беше първият български художник, който след войната изложи у нас“.

[40] От друга запазена публикация става ясно, че художникът не е толкова неизвестен за американската публика, защото негови произведения са били репродуцирани в местно списание (CSA, f. 1334K, inv. no. 1, a. u. 9, p. 48).

[41] CSA, f. 1334K, inv. no. 1, a. u. 9, p. 7. Изрезка от вестник, няма данни кой е авторът на текста, както и в кой вестник е публикувано съобщението. Става ясно, че изложбата е

анонс става ясно, че „радирунгите на Морозов намират също възторжена оценка от публиката“[42]. Принос към събитието има Бистра Винарова като съпруга на „пълномощния министър“[43] в САЩ за периода – Симеон Радев. През същата година графики на редица участници в VII Обща художествена изложба привличат вниманието на критиците. Публикуваните отзиви (на Стефан Митов[44] във в. *Литературен глас* от 1. X. 1933 г. със заглавие *VII Обща художествена изложба (продължение от брой 201)* и на Ламар[45] във в. *Щит*, год. I от 4. X. 1933 г. със заглавие *Обща художествена изложба*) насочват вниманието вече към по-младото поколение – Никола Тузсузов, Пенчо Георгиев, Веселин Стайков, Кольо Колев, Бинка Вазова.

През 1933 г. се провежда и първата от поредица изложби на българска графика в Чехословакия, представена в Прага, Пилзен, Кошице, Храдец Кралове в периода между 1933 и 1935 г. Във вестника *Prager Presse*, 8.VI. 1933, в рубриката *Kulturhronik* на страница 6 е поместено съобщение от J. Polak[46] относно изложбата в Кошице, от което получаваме информация, че се е състояла в Източнословашкия музей, а 15-те представени художници са преминали през предварителна селекция в България. Упоменати са всички участници, както и това, че е издаден каталог. Според критика българските графици имат подчертан афинитет към техниките на линореза и дървореза, а акцентът пада върху творбите на Васил Захариев[47]. Отзив за изложбата е публикуван и в сръбската преса във в. *Миръ* от 16. I. 1934 г.[48], изрезка от който се съхранява в архива на Пенчо Георгиев[49]. Така става ясно, че „българското графично изкуство напредва с жар и въодушевление“[50], в рамките на изложбата „българските графици бяха похвалени от европейската критика“[51], „графиката се е освободила от византийския стил, изхвърлила е историческите и етнографските елементи и днес се движи от европейския модернизъм, като се почне от влиянието

проведена в САЩ успоредно с представителна изложба на български бродерии.

[42] CSA, f. 1334K, inv. no. 1, a. u. 9, p. 7.

[43] CSA, f. 1334K, inv. no. 1, a. u. 9, p. 48. Изрезка от вестник, съдържаща статията *Изложбата на г. Петъръ Морозовъ въ Вашингтонъ. Успехътъ на нашия художникъ. Неговите медни гравюри се посрещатъ съ възхищение отъ американската публика* с автор Никола Димитров (писмо до в. *Свободна реч*).

[44] CSA, f. 1619K, inv. no. 1, a. u. 12.

[45] CSA, f. 1619K, inv. no. 1, a. u. 14. В публикацията Ламар пише: „Гравюрите на Веселин Стайков и Пенчо Георгиев, колкото и противоположни, говорят за положителен успех“.

[46] CSA, f. 102K, inv. no. 1, a. u. 24. *Bulgarische Graphik in Kosice.*

[47] „... начело стои Васил Захариев не само защото той е един високо изтъкнат художник, но и защото е най-българският от всички“.

[48] Вестникът и датата на издаването му са написани на ръка, текстът е трудно четим, възможно е датата да е неточна.

[49] CSA, f. 102K, inv. no. 1, a. u. 24. Няма информация кой е автор на публикацията.

[50] CSA, f. 102K, inv. no. 1, a. u. 24. Няма информация кой е авторът на публикацията.

[51] CSA, f. 102K, inv. no. 1, a. u. 24. Няма информация кой е авторът на публикацията.

на Мазарел и се стигне до парижкия импресионизъм [...] Българското изкуство се развива“[52]. По този повод д-р Инджрих Чадик публикува в пражкото списание *Чехословашко-българска взаимност*, год. II, книга 1, март 1935 г. статията си *За съвременната българска графика*. Васил Захариев е запазил превод на цялата статия[53], а Пенчо Георгиев – изрезка от вестник[54] от публикувания със значителни съкращения текст в българската преса. Чадик прави разрез на състоянието на българската графика, той говори за две поколения графици у нас, които успяват да изградят облика на родното ни печатно изкуство. Той отделя като първо поколение художниците, „при които натурната рисунка и линията са от значение“ (Chadik 1935), а под групата на младите той визира „последователите“ (Chadik 1935) на идеите на Васил Захариев. Чадик открива взаимовръзка между творбите на Морозов и Карл Йорданов, които са получили своето образование при Йосиф Питер, както констатира и влиянието на Васил Захариев върху творчеството на Веселин Стайков. В статията е обърнато внимание на редица други графици и тяхното творчество[55].

Особено впечатление прави и изрезка от вестник[56] в архива на Васил Захариев[57], която съдържа анализ на състоянието на българската графика и това доколко е позната тя на културните среди в Загреб[58]. Статията изследва паралелните проявления между българската и хърватската графика като образност и сюжетност. Авторът на статията констатира, че българите вървят по правия път и вече изостаналостта им в технологично отношение е зад гърба им. В статията са представени действащи

---

[52] CSA, f. 102K, inv. no. 1, a. u. 24. Няма информация кой е авторът на публикацията.

[53] CSA, f. 1510K, inv. no. 1, a. u. 148. *За съвременната българска графика* – преводна статия от проф. д-р Индрих Чадик. София. Препис. Машинопис. В архива на Васил Захариев се съхранява превод на статията

[54] CSA, f. 102K, inv. no. 1, a. u. 25.

[55] Йосиф Питер, Александър Божинов, Петър Морозов, Добринов, Райко Алексиев, Михаил К. Кръстев, Петко Владов, Карл Йорданов, Ана Бехар, Никола Колев, Пенчо Георгиев, Атанас Бъкларов, Стефан Баджов, Петко Владов, Борис Шаров, Сирак Скитник. Васил Захариев и Николай Райнов са отделени по пластичен признак, афинитетът към декоративното. Никола Златев, Веселин Стайков, Наум Хаджимладенов, Цанко Лавренов, Стоян Венев, Добри Добрев, Борис Денев, Георги Герасимов, Ненко Балкански. Чадик отделя и специално внимание на Бинка Вазова, която в началото на 1930-те години създава емблематични за творчеството си графики, изпълнени предимно във високопечатната техника дърворез.

[56] CSA, f. 1510K, inv. no. 1, a. u. 136. Няма данни за автора на текста, както и за вестника, в който е реализирана публикацията. Запазено е най-вероятно наименованието на рубриката – *Podlistar Gospodarstva*

[57] Не става ясно кога е публикувана статията, но може да се предположи, че отново е по повод от въпросната поредица от изложби в Чехословакия.

[58] В статия се споменава, че загребската публика познава творчеството на Васил Захариев и Петър Морозов поради участията им в изложбата *Екслибрис* и тази в Салона Улрих.

към този момент художници графици[59]. Спомената е и предходна публикация, издадена във вестника, предназначен за диаспората от български студенти в Загребската художествена академия, която разглежда творчеството на „патриарха на българската графика“[60] – Васил Захариев.

През 1936 г. в Любляна в рамките на *Българската седмица* е организирана изложба със заглавието *Графика от български художници*[61], в която участие взимат „9 уметника и една уметничка“[62] (Simich 1936) от дружеството *Нови художници*. Събитието се радва на сериозен интерес, а произведенията на българските художници са „прости и ясни, те говореха много и затова бяха еднакво достъпни за тези, които ги виждаха“ […] „Творбите както по форма, така и по съдържание са дълбоко реалистични“[63] (Simich 1936). Акцентът в статията е върху социалната тематика на повечето произведения, включени в изложбата. През същата година български художници участват във *Втора международна изложба на гравюрата на дърво* във Варшава, 1936 г.[64], а Веселин Стайков е отличен с награда[65], редица изкуствоведи пишат за него, сред които и Сирак Скитник[66]. През втората половина на десетилетието Стайков ще набира все повече популярност и ще реализира и своята самостоятелна изложба в Мюнхен. Положителни рецензии се публикуват както у нас, така и в чужбина. В статията, подписана с инициалите Е. П. *Български художник в Мюнхен*[67] и публикувана във в. *Мир*, № 11319, от 16 април 1938 г, е подадена информация за състоялата се самостоятелна

---

[59] Захариев и Морозов, които вече споменахме, П. Вегов (но по описание става за Павел Вълков и неговите графики, изпълнени в техниката на акватинтата), Пенчо Георгиев, Преслав Кършовски, Никола Тузсузов, Цанко Лавренов, Д. Драганов, Сидония Атанасова, Илия Петров, Георги Герасимов, Карл Йорданов, Денчо Узунов, Стоян Венев, Борис Ангелушев, Георги Атанасов.

[60] CSA, f. 1510K, inv. no. 1, a. u. 136.

[61] CSA, f. 102K, inv. no. 1, a. u. 24, paper 16. Публикацията не дава информация доколко изложбата е графична, като изключим заглавието ѝ. В изложбата участват със сигурност с графични произведения Пенчо Георгиев, Веселин Стайков, Преслав Кършовски. Споменато е, че някои участници излагат рисунки.

[62] CSA, f. 102K, inv. no. 1, a. u. 24, paper 16. Статия *Графика българских уметника* с автор М. Симич, Любляна, 26 февруари, публикувана във в. *Правда*, брой II, 1937 (трудно четимо).

[63] CSA, f. 102K, inv. no. 1, a. u. 24, paper 16. Статия Графика българских уметника с автор М. Симич, Любляна, 26 февруари, публикувана във в. Правда, брой II, 1937 (трудно четимо).

[64] CSA, f. 1619K, inv. no. 1, a. u. 23. Статия Голямо отличие за художника Веселин Стайков, публикувана във в. София от 1. II. 1937 г. (год. IX, № 510). В изложбата участие взимат Васил Захариев, Веселин Стайков, Преслав Кършовски, Пенчо Георгиев, Цанко Лавренов, Никола Златев.

[65] CSA, f. 1619K, inv. no. 1, a. u. 22. Може да бъде разгледан броят на вестник *Заря* от 25 януари 1937 г., в който се помества кратко съобщение, че българската графика е отличена с успех. В Международната изложба във Варшава творбата на Веселин Стайков е отличена с почетен диплом и парична премия.

[66] CSA, f. 1619K, inv. no. 1, a. u. 19. Статия на Сирак Скитник *Веселин Стайков*, публикувана в Българска реч, № 4-5, год. XI, януари – февруари 1936–1937 г.

[67] CSA, f. 1619K, inv. no. 1, a. u. 35. Вестник *Мир*, № 11319, от 16 април 1938 г.

изложба. В текста са подадени още преводи на няколко положителни отзиви в чуждестранната преса. Оттам става ясно, че изявата се е състояла през февруари и март същата година „в салона на *Kunstverein* в Мюнхен“ (Р. 1938) – място, което е отредено за местните художници, чуждестранни автори излагат рядко там. Текстът подчертава зрялото отношение към изкуството на Стайков, който въпреки младостта си, вече е създал „свой оригинален стил“ (Р. 1938: 2). Според публикацията във в. *Мир* висока оценка художникът получава и в статия, публикувана във в. *Völkischer Beobachter*[68]. Там е констатирано, че „той принадлежи към младата генерация български художници, които след войната останаха незасегнати от интернационалните моди и туриха началото на един народностен стил. Стайков потърси този стил в суровия, пълния с контрасти език на дърворезкото изкуство“. Статия за изложбата е публикувана през март 1938 г. и във в. *Зора* с автор Г. Гърнев[69] под заглавие *Изложбата на Веселинъ Стайковъ въ Мюнхенъ*. От нея става ясно, че инициативата за провеждане на изложбата идва от културните среди на Мюнхен. Въпреки политиката на галерията да излага само местни автори, Стайков е преминал успешно през журиране от културната камара, а изложбата е проведена с голям интерес от страна на публиката и е отразена от местната преса.

Международната изложба на гравюри на дърво и литографии в Чикаго (1937) също се реализира с българско участие (Васил Захариев, Веселин Стайков, Преслав Кършовски), а творба на Веселин Стайков е селектирана за пътуващата изложба из САЩ. През същата година Васил Захариев получава медал от *Международното изложение в Париж*, а в началото на следващата 1938 г. е организирана *Изложба на българската графика* в Ню Йорк според автобиографичните бележки на Васил Захариев и публикация във в. *Нова Камбана*[70]. Публикациите във в. *Утро*[71] от 25 февруари 1938 г. (бр. 8561)[72] и в. *Заря*[73] от 26 февруари[74] 1938 г. (№ 4947) обаче подават друга информация. Така става ясно, че изложбата представя съвременно българско изкуство и не е фокусирана само към графиката[75]. И двете публикации във в. *Утро* и в. *Заря* се

---

[68] В текста няма данни за автор на въпросната статия, както и за конкретен брой на вестника.

[69] CSA, f. 1619K, inv. no. 1, a. u. 34.

[70] В биографичните бележки на Васил Захариев изложбата е описана като графична. В публикацията *Високо отличие за българското изкуство* във в. *Нова Камбана* от 22 декември 1937 г. също се говори за представителна изложба на българската графика.

[71] CSA, f. 1619K, inv. no. 1, a. u. 30.

[72] Публикацията е със заглавие *Големиятъ успехъ на българските художници въ Америка. Възторжените отзиви на американския печатъ за България и нейните хора на изкуството – българите равни на майсторите от Ренесансъ.*

[73] Публикацията е със заглавие *Победа на нашето изкуство в Америка.*

[74] CSA, f. 1619K, inv. no. 1, a. u. 31.

[75] Предвид едновременното провеждане най-вероятно става въпрос за едно и също събитие, което в личните архиви на художниците е описано по различен начин.

съсредоточават върху отзивите в американската преса. Изложбата представя десетина български художници, намира одобрението на местната критика, и е определена като една от най-интересните изложби към този момент в Ню Йорк.

От написаното дотук става ясно колко динамични са 1920-те и 1930-те години за българската графика и как именно тогава тя успява да извоюва своето място сред другите изкуства. Периодът, белязан от значителни промени и развитие, носи белезите както на вътрешните социално-политически промени, така и на вече изградените междукултурни връзки. Запазените данни в личните архиви на Васил Захариев, Петър Морозов, Пенчо Георгиев и Веселин Стайков само затвърждават тази идея и обогатяват схващането за тези процеси.

Библиография

Извори

CSA, f. 1510K: Централен държавен архив, фонд 1510K – Захариев, Васил Стояновв (1895–1971) [Central State Archives, fond 1510K – Zahariev, Vasil Stoyanov (1895–1971)]

CSA, f. 102K: Централен държавен архив, фонд 102K – Георгиев, Пенчо (П. Г. Попстояновв) (1900–1940) [Central State Archives, fond 102K – Georgiev, Pencho (P. G. Popstoyanov) (1900–1940)]

CSA, f. 1334K: Централен държавен архив, фонд 1334K – Морозов, Петър Петровв (1880–1951) [Central State Archives, fond 102K – Morozov, Petar Petrov (1880–1951)]

CSA, f. 1619K: Централен държавен архив, фонд 1619K – Стайковв, Веселин Георгиевв (1906–1970) [Central State Archives, fond 1619K – Staykov, Veselin Georgiev (1906–1970)]

Chadik (1935): Chadik, Indzhrih. За съвременната българска графика [Za savremennata balgarska grafika].

Литература

Dzhurova (2002): Dzhurova, Aksiniya. Опит за личен дискурс върху съвременната българска графика [Opit za lichen diskurs varhu savremennata balgarska grafika] – В: Съвременна българска графика [Savremenna balgarska grafika]. Sofia, 11-25.

Garnev (1938): Garnev, G. Изложбата на Веселинъ Стайковъ въ Мюнхенъ [Izlozhbata na Veselina Staykova va Myunhena]. – Зора [Zora], 2 април 1938, № 5634, 8.

Genova (2000): Genova, Irina. Васил Захариев и българската графика в чужбина между двете световни войни [Vasil Zahariev i balgarskata grafika v chuzhbina mezhdu dvete svetovni voyni] – В: 100 години от рождението на Васил Захариев. Доклади от научната конференция в памет на проф. Васил Захариев. Съст. Димитър Балабановв [100 godini ot rozhdenieto na Vasil Zahariev. Dokladi ot nauchnata konferentsiya v pamet na prof. Vasil Zahariev. Sast. Dimitar Balabanov]. Sofia, 46-57.

Georgieva (2015): Georgieva, Svetla. Графика. Творби от фонда на СГХГ [Grafika. Tvorbi ot fonda na SGHG]. Sofia.

Kolev (1960): Kolev. Boris. Българската графика [Balgarskata grafika]. Sofia.

Kozarov (1967): Kozarov, Lyudmil. Връх на българското изкуство и култура – проф. В. Захариев [Vrah na balgarskoto izkustvo i kultura – prof. V. Zahariev]. Ръкопис [Rukopis].

Lamar (1933): Lamar. Обща художествена изложба [Obshta hudozhestvena izlozhba]. – Щит [Shtit], 4. X. 1933, 7.

Marinska (1996): Marinska, Ruzha. 20-те години в българското изобразително изкуство [20-te godini v balgarskoto izobrazitelno izkustvo]. Sofia.

Mitov (1933): Mitov, Stefan. VII Обща художествена изложба (продължение от брой 201) [VII Obshta hudozhestvena izlozhba (prodalzhenie ot broy 201)]. – Литературен глас [Literaturen glas], 1. X. 1933, № 202, 5-6.

Morozov (1921): Morozov, Petar. Графическото изкуство на чужбина и у нас [Graficheskoto izkustvo na chuzhbina i u nas]. – Мир [Mir], 22.10.1921, № 6416, 1.

Morozov (1928): Morozov, Petar. Графическа изложба [Graficheska izlozhba]. – Илюстрация Балкан – списание за литература, изкуство, наука и обществен живот [Ilyustratsiya Balkan – spisanie za literatura, izkustvo, nauka i obshtestven zhivot], № 2 от 1928 г.

P. (1938): P., E. Български художник в Мюнхен [Balgarski hudozhnik v Myunhen]. – Мир [Mir], № 11319, 2.

Polak (1933): Polak, J. Bulgarische Graphik in Kosice – Prager Presse, 8. VI. 1933.

Popov (2020): Popov, Chavdar. Галерията на 6-те в СГХГ [Galeriyata na 6-te v SGHG] – В: Култура [Kultura.] Sofia, 60-61.

Tsvetkova, Punev (2000): Tsvetkova, Liliya; Punev, Ognyan. Документалното богатство на проф. Васил Захариев – съхранено в Централен държавен архив [Dokumentalnoto bogatstvo na prof. Vasil Zahariev – sahraneno v Tsentralen darzhaven arhiv] – В: 100 години от рождението на Васил Захариев. Доклади от научната конференция в памет на проф. Васил Захариев. Съст. Димитър Балабанов. [100 godini ot rozhdenieto na Vasil Zahariev. Dokladi ot nauchnata konferentsiya v pamet na prof. Vasil Zahariev. Sast. Dimitar Balabanov.] Sofia, 96-103.

Simich (1937): Simich, M. Графика булгарских уметника [Grafika bulgarskih umetnika]. – Правда [Pravda], II, 1937.

Sirakov (1930): Sirakov, Nedyalkov. Изложбата на югославянските графици в Загреб [Izlozhbata na yugoslavyanskite grafitsi v Zagreb]. Няма данни [niama danni].

Spiridonov (1921): Spiridonov, Zheko. Географическото изкуство на чужбина и у нас (По повод статията със същото заглавие на г. П. Морозов) [Geograficheskoto izkustvo na chuzhbina i u nas (Po povod statiyata sas sashtoto zaglavie na g. P. Morozov). – Мир [Mir, 2.].

Stefanov, Balcheva (2014): Stefanov, Svilen; Balcheva, Milena. Графичното ателие на проф. Васил Захариев в Държавната художествена академия (1922-1944) [Grafichnoto atelie na prof. Vasil Zahariev v Darzhavnata hudozhestvena akademiya]. Sofia.

Stoykova, Nikolaeva, Staneva (2022): Stoykova, Mariela; Nikolaeva, Aneliya; Staneva, Tanya. Българската графика в колекцията на националната галерия [Balgarskata grafika v kolektsiyata na natsionalnata galeriya] – В: Избрано от колекцията графика [Izbrano ot kolektsiyata grafika] Sofia, 10-11.

Svintila (1972): Svintila, Vladimir. Васил Захариев [Vasil Zahariev]. Sofia.

Tomov (1955): Tomov, Evtim. Българска графика [Balgarska grafika]. Sofia.

Zahariev (1929): Zahariev, Vasil. Българското изкуство въ следосвободителната епоха [Balgarskoto izkustvo v sledosvoboditelnata epoha]. Полувековна България. Илюстрован юбилеен албум Съст. Евгения Марсъ [Poluvekovna Balgariya. Ilyustrovan yubileen album Sast. Evgeniya Mars]. Sofia, 215-228.

Интернет източници

Noeva (2023): Noeva, Natasha. Галерийното дело в София от Освобождението до началото на 1940-те години [Galeriinoto delo v Bulgaria ot nachaloto na 1940-je godini]. – Арт Диалог. Интернет списание за култура, 27 април 2023 [Art Dialog. Internet spisanie za kultura 27 april 2023]. Available at: https://artdialog- bg.com/ [Accessed 02 August 2025].

Summary

This article aims to examine the private archives of a number of Bulgarian artists from the 1920s and 1930s to uncover little-known details that enhance the overall picture of the state of graphic art during that period. The article is based on particular personal archives of artists who were directly involved in the early stages of modern Bulgarian graphics development and are housed in the Central Archives of Bulgarian Art. Their selection was not arbitrary. The focus is on specific critical texts that were published in the Bulgarian and/or international press and are preserved in these archives.

Борис Денев – малко известни факти от архивите (престоят му в затвора в Истанбул през 1939)

Boris Denev – Little-Known Facts from the Archives (His Stay in Prison in Istanbul in 1939)

Богдалина Братанова[1]

Bogdalina Bratanova

Абстракт: На фона на по-добре познатите, разнопосочни поприща, в които се изявява големият български художник Борис Денев (1883–1969), встрани от изследователския интерес остава дейността му на приложен график, илюстратор и оформител на собствените си пътеописателни текстове. Настоящият материал разглежда неговите илюстрации и автопортрети, създадени по време на престоя му в затвора в Истанбул през 1939 г., които впоследствие са отпечатани във вестник *Зора* (1919–1944). Проследява се контекстът на създаването на творбите, стилистиката и техника на рисунките, връзката между литературното съдържание и визуалния еквивалент.

Ключови думи: рисунки на Борис Денев, вестник *Зора*, пътеписи, българска илюстрация от първата половина на XX век, връзка образ – текст от първата половина на XX век

Abstract: Against the backdrop of the better-known diverse fields in which the great artist Boris Denev (1883–1969) excelled, his work as an applied graphic artist, illustrator, and designer of his own travelogues remains outside the scope of research interest. This article examines his illustrations and self-portraits created during his stay in prison in Istanbul in 1939, which were later printed in the newspaper Zora (1919–1944). It traces the context of the works' creation, the style and technique of the drawings, and the connection between the literary content and its visual equivalent.

Keywords: drawings by Boris Denev, Zora newspaper, travelogues, Bulgarian illustration from the first half of the 20th century, image–text relationship from the first half of the 20th century

Един от най-изявените наши художници – Борис Денев[2] – е познат предимно с майсторски маслени пейзажи, портрети и композиции с исторически, библейски и военни сюжети. В течение на целия му живот любима негова тема остава родният Велико Търново с романтиката на природата, с очарованието на старинната архитектура, както и с величествения заряд на древната българска столица. По времето на войните[3] Денев рисува множество батални композиции с исторически и битови сюжети, отразяващи живота на войниците. С настъпването на мира следва завръщане на художника към националните корени с движението *Родно изкуство* от 1920-те години, като културните насоки в Европа от 1930-те и 1940-те години съвпадат с творческата му зрялост. От

[1] *Bogdalina Bratanova is an independent art researcher with a PhD degree from New Bulgarian University. Her interests are in the fields of 20th-century history and theory of art, book illustrations, illustrations, and design in the periodical printing in the first half of the 20th century, graphical and art work. She is the author of many articles and of the monograph 'Applied graphics and symbolism in Bulgaria' (2015).*

E-mail: b_bratanova@abv.bg

огромно значение за Борис Денев е преломният обрат в политическия строй у нас след 1944 г. и неговото отражение в творбите му, което се оказва неизбежно.

Съществен факт, свързан с творчеството на Денев е, че освен в областта на живописта, той активно работи и в полето на илюстрацията, книжното оформление и приложната графика. Оставя хиляди рисунки, скици, етюди, наброски и графики, в различни стилови насоки и техники. Една голяма част от творбите му откриваме, прелиствайки някои от най-утвърдените вестници и списания, излизали у нас през 30-те и началото на 40-те години на XX век. Именно по техните страници той успява да разгърне специфична страна от творческия си потенциал – все още недостатъчно проучена от специалистите. Наследството, което имаме днес, пръснато в тогавашната периодика (Ivanchev: t. I A-M, 1962, t. II N-Y, 1966), заслужава вниманието на специалистите[4].

Работата на Борис Денев за определени издания впечатлява с отдадеността не само на изображенията, но и на писаното слово. Той активно пише художествена критика и анализ на българско и чуждестранно изкуство, литературно-художествени и публицистични статии, фейлетони

---

[2] Борис Денев (1883–1969) е роден във Велико Търново. След завършване на гимназиално образование в родния си град учителства в село Иванча, Търновско (1902), както и в Търново (1903–1908). По-късно за кратко е учител по рисуване и в Първа мъжка гимназия в София (1931). Още през 1909 г. като самоук художник устройва първата си самостоятелна изложба от пейзажи в Рисувалното училище в София (днес Национална художествена академия). Заминава за Мюнхен, където учи живопис в периода 1909–1914 г. в Мюнхенската художествена академия при проф. Лео фон Льофтиц, Карл фон Маар и Анджело Янк. През 1920-те години пътува в Италия, посещава Франция и Гърция, като престоят му в чужбина е отразен в множество рисунки, скици и етюди. Със започването на Балканската война (1912–1913) на Денев му се налага да прекъсне обучението си в Германия, за да отиде на фронта като санитар доброволец. Участва в няколко войни, а в продължение на десет години (1914–1925) работи като военен художник към Министерство на войната, след което се отдава на свободна практика и участва в художествения живот в страната и чужбина. След Деветосептемврийския преврат през 1944 г. Денев е арестуван от новата власт заради публикувани фейлетони във вестниците Зора (1919–1944) и Слово (1922–1944) и прекарва десет месеца в лагери, без да бъде съден. Обявен е за фашист и изключен от Съюза на българските художници (СБХ). След освобождаването му е забранено да се занимава с рисуване и да се изявява в художествения живот на страната. През 1956 г. Борис Денев е възстановен в СБХ, а през 1967 г. е напълно реабилитиран и удостоен със званието Заслужил художник (Encyklopedia na izobrazitelnite izkustva v Balgaria 1980: 225).

[3] Борис Денев преживява няколко войни: Балканска война (1912–1913), Междусъюзническа война (1913), Първа световна война (1914–1918) и Втора световна война (1941–1945).

[4] Отзиви за неговото творчество през годините пишат Андрей Протич, Андрей Грабар, Никола Мавродинов, Чавдар Мутафов, Александър Божинов, Васил Димов, Сирак-Скитник, Стефан Митов, Васил Захариев, Георги (Жорж) Папазов, Людмил Стоянов, Николай Райнов, Ангел Каралийчев, Никола Балабанов, Кирил Кръстев, Константин Щъркелов, Величко Коларски и много други. Днес изследователи на неговото творчество са: Ирина Михалчева, Весела Христова-Радоева, Ружа Маринска, Милена Георгиева, Ирина Генова, Антон Стайков, Пламен Петров и други.

на социални, обществени, злободневни, общокултурни теми, води си пътни записки, публикува писма... Особена любов прозира именно в неговите най-лични и интимни текстове: пътеписите или така наречените от самия него „пътни впечатления“[5] (Staykov 2020: 19-39), които не са малко (Bratanova 2020: 256-264; Bratanova 2023: 46-58). При Денев съвсем естествен и закономерен процес е художникът да визуализира с множество илюстрации, рисунки и скици, собствените писания, реализирани в движение, на път или на кряк, набързо от влака, или парахода. Немалко от своите рисунки Денев възпроизвежда след време единствено по памет. Интересен е начинът, по който думите му формират визуалните образи впоследствие, а в някои случаи може да се допусне именно обратното – на базата на многото натрупан изобразителен материал авторът е провокиран да създаде текст с богато емоционално съдържание.

„Стенографирането“ в тефтерче е особено характерен прийом за художниците от онова време. Борис Денев е имал навика при всяко свое пътуване, работно посещение, почивка или дори кратка екскурзия, да документира старателно своите преживявания, както със записки, така и с безброй бързо нахвърляни рисунки. Впоследствие те са отпечатвани в пресата под формата на цялостна завършена статия, придружена от богат илюстративен материал. Сами по себе си тези текстове са изключително любопитно свидетелство както за интересната и разностранна личност на Денев, за неговите лични възприятия на хора, събития и обстоятелства, така и за цялостните нагласи, тенденции и веяния на епохата, в която той живее.

В настоящия текст вниманието ни ще бъде насочено към тридневното, така наречено „истанбулско приключение“ на художника, завършило с арест, съдебно дело, присъда и престой в турски затвор. Неочакваният развой на „злополучната екскурзия в Истанбул“ (Staykov, Tsekova 2020: 52-53) променя целия план на това дългоочаквано пътуване, което сам авторът дефинира като: „... жестока и безсърдечна трагикомедия, като от приказките на 1001 нощ“ (Denev 1939, 6030: 10). Фокусът ще бъде върху комплексната работа на художника писател Борис Денев – ще бъдат маркирани специфичната стилистика и изразните средства на автора като илюстратор и приложен график.

В началото на лятото на 1939 г., Борис Денев заедно с група колеги и приятели осъществява отдавна мечтано пътуване до Турция. Потеглят от Варна с парахода *Цар Фердинанд* и се отправят към един от най-привлекателните градове тогава, а и сега – Истанбул (Цариград) (Mihaylov 2020; Nikolova 2023). Още преди тръгване, с нескрита възхита Денев споделя:

---

[5] Израза „пътни впечатления“ самият той използва за поредицата си пътеписи *Десет дни в Гърция*, отпечатана в края на 1934 г. в десет последователни броя на в. *Слово*. Текстът е публикуван и в ноемврийските и декемврийски броеве и на в. *Зора* през същата година, но под заглавието *Екскурзия до Атина*. Гръцкото пътуване на Денев е обстойно разгледано, а илюстрациите са анализирани от Антон Стайков в публикация (Staykov 2020: 19-39).

„Цариград, на тайнствения Изток вълшебния град, чудото на Босфора, ще го видя най-сетне и аз“ (Denev 1939, 6030: 10). Интересът към това място, неговото население и култура, не е преставал да го провокира и инспирира през целия му живот.

Но първоначално предвиденото кратко пътуване до митичния Цариград неочаквано се удължава за Борис Денев. На третия ден по обед, докато рисува трескаво, художникът е забелязан от властите, арестуван е и обвинен въз основа на „неоснователни подозрения“ (Denev 1939, 6034: 8) в „нелегално“ картографиране на Босфора (Mihaylov (2020); Nikolova (2023). Скиците му са отнети, а той е отведен първоначално в турския арест, а после и в затвора *Тевкифкане Ахмедь* (*Тежки Кане Ахмед*)[6]. Същата вечер параходът отпътува обратно за България без Денев.

Във връзка с това странно и неприятно събитие Борис Денев публикува статия в един от най-дълго просъществувалите, авторитетни и модерни столични всекидневници, излизали у нас – вестник *Зора*[7] (Ivanchev 1962; 341; Nacheva 2014: 29-37; Stoyanova 2000: 413-426; Panayotov 2008: 171). Вестникът се издава от акционерно дружество *Български печат,* в което доминира известният журналист, общественик и интелектуалец Данаил Крапчев. Той е дългогодишен главен редактор на лявото информационно издание, известен с журналистическите си текстове в които „се оглежда сложното време на духовен кризис в българското общество и лутанията между двете Световни войни“ (Nacheva 2014: 30). Влиятелният вестник е разделен условно на две основни тематични направления: политическо и културно, като привлича за сътрудници известни личности и творци през годините. Те култивират читателския усет, формират вкус към изкуството, отговарят на нуждите на интелектуалците и широката общественост, допринасят за цялостния подем на страната през онзи сложен исторически период (Stoyanova 2000: 424).

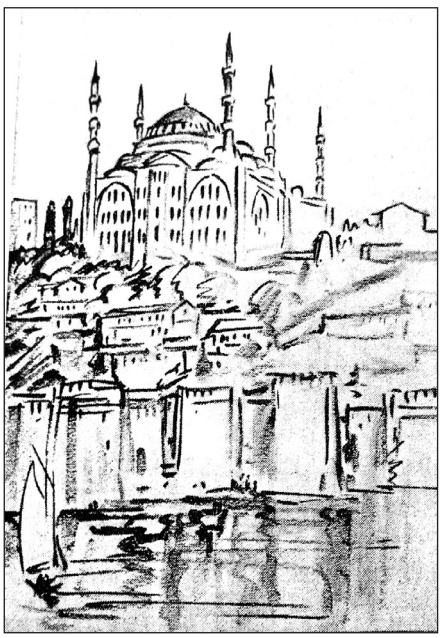
Именно в културния раздел на вестника е поместена статията на Денев, озаглавена *Зад решетките в Истанбул* и носеща интересното подзаглавие: *или: как вместо Цариград – истанбулските хапсани видях; или: как шест невинни контури щяха да ме погубят; или: кой ми е крив, като не съм футурист?*. Текстът излиза последователно в общо девет отделни части, описващи подробно по дни събитията, срещите и преживяванията. Наситен с много лични впечатления, чувства и емоции, пресъздадени с типичния за Денев език, преливащ от хумор и ирония. Текстовете са придружени от множество рисунки, скици и портрети както на самия автор, така и на други основни действащи лица. С усърдие и внимание са документирани най-важните моменти от нерадостния престой на художника в истанбулския затвор.

---

[6] Турското име на затвора е цитирано от самия Борис Денев в записките.

[7] *Зора* (1919–1944) е независим информационен ежедневник. Ред. Данаил Крапчев и Георги Белчев. София, Придворна печатница. Един от големите български всекидневници, излизали до 9 септември 1944 г.

Непосредствено след завръщането на Борис Денев, на 22 юли 1939 г., в № 6030 на вестник *Зора* излиза първата част от споменатата статия. Още в самото начало авторът споделя своето притеснение или, както той го нарича, своето „мрачно предчувствие“, „страх“ от предстоящото пътуване. Свързано е с негов далечен спомен, още като млад и начинаещ художник, когато се е опитвал да рисува турците и по-точно – туркините, в турската махала на родното Търново, но те са отказвали. Независимо от вътрешното си усещане, Денев е толкова силно впечатлен, съзирайки Босфора от приближаващия кораб, че открито споделя своето изключително вълнение: „О чудо! Сън ли е това или видение! Истанбул, със своите безброй джамии и минарета, плувнал далеч, като мираж, над водата [...] Аз съм в треска. Трупат се скица след скица [...] За един ден – 50 рисунки...“ (Denev 1939, 6030: 10). Текстът е придружен от бърза скица (контурно изработена с молив) на известната истанбулска Ахмед джамия[8], извисяваща се достолепно над града (Ил. 1). Доста по-различно е решена втората скица към текста, изобразяваща величествения Босфор, изградена от тъмни плътни участъци, с едър и грубо положен щрих, характерен за рисунъка на Денев. Прави силно впечатление, че двете творби са диаметрално противоположни от стилистична и изобразителна гледна точка, което вероятно е резултат от силното вълнение и бурята от чувства, владеещи съзнанието на художника в този момент.

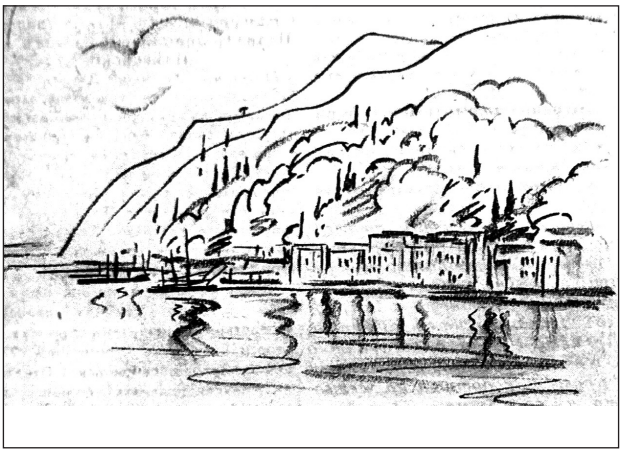


На следващия ден, неделя 23 юли, излиза втората част от разказа на Денев, придружен от семпла молив-на скица, представляваща отново Босфора, но „погледнат“ от различен ракурс. Доминира природният пейзаж, като от двете страни на рисунката се издигат хълмове, а между тях протокът сякаш е притиснат и се стеснява в посока към хоризонта. Творбата е изградена предимно от лека, фина защриховка, която маркира формите, водата и небето, а няколко по тъмни контури акцентират предния план с отражението на планината

1. Борис Денев. Илюстрация към *Зад решетките в Истанбул*. в. *Зора*, Година XXI, събота 22 юли 1939, № 6030, 10

Boris Denev. Illustration for *Behind bars in Istanbul*, *Zora*, XXI, Saturday 22 July 1939, No 6030, 10

[8] Султан Ахмед джамия (Синята джамия).

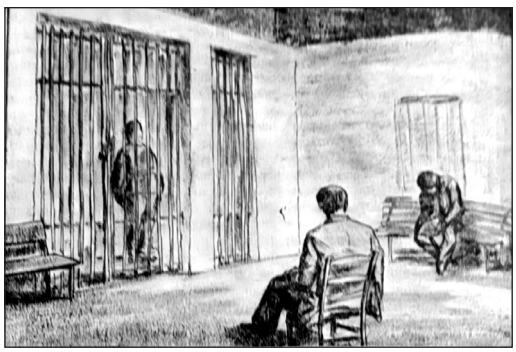


2. Борис Денев. Илюстрация към *Зад решетките в Истанбул*. в. *Зора*. Година XXI, вторник 25 юли 1939, № 6032, 8

Boris Denev. Illustration for *Behind bars in Istanbul*, *Zora*, XXI, Tuesday 25 July 1939, 6032, 8

във водата, което е едва забележимо нанесено. В сходна стилистика е издържана и рисунката към текста публикуван на следващия ден – понеделник 25 юли. Считаната за „подозрителна" скица, изработена по памет и озаглавена *Кроки с газ-фабрика,* изобразява планински пейзаж, на чийто фон сградата е маркирана само контурно с лек, бърз щрих. На преден план е разположено водно пространство, в което сградата и планината се отразяват огледално (Ил. 2). Двете скици са идентични като подход, изработка и стилистично решение. А самият текст е посветен на подробен разказ за ареста, последващото следствие и отвеждането на Денев в турския затвор.

Четвъртата част от пътеписа е отпечатана в броя от сряда, 26 юли, като в него преобладават личните мисли и вълнения, породени от създалата се непредвидена и неприятна ситуация. Текстът е придружен от две рисунки, изобразяващи самия затвор, и поточно затворническия карцер. Те са почти идентични, семпли, с фина защриховка, изпълнени с молив. В първата Денев изобразява себе си, зад решетките, а надзирателят е разположен седнал в средата на общото помещение, наблюдаващ строго



3. Борис Денев. Илюстрация към *Зад решетките в Истанбул*. в. *Зора*. Година XXI, сряда 26 юли 1939, № 6033, 8

Boris Denev. Illustration for *Behind bars in Istanbul*, *Zora*, XXI, Wednesday 26 July 1939, 6033, 8

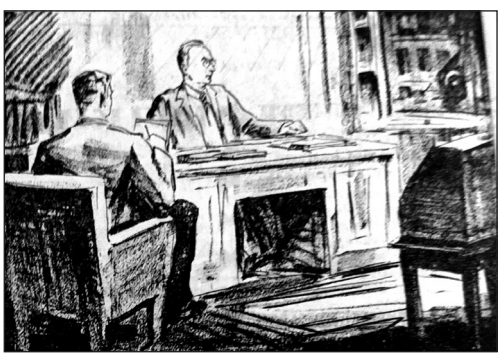


4. Борис Денев. Илюстрация към *Зад решетките в Истанбул*. в. *Зора*. Година XXI, сряда 26 юли 1939, № 6033, 8

Boris Denev. Illustration for *Behind bars in Istanbul*, *Zora*, XXI, Wednesday 26 July 1939, 6033, 8

затворниците (Ил. 3). Втората скица е също автопортрет на художника и носи ироничното заглавие *Кукумявката наблюдава* (Ил. 4).

На следващия ден – 27 юли, „глупавата история с шпионажа“ (Denev 1939, 6035: 8) продължава с подробен разказа за протичането на разпита с директора на затвора, господин Таджединь Ортакъ (Ил. 5). Този важен момент е запечатан от Борис Денев с няколко автопортретни рисунки, изработени с документална точност: разговорът в кабинета на директора; другите служители; художникът в момент на почивка, изобразил себе си спящ върху масата. Друга съпътстваща рисунка към статията запечатва финалната среща между управниците на затвора и задържания, на която се решава освобождаването на обвиняемия (Ил. 6). Фигурират няколко персонажа, като скицата основно представя срещата с българския консул в Турция, с когото Денев има близко приятелство. Художникът е изобразил себе си на преден план, централно, заобиколен от други фигури, всички в момент на трескава дискусия по създалия се казус. Скицата представя присъстващите в костюми и униформи, като всички лица са разпознаваеми реални хора, възпроизведени по памет от точната ръка на художника. Рисунките са идентични в





5. Борис Денев. Илюстрация към *Зад решетките в Истанбул.* в. *Зора*. Година XXI, четвъртък 27 юли 1939, № 6034, 8

Boris Denev. Illustration for *Behind bars in Istanbul*, *Zora*, XXI, Thursday 27 July 1939, 6034, 8

6. Борис Денев. Илюстрация към *Зад решетките в Истанбул*. в. *Зора*. Година XXI, четвъртък 27 юли 1939, № 6034, 8

Boris Denev. Illustration for *Behind bars in Istanbul*, *Zora*, XXI, Thursday 27 July 1939, 6034, 8



7. Борис Денев. Илюстрация към *Зад решетките в Истанбул*. В. *Зора*. Година XXI, петък 28 юли 1939, № 6035, 8

Boris Denev. Illustration for *Behind bars in Istanbul*, *Zora*, XXI, Friday 28 July 1939, 6035, 8

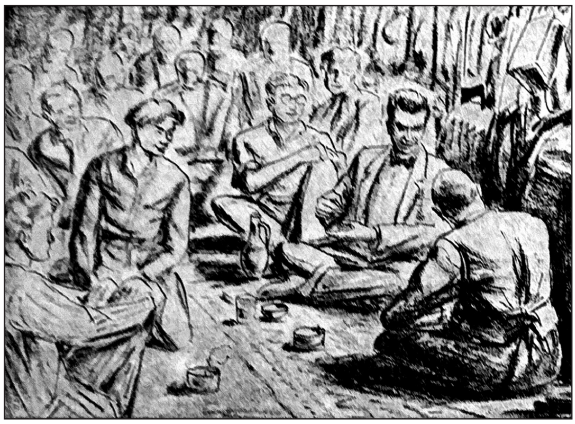


8. Борис Денев. Илюстрация към *Зад решетките в Истанбул*. В. *Зора*. Година XXI, петък 28 юли 1939, № 6035, 8

Boris Denev. Illustration for *Behind bars in Istanbul*, *Zora*, XXI, Friday 28 July 1939, 6035, 8

изобразително отношение, като всяка една на места е старателно изградена с фина защриховка, с внимание към детайла в изработката на всеки от персонажите, докато на други места, за контрапункт щрихът е по-груб, едър и насечено положен. Предните планове обикновено са акцентирани, с извеждане на плътни и тъмни маркиращи контури, привличащи вниманието на зрителя.

Статията от петък, 28 юли, продължава с разказ, посветен на съдебния процес. В горната част на текста е разположена рисунка, озаглавена *При съдията*, в която много точно са възпроизведени множеството хора, присъстващи в съдебната зала. Най-отпред в профил откриваме един срещу друг Борис Денев и съдията, облечен в дълга черна тога. Линиите, изграждащи човешките фигури, контрастират на грубия маркиращ щрих и подсилват фронтално плана с двамата основни действащи герои. На заден план, обособени като фон, са пресъздадени съдебната зала и присъстващите в нея (Ил. 7). На друга малка рисунка Борис Денев представя сам себе си като арестант в момент на слизане по затворническите стълби (Ил. 8). Става ясно, че той е арестуван и отведен в затвора вместо така очакваното освобождаване. В долната част на статията е разположено изображение на Българската болница в Цариград, където Денев отсяда за кратко до момента на потеглянето си за България. В контраст с горните две произведения творбата е семпла само контурно изградена, маркираща природата и архитектурата на сграда в далечината.





9. Борис Денев. Илюстрация към *Зад решетките в Истанбул*. В. *Зора*. Година XXI, неделя 30 юли 1939, № 6037, 10

Boris Denev. Illustration for *Behind bars in Istanbul*, *Zora*, XXI, Sunday 30 July 1939, 6037, 10

10. Борис Денев. Илюстрация към *Зад решетките в Истанбул*. В. *Зора*. Година XXI, вторник 1 август 1939, № 6038, 8

Boris Denev. Illustration for *Behind bars in Istanbul*, *Zora*, XXI, Tuesday 1 August 1939, 6038, 8

Предпоследните части на Деневата одисея (Denev 1939, 6034: 8) датират от събота – 29 юли и неделя – 30 юли с малки рисунки на самия затвор – на вътрешния двор, пълен със затворницина, на различни сцени и моменти от ежедневието зад решетките, килиите и тъмните коридори. Прави впечатление, че затворническият живот е обективно пресъздаден – с много точна изработка, с внимание към важните събития, детайлите и човешките фигури, с пазача, наричан от Денев „Церберът“. Художникът старателно „запечатва“ на листа и моменти, свързани с престоя му в „кауша“, неговата затворническа килия (Ил. 9), както и кафеджийницата, затворническия умивалник, прекарването на свободното време със затворниците. Откриват се и образите на други българи, пребиваващи в турския затвор по това време. По негови собствени думи, авторът е бил настанен сред „хайлайфа на Тевкихане“ (Denev 1939, 6037: 10).

Финалът е отпечатан във вторник – 1 август и е посветен на обстоен разказ за протичането на самия съдебен процес и освобождаването на Денев под гаранция. Рисунката, озаглавена *Нощем в кауша*, изобразява спалното помещение и самия художник – легнал в средата на пода сред другите спящи затворници. Към статията се откриват два портрета на затворници, с които се сприятелява: Халил и Швейцарчето, като авторът подробно описва техните истории и неволи. Последната истанбулска рисунка е озаглавена *Сербесъ*[9], в която като от птичи поглед художникът изобразява себе

[9] *serbest* от турски ез., тоест „свободен“

си свободно кръчещ, а в далечината са едва маркирани купол и минарета на джамия (Ил. 10). Така завършва тази „много глупава и смешна история“ (Denev 1939, 6036: 10), „глупава афера“ (Denev 1939, 6034: 8), както самият Борис Денев определя случилото се.

По време на целия си престой в затвора Денев рисува неспирно, като от описанията му става ясно, че служителите доброволно са му позирали: „така незабелязано минаваше времето“ (Denev 1939, 6034: 8). Оригиналните рисунки от истанбулското приключение на художника се съхраняват днес в архив *Деневи*, завещан от художника на СБХ[10].

Може да се обобщи, че благодарение на разгледаните илюстрации, придружаващи текста на Борис Денев, отпечатан във вестник *Зора,* пред читателя се разкрива интересна палитра от ситуации и важни моменти, които са представени чрез разнообразни типажи и детайли, пресъздадени в характерния за художника стил и техника на рисунъка. В почти всяка от творбите определено доминират човешките фигури и фигуралните композиции. Лесно разпознаваем е образът на самия художник, главно действащо лице в наратива. Ясно проличава единната обща насока в авторовото търсене с акцент върху експресивността на емоциите и мислите. Прецизно са изградени предните планове, които трябва да подчертаят случващото се значимо събитие, докато определени ясно откроени архитектурни елементи допълват задните планове като фон. От стилистична и техническа гледна точка са използвани разностранни похвати, характерни за художническия почерк на Борис Денев. В рисунките контурът е фино положен, прецизен и равномерен, с изключително внимание към изработването на линията и щриха. Плътното наслагване на черни петна на определени места, служи по-скоро за изваждане на даден необходим акцент. И тук основен графичен способ, използван от художника, е принципът на контраста и редуването на тънки и плътни очертания, с изваждане на отделни елементи с фин контур.

Освен с любопитни пътеописания, съчетани с таланта на Борис Денев в областта на приложната графика и илюстрацията, този „незначителен инцидент“ (Denev 1939, 6034: 8) е наситен и с много откровени коментари, както и с неприкрита ирония по отношение на манталитета на чиновниците, на управляващите и на турците като цяло. Авторът не скрива огорчението и дълбокото си разочарование, коментирайки открито социалните и политически дадености на епохата. Денев не спестява и недоумението си от факта, че една образована и съвременна нация, каквато е турската по това време, допуска обикновени „кроки“[11] да бъдат причина за „видяни чудесии“, със сериозни последствия за един невинен човек (Denev 1939, 6033: 8).

---

[10] Изказвам искрена благодарност на д-р Наташа Ноева, на Румяна Недялкова и Красимир Бехаев от СБХ за отзивчивостта, съпричастността и оказаното любезно съдействие във връзка с издирването и работата с архивните единици, използвани за нуждите на изследването. Ранни документи и снимки на Денев се откриват и в архива на ХГ *Борис Денев* във Велико Търново. Малка част от неговия архив се съхранява и в ЦДА.

[11] *croquis* от фр. ез. = бърза скица

До последно той не спира да пита сам себе си: „сън ли е или действителност тази безкрайно глупава и зла игра с мен“ (Denev 1939, 6035: 8), неспособен да разбере престраването на държавните служители на младата турска република.

Борис Денев е събирателен образ на забележителна личност: художник, писател, интелектуалец и творец от различни сфери на изкуството, страстен пътешественик и изследовател. В изявите си на приложен график, илюстратор и оформител на своите собствени издания, той е образец на висока култура, изтънчен естетически усет и безрезервна отдаденост към изкуството. Наречен още през 1927 г. „… крупна личност в нашето изобразително изкуство“ (Karaliychev 1927: 1), художникът е ярка фигура, открояваща се сред представителите на българската интелигенция. Не само в миналото, но и днес Борис Денев е високо оценен за приноса си към визуалната култура на България, за оставената от него неизличима следа в историята на изобразителното изкуство у нас.

Библиография

Литература

Balgarski periodichen pechat 1844–1944 (1962, 1966): Български периодичен печат 1844–1944. Анотиран библиографски указател. Състав. Д. П. Иванчев. т. I А-М, т. II Н-Я [Anotiran bibliografski ukazatel. Sastav. D. P. Ivanchev. t. I A-M, 1962, t. II N-Ya, 1966]. Sofia.

Bratanova (2020): Bratanova, Bogdalina. Борис Денев в полето на илюстрацията. Някои малко известни творби. /50 год. от смъртта на художника/ [Boris Denev v poleto na ilyustratsiyata. Nyakoi malko izvestni tvorbi. /50 god. ot smartta na hudozhnika/] – Визуални изследвания. Велико Търново [Vizualni izsledvaniya. Veliko Tarnovo], Т. IV, № 3, 256-264.

Bratanova (2023): Bratanova, Bogdalina. Илюстрациите на Борис Денев по епическата поема Чега на Балкана на Кирил Христов (1928–1930) [Ilyustratsiite na Boris Denev po epicheskata poema Cheda na Balkana na Kiril Hristov (1928–1930)] – Изкуствоведски четения 2022. Изкуство и общество. [Izkustvovedski cheteniya 2022. Izkustvo i obshtestvo]. Sofia, 46-58.

Denev (1939): Boris, Denev. Зад решетките в Истанбул [Zad reshetkite v Istanbul]. – Zora, Година [Godina] XXI, събота [sabota] 22 юли [yuli], № 6030, 10.

Denev (1939): Boris, Denev. Зад решетките в Истанбул [Zad reshetkite v Istanbul]. – Zora, Година [Godina] XXI, nedelya 23 юли [yuli], № 6031, 10.

Denev (1939): Boris, Denev. Зад решетките в Истанбул [Zad reshetkite v Istanbul]. – Zora, Година [Godina] XXI, вторник [vtornik] 25 юли [yuli], № 6032, 8.

Denev (1939): Boris, Denev. Зад решетките в Истанбул [Zad reshetkite v Istanbul]. – Zora, Година [Godina] XXI, сряда [sryada] 26 юли [yuli], № 6033, 8

Denev (1939): Boris, Denev. Зад решетките в Истанбул [Zad reshetkite v Istanbul]. – Zora, Година [Godina] XXI, четвъртък [chetvartak] 27 юли [yuli], № 6034, 8.

Denev (1939): Boris, Denev. Зад решетките в Истанбул [Zad reshetkite v Istanbul]. – Zora, Година [Godina] XXI, петък [petak] 28 юли [yuli], № 6035, 8.

Denev (1939): Boris, Denev. Зад решетките в Истанбул [Zad reshetkite v Istanbul]. – Zora, Година [Godina] XXI, събота [sabota] 29 юли [yuli], № 6036, 10.

Denev (1939): Boris, Denev. Зад решетките в Истанбул [Zad reshetkite v Istanbul]. – Zora, Година [Godina] XXI, неделя [nedelya] 30 юли [yuli], № 6037, 10.

Denev (1939): Boris, Denev. Зад решетките в Истанбул [Zad reshetkite v Istanbul]. – Zora, Година [Godina] XXI, вторник [vtornik] 1 август [avgust], № 6038, 8.

Encyklopedia na izobrazitelnite izkustva v Balgaria (1980): Енциклопедия на изобразителните изкуства в България. Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките. Т. 1. [Encyklopedia na izobrazitelnite izkustva v Balgaria, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Science T. 1]. Sofia.

Hristova-Radoeva (2013): Hristova-Radoeva, Vessela. Борис Денев (1883–1969) [Boris Denev (1883–1969)]. Sofia.

Karaliychev (1927): Karaliychev, Angel. Галерия на 6-те [Galeria na 6-te]. – Слово [Slovo], 14 февруари [fevruari], 1.

Marinska (1996): Marinska, Ruzha. 20-те години в българското изкуство [20-te godini v balgarskoto izkustvo]. Sofia.

Mihalcheva (1964): Mihalcheva, Irina. Борис Денев [Boris Denev]. Sofia.

Mihalcheva (1983): Mihalcheva, Irina. За естетические позиции на Борис Денев [Za esteticheskie pozitsii na Boris Denev. – Проблеми на изкуството [Problemi na izkustvoto], № 3, 52-58.

Nacheva (2014): Nacheva, Gergana. Данаил Крапчев и вестник „Зора“ – между забраната и забравата [Danail Krapchev i vestnik "Zora" – mezhdu zabranata i zabravata]. – Съвременна хуманитаристика [Savremenna humanitaristika]. Год. [God.] 5, № 1, 29-37.

Panayotov (2008): Panayotov, Filip. Вестници и вестникари [Vestnitsi i vesnikari]. Sofia, 171.

Staykov (2020): Staykov Anton. Борис Денев и неговата „гръцка връзка“ в периода 1934–1943 г. [Boris Denev i negovata „gratska vrazka“ v perioda 1934–1943 g.] – Визуални изкуства и музика [Vizualni izkustva i muzika]. № 1, 19-39.

Staykov, Tsekova (2020): Staykov Anton, Tsekova, Svoboda. Отвъд картините. За изкуството и живота на Борис и Славка Деневи [Otvad kartinite. Za izkustvotot i zhivota na Boris i Slavka Denevi]. Sofia.

Stoyanova (2000): Stoyanova, Lyudmila. Културната хроника във вестник „Зора“ от 20-те и 30-те години на века [Kulturnata hronika vav vestnik "Zora" ot 20-te i 30-te godini na veka]. – Годишник на Варненски свободен университет [Godishnik na Varnenski svoboden universitet. Том [Volum] 6, 413-426.

Интернет източници

Georgieva (2013): Georgieva, Milena. Борис Денев – памет в настоящето. [Boris Denev – pamet v nastoyashteto]. – Култура [Kultura], № 26 (2997). Available at: https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/21190 [Accessed 20 December 2025]

Mihaylov (2020): Mihaylov, Mihail. Премеждията на Борис Денев в Цариград [Premezhdiyata na Boris Denev v Tsarigrad]. Available at: https://glasove.com/na-fokus/premezhdiyata-na-boris-denev-v-carigrad [Accessed 27 October 2024]

Nikolova (2023): Mikolova, Ivanina. Братовчедка на Чърчил се намесва в гафа с талантливия Борис Денев [Bratovchedka na Charchil se namesva v gafa s talantliviya Boris Denev]. Available at: https://razkritia.com/istoria/bratovchedka-na-charchil-se-namesva-v-gafa-s-talantliviya-boris-denev/215632 [Accessed 25 September 2024]

Summary

The great artist Boris Denev (1883–1969) is a significant figure in our cultural and artistic history from the first half of the 20th century, a master of the landscape associated with the charm of his native Veliko Tarnovo. Against the background of the many and varied fields in which he appeared throughout his life, apart from the research interest, are some interesting facts about his creative personality, which have remained unknown in the archives until today. This report aims to "bring to light" moments of the artist's life and work, from before the Second World War. It is interesting to trace his little-known creative appearances from the time of his participation in the World Exhibition in Paris (1937) and his role as commissioner of the Venice Biennale (1942). Today, Boris Denev once again poses questions, sets many directions for reasoning, and arouses the researcher's interest.

Непознатата Богдана Дочова
The Unknown Bogdana Dochova

Владимир Димитров[1]
Нов български университет

Vladimir Dimitrov
New Bulgarian University

Абстракт: Настоящото изследване има за цел да възстанови и обобщи известните факти за творческия и обществения път на Богдана К. Дочева – българска художничка, писателка и общественичка, чието име до голяма степен е изчезнало от културната памет на страната. Въз основа на архивни материали, публикации в периодичния печат и сведения от художествени институции, изследването проследява участието ѝ в общи и самостоятелни изложби, приноса ѝ към изобразителното и приложното изкуство и активната ѝ дейност като член на Съюза на българските писателки. Статията подчертава необходимостта от системно проучване, документиране и популяризиране на разпръснатото ѝ художествено наследство.

Ключови думи: българско изкуство, жени творци, художествени изложби, културна памет, Ловеч

Abstract: The present study aims to reconstruct and summarise the known facts about the creative and public life of Bogdana K. Docheva – a Bulgarian artist, writer, and public figure whose name has largely faded from the country's cultural memory. Based on archival materials, publications in the periodical press, and information from art institutions, the research traces her participation in group and solo exhibitions, her contribution to the fine and applied arts, and her active work as a member of the Union of Bulgarian Women Writers. The article emphasises the need for systematic research, documentation, and promotion of her dispersed artistic legacy.

Keywords: Bulgarian art, women artists, art exhibitions, cultural memory, Lovech

През лятото на 2024 г. в ръцете ми попадна стара книга със заглавие *Под сянката на пиниите*, чийто автор е Богдана Дочова[2] (Dochova 1928). На пръв поглед заглавието обещаваше пътуване към далечни места, но за мен то се превърна и в своеобразен път към опознаването на една интересна личност. Не бях срещал фамилията Дочова нито в литературните, нито в художествените изследвания – професионалното любопитство ме подтикна да потърся повече сведения за нея. Оказа се, че наличната информация е оскъдна и фрагментарна. Все пак достигнах до сведения, от

---

[1] *Vladimir Dimitrov, PhD, is an Assistant Professor at New Bulgarian University. His main research interests are directed in the realm of Bulgarian Revival Art, Iconography and Preservation of Cultural Heritage. Member of the Bulgarian National Committee at the International Council of Monuments and Sites (ICOMOS) and the International Association of Art Critics (AICA). He gives lectures on Art History, Art and Culture of the Revival, Art of the Italian Renaissance, Iconography and Cultural Heritage.*

E-mail: vladimirdim@gmail.com

[2] Фамилното име се среща и като Дочова, и като Дочева. По-надолу в текста изяснявам въпроса с различното изписване на името.

които разбрах, че Богдана Дочова е била не само писател[3], но също така музикант и художник. Последното не беше изненада – илюстрациите в *Под сянката на пиниите* носят финес, прецизност и наблюдателност, които свидетелстват за професионална подготовка. По-късно попаднах на нейна живописна творба, останах впечатлен от майсторството, вниманието към детайла и деликатното ѝ чувство за цвят. Любопитството ми се усили и покрай една символична дата. През 2025 г. се навършва век от поклонническото ѝ пътуване до Вечния град – Рим, осъществено през юбилейната 1925 г., когато католическият свят отбелязва Светата година. Това пътуване, описано подробно в *Под сянката на пиниите*, е не само лична духовна хроника, но и ценен документ за културния обмен и българите, опознаващи чужбина в първата половина на XX век. Настоящият текст е плод на изследването, което за мен започна с един случайно намерен том. Целта ми не е да обхвана всички аспекти на темата, а напротив – да поставя началото. Чрез обобщаването на наличните сведения за Богдана К. Дочова (или Дочева) и представянето им пред научната общност се надявам да стимулирам по-задълбочено проучване на живота и творчеството ѝ, както и на мястото ѝ в културната история на България.

Какво се знае за Богдана Косто Дочова/Дочева?

През 2013 г. Иван Лалев издава своята книга *Бележити ловчалии*, където откриваме кратка статия за Б. Дочева (Lalaev 2013: 68-69). От текста става ясно, че тя е родена и израснала в Пловдив, без да е известна точната година на нейното раждане. Завършва средно образование в родния си град. Следва музика и изобразително изкуство в Германия и Франция. Работи основно в сферата на живописта, като темата за цветята заема централно място в творчеството ѝ. Има седем самостоятелни изложби – в Ловеч, София и Кайро (Египет)[4]. Съпруга е на ловчанлията Косто Дочев и поради това творческият ѝ път преминава в Ловеч, където участва активно в обществения и културен живот на града. Председател е на Ловчанското женско дружество *Благодетел*[5]. Сътрудничка е на вестник *Стремление* и автор на книгите *Под сянката на пиниите* (1928), *Сказание за княз Борис и цар Симеон*, *Останалите 1877/1978* (1928), *Стара Загора, Шипка, Шейново* (1935). Умира на 2 февруари 1943 г. в Ловеч (Lalev 2013: 68-69).

Тази информация е повторена в *Уикипедия*, както и в каталога от изложбата *Жените художници. Нови хоризонти между двете световни войни* е представена в Софийска градска художествена галерия през 2022 г. Авторката на статията за Б. Дочева/Дочова – Рамона Димова, обръща специално

---

[3] Творчеството ѝ като писателка ще бъде обект на друго изследване.

[4] Проф. Назърска, която е проучвала връзките с Близкия изток, не е открила сведения, които да потвърдят, че е имала изложба в египетската столица.

[5] Сведението, че е била председател на дружество *Благодетел*, не се потвърждава от никакъв архивен документ.

внимание на факта, че повечето сведения в текста на Иван Лалев не са потвърдени и не се доказват от други източници (Dimova 2023: 324-325). Името на Богдана Дочова можем да срещнем и в изследване на Антоанета Балчева, където не се дават биографични данни за нея – вниманието на авторката е съсредоточено върху фрагмент от книгата *Под сянката на пиниите* (Balcheva 2024).

Текстът на Иван Лалев е основен източник и на сведения за съпруга на художничката – Косто Илийчев Дочов/Дочев, роден на 1 януари 1873 г. в Ловеч. Той завършва дивизионна учебна команда с чин подпоручик и участва като офицер в Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война, като достига чин капитан. Служи в Седемнадесети пехотен Доростолски полк. В периода 1905–1908 г. е кмет на град Ловеч и е първият управник на града с висше образование. До 1910 г. е общински съветник[6], а след демобилизацията от войната е председател на читалищното настоятелство и деятел на местния клон на дружество *Червен кръст*. Има принос за строежа на детската ученическа колония в местността *Пролоза*. През 1940 г. е награден с почетния знак на дружество *Червен кръст*. Дългогодишен управител е на Акционерно-спестовното дружество, по-късно Ловешка търговска акционерна банка. Убит е след Деветосептемврийския преврат през 1944 г. (Lalev 2013: 68).

Името на Косто Илийчев Дочов/Дочев се среща и в различни документи на Акционерно-спестителното дружество гр. Ловеч и в документи, свързани със завещанието на Марийка и Маринчо Караконови[7] (Entsiklopediya Daritelstvoto). Статия, публикувана във вестник *Фактор – Ловеч*, е в основата на редица по-късни публикации. От този текст с автори Николай Богданов и Величко Неделчев (Bogdanov; Nedelchev 2004) научаваме, че Дочова е художник, писател, пианист и журналист. Автор е на още две книги, за които до момента няма никакви сведения. От текста във вестника става ясно и, че Дочова е правила редовно литературни вечери с изнасяне на сказки в салона на читалище *Наука*. Сказките били с различна тематика – живопис, музика и най-вече опазване на старините не само в Ловеч, но и по света. Авторите на статията обръщат специално внимание на факта, че нейните концерти не са отразени нито веднъж дори от ловешката преса. Скулптура е правила през лятото до ранна есен под асмата в семейния дом – бюстове на възрастни, но повече на деца. За всяка изложба е създавала нови творби, които, ако останели непродадени, унищожавала. Рисувала е предимно цветя и по-рядко пейзажи. Авторите на статията дават по-подробни сведения за нейните изложби. Уточняват, че две от изложбите са в Ловеч, а четири в София, както и факта, че в пресата и в средите на

---

[6] Според сайта на община Ловеч той е бил общински съветник до 1912 г.

[7] Маринчо Караконов учредява фонд в памет на починалата му съпруга Марийка: Фонд 1 – за училищата в Ловеч; Фонд 2 – за градската община; Фонд 3 – за построяване на техническо училище в Ловеч. Днес училището носи името *Марийка и Маринчо Караконови*.

художниците наричат Богдана „майстор на цветята“. Като общественичка Дочова прави дарение от книги за завършващите гимназисти. През октомври 1926 г. дарява 1000 лв. на дружество *Благодетел* в памет на починалата си майка. Като журналист Богдана е писала за вестниците *Народен глас* и *Стремление*. Умира на 1 февруари 1944 година[8]. Къщата на Дочови е била на главната улица *Търговска* в Ловеч. След отнемането ѝ е превърната в родилен дом, кръвен център, а по-късно е съборена, за да бъде разширена пощата. Семейство Дочеви нямат деца (Bogdanov; Nedelchev 2004).

През 2024 г., когато името на Богдана Дочова вече ми бе познато и бях започнал да работя по темата, излезе от печат книга на дългогодишната ловешка учителка Мирослава Метева (Meteva 2024). Текстът ѝ очевидно се базира на горната статия, но се допълва с нови сведения, а други са описани в художествен стил. Метева допълва биографията на Богдана Дочова с нейната рождена дата – 16 декември 1879 г.[9], с имената на нейните родители – Елена и Иван Фехчиеви[10]. Авторката пише, че „източниците твърдят“ (без да ги цитира), че Дочова е учила във Франция и Германия. Посочени са седем самостоятелни изложби – две в Ловеч, четири в София и една в Кайро, Египет. От статията на Метева научаваме, че генерал Пьотр Паренсов (1843–1914) е гостувал в дома на Дочови в рамките на честването на 30-тата годишнина от Освобождението през 1908 г., когато К. Дочев е кмет на Ловеч (Meteva 2024: 131-137).

Мирослава Метева дава и допълнителни сведения за рода на Косто Дочев. Родоначалник на фамилията е Дочо Маринов, заможен гражданин на Ловеч, член на Старейшинския съвет, убит от турците. Бил е терзия и е шиел кафтани за турското население на града. Неговият син Илийчо е бащата на Косто. Според Метева „терзи Дочо Маринов е преселник от Терзийско“. Последната информация оставям без коментар, но тя ме кара да подлагам на съмнение всичко написано. Въпреки резервите, с които трябва да бъде приеман, текстът на учителката от Ловеч разкрива много важен факт – моминското име на Богдана К. Дочова – Фехчиева (Meteva 2024: 131-137).

Коя е Богдана Фесчиева?[11]

Богдана Фесчиева е родена на 18 декември 1879 г.[12] в Пловдив. Завършва Пловдивската девическа гимназия (1896) (Yubileen sbornik 1934: 123). Учи в

---

[8] Това е точната дата и година на смъртта на Богдана Дочева; тя се различава от съобщената от Иван Лалев и се потвърждава от архивни източници, свързани с покана за погребението и панихида за четиридесет дни от смъртта.

[9] Тази дата ще бъде коригирана по-надолу в текста.

[10] Правилното изписване на фамилията е Фесчиеви.

[11] Тук е мястото да отбележа, че редица данни за Богдана Фесчиева и нейната сестра ми бяха предоставени от проф. Жоржета Назърска, на която дължа огромна благодарност. Без нейната помощ нямаше да мога да напиша този текст.

[12] При Мирослава Метева е посочена неправилна дата – 16 декември.

Държавното рисувално училище (1896–1900) – първи випуск, но не го завършва (Dimitrova; Vassilev 1993: 64). Била е квартирантка у сем. Белчеви. Мария Белчева е майка на Елисавета Багряна, приятелка на Богдана от Пловдив и нейна хазяйка в София (Dimitrova; Vassilev 1993: 64). По-голямата сестра на Богдана Фесчиева е д-р Домна Фесчиева-Мутанова (родена в Пловдив на 23 април 1876 и починала на неизвестна дата) е зъболекарка, завършила Пловдивската девическа гимназия и учила в Държавното рисувално училище (1896–1900) (Dimitrova; Vassilev 1993: 64). Стипендиантка е по стоматология в Киев (завършва 1904) (Tanchev 2013: 108); практикуваща зъболекарка в София с кабинет на бул. *Витоша* № 9 от 1904 г., и в Перник през 1924 г. (Bosnev; Sharkov; Maslinkova 2010: 18, 53); основателка на Българския зъболекарски съюз (1905); омъжена за офицера Иван Мутанов от Цариброд до смъртта му (1911); майка на едно дете. Не разполагаме с точна информация защо двете сестри са прекъснали обучението си в Рисувалното училище. Ако за по-голямата е ясно, че е заминала да учи дентална медицина в Киев, то е възможно по-малката, Богдана, да е прекъснала, за да учи във Франция и/или Германия, каквито непотвърдени сведения има, или защото се е омъжила. Няма точна информация кога е свързала живота си с ловчанлията Косто Дочов. С моминското си име Богдана Фесчиева се появява в каталог към изложбата *Въздигане. Първият випуск*, открита на 14 септември 2022 г. в Софийска градска художествена галерия (Dimova 2023: 324-325).

Дочови или Дочеви?[13]

В живописните си творби Богдана се подписва като Дочова. Първите ѝ две книги *Под сянката на пиниите* и *Сказание за княз Борис и цар Симеон* се появяват отново с фамилията Дочова. В писмо от 1931 г., както и в статия от 1939 г. тя също се подписва като Дочова. В третата книга издадена през 1935 името ѝ вече е Дочева, така се среща изписано и в различни текстове, най-вече след 1934 г. Защо се получава това разминаване? На въпроса за различното изписване на фамилното име на художничката бих искал да обърна специално внимание, тъй като смятам, че разяснението е необходимо, с цел постигне разпознаваемост на авторката и по-лесно намиране на сведения за творчеството ѝ тогава, когато се използват съвременните електронни бази данни или класическите библиотечни каталози. Историята на установяването на нормативен български правопис е дълга и интересна. Книжовни школи с различни възгледи да се конкурирали на общественото поле десетилетия наред. Съществуващите изследвания по темата се съсредоточават върху по-общи въпроси, докато прецизирането на личните и фамилните имена остава на заден план, въпреки че и те, като всяка друга дума, са били подчинени на фонетичните закони. Във фамилията на Богдана като омъжена жена има звук „Ч“. Това определя колебанието между Дочова и Дочева. В съвременния български език, както знаем

[13] Благодаря на Бойка Бъчварова за помощта с историческата езиковедската справка.

от школските граматики, няма меки (палатални) съответници на фонемите Ч, ДЖ, Ж, Ш. Тези съгласни звукове са били изконно меки. Мекостта на другите палатални съгласни се отбелязва с писане на буквите Я, Ю и ермалък – като в Ботьо, Кольо и пр. Унифицирането на правописа е по линия на Министерството на просвещението и поради това е било силно препоръчително в учебна, академична и най-много – в законотворческа среда, но не и във всекидневието на хората. Вероятно авторката е подписвала картините си с фамилното име Дочова, приемайки за законен начина на изписване на фамилията на съпруга ѝ. А разликата при книгите, издавани в София в различни години (две през 1928 г. с изписване Дочова и една през 1935 с изписване Дочева) сигурно се дължи на отношението на издатели и редактори към динамиката на правописните промени – наредби „за езика" в историята ни след Освобождението има много, но често образованите хора имат свои аргументи, поради които не спазват някои от предписанията. Правописните правила не са закон, чието нарушаване води до санкции, те са препоръчителни, социално престижни и т. н., но неглижирането им няма сериозни последици.

Ще илюстрирам гореказаното със следния пример. В списанието на Софийската митрополия *Народен страж* през 1929 г., Богдана Дочева има кратък разказ *Старият клисар,* част от непубликуваната още книга *Останалите* (Naroden straj 1929: 4-5). Фамилията е изписана с „Е". В същия брой на *Народен страж* има и кратко съобщение от редакцията, което гласи „Редакцията напомня на своите сътрудници да пишат статиите си **по новия правопис** [под. мое] и четливо" (Naroden straj 1929; 12). Както и Богдана К. Дочова да се е подписвала, така и редакторите са спазвали препоръките на Министерството на просвещението и са поправяли името в официалните издания.

Художественото наследство на Богдана Дочева

Както стана ясно, Богдана Дочева е участвала в общи художествени изложби през 1927, 1936 и 1937 г. и има няколко самостоятелни изложби. В своя текст за Богдана К. Дочева Рамона Димова отбелязва, че нейната пета самостоятелна изложба в София е през 1940 г. (Dimova 2023: 325), но вестниците *Дневник* от 14 октомври 1939 г. и *Кооперативна България* от 15 октомври 1939 г. споменават нейната шеста самостоятелна изложба през 1939 г. От статията на П. Тихолов в *Дневник* научаваме, че в експозицията в галерия *Аксаков* са представени петдесет и две платна на известната ни художничка на цветя. За първи път в тази изложба Богдана К. Дочева показва и малка пластика – два бюста, няколко композиции, както и произведения на приложните изкуства – параван и везани възглавници. От същия текст разбираме, че петата ѝ изложба е била през 1938 г., а П. Тихолов отбелязва значителния напредък на художничката за „тази една година" (Tiholov 1938). Статията в *Кооперативна България* е анонимна, подписана от „Посетител", като стилово се доближава до излязлата един ден по-рано

статия в *Дневник*. Посетителят споделя, че двата бюста са „съвършени по изпълнение и прилика“, а „скулптурата ни завладява с истинността и правилността на формата и добре замислените композиции“. Посочени са и имената на някои пластики: *Тежко бреме, Речният тигър, Неприязън за едно левче*, а *Почивка* е правена по карикатура на Александър Добринов. Научаваме повече и за паравана, който е квалифициран като „великолепен“ и е декориран с лозница (Anonymous 1929).

До момента не съм попадал на публикации и отзиви за други нейни изложби, но целта на този текст е да обобщи известното и то да послужи като основа за бъдещи изследвания и допълнения. Богдана К. Дочева умира на 1 февруари 1944 г. Съобщение за скоропостижната ѝ кончина е публикувано в брой 21 на вестник *Стремление* (Stremlenie 1944a). В брой 25 на същия вестник опечаленият ѝ съпруг кани на 11 март сродници, приятели и познати на литургия по повод четиридесет дни от смъртта на именитата художничка (Stremlenie 1944c). Особено интересно е писмото, изпратено на вдовеца от секретарката на Съюза на българските писателки Рада Големанова и публикувано в брой 23 на същият вестник. Писмото гласи: „Покрусени от смъртта на нашата много добра и дейна членка на Съюза на българските писателки, бързаме да изкажем нашите най-искрени съболезнования за тежката загуба, която Вие претърпяхте в нейно лице. Нейното творчество с перо и четка никога няма да умре. Особено нейните живи на платното цветя ще останат вечно свежи. Утешавайте се и вие с онова, що остави край Вас. Бъдете горди, че имахте за другарка в живота Богдана Дочева. Съюзът съжалява, че тя си отиде в смутно време, когато членовете ни са разпръснати като пилци от терористичното нападение над столицата, та не може да ѝ отдаде заслуженото след кончината ѝ. Обаче Съюзът няма да пропусне случай да увековечи нейната памет. Мир на праха ѝ“ (Stremlenie 1944b)[14].

Забвението съпътства Дочева в последните дни на живота ѝ. Тя умира само няколко дни след най-голямата бомбардировка на София от 10 януари 1944 г. Освен близките ѝ от Ловеч малко вероятно е някой друг да е успял да пътува за нейното опело, камо ли да организира четене, изложба или концерт в нейна памет – събития, които тя често е инициирала и в които е участвала. Съпругът ѝ посреща деветия месец (традиционно отбелязван с панихида) от кончината ѝ като затворник. Малко след като се навършва година от смъртта ѝ, той също умира. Сложните политически условия бързо заличават спомена за семейство Косто и Богдана Дочеви.

Съюзът на българските писателки едва оцелява в следващите години и най-вероятно последната му грижа е била да увековечава паметта на уважаваната ловешка общественичка. Местонахождението на гроба на съпруга ѝ не е било известно никога, но няма следи и от гроба на самата

---

[14] Сведения, че тя е дописен член на Съюза от 1935/36 г. ЦДА, ф. 264К, оп. 5, а.е. 102, л. 55, 56, 59, 66.

художничка. Днес нейното име е почти забравено, но, както е записано в писмото на Съюза на българските писателки: „създаденото с перо и четка никога няма да умре“. В Държавния архив в Ловеч се съхраняват документи, от които става ясно, че всичко от нейния дом е предадено в художествената сбирка на читалище *Наука*, а по-късно – в художествена галерия *Теофан Сокеров*. Друга част от нейното художествено наследство е била разпродадена. Като се има предвид това, както и картините и пластиките, продадени или подарени преди смъртта ѝ, става ясно, че Дочова има значително по обем художествено наследство, което заслужава да бъде издирено, проучено и представено на обществеността.



1. Богдана Дочова. Авторка на големия научен труд *Под сянката на пиниите*. Илюстрацията е предоставена от проф. Жоржета Назърска

Bogdana Dochova. Author of the major scientific work *Under the Shadow of the Pine Trees*. Source: The illustration was provided by Prof. Zhorzheta Nazarska



2. Косто Илийчев Дочов

Kosto Ilijchev Dochov

Source: https://lovech-museum.bg/142-godini-ot-osvobojdenieto-na-lovech



3. Подпис на Богдана Дочова. *Синчец.* Частна колекция. Фотограф: Асен Ганев (детайл)/ Signature of Bogdana Dochova. *Bluebell*. Privat collection. Photographer: Asen Ganev (detail)



4. Богдана Дочова. *Синчец*. Частна колекция. Фотограф: Асен Ганев/ Bogdana Dochova. *Bluebell.* Privat collection. Photographer: Asen Ganev

Библиография

Извори

CSA, f. 1772K, inv. № 1, a. e. 1589: ЦДА, ф. 1772К, оп. 1, а. е. 1589. Петко Тихолов. „Шестата изложба на цветя от Б. Дочева“, „VI-тата художествена изложба на Богдана К. Дочева“ – съобщения, публикувани във в. „Кооперативна България“. 15 окт. 1939 [Petko Tiholov. „Shestata izlozhba na tsvetya ot B. Docheva“, „VI-tata hudozhestvena izlozhba na Bogdana K. Docheva“ – saobshteniya, publikuvani vav v. „Kooperativna Balgariya”. 15 okt. 1939.]

Литература

Balcheva (2024): Balcheva, Antoaneta. Щрихи от Загреб и Дубровник в творбите на Олга Чавова, Богдана Дочова и Вера Плочева. – В: Балкански паралели [Shtrihi ot Zagreb i Dubrovnik

v tvorbite na Olga Chavova, Bogdana Dochova i Vera Plocheva. – V: Balkanski paraleli,]. Sofia, 271-278.

Bogdanov; Nedelchev (2004): Bogdanov, Nikolai; Nedelchev, Velichko. Богдана Дочева – художничка, журналистка, общественичка. – Фактор – Ловеч. [Bogdana Docheva – hudozhnichka, zhurnalistka, obshtestvenichka. – Faktor – Lovech]. Lovech.

Bosnev; Sharkov; Maslinkova (2010): Bosnev, Ivan; Sharkov, Nikolai; Maslinkova, Jenia. Български зъболекарски съюз. 105 г. история. Алманах. [Balgarski zabolekarski sayuz. 105 g. istoriya. Almanah]. Sofia.

Dimova (2023): Dimova, Ramona. Жените художници. Нови хоризонти между двете световни войни. Балчева-Божкова, Милена; Димова, Рамона, съст. [Zhenite hudozhnitsi. Novi horizonti mezhdu dvete svetovni voyni. Balcheva-Bozhkova, Milena; Dimova, Ramona, sast.]. Sofia.

Dimitrova; Vassilev (1993): Dimitrova, Blaga; Vassilev, Yordan. Младостта на Багряна и нейните спътници. [Mladostta na Bagryana i neynite spatnitsi]. Sofia.

Dochova (1928): Dochova, Bogdana. Под сянката на пиниите. [Pod syankata na piniite]. Sofia.

Jubileen sbornk (1934): Юбилеен сборник по случай 50-годишнината на Пловдивската девическа гимназия. [Yubileen sbornik po sluchay 50-godininata na Plovdivskata devicheska gimnaziya]. Plovdiv.

Lalaev (2013): Lalev, Ivan. Бележити ловчалии [Belezhiti lovchalii]. Veliko Tarnovo.

Meteva (2024): Meteva, Miroslava. На дневна светлина. [Na dnevna svetlina]. Lovech.

Stremlenie (1944a): Стремление. Бр. 21, с. 2. [Stremlenie. Br. 21, s. 2.]. Lovech

Stremlenie (1944b): Стремление. Бр. 22, с. 2. [Stremlenie. Br. 22, s. 2.]. Lovech

Stremlenie (1944c): Стремление. Бр. 23, с. 2. [Stremlenie. Br. 23, s. 2.]. Lovech

Tanchev (2013): Tanchev, Ivan. Руският принос в подготовката на българска интелигенция с висше и професионално образование (1878-1912). Държавен архив Т. 105. [Ruskiyat prinos v podgotovkata na balgarska inteligentsiya s visshe i profesionalno obrazovanie (1878-1912). Darzhaven arhiv T. 105]. Sofia.

Интернет източници

Entsiklopediya Daritelstvoto (б.г.): Entsiklopediya Daritelstvoto. Available at: https://daritelite.bg/mariyka-i-marincho-karakonovi-2/ [Accessed 30.06.2025].

Naroden straj (1929): Народен страж, кн. 7 [Naroden straj, kn. 7]. Sofia. Available at: https://lovech-museum.bg/142-godini-ot-osvobojdenieto-na-lovech/ [Accessed 30.06.2025]

Summary

This article is dedicated to reconstructing the life and creative path of Bogdana K. Docheva – a Bulgarian painter, writer, and public figure whose name and contribution have gradually faded from the nation's active cultural memory. The study is based on a diverse corpus of sources: archival documents, publications in the periodical press from the first half of the 20th century, data from art institutions, as well as information from contemporary research on Bulgarian art. It traces her education – first in Plovdiv, and later at the State School of Drawing in Sofia, where she was part of the inaugural graduating class, though she did not complete her studies. The article presents hypotheses regarding the reasons for her discontinuation of formal art training, as well as details about her family background and the social environment in which she developed. Separate sections of the research examine her participation in group and solo exhibitions, the thematic focus of her work – landscapes, portraits, and still lifes with flowers – along with her ventures

into the applied arts. Special attention is devoted to her activities as a member of the Union of Bulgarian Women Writers, where she combined her artistic pursuits with literary work and civic engagement. The analysis also includes press reviews that testify to her position in the artistic life of the period.

The article emphasises the need for targeted and systematic efforts to locate surviving works, which are now scattered across various collections and often suffer from incomplete or missing attribution. By collecting, documenting, and promoting this dispersed heritage, a fuller and fairer understanding of Bogdana K. Docheva's contribution to Bulgarian culture in the first half of the 20th century can be restored.

Механизми на властта. Експозиционна политика за националната галерия през 50-те г. на XX в. Поглед през архивите

Mechanisms of Power. Exhibition Policy for the National Gallery in the 1950s. A Look Through the Archives

Благовеста Иванова[1]
Висше строително училище „Любен Каравелов“

Blagovesta Ivanova
University of Structural Engineering and Architecture “Lyuben Karavelov”

Абстракт: В изследването са разгледани документи, свързани с преработката на постоянната експозиция на Националната художествена галерия през първата половина на 50-те г. на XX в., след откриването ѝ през септември 1954 г. Анализирани са протоколите от заседанията на назначената от министъра на културата комисия за подбора на произведения, обсъжданията и възгледите на членовете на тази комисия.

Ключови думи: социалистическа идеология, партийни и държавни органи, документи, концепции и решения от втората половина на XX век

Abstract: The study examines documents related to the reworking of the National Art Gallery’s permanent exhibition in the first half of the 1950s, following its opening in September 1954. It analyses the proceedings of the meetings of the commission appointed by the Minister of Culture for the selection of works, as well as the discussions and views of the commission’s members.

Keywords: socialist ideology, party and state bodies, documents, concepts, and decisions from the second half of the 20th century

Моделът на държавно-партийния културен механизъм през 50-те г. на XX в. обхваща структурите на науката и изкуството като основни градива на обществото. Принципите му се състоят в критика и разобличаване на „буржоазните реакционни философски теории“ при изграждането на „икономическите и културни основи на социалистическото общество в нашата страна“ (Chervenkov: 1948). Той е изграден според механизма и инструментите на еднопартийната система – всесилната Партия/Държава. Опира се на контрола върху управлението и разпространението на изкуството, героизацията на образите, размиването на разликата между изкуство и неизкуство (Popov 2002: 259-261). В разглежданите документи от архива на Националната галерия ясно личи механизмът на налагането на модела, от една страна, а от друга – на брънките на професионализма и на индивидуалното научно и творческо съждение в мисленето на отделни членове на Художествения съвет.

---

[1] *Prof. Blagovesta Ivanova, DSc., is an art historian with many years of experience in the fields of art history, history of architecture, preservation of movable cultural heritage, and teaching. Her main specialisation is in the field of the Bulgarian Revival and the art of the first half of the 20th century. She studies the synthesis between fine arts and architecture. Her books are in the Library of Congress and the British Library.*

E-mail: bg_fineart@abv.bg

След V конгрес на БКП (18–25 декември 1948) преминава и VI конгрес (4 март 1954), който също така определя линията на изкуството в посока на непреодоляната борба с „вредната буржоазна идеология и изпълнение за задачите на V конгрес“ (Otcheten doklad 1954: 116, 118)[2]. Една критично-сатирична статия във в. *Стършел* на автор с псевдонима Венцеслав Диаватов (Diavatov 1954), предизвиква реакцията на високите държавно-партийни среди по отношение на включените в постоянната експозиция на Националната художествена галерия произведения. Статията представлява фейлетон и е публикувана един месец след тържественото откриване на галерията на 2.IX.1954 г. в сградата на двореца[3]. Тя създава предпоставки за последващо вътрешно обсъждане на проблема с експонирането. Авторът като зрител критикува Националната галерия за липсата на достатъчно данни за произведенията и за непълноценното представяне на художниците.

Според сюжета посетителят на галерията води мним спор с една от уредничките. Те се връщат в експозицията в края на работното време, за да разгледат творбите и разговорът за недостатъците в експонирането (вероятно) да не бъде пред публика. Диалогът и критиката на изкушения от изкуството зрител са свързани с непосочени имена на художници, отсъстващи наименования на произведенията и липса на датировки върху придружаващите ги етикети, което Диаватов саркастично нарича „анонимност“. Идеята за анонимността е развита чрез констатации за отсъствието на известни творби и за размитата колективна отговорност по техния подбор. Изводът е, че Националната галерия не отговаря на високия си статус. Той определя експозицията като „хибрид между обща изложба, ретроспективна изложба на дадена живописна школа и частна сбирка, отразяваща вкусовете на притежателя си“. Обяснението на уредничката е свързано с механизмите на статуквото и работата на административния апарат: подборът и одобряването на произведенията за експониране се извършва от Съюза на художниците, музея, Министерството на културата, БАН, а утвърждаването на предложенията – от Министерството. Красноречива е фразата на „посетителя“ за анонимността и прехвърлянето на отговорността от ниските нива на административно-йерархичната стълбица (специалистите) към по-високите (тези от статуквото): „Нали знаете системата: аз се крия зад себе си, ти се криеш зад мене, той се крие зад двамата“.

Следващият въпрос е за баланса между представените произведения и мястото на художниците в българската култура. Визирайки частна колекция, авторът има предвид, че директорът и уредниците са представени с повече творби от утвърдени майстори като Борис Ангелушев и Илия Бешков. Отговорът на събеседничката му е свързан с липсата на

---

[2] CSA, f. 1B, inv. No. 5, a. u. 132.

[3] Доклади № 370, 371 от 18.IX. 1954. CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 55, s. 15, 16.

достатъчен брой техни творби в колекцията, а това би могло да е препратка към Постановление 1608 от 1951 г. Според него освен че всички произведения имат научно, историческо и художествено значение, те са общонародно достояние като се поставят под защита на държавата (Izvestiya 1951: 1-3). Постановлението постепенно отваря вратите на музейните специалисти към апетити за приобщаване на живопис, скулптура и графика от държавни музеи и галерии към колекцията на Националната художествена галерия[4].

Третият и най-съществен въпрос е свързан с изкуството от 1900 до 1944 г. Според Диаватов в експозицията на галерията липсват знакови творби на художници от този период и личи сериозен дисбаланс между произведенията в нея. Не би трябвало Никола Михайлов да бъде представен като „най-големият художник на този век" с пет салонни портрета, след като напуска България през 1915 г. Не присъстват с основни произведения автори, които са удостоени от властта с почетните звания „народен" съгласно указ на Народното събрание от 1950 г. (Entsiklopediya 1987: 323) и „заслужил" (Entsiklopediya 1980: 183) художник[5]. Сред тях са Владимир Димитров – Майстора – представен с ранни творби, а не с тези, с които го познава народът. Стоян Венев не е представен. Не са показани и картините на Цанко Лавренов, Данаил Дечев, Петър Младенов, Стоян Сотиров.

Четвъртият въпрос е свързан с авторите от 20-те и 30-те г. на XX в. – Иван Милев, Пенчо Георгиев, Златю Бояджиев, Иван Христов, Васил Бараков, Ценко Бояджиев, Ненко Балкански. Мнението на журналиста е, че отсъствието на тези художници и на техни представителни за периода произведения, които не са предпочетени от Художествения съвет, не е от полза за оформянето на представата на зрителя за развитието на изкуството от началото на XX в. до 1930-те години. Засегнат е въпросът за формализма и възпитателната роля на галерията. Заключението е, че в експозицията не е изразено разбиране по въпросите за този период.

Петият въпрос е за попълването на колекцията и експонирането на съвременната живопис – изкуството след 9-ти септември 1944 г. Отговорите на мнимата уредничка представляват прякото наблюдение на Диаватов, че отделът още не е оформен. Очевидно въпросът за представянето на изкуството според наложената през 1948 г. партийна норма е сложен поради тематиката и преследвания формализъм. Минали са две ОХИ от 1949 и 1953 г. и са направени откупки, които, както изглежда, не са достатъчни. Под председателството на Карло Луканов от името на

---

[4] Директорът на Националната галерия (11.01.1956 г.) настоява пред началника на управление „Изкуство" за издаването на ново постановление „за предаване на Националната художествена галерия на всички ценни произведения на изобразителното изкуство", както и на произведения, свързани с епохата на Възраждането, с което да се „узаконi вземането на творби от държавните учреждения, организации и т.н.". CSA, f. 538, inv. no. 1, a. u. 91, s. 1-2.

[5] Според Уикипедия званията са въведени от 1948 г. (Naroden; Zasluzhil: wikipedia.org).

отдел „Наука, изкуство и култура“ е направено предложението художествения съвет да вземе решение за „попълване на НХГ с художествени произведения“ от XXI ОХИ[6], като от представените в нея произведения на живописта, графиката, скулптурата и приложните изкуства – общо 195 творби, са избрани само 9 произведения на партизанска, военна и трудова тематика, както и портрет на н. а. Иван Попов и скулптурен бюст на маршал Толбухин[7]. Следва отделът на живописта след Освобождението, където са показани творби от Елисавета Консулова-Вазова, Веселин Томов, Димитър Гюдженов, Никола Кожухаров, Руска Маринова, но от тях според Диаватов не личи строителството на Третата българска държава.

Отговорите на мнимата уредничка са насочени към обяснението за съобразяването на редовия специалист с редица особености и одобряването на експозицията от отговорна комисия, което означава съблюдаване на статуквото. („Вижте другарю! Това са големи въпроси, които ще се повдигат, когато им дойде времето“.) Диаватов, който правилно поставя акцентите, критикува липсата на творби от известни художници и засяга цензурата, отправя апел към уредниците за тяхната роля да намерят необходимите произведения и да ги поставят в експозицията, за да може тя да представя развитието на българското изкуство пред чужденците, народа и младите хора. Заключава, че според експозицията сякаш художниците са живели и живеят съвсем откъснато от народа. Тази фраза създава баланс в неговата критична статия, като той се опитва да не противоречи на идеята за народността на изкуството и близостта на творците до живота на народа.

Диаватов всъщност Стефан Албертов Гечев (1911–2000) – поет, разказвач, драматург, автор на предговора и преводач (съвместно с Лазар Голдман) на първите три издания (1965–1969) на *Алиса в огледалния свят* (Carroll: 1965), продължава да бъде редактор във в. *Стършел* до 1956 г., когато е уволнен по политически причини във връзка с унгарските събития и през същата година става драматург в *Сатиричния театър*. Той не е член на БКП. Неговата дипломатическа кариера е прекъсната през 1949 г. именно поради този факт. Острото му перо и чуждите на социалистическия реализъм литературни творби затварят пътя на неговата публичност от 1967 до 1989 г. (Stefan Gechev: wikipedia.org).

Месец и половина след публикуването на фейлетона – от декември 1954 г. до февруари 1955 г., се провеждат 13 заседания от назначена от министъра на културата (Рубен Аврамов) комисия „по преглеждане на експозицията на Националната художествена галерия и попълването ѝ с нови творби“[8]. Резолюцията на V конгрес на партията за борбата на

---

[6] Протокол на Градския народен съвет № 252 от 17. III. 1950. CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 1, s. 9.

[7] Авторите са Д. Гюдженов, Б. Данков, Цв. Димчевски, К. Колев, П. Петров, П. Куцаров, Вл. Цветков, К. Тодоров. CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 1, s. 7.

[8] Протокол № 1, 13.XII. 1954 г., CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 53, s. 1.

идеологическия фронт (Rezolyutsiya 1948/1949), залегнала в доклада на Вълко Червенков пред Петия конгрес на БКП на 20 декември 1948 г. (Chervenkov 1948), има за цел да бъде оказано „решително влияние за ориентиране на нашите художници в тяхното творческо преустройване“ и за борба „против безидейния буржоазен формализъм и естетизъм“, за „създаване на високо идейни и високохудожествени произведения“ на „социалистическия реализъм“ (Uspechi 1948: 3-5). И още: „да се поведе системна борба против модернизма и формализма, против вредните влияния на съвременното западноевропейско буржоазно изобразително изкуство, като се подкрепя и развива реалистичното направление – за създаване на високохудожествени, достойни за нашето време творби, които да отразяват подема на трудещите се, техния устрем към социализма, героичното им минало, да ги възпитават, мобилизират и вдъхновяват на борба за окончателното тържество на социализма“ (Chervenkov 1948). В горния порядък Диаватов владее както лостовете на критиката, така и спазването на нормативния дух, след като твърди, че в експозицията авторите от периода до 1944 г. не са представени с уклона им към народностното начало и близостта им към живота на средния човек.

Задачата на свиканата комисия е да бъде направена ревизия на експозицията в сградата на двореца, която повтаря тази от сградата на ул. *Гурко* 1. Там от 1947 до есента на 1954 г. е разположена галерията, съвместно с галерията при Столичния народен съвет. По време на обсъждането сградата на двореца е затворена за посетители в продължение на повече от три месеца[9]. От диалога в протоколите става ясно, че две комисии преди това са преглеждали произведенията за постоянната експозиция. Новата (трета) комисия, част от членовете на която впоследствие стават и членове на поредния Художествен съвет[10], се състои от активисти на висшия партиен ешелон, художници, директора и уредниците. По време на обсъждането възникват ключови въпроси и изказвания от държавно и партийно естество. Някои от тях са смели: предишната държавна комисия с председателя на КНИК дали не е свършила своята работа (въпрос от Иван Пенков); била ли е некомпетентна, и разглеждани ли са произведенията след V конгрес на БКП (въпрос от Цанко Лавренов). Личи лавирането на представителите от галерията и прехвърлянето на отговорността към „по-високите отговорни нива“. Никола Мирчев[11] и Иван Башев[12] заемат обективна позиция – да се извърши анализ на представените в експозицията произведения. Основният проблем са произведенията от 20-те 30-те г.

---

[9] НХГ № 31 от 12.01.1955 г. до министъра на културата. CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 75, s. 21.

[10] Доклад на директора до началника на управление по изкуствата № 86 от 08.03.1955 г. CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 75, s. 22.

[11] По това време главен секретар на СБХ.

[12] Секретар на ЦК на ДКМС.

на XX в. и затова Веселин Стайков[13] предлага произведенията и авторите, които са споменати във фейлетона, да бъдат разгледани, което може да даде отговор на проблема[14].

Едва от протокола от второто заседание става ясно, че новата експозиция в двореца е открита с произведенията, които са били в сградата на ул. *Гурко* 1 и не е съобразена с партийните насоки. Сблъсъкът между идеологията и историята на изкуството прозира в дебата и изкристализира в неразрешимата задача за експонирането според научните принципи и историческото развитие на изкуството, от една страна, и идеологическата парадигма, от друга, като най-сложен се оказва въпросът за развитието на изкуството от 1900 до 1944 г. Поради тази причина представителят от министерството и председател на комисията – началникът на отдел *Наука, образование, изкуство* Тодор Мангов[15] предлага членовете на екипа на галерията да направят предложения. Мара Цончева[16] е на мнение, че водещият принцип е свързан със значимостта на всеки един художник и съотношението при представянето на неговите творби. Дечко Узунов заема умерена позиция, като поставя на първо място партийните документи, също и най-характерните и типични черти от развитието на нашето изкуство. Той споделя, че за 1930-те години е трудно да се говори за реалистично изкуство в неговата чистота. Предлага да се търсят реалистичните моменти в изкуството на всеки един художник от това време, ако не могат да се видят изцяло чертите му на реалист и да се оборят твърденията от вестник *Стършел*. Борис Колев[17] е резервиран към търсенето само на високо идейно съдържание, което не може да се види в пейзажа и натюрморта. Цончева, Мангов и Лавренов залитат в посока към вземане на икони от Рилския манастир, Църковния музей, иконостаса на Погановския манастир, иконите на Николай Павлович – за изразяване на връзката между иконописта и възрожденската живопис. Коментира се заместването на оригиналите с копия на местата, откъдето те са взети (Лавренов). Колекцията от възрожденска графика очевидно по това време вече е предадена от Археологическия музей, защото Цончева твърди, че експонираните щампи са в повече. Нататък комисията потъва в разсъждания от гледна точка на самото изкуство, анотирането на произведенията, принципите на експониране, издаването на каталог и забравя за партийните повели[18].

---

[13] По това време доцент в Художествената академия (Staykov: wikipedia.org).

[14] Събирането на комисията е във връзка със заповед № III-1532 от 20.12.1954 г., Протокол № 1, 13.12.1954 г., CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 53, s. 1-2.

[15] Живописец и художествен критик (Entsiklopediya 1987: 31).

[16] По това време преподавател в Държавното висше театрално училище в София (Tsoncheva: wikipedia.org).

[17] По това време професор във ВИСИ (Kolev: wikipedia.org).

[18] Протокол № 2, 30.12.1954 г., CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 53, s. 3-4.

На следващото заседание са разгледани творбите от Следосвобожденския период. Преценено е да се изложи по-голям брой графични творби, на което особено и мотивирано държи Илия Бешков[19]. Вместо обсъждане на отдела за изкуството от 1900 до 1944 г., служителят от министерството Тодор Мангов предлага да се премине към обсъждане на копията на произведения на съветското изкуство (изпълнени в СССР), за които е преценено, че не са на достатъчно високо ниво. По отношение на най-сложния за времето период от развитието на българското изкуство, представен в отдела *Изкуство от 1900 до 1944 г.*, комисията провежда общо 5 заседания. Коментарите са свързани с конкретни проблеми като направените оценки отразяват художествените представи на времето и мненията на отделните членове на комисията. Доминира възгледът за попълването на експозицията с произведения от други институции. Комисията взема решение да се издирят и увеличат акварелните творби от Никола Маринов, да се потърси *Пиета*, която е излагана в Археологическия музей. Да се разшири обхвата на творбите на Димо Сотиров от подарените на СБХ. Да се вземат от Художествената академия етюди от Никола Петров. Да се издирят творби на Асен Белковски, Александър Мутафов, Константин Щъркелов, да се свалят творбите на Христо Кутев „тъй като не е имал никаква роля и за развитието на изкуството, автопортрета да не бъде изложен". Комисията взема решение да се изложат творби от последния период на Майстора; да не се излага творбата на Гюдженов *Кубрат и синовете му*, тъй като не отговаря на произведенията от залата като чужда на интимното изкуство, което е представено в нея (според Бешков) и форматът отвлича вниманието на публиката от останалите творби, че не е на ниво за изискванията на НХГ и може да бъде изложена в зала с исторически произведения, или пък да се даде на Военния музей; портретите на Борис Митов да останат; Дечко Мандов да се свали от експозицията (мнение на Шмиргела). Да бъде подобре застъпен Йордан Кювлиев и да се издирят платна, които отговарят на характера на неговото творчество. Портретът на Масалитинов от Дечко Узунов да бъде подменен с друга работа. Васил Стоилов да бъде „попълнен". Подменят се произведения на Никола Танев и Христо Станчев, които са били в експозицията на ул. *Гурко* 1 – главно пейзажи[20]. След продължителни обсъждания по автори е решено да отпаднат произведенията на Бенчо Обрешков, Васил Бараков и Иван Ненов. Иван Фунев заявява, че има художници, които се преустройват и да бъдат потърсени техни **нови произведения**[21] (като не отчита, че става въпрос за периода до 1944 г.) – споменатите автори попадат в графата на формалистите.

---

[19] Протокол № 3, 6.01.1955 г., CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 75, s. 1.

[20] Протоколи № 4-6, 12.01.,14.01.,17.01.1955 г. CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 75, s. 2-5.

[21] Протокол № 7 от 19.01.1955 г. CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 75, s. 6.

По въпросите за изкуството след 1944 г. се правят редица компромиси. Въпреки „наивността на някои творби“ е решено някои от тях да останат в експозицията. За други произведения са открити рисунъчни грешки, за трети – неубедителност в изграждането на образите на исторически герои като Левски и Ботев, коментира се духът на времето и възпитателната роля на живописта, възприятието на публиката, харесването или не – на някои произведения от нея. На това заседание е решено да се изложи колективната творба с ръководител Д. Узунов в голям размер *Конференция в ТКЗС*[22].

Въпросът за експозицията в раздел *Изкуство след Освобождението до 1944 г.* стои пред екипа от галерията до 1961 г., когато Стефан Борисов Митов изготвя предложение за тематичен план в средата на годината[23]. В последния протокол е отчетено, че комисията е подобрила подреждането, но по-добри резултати могат да се постигнат при по-дълги срокове. Скулптурата е лошо подредена, в галерията няма творби на Борис Ангелушев, а Петър Младенов да занесе произведения „за преглед“[24].

Вместо заключение

Изводите са лаконични. Подреждането на постоянната експозиция на Националната художествена галерия е само един елемент от държавно-партийния културен механизъм през 50-те г. на XX в. Работата по осъществяването ѝ е извършена прибързано и в къси срокове за да бъде тя открита в чест на десетата годишнина след 1944 г. Критичната статия от вестник *Стършел* довежда до държавно-партийна ревизия. Разнородните възгледи на комисията не постигат особено добър резултат поради отхвърлянето на творби на художниците, работили от 1900 до 1944 г. и страх от обвинения в пристрастност към формализъм у членовете на комисията. При отхвърлянето на творби някои от членовете на комисията според мен са си давали сметка, че експозицията не представя периода на нови търсения в изкуството. Всичко това довежда до желанието за подбор на произведения от други музеи и галерии. Наложеният партиен модел на експониране води до амбициите за придобиване на нови творби чрез настояване от страна на директора за издаване на държавни решения, което нарушава самостоятелността на сродни културни институции. Опитът за осъществяване на тези действия предизвиква острите реакции на Централния музей на народната армия, Музея на руско-българската бойна дружба през вековете, Градския музей на депутатите на трудещите се и

---

[22] Протокол № 8 от 21.01.1955 г., CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 75, s. 78. По случай 1 май 1954 г. произведението е наградено със златен знак за отличие (Iliev 2016: 104).

[23] Заповед на директора на НХГ Николай Шмиргела за изплащане на хонорар на Ст. Митов в размер на 1500 лв., съгласно тарифите за авторските хонорари според Изв., № 101/1956 г. за подготовката на тематичния план и за две заседания. CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 200, s. 20.

[24] Протокол № 13 от 24.02.1955 г. CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 75, s. 15-15b.

други музеи[25], които се противопоставят и отбелязват, че те работят съвместно с Националната художествена галерия и техните експозиции са също така много посетени, както и тази на галерията.

Библиография

Извори

CSA, f. 1B, inv. no. 5, a. u. 132: Централен държавен архив, фонд 1Б – Протоколи на Политбюро и на ЦК на БКП [Central State Archives, fond 1B – Protokoli na Politbyuro i na TSK na BKP]. Отчетен доклад на ЦК пред VI конгрес на БКП, обсъждан на 20 февруари 1954 г., с. 116-118. https://politburo.archives.bg/2013-04-24-11-09-24/1950-1959/2914-vi-20-1954 [Accessed 24 April 2025].

CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 53, 55, 75, 91, 200: Централен държавен архив, фонд 538 – Национална художествена галерия [Central State Archives, fond 538 – Natsionalna hudozhestvena galeriya].

Diavatov (1954): Диаватов, Венцеслав. Около галерията [Diavatov, Ventseslav. Okolo galeriyata]. – В. Стършел [Starshel], IX, 15. X.

Izvestiya (1951): 1608-мо Постановление на Министерския съвет от 30 декември 1951 г. Известия на Президиума на Народното събрание [1608-mo Postanovlenie na Ministerskiya savet ot 30 dekemvri 1951 g. Izvestiya na Prezidiuma na Narodnoto sabranie] 7, 22.I.1952.

Rezolyutsiya (1948/1949): Резолюция на V конгрес на БКП по марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фонт. Исторически преглед [Rezolyutsiya na V kongres na BKP po marksistko-leninskata prosveta i borbata na ideologicheskiya front. Istoricheski pregled]. 3-4, 377-386.

Uspehi 1948: Успехи на нашето изобразително изкуство. – XXI обща художествена изложба в Националната художествена галерия (Каталог) [Uspehi na nasheto izobrazitelno izkustvo. – XXI obshta hudozhestvena izlozhba v Natsionalnata hudozhestvena galeriya (Katalog)].

Литература

Entsiklopediya (1980): Енциклопедия на изобразителните изкуства в България [Entsiklopediya na izobrazitelnite izkustva v Balgariya]. Sofia, T. № 1, 31.

Entsiklopediya (1987): Енциклопедия на изобразителните изкуства в България [Entsiklopediya na izobrazitelnite izkustva v Balgariya]. Sofia, T. № 2, 183.

Iliev (2016): Iliev, Krasimir. Форми на съпротива [Formi na saprotiva]. Sofia.

Carroll (1965): Carroll, Lewis. Алиса в страната на чудесата. Алиса в огледалния свят. [Alisa v stranata na chudesata. Alisa v ogledalniya svyat]. Sofia.

Popov (2002): Popov, Chavdar. Тоталитарното изкуство. Идеология, организация, практика. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“ [Totalitarnoto izkustvo. Ideologia, organizatsia, praktika. Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“]. Sofia.

Интернет източници

Chervenkov (1948): Chervenkov, Valko. Марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фронт. Доклад пред V конгрес на БКП, изнесен на 20 декември 1948 г. – Движение „23 септември“. Свобода – независимост – социализъм [Marksistko-leninskata prosveta i borbata na ideologicheskiya front. Doklad pred V kongres na BKP, iznesen na 20 dekemvri 1948 g. – Dvizhenie “23 septemvri”. Svoboda – nezavisimost – sotsializam]. Available at: https://septemvri23.com/chervenkov_doklad_1948/ [Accessed 24 April 2025]

---

[25] Писмо от заместник-началника на политическото управление при МНО № 1187/28.04.1956 г.: CSA, f. 538, inv. no. 1, a. u. 101, s. 3-4. Аргументиран отказ от СГНС на депутатите на трудещите се: CSA, f. 538, inv. no. 1, a. u. 101, s. 2. Писмото от Окръжния народен съвет на трудещите се от град Стара Загора срещу опитите за налагането на практика от страна на НХГ за издаване на постановление за изземване на художествени произведения, отбелязана като неправилна с аргумента, че местните музеи се посещават от гражданите и от гости от чужбина: CSA, f. 538, inv. No. 1, a. u. 101, s. 18.

Kolev. Available at: https://bg.wikipedia.org/wiki/ Борис_Колев [Accessed 25 June 2025]

Naroden. Available at: https://bg.wikipedia.org/wiki/ Почетно_звание_„Народен“ [Accessed 24 June 2025]

Stefan Gechev. Available at: https://bg.wikipedia.org/wiki/ Стефан_Гечев [Accessed 23 June 2025]

Staykov. Available at: https://bg.wikipedia.org/wiki/ Веселин_Стайков [Accessed 24 June 2025]

Tsoncheva. Available at: https://bg.wikipedia.org/wiki/ Мара_Цончева [Accessed 24 June 2025]

Zasluzhil. Available at: https://bg.wikipedia.org/wiki/ Почетно_звание_„Заслужил“ [Accessed 24 June 2025]

Summary

The study focuses on a feuilleton published in the newspaper *Starshel* and the subsequent 13 meetings (December 1954 – February 1955) of the commission appointed by the Minister of Culture to review the works of art in the permanent exhibition of the National Art Gallery. Its task is to review the exhibition of the national collection in the building of the former Council of Ministers (former palace) following the publication of the critical article. The general ideological framework from 1954 is supplemented with specific facts and personal opinions of the commission members, which are indicative of compliance with the status quo and the boundary between the imposition of themes and tasks and self-control in expressing professional views, with the establishment of a binding mechanism in the process of forming museum practice. The personal commitment of the commission members to party dogma, manoeuvring, and the desire to supplement the collection with works from other cultural institutions in Sofia and the country stand out.

Художествени галерии извън столицата през 1950-те години в България – история и архиви

Art Galleries Outside the Capital in the 1950s in Bulgaria – History and Archives

Наташа Ноева[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Natasha Noeva
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Статията проследява историята на създаването на художествените галерии в България извън столицата, функционирането, спецификата и типологията на галерийните пространства през 50-те години на XX в. Разясняват се причините за появата им, обособяването и отделянето им като институции от музея и еволюцията им според спецификите на художествените процеси през периода.

Ключови думи: художествен живот в България, музеи и галерии извън София, експозиции, 1950-те години

Abstract: This article examines the history of art gallery creation in Bulgaria outside the capital, as well as the functioning, specificity, and typology of gallery spaces in the 1950s. The topic explains the history of their emergence, their differentiation and separation as an institution from the museum and their evolution according to the developmental artistic processes during the period.

Keywords: artistic life, museums and galleries, exhibitions, 1950s

Настоящата статия е част от научно изследване на тема *Галерийното дело в България през 1950-те години на XX век*, което е разработено като индивидуален планов проект в Института за изследване на изкуствата, Българска академия на науките. Текстът изследва и анализира създаването, състоянието и развитието на художествените галерии извън столицата в България през разглеждания период в контекста на променената динамика на художествения живот през 50-те години на XX век. Ще бъде направен опит на базата на непубликувани архиви – документи, фотографии, критика и пр., да се реконструират историята, причините за създаването, функционирането, спецификата и типологията на галерийните пространства извън столицата – в населените места: Пловдив, Враца, Перник, Търново, с. Брегово, Видинско, Плевен, Русе, Шумен, Казанлък, Варна, Бургас.

---

[1] *Natasha Noeva, PhD, is an Asst. Prof. at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Department of New Art. Professional field: the dynamics of art gallery activities in Bulgaria, the gallery as an institutional centre of artistic life. Author of the articles: '125 Rakovski gallery – face of the modernising artistic life in Bulgaria. Architectural form, construction, reconstructions'; 'National Art Gallery in Sofia – location, structure, exposition in the 1950s'; 'Reconstruction from text and image'; 'The Dynamics of Art Gallery Activities in Sofia from Liberation to 1938', etc.*

E-mail: natasha.noeva@abv.bg

За функционирането на съществуващите галерийни пространства, за откриването и развитието на нови такива, от особено значение са законодателната основа, проблемът централизация-децентрализация на галерийната мрежа и промените, които настъпват във властта. Погледнати на фона на общия исторически дискурс, 50-те години на XX век в България са белязани с особена динамика в културните и художествени процеси. Нараства броят на откритите общи национални, чуждестранни, групови и индивидуални изложби, което естествено определя нуждата от нови изложбени пространства не само в столицата, но и в провинцията, пропагандиращи новата идеология. Досега няма целенасочено проучване на изложбените салони и ролята на тяхната културна политика върху процесите в съвременното българско изкуство особено що се отнася до социалистическия период. Подобна реконструкция би била полезна за бъдещи теоретични изследвания, свързани с историята на новото българско изкуство.

Важно е да се разграничи значението на понятията „галерия“ и „музей“. Музеят е културна и научна институция, която издирва, изучава, съхранява, опазва и представя културни ценности и артефакти, природни образци и антропологични останки с познавателна, научноизследователска и образователна цел, докато галерията е институция, която провежда културна политика, изпълнява определена художествена програма, осъществява контакти със сродни творчески институции. Тя е средище на художествен живот, място за излагане, популяризиране и социализиране на изкуството. В действащото понастоящем българско законодателство чл. 24 и чл. 25 от *Закона за културното наследство* дават кратка характеристика на институцията *музей*, като с оглед на осигуряването на устойчивост на структурите, опазващи артефактите от миналото, са поставени задължителни условия, на които трябва да отговаря всеки музей: да разполага с фонд от културни ценности; да има подходящ сграден фонд, осигуряващ условия за съхраняването на движимите културни ценности; да е подсигурен с постоянен източник на финансиране на дейността на музея (издръжка на сградата и персонала; средства за дейности за издирване, изучаване, опазване и представяне на движимите културни и природни ценности и образци); да разполага с квалифицирани специалисти. Българското законодателство поставя в обхвата на описания институционален модел и художествените галерии, чийто принципал е държавата.

Трябва да направим уточнението, че през 1950-те години някои от галериите са специално построени, докато други са вторично приспособени пространства към държавни, културни и финансови институции. Има и галерии, създадени преди 1944 г., които функционират през 1950-те и следващите десетилетия. Характерното за периода е, че една част от галериите са обособени към Историческия музей, Народния музей и Градския народен съвет. Галерии се откриват в читалища, църкви, библиотеки дори в отбранителни кули. Но всичките те са под покровителството на

държавата и надзора на Комитета за наука, изкуство и култура, от който зависи тяхното откриване или закриване съгласно постановление на Министерски съвет № 1608 от 1951 г. Друг съществен момент в това постановление е, че с него се откриват музеи и галерии в сгради, обявени за „старина“ и „паметник на културата“. Трябва да отбележим, че важни за галериите в този период са постановление № 165 от 5 август 1958 г. и неговите инструкции за приложения и изменения през периода. Интересен е въпросът как става поетапното отделяне и обособяване на галериите от музея. Според т. 34 на постановлението всички музеи, художествени галерии и други хранилища на паметниците на културата, са длъжни да направят сбирките си достъпни за широко обществено ползване по всички възможни начини – изложби, каталози, пътеводители, картотеки и др., както и да ги предоставят за научни изследвания. Широко разпространена практика е сбирките да съществуват като Художествен отдел към музей или читалище. С разрастването на дадена колекция и фондовете към музеите се налага отделянето на движимите паметници (живопис, графика, скулптура, приложно изкуство) от археологическите експонати и нуждата от нови, подходящи помещения за обособяването на зали с постоянна експозиция от музейната сбирка. Също така има необходимост и от пространства за временни експозиции, защото такива или не съществуват, или не достигат. Много често при организирането на обща, самостоятелна или гостуваща чуждестранна изложба след нареждане на КНИК постоянната експозиция се сваля и се подрежда временната. Това е практика, наложила се през десетилетието, докато се преустроят съществуващи сгради или се построят нови галерии.

На базата на проследените публикации в периодичния печат и откритите архивни материали ще посочим основните локации на галериите извън столицата през 1950-те години. Поради ограничения обем на настоящия текст ще се спрем само на някои от тях с оглед изясняване на общата картина. От запазен документ в ДА Архиви, озаглавен *Художествените изложби в провинцията*, е видно, че СХБ разширява дейността си и в провинцията. Общите, груповите и индивидуални изложби служат като средство за оформянето на вкуса на публиката и естетическото ѝ възпитание, а чрез откупуване на картини от изложбите се дава морална, техническа и материална подкрепа на творците. Но за това са нужни повече изложбени зали[2]. Новооткритите галерии през 50-те години на XX век най-често са с малки салони, настанени са в части от обществени или жилищни сгради, или вторично пригодени помещения към читалища, училища, търговски сгради или банки. С редки изключения те не разполагат с добри архитектурни и интериорни пространства. В провинцията художествените галерии имат обособени постоянни експозиции, които обаче се свалят по нареждане, за да се подредят временни изложби. На този етап от изследването можем

[2] CSA, f. 567k, inv. no. 1, a.u. 10, l. 7-8.

да представим данни за галерии както в големите градове, така и в малки населени места (Noeva 2025: 54).

Държавната художествена галерия в Пловдив – втората в страната държавна галерия – е изградена и обзаведена през 1950–1952 г. Открита е на 2 март 1952 г., а първоначалният ѝ фонд от около 300 творби е набран от пловдивските музеи, институти и частни сбирки (Chaikovski 1955: 9).

В резултат на Постановление на Министерски съвет № 1608 от 1951 г. във Враца е създаден Окръжен народен музей, като по същество е трансформирана съществуващата в момента читалищна музейна сбирка. През 1951 г. за помещения се отдава жилищноотбранителната кула, архитектурно обявена за старина. Поради преустройство на сградата и необходимостта да се адаптират пространствата, които да се ползват като зали за постоянни, временни експозиции и депа, се забавя и откриването на музея и то става през септември 1956 г. ХГ отначало е отдел към Народен общ музей и част от нея е приспособена за художествена галерия. През 1957 се помещава в средновековната отбранителна кула на Мешчиите. Официално през 1958 г. се открива ХГ при ИМ с постоянна експозиция в една зала, а след основен ремонт през май вече е в 4 зали[3]. Към този момент тя притежава 92 художествени творби (живопис, графика, скулптура), предимно от съвременни автори, голяма част от тях са от Врачанския окръг – Андрей Николов, Стефан Иванов, Цено Тодоров, Иван Фунев, Пенчо Георгиев, Никола Петров, Иван Табаков, Йордан Гешев, Иван Христов, Александър Поплилов, Здравко Александров, Георги Павлов, Кирил Буюклийски, Владимир Цветков, Цвятко Йорданов, Димитър Македонски и др. (Vodach 1959: 629). Стои отворен въпросът да бъде отпусната щатна бройка за художник, който да бъде уредник, тъй като музейните работници не са специалисти от тази област. Следва да отбележим, че директорът на музея (тогава Николай Дойнов) отговаря и за музея и за ХГ, занимава се с административната работа, обзавежда склада, изпълнява функциите на домакин, екскурзовод, финансово лице и т.н. Попълването на фонда става освен от откупки след организираните ОХИ-та на художници от Врачанския окръг (които започват от 1957 г.), но и от индивидуални, групови изложби, откупени от Държавната покупателна комисия, от частни лица и художници[4]. В резултат на помощта, която им е оказана от Министерството на просветата и културата, отдел *Изобразителни изкуства* и Националната художествена галерия и отпуснатите средства от Окръжния народен съвет – Враца, ХГ притежава вече 102 художествени

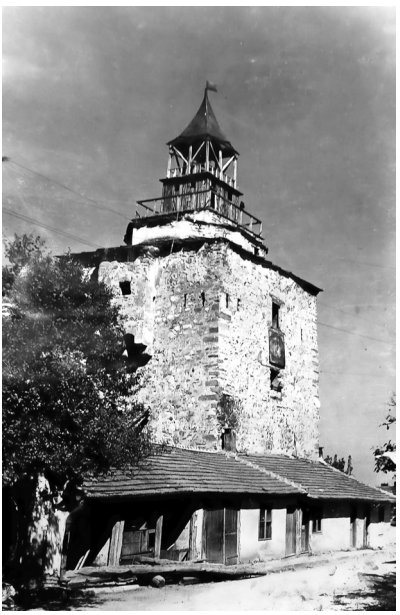
---

[3] SA–Vratsa, f. 1384, inv. no. 1, a.u. 8, l. 18-19.

[4] Писма от граждани до галерията за притежавани картини, които предлагат за закупуване 1958–1973 г. – SA – Vratsa, f. 810, inv. no. 1, a.u. 2.; Документи съхраняващи се в ЦДА свидетелстват и за изискване на определени творби от фонда им за попълването на постоянната експозиция на НХГ, а в замяна, на което им се дават други творби. Практиката за обогатяването фондовете е валидна и за другите галерии през периода.

творби. Понеже залите са недостатъчни, целият фонд не може да се покаже и затова периодически експозицията се подменя. Все по-належащо става решението на два от въпросите, вписани като важна особеност в доклад от 1959 г. на музея: първо, че няма подходящ салон в града, където постоянно да са подредени изложби и където биха могли да се организират лектории и обсъждания; второ, че няма щатна бройка за специалист-художник, който компетентно да ръководи и организира цялостната ѝ дейност. Поставеният въпрос по намирането на специална сграда или да се построи нова такава, за да се разреши проблемът с помещенията, т.е да има зали, в които да се показва колекцията от художествения фонд, и салон за временни изложби, се случва едва през 1976 г., когато в годината на XI конгрес на БКП галерията получава нова сграда за фонда и експозициите (Katalog 1977: 2), в която художествената галерия се помещава и до днес. Дотогава, в периода 1963–1976 г., галерията е в преустроените помещения на ресторант *Волга* – 3-етажна сграда, строена през 1860 г., отличаваща се с архитектурата си (Noeva 2025) (Ил. 1).

На 15 декември 1946 г.[5] в читалище „Добри Войников в Шумен се открива експозиция *Постоянна картинна галерия* с творби от неговата художествената сбирка, уредена от художника Владимир Вичев (Haralanova 2005: 25). През 1955 г. ГНС взема решение в града да се открие картинна галерия. Води се и преписка с МК за разрешение и на 26 октомври 1955 г. ИК на ГНС дава съгласието си да се открие и уреди галерия в големия магазин на нов жилищен блок, намиращ се на бул. *Славянски* в Коларовград (днес Шумен) (Bosilkov1957: 3). Официалното откриване е през март 1956 г. Преименуваната през 1960-те на Постоянна картинна галерия *Гиньо Писков*[6] (днес ХГ *Елена Карамихайлова*) остава на този адрес до 1978 г., когато галерията се премества в нова, просторна сграда на БКП (Партийния дом)[7] (Haralanova 2005: 25) (Ил. 2).



1. Кула на Мешчиите във Враца, средата на 50-те години, личен архив

Meshchii Tower in Vratsa, mid 1950s, personal archive

В Двореца на културата, Димитрово (днес Перник) – сграда в класически тип, една от най-големите у нас и на

[5] Допусната е техническа грешка в статията на Noeva 2025: 58, годината е 1946.

[6] SA–Shumen, f. 961, inv. no. 1, a. u. 1.

[7] SA–Shumen, f. 961, inv. no. 1, a. u. 1.





2. Интериор от Постоянна картинна галерия – Коларовград, бул. *Славянски*. – Каталог, Шуменска художествена галерия, 2005, 29

Interior of the Art Gallery – Kolarovgrad, *Slavyanski* Blvd. – Catalogue, Shumen Art Gallery, 2005, 29

3. Художествената галерия в Перник (интериор), 1958 г., открита в Двореца на културата – ЦДА, ф. 720, оп. 5, алб. 80.9, 68 3988-4

The Art Gallery in Pernik (interior), 1958, opened in the Palace of Culture – CSA, f. 720, op. 5, album 80.9, 68-3988-4

Балканския полуостров, предназначена за културен комплекс, дело на арх. Александър Дубовик[8], е открита ХГ през 1958 г. с Постоянна художествена изложба[9] (Temelkova 2023: 5) (Ил. 3).

Картинната галерия във Велико Търново първо се е помещавала в един от салоните на читалище *Надежда*, чиято сбирка е започнала да се събира от 1938 г. Нарасналата колекция е преместена през 1955 в ремонтираната от местната управа църква *Св. Спас*. В рекламно каре в пресата се посочва, че: „на 23 май 1957 г. към Окръжния народен музей бе открита днес постоянна художествена картинна галерия“ и „по този случай в сградата се устройва тържество“ (Anonym A 1957: 3). Към края на 1950-те галерията се мести в къщата на ул. *Христо Караминков* (от интериор в ДА – Търново се вижда колко непригодно е помещението, въпреки всички усилия за подобряване на интериорните решения“[10]) и остава там, докато се нанесе през 1985 в настоящата си сграда (Ил. 4).

Художествената галерия в Плевен е основана по инициатива на работещите в града художници като филиал на Историческия музей и е открита на 3 март 1958 г. в Пионерския дом (Hronika 1958: 45). Преместена е в специално построена сграда едва през 1978 г. (Ubileen katalog 2008: 4).

---

[8] CSA, alb. 80.9, 68-3988-4; 65.

[9] SA–Pernik, f. 868, inv. no. 1., a.u. 4, l. 1.

[10] SA–Tarnovo, f. 1452, inv. no. 1, a.u. 115.; Това са бивши магазинни помещения в приземния етаж на къщата. – Katalog 2024: 2.



4. Част от експозицията в старата картинна галерия на ул. Христо Караминков в град Търново (ДА – Търново, ф. 1452, оп. 1, а.е. 115)

Photo of part of the exhibition in the old art gallery on Hristo Karaminkov Str., Tarnovo – DA – Tarnovo, f. 1452, op. 1, a.u. 115

5. Интериор от изложба на самодейците от Плевенски окръг в зала на ДСО *Червено знаме*. – *Работническо дело*, 16.11.1956, 2

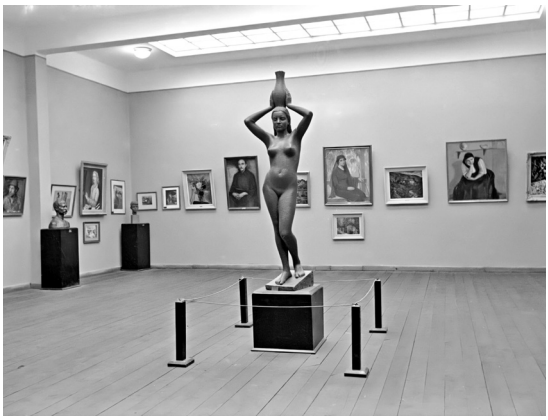
Interior of an exhibition of amateur artists from the Pleven area in the hall of the DSO *Red Flag*. – *Rabotnichesko delo*, 16.11.1956, 2

Представени са щампи от Самоковската школа и Николай Павлович, творби от Иван Мърквичка, Жеко Спиридонов, Иван Лазаров, Дечко Узунов, Димитър Гюдженов, Кирил Цонев, Александър Жендов, Георги Попов, Иван Ненов, Ангел Спасов, Сидония Атанасова, Боян Петров, Найден Петков, Георги Даскалов и редица други художници от Плевенски окръг. Сведения за това как местните художници търсят възможност за изява и се откриват изложби в различни общински помещения – банки, читалища, държавни предприятия – откриваме в периодичния печат. Един такъв пример е изложбата на художниците самодейци от Плевенски окръг, открита в залата на ДСО *Червено знаме* (Reklamno kare 1956: 2) (Ил. 5).

Постоянната галерия художествен музей в Русе води началото си от 1933 г. Тринадесет години по-късно нейният устав е променен и се учредява Народна художествена галерия. Тя съществува като самостоятелен институт от 1953 г. (Vodach 1959: 535). Ценни сведения за историята на галерията, обогатяването на фонда ѝ и за постоянната ѝ експозиция, както и за периодичното ѝ сваляне за откриването на временни изложби, получаваме от книгата на Мария Тодорова (Todorova 2023). В допълнение ще добавим, че през годините галерията сменя неколкократно локацията си – първоначално е в Дома на изкуствата и печата (1930-те), след това се премества в залите на Русенската библиотека (1950-те), после в Доходното здание (1960-те), докато не се построява специална сграда през 1979 г. (Ил. 6).

В Казанлък от 1927 г. съществува Картинна галерия в читалище *Искра* с обширен салон за изложби (Anonym B(F). 1927: 3). През 1954 г. в преустроената зала на горния етаж е открита нова постоянна експозиция, но е





6. Творби в Картинната галерия в Русе, 1959. – ДА–Русе, ф. 788, оп. 8, а.е. 866
Works in the Art Gallery in Ruse, 1959. - DA-Ruse, f. 788, op. 8, a.e. 866

7. Художествената галерия в град Казанлък, общ изглед, ок. 1958 г. – ЦДА, ф. 720, оп. 5, алб. 80.9, 46/318/16
Art gallery in Kazanlak, general view about 1958 – CSA, file 720, op. 5, album 80.9, 46/318/16

показана една част от колекцията поради малкото пространство[11]. От запазена фотография в ЦДА се вижда, че има интегриран оберлихт[12] (Ил. 7).

Галерии, сменящи локациите си, са и тези във Варна и Бургас. Постоянна художествена галерия във Варна е създадена през 1950 г. на ул. *Г. Димитров* 5. Художественият ѝ фонд се комплектува от скромните колекции, постъпили от институти и частни лица. От 1953 Окръжният народен съвет ежегодно предоставя средства за подобряване на материалната база, обстановката в галерията и обогатяването на фонда (Ил. 8).

Във в. *Народен фар* от 7 април 1946 г. четем: „Културен Бургас изживя едно рядко тържество, откриването на постоянна галерия, археологически музей и етнографска сбирка“. През 1956 г. галерията отваря врати при Окръжния народен музей с творби от бургаски художници (Vodach 1959: 446). За основа на галерията служи колекцията на Търговската камара, след което поетапно се попълва и увеличава от изложби. По-късно се премества от Търговската камара в малката зала на ул. *Александровска* (бившето кафене *Куба*), където е до 1966 г., когато се мести за постоянно в специално устроената за целта бивша Еврейска синагога, една от архитектурните забележителности на града по проект на италианския арх. Рикардо Тосканu[13].

---

[11] ХГ в Казанлък е основана през 1901 г. първоначално като Музей за старини и изкуство. В периода 1930–1958 неин директор е Димитър Чорбаджийски – Чудомир, който има принос в обогатяването на художествената колекция. Вж. Vodach 1959: 409; https://www.artgallerykazanlak.com/za-nas/; Katalog na HG – Kazanlak 2008: 2.

[12] CSA, f. 720, inv. no. 5, alb. 80.9, 46/3178–16.

[13] Вж. Katalog BHG, 2008.; по данни от акад. Красимир Атанасов.





8. Интериор от Художествената галерия във Варна, 1964. – ЦДА, ф. 720, оп. 5, алб. 80.9 Interior of the Art Gallery in Varna, 1964. – TsDA, f. 720, op. 5, alb. 80.9

9. Интериор от Картинната галерия в с. Брегово, Видинско, 66-2020-6
Interior of the Picture Gallery in the village of Bregovo, Vidin region, 66-2020-6

От публикации в пресата разбираме, че Картинната галерия в с. Брегово, Видинско, се е помещавала в къщата на някогашния чифликчия[14] и е интересен пример за галерия на частно лице, което има правото да притежава творби и те да бъдат общодостъпни (за да подпомагат възпитанието на трудещите се, както е вписано в една от точките на постановлението). В архивни кадри[15], съхраняващи се в ЦДА, е запазено интериорното решение с драперии по стените, върху които са окачени картините. Най-вероятно са поставени, за да се спре прекият светлинен източник и да се уплътни максимално експозиционната площ (Ил. 9, 10).



10. Интериор от Картинната галерия в с. Брегово, Видинско, 76-1996-1

Interior of the Picture Gallery in the village of Bregovo, Vidin region, 76-1996-1

[14] CSA, f. 720, op. 5, alb. 80.9, 66/2020-3, 7.

[15] Има кадри от галерията, датирани от 1960-те и 1970-те години, което показва, че е просъществувала няколко десетилетия. – CSA, f. 720, op. 5, alb. 80, 9.

Други примери за помещения в провинцията, пригодени за временно използване, са салонът към читалище *Виделина* – Пазарджик, салони към общинските градски съвети, театри и др. Интересен поглед за състоянието и облика на галериите от периода дават статиите на Светлин Босилков и Веселин Бойков във в. *Народна култура* от 1957 г. (Bosilkov 1957: 3; Boikov 1957: 1–2), продиктувани от писма на граждани до редакцията на вестника, в които се поставя въпросът за подходящи помещения за изложбени зали и дела, защото творбите се държат в мазета, влажни помещения, стълбища, сандъци.

Разцветът на художествения живот и нуждата да се пропагандира новата идеология стимулира търсенето на нови пространства за изложби и откриването на галерии. Културните, художествените, политическите и институционалните фактори, довели до появата на изложбени пространства през 50-те години, продължават и през следващите десетилетия, давайки повод за изследване и осмисляне на настоящите от периода, просъществували и през следващите десетилетия, но и нововъзникналите държавни и частни галерии.

Библиография

Извори

CSA, f. 720: Централен държавен архив, ф. 720, СК „Българска фотография“ [Central State Archives, fond 720 – SK „Balgarska fotografiya“].

SA–Ruse, f. 788: Окръжен център за фотопропаганда и фотообслужване [State Archivies–Ruse – Okrazhen tsentar za fotopropaganda i fotoobsluzhvane].

SA–Tarnovo, f. 1452: Николова, Янка Иванова [State Archivies–Tarnovo – Nikolova, Yanka Ivanova].

SA–Vratsa, f. 1384: Регионален исторически музей – Враца [State Archivies–Vratsa – Regionalen istoricheski muzey].

SA–Shumen, f. 961: Картинна галерия „Гиньо Писков“ – Шумен (Коларовград) [Kartinna galeriya “Giniuo Piskov” –Shumen (Kolarovgrad)]

SA–Pernik, f. 868: Художествена галерия Перник [Art gallery Pernik]

Литература

Anonym A (1957): Хроника. Картинна галерия в Търново [Kartinna galeriya v Tarnovo]. – Работническо дело [Rabotnichesko delo], 24.05.1957, № 144, 3.

Anonym B (F). (1927): Картинна галерия в Казанлък [Kartinna galeriya v Kazanlak]. – Художествена култура, април – май [Hudozhestvena kultura, april – may], 1927, № 7/8, 77.

Boikov (1957): Boikov, Ves. За Картинните галерии и изложбените зали [Za Kartinnite galerii i izlozhbenite zali]. – Народна култура [Narodna kultura], 31.08.1957, № 32, 1 – 2. Bosilkov (1957): Bosilkov, Svetlin. За облика на худжест вените галерии [Za oblika na hudozhestvenite galerii]. – Народна култура [Narodna kultura], 28.09.1957, № 36, 3.

Chaikovski (1955): Chaikovski, Georgi. Държавна художествена галерия [Darzhavna hudozhestvena galeriya]. Sofia.

Haralanova (2005): Haralanova, Beta. Шуменската художествена галерия [Shumenskata hudozhestvena galeriya].

Hronika (1958): Хроника. – Изкуство [Izkustvo], 1958, № 4, 45.

Katalog na HG – Kazanlak (2008): Каталог на ХГ – Казанлък. Kazanlak.

Katalog na BHG „Petko Zadgorski“ (2008): Каталог на БХГ „Петко Задгорски“. Burgas.

Katalog (2024): Каталог. Завръщане към Велико Търново [Zavrashtane kym Veliko Tarnovo]. Tarnovo.

Noeva (2025): Natasha Noeva. Художествените галерии през 50-те години на XX век в България – пространства и оформление [Art Galleries in Bulgaria in the 1950s – Spaces and Arrangement]. – In: Art Studies Quarterly, № 2, 54-61.

Reklamno kare 1956: Рекламно каре. – Работническо дело [Rabotnichesko delo], 16.11.1956, 2.

Temelkova (2023): Temelkova, Elena. 65 години Художествена галерия – Перник [65 godini Hudozhestvena galeriya – Pernik]. Pernik.

Todorova (2023): Todorova, Maria. Щрихи от историята на художествената галерия – Русе. [Shtrihi ot istoriata na hudozhestvenata galeriya - Ruse]. Ruse.

Ubileen katalog (2008) Юбилеен каталог. Половин век от ХГ Плевен [Yubileen katalog. Polovin vek ot HG Pleven]. Pleven.

Vodach (1959): Музеи и паметници в Народна република България [Muzei i pametnitsi v Narodna republika Balgariya]. Sofia.

Summary

The text explores and analyses the creation, state, and development of art galleries outside the capital in Bulgaria during the period under review in the context of the changed dynamics of artistic life in the 1950s. Attention is paid to their differentiation and separation as institutions from the museum. The article examines some of the galleries in Plovdiv, Vratsa, Pernik, Tarnovo, Pleven, Ruse, Shumen, Kazanlak, Varna, Burgas, and the village of Bregovo, Vidin region. The research focuses on the search, systematisation, analysis, and interpretation of archival materials in order to clarify the history, functioning, specificity, and typology of gallery spaces in Bulgaria – specially built and secondarily adapted for the purposes.

Държавната комисия за изобразителни, приложни изкуства и архитектура – основаване и дейност (70-те – 90-те години на XX век)

The State Commission for Fine, Applied Arts and Architecture – Establishment and Activity (1970s – 1990s)

Ивета Челебиева[1]
Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките

Iveta Chelebieva
Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Статията изследва създаването, организацията и дейността на Държавната комисия за изобразителни, приложни изкуства и архитектура (ДКИПИА), чрез която властта е упражнявала контрол над дейността на българските художници и естетизирането на градската среда от 1976 до 1991 година. Запазените архивни документи и протоколи от дейността на този обществено-държавен орган хвърлят светлина върху съществени и все още неизследвани проблеми, свързани с монументално-декоративните изкуства, които и днес са част от градската среда.

Ключови думи: социалистическо изкуство, пропаганда, монументални изкуства в България, декоративни изкуства в България, градска среда

Abstract: The article examines the creation, organisation, and activities of the State Commission for Fine, Applied Arts and Architecture (SCFAA), through which the socialist government exercised control over the activities of Bulgarian artists and the aestheticisation of the urban environment from 1976 to 1991. The preserved archival documents and protocols from the activities of this public-state body shed light on significant and still unexplored problems related to the monumental-decorative arts, which are still part of the urban environment today.

Keywords: socialist art, propaganda, monumental arts in Bulgaria, decorative arts in Bulgaria, urban environment

Монументално-декоративните изкуства от периода на социализма са важен елемент от градската среда както в миналото, така и днес. Но ако сега запазилите се произведения разглеждаме само от художествена и историческа гледна точка, то преди десетилетия те са били съществена част от цялостната държавна политика, насочена към естетическото образование на населението, оформлението на градската среда и функционирането на социалистическата пропаганда. Създаването на монументално-художествено произведение в града е престижна задача, до която нямат достъп всички художници. Трудът на избраните бил добре заплатен, поради което желаещи да изпълнят подобни държавни поръчки не липсвали. За да бъде осъществен контрол върху художествената продукция, в

[1] *Iveta Chelebieva, PhD student in the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences.*
E-mail: iveta_chelebieva@abv.bg

началото на 1970-те години се породила необходимостта от форма на организация между специалистите и държавните органи. След поредица опити в тази насока, през 1976 г. в страната се създава Държавната комисия за изобразителни, приложни изкуства и архитектура (ДКИПИА). Често споменавана в различен контекст, в действителност дейността на комисията все още не е била обект на сериозно научно изследване и на практика остава слабо позната в научните среди. В продължение на 15 години ДКИПИА е важен инструмент на властта и естетически коректив, съобразен с идеологията, характерна за различните исторически периоди. В същото време тя е и гарант както за качественото изпълнение на проектите в определения от договорите срок, така и за заплащането на труда на художниците от поръчителите.

Изследването на ДКИПИА започва с обстойния труд на Кирил Маричков (Marichkov 1985), който като юридически консултант към СБХ е присъствал на заседанията на различните комисии и е отговарял за правната легитимност на взетите решения. Познавайки отлично държавния инструментариум в подкрепа на изкуствата, Маричков анализира създаването, структурата и дейността на организацията от законодателна гледна точка. Той акцентира върху строгата последователност на отделните стъпки, като започва от първите постановления от 1948 г. и преминава през различните десетилетия, подчертавайки всички настъпили в дейността на организацията изменения[2]. Необходимо е да се отбележи, че през 70-те години на XX век е прието „принципът на съчетаване на държавното и общественото начало да се прилага засилено“ (Kalinova 2011: 295) и в тази връзка създаването на комисията е не само необходимост, но и въплъщение на партийните директиви.

Вторият важен източник на информация е съхраненият в ЦДА архив на ДКИПИА[3], съдържащ ценни данни за вътрешния ред в комисията със своите 282 архивни единици, обхващащи периода от самото ѝ създаване до нейното закриване в началото на 1990-те. Съхранени са множество наредби и заповеди в оригинал също както и протоколи от различните видове специализирани комисии. За съжаление, днес не всички документи са налице – със заповед № 97 от 14.01.1992 г. експертна комисия отделя ценните книжа за съхранение в Централен държавен архив, а останалите са предадени в пунктове за вторични суровини[4]. Някои от запазените архивни единици са свързани с обекти от национално значение като Националния дворец на културата или Дом паметник на БКП на вр. Бузлуджа. Налице са и документи за състава на комисиите, щатни разписания и финансови отчети за извършените през годините дейности.

---

[2] Повече за законодателните промени, свързани с изобразителните и приложни изкуства от периода 1948–1971 г. вж. в (Chelebieva 2025).

[3] CSA f.1096, inv. no. 1.

[4] CSA f.1096, inv. no. 1 a.u. 279, l.6.

Отправяйки поглед към историята, ще установим, че първата Държавна комисия за монументални изкуства е създадена с *Правилника за трайно монументално изкуство* от 1966 г. (DV 1966: 3). Нейно право е да определя дали за естетическото оформление на обектите от местно или национално значение ще бъде проведен конкурс, или изпълнението ще бъде директно възложено на определен художник (Chelebieva 2025: 51). Съставът ѝ е от представители на СБХ, САБ, Комитета за изкуство и култура и други заинтересовани страни. Сред имената на художниците, които са участвали в комисията са Дечко Узунов, Васил Йончев, Веса Краваева, Мито Гановски и Георги Коларов[5]. Създаването на *Правилника за трайно монументално изкуство* е продиктувано от нуждата изящните и приложни изкуства да влязат активно в естетизирането и оформянето на жизнената среда. Обхванати са всички обществени сгради – министерства, домове на културата, курортни комплекси, училища, детски градини и др.

Следващата стъпка, предхождаща създаването на ДКИПИА, е публикуването на постановление № 10 през 1971 г. (DV 1971a: 1), което се появява тогава, когато страната се стабилизира икономически. Приемането на т.нар. „Живкова“ конституция през същата година задава новите насоки на развитие на културата, която трябва да служи на народа, за да се „развива комунистическият дух“ (Kalinova 2011: 296). Кирил Маричков определя ПМС № 10 като „прелом“, защото тук се случват качествени изменения и допълнения в нормативното устройство на дейността на комисията, вследствие на годините натрупан опит при възлагането, одобряването и създаването на изкуствата в архитектурната среда. Погрешно е схващането, че това постановление поставя началото на ДКИПИА – всъщност то представлява тарифа за заплащането на творческия труд, в която са включени изобразителните и приложни изкуства. Необходимо е да се направи подробно разяснение на принципите за определяне на възнагражденията на художниците. Към настоящия момент по този въпрос в различни изследвания са публикувани противоречиви данни, водещи до объркване. В тях няма споменат източник, вследствие на което не става ясно откъде е представената информация, което я поставя под съмнение. До 1971 г. би трябвало да действа ПМС №142 от 1959 г., в което се определя като задължително заделянето на средства за трайна художествена украса в размер 0,5% до 1,5% от общата стойност на сградата. Според статията на арх. Александър Павлов от 1978 г. обаче новостроящите се обекти са съобразени с *Правилника за капитално строителство*. Неясно защо Павлов не уточнява от коя година е този правилник – само споменава, че според разпоредбите заделената сума е от 1,5 до 5 на сто от общата стойност на сградата (Pavlov 1978: 104). На този етап не е изяснено кой от двата закона се е прилагал тогава. В по-новото изследване от 2016 г. на Димо Иванов (Ivanov 2017: 263), посветено на българското сграфито, се споменават от

[5] CSA f.133, inv. no. 11, a.u. 76a, l. 17.

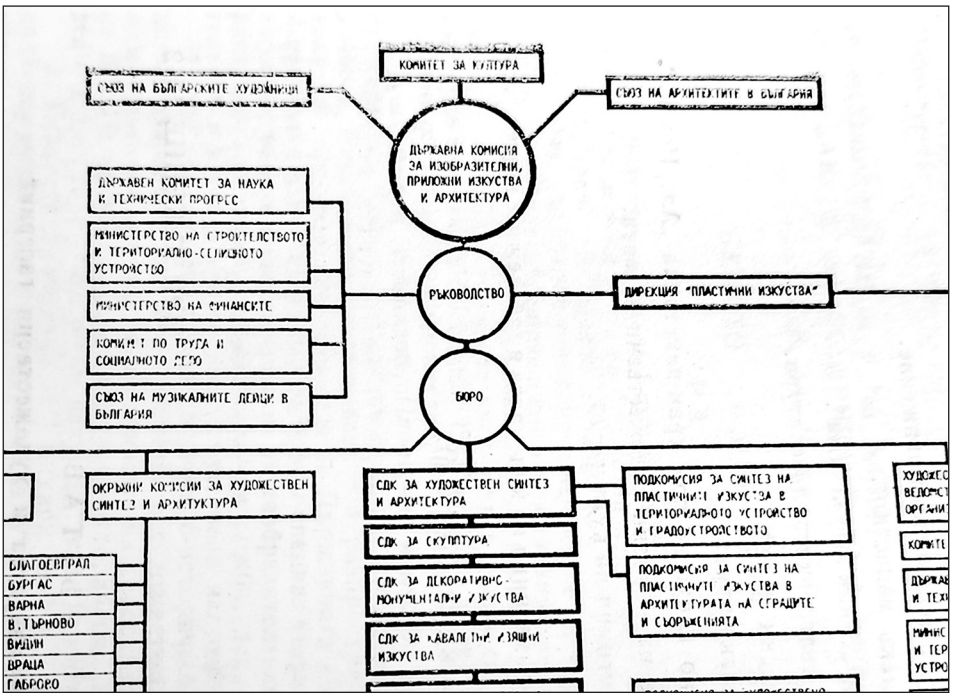
1,5% до 2% заделени средства за монументални произведения, без да се посочва източникът, където тази информация е налична. Но едно е сигурно – с ПМС № 10 от 1971 г. проблемът с процентите е разрешен окончателно. В Забележка 1 към т. 2 в раздела за произведенията на изобразителните и приложни изкуства се казва, че комисиите са тези, които определят общото възнаграждение за обекта, като отделно определят стойността за изобразителната и архитектурната част (DV 1971b: 3). Важен детайл тук е, че с този закон се отделя Държавна комисия към КИК, но се запазва и тази за Декоративно-монументалните изкуства от 1966 г. (Marichkov 1985: 41). Напълно естествено възниква въпросът дали и как са функционирали едновременно двете организации. Като съвременник Кирил Маричков дава пояснение – до 1974 г. комисиите са работили паралелно, с което е създадена приемственост (Marichkov 1985: 41). Държавната комисия към КИК определя възнагражденията, свързани с произведенията на монументалните изкуства за обекти от „окръжно и местно значение“ (DV 1971b: 3), докато тази от 1966 г. се произнася за обектите от национално значение, като постепенно губи значението си в полза на първата.

При споменаването на конкретни суми, свързани със заплащането на труда на художниците от 70-те години на XX век, е необходимо данните да се поставят в общия икономически контекст. За сравнение средната работна заплата от 1976 г. е 148 лв. по данни от НСИ. В протокол № 41 на СДК по декоративно-монументални изкуства от същата година виждаме, че проектът за керамично пано, предназначено за оформлението на стената при стълбището между 1 и 2 етаж в ОДЗ 38 в квартал *Люлин* с автори Мария Гуцова и арх. Атанас Каишев е струвал на държавата общо 6 500 лв. Разпределени са: 1 000 лв. за проект, 3 000 лв. за работен картон, изпълнение и монтаж и 2 000 лв. за материали[6]. Наложителното естетизиране на градската среда със сигурност е било силно мотивирано от изключително добрите възнаграждения на художествения труд, в пъти по-високи от средното заплащане за периода. Ясно е защо много художници са имали желание да получат държавна поръчка дори и да са от различно професионално направление. А това неминуемо се отразява на качествата както технически, така и естетически на някои от произведенията.

През 1973 г. е обнародван *Правилникът за устройството и задачите на Държавната комисия за изобразителни и приложни изкуства* (DV 1973: 2) като специализиран обществено-държавен орган към КИК. Неговият важен принос е създаването на специализирани комисии, а именно: за монументално-декоративно изкуство и декоративна пластика; за скулптура; за приложна графика; за пространствено оформление, търговска и промишлена реклама и дизайн; за изящни и приложни изкуства. Това е съществен етап от развитието на обществено-държавния орган, тъй като по този начин дейността му се структурира по сектори, а и се осъществява много по-добър

[6] CSA f.1096, inv. no. 1 a.u. 101, l.74.

контрол върху произведенията. Самото създаване на ДКИПИА се случва през 1976 г. с ПМС № 19, с което се затвърждава нейния обществено-държавен характер като част от органите на КИК. Копие от постановлението можем да открием в първата архивна единица от фонда на комисията[7], макар че то е публикувано в Държавен вестник № 26 от същата година (DV 1976: 2). В постановлението са установени структурата и организацията на комисията, като през следващите години правилникът за дейността ѝ претърпява изменения и допълнения[8].

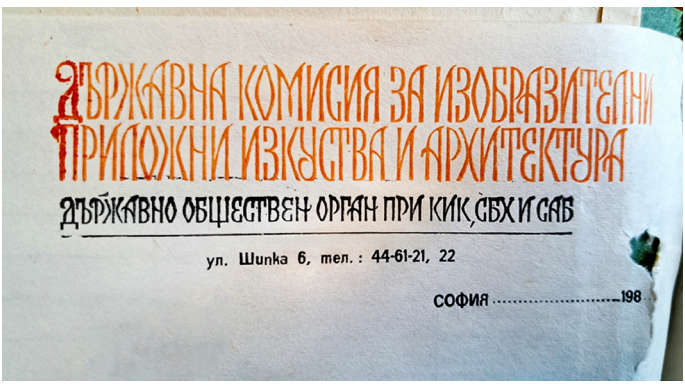


1. Таблица за устройството на ДКИПИА (ЦДА ф. 1096, оп. 1, а.е. 2, л.111)
Table for the structure of the SCFAA (CSA f. 1096, inv. no. 1 a.u. 2, l.111)

За онагледяване на устройството на ДКИПИА може да послужи част от таблицата от арх. ед. 2 от фонд 1096, стр. 111 (Ил. 1)[9]. От нея можем да придобием добра представа за йерархичната структура, взаимовръзката между отделните органи и техния състав. На върха е „Ръководството" – съставено от зам.-председателя на КК и председателите на СБХ и

[7] CSA f.1096, inv. no. 1 a.u. 1, l.7.
[8] Вж. (DV 1981 :130) и (DV 1982 :178).
[9] CSA f.1096, inv. no. 1 a.u. 2, l.111.

САБ. Допълнително сред членовете трябва да присъства зам.-министър на строителството и селищното устройство, зам.-председателите на Държавния комитет за наука и технически прогрес и Комитета по труда и социалното дело, председателите на Музикалните дейци в България и дирекция Пластични изкуства към КК. Ръководството няма редовни заседания – свиква се само в определени случаи на необходимост и упражнява общ контрол върху всички останали органи на ДКИПИА. То се произнася окончателно по спорни въпроси, свързани с дейността на комисията и с възнаграждения на творческия труд над 30 000 лв. (Marichkov 1985: 84). Следващо по степен в йерархията е т.нар. „Бюро“ в състав от председателите на Специализираните държавни комисии (СДК) с представители на КК, МФ и Министерство на труда и социалните грижи. Заседанията са седмични, като се разглеждат и решават окончателно предложенията от СДК. То има решаваща роля при утвърждаването на най-високите възнаграждения на творчески труд при различните жанрове – над 5 000 лв.[10], а за скулптурата над 10 000 лв. (Marichkov 1985: 86) и има правото да се произнесе за художествената стойност на проекта или произведението. На трето място са Специализираните държавни комисии, които са разделени на повече сектори спрямо преди, съобразени с видовете изкуства. Последни са спомагателните органи, които са художествените съвети или окръжните групи по населените места. Заседанията се провеждат в сградата на СБХ на ул. *Шипка* 6 (Ил. 2), но е имало и изключения – ВИАС (днес УАСГ)[11], Национален дворец на културата[12], Дом на БКП на вр. Бузлуджа[13].



2. Графично оформление на надписа на ДКИПИА (ЦДА ф.1096, оп.1)
Graphic design of the inscription of the SCFAA (CSA f. 1096, inv. no. 1)

[10] Тук се включват например стенопис, сграфито, мозайка, дърворезба и други монументално-декоративни жанрове.

[11] CSA f.1096, inv. no. 1 a.u. 110, l.73.

[12] CSA f.1096, inv. no. 1 a.u. 113, l.114.

[13] CSA f.1096, inv. no. 1 a.u. 113, l. 56.

Може би най-интересни от днешна гледна точка са специализираните държавни комисии (СДК), които са главните оперативни органи на организацията. Ще спомена само най-важните, тъй като при някои от тях има и подкомисии[14]. Те са: за художествен синтез и архитектура; за скулптура; за декоративно-монументални изкуства; за приложни изкуства, народни художествени занаяти и майсторски музикални инструменти; за кавалетни изящни изкуства; за приложна графика, пространствено оформление, търговска и промишлена реклама, сценография, интериор и наборни шрифтове; за дизайн в промишлеността; за дизайн в архитектурата и за художествено-пластични проблеми на град София (Marichkov 1985: 89-90). Важна особеност тук е, че в състава на различните комисии могат да влизат различни специалисти. Например представител на дирекция *Музеи* може да вземе участие в подкомисията за консервация и реставрация, но също и при СДК за приложна графика и пространствено оформление, където се представят проекти свързани с представянето на музейните сбирки и оформлението на залите (Marichkov 1985: 90). Друг представител може да бъде например директор на училище или читалище, културен дом, член на окръжен съвет на друг град, представител от ръководството на промишлено предприятие или самият директор.

Специализираната държавна комисия за декоративно-монументални изкуства има задачата да възлага, одобрява и оценява проекти за стенопис, мозайка, сграфито, керамика, дърворезба, витраж и други произведения от стъкло, декоративни решетки и прегради от метал, монументален текстил, както и всякакви други техники (Marichkov 1985: 162-163). Важно е да се уточни, че монументалната керамика се одобрява тук, стига тя да няма скулптурен характер – в противен случай се разглежда от комисията по скулптура. Същото правило важи и за другите декоративни решения, независимо от материала. В архивните документи в тази СДК през 1980-те години можем да видим имената на художниците Дечко Узунов (председател), Йоан Левиев, Стоян Сотиров, Мара Йосифова, Димо Заимов, Иван Кирков, Антон Дончев, Николина Джебелова, Екатерина Гецова и други[15]. Голяма част от архива на ДКИПИА съдържа и протоколи от заседанията, при които ясно се вижда оперативният характер на комисията. На едно заседание обикновено се обсъждат няколко обекта, като се формулират препоръки за преработка на проектите – често се изтъква липсата на баланс в композицията или лошия синтез със средата. При върнат проект авторът се задължава да извърши промените според указанията, като при следващото заседание би могъл да получи одобрение с определяне на заплащането. От протокол № 34 от 1976 г. става ясно, че не се одобрява представеният проект за каменна мозайка за фоайе на почивен дом във Велинград от авторите Стела Краева, Павлина Романска, Маргарита

[14] За подробен преглед на подкомисиите вж. (Marichkov 1985: 160-173).

[15] CSA f.1096, inv. No. 1 a.u. 3, l.5.

Гутева, Вера Христова и арх. Юра Панталеева. Насоките са: „Композицията да се центрира. Да се подчертае гравюрният момент. Да се намери връзка между коня и фигурите. Да се пристави подобрен проект“[16].

С отговорност към публичната градска среда е и СДК по скулптура. Нейната компетентност засяга архитектурно-скулптурните паметници, интериорни и екстериорни пластики, паркова скулптура, монументални пластични знаци по населените места, възпоменателни плочи, гербове, ордени, медали, плакети, значки, монети и кавалетна скулптура. Широкият обхват на тази комисия задава естетическите норми с цел единен облик на пластичните изкуства. В съхранените архивни документи за състава ѝ може да срещнем имената на Димитър Бойков (председател), Величко Минеков, Крум Дамянов, Димитър Даскалов, Иван Нешев, Илия Илиев и други[17]. В протоколите на комисията по скулптура се виждат приликите в организационния ред при провеждането на заседанията със СДК за декоративно-монументални изкуства, на които са разглеждани и обсъждани проекти на пластични произведения за обществената среда.

При първоначалния преглед на ДКИПИА прави впечатление, че има отделна комисия за художествено оформление на София. Тя се откроява с факта, че е единствената, изградена на териториален принцип – все пак българската столица е „лицето“ на страната. Но е важно да се направи едно уточнение за нейните правомощия и компетентност, тъй като би могло да се получи объркване. В тази комисия се разглеждат и одобряват проекти на мемориални схеми, художествено-пространствено оформление на обществения интериор и екстериор на града – музеи, временни и трайни изложби, магазини, витрини, фасади и калкани, заведения за хранене и др. (Marichkov 1985: 172). В обсега на нейната компетентност е и временната художествена украса, оформление при манифестации, материали за нагледна агитация, плакати, лозунги, пана, неонови реклами, художествено осветление, фирмени надписи и пр. В комисията се разглеждат и исканията за трайни монументални изкуства за София, като след нейното разрешение проектите преминават към съответните СДК (Marichkov 1985: 173). Сред имената в състава на комисията от началото на 1980-те години можем да срещнем Иван Радев (председател), Йордан Петров, Теофан Сокеров, Георги Чапкънов, Божидар Йонов, архитектите Атанас Агура, Лозан Лозанов, Емил Янчев и Тодор Булев[18]. В комисията трябва да вземат участие и главните архитект и художник на столицата.

Последните години (от 1985 до 1991) от съществуването на ДКИПИА са все още непознати, но очевидно работата ѝ е била интензивна, предвид изпълнените произведения. Трудът на Кирил Маричков е издаден през 1985 г., но тук само архивите биха могли да дадат повече яснота за периода.

---

[16] CSA f.1096, inv. no. 1 a.u. 101, l.141.

[17] CSA f.1096, inv. no. 1 a.u. 3, l. 4.

[18] CSA f.1096, inv. no. 1 a.u. 3, l. 11.

Заедно с първата заповед за създаването на ДКИПИА, в първата архивна единица на ф. 1096 се намира и документът за нейното закриване. С дата 30 декември 1991 г. Министерството на културата закрива ДКИПИА, като ликвидацията трябва да приключи в края на следващата година[19]. Това е труден икономически период за България, кризата засяга всички сфери – строителството на нови обществени културни сгради е спряло, вече липсва подкрепата на държавата. В тези условия на стенно-монументалните изкуства се гледа като на излишно разхищение – на първо място е поставено физическото оцеляване. Заповедта е подписана от тогавашния министър на културата проф. д-р Елка Константинова. Всички документи остават на съхранение в Министерство на културата. Очевидно впоследствие материалите са предадени на Централния държавен архив. Благодарение на това, днес всеки изследовател може да проследи дейността на ДКИПИА. Запознаването с документите и архивите, свързани с монументално-декоративните произведения от периода на социализма, е от съществено значение за установяването на историческите и политически процеси, влияещи върху тях. Анализите на изображенията и творческите подходи, без съмнение, са важни, но не са достатъчни, за да разберем в дълбочина силно преплетените взаимовръзки между властта и художниците у нас.

Библиография

Извори

CSA f. 133: Централен държавен архив, фонд 133 – Съюз на българските художници (СБХ) [Central State Archives, fond 133 – Sayuz na balgarskite hudozhnitsi (SBH)].

CSA f. 1096: Централен държавен архив, фонд 1096 – Държавна комисия за изобразителни, приложни изкуства и архитектура [Central State Archives, fond 1096 – Darzhavna komisia za izobrazitelni, prilozhni izkustva i arhitektura].

DV (1966): Държавен вестник. № 26 [Darzhaven vestnik, No 26], 1.05.1966.

DV (1971a): Държавен вестник. № 31 [Darzhaven vestnik, No 31], 20.04.1971.

DV (1971b): Държавен вестник. № 34 [Darzhaven vestnik, No 34], 30.04.1971.

DV (1973): Държавен вестник. № 43 [Darzhaven vestnik, No 43], 1.06.1973.

DV (1976): Държавен вестник. №.26 [Darzhaven vestnik, No 26], 30.03.1976.

DV (1981): Държавен вестник. №13 [Darzhaven vestnik, No 13], 13.02.1981.

DV (1982): Държавен вестник. № 14 [Darzhaven vestnik, br. 14], 19.02.1982.

Литература

Chelebieva (2025): Chelebieva, Iveta. Изкуството и властта. Из социалистическото законодателство в областта на изящните и приложни изкуства в България за периода 1948–1971 г.[Izkustvoto i vlastta. Iz sotsialisticheskoto zakonodatelstvo v oblastta na izyashtnite i prilozhni izkustva v Bulgaria za perioda 1948–1971 g.] – Art Studies Quarterly, No. 2, 47-53.

Ivanov (2017): Ivanov, Dimo. Българското монументално сграфито от периода на социализма като културно наследство [Balgarskoto monumentalno sgrafito ot perioda na sotsializma kato kulturno nasledstvo]. – Дни на науката 2016 [Dni na naukata` 2016]. Veliko Tarnovo, 261-272.

[19] CSA f.1096, inv. No. 1 a.u. 279, l.6.

Kalinova (2011): Kalinova, Evgenia. Българската култура и политическият императив (1944–1989) [Balgarskata kultura i politicheskiyat imperativ (1944–1989)]. Sofia.

Marichkov (1985): Marichkov, Kiril. Държавната комисия за изобразителни, приложни изкуства и архитектура [Darzhavnata komisia za izobrazitelni, prilozhni izkustva i arhitektura]. Sofia.

Pavlov (1978): Pavlov, Aleksandar. Система на възлагане, проектиране, приемане и контрол на произведенията на монументалните изкуства във връзка с проблемите на синтеза [Sistema na vazlagane, proektirane, priemane i kontrol na proizvedeniyata na monumentalnite izkustva vav vrazka s problemite na sinteza] – За синтеза на архитектурата с монументалните изкуства [Za sinteza na arhitekturata s monumentalnite izkustva]. Sofia, 102-109.

Summary

The development of wall-monumental arts during the socialist period in Bulgaria went through different stages, determined by state policy for each decade. A significant moment for this type of art was the establishment of the State Commission for Fine, Applied Arts and Architecture (SCFAA) in 1976 as an authorised body of the Committee for Art and Culture. It assumed leading importance in state orders for monumental art in public buildings and monitored the implementation of the aesthetic "frameworks" imposed by ideology. The article focuses on the archive of the State Archives of the Republic of Bulgaria, which is today part of the State Archives. The focus will be on those materials that shed light on the facts and circumstances surrounding the creation of the commission, the conduct of its meetings and activities with artists over the years, as well as its closure in the early 1990s. The aim is to clarify the role of the SCFAA from a more general perspective in a historical and ideological aspect.

Художнички без архиви: архивиране на творческия опит на художнички в десетилетията от 1960 до 1980 г. в България. Случаят на Лика Янко

Women Artists Without Archives: Archiving the Artistic Experience of Women Artists in the Decades from 1960 to 1980 in Bulgaria. The Case of Lika Yanko

Ева-Мария Иванова[1]
Нов български университет

Eva-Maria Ivanova
New Bulgarian University

Абстракт: Основна задача на статията е да изследва практиките за архивиране на живота и творчеството на жените художнички в България през 1960-те, 1970-те и началото на 1980-те години на миналия век. Статията се съсредоточава върху необичайния случай на Лика Янко, който, въпреки своята специфика, се оказва нагледен пример за състоянието и отношението към архивните документи и информация за художничките от епохата. Изследването изяснява основни пропуски и разминавания в наличната информация за живота и творческия опит на Лика Янко.

Ключови думи: история на периода на социализма в България, изследвания, посветени на жените художнички, архивни документи, 1960-те – 1980-те години в българското изкуство

Abstract: The primary purpose of this article is to examine the practices of archiving the lives and works of female artists in Bulgaria in the 1960s, 1970s, and early 1980s. The article focuses on the unusual case of Lika Yanko, which, despite its specificity, turns out to be a striking example of the state of and attitude toward archival documents and information about female artists from that era. The paper clarifies significant gaps and discrepancies in the available information about Lika Yanko's life and creative experience.

Keywords: history of the socialist period in Bulgaria, women's studies, archival documents, 1960s–1980s in Bulgarian art

Преобладаващите изследвания в България, посветени на историята на жените художнички, са фокусирани предимно в периода на първата половина на XX век, когато жените участват активно в модернизацията на българската култура чрез творчеството си в почти всички изкуства и особено чрез активната си дейност в създадените дружества като *Дружество на жените художнички в България*, *Дружество на жените с висше образование*, *Клуб на софийските жени*, *Тракийски женски съюз*, *Сдружение на жените интелектуалки* и др. Изследването на социалната и културна ситуация на жените през този период се основава на приносните трудове на Красимира Даскалова,

[1] *Eva-Maria Ivanova defended her doctoral thesis at the Institute for Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences, research group New Bulgarian Art, with doctoral supervisor Prof. Irina Genova, PhD, in June 2024. She is currently an Asst. Prof. at New Bulgarian University. Research areas: twentieth-century avant-garde art, in particular the art of the second half of the century, with emphasis on women artists from Central and Eastern Europe, as well as those from North America.*
E-mail: evamariaivanova@gmail.com

Ирина Генова, Любинка Стоилова, Жоржета Назърска, Катерина Гаджева, Мария Митева, Нурие Муратова и др. Въпреки изследователските усилия на споменатите авторки (и др.), присъствието на жените в установените изкуствоведски разкази, отнасящи се до втората половина на миналия век, е неравномерно и неадекватно на тяхното участие в художествения живот, и следователно несправедливо. Държавните архиви неизбежно функционират на избирателна основа, която е определена от политическите, социални и културни модели и ценности на епохата[2].

В настоящата статия ще се спра на един конкретен случай – този на художничката Лика Янко, чиито биография и творчество бяха обект на изследване в рамките на дисертационния ми труд, написан и защитен в Института за изследване на изкуствата при БАН. Основна задача на изследването е случаят Янко да бъде използван като илюстрация на някои от пропуските в практиката на архивиране на творческия процес и художествения опит на жените художнички през десетилетията от 1960 до 1980 г. в България. Ще представя състоянието на архива на Лика Янко, като разгледам условията, допринесли за фактическата липса на систематизация. Налице са несъответствия в основните данни за художничката – например датата на раждане, името ѝ, датата на постъпване в Художествената академия и датата на дипломирането ѝ. Освен това могат да бъдат установени значителни периоди от биографията на художничката, за които няма данни за художествената ѝ дейност.

Случаят на Лика Янко

Лика Янко несъмнено е една от най-известните български художнички днес. Подобно на Фрида Кало или Яйой Кусама, почти всички са чували за нея, но малко хора знаят детайли за живота ѝ или за основните характеристики на творчеството ѝ. Същевременно името ѝ стои встрани от официалната художествена сцена в продължение на десетилетия, което неизбежно се отразява и на днешния ѝ образ – тя е едновременно прочута и непозната. Данните за живота и творчеството на Лика Янко особено преди 1990-те години са оскъдни, непълни, което на свой ред затруднява детайлното им (а вероятно и достоверно) представяне чрез позоваване на легитимни източници, документи и свидетелства. Изследванията за художничката са обозрими, знае се много малко за личния ѝ живот и творческата ѝ биография. Нещо повече – липсва подробно и систематично описание на нейните произведения; единствено тези от тях, които се намират в държавните галерии, днес са документирани и откриваеми.

---

[2] Държавните архиви са създадени през 1951 г. по съветски образец и от съветски специалисти, чийто метод по същество е производен на класическия архивен западноевропейски метод. Вж. изследването: Муратова, Нурие. Жени отвъд архива: невидимите истории на жените в България (Muratova 2021: 86).

Разбира се, ситуацията, с която се сблъсква днес опитът за уточняването на биографичния и творческия път на Лика Янко, не е прецедент. Структурните измерения на биографията на Янко въвеждат по-общо положение особено що се отнася до творчеството на художничките от миналия век дори на най-изтъкнатите измежду тях и то не само в български контекст. Голяма част от художничките от XX век получават закъсняло признание, поради което дори и днес, когато е налице целенасочен изследователски интерес към творчеството им, става ясно, че документацията, свързана с живота и работата им е оскъдна, неподредена и неточна. Въпреки че най-активните години на Лика Янко – периодът от началото на 1960-те до смъртта ѝ през 2001 г. – съвпадат с една от най-динамичните епохи в историята на българското изкуство, Янко стои встрани от художествената сцена и информацията за нея се основава предимно на устни свидетелства. Нейният нестандартен профил и начин на живот я поставят в позиция на де факто изключена от официалната художествена сцена и дейностите на Съюза на българските художници, а следователно и от историята на българското изкуство до началото на 1980-те години.

Лика Янко е член на Съюза на българските художници от 1965 г. по информация от архива на Съюза. Възможно е след злополучната изложба[3] тя да не е изключена де юре от СБХ (подобен документ не е наличен в архива на СБХ, но съществуват предположения, че сходни свидетелства не са съхранявани), а членството ѝ да е било, така да се каже де факто „дезактивирано“, пренебрегвано и съответно – „реактивирано“, или реабилитирано след 1981. Освен че не участва в общите художествени изложби (с незначителни изключения[4] преди злополучната първа самостоятелна изложба), художничката на практика няма архив[5], за нея е писано малко, твърде малко се знае и за личния ѝ живот. Не са значими и данните за формирането на художествения ѝ опит, за произведенията ѝ и като цяло за работата ѝ – в големи отрязъци от време не е ясно или поне няма документ, който да потвърждава конкретна дейност – какво е правила Лика Янко и как се е издържала например от периода след закриването на първата ѝ изложба до 1973 г.

Разказът за нейния художествен живот трудно може да бъде предаден напълно достоверно чрез позоваване на легитимни източници, документи и свидетелства. Ще дам следния красноречив пример за проблемите, породени от липсата на архив. В различните източници основната информация

---

[3] Първата ѝ самостоятелна изложба е организирана през 1967 г. в галерията магазин на СБХ на бул. *Руски* № 6, но е закрита дни след откриването.

[4] Според текста на Димитър Аврамов това са участия в *Изложба на жените* (1960 г.), *Първа младежка изложба* (1961 г.), *Обща художествена изложба* (1962 г.), *Изложба на художниците от София* (1965). Вж. (Avramov 2001).

[5] Това, което е известно в настоящия момент е, че има постъпили архивни материали в Държавна агенция „Архиви“, които обаче не са обработени и дигитализирани и следователно не са достъпни.

за художничката се различава. Разминаването на публикуваните данни за Лика Янко е объркало не един изследовател. Ето например какви са несъответствията в най-основната биографична информация за художничката, които, въпреки усилията на ред изследователи, и до днес не са напълно установени – става дума за рождената ѝ дата, името ѝ и годините на следване в Художествената академия. От книгата на Димитър Аврамов научаваме, че Лика Янко е завършила успешно Художествената академия (тогава – Висш институт за изобразително изкуство *Николай Павлович*) през 1952 година[6]. В биографичната статия за Лика Янко в онлайн свободната енциклопедия *Уикипедия*[7] и в множество статии в пресата[8] е написано, че тя така и не е завършила Академията, а от друга статия научаваме, че е завършила през 1950 г[9]. Втората информация е препечатвана многократно в пресата[10], без да може да се проследи първоизточникът ѝ – дали това е въпросната статия в *Уикипедия*, създадена през 2007 г., или по-ранен източник. В справка от Художествената галерия в Добрич информацията е трета – Лика Янко е завършила Художествената академия през 1951 г. при проф. Илия Петров. От монографията на Димитър Аврамов[11] научаваме, че проф. Илия Петров е бил уволнен през 1949 г. Ако продължим да сверяваме информация за това кога Лика Янко е завършила или не Художествената академия в различните източници, вероятно ще могат да бъдат откроени няколко версии, които се възпроизвеждат. Ако информацията за нейното дипломиране се разминава, то тази за възрастта, на която постъпва в Художествената академия, е още по-спорна – в множество статии се твърди, че художничката е зачислена в Художествената академия едва петнадесетгодишна[12]. В книгата на Димитър Аврамов е записано, че е започнала обучението си в Художествената академия на шестнадесет

---

[6] Трудно е да се достигне до точна информация какви са били елементите на художественото образование и учебната програма в този период. Това, което е известно, е че до 1952 г. студентите са се дипломирали с етюд, а не с дипломна работа (вж. Bozhkov 1962: 129-130). Също така катедра *Рисуване* е обособена в началото на 1950-те години.

[7] „През 1946 г. постъпва в Художествената академия със специалност живопис в класовете на проф. Дечко Узунов и проф. Илия Петров, но така и не се дипломира" – това е информация, вписана при създаването на статията в *Уикипедия* през 2007 г.

[8] Вж. (Georgiev 2023); (Anonymous 2018); (Anonymous 2019).

[9] Вж. (Georgieva 2019).

[10] В повечето материали за Лика Янко, които могат да бъдат намерени в интернет пространството, информацията или се разминава, или се дублира – например дори в публикуваната неотдавна (през 2023 г.) новина за излъчването на документалния филм на Галина Кралева за Лика Янко по БНТ отново можем да прочетем, че художничката е влязла в Художествената академия на 15 години. Вж. (Anonymous 2023).

[11] Вж. (Avramov 2001).

[12] Вж. биографични данни за Лика Янко, поместени на интернет адресите на следните художествени галерии: напр. Художествената галерия *Илия Бешков* в Плевен, галерия *Кавалет* във Варна и много др.; вж. също и цитираната по-горе страница на Българска национална телевизия (Anonymous 2023).

години. От по-новите изследвания научаваме, че е влязла в Академията през 1945 г.[13] (но все пак в изследването на Димитър Аврамов, в някои статии, така както и в архивни документи, съхранявани в СБХ е посочена 1946 г.). Възможно е объркването да е резултат, на първо място, от посочените рождени дати в различните документи от самата художничка. Друга възможна причина за разминаванията в тези данни би могла да бъде следната информация, получена от архива на СБХ. В СБХ се съхранява лична папка[14] на Лика Янко, съдържаща различни анкетни листове, телеграми, някои бележки, писма по повод връчването на награда и т.н. Анкетните листове, които са се попълвали собственоръчно от художниците при посещение на конгресите на СБХ, са въведени между 1952 и 1974 г. от художника Иван Антонов, който е завеждал отдел „Личен състав". След него през 1976 г. на тази длъжност встъпва г-жа Наталия Желева, работеща и днес в отдела[15]. При внимателно разглеждане на споменатите анкетни листове се наблюдават разминавания между данните в почти всеки от тях; почерците, с които са изписани листовете, също са различни (г-жа Желева сподели с мен, че анкетните листове на Лика Янко са попълвани винаги от други хора – те са служили като присъствени листове при влизане на конгреса следователно винаги информацията в тях е попълвана по спомен). По тази причина не можем да знаем кои от вписаните данни са верни. Можем да предположим обаче, че най-старият служебен личен формуляр съдържа някои достоверни данни. Идентифицирам най-стария документ на основата на типа хартия и остаряването ѝ, но и по това, че той е изписан с писалка с мастило и не на последно място, че във формуляра присъства административният термин „околия" (въведен в Търновската конституция като второстепенна административно-териториална единица и отпаднал след административна реформа през 1959 г.). Очевидно въпросният формуляр е отпечатан преди 1959 г., но е попълнен най-вероятно при постъпването на Лика Янко през 1965 г. Прикачена към него е и най-ранната известна до днес снимка на Лика Янко, може би от студентските ѝ години. Можем да прочетем също така, че тя е вписана като албанка с албанско гражданство („поданство" според административния термин от епохата), както и че знае слабо немски език, средно италиански език и добре френски и албански език. Рождените дати на Лика Янко са различни във всеки формуляр, но в един от тях (от Седми конгрес на СБХ, без дата) е вписано нейното ЕГН – 280707****. Възможно е Лика Янко да е искала да прикрие рождената си дата, или пък да я съобрази с лични си нагласи

---

[13] Такава е информацията от каталога *Лика Янко. Общуване със сакралното*, където авторът се позовава на Главната книга на Държавната художествена академия (Iliev 2019: 15).

[14] Картотеката на Архива е създадена в периода 1974–1976 и е попълвана последователно след това. В нея се съхранява „лична папка" на всеки член на Съюза, която не е определена нито като досие, нито като архив (вж. официалната интернет страница на СБХ).

[15] Информацията е от официалната интернет страница на СБХ.

– например във връзка с интересите ѝ към астрологията. Необходимо е да се отбележи, че системата ЕСГРАОН е създадена през 1977 г. Красимир Илиев посочва същото ЕГН като фигуриращо в регистрите на ЕСГРАОН (Iliev 2019: 9.). Съвпадането на двете ЕГН-та може да бъде сметнато за удостоверяващо автентичността им, а следователно и да разреши присъстващата във всички изследвания неяснота около рождената дата на художничката.

Известни са и няколко имена на Лика Янко, с които тя фигурира в различните документи[16]. Лика Янко се е подписвала по различни начини, преди да се спре на по-краткото име, с което сега е прочута – първото му споменаване е в V курс в Художествената академия[17]. Както споменах по-горе, рождената дата на Лика Янко е обърквала немалко изследователи и журналисти – в споменатата справка от Художествената галерия в Добрич пише, че Янко е родена на 19 март 1928 г.[18]. Ще предположа, че Лика Янко настоява именно на тази дата (19 март 1928 г.) – тя е посочена неведнъж във формулярите в СБХ и се появява най-често в пресата. Предположението ми се основава също и на хипотезата ми, че произведението *Пролета и аз* (1975) (печатната грешка е част от заглавието)[19], е автопортрет на художничката: върху роклята на фигурата, която много прилича на обичайния начин, по който Лика Янко се автопортретира, е изписано числото „19“, което би могло да отпраща към предпочитаната от нея рождена дата. Ако приемем, че рождената дата на художничката е вече установена, то твърдението на Димитър Аврамов и ред автори след него, че е постъпила непълнолетна в Академията е неточна. От това заключение следва, че тя е постъпила в Академията на 18-годишна възраст, а е починала на 73-годишна възраст. Очевидно аномалиите, които са вписвани в биографичния ѝ разказ и под нейно влияние, всъщност са плод на фикция или (само)митологизация. Анекдотично измерение на подмяната на истинската рождена дата може да бъде и фактът, че Лика Янко

---

[16] Известните дотук имена на Лика Янко са следните: Лика Янко Грабова, Лика Лазар Янко (вж. анкетни листове от архива на СБХ), Ивангелина Янкова Гръбова, Евангелина Лазар Янко, Евангелина Янко (вж. Iliev 2019: 9). В справка от Художествена галерия *Проф. Теофан Сокеров* – Ловеч художничката е вписана като Лика Янку, а в справка на интернет адреса на Художествена галерия *Станка Димитрова* – Кърджали като Лика Янкова. Публикуваните рождени дати са 7 април 1922 г., 7 юли 1926 г., 7 юли 1928 г., 18 март 1928, 19 март 1928 г., 19 март 1932 г. (анкетен лист от 20–22 юни 1979 г. и характеристика на художничката от ръководството на СБХ, съхраняващи се в архива на СБХ).

[17] Според изследването в каталога *Лика Янко. Общуване със сакралното*. Нейните оценки и етапи от следването в Академията са цитирани пак там, 15-20.

[18] Справката гласи: „Родена на 19.03.1928 г. в гр. София. Починала 2001 г. Завършва /1951/ ХА-София, специалност живопис при проф. Ил. Петров“.

[19] Заглавието и годината, посочени в монографията на Димитър Аврамов, са *Художникът и пролетта* (1976). Същата творба или нейно оригинално копие от самата художничка е постъпило година след издаването на книгата на Аврамов с дарението на Лика Янко в Националната галерия с друго наименование и година – *Пролет[т]а и аз*, 1975 г.

получава награда за 50-годишнината си (орден *Кирил и Методий* II степен) през 1982 г., когато в действителност е на петдесет и четири години. От друга страна обаче фактът, че получава тази значима държавна награда (указът е подписан от председателя на Държавния съвет на Народна република България Тодор Живков, секретаря Н. Манолов и началника на канцеларията Т. Томов[20]), вероятно инициирана по времето на Людмила Живкова[21] и осъществена от Светлин Русев[22], е свидетелство за постепенната реабилитация на художничката още преди политическите промени през 1989 г. – още един факт, който противоречи на някои елементи от митологизацията на образа ѝ.

Недостигът на информация, на стабилен биографичен разказ и на еманципирана от идеологията и от установените клишета интерпретация на творчеството на Лика Янко, допринасят за това нейната изключеност да се затвърждава, като по този начин се превръща отново, както и при употребата на описанията на „детското“ и „невинното“ у художничката, в средство за създаване на устойчив образ, който едва ли отговаря изцяло на действителността. Така отсъствието на Лика Янко от утвърдения разказ за историята на българското изобразително изкуство става все по-значимо – представянето на художничката, което е предимно издържано в описаните парадигми, я изключва повторно, оставя я да стои „встрани“ като своеобразен „феномен“. Повече от шест десетилетия след драматичното начало на нейната кариера със свалянето на изложбата ѝ, Лика Янко продължава да стои като изключение и да не бъде включвана като равноправен и активен участник в разказа за най-новото българско изкуство като една от несъмнено най-значимите негови фигури. Именно това състояние на историческия разказ за нейното творчество е и нагледен пример за несправедливостта, която пораждат незапълнените бездни в архивите и в изследванията на жените художнички от историята на българското изкуство от втората половина на XX век.

---

[20] Вж. лична папка на Лика Янко в Архива на СБХ.

[21] В началото на 1980-те години подобно на много други художнички не само в български, но и в международен контекст, интересът към Лика Янко се възражда. През 1981 г. Лика Янко прави втората си самостоятелна изложба, четиринадесет години след първата. Тогавашната Председателка на Комитета по култура Людмила Живкова инициира изложба на Лика Янко в Националния дворец на културата, който предстои да се открие – дори за тази изложба понастоящем не е известно документално свидетелство. Живкова не доживява откриването нито на Двореца, нито на изложбата, а Лика Янко се радва на голям успех и много посетители. След тази изложба Янко получава известно внимание от страна на печатната преса и критиците като своеобразна форма на реабилитация и през следващите две десетилетия прави няколко самостоятелни изложби.

[22] Лична папка на Лика Янко в Архива на СБХ.

Библиография

Извори

Архив на Съюза на българските художници – Лична папка на Лика Янко [Archive of the Union of Bulgarian Artists – Personal folder of Lika Yanko]

Литература

Avramov (2001): Avramov, Dimitar. Лика Янко [Lika Yanko]. Sofia.

Bozhkov (1962): Bozhkov, Atanas. Българската художествена академия: Очерк [Balgarskata hudozhestvena akademiya: Ocherk]. Sofia.

Iliev (2019): Iliev, Krasimir. Лика Янко. Общуване със сакралното [Lika Yanko. Obshtuvane sas sakralnoto]. Sofia.

Muratova (2021): Muratova, Nurie. Жени отвъд архива: невидимите истории на жените в България [Zheni otvad arhiva: nevidimite istorii na zhenite v Balgariya]. Blagoevgrad.

Интернет източници

Anonymous (2018). Отричаната и търсената Лика Янко. – Медийната платформа за изкуство и култура Sofiapress.com, 19 юни 2018 [Otrichanata i tarsenata Lika Yanko. – Mediynata platforma za izkustvo i kultura Sofiapress.com, 19 June 2018]. Available at: https://sofiapress.com/artists/otrichanata-i-tyrsenata-lika-qnko/ [Accessed 24 June 2025].

Anonymous (2019). Умира Лика Янко. – Actualno.com, 22 юни 2019 [Umira Lika Yanko. – Actualno.com, 22 June 2019]. Available at: https://www.actualno.com/chronicles/umira-lika-janko-news_760743.html [Accessed 24 June 2025].

Anonymous (2023). Купете си надежда – Лика Янко. Среща с изкуството на художничката Лика Янко. – *БНТ*, онлайн, септември 2023 [Kupete si nadezhda – Lika Yanko. Sreshta s izkustvoto na hudozhnichkata Lika Yanko. – BNT, online, September 2023.] Available at: https://bnt.bg/news/kupete-si-nadezhda-lika-yanko-315720news.html [Accessed 24 June 2025].

Georgiev (2023): Georgiev, Emil L. Откраднаха картини на Лика Янко от дома на наследниците ѝ. – *Сега*, 15 февруари 2023 [Otkradnaha kartini na Lika Yanko ot doma na naslednitsite i. – Sega, 15 February 2023]. Available at: https://www.segabg.com/hot/category-culture/otkradnaha-kartini-na-lika-yanko-doma-na-naslednicite-i [Accessed 24 June 2025].

Georgieva (2019): Georgieva, Teodora. Наистина ли ни проглушиха ушите с Лика Янко? – Банкеръ (интернет издание), 25 ноември 2019 [Naistina li ni proglushiha ushite s Lika Yanko? – Bankera (internet izdanie), 25 November 2019. Available at: https://banker.bg/2019/11/25/naistina-li-ni-proglushiha-ushite-s-lika-ianko/ [Accessed 24 June 2025].

Summary

This article aims to explore the practice of archiving the creative processes and artistic experiences of women artists in Bulgaria during the decades from 1960 to 1980. The study focuses on one of the most significant Bulgarian women artists – Lika Yanko, and the state of her archive (or rather, the conditions that contributed to the lack of a systematised archive). The critical examination of the archival items reveals discrepancies in the basic data – for example, the date of birth, the artist's name, the exact year of her entry into the National Academy of Arts, among others. Furthermore, entire biographical and artistic periods are not documented at all. The article aims to systematise the available information on Lika Yanko, including new facts collected through interviews and clarification of the existing information.

Неконвенционална среда и разбиране за архивиране. Образи и обекти в изчезващ режим

Unconventional Environment and Understanding of Archiving. Images and Objects in Vanishing Mode

Ралица Игнатова[1]
Югозападен университет „Неофит Рилски“

Ralitsa Ignatova
South-West University “Neofit Rilski”

Абстракт: Хипотезата в текста се основава на евентуалното достигане до относителна истина, определяна като знание въз основа на архивирани образи и изчезващи обекти. Във връзка с изследването и по аналогия на музея някои архиви се разглеждат като място на представяне на визуални образи и обекти. Поставят се въпроси, засягащи онтологията на образа в материална среда и метафизиката на обектите в места на съхранение и във времето. Възниква интерес към изчезването на естествените материални фамилни и лични архиви и опитите за дигитализация на изоставени обекти.

Ключови думи: метафизика на обектите, истина и знание, архивирани образи

Abstract: The hypothesis in the text is based on the possible achievement of a relative truth, defined as knowledge, based on archived images and disappearing objects. Related to the study and by analogy with the museum, some archives are considered a place for presenting visual images and objects. Issues concerning the ontology of the image in a material environment and the metaphysics of objects in storage places and in time are examined. An interest arises in the disappearance of natural material family and personal archives, and attempts to digitise abandoned objects.

Keywords: metaphysics of objects, truth and knowledge, archived images

Въведение

Проблемът за знанието по отношение на съществували места и съществували неща може да бъде свързан с образите, обектите и начина, по който те остават и живеят с нас. Работата с архиви предполага изследователска дейност в търсене на отговори, за да бъде разбрана и да бъде достигната истина, определяна като знание. По своята същина тази дейност е опит за припомняне или за възстановяване на липсващо звено, което привлича с магичното си сияние. Ние сме заслепени, втренчени, но и не можем да си спомним конкретната истина. Предполагаме, че знанието е недостижимо и неразбираемо. Толкова, колкото „историята на човечеството е изчезнала от паметта ни и само изследователските търсения я приближават към нас“ (Jaspers 1949: 28) толкова и човешките архиви

[1] *Ralitsa Ignatova, PhD, is a Professor and long-time lecturer at the Faculty of Arts, Department of Fine Arts. She leads an author's course of lectures, 'Art as Text. Information and Ways of Reading'; author of the book 'Idea and Reconstruction in the Creation and Perception of Works of Fine Arts after the Postmodern Situation' (2019); has scientific interests in the fields of visual arts and philosophy of arts.*

E-mail: ralitza_ignatova@yahoo.com

като документи остават неясни и непознати[2]. Произведението от 1981 г. на Нанси Реддин и Едуард Киенхолц *Вътре в полето беше Пати Пекави*[3] макар и не точна, е визуално подходяща илюстрация (Ил. 1). Мрачната атмосфера на инсталацията може да стимулира размисъл, насочен към характера на архивното дело. Как да определим ровенето в архив? Като ровене в останали неща дори отпадъци? Подобно на Киенхолц, който генерира своите обекти на базата на вече изхвърлени такива. Веднага ще бъде възразено, че архивите работят с документи. Но документите са свидетелство (за), запис (на), съществуващи неща – съответстват на остатъци от нашето съществуване.

Понятия

Как може да се определи архив? В *Таблица 1* са представени някои характеристики:

Неизчерпателна таблица на характеристики на архива					
1. Да има стойност.	2. Да представлява ценност.	3. Да е свързан с определена личност.	4. Да е уникален.	5. Представя се чрез ефимерни обекти, подлежащи на изчезване или на разрушение.	6. Той е от всякакви медии.
7. Архив е всичко.	8. Което е събрано (от), сбирка (от).	9. Това, което е останало (от).	10. Това, което „говори“ (за).	11. Той е източник на информация.	12. Отнася се към човешката култура.

Таблица 1

„В наше време какво не е архив“[4]? Архивът може да е дори материал: метал, смола, плат, дърво, стъкло, хартия, фотомеханична репродукция,

---

[2] Според К. Ясперс в границите на човешкото битие, носител на истината е науката, но тя се осланя на човешките възприятия и на човешката памет, които могат да разчитат на документа като свидетелство. Би могло да възприемаме достигането до истината като несигурен и изпълнен с трудности път, както и „дълбочината на дългата предистория – всеобща основа – няма да се проясни от мъждивата светлина на нашето знание“ (Jaspers 1949: 28).

[3] Произведението представя объркаността и заслепеността от светещия център на неизвестността за една бременна жена. Свързано е с отношението на религията към контролирането на раждаемостта. Работата, разглеждана от определена гледна точка, е метафорично подходяща като пример за негативното очакване, но и за невъзможността за достигане до истинско решение.

[4] „Поставяме под въпрос схващанията за архивните изследвания като етично неутрални и за съдържанието на архивите като за „просто“ нечовешки, безжизнени и етично безпристрастни документи, записи и предмети“.





1. *Вътре в полето беше Пати Пекави*, Едуард и Нанси Киенхолц; метал, смола, плат, дърво, стъкло, хартия, фотомеханично възпроизвеждане, електрически лампи, препарирана птица и боя; 1981, Музей и градина със скулптури Хиршхорн

In The Infield Was Patty Peccavi, Edward and Nancy Kienholz; metal, resin, cloth, wood, glass, paper, photomechanical reproduction, electric lights, stuffed bird, and paint; 1981, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
Credit line: https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Kienholz#/media/File:In_the_Infield..._by_Kienholz.jpg

2. Хане Дарбовен пред своя сбирка (колекция) в Бон, Германия, с любезното съдействие: Hanne Darboven in Bonn, Germany/ Courtesy: IMAGO / sepp spiegl
Credit line: https://www.frieze.com/article/hanne-darboven-profile-issue-234

електрически светлини, препарирана птица и боя – това са материалите от инсталацията на Киенхолц. „Изследванията на архивите могат да се разглеждат като онтология на данните“[5] (Tesar, Arndt 2018: 434-444). Събирачеството е хоби или страст: „Изучаването е една от основните причини художниците да колекционират“[6] (Yee 2015: 14) (Ил. 2). Те проявяват непреодолима склонност към събирачество, като не може да се дефинира разграничение между архивирането на документи, колекционерството или изобщо манията по необичайни предмети. Не се отделят реални колекционерски обекти и произведения на изкуството дори чистото авторство[7]. В съпътстващата съществуването дейност се колекционират ценени или ценни неща, считани за важни. Подобни архиви засягат само съответната личност, но по отношение на значимостта им се произнасят специалистите.

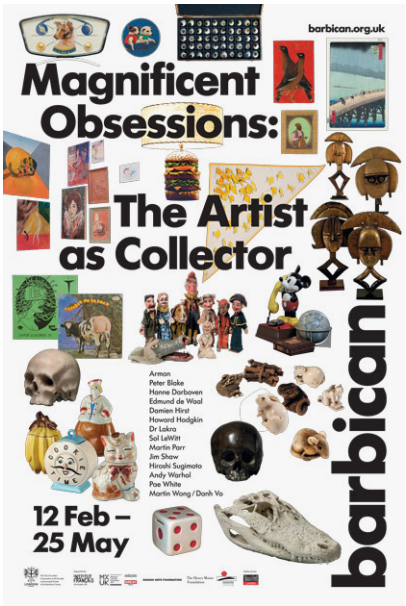
---

[5] Всички преводи на цитати и наименования са направени от автора.

[6] Някои от разглежданите сбирки са: японските антики на Хироши Сугимото, таксидермията на сър Питър Блейк, африканското изкуство и самурайски брони на Арман и кутиите за бисквитки на Анди Уорхол.

[7] Например I M U R 2 (2013) е произведение, съдържащо в себе си колекцията на Мартин Уонг с автор Дан Во, представено в изложбата *Великолепни обсесии: Художникът като колекционер*.

Великолепни обсесии: Художникът като колекционер[8] е интересна експозиция, която се случва към края на 2014 г. в Барбикан център в Лондон. Тази експозиция има за цел да фокусира вниманието върху въпроса „Защо художниците избират да колекционират, как живеят и работят с предметите си и каква връзка имат те с изкуството, което създават?“[9] (Barrett 2015) (Ил. 3). Но отговор, адресиран към всеки отделен автор[10], не може да се даде: „Тази изложба от любопитни предмети на 14 художници колекционери предлага разбиране за хора като Деймиън Хърст и Анди Уорхол, но не навлиза достатъчно дълбоко“ (Luke 2015). Тя дава възможност за „таен поглед към творческия ум на признатите пионери“ (Columb 2015).



3. Плакат за изложбата *Великолепни обсесии: Художникът като колекционер*

Poster for the exhibition Magnificent Obsessions: The Artist as Collector

Credit line: https://simoncolumb.com/2015/03/13/magnificent-obsessions-the-artist-as-collector-barbican/

Когато се ровим в нечий чужд архив и намираме потвърждение за даден факт това, което ни е необходимо, за да поддържаме определена теза (определеното знание, извлечено по този начин), попълва празното и очакващо го място в архива на нашето съзнание. Възможно е да колекционираме и архивираме обекти, като действието е диктувано в обратна посока – нашата страст, съставена от неясни и мъгливи представи и неопределени истини, ни насочва към обектите, събуждащи интерес. По този начин, както по-горе беше споменато, успяваме да разберем и проумеем до каква степен А. Уорхол е повлиян от архивирането на образи, вследствие на архивирането на обекти или от

---

[8] Magnificent Obsessions: The Artist as Collector – (Barbican Art Gallery 12.02. – 25.05.2015) Лични колекции на Арман, Питър Блейк, Хане Дарбовен, Едмънд де Ваал, Деймиън Хърст, Хауърд Ходжкин, д-р Лакра, Сол Левит, Мартин Пар, Джим Шоу, Хироши Сугимото, Анди Уорхол, Пае Уайт, Мартин Уонг/Дан Во.

[9] „Великолепни обсесии“, великолепно шоу. От съдове за чай до таксидермия: изложбата в Барбикан е завладяващ поглед върху колекционерските навици на художниците“ (Barrett 2015).

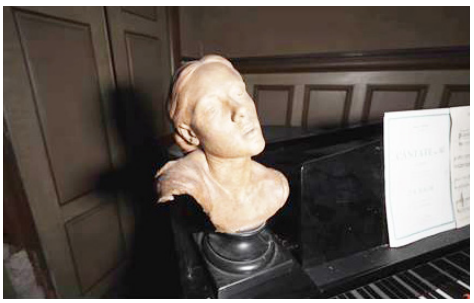
[10] Допускането до личното притежание и колекции на всеки един от авторите е определена възможност за познание. В десетгодишния диапазон към днешна дата са се случили много промени в социологията на изкуството. Днес много автори предпочитат да не поддържат собствени студиа и притежания, а да работят в споделени пространства, водейки номадски стил на живот. (*Гледка от статива:* „Харесва ми да наемам краткосрочни студиа в споделени пространства – това ме кара да се чувствам свободна“) (Amin 2025).





4. Изоставени и изчезващи семейни архиви 1/ Abandoned and disappearing family archives 1
Bros of Decay

5. Изоставени и изчезващи семейни архиви 2/ Abandoned and disappearing family archives 2
Bros of Decay





6. Изоставени и изчезващи семейни архиви 3/ Abandoned and disappearing family archives 3
Bros of Decay

7. Пейзаж от К. Г. Юнг, *Изкуството на К. Г. Юнг*, Изток-Запад
Landscape by C.G. Jung, *The Art of C.G. Jung*, East-West

„архивиране“ на образи, съответно предшествани от образци[11].

А какво се случва със съществувалите неща? Би могло чрез визуална антропология да се изследват както музейните пространства, така и личните сбирки, резултат от човешкото естествено или целенасочено събирателство. И поради трудността на това интердисциплинарно проучване, непременно ще се наложи да бъде търсена връзката между образ и знание дори когато сме принудени да работим с останки от разпадащи се обекти (респективно образи)[12] (Ил. 4, 5, 6). Поставят се следните въпроси: 1. Възможно ли е от тези съществуващи неща да се изгради съответна

[11] Някои образи от сериите *Каубои и индианци*, 1986, които Уорхол работи под въздействие на колекцията си от фотографии на Едуард С. Къртис, документиращи племена от американски индианци в началото на 1900 г.

[12] Различни канали в социалните мрежи предоставят картина на тънещи в разруха и изоставени фамилни притежания – на богати фамилии или на неизвестни обикновени хора – по същество това е дигитализиране на образите на разпадащи се обекти.

представа за съществувалите неща преди? (Ил. 7); 2. Дали образите на съществувалите неща, съществуващи и архивирани в нашето съзнание, могат да послужат за реставрирането на истината и знанието „за“?

Обосновано разсъждение

Знанието, получено от фрагменти, предизвиква неясни предчувствия и усещания, смущаващи нашето съзнание поради своята частичност и несигурност. Тя се определя от невъзможността да се разбере цялото знание (макар и хипотетично), от което да придобием спокойна увереност. Така в полето[13] на концентрираната светлина (използвано смислово в произведението на Киенхолц) застава всеки обект, всяка, предназначена за възприемане реалност. Поради връзката му с човека, областта на това знание е свързана с антропологията. Тук, тръгвайки от *Антропологията* на Е. Кант и въз основа на поясненията на М. Фуко[14], ще изведем следните опорни представи по отношение на нея:

човек	психология	предназначение на антропологията	памет	употреба	характеристика
„Обект, населяващ света“. Не да се описва какво е човекът, а какво може да направи от себе си.	В антропологията „няма място за психология от какъвто и да е вид“.	Изследването, но винаги непълно и винаги в движение.	Не трябва да се изучава паметта, а начините, по които бива използвана[15].	„Пресечната точка на свободата и природата с използването, за което думата *употреба* покрива някои от смислите“.	Антропологията е прагматична

Таблица 2

Адам Картър (според Кърт Л. Силван) предполага, че се нуждаем от актуализация на епистемологията в светлината „на факта, че природата на познанието се променя бързо чрез най-новата наука“. „Знанието трябва да е знание на субекта; трябва да е станало от субекта, а не принудено от външно устройство“. Картър аргументира необходимостта от независим компонент на автономията както към пропозиционалното знание, така и към ноу-хау (Sylvan 2023: 1). „Аристотел подчертава, че няма проблемна

---

[13] Infield – определена позиция вътре в полето на игра, спортен термин от бейзбола.

[14] Текстът никога не е публикуван изцяло, целият текст се намира в архива на Фуко.

[15] Впечатляващ експеримент и пример е опитът за изследване на собственото подсъзнание, което К. Г. Юнг провежда в продължение на 3 г., записва и оформя в продължение на 16 г. и го представя в ръкопис, наречен *Червена книга* или *Liber Novus*. Използвайки метода „активно въображение“, той предизвиква своето подсъзнание да развива образи в състояние на „драматизирано мислене“.

цикличност в позоваването на „общоприето“ знание като отправна точка за систематично изследване. И все пак по-голямата част от това знание се изгражда от предходно обучение. Тук няма проблемна цикличност, вярва Аристотел, защото действат две форми на познание, които имат различни структури – гносис и епистема. Очевидно е възможно да имаш гносис на истина, но също така да искаш епистема на същата истина и да я постигнеш чрез реорганизиране и систематизиране на гносиса в съответствие с научните принципи. Следователно Аристотел е смятал, че структурата на гносиса и структурата на епистемата са различни: гносисът е основа за постигане на епистема, въпреки че гносисът има своя собствена структура“ (Sylvan 2025: 18). От епистемологична гледна точка и според Николъс Решър, за да има познание е необходимо да се задават въпроси и то в перформативен – познавателен режим (Rescher 2003). Той изследва и се занимава повече с видимата му страна (на познанието), отколкото с „гарантирано автентичното познание“. Интересът е насочен към „предполагаемото и носещо грешката в себе си познание на хората от плът и кръв“. Според Решър колкото повече въпроси задаваме и сме в състояние да им отговорим, толкова се разширява познанието и се борим с невежеството. Интересни са и „парадоксите на знанието“ и „оценката на истината“ (Rescher 2003: 34). Но все пак е важно да се разсъждава дали липсата на информация или нейната наличност са безусловни фактори за разширяване на полето на знанието? „Знанието е състояние: условие, в което човек е влязъл“ (Rescher 2003: 27). Още повече, че въпросите за задаване би трябвало да са следните: коя е вярната визуална информация, когато тя се възприема ограничено? Какъв е визуалният образ[16] на непълно съществуващи обекти? Основателно е да се включи изследване, засягащо полето на визуалната култура. В увода към изданието *Въведение във визуалната култура*[17] Никълъс Мирзоеф обобщава собствените си виждания в

---

[16] „Пропастта между изобилието от визуални преживявания в съвременната култура и способността да се извърши анализ на видяното“ се изтъква от Никълъс Мирзоеф (Mirzoeff 2015: 2).

[17] Книгата има две издания – от 1999 и от 2008 г. Съдържанието е разделено на секции и подсекции с теми, засягащи мисленето и виждането чрез визуални културни инструменти в различни интердисциплинарни области. Съдържанието на първото издание се развива както следва: *Генеалогия на визуалната култура: От изкуство към култура; Визуалната култура и ежедневният живот; Виртуалност: виртуални тела, виртуални пространства; Раса и идентичност в колониалната и постколониалната култура; Пол и сексуалност; Порнография.* Във второто издание са включени: *Теорията на пъргин; Глобално и дигитално (Представяйки си глобализацията, Пространството на дигиталното); Зрелище и показност (Зрелище, показност, наблюдение. Киното след филма и телевизията след мрежата); Визуален колониализъм/Визуална транскултура (Идентичност и транскултура); Погледът , тялото и сексуалността (Погледът и сексуалността. Технотела / Технофеминизъм*). Представен е наистина широк спектър от социологични, културологични и политизирани приложения на визуалното мислене, но в тях вече образът служи на отдалечени от визуалната култура цели. Не е трудно да си представим допълнителна секция към изброените теми на съдържанията, която да се формулира като: *Визуална култура и неконвенционални архиви*.

постмодерното пространство[18]. По същество визуалната култура съдържа в себе си алтернатива на „обърнатия към миналото антропологически подход“ (Mirzoeff 2015: 1), а „(пост)модерното разрушаване на реалността става в ежедневния живот“ (Mirzoeff 2015: 7). Така че нашата интелектуална работа все повече придобива характер на визуално мислене.

Осигурявайки точна рамка на разсъждението, архивът от определен тип ще бъде представен като музей или: 1. Като място за архивиране на визуални образи и обекти; 2. Като място на онтологично преживяване, свързано с онтологията на образа в материална среда. В първия случай говорим за събирачеството, а във втория случай обектите се разглеждат сами по себе си или във връзка с тяхното наблюдение и изследване.

Обектите на другите обекти

Както А. Уорхол е колекционирал човешки същества, човешко време, части от живот, така впоследствие неговите кутии за бисквити стават ценни за околните, изпълват се със съдържание. Известно е, че разпродаването на колекциите му се използва за фонд натрупване на средства. Натрупванията (събраното) изпълват със съдържание своите контейнери – за бонбони, лични, семейни, кутии *Брило* или *Кембъл*, „с дъха на артиста“[19] (Gotcheva 2025: 428). Но всички други натрупвания се „архивират“ във времето по естествен път. Техните контейнери са любопитни за публика, която жадува за по-страшни и непозволени гледки (по-горе определено като онтологично преживяване) – направо да проникне в контейнера, да изпита възхищение, болка или злорадство от фрагментацията на материалите, от възможността да се случва пред очите ѝ тази „археология на знанието“ за времето. Защо да не използваме безнаказано воайорство подобно на А. Уорхол (поради нерегламентираното проникване в личните, но изоставени контейнери на архиви)? Така навлизаме в пространството на познанието и на сбирките в „изчезващ режим“[20]. Чрез антропологията на миналото, която съществува само в прорязващото сечение на настоящото време спрямо предишното, в единствения момент на разкритие пред нас, получаваме просветлението на знанието „за“. Новите технологии предлагат фиксиране и запазване на всеки един такъв прорез, което не представлява самото знание, а дигитализира информацията, свързана

---

[18] В увода на Мирзоеф наред с различни американски автори се споменават Мартин Хайдегер, Валтер Бенямин, Жан-Франсоа Лиотар, Г. Хегел, Мишел дьо Серто.

[19] Пиеро Мандзони (1933–1963) „Създава и дълги линии, затворени в кутии, чиято кулминация достига през 1960 г. с неговата Линия с безкрайна дължина. След тях работи върху обявяването на хора или биологични обекти за произведения на изкуството – чрез поставянето им на т.нар. от него Магични основи (Живи скулптури) или чрез затваряне в консерви/контейнери“.

[20] Изоставените лични и семейни притежания и архиви в подложените на унищожение във времето места на обитаване, възможни за представяне в социалните мрежи, благодарение на дигиталните технологии.

с него. Отново, цитирайки Мишел Фуко по отношение на антропологията на Кант: „От една страна, аперцепцията се определя по смисъл по-близък до Критиката[21], от съзнанието на самото разбиране. То не е свързано с даден обект или обектно отношение. Това е, както Кант признава, „голямата трудност": но човек трябва да внимава духът да не е *dopplettes Ich*[22], а *dopplettes Bewusstsein dieses Ich*[23]. Този дебат позволява да се определи пространството, в което антропологията като цяло е възможна" (Bove 2006).

Заключаваме, че човекът е обект, избледняващ образ, сам по себе си контейнер, в който са натъпкани, съхранени или просто останали, сенките на другите обекти във времето, когато са били застанали в осветеното поле. При попадането си те или са се разрушавали заедно с нас, или вече са били засегнати от по-напреднал разпад („угасване на изображението"). Така че ние не ги познаваме. Знанието, събирано в личните ни архиви, е временно, а и непълно. То отразява отношението обект–архивна стойност и би трябвало непрекъснато да се променя до актуалност, но е много зависимо от съществуването на обектите. В своята метафизика те непрестанно воюват с времето, съществуват, а после изчезват. Тук трябва да се споменат (и особено в светлината на постмодерното мислене) архивите, свидетелстващи за всяка отделна екзистенция.

Bros of Decay

В съответната страница на социална мрежа[24] е казано: „Този канал цели документирането на исторически изоставени структури по целия свят. *Bros of Decay* ще ви отведе на завладяващо пътешествие". Става дума за Лесли Хубен, 22-годишен Белгиец, който създава собствен канал[25] в мрежата с повече от 600 000 абонати и над 100 млн. гледания. В него се показват различни изоставени исторически сгради (в по-голямата част), притежание на фамилии, отделни семейства или отделни хора, напуснати от своите собственици, обезлюдени и забравени. Особено ценни за размишление (като капсули на времето) са местата, в които могат да се наблюдават семейни албуми, писма, документи, библиотеки от книги, историческа (а и в художествено отношение) ценна мебелировка, предмети на изкуството, някои великолепни интериори, архитектурни детайли и оформления. Тези места, засегнати от разруха, документирани (дигитално заснети по време на посещението и показвани в канала на Лесли), създават интерес в публиката, желаеща да пътешества във времето.

---

[21] *Критиките* на Кант

[22] Удвоено (двойно) „аз".

[23] Удвоеното (двойното) съзнание (възприятие) на това „аз".

[24] *Братята на разпада* имат профил и страница в Инстаграм и Фейсбук, и канал в Ютуб.

[25] Каналът е създаден от Лесли и неговия брат и затова се нарича *Bros of Decay* (*Братя на разпада*). Той може би е най-добрият от каналите, предлагащи екскурзии в изоставени и забравени места.

Другата гледна точка. Заключение

В теорията за познанието документът (съответно неговото съхранение, архивиране, прочит и достъпност) е важен за придобиване на знанието. Архивите са документи, а дигитализираното знание разчита на възможности за прочит както от хората, така и от машините. За тази цел се изгражда Глобалната семантична мрежа[26]. „Някои от предизвикателствата пред семантичната мрежа включват необятност, неяснота, несигурност, непоследователност и измама. Автоматизираните системи за разсъждение ще трябва да се справят с всички тези проблеми, за да изпълнят обещанието на семантичната мрежа“[27].

Изводите ще систематизираме като:

1. Използването на някои архиви като източник на онтологично преживяване и място за архивиране на визуални образи и обекти дава известно успокоение, че е възможно частичното възстановяване на истината (знанието) за съществували неща на базата на съществуващи в момента. Ако проникването в творческото пространство на един артист след запознаване с колекционерските му страсти или странности доведе до възстановяване на определено знание и въз основа на нашия гносис бъде допълнено общовалидното познание или епистемата[28] дори така, разсъждавайки, осъзнаваме, че говорим за фрагмент от непознаваемото цяло.
2. Добрите новини са свързани с подкрепата от съвременните автори на личното човешко знание (по-горе цитирано като „от плът и кръв“).
3. Всеки опит за възстановка, визиращ антропологичното разбиране за случващото се, е вече остарял. Мисленето чрез визуални инструменти е наложително.
4. Глобалната мрежа се среща с проблеми (цитирани по-горе), които са същите като проблемите, затрудняващи постигането на истинното знание.
5. Разглеждайки другата страна (Ил. 8) на произведението на Киенхолц (брутална част от инсталацията), може да заключим, че работата няма нищо общо с темата за архива. Няма да направим правилния извод. Какъвто и да е контекстът, става дума за бременност. Ако бременността метафорично може да говори в бъдеще време и да дава идея за нов живот, то трябва да се избавим от грешна информация, защото *Peccavi* е в началната фраза на

---

[26] GRAF, GGG или Мрежа 3.0, която се надгражда над WWW. Тя е предназначена за машините и се грижи за извличането на информация, осигурява логична връзка между ресурсите, използва Мрежов онтологичен език (Web Ontology Language).

[27] Уикипедия.

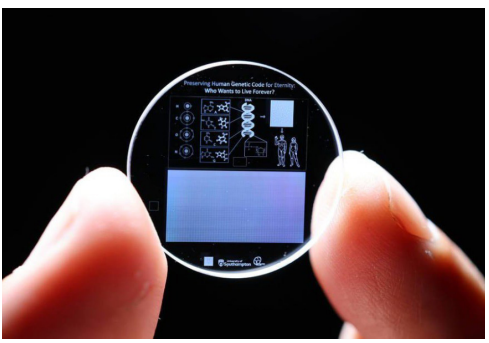
[28] Примерно е възможно, изследвайки африканското изкуство от колекцията на Арман, да разбираме по-добре неговото творчество или африканското изкуство като цяло.

изповед[29] и означава „съгреших“. В произведението то е в морален контекст, а в разсъждението за изчезващите обекти ще бъде в контекста на грешката и значението на разрухата (Ил. 9).

6. Ако се доверим на технологиите, важна е архивираната информация. Най-форматираното, архивирано и дигитализирано знание би трябвало да се съдържа в информацията за човешкия геном (Ил. 10). Очакваме съхраненият и архивиран Геном да устои на времето.
7. Ако четем Ясперс: „Може би през идните векове ще се появят хора, които, черпейки сила от източниците на Аксиалната епоха[30], ще провъзгласяват истини и тези истини, изпълнени със знанията и опита на нашата епоха, ще станат основа на вярата и живота на хората“ (Jaspers 1949: 237).

Посвещавам на светлата памет на моята майка.





8. Вътре в полето беше Пати Пекави. Гледна точка, от която се виждат и двете части на инсталацията

In The Infield Was Patty Peccavi. A viewpoint from which both parts of the installation are visible
Credit line: https://thehumblefabulist.com/2020/10/31/spookart/

9. „Вечен“ 5D кристал с памет на човешкия геном

Eternal 5D crystal with memory of the human genome. Credit line:
https://www.techspot.com/news/104779-researchers-create-everlasting-5d-genome-memory-crystal-can.html

---

[29] Католическата изповед („Защото съм съгрешил много“).

[30] Аксиалното или осевото време (VIII–II в. пр. н. е.), въведено като термин от К. Ясперс и представено в неговата книга *За произхода и целта на историята*, е периодът, в който типът тогава сформиран човек го има и днес – той притежава рационално възприятие към света и се изявява в преосмисляне на съществуващата история.



10. Театър „Парамаунт“, Нюарк, 2015; Хироши Сугимото: *Изгубен човешки генетичен архив*; Музей на фотографското изкуство в Токио, 3 септември – 13 ноември 2016

Paramount Theater, Newark, 2015; Hiroshi Sugimoto: *Lost Human Genetic Archive*; Tokyo Photographic Art Museum, 3 September – 13 November 2016
Credit line: https://www.artsy.net/artwork/hiroshi-sugimoto-lost-human-genetic-archive-at-tokyo-photographic-art-museum-1

Библиография

Литература

Gotcheva (2025): Gotcheva, Angelina. Прогресивност и историчност в творби на съвременни класически композитори от България и чужбина [Progresivnost i istorichnost v tvorbi na savremenni kompozitori ot Balgaria i chuzbina; Sofia, 2025]. – В: Изкуствоведски четения. Изкуство и история [Izkustvovedski cheteniya. Izkustvo i istoriya]. Sofia, 421-434.

Mirzoeff (2015): Mirzoeff, N. Какво е визуална култура? [Kakvo e vizualna kultura?]. – Визуалната антропология, № 9 [Vizualnata antropologija № 9].

Jaspers (1949): Jaspers, Karl. Vom Ursprung und Ziel der Geschichte. München/Zürich.

Jaspers (1991): Jaspers, Karl. Смысл и предназначение истории [Smisl i prednaznachenie istorii]. Moskva.

Rescher (2003): Rescher, Nicholas. Epistemology: An Introduction to the Theory of Knowledge. New York.

Sylvan (2023): Sylvan, Kurt. On the Autonomy of (Some) Knowledge. Analysis, Volume 83, Issue 4, October 2023, 849-858.

Sylvan (2025): Sylvan, Kurt. Presentation and the ways of knowing. – Ergo: An Open Access Journal of Philosophy.

Tesar; Arndt (2018): Tesar, Marek; Sonja Arndt. Philosophies and Ethics of the Project Archive. – Educational Philosophy and Theory, № 51.

Yee (2015): Yee, Lydia. Magnificent Obsessions: The Artist as Collector, Prestel.

Интернет източници

A View From the Easel. Available at: https://hyperallergic.com/1030809/a-view-from-the-easel-296/ [Accessed on 17.06.2025]

Barrett, Katy. 'Magnificent Obsessions', magnificent show. Available at: https://www.apollo-magazine.com/magnificent-obsessions-magnificent-show-artists-collections-barbican/ [Accessed on15.06.2025]

Bros of Decay. Available at: https://brosofdecay.com/ [Accessed on 17.06.2025]

Columb, Simon. Magnificent Obsessions – The Artist as Collector (Barbican).Available at: https://simoncolumb.com/2015/03/13/magnificent-obsessions-the-artist-as-collector-barbican/ [Accessed on 17.06.2025]

Foucault, Michel. Introduction to Kant's Anthropology from a Pragmatic Point of View, translated by Arianna Bove. Available at: https://www.generation-online.org/p/fpfoucault1.html [Accessed on 15.06.2025]

Luke, Ben. Magnificent Obsessions: The Artist as Collector, Barbican Art Gallery – exhibition review. Available at: https://www.standard.co.uk/culture/exhibitions/magnificent-obsessions-the-artist-as-collector-barbican-art-gallery-exhibition-review-10048522.html [Accessed on 17.06.2025]

Summary

Based on material archives or objects, the possibility of extracting truth, defined as knowledge about places and things that existed before as a result of existing ones, is considered. Knowledge as an attempt to remember and restore. What is an archive? Archive as a passion, as a collection. Artists' archives. Places of digital anthropology, digitisation of images of decaying objects from abandoned places. Archiving collections in peculiar containers. Unregulated penetration into personal but abandoned archive containers. Man as a container. Observation of the metaphysics of objects in social networks and in specialised channels. Formatted and digitised knowledge at the highest level of archiving – the preserved human genome.

Фоторепортерът като артист. Люк Делайе
The Photojournalist as an Artist. Luc Delahaye

Катерина Гаджева[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Katerina Gadjeva
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Статията разглежда съвременните аспекти на фоторепортажа, като фокусира вниманието върху съдбата на класическата журналистическа фотография след навлизането на новите технологии. Представен е случаят с Люк Делайе, отказал се от кариерата си на фоторепортер, за да стане артист, който излага кадрите си в художествени галерии и ги продава като произведения на изкуството.

Ключови думи: класически фоторепортаж, гражданска журналистика, съвременно изкуство, илюстровани периодични издания, военна фотография

Abstract: The article examines contemporary aspects of photojournalism, drawing attention to the fate of classic journalistic photography after the arrival of new technologies. The case of Luc Delahaye is presented – he gave up his career as a photojournalist to become an artist who exhibits his pictures in art galleries and sells them as works of art.

Keywords: classic photojournalism, citizen journalism, contemporary art, illustrated periodicals, war photography

Бурното развитие на новите технологии в последните две десетилетия доведе до генерални промени в отношенията между медиите и зрителите, които вече не са просто пасивни реципиенти на съдържанието, предлагано им от телевизията и пресата. С навлизането на интернет в ежедневието, фоторепортерите и фоторедакторите изгубиха изключителния контрол над новинарските изображения. Ако преди хората наблюдаваха в шок екстремните ситуации, то сега повечето от тях бързат да заснемат събитията с телефона си и да ги споделят с милионите други ползватели на глобалната мрежа. Всичко това заедно с икономическата криза, драстичния спад в разпространението на традиционните медии и най-вече – загубата на доверието в тях, наложи редица промени в класическата представа за фотожурналистиката като специфична дейност, практикувана от малцина. Каква ще бъде съдбата на професионалистите,

---

[1] *Katerina Gadjeva, PhD, is an Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, and a lecturer at New Bulgarian University. Her interests lie in the fields of history and the theory of photography, as well as book illustration. She has publications in several international and Bulgarian journals. She published the monographs 'Between Desire and Reality: Photographic Illustrations in Bulgarian Periodicals 1948–1956' (2012) and 'From Text to Image. Culturological and Artistic Aspects of Four Fairy Tales by Charles Perrault and the Brothers Grimm in the Second Half of the 20th Century' (2023).*

E-mail: katigad@yahoo.com

а и на самия жанр във фотографията, който достига пика на своята популярност във втората половина на XX век? Настоящата статия има за цел да фокусира вниманието върху няколко важни фрагмента от съвременността, които биха могли да се превърнат в отправни точки за дискусии по тези важни въпроси.

На 14 ноември 2013 година френският вестник *Liberation*, един от най-големите всекидневници в страната, за първи път в своята 70-годишна история отпечатва брой, в който не присъства нито една фотография. Пространствата, предназначени за изображенията, са запазени, но самите те отсъстват, създавайки, както отбелязва един от журналистите, работещи в изданието, „своеобразна неудобна форма на мълчание" (Laurent 2013). „Ясно се забелязва, че липсва информация – пише той – сякаш сме се превърнали в ням вестник. Вестник без звук, без тази малка вътрешна музика, която съпътства погледа" (Laurent 2013). Датата, на която този брой се появява, не е случайна – денят, в който се открива *Paris Photo*, едно от най-големите фотографски събития в света. На последната страница на вестника са публикувани само отнетите от страниците изображения, които, представени без какъвто и да е текст, също изглеждат като неми. Посланието е ясно – вестникът може да съществува пълноценно само когато и двата канала на информация въздействат заедно и балансирано. Редакцията публикува следната информация: „*Либерасьон* декларира своята безкрайна благодарност към фотографията, независимо дали е дело на фотожурналисти, модни фотографи, портретисти, или концептуални художници. Страстта ни към фотографията никога не е била поставяна под съмнение – не защото се използва за разкрасяване, шокиране или илюстриране, а защото фотографията улавя пулса на нашия свят. Изборът на деня на откриването на *Paris Photo* за „отпечатването" на тези бели изображения подчертава нашия ангажимент към фотографията. Това не е помен, ние не погребваме фотографското изкуство. [...] Вместо това отдаваме на фотографията почитта, която заслужава. И все пак никой не може да пренебрегне бедственото положение, в което сега се намират фотографите от пресата особено военните фотографи, които рискуват живота си, докато едва изкарват прехраната си. А за тези, чиито творби днес бяха изложени в Гран Пале благодарение на прозорливи галеристи, може да си мислим, че шансовете са в тяхна полза, но всичко това е дим в очите ни: пазарът на художествена фотография в момента е оборкан" (Laurent 2013).

Малко по-рано – през май същата година, друг емблематичен всекидневник – *Chicago Sun-Times* закрива фотографския си отдел, като ръководството на вестника уволнява 28 фотографи и фоторедактори. Освобождаването им е придружено със съобщение, че при желание всички те могат да преминат безплатен курс на обучение за работа с iPhone, тъй като, за да бъдат адекватни на съвременността, във вестника вече ще назначават журналисти, които с мобилните си телефони да заснемат както фотографски серии, така и кратки видеа (Allan 2017: 3). Поддържането на фотографи на

щат, отделянето на средства за скъпо оборудване и командировки са ненужни разходи, още повече когато самата аудитория приема радушно изображенията, които като динамика и естетика са по-близки до визуалното съдържание на социалните мрежи. „Сякаш натиснаха копчето и изтриха цялата история на фотожурнализма“ – споделя един от уволнените, носителят на наградата *Пулицър* Джон Уайт. „Човечеството бива ограбвано от хора, които мислят само за пари.“ (Bachtell 2013)

Такава е едната възможна гледна точка – пресфотографите остават без работа по икономически причини. Но дали е само това? Точно две години след лишения от фотографии брой на *Liberation* – през ноември 2015 г. се появява книгата на Дейвид Шилдс, озаглавена *Войната е красива*. Корицата напомня първа страница на вестник *Ню Йорк Таймс*, който Шилдс (американски писател и журналист, автор на над двайсет книги с редица престижни номинации и награди) изследва в продължение на месеци. Всекидневникът може да се похвали със 174-годишна история и 132 награди *Пулицър* в различни области, включително фотография. В колонката отляво четем думите на автора: „Да, разбира се, от Омир до Маню Брейди и Робърт Капа – военните фотографи естетизират войната, но нищо не ме подготви за стотиците цветни илюстрации, които се появиха на първа страница на *Ню Йорк Таймс* от нахлуването в Афганистан през 2001 година и това в Ирак през 2003 година досега. Поне веднъж седмично бях омагьосван и вбесяван от тези образи и исках да разбера защо. Прекарах месеци в изучаването на военните фотографии от първите страници в последните 4 500 дни. Това е, което научих. Това е, заради което вече не чета *Ню Йорк Таймс*“ (Shields 2015).

Дейвид Шийлдс анализира военните снимки от първа страница на всекидневника, публикувани в рамките на повече от десетилетие, като достига до шокиращо заключение: „вестникът на рекордите“ (както наричат *Ню Йорк Таймс*) чрез красив, героичен и естетически подбор на изображенията, влияе върху представите на читателите за някои от катастрофалните военни конфликти, превръщайки ужаса на войната в завладяващи гледки. Шийлдс приканва хората да осъзнаят последствията от собствената си пасивност, предизвикана от хипнотичното излъчване на тези образи. Той отбелязва, че снимките, представени в книгата – майсторски заснети и привличащи, са по-скоро филтри на реалността, отколкото документална журналистика, каквато претендират да бъдат. *Войната е красива* ни подтиква да се запитаме дали самите фотожурналисти на практика не са замесени в насърчаването на военните конфликти? „Избрах *Ню Йорк Таймс* като пример за това как всички ние сме водени като агнета на заколение. Но до известна степен държа и себе си отговорен – в края на краищата аз също намирам тези снимки за зашеметяващо красиви. Обвинявам се, че не съм свалил покривалото от очите си по-рано“ – споделя авторът (Lugez 2015).

Това, за което пише Шилдс, всъщност е кулминацията на процес, започнал още през 50-те години на XX век, когато са организирани първите групови изложби на фотографите от агенция Магнум. Техните произведения, добили вече голяма популярност, постепенно се освобождават от текста, символично напускат страниците на изданията, за които са създадени и се настаняват в галерийните пространства. Фоторепортажът се превръща в своеобразно произведение на изкуството, което неминуемо се нагажда към изискванията на художествения пазар. В емблематичната си статия *Добри намерения*, посветена на Себастиао Салгадо, Ингрид Сиши обобщава, че разкрасяването на трагедията „води до появата на снимки, които в крайна сметка укрепват пасивността ни спрямо преживяването, което представят. Да естетизираш трагедията е най-прекият път към това да естетизираш чувствата на другите, на които ставаш свидетел. Красотата е призив за възхищение, не за действие“ – пише тя (Sischy 1991: 92). Подобна е тезата и на Сюзан Зонтаг, формулирана още в края на 70-те години на XX век в есето ѝ *Америка, видяна през фотографиите, мрачно*, с което тя алармира, че на практика фотографията, както и голяма част от съвременно изкуство, снижава прага ни за възприемане на ужасяващото (Sontag 1999: 47). „Тази наша способност да преглъщаме все по-големите дози уродливост в образите (подвижни или статични) – пише Зонтаг – и в словото си има своята солена цена. В крайна сметка тя се оказва не освобождение, а откъсване от „Аз-а“; мнимото сближаване с ужасното ускорява отчуждението ни и ни прави по-неспособни да му реагираме в реалния живот“ (Sontag 1999: 48).

Изглежда, колкото по-популярен става фотожурнализмът сред почитателите на фотографията, толкова повече се отдалечава от истинската си мисия, формулирана от духовития господин Дули[2] още в края на XIX век: „да утешава страдащите и да причинява страдание на тези, които живеят в комфорт“ (Deis 2025). Необходима е промяна и тя се появява не само заради финансовите икономии, до които води елиминирането на щатните фотографи от редакциите на големите издания. Налага се нова естетика, в която на преден план са изведени не съвършените композиции, а усещането за динамика, за естественост на изображенията, които достигат по-лесно до читателите, тъй като са по-близки до образите, запазени в собствените им телефони. За първи път става ясно колко важни могат да бъдат любителските кадри през 2004 г. Тогава големите информационни агенции се оказват зависими от фотографиите, направени от преки свидетели на цунамито, предизвикано от земетресение в Индийския океан, което отнема живота на почти 300 000 души. Започва да набира популярност терминът „гражданска журналистика“ (Allan 2017: 1), който обединява всички алтернативни форми на регистриране и споделяне на новини

[2] Господин Дули (ирландски емигрант, барман) е забавен персонаж, измислен от американския писател и журналист Финли Питър Дън.

от обикновени хора, използващи социалните мрежи. Повечето фотожурналисти се отнасят професионално към кризисните моменти, в които успяват да запазят самообладание и да изпълнят определени задачи. Но непрофесионалистите разполагат само с телефон, който доста често вдигат за снимка интуитивно. Такива спонтанни „отговори" на неочаквани и стресови ситуации, често са просто желание за споделяне с останалите, опит за свързване с тях. Ето защо други определения като „джобен журнализъм", „аматьорски журнализъм" или „гражданско свидетелство" (Allan 2013: 1) също адекватно отразяват идеята за новите взаимоотношения между медиите, техните сътрудници, осигуряващи визуален материал и зрителите/читатели. Към скъсената естетическа дистанция бихме могли да добавим още една немаловажна подробност – случайните свидетели, неочаквано озовали се в позицията на „граждански журналисти", по презумпция са освободени от зависимостите, в които често са подозирани професионалистите. Лесно и в голяма степен естествено се приема, че любителите, които не работят за конкретно издание, не могат да бъдат управлявани и манипулирани. В същото време обаче биха могли да възникнат съмнения относно тяхната професионална етика, а това неминуемо води до резерви по отношение на достоверността на репортажите, представени от тях.

Разместването на пластовете е факт – зрителите все по-често заемат мястото на фоторепортерите, които, от своя страна, също преосмислят позицията си в света на фотографията. През 2004 година един френски автор прави неочаквано изявление, с което публично се отказва от това да бъде фотожурналист и се обявява за артист (Lenon 2004). „Фотожурналистиката – казва той – не е нито фотография, нито журналистика. Разбира се, има своята функция, но не в нея виждам себе си: пресата за мен е само възможност да снимам, да осигурявам визуален материал, но не и да казвам истината" (Sullivan 2003). Люк Делайе не е обикновен фотожурналист – той притежава почти всички световни отличия за пресфотография, сред които три награди *Уърлд прес фото*, два златни медала *Робърт Капа* и една награда *Лайка-Оскар Барнак*. През 1994 година става член на най-престижната фотографска агенция в света *Магнум*, а малко по-късно се включва в екипа на списание *Нюзуик*. Отразява редица военни конфликти, сред които тези в Афганистан, Ливан, Руанда, Чечения и още много други. Протестът на Делайе срещу тясната рамка, с която е принуден да се съобразява фотожурнализмът, е своеобразен пърформанс, включващ различни компоненти. Той напуска по свое желание *Магнум*, като доброволно се отказва от членство, за което се борят хиляди негови колеги по света; изоставя 35 милиметровата камера – своеобразния символ на фотожурналистиката – и започва да работи с голямоформатна, тежка, бавна и трудна за пренасяне камера; започва да представя своите кадри като огромни, прилежно рамкирани отпечатъци с цени между 10 и 15 000 щатски долара, подредени в престижни галерии по целия свят. Делайе обаче продължава да снима военни конфликти, бедствия и социални кризи. Но

вече откровено залага на красотата, която иначе трудно се съвместява с класическата мисия на фоторепортажа. Авторът не може да бъде критикуван нито за това, към което е избрал да насочи обектива си, нито за естетизирането на човешкото нещастие. В изкуството важат други правила и както се оказва, те са по-благоприятни за фоторепортера. „Във войната има визуално разстройство, споделя Делайе, нещо необикновено, което действа върху външността. Често в един опустошен град човек има впечатлението, че формите са освободени. Една сграда вече не е включена в своята функция, тя вече не е този красив обект, проектиран от архитект. Започва да живее отново по някакъв налудничав начин, преди окончателното си срутване. […] В Афганистан има красиви пейзажи, където има и смърт. Защо да не покажем тази сложност? Репортерите в пресата виждат афганистанския пейзаж, но не го показват, защото това не се иска от тях. Моите усилия са насочени към това да бъда възможно най-неутрален, да приема колкото се може повече и да позволя на изображението да се върне към мистерията на реалността“ (Sullivan 2003).

Без съмнение, фотографията на Люк Делайе, която предизвиква най-разгорещени коментари, е внушителният отпечатък с размери 230 на 110 см, представящ убит талибански войник, застрелян в планинска долина близо до Кабул. Облечен в характерната униформа в цвят каки, без ботуши, младият мъж лежи с торс, извит настрани, заобиколен от изсъхнали листа, слама и прах. „Той беше мъртъв от няколко минути и лежеше в един ров“ – споделя Люк Делае. „Това е пример за бързина. В главата си мислех само за процеса. Имам ли достатъчно светлина? Дали разстоянието е добро? Скоростта също? Това е, което ми позволява да поддържам отсъствие или дистанция – ако се налагам прекалено много и търся определен ефект, ще пропусна снимката. Всичко се случи много бързо; а аз трябва да го направя бавно. Виждам как двете неща се пресичат в съзнанието ми.“ (Sullivan 2003)

За пръв път голямоформатното изображение е представено в галерия *Ricco-Maresca* в Ню Йорк. Пред него се спират стотици посетители. Какво виждат? Враг? Герой? Мъченик? Произведение на изкуството или репортаж от реален военен конфликт (фотографията е направена по време на американска акция в Афганистан малко след атентата на 11 септември)? Няма го ароматът на мастило, няма го текстът, традиционно задаващ посоката на интерпретация на изображенията в печатните издания. Фотографията е с почти човешки размери, изключително детайлна и провокативно откровена. Едновременно претъпкани с детайли и преследвани от силата на често катастрофичните си мотиви, снимките на Делайе се движат по границата между непреодолимото желание да надникнеш и табуто, повеляващо че не е възпитано да бъдеш прекалено близо. Някъде там, между тишината на белите стени в галерията, напомнящи празните страници на *Либерасьон* и човешките страдания, поставени в рамки, които с красотата си препращат към привличащите цветни страници на

Ню Йорк Таймс, Делайе вмъква много по-сериозни въпроси от най-често задавания „Променя ли изобщо нещо фоторепортажът, или само продава?“. Още през 60-те години на XX век Хърбърт Маршал Маклуън предупреждава човечеството, че няма значение дали то се любува на красив пейзаж, или на окървавено войнишко тяло. Всъщност и двете представляват едно и също. И двете са фотографии (McLuhan 1994: 18-35). Характеристиките на самата медия са онова, което почти винаги остава скрито за нас – ние не навлизаме в дълбочина, тъй като се изгубваме още на повърхността. Истината е, че фотографията се развива, защото се храни от собствените ни страхове, потиснати страсти и забранени желания. Чрез нея всичко може да се превърне в „легално“, „прилично“, „съвсем нормално“. Убийството става с натискането на спусъка; воайорството – с наблюдението през визьора; насилването – чрез желанието да покажеш в кадъра си моделите такива, каквито искаш да бъдат; алчността – чрез натрапчивото трупане на образи; лъжата – чрез изрязването на определен отрязък от действителността и представянето му за единствено възможна истина. „Едно е да страдаш – пише Сюзан Зонтаг – друго – да живееш с фотографските изображения на страданието. Това не изостря непременно съвестта и способността за състрадание. Дори може да поквари. Видял веднъж такива образи, човек се плъзга по нанадолнището да гледа още и още. Образите анестезират. Притъпяват болката. […] Когато изкуството ни кара да свикваме с онова, което дотогава не сме могли дори да погледнем или изслушаме, защото е прекалено шокиращо, болезнено и потискащо, то променя морала – тази съвкупност от психологически нагласи и обществени санкции, която прокарва някаква неясна граница между нещата, предизвикващи или не емоционална, или спонтанна нетърпимост.“ (Sontag 1999: 47)

Връщам се отново на думите на Делайе: „Всичко се случва много бързо. А аз трябва да го направя бавно“. От бойното поле, директно в галерията – скокът е прекалено голям, затова е нужно дълго съзерцание, за да се преодолеят всички натрупани с времето предразсъдъци, свързани с въпросите „Изкуство ли е изобщо фотографията?“ и „Възможно ли е въобще фоторепортажът да бъде изкуство?“. Той също споделя: „Мразя насилието, но не мога да отрека, че когато виждам смъртта около себе си, се чувствам много по-жив. Ето защо не се отказвам от опасните места, на които снимам“ (Sullivan 2003). Това са размисли на фоторепортер. Но в пространството на художествената галерия изображенията въздействат по различен начин. Тежат. Изискват време и специална нагласа. Със сигурност „бързо“ не е определението, което би могло да характеризира диалога зрител – фотограф, тогава, когато между тях стои огромна творба. С размерите на композицията се увеличава и тишината, която започва да поглъща. Ставаме свидетели на ужасяващи човешки нещастия, но и на перфектните композиции, направени при изключително трудни условия и то с тежка голямоформатна камера. Виждаме ясно и умението на Делайе

да се променя съобразно новата действителност – двете негови същности се открояват недвусмислено – тази на репортер и тази на артист. Налице са ясно заявени условия. Дали това е достатъчно, за притъпим притеснението си от факта, че фотографията ни прави пасивни зрители на чуждото нещастие или тъкмо напротив – именно въпросното тревожно заключение на практика е онова, което трябва да осъзнаят посетителите? Каскадата от възможни интерпретации не само на изображенията, но и на самия акт на Делайе, е свидетелство за това колко малко познаваме същността на фотографията, която доверчиво сме допуснали във всички сфери на живота си.

Библиография

Литература

Allan (2013): Allan, Stuart. Citizen Witnessing: Revisioning Journalism in Times of Crisis. Cambridge.

Allan (2017): Allan, Stuart. Photojournalism and Citizen Journalism. – In: Photojournalism and Citizen Journalism. Co-operation, Collaboration and Connectivity. (Ed. Stuart Allan). New York, 1-10.

McLuhan (1994). McLuhan, Marshal. The medium is the message. – In: Understanding media. The extensions of man. Corte Madera, 18-35.

Shields (2015): Shields, David. War is beautiful: The New Work Times pictorial guide to the glamour of armed conflict. New York.

Sischy (1991): Sischy, Ingrid. Good intentions. – The New Yorker, 9 September 1991, 89-95.

Sontag (1999): Sontag, Susan. За фотографията [Za fotografiata]. Sofia.

Интернет източници

Bachtell (2013): Bachtell, John. Dark day for journalism: Sun Times “deletes” photo department. Available at: https://peoplesworld.org/article/dark-day-for-journalism-sun-times-deletes-photo-department [Accessed on 08.07.2025]

Deis (2025): Deis, Robert. Comfort the afflicted and afflict the comfortable… Available at: https://www.thisdayinquotes.com/2025/03/comfort-the-afflicted-and-afflict-the-comfortable [Accessed on 10.07.2025]

Laurent (2013): Laurent, Olivier. French newspaper removes all images in support of photographers. – British journal of photography, 15.11.2013. Available at: https://www.1854.photography/2013/11/french-newspaper-removes-all-images-in-support-of-photographers [Accessed on 02.07.2025]

Lennon (2004): Lennon, Peter. The big picture. Available at: https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/jan/31/photography [Accessed on 22.07.2025]

Lugez (2015): Lugez, Athina. War is beautiful. Book review. Available at: https://www.lensculture.com/articles/powerhouse-books-war-is-beautiful [Accessed at 10.07.2025]

Sullivan (2003): Sullivan, Bill. The Real Thing: Photographer Luc Delahaye. Available at: https://www.artnet.com/magazine/features/sullivan/sullivan4-10-03.asp [Accessed on 20.07.2025]

Summary

The article examines the problem of the transition from classical photojournalism to the so-called “citizen journalism”. Along with the economic reasons for the firing of many professional photographers from the editorial offices of some of the major dailies, there are aesthetic problems related to the growing dissatisfaction with the “embellishment” of the human tragedy presented in perfect compositions, which, according to some critics, are actually a predisposition to passivity by the audience. The case of photojournalist Luc Delahaye is presented, who, adapting to the new situation, continues to photograph conflict situations around the world, but in order not to be criticised for his aesthetics, and, additionally, to raise a series of moral questions, presents his works not in the pages of the periodicals for which he previously worked, but in art galleries.

Влиянието на художествените архиви върху генеративните модели за автономно създаване на образи

The Influence of Art Archives on Generative Models for Autonomous Image Creation

Boyan Blazhev[1]
South-West University "Neofit Rilski"

Боян Блажев
Югозападен университет „Неофит Рилски"

Абстракт: Статията разглежда ролята на дигиталните художествени архиви като ресурс за обучение на генеративния изкуствен интелект. Анализира двупосочната корелация между архивите и автономното създаване на образи, проследявайки технологичната еволюция от ранни алгоритми до съвременните дифузионни архитектури. Докладът се фокусира върху симбиозата между технология и изкуство в контекста на ИИ и изследва естетическите, правните и етичните аспекти на авторството и културната стойност на генерираните изображения.

Ключови думи: дигитални художествени архиви, генеративни модели, изкуствен интелект, авторско право, невронни мрежи, естетика, визуална култура

Abstract: The article examines the role of digital art archives as a resource for training generative artificial intelligence. It analyses the bidirectional correlation between archives and autonomous image creation, tracing the technological evolution from early algorithms to modern diffusion architectures. The paper focuses on the symbiosis between technology and art in the context of AI and explores the aesthetic, legal, and ethical aspects of authorship and the cultural value of generated images.

Keywords: digital art archives, generative models, artificial intelligence, copyright, neural networks, aesthetics, visual culture

Навлизането на изкуствения интелект (ИИ) в съвременния живот преобърна представите за перспективите и скоростта, с която се разпространяват идеите и тяхната реализация във всяка заобикаляща ни област. Съвременните технологии са плод на доскорошни фантазии, докато технологичните материализации на бъдещето вече присъстват в представите на настоящите идеи. Приложението на ИИ в културата и изкуството все още е неизяснено поле на спорове и необятна тема на изследване. Въпреки отсъствието на достатъчна историческа дистанция за обективна оценка на значимостта на изкуствения интелект, може уверено да се твърди, че в дългосрочна перспектива неговото развитие ще

---

[1] *Boyan Blazhev, PhD, is an Assistant Professor of computer graphics at South-West University "Neofit Rilski", Blagoevgrad, and a member of the Union of Bulgarian Artists. His research interests focus on the integration of digital technologies in contemporary art and visual arts education. He has specialised in Prague and Helsinki, and has participated in international projects on digitisation (Mobidig) and the Digital Restoration Lab. Blazhev has presented at international conferences and taken part in numerous exhibitions, including 'The VIEW' in Sofia and 'The Bridge' in Kuala Lumpur.*

E-mail: boian_lb@swu.bg; boian_lb@abv.bg; boiian78@gmail.com

оказва нарастващо влияние върху всички сфери на социума. ИИ и дигитализацията е част от визуалната култура, която заобикаля и оформя съвременния ни живот и се превръща в неразделна част от модерния наратив. В този контекст може да се каже, че връзката между арт архивите и ИИ е многопластова, двустранна и взаимно поддържаща. Има симбиотична динамика между художествените архиви и генеративните модели на изкуствен интелект, като същевременно възникват редица противоречия. Арт архивите[2] съдържат богати визуални и културни данни, които представляват ценен ресурс за обучение на модели като генеративни състезателни мрежи (GANs) и дифузионни модели. Динамичният обмен е основна връзка в този двустранен процес. Посредством достъпа до исторически и стилови данни, които служат за обучение на генеративните алгоритми, могат да се възпроизвеждат установените художествени техники и композиционни особености, както и да се генерират нови интерпретации. Отварят се възможности за допълващи методи в подкрепа на реставрацията, консервацията и творческото обновяване на културното наследство. В класическия смисъл тези дейности се извършват физически на място върху артефактите. Изкуственият интелект не заменя този процес, а предлага дигитални инструменти за анализ, визуализация и подготовка на реставраторската работа. В проекта *Operation Night Watch*[3] на Rijksmuseum (2021) ИИ е използван за дигитална реконструкция на изрязаните през 1715 г. фрагменти от *Нощната стража*. ИИ помага за запазване, трансформиране, тълкуване и популяризиране на архивните колекции. Генеративните модели оказват експоненциално влияние върху развитието на изобразителното изкуство, като трансформират и реконтекстуализират културните протоколи и процесите на конвенционалните практики при създаване, анализ и възприемане на визуалните елементи. Историческият дискурс върху еволюцията на генеративния изкуствен интелект представлява съществен подход за по-задълбочено разбиране на неговата роля и въздействие върху

---

[2] Арт архиви – в контекста на настоящото изследване терминът обозначава дигитализирани художествени колекции, съдържащи визуални произведения на изкуството (картини, графики, скулптури, фотографии и др.), заедно с техните метаданни. Те могат да бъдат създадени от музеи, галерии, библиотеки, културни институции или отворени онлайн платформи и функционират като структурирани бази данни за съхранение, изследване и анализ на визуалната култура. В парадигмата на генеративния изкуствен интелект тези архиви служат като изходен ресурс за обучение на модели, които извличат от тях стилови, композиционни и тематични характеристики с цел създаване на нови изображения или анализ на съществуващи произведения.

[3] Проектът *Operation Night Watch* в Rijksmuseum е най-мащабното изследване и реставрация на „Нощната стража“ на Рембранд, извършвано някога. Той се провежда на живо пред публика в специално изградена стъклена кабина и включва заснемане слой по слой чрез макро XRF, анализ на химическия и топографски състав на платното, както и използване на алгоритми с машинно обучение за реконструкция на липсващи части въз основа на копие от XIX век. Тази интеграция на наука, технологии и изкуство задава нов стандарт в реставрацията на културни шедьоври.

арт архивите. Този вид анализ не само осветлява технологичния напредък, но и позволява да се уловят културните и художествените трансформации, свързани с внедряването на ИИ в областта на визуалното творчество. В исторически контекст е възможно да се разграничат няколко ключови етапа в еволюцията на генеративния ИИ, които илюстрират постепенния преход от експериментални алгоритмични подходи към съвременните модели за създаване на визуално съдържание. Първият етап (1960–2010) включва алгоритмични експерименти и развитието на невронните мрежи, които поставят основите на по-нататъшната еволюция. Следващата фаза (2014–2018) е белязана от революцията на генеративните модели, най-вече чрез появата на **Generative Adversarial Networks (GANs)**, които радикално променят подхода към генериране на изображения. От 2018 до 2021 година се наблюдава усъвършенстване на моделите „текст – към –изображение", които допълнително разширяват възможностите за творческо взаимодействие между човека и машината. Настоящият период (2022 – до днес) е доминиран от дифузионните модели, които не само оптимизират качеството на генерираното съдържание, но и отварят нови хоризонти за изследване на креативността и културното наследство. Всеки от тези етапи е характеризиращ се с технологични пробиви, които имат значим културен резонанс и допринасят за трансформациите в съвременното изкуство и общество. По този начин хронологичният и концептуален преглед не само проследява развитието на технологията, но и подчертава взаимовръзката между технологичния напредък и художествените иновации в контекста на арт архивите.

Алгоритмичното изкуство се характеризира с това, че художниците често черпят вдъхновение от математически принципи и ранни цифрови архиви например **AARON** на Harold Cohen (Ил. 1). Посредством мейнфрейм компютри и на базата на данните, които се използват в процеса, навлизат употребата и създаването на цифрови колекции, в които по-късно се съхраняват не само текстове, но и сканирани произведения на изкуството. Тези подходи обаче не показват нужната адаптивност и нямат достатъчен обучителен капацитет, характерен за по-късните интелигентни модели. В края на XX и началото на XXI век с бурното развитие на дигитализацията и машинното обучение започват първите експерименти с невронни мрежи за генериране или трансформация на изображения. Ранните автоенкодери демонстрират способността на мрежите да компресират и реконструират изображения (Hinton & Salakhutdinov 2006: 504). Появяват се и конволюционните невронни мрежи (**CNNs**), предназначени за двумерни данни. Те автоматично извличат характеристики от пикселните структури, което позволява разпознаване и анализ на визуална информация. Вследствие на това специализирани онлайн арт архиви като Wikimedia Commons, Europeana и Google Arts & Culture стават ценни за обучение. Според Manovich „дигитализираните фондове улесняват не само съхранението, но и компютърната обработка на културни обекти" (Manovich 2001:

49). В края на десетилетието **вариационните автоенкодери (VAE)** въвеждат вероятностен подход и позволяват генериране на нови изображения от латентното пространство въпреки ограничената резолюция. През 2014 година настъпва революция с появата на **генеративните състезателни мрежи (GAN)**. Концепцията на Goodfellow включва две мрежи – генератор и дискриминатор, обучавани съвместно, което води до високо реалистични изображения (Goodfellow et al. 2014: 2672). Архитектурата на модела бързо се развива и през 2015 г. се появява **DCGAN**, осигуряваща по-стабилно обучение и реалистични резултати. Методът **Progressive GAN** на Kairos и колеги (2017–2018) позволява стабилна генерация на изображения с висока резолюция. Кулминацията е **StyleGAN на NVIDIA** (2019), който въвежда нова генераторна архитектура, която отделя генерирането на общата структура на изображението от прилагането на стилистични детайли чрез стилови вектори във всеки слой. Това позволява контрол на характеристиките. GAN се превръщат в доминираща технология, но проблемите като "mode collapse" (генераторът научава да прави само ограничен набор от подобни изображения) и трудностите при оценяване на качеството стимулират търсенето на алтернативи. Дигиталните арт архиви стават основен ресурс за GAN – от фотографии до картини на класици. Проектът *Next Rembrandt*[4] (2016) (Ил. 2) е мултидисциплинарна инициатива на J. Walter Thompson Amsterdam, ING Bank, Microsoft, TU Delft, музеите Mauritshuis и Rembrandt House. Способите и методите в проекта комбинират различни практики: анализ и синтез на



1. Харолд Коен. Композиция, създадена с AARON, 2001, 1281×1242

Harold Cohen. Composition created with AARON, 2001, 1281×1242
Credit line: personal archive, exhibits from the exhibition *Harold Cohen: AARON*, Whitney Museum of American Art/ https://whitney.org/exhibitions/harold-cohen-aaron

[4] Проектът *Next Rembrandt* представлява изследователска инициатива, в рамките на която ИИ е обучен върху сканирани изображения с висока резолюция на 346 произведения от Рембранд с цел извличане на характерните му композиционни, колоритни и стилистични особености („триъгълникът" на Рембранд и техниката Chiaroscuro). На базата на тях алгоритъмът синтезира портрет на мъж, който не съществува в историческия архив. Полученото изображение е реализирано чрез 3D печат в многослойна структура с променлива дебелина, възпроизвеждаща релефа на маслената живопис.



2. *The Next Rembrandt*. Портрет, генериран чрез алгоритъм, базиран на стиловите характеристики на Рембранд. Проект на ING, Microsoft, TU Delft и Mauritshuis, 2016, 1000×757

The Next Rembrandt. Portrait generated using an algorithm based on Rembrandt's stylistic characteristics. Project by ING, Microsoft, TU Delft and Mauritshuis, 2016, 1000×757

Credit line: official project site/ https://news.microsoft.com/europe/features/next-rembrandt/

композиции, образи, цветови гами и светлосянка. Крайният ефект е внушителна демонстрация на възможностите на дигиталния архив. Marcus du Sautoy отбелязва, че ИИ „предлага нов вид четка – такава, която се учи от майсторите на миналото, за да вдъхновява художниците на бъдещето" (Du Sautoy 2019: 217). Впоследствие Elgammal и колеги създават моделът **Creative Adversarial Networks (CAN)** и въвеждат допълнителен критерий при обучението на GAN. Това позволява отклонение от познатите стилове с цел да се генерират нестандартни творби, непринадлежащи към нито един от познатите стилове. Авторите отбелязват: „Моделът CAN създава изкуство, като максимално се отклонява от установените стилове, но все пак се придържа към съществените характеристики, които правят изображенията изкуство" (Elgammal, Bingchen, Elhoseiny, Mazzone 2017: 99). По този начин моделът не само възпроизвежда, но и създава нови естетически форми. В резултат на което генеративните модели се отдалечават от чистата имитация и се забелязват елементи на креативност, пряко зависеща от качеството и разнообразието на архивите. Дигиталният художествен архив се превръща в база знания за генеративния ИИ подобно на начина, по който музейните хранилища съхраняват колективната визуална памет. Напредъкът на езиковите модели чрез трансформър на архитектурите също влияе на визуалната генерация. През 2018 г. се появява **AttnGAN,** а през 2021 г. **DALL-E** на OpenAI синтезира изображения от текстови команди. Моделът **CLIP (Contrastive Language-Image Pretraining)**

свързва езика с изображения, създавайки ново взаимодействие между човек и машина. Известни примери за интеграция на **NLP** и дифузионни модели са моделите **Imagen** на Google и **Midjourney**. Трансформърите позволяват семантично търсене и автоматично изкуствоведско описание на изображенията. Освен това тези модели могат да улеснят класификацията и клъстеризацията на произведения в архив, като групират сходни по стил или тема творби въз основа на вътрешните си представяния и реализират идеята за мултимодалност, свързвайки езикови понятия и визуални форми, като разбират все по-точно описания (имена на стилове, техники, мотиви) и ги използват при генериране. Концепцията за дифузионните модели е предложена още през 2015 г., а става популярна през 2020–2021 г. Идеята при дифузионните модели е мрежата да се обучи да възстановява изображение, към което постепенно се добавя шум. Обучението имитира процес на дифузия (разсейване) на частици. Генерирането протича обратно, като се започва от случайност и се прилага изчистване (итеративно денойзване**)**, създавайки финално изображение от хаоса, създавайки стабилни и разнообразни резултати, избягвайки проблемите на **GAN**. През 2022 г. Stability AI създава **Stable Diffusion**, базиран на латентен дифузионен модел **(LDM)**. Моделът е тренирам върху огромен набор от изображения и описания (LAION-5B) и е със свободно достъпен. Всеки може да експериментира, да дообучава модела върху собствен стил (т.нар. *fine-tuning*), или да го използва като част от творчески процес.

Дифузионните модели подпомагат при анализа на художествените данни. Латентните пространства[5] осигуряват математически представяния на визуални характеристики, позволявайки проследяване и сравняване на стилове, както и интерполации между художествени школи. Например изследване върху пет века западна живопис показва, че „контекстуалните латентни вектори (C-vectors) са значително по-ефективни за различаването на епохи, стилове и художници от формалните вектори (A-vectors)“ (Kim et al. 2025: 7). Това демонстрира, че подобни модели могат да „абсорбират структурни закономерности и да действат като мощен изследователски инструмент“ (Kim et al. 2025: 18).

Генеративните модели включително **GAN** дифузионни и трансформърни архитектури използват различни механизми за автономно създаване на изображения, но тяхната ефективност в значителна степен зависи

---

[5] Терминът *latent space* („латентно пространство“) произхожда от статистиката и теорията на вероятностите, където „латентна променлива“ описва невидим фактор, който влияе на наблюдаваните данни (Spearman, 1904; Jöreskog, 1970). В изкуствения интелект понятието става широко използвано с въвеждането на вариационните автоенкодери (*Variational Autoencoders*, Kingma & Welling, 2013) и генеративно състезателните мрежи (GAN), (Goodfellow et al., 2014). В този контекст латентното пространство представлява многомерно математическо пространство, в което данните се представят в компактна и абстрактна форма, улесняваща операции като класификация, търсене по сходство и генериране на нови образи.

от наличието на структурирани художествени архиви и данни, които служат като основа за обучението им. **GAN** революционизира генерирането чрез състезателно обучение, дифузионните модели достигат нови висоти в качеството на образите, а трансформърите отварят вратата към семантично разбиране и текстово-образна креативност. Комбинацията от тези техники прави възможно генерирането на изображения, които не само изглеждат правдоподобно, но и могат да отразяват конкретни естетически характеристики, научени от арт архивите.

Освен наличието на богати и семантично анотирани художествени архиви и метаданни към тях, съществена роля за повишаване на генеративния капацитет играе така наречената подкана (команда). Meyer отбелязва, „в новата парадигма за производство на образи езиковите кодове под формата на силно специфични словесни описания изглежда поемат ролята на средство за производство, а произведеният образ се представя като визуална интерпретация на предишна вербализация: едновременно с ефекта и резултата от словесна подкана. Hannes Bajohr (2022) уместно разглежда подканите като форма на „оперативен екфразис", използвайки класическия гръцки термин за литературно описание на изображение. Парадоксално обаче като форма на екфразис подканите стават оперативни само дотолкова, доколкото трябва да се разбират като нещо повече от просто описание: те не описват това, което вече съществува дори и само във въображението, но са предназначени да произведат това, което описват (и това, което не е съществувало преди тяхното описание). В това отношение подканите изглежда приличат на команди, инструкции или дори кодови редове – оперативни форми на език, които също целят не само да представят съществуващи възприятия или концепции, но и да произвеждат реални ефекти. За разлика от кодовите редове в езика за програмиране обаче подканите не функционират като недвусмислени команди: „те не следват стандартизиран синтаксис, нито се интерпретират според прозрачни протоколи. Най-важното е, че те не дават предвидими и повтарящи се резултати" (Meyer 2023: 100-101). Подканите не действат просто като заявки за търсене, а насочват генеративния модел към специфична област в латентното пространство на възможните изображения, която, както отбелязва Mayer, е „в структурна връзка с концептуалните и вербални съдържания, заложени в самата подкана" (Mayer 2023: 106). Така подканата изпълнява ролята на навигационен механизъм в това латентно пространство. Освен това подканите могат да се разбират от ИИ и като описания на метаданни. Докато базите данни с изображения дават възможност за намиране на вече съществуващи и индексирани визуални материали, подканите позволяват създаване на изображения, които все още не съществуват и никога не са били индексирани. Така се заличава границата между създаване и възпроизвеждане, между търсене и генериране. В определен аспект образът, синтезиран от генеративния ИИ, е по-скоро продукт или условен резултат от интерполирането и

рекомбинирането на стандартизирана информация от метаданни, описана в арт архивите. Всичко това, от своя страна, фундаментално променя културните фрагменти.

В трансформирания контекст на генеративните технологии ролята на стила претърпява съществена еволюция. При формулирането на подкана към генеративен модел за синтез на изображение параметърът „стил“ често се използва като модулен компонент, който може автоматично да бъде наложен върху различни видове съдържание, независимо от неговия първоначален контекст. Това функционализиране на стила води до радикално преосмисляне на понятието, отдалечавайки го от исторически обусловената му роля в изкуствоведската теория. С навлизането на класификационни системи и генеративни алгоритми понятието „стил“ все по-често се третира като самостоятелна таксономична единица – инструмент за търсене, анализ и синтез, откъснат от своята историческа и културна легитимация. В контекста на подканите към генеративни модели терминът обозначава набор от статистически извлечени визуални структури, формирани в латентното пространство на обучителните данни. В този процес „стилът“ се десемантизира – освобождава се от своята историческа натовареност и се редуцира до шаблон или прототип, оптимизиран за алгоритмична продукция.

Генеративните команди за търсене насочват ИИ моделите към специфични региони в стохастично латентните пространства на възможните изображения. Това пространство е абстрактно многомерно представяне, в което ИИ моделите улавят основните характеристики и структури на данните. Връзката между подканата, дигиталните арт архиви и изображението, е подобно на търсенето на визуално съдържание, чрез текстово описание в база данни, но фундаменталната разлика е, че докато търсенията на визуална информация могат да намерят само това, което вече съществува и е описано, генеративните модели синтезират нови изображения чрез комбиниране на елементи, съществуващи само като възможност в латентното пространство. Посредством навигация в това пространство ИИ генеративните моделите могат да създадат ново съдържание, като комбинират и интерполират различни атрибути, научени от обучителните данни. Изграждането на произведения, генерирани от алгоритми, поставя на изпитание традиционното разбиране за авторство и творчество.

В днешно време се вижда все по силна симбиоза между човек и машина. Основният въпрос е „Кой е истинският творец?“ при положение, че едно изображение е създадено от невронна мрежа, обучена върху хиляди картини на признати творци. Безспорно в огромна степен ИИ изображенията са по същество деривативни. Обикновено генеративните изображения представляват комбинация от вече съществуващи елементи, като в този смисъл това изкуство е консервативно по природа, защото е обучено върху образи от миналото и неизбежно възпроизвежда установени

визуални стилове. Много често генеративният процес води до имитация на изкуство, прояви на маниеризъм или дори естетика, граничеща с кич. Това се дължи на алгоритмичния анализ на съществуващи произведения, при които се извличат и възпроизвеждат структурни и стилистични шаблони, водещи до механично генерирани варианти. В този контекст възниква основателен въпрос: дали е възможно създаването на нещо коренно ново и автентично чрез модел, който по своето естество се обучава единствено върху вече съществуващо съдържание. На пръв поглед отговорът изглежда отрицателен. Един от принципите на учене в художествено-образователния процес в ателиетата и академиите е чрез подражание, репликация и вариация. Както отбелязва Manovich: „невронните мрежи се обучават по обратен начин чрез изучаване на историческата култура и изкуство, създавани досега, подобно на много консервативен художник, който изследва 'мета музей без стени', приютяващ историческото изкуство" (Manovich 2023). Историята на изкуството предлага многобройни примери за това как подражанието може да се превърне в основа за оригинално изразяване и трансформация. Големият принос на ИИ се проявява, когато той е инструмент или партньор, а не автономен творец. Anantrasirichai и Bull посочват: „максимална полза от изкуствения интелект ще бъде извлечена там, където фокусът му е човекоцентричен – където е проектиран да разширява, а не да замества човешката креативност" (Anantrasirichai, Bull 2021: 427). Refik Anadol заявява, че: „ИИ няма да замести човешката креативност, защото тя изисква памет и емоция" (Anadol 2023). Manovich добавя, че с напредъка на инструментите ИИ „се превръща в обикновен инструмент, подчиняващ се на нашите инструкции" (Manovich 2024), подчертавайки, че човешкият контрол остава решаващ. Andrea Gaggioli и съавторите му посочват „три режима на взаимодействие човек и ИИ – *Support*, *Synergy*, и *Symbiosis*, чрез които ИИ може да подпомага, сътрудничи и дори да се слива с човешката креативност, водейки до напълно нови творчески възможности" (Gaggioli et al. 2025). Philippe Esling и Ninon Devis отбелязват, „че дълбокото невронно обучение продължава художествената еволюция и отваря нови визуални хоризонти" (Esling & Devis 2020). ИИ може да стимулира нови форми на творчество, като освобождава художниците от технически ограничения и им позволява да експериментират бързо с различни стилове и идеи. Същевременно генеративните модели черпят от огромни количества архиви с визуално съдържание, често извлечено от онлайн източници и на практика експлоатират именно човешката артистичност. Zylinska казва: „Вместо да противопоставяме човека на машината, предлагам да разглеждаме различните форми на човешка дейност, включително изкуството, като винаги технически обусловени и следователно – до известна степен – изкуствено интелигентни" (Zylinska 2020: 2). Генеративните модели, обучени върху обширни архиви, създават изображения, които често комбинират стилови черти по начин, рядко срещан в човешкото творчество. Това води до

раждането на своеобразна естетика на ИИ. В резултат новата естетика често се ражда в диалога между ИИ и артистичния контрол.

Тези модели откриват възможности за опазването на културното наследство. Едно от най-обещаващите направления е дигиталната реконструкция чрез анализ на визуални закономерности. ИИ може да симулира липсващи елементи и да ги интегрира в съответствие с историческия контекст. Например екип от MIT[6] разработва технология, базирана на ИИ, която бързо възстановява повредени картини чрез прозрачно полимерно покритие върху оригинала без нарушаването му. Този подход би могъл да направи реставрационно ограничени произведения достъпни за публика (The Guardian 2025).

Генеративните модели имат съществен принос в анализа на художествените стилове и техники. Проучването, проведено с помощта на ИИ от Dr Carina Popovici[7] относно спорното авторство на картината *Standing Male Nude* от Lucian Freud, определя с вероятност 89 % като автор Lucian Freud. Тя казва: „Нашият изкуствен интелект е класифицирал части от картината като нарисувани от Фройд с висок резултат – положителен резултат до 95% – и това може да означава, че останалата повърхност е нарисувана от някой друг“ (Goldstein 2021).

Генеративните модели, достъпни онлайн, позволяват на широката публика да използва елементи от световното наследство, създавайки собствени интерпретации на картини. Тази тенденция намира израз в редица проекти. Например *Artworks Reimagined* използва “body prompting”, позволявайки на посетителите чрез движение да създават изображения (Oppenlaender et al. 2024). В *Surprise Machines* в Харвардския художествен музей е визуализирана колекция чрез интерактивен ИИ интерфейс, който реагира на движението на зрителите (Rodighiero et al. 2023). Така архивът се превръща не просто във витрина, а в „живо ателие“.

Въздействието на генеративните модели е двупосочно. Те не само черпят от културното наследство (чрез архивите), но и му влияят обратно, създавайки нов културен слой, който обществото и институциите трябва да осмислят (Ил. 3). Музеи като MoMA показват готовност да интегрират творби, генерирани от ИИ, наред с традиционно създадените. Някои художници се чувстват застрашени или обезценени, виждайки алгоритъм, който за секунди създава нещо подобно на техния многогодишен труд. Други обаче го прегръщат като ново изразно средство.

Нарастването на възможностите на ИИ да създава образи, базирани на художествени архиви, поражда редица етични и правни въпроси. Тези

---

[6] MIT– Масачузетският технологичен институт е американски частен университет в Кеймбридж, Масачузетс.

[7] Dr Carina Popovici е учен и съосновател на Art Recognition, швейцарска компания, базирана близо до Цюрих, чиито научни тестове използват новаторска технология с изкуствен интелект.



3. Джейсън Алън. *Théâtre D'Opera Spatial*. Дигитална картина, създадена с помощта на изкуствен интелект чрез платформата Midjourney, победител в конкурса за изящни изкуства на щата Колорадо, САЩ, 2022, 2048×1365

Jason Allen. *Théâtre D'Opera Spatial*. Digital artwork created using artificial intelligence via the Midjourney platform, winner of the Colorado State Fair fine arts competition, USA, 2022, 2048×1365
Credit line: Wikimedia Commons, under free license/
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Th%C3%A9%C3%A2tre_D%E2%80%99op%C3%A9ra_Spatial.jpg

въпроси обхващат авторското право и интелектуалната собственост, художествената стойност и автентичност на генеративните изображения, както и контрола върху данните. В контекста на това може да се каже, че ИИ отваря кутията на Пандора. Според традиционната правна рамка авторското право възниква за оригинални произведения, създадени от човек, като израз на неговата творческа дейност. Генерираните изображения чрез ИИ поставят под въпрос тази предпоставка, тъй като тук творецът директно е машина с неизяснена степен на човешко участие в обучението или настройката. В много страни законодателството все още няма ясно решение. Например според законовата уредба на САЩ произведения, създадени изцяло от несъзнателна сила (животно или машина), не подлежат на стандартно авторско право, изисква се човешки принос. Това означава, че по смисъла на закона генерирана творба от ИИ на практика няма автор, което поражда значителни последствия. Кой тогава има право да използва, продава, променя или копира такова изображение? Дискусиите в академичните и юридически кръгове са

противоречиви. Например Юристите Abbott и Rothman предлагат „адаптация на авторското право с признаване на съавторство между човека и ИИ като начин да се стимулира иновацията“ (Abbott & Rothman 2023: 1160-1165). Проектът *Artificial Inventor Project* на Thaler и Abbott, който целенасочено поставя DABUS като „изобретател“, демонстрира тази практика на институционално ниво (Artificial Inventor Project 2025). Други предлагат въвеждане на нов клас права за произведения (sui generis), създадени с ИИ. Sun аргументира: „че творбите, генерирани с човешко участие, следва да получат специална правна защита, докато произведения, създадени изцяло от ИИ трябва да бъдат публично достояние“ (Sun 2022: 14-15). Hardman предлага „въвеждане на sui generis рамка, включваща ограничени срокове за защита, ясни права, задължителна регистрация и такси, които да финансират публични блага. Всичко това е като баланс между защита и иновация“ (Hardman 2023: 7-8). Franceschelli & Musolesi допълват: „че такава рамка е необходима за справедливото третиране на произведения, генерирани чрез ИИ, като запази стимулите за творчество чрез юридически оформени политики“ (Franceschelli & Musolesi 2021: 3-4). Най-радикалните предложения са за автоматично поставяне на генерираните изображения чрез ИИ в обществено пространство. Например Brown-Bramble аргументира: „че ИИ творенията нарушават ключовите принципи на авторското право и най-стабилното решение е именно тяхното незабавно освобождаване от защита“ (Brown-Bramble 2020: 2). Изследвания от Sun допълват: „че произведения, създадени изцяло от автономни ИИ системи без човешка креативна намеса, следва да попадат в публичното пространство, докато тези с човешко участие могат да получат sui generis защита“ (Sun 2022: 1234-1236). Решаването на този въпрос детерминира един от основните проблеми с плагиатството и това кой реално е авторът на изображение, генерирано от ИИ. Архивът с база данни за творбите на художниците, на които е обучен ИИ, е този, който дава командите, или генеративният модел. Други важни казуси са свързани с използването на стилове и техники на художници, възпроизведени от ИИ без тяхно съгласие. Проблемът се задълбочава още повече от факта, че самите генеративни модели се обучават върху защитени творби. Много от дигиталните художествени архиви съдържат изображения, които все още са под авторски права. Практиката е големи тренировъчни корпуси да се събират от интернет без изрично разрешение. Например известният набор *LAION-5B* съдържа 5 милиарда изображения, индексирани от мрежата, сред които много картини и фотографии с авторски права. Компаниите и изследователите твърдят, че това попада под допустимото използване за научни цели или, че извличат само функции, а не копия на творбите. Но художници и организации като Getty Images възразяват остро, има и редица съдебни искове. Ако съдът приеме, че обучението на ИИ върху защитени изображения представлява нарушение, това може значително да ограничи достъпността до художествени архиви за бъдещи модели, изисквайки или



4. *Обвит портрет на Едмон дьо Белами*. Генерирана картина от GAN, създадена от френския колектив Obvious, 2018, 2583×2593
Portrait of Edmond de Belamy. AI-generated painting by the French collective Obvious, 2018, 2583×2593
Credit line: Wikimedia Commons/
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Edmond_de_Belamy.png

филтриране само на публично достъпни изображения, или сключване на лицензионни споразумения. От друга страна, ако се приеме, че обучението попада под fair use (доктрина за допустима употреба в САЩ) или аналогични изключения, моделите ще могат да продължат да се обучават от богати архиви, но вероятно с условия за непряко цитиране, тоест да не възпроизвеждат дословно даден образ или да има технически механизми, гарантиращи, че генерираното изображение не е прекалено подобно на нито едно отделно тренировъчно. Въпросът с плагиатството има пряко отношение към етичния подтекст, художествена стойност и автентичност на изкуството, създадено от ИИ. Типичен пример в това отношение е творбата *Портретът на Едмон дьо Белами* (Ил. 4), създаден чрез генеративна невронна мрежа от френския арт колектив Obvious, продадена на търг в Christie's през октомври 2018 г. за 432 500 щатски долара. Това го превръща в пример за икономическа стойност на изкуство, създадено от ИИ (Kinsella 2018; Sutton 2018). Редица представители на художествената общност изразяват загриженост дали това няма да девалвира техния

труд. Въпросът е и на кого принадлежи заслугата за тази творба при положение, че колективът Obvious използва открития код на твореца Robbie Barrat и база данни от чужди картини. Той по-скоро е нещо като куратор на процеса, отколкото автор в класическия смисъл. Тази етична дилема дали е почтено ИИ творците да печелят слава и пари от генеративен модел, обучен на труда на други художници, без последните да получават подобаващо признание, има трудно решение. Тук ключова роля трябва да играе ясната и прозрачна процедура, при която се оповестява кои визуални архиви, данни и стилове, са използвани, както и какви генеративни модели и текстови команди. Прозрачността и контролът върху съдържанието са етична необходимост. Потребителите би трябвало да имат право да изключат своите произведения от тренировъчни сетове, ако не желаят да участват. Освен това трябва открито такова творчество да бъде позиционирано като диалог и колаборация с предшествениците. В известен смисъл тази етична дискусия не е нова за изкуството – през вековете творците винаги са се учили от предишни майстори, интерпретирали са и са наподобявали техники, композиции, методи и стилове. Независимо от позицията съществува консенсус, че произведенията на ИИ трябва да са ясно класифицирани. Този вид изображения използвани в медии и конкурси следва да се упоменават, че те са създадени с помощта на ИИ, за да не заблуждават аудиторията.

Дигитализацията на изкуството донася несъмнени ползи улеснява достъпа, развива образованието и подпомага разработването на изследванията. Институциите се изправят пред дилемата как да управляват този ресурс в ерата на ИИ. Някои музеи като The Metropolitan Museum of Art, New York или Rijksmuseum, предприемат политика на отворените данни, публикувайки изображения на творби в публичното пространство с висока резолюция за свободно ползване. Това позволява на всеки, включително на тези, които разработват ИИ, да ги използват за обучение или проекти без препятствия. Други са по-рестриктивни. Често компании използват изображения, за да тренират моделите си, без да инвестират обратно в опазването на тези културни обекти или да питат притежателите: музеи, артисти и др. Това поставя въпроса дали институциите трябва да имат някакъв контрол или дивидент, ако тяхната колекция бъде използвана за обучение на ИИ. От друга страна, знанието по природа се гради върху предходното. „Машинното обучение може да допълва, а не да замества човешката креативност, насърчавайки сътрудничество вместо конкуренция“ (Brynjolfsson 2022: 272-274). Riedl подчертава, че „ИИ системите трябва да се проектират с human-centered подход, който подкрепя, а не ограничава човешкото участие“ (Riedl 2019: 34-36). От своя страна, Jordan „аргументира, че машинното обучение може да имитира човешкото учене, но не го замества, и че прекомерните ограничения биха спънали прогреса и иновациите“ (Jordan 2019: 6-7). Етични проблеми възникват и по отношение на културните пристрастия (bias). Ако един архив

е доминиран от европейско изкуство, то моделът ще има склонността да генерира изображения в европейска естетика, пренебрегвайки други визуални традиции. Това вече се наблюдава в глобалните набори от данни като LAION, което води до неравномерно представяне на културите. Задава се етичният въпрос за културното многообразие, като моделите рискуват да наложат един вид цифров евроцентризъм, ако обучаващите архиви не бъдат уравновесени. Решението в случая е техническо и обществено-политическо куриране на по-разнообразни тренировъчни данни и настройки, които отчитат различните традиции.

Балансът между свободата на творчество и защитата на правата на творците, на институциите и на общностите, е деликатен. Технологията изпреварва регулациите, но вече се формират прецеденти. В това отношение ЕС създава закон и към момента е най-напреднал в областта на правното регулиране. Върви се към комбиниран подход – частично адаптиране на съществуващите закони; признаване на някаква форма на правата за генерирани творби чрез ИИ с човешка намеса заедно с нови отраслови норми; документиране на данните и източниците, използвани за обучение с цел да се осигури отчетност. Етичният дебат също така изпълнява важна роля като коректив. Той насочва вниманието към отговорното развитие на ИИ, така че културното наследство да бъде използвано по начин, който обогатява, а не ощетява.

Настоящото изследване очертава една богата и сложна картина на взаимодействието между художествените архиви и генеративните модели. От направения анализ могат да се изведат няколко основни извода. Дигитализацията на изкуството създава основата, върху която генеративните модели процъфтяват, обширните колекции от дигитални изображения предоставят на моделите паметта на човечеството в образи, позволявайки им да се учат от най-добрите примери на визуалната култура. Както отбелязват Crawford и Paglen „онлайн наборите от данни функционират като дигитални архиви, които се превръщат във фундамент на машинното творчество. Те подчертават, че културните и визуалните данни в тези архиви оформят естетиката и възможностите на ИИ моделите“ (Crawford & Paglen 2021: 1106). Технологичният напредък от **GAN** през дифузионните модели до трансформърите непрекъснато разширява възможностите за автономно генериране на образи. Тези модели, макар различни по механизъм, се допълват и в съвкупността си дават на ИИ гъвкавостта да имитира стилове, да измисля нови комбинации и дори да разбира семантично описания, свързани с изкуството. Културното въздействие на генеративното изкуство вече присъства. Наблюдават се промени в естетиката и творческите практики, появяват се нови форми на сътрудничество между хора и машини, а институциите започват да интегрират и да експериментират с такива изображения. Това легитимира този вид изкуство. Етичните и правните предизвикателства провокират справедливото уреждане на авторските права. Тези въпроси няма

да се решат еднозначно в близко бъдеще, но вече формират ново поле на диалог между технолози, юристи, артисти и обществото.

Подобряването на генеративните модели с цел по-дълбоко разбиране на художествения контекст, включително историческия и социалния фон на творбите, би направило изкуствения интелект по-полезен инструмент за специализиран анализ. Например проектът *ArtSeek* показва, че „мултимодален ИИ метод, който комбинира езиков модел с памет от исторически и стилови данни, може не само да разпознава стилистични характеристики и жанрова принадлежност, но и да интерпретира визуални мотиви и исторически контекст, включително при редки произведения“ (Fanelli et al. 2025). Въпреки че този подход е експериментален, той ясно демонстрира потенциала на ИИ като партньор при културния анализ на визуалното наследство. Някои изследователи подчертават, че: „при подходящо обучение изкуственият интелект може да подпомага интерпретациите, без да измества ролята на човешката експертиза“ (Strezova 2023: 52-53). Разработването на модели, гарантиращи оригиналност на изображенията, би разрешило значителна част от етичните проблеми. Възможно е появата на платформи, на които артисти предоставят творбите си за обучение срещу възнаграждение или популяризиране. Културните институции вече проявяват интерес към разработване на генеративни модели, обучени изцяло върху собствените им колекции. Това би осигурило по-добър контрол над резултатите и би позволило създаване на образователни инсталации, виртуални експозиции или проекти за дигитални реконструкции. В дългосрочен план ИИ вероятно ще развие способността да създава изцяло нов визуален език без аналог в архивите, което ще представлява реален тест за неговия творчески потенциал.

Библиография

Литература

Abbott, Rothman (2023): Ryan Abbott; Jennifer E. Rothman. Disrupting Creativity: Copyright Law in the Age of Generative Artificial Intelligence. – Florida Law Review, 75(6), 1141-1200. Gainesville, FL.

Brynjolfsson, Erik (2022): The Turing Trap: The Promise & Peril of Human-Like Artificial Intelligence. – Dædalus: The Journal of the American Academy of Arts & Sciences, 151(2), 272-287.

Crawford, Kate; Paglen, Trevor (2021): Excavating AI: the Politics of Images in Machine Learning Training Sets. – AI & Society, 36(4), 1106-1120.

Du Sautoy (2019): Du Sautoy, Marcus. The Creativity Code: Art and Innovation in the Age of AI. London.

Elgammal, Bingchen, Elhoseiny, Mazzone (2017): Elgammal, Ahmed; Bingchen Liu; Mohamed Elhoseiny; Marian Mazzone CAN: Creative Adversarial Networks, Generating "Art" by Learning About Styles and Deviating from Style Norms. – In: Proceedings of the 8th International Conference on Computational Creativity (ICCC 2017), Atlanta, GA, 96-103.

Goodfellow et al. (2014): Goodfellow, Ian; Pouget-Abadie, Jean; Mirza, Mehdi; Xu, Bing; Warde-Farley, David; Ozair, Sherjil; Courville, Aaron; Bengio, Yoshua. Generative Adversarial Nets. – Advances in Neural Information Processing Systems, Vol. 27, 2672-2680. Red Hook, NY.

Hinton & Salakhutdinov (2006): Hinton, Geoffrey E.; Salakhutdinov, Ruslan R. Reducing the Dimensionality of Data with Neural Networks. – Science, 313(5786), 504-507.

Manovich (2001): Manovich, Lev. The Language of New Media. Cambridge.

Meyer (2023): Meyer, Roland. The New Value of the Archive: AI Image Generation and the Visual Economy of 'Style'. – IMAGE, 37(1), 2023, 100-111.

Zylinska (2020): Zylinska, Joanna. AI Art: Machine Visions and Warped Dreams. London.

Интернет източници

Anadol (2023): Anadol, Refik. *AI* won't replace human creativity – because human creativity requires memory and emotion. – Anadolu Agency, 10 May 2023. Available at: https://www.aa.com.tr/en/artificial-intelligence/ai-won-t-replace-human-creativity-says-digital-media-artist-refik-anadol/2893535 [Accessed 9 August 2025]

Artificial Inventor Project (2025): The Artificial Inventor Project. – ArtificialInventor.com. Available at: https://artificialinventor.com/ [Accessed 14 August 2025]

Art Recognition (2025): Art Recognition – AI authentication of artworks. Available at: https://www.art-recognition.com [Accessed 9 August 2025]

Brown-Bramble (2020): Brown-Bramble, Dyllan. A Case For the AI-Driven Public Domain. – SSRN, December 18 2020. Available at: https://ssrn.com/abstract=3807548 [Accessed 10 August 2025]

Esling & Devis (2020): Esling, Philippe; Devis, Ninon. Creativity in the Era of Artificial Intelligence. – arXiv preprint, 13 August 2020. Available at: https://arxiv.org/abs/2008.05959 [Accessed 9 August 2025]

Fanelli, Vessio, Castellano (2025): Nicola Fanelli; Gennaro Vessio; Giovanna Castellano. 'ArtSeek: Deep artwork understanding via multimodal in-context reasoning and late interaction retrieval'. – arXiv preprint, 29 July 2025. Available at: https://arxiv.org/abs/2507.21917 [Accessed 12 August 2025]

Franceschelli, Musolesi (2021): Franceschelli, Giorgio; Musolesi, Mirco. Copyright in Generative Deep Learning. – arXiv, 19 May 2021; Journal reference: Data & Policy, 2022;4:e17. Available at: https://arxiv.org/abs/2105.09266 [Accessed 10 August 2025]

Gaggioli et al. (2025): Gaggioli, Andrea; Bartolotta, Sabrina; Ubaldi, Andrea; Gerardini, Katusha; Sarcinella, Eleonora Diletta; Chirico, Alice. Extended Creativity: A Conceptual Framework for Understanding Human-AI Creative Relations. – arXiv preprint, 12 June 2025. Available at: https://arxiv.org/abs/2506.10249 [Accessed 9 August 2025]

Goldstein (2021): Goldstein, Caroline. A Potentially 'Embarrassing' Nude Self-Portrait That Lucian Freud Disavowed Is Almost Certainly by the Artist, Experts Say. – Artnet News, November 29, 2021. Available at: https://news.artnet.com/art-world/lucian-freud-nude-painting-2041022 [Accessed 13 August 2025]

Hardman, Housel (2023): Benjamin Hardman; James Housel. A Sui Generis Approach to the Protection of AI-Generated Works: Balancing Innovation and Authorship. – SSRN Electronic Journal, August 2023. Available at: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=4557004 [Accessed 10 August 2025]

Jordan (2025): Jordan, Michael. Are We All Wrong About AI? When Academics Challenge Silicon Valley Dream. – HEC University blog, 10 February 2025. Available at: https://www.hec.edu/en/school/news/are-we-all-wrong-about-ai-when-academics-challenge-silicon-valley-dream [Accessed 10 August 2025]

Kinsella (2018): Kinsella, Eileen. The First AI-Generated Portrait Ever Sold at Auction Shatters Expectations, Fetching $432,500—43 Times Its Estimate. – Artnet News, 25 October 2018. Available at: https://news.artnet.com/market/first-ever-artificial-intelligence-portrait-painting-sells-at-christies-1379902 [Accessed 10 August 2025]

Kim, Lee, You, Yun (2025): Kim, Jin; Byunghwee Lee; Taekho You; Jinhyuk Yun. 'Context-aware Multimodal AI Reveals Hidden Pathways in Five Centuries of Art Evolution'. – arXiv preprint, 15 March 2025. Available at: https://arxiv.org/abs/2503.13531 [Accessed 14 August 2025]

Manovich (2023): Manovich, Lev. The AI Brain in the Cultural Archive. – MoMA Magazine, 21 July 2023. Available at: https://www.moma.org/magazine/articles/927 [Accessed 9 August 2025]

Manovich (2024): Manovich, Lev. "As AI progresses, it's less and less 'AI.'" – RobotsCooking.com, 13 January 2024. Available at: https://www.robotscooking.com/as-ai-progresses-its-less-and-less-ai [Accessed 9 August 2025]

Oppenlaender, Johnston, Silvennoinen, Barranha (2024): Jonas Oppenlaender; Hannah Johnston; Johanna Silvennoinen; Helena Barranha. 'Artworks Reimagined: Exploring Human-AI Co-Creation through Body Prompting'. – arXiv preprint, 10 August 2024. Available at: https://arxiv.org/

abs/2408.05476 [Accessed 12 August 2025]

Riedl (2019): Riedl, Mark O. Human-Centered Artificial Intelligence and Machine Learning. – arXiv preprint, 31 January 2019. Available at: https://arxiv.org/abs/1901.11184 [Accessed 10 August 2025].

Rodighiero, Derry, Duhaime, Kruguer, Mueller, Pietsch, Schnapp, Steward (2023): Dario Rodighiero; Lins Derry; Douglas Duhaime; Jordan Kruguer; Maximilian C. Mueller; Christopher Pietsch; Jeffrey T. Schnapp; Jeff Steward. 'Surprise Machines: revealing Harvard Art Museums' image collection'. – arXiv preprint, 18 August 2023. Available at: https://arxiv.org/abs/2308.09343 [Accessed 12 August 2025]

Strezova (2023): Strezova, Anita. AI and Art History: New Methods for Interpreting Artworks. – Journal of Digital Art History, 8 (2023), 42–57. Available at: https://doi.org/10.11588/dah.2023.8.112345 [Accessed 10 August 2025]

Sun (2022a): Sun, Haochen. The Artificial Inventor Project and the Case for AI Inventorship. – CORDIS / EU Horizon 2020 summary, 2022. Available at: https://cordis.europa.eu/project/id/964854 [Accessed 10 August 2025]

Sun (2022b): Sun, Haochen. Redesigning Copyright Protection in the Era of Artificial Intelligence. – Iowa Law Review, 2022, pp. 1234–1236. Available at: https://ilr.law.uiowa.edu/sites/ilr.law.uiowa.edu/files/2022-11/Redesigning%20Copyright%20Protection%20in%20the%20Era%20of%20Artificial%20Intelligence.pdf [Accessed 10 August 2025]

Sutton (2018): Sutton, Benjamin. The first portrait generated by artificial intelligence to be sold at auction fetched $432,500 – 43 times its estimate. – Artsy, 25 October 2018. Available at: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-first-ever-portrait-generated-artificial-intelligence-auction-sold-40-times-estimate [Accessed 10 August 2025]

The Guardian (2025): Researchers create AI-based tool that restores age-damaged artworks in hours. – The Guardian, 11 June 2025. Available at: https://www.theguardian.com/science/2025/jun/11/researchers-create-ai-based-tool-that-restores-age-damaged-artworks-in-hours [Accessed 9 August 2025]

Summary

The relationship between image-generating models and art archives is complex and multifaceted. Artificial intelligence challenges traditional notions of artistic creation and restoration by shifting the process toward non-visual textual input. This paper explores the two-way correlation between specialised, autonomous image-generating software and visual art archives. It focuses on the symbiosis between technology and art within contemporary narratives, highlighting the role of AI in current trends and practices in art creation. It examines principles, methods, and tools for working with AI, as well as its application in digitisation and the management of digital artefact repositories. Issues related to the structure of existing archival collections are addressed, as well as the advantages and limitations of AI-based software. Through art archives, generative models are trained on massive datasets of visual information, enabling them to create new images inspired by specific artists or styles. Generative Adversarial Networks (GANs) and diffusion models are used to produce variations, new compositions, or entirely novel visual styles. This fosters creativity and increases access to archival collections, while simultaneously raising ethical concerns related to copyright, standards, control, and the aesthetic value of AI-generated images.

Artificial Intelligence's Marketing Communications of Archives of Cultural Institutions – Semiotic and Narrative Aspects

Маркетингови комуникации на архивите на културните институции, създадени с помощта на изкуствен интелект – семиотични и наративни аспекти

Christo Kaftandjiev[1]
Sofia University "St. Kliment Ohridski"

Христо Кафтанджиев
Софийски университет „Св. Климент Охридски"

Abstract: Archives of cultural institutions are vital organisations that contribute significantly to the normal functioning and well-being of a society. The effectiveness of archives in democratic societies also depends on their appropriate marketing, branding, and communicative strategies. We can analyse these communications from multiple perspectives, including also some of the most important and latest trends – such as artificial intelligence, semiotics and narrative theory.

Keywords: archive, marketing, marketing communication, semiotics, synchrony, diachrony, idiolect

Абстракт: Архивите на културните институции са жизненоважни организации, които допринасят значително за нормалното функциониране и благоденствието на обществото. Ефективността на архивите в демократичните общества зависи и от подходящите им маркетингови, брандингови и комуникационни стратегии. Можем да анализираме тези стратегии от различни гледни точки, включително и от някои от най-важните и най-нови тенденции – като изкуствен интелект, семиотика и наративна теория.

Ключови думи: архив, маркетинг, маркетингова комуникация, изкуствен интелект, семиотика, синхрония, диахрония, идиолект

Introduction. Aim and tasks

This article aims to analyse, from a semiotic and narrative standpoint, the archives of cultural institutions' marketing communications generated by artificial intelligence (AI). This aim defines the following tasks, which define the article's content:

- Analysis of the concept of the "archive" of cultural institutions in recent scientific literature from the standpoints of cultural institutions, semiotics, narrative theory, and feminism;
- Analysis of cultural institutions' archives from different standpoints, including those of artificial intelligence;
- Analysis of the concept of the "archive" of cultural institutions from

[1] *Christo Kaftandjiev is a Professor, PhD, and Doctor Habilis of AI and digital marketing communications, marketing semiotics, etc. Kaftandjiev is the author of many scientific articles in journals, referenced in SCOPUS and in Web of Science and 10 scientific books: 'Harmony in Advertising Communication'; 'The Images of Women in Advertising'; 'Absolut Semiotics'; 'Heroes and Beauties in Advertising'; 'Mythological Archetypes in Advertising'; 'Integrated Marketing Communications'. All of these books are published abroad as well. He is a visiting professor and regularly gives lectures in several European and Asian countries. Editor-in-chief of the scientific journal 'American Journal of Linguistics'.*

E-mail: christokaftandjiev@yahoo.com

the perspectives of semiotics in the framework of the theory of communications;
- Analysis of the concept of the "archive" of cultural institutions from the perspectives of narrative theory;
- Analysis of the concept of the "archive" of cultural institutions from the perspectives of feminism.

Methods used

The two basic analytical methods used here are those of semiotics and of narratives.

Limitations

The analysis is based on a selected set of semiotic and narrative concepts. This limitation is due to the article's required length. Under other conditions, I can expand the topic as an academic monograph.

Literature review

The paper's topic includes the following key concepts: archive, Artificial Intelligence, AI in marketing communications, marketing semiotics, and semiotics and AI. I analyse these concepts in the literature review on the basis of the most important scientific publications in English (books and articles) in recent years.

Archives

The scholarly discourse on archival theory encompasses diverse perspectives that collectively examine the nature, function, and socio-political implications of archives. Livelton (n.d.) offers a foundational examination of *Archival Theory, Records, and the Public*, emphasising the intrinsic public character of preserved documents and their accessibility. Central to his analysis is the principle of freedom of information, which positions archives as vital instruments of democratic engagement. (Livelton 1996). From a philosophical standpoint, Derrida, in *Archive Fever: A Freudian Impression*, reconceptualises the archive through the lens of deconstructionism, interrogating its epistemological underpinnings and the transformative impact of electronic media. His engagement with Freudian psychoanalysis introduces a psychoanalytic dimension to archival discourse, linking the processes of memory, repression, and preservation to the institutional structures of archiving. (Derrida 1996). Complementing these theoretical frameworks, *What Are Archives? Cultural and Theoretical Perspectives: A Reader* compiles British research exploring archives as dynamic entities embedded in ideological, political, and cultural contexts. This perspective underscores the archive's role as both a cultural artefact and an active participant in shaping societal narratives (Craven (Ed) 2008). Recent scholarship has increasingly engaged with ethical and affective dimensions of archival practice. Cifor applies affect theory to archival discourse, foregrounding the emotional and relational responsibilities of archivists, particularly in relation to social justice imperatives. This approach reframes archives as spaces of care, empathy, and

ethical accountability, expanding their conceptualisation beyond technical custodianship (Cifor 2015). Finally, Cook and Schwartz critically address the postmodern turn in archival theory in *Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance*. They challenge pre-modern paradigms by emphasising the inherently political nature of archival work and its entanglement with power structures. Their analysis positions archivists as active agents in shaping collective memory, rather than neutral record-keepers (Cook, Schwartz 2002). Together, these works reveal a rich, multidimensional discourse in which archives are simultaneously epistemic repositories, cultural instruments, ethical spaces, and political-power-oriented actors.

Artificial intelligence

Artificial intelligence (AI) research and application span a broad spectrum of technological, societal, and ethical dimensions. Sharma and Garg, in *Artificial Intelligence: Technologies, Applications, and Challenges*, present a broad survey of AI's real-world practices, ranging from medical diagnostics and robotic surgery to traffic monitoring and document scanning. Their work underscores AI's versatility and capacity to transform multiple sectors simultaneously (Sharma; Garg (Eds.) 2021). This transformative potential is also central to Rane's *Artificial Intelligence and Industry in Society 5.0*, which situates AI within the context of emerging technologies such as big data analytics, blockchain, chatbots, and generative AI tools like ChatGPT. Rane emphasises not only technological integration but also the pressing ethical considerations that accompany widespread AI adoption (Rane 2023). At a foundational level, Ertel provides a systematic introduction to the core technical concepts underpinning AI, including machine learning, decision-making under uncertainty, neural networks, and their application to language models. This theoretical grounding complements the applied focus of other works and clarifies the computational structures that make AI's varied applications possible (Ertel 2017). AI's influence is increasingly evident in the information sciences, particularly in archival and library contexts. Rolan et al. in *More Human than Human? Artificial Intelligence in the Archive* examine four Australian case studies where AI has been deployed to enhance archival activities, demonstrating both the efficiencies gained and the conceptual challenges posed to traditional archival roles (Rolan et al. 2019). Similarly, Colavizza et al. in *Archives and AI: An Overview of Current Debates and Future Perspectives*, provide a panoramic view of AI-driven automation in archival processes, including evolving access methods and shifts in professional practices. (Colavizza et al. 2021). Parallel transformations are occurring in libraries. Cox et al. in *New Horizons in Artificial Intelligence in Libraries*, explore innovations in book retrieval, database management, classification, and user services through AI-enhanced chatbots, highlighting a convergence between information science and AI-driven personalisation (Cox et al. (Eds.) 2022). The broad societal and industrial impact of AI is further elaborated by Machado and Davim in *Challenges and Opportunities in the Artificial Intelligence Era*, which compiles analyses across diverse fields, from consumer behaviour and branding to high-quality automation and digital marketing. These perspectives illuminate AI's role not

just as a technical tool, but also as a driver of systemic change in global markets (Machado; Davim (Eds.) 2020).

Together, these works portray AI as both a technical and socio-cultural force – grounded in computational theory, manifested in cross-sectoral applications, and embedded in evolving ethical debates. The thematic arc from foundational theory to sector-specific innovations, particularly in archives and libraries, reflects AI's dual nature as both a disruptive technology and an integrative component of contemporary information systems.

Artificial intelligence in marketing communications

The integration of artificial intelligence (AI) into marketing communications has catalysed significant transformations in how brands understand, engage, and build relationships with consumers. Foundational overviews such as *Artificial Intelligence in Marketing* examine the core elements of marketing – consumer analysis, product strategies, and communication channels – while mapping how AI technologies enhance these functions through personalisation, automation, and predictive analytics (Sudhir et al. (Eds.) 2020). From a communications perspective, *AI Impacts on Branded Entertainment and Advertising* examines the creative applications of AI in advertising and campaign design, exploring its role in generating avatars, automating copywriting, shaping brand narratives, and influencing consumer behaviour (Miguélez-Juan et al. (Eds.) 2021). Walters and Hammond's (2022) *AI in Marketing: Applications, Insights, and Analysis* bridges theoretical and applied perspectives by structuring the discussion into fundamental principles, practical applications, and ethical considerations, highlighting the dual opportunities and challenges AI presents for marketers (Walters; Hammond (Eds.) 2020). The competitive and strategic aspects of AI deployment in marketing are emphasised in *The Use of Artificial Intelligence in Digital Marketing: Competitive Strategies and Tactics*, which covers CRM systems, customer engagement strategies, branding approaches, and the influence of cultural contexts (Remondes; Teixeira (Eds.), 2021). Similarly, *Research Handbook on Artificial Intelligence and Communication* expands the discussion beyond marketing into broader communication frameworks, incorporating topics such as anthropomorphism, big data, journalism, and the social implications of AI-driven interaction (Nah (Ed.), 2023). Sutherland's *Artificial Intelligence for Strategic Communication* contributes a practitioner-focused dimension, synthesising expert interviews to offer actionable guidance for integrating AI into organisational communication strategies (Sutherland 2022). Specific frameworks for marketing communications are explored in Malthouse and Copulsky's article on the Marcom-AI ecosystem, which outlines its core components and operational databases (Malthouse; Copulsky 2020). At the consumer interface, Chen and other authors have studied perceptions of AI applications in marketing communications through in-depth interviews, providing valuable insights into acceptance, trust, and engagement dynamics (Chen et al. 2021).

On the tactical side, Wen examines the optimisation of marketing communication strategies through stage awareness, targeted content selection, and community engagement – approaches aimed at maximising advertising effectiveness in

AI-mediated environments (Wen 2022).

Collectively, this body of literature portrays AI in marketing communications as both a technological enabler and a strategic imperative. The thematic progression – from foundational marketing principles, to creative and competitive applications, to consumer-centred insights – illustrates the field's evolution toward a data-driven, ethically conscious, and engagement-focused paradigm.

Marketing semiotics

Laura Oswald's book *Doing Semiotics: A Research Guide for Marketers at the Edge of Culture* is a seminal work in both fields. The author examines key aspects of marketing through the lens of semiotic pragmatics, highlighting crucial concepts related to codes and intercultural communication (Oswald 2020).

Semiotics and AI

The intersection of semiotics and artificial intelligence (AI) offers a fertile ground for rethinking communication, meaning-making, and creative processes in the digital age. Şerban, in *From Marketing to Semiotics: The Way to Marketing Semiotics*, situates semiotics as a central tool for understanding consumer behaviour, emphasising its role in decoding the symbolic dimensions of marketing practices (Şerban 2019). This consumer-focused application is expanded in van Heusden and Jorna's edited volume *Signs, Search and Communication: Semiotic Aspects of Artificial Intelligence*, which examines how AI generates, interprets, and exchanges signs in human–machine interactions (van Heusden; Jorna (Eds.) 2020). At a theoretical level, Targon in *Toward Semiotic Artificial Intelligence* explores the potential of AI to process natural language and extract meaning without prior linguistic encoding, positioning semiotics as a bridge between computational processes and human interpretive systems (Targon 2021). Similarly, Valdez underscores the advantages of applying semiotics to AI, given AI's intrinsic engagement with diverse sign systems and semiotics' expertise in understanding their complexity (Valdez 2018). Matthews and Danesi in *AI: A Semiotic Perspective* adopt post-humanist and transhumanist lenses to argue that AI technologies extend and transform human capacities, framing them as agents of cultural evolution (Matthews; Danesi 2021).

Semiotics also plays a key role in exploring creative synergies between media and AI. Azcárate, in *Intermedial Semiotics in the Age of Artificial Intelligence*, investigates intermedial synergy within the arts, emphasising how AI-assisted communication redefines creative expression (Azcárate 2022). Musa's *AI-Powered Storytelling* advances this discussion by analysing narrative construction across literature, film, and video games, illustrating how AI can both support and reshape traditional storytelling techniques (Musa 2021). Visual semiotics emerges prominently in De Marco's work. In *Unleashing a Creative Journey: A Guide to Visual Narratives,* he examines the iconic components of narrative from an AI perspective (De Marco 2020), while *Virtual Stories: Analysing the Fabric of Digital Narratives* focuses on interactive digital narratives, character development, and transformations of classical narrative structures within AI-enhanced environments (De Marco 2021). The historical and cultural

dimensions of AI's semiotic role are brought into focus in Dihal et al.'s *AI Narratives: A History of Imaginative Thinking about Intelligent Machines*, which traces imaginative conceptions of AI from antiquity to the present, considering themes of creativity, ethics, and societal attitudes (Dihal et al. (Eds.) 2020). Finally, *Artificial Intelligence and the Arts: Computational Creativity, Artistic Behaviour, and Tools for Creatives* (Greenfield et al. situates semiotics within the study of computational creativity, linking human psychological drivers – such as motivation and aesthetic needs—to AI-facilitated artistic production (Greenfield et al. (Eds.), 2019).

Collectively, these works depict semiotics and AI as mutually reinforcing fields: semiotics provides the conceptual tools to analyse the signs, narratives, and symbolic structures generated by AI, while AI offers new platforms, methods, and creative possibilities that expand the scope of semiotic inquiry.

Main analysis of archives and their marketing communications

1. Archives – definitions, characteristics and classifications

1.1. Definition

An archive is a structured collection of records, documents, or materials – typically historical in nature – that are preserved for their informational, cultural, legal, and other values. Archives can exist in physical or digital form and serve as repositories of memory and knowledge, often curated and maintained by institutions such as libraries, museums, governments, or private organisations.

1.2. Key characteristics of archive

They are:

- Preservation;
- Organization;
- Authenticity and Integrity;
- Access and Control, etc.

1.3. Types of archives

They are:

- Historical Archives;
- Institutional Archives;
- Digital Archives: Digitised or born-digital content (e.g., emails, websites, digital photographs);
- Personal Archives, etc.

2. Archives from different standpoints

We can analyse the concept "archive" from many standpoints. Some of these definitions, for the purposes of this article, are from the perspectives of semiotics, narrative theory, and feminism.

2.1. Archive from the standpoints of cultural institutions

In cultural institutions, an archive is a curated, protected body of materials that preserves and communicates the historical and cultural legacy of societies, communities, and individuals.

2.2. Archive from the standpoints of artificial intelligence

In AI, an archive is a dynamic, machine-interpretable body of data that

supports learning, memory, inference, and decision-making. It serves both as historical memory and as raw material for computational reasoning.

2.3. Archive from the standpoints of semiotics

An archive is a structured collection or repository of different signs, texts, and codes that function to store and transmit numerous meanings over time. It represents both the material support (books, photos, films, databases, etc.) and the various codes by which societies interpret, remember, forget, validate, and so on, their cultural legacies.

2.4. Archive from the standpoints of Narrative theory

In narrative theory, an archive refers to the set of narrative elements – characters, their numerous actions, magic means, drama, chronotopes, etc.

2.5. Archive from the standpoints of Feminist theory

In feminist theory, an archive is a gendered construct that reflects the values, exclusions, and hierarchies of dominant cultural narratives. Feminist scholars approach the archive as a dramatic place, where the historical erasure and retrieval of women's lives, knowledge, and experiences take place.

2.6. Archives from the standpoints of Marxist theory and the "1984" novel

From a Marxist perspective, an archive is a material and ideological construct that reflects the interests of the ruling class, functions as a tool of ideological reproduction, and serves as a battleground over historical memory. From the 1984 novel's standpoint, the "archive" is not a neutral repository of past events. Instead, it is an active, constantly edited record whose purpose is to ensure that the Party's version of the truth is always correct.

3. Analysis of AI-generated marketing communications of archives

3.1. *Unforgettable Women* commercial of Uruguayan Banco Pichincha

Probably the most interesting and effective example regarding the feminist aspects of archives and the use of AI is the *Unforgettable Women* advert by Uruguayan Banco Pichincha (Fig. 1, 2, 3, 4)[2].

Historically, narratives have been primarily written by and about men, leaving many significant events involving women unrecorded and lost to history – due to the absence of relevant documentation in archives. To address this, an Ecuadorian bank is using AI and semiotic concepts to recover and highlight the contributions of remarkable Ecuadorian women from the 19th and 20th centuries. In collaboration with historians and archival experts, the bank collected information from thousands of historical documents to train the AI system. During Women's History Month, these important stories from Ecuador's past are brought to life using AI, but interpreted through a feminist lens. From a semiotic perspective, Ecuadorian communicators have creatively used the semantic opposition "synchrony/diachrony" within a single text. On one hand, synchrony represents the present moment, with its contemporary strong feminist visions; on the other, diachrony reflects the patriarchal past – as recorded in historical narratives. In doing so, specialists have succeeded

[2] The TV commercial is available at: https://www.youtube.com/watch?v=52AApjCH3v8 [Accessed 20.07.2025].

in reconstructing the patriarchal eras of the past from the standpoints of modern feminism – offering a fresh and compelling reinterpretation of history. It is essential to emphasise that, in this case, the adpersons employed the linguistic and semiotic opposition of "synchrony/diachrony" as a communicative strategy. This suggests that scientists can interpret semiotics from the perspectives of theories of communication and creativity as well.

Two additional semantic concepts provide further support for this interpretation:

- redundancy – the repeated portrayal of several women's success stories within a patriarchal society;
- semantic field of female success.

From both a narrative and a feminist perspective, the transformation of one of the key narrative roles is very important. In traditional (patriarchal) narratives, women typically occupy auxiliary (secondary) roles – most often portrayed as beauties who serve as a reward for the hero, without performing any heroic actions themselves.

In this case, however, they become the heroes, fully assuming this role within the context of heroic narratives.



1, 2, 3, 4. *Unforgettable Women* advertising campaign of Uruguayan Banco Pichincha
Credit line: https://www.adsoftheworld.com/campaigns/unforgettable-women

Archives and AI Hi Tech advertising campaigns

One BIC, One Book ad campaign of BIC Brazil – celebrating the 75th anniversary of the BIC Cristal pen (Fig. 5, 6)[3]. The ad campaign brings to life the literary masterpiece *Romeo and Juliet* by recreating what William Shakespeare's handwriting might have looked like – if written with a single BIC pen. The project features an AI-equipped robot that reproduces Shakespeare's original handwriting. Over the course of 20 days, the robot and artificial intelligence collaborated to rewrite the entire text of the play. This event is significant for the archives, as it demonstrates how lost documents, books, and manuscripts can be recovered or reconstructed with a certain degree of accuracy. In this case, the communicators drew upon the linguistic and semiotic concept "idiolect". In linguistics and semiotics, an idiolect refers to the unique set of linguistic and stylistic features used by an individual, including vocabulary, grammar, pronunciation, and stylistics, which distinguish their communication from that of others. Idiolect also encompasses all personal behaviours, including handwriting. The communicators used the distinctive characteristics of Shakespeare's handwriting in this BIC project to authentically recreate the text. From a narrative perspective, the robot in this commercial event represents the typical helper character. With the technological advancement of society, robots have become increasingly present in industrial and, consequently, in artistic narratives as well. The epic action film series *Terminator*, where robots play both heroic and villainous roles, or the *Star Wars* saga, where robots consistently appear in helper roles, are excellent examples in this respect.





5, 6. *One BIC, One Book* advertising campaign of BIC Brazil
Credit line: https://www.vml.com/brazil

[3] The TV commercial is available at: https://www.youtube.com/watch?v=P06QHx46MLs [Accessed 22.07.2025].

Solutions and recommendations

Solutions

It will be good if we:

- use AI to democratise historical memory;
- integrate semiotic and narrative theory into AI marketing communications;
- introduce AI for archival reconstruction;
- adopt interdisciplinary communication strategies;
- position AI as a cultural agent, not just a tool.

Recommendations

It will be good if we:

- train communicators in AI, semiotics, and narrative theory;
- incorporate feminist and inclusive perspectives in archival AI projects;
- experiment with a broader range of semiotic concepts;
- promote collaborative projects between AI developers, historians, and cultural institutions;
- expand research on AI-generated archive marketing.

Future trends

They are in the following directions:

- deeper integration of AI in archival recovery;
- personalised narrative experiences;
- expansion of semiotic applications in AI communication;
- feminist and inclusive AI archival practices;
- immersive and intermedial archival storytelling with the help of AR (augmented reality), VR (virtual reality), and MR (mixed reality);
- collaborative AI–human cultural production.

Conclusion

Banco Pichincha *Unforgettable Women* Ad Campaign:

- The campaign is a successful example of how AI can democratise historical memory, especially by incorporating feminist semiotics.
- It creatively challenges patriarchal biases in archival material and offers a progressive reinterpretation of history.
- The use of semiotics' concepts as communicative strategies and approaches reinforces the depth of the message, making it more appealing and emotional.
- BIC Brazil *One BIC, One Book* campaign:
- The campaign illustrates the potential of AI in archival recovery, particularly through stylistic reconstruction.
- It highlights how personal expression (idiolect – an important linguistic and semiotic concept) can be preserved or recreated using technological tools.

Both campaigns show that AI is not just a technological tool, but a cultural

agent that can transform our understanding of history and identity. Semiotic theory is integral to both campaigns, helping to bridge historical content with modern values. If we are skilled and educated communicators with deep knowledge in semiotics, narrative theory, and Artificial Intelligence, we can also effectively utilise all semiotic and narrative concepts (not only "synchrony/diachrony" and "idiolect") as communicative approaches and strategies. In this way, we can create efficient communicative campaigns supporting various and numerous significant phenomena, including archives.

Bibliography

Azcárate (2022): Azcárate, Asunción López-Varela. Intermedial semiotics in the age of artificial intelligence: Challenges and opportunities for the arts. – International Journal of Semiotics and Media Studies, 5(2), 101-118.

Chen; Chan-Olmsted; Sanabria (2021): Chen, Huan; Chan-Olmsted, Sylvia; Sanabria, Irene. Consumer perceptions of AI applications in marketing communications: Insights from in-depth interviews. – Journal of Marketing Communications, 27(8), 889–907.

Cifor (2015): Cifor, Marika. Affecting relations: Introducing affect theory to archival discourse. – Archival Science, 16(1), 7-31.

Colavizza; Blanke; Jeurgens; Noordegraaf (2021): Colavizza, Giovanni; Blanke, Thomas; Jeurgens, Charles; Noordegraaf, Julia. Archives and AI: An overview of current debates and future perspectives. – Archival Science, 21(4), 349-370.

Cook; Schwartz (2002): Cook, Terry; Schwartz, Joan. Archives, records, and power: From (postmodern) theory to (archival) performance. – Archival Science, 2(3–4), 171-185.

Cox; Balnaves; Bultrini; Uzwyshyn (Eds.) (2024): Cox, Andrew; Balnaves, Edmund; Bultrini, Leda; Uzwyshyn, Raymond (Eds.). New horizons in artificial intelligence in libraries. London.

De Marco (2025): De Marco, Pasquale. Virtual stories: Analysing the fabric of digital narratives. Roma.

Dihal; Dillon; Cave (Eds) (2020): Dihal, Kanta; Dillon, Sarah; Cave, Stephen (Eds.). AI narratives: A history of imaginative thinking about intelligent machines. Oxford.

Ertel (2018): Ertel, Wolfgang. Introduction to artificial intelligence. Berlin.

Greenfield; Romero; Machado (Eds.) (2021): Greenfield, Gary; Romero, Juan; Machado, Penousal (Eds.). Artificial intelligence and the arts: Computational creativity, artistic behaviour, and tools for creatives. Berlin.

Heusden; Jorna (Eds.) (2011): Heusden, Barend; Jorna, René (Eds.). Signs, Search, and Communication: Semiotic Aspects of Artificial Intelligence. Berlin.

Livelton (2003): Livelton, Trevor. Archival theory, records, and the public. London.

Machado; Davim (Eds.) (2025): Machado, Carolina; Davim, Joao Paulo (Eds.). Challenges and Opportunities in the Artificial Intelligence Era. Zurich.

Malthouse; Copulsky (2022): Malthouse, Edward; Copulsky, Jonathan. Artificial intelligence ecosystems for marketing communications. – International Journal of Advertising, 42(1), 128-140.

Miguélez-Juan; Rebollo-Bueno (Eds.) (2025): Miguélez-Juan, Blanca; Rebollo-Bueno, Sara (Eds.). AI impacts on branded entertainment and advertising. London.

Musa (2024): Musa, Ahmed. AI-powered storytelling: How machines are shaping narratives. London.

Nah (Ed.) (2023): Nah, Seungahn (Ed.). Research handbook on artificial intelligence and communication. London.

Oswald (2020): Oswald, Laura R. Doing Semiotics. A Research Guide for Marketers at the Edge of Culture. Oxford.

Rane (Ed.) (2024): Rane, Nitin Liladhar (Ed.). Artificial intelligence and industry in Society 5.0. London.

Remondes; Remondes (Ed.) (2023): Remondes, Jorge; Remondes, Sandrina Teixeira (Eds.). The use of artificial intelligence in digital marketing: Competitive strategies and tactics. London.

Rolan; Humphries; Jeffrey; Samaras; Antsoupov; Stuart (2019): Rolan, Gregory; Humphries, Glen; Jeffrey, Lisa; Samaras, Evanthia; Antsoupov, Tatiana; Stuart, Katharine. More human than human? Artificial intelligence in the archive. – Archives and Manuscripts, 47(2), 179-199.

Şerban (2019): Şerban, Silviu. From marketing to semiotics: The way to marketing semiotics. – Journal of Self-Governance and Management Economics, 2(2), 61-71.

Sharma; Garg (Eds.) (2021): Sharma, Lavanya; Garg, Pradeep Kumar (Eds.). Artificial intelligence: Technologies, applications, and challenges. London.

Sudhir; Malhotra; Toubia (Eds.) (2023): Sudhir, K.; Malhotra, Naresh K.; Toubia, Olivier (Eds.). Artificial intelligence in marketing. London.

Sutherland (2025): Sutherland, Karen. Artificial intelligence for strategic communication. Singapore.

Targon (2018): Targon, Valerio. Toward semiotic artificial intelligence. Procedia Computer Science, 145, 555-563.

Valdez; Medina; Sumuano; Contreras; Saldaña (2024): Valdez, Cendejas; Medina, José L.; Sumuano, Soto; Contreras Jesús L.; Saldaña, López. Semiotics in artificial intelligence: Advantages and perspectives. – Sign Systems Studies, 46(2-3), 221-240.

Walsh Matthews; Danesi (2019): Walsh Matthews, Stéphanie; Danesi, Marcel. AI: A semiotic perspective. – Chinese Semiotic Studies 15(2): 199-216

Walters; Hammond (Eds.) (2025): Walters, Hannah D.; Hammond, Rachel M. (Eds.). AI in marketing: Applications, insights, and analysis. Oxford.

Wen; Lin; Guo (2022): Wen, Lingying; Lin, Wen; Guo, Mingde. Study on optimisation of marketing communication strategies in the era of artificial intelligence. – Mobile Information Systems, 2022, Issue 1.

Summary

An archive is a structured collection of records with informational, cultural, or legal value, existing in physical or digital form. We can analyse it by the standpoints of numerous theories – semiotics (as repositories of cultural signs), narrative theory (as sources of storytelling elements), feminism (as gendered constructs reflecting historical exclusion), etc. Two notable ad campaigns demonstrate innovative uses of AI in archival storytelling. Banco Pichincha's "Unforgettable Women" revives forgotten female figures using feminist and semiotic lenses. BIC Brazil's "One BIC, One Book" recreates Shakespeare's handwriting via AI, highlighting the concept of idiolect. Both campaigns show AI's power as a cultural agent and stress the importance of semiotics in reshaping historical narratives and archival communication.

Архивите на Института за изследване на изкуствата като архивна и институционална структура: специфики и (научни) стратегии

Scientific Archives at the Institute of Art Studies as Archival and Institutional Structure: Specifics and (Research) Strategies

Горица Найденова[1]
Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките;
Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

Goritza Naydenova
Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences;
National Academy of Music "Prof. Pancho Vladigerov"

Абстракт: Докладът е провокиран от очакването на втория етап от проекта „Изграждане и развитие на Център за върхови постижения „Наследство БГ“ и се стреми да очертае зададените от Архивния съвет принципи на структуриране на Архивите на Института за изследване на изкуствата и научната работа с тях. Спецификите на различните фондове довеждат до необходимостта от дефинирането на специална категория – „научни/изследователски архиви“.

Ключови думи: научен/изследователски архив, систематизация, архивна и дигитална обработка

Abstract: The article[2] is provoked by the anticipation of the second stage of the project "Establishment and Development of "Heritage BG" Centre of Excellence" and seeks to outline the principles of structuring the Archives of the Institute of Art Studies and the scientific work with them, as set by the Archives Council. The specifics of the various holdings led to the need to distinguish between archival holdings and to define a special category – "research archives"

Keywords: research archive, systematisation, archival and digital processing

Темата на настоящия доклад беше предложена по времето, когато целият наш Институт беше готов да се включи с екипи във втория етап на проекта „Изграждане и развитие на Център за върхови постижения

---

[1] *Goritza Naydenova, PhD, is an ethnomusicologist, a Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, and at the National Academy of Music "Prof. Pancho Vladigerov". Head of the National Academic Research Centre for Preservation of Cultural Heritage at the Institute of Art Studies. Editor in-Chief of the Bulgarian Musicology Journal. Research areas: music of traditional culture; history of Bulgarian folk music studies and ethnomusicology; folk music archives; folklore and socialism. Author of the books: 'The Year – Life – History. The Life and Decline of a Traditional Culture as Seen Through the Eyes of an Ethnomusicologist' (2006, 2022); 'From Philosophy to Folkloristics. The Unknown Stoyan Djoudjeff''(2013); 'Elena Stoin's Folk Music Dialects of Bulgaria in Sound' (2015); 'Ivan Kachulev, Musical Instruments and Soundscape: Field Material and Studies' (2021).*

E-mail: g.naidenova@artstudies.bg

[2] The article is a result of the implementation of project BG16RFPR002-1.014-0011 Sustainable Development of the Center of Excellence "Heritage BG", funded under the grant aid procedure BG16RFPR002-1.014 "Sustainable Development of Centers of Excellence and Centers of Competence, Including Specific Infrastructures or Their Associations from the National Roadmap for Scientific Infrastructure".

„Наследство БГ“. Всъщност това беше причина и за самия избор на тема на конференцията. Това будеше очакването за специален панел, посветен на проблемите и възможностите на Архивите на Института за изследване на изкуствата, в който колеги от различни специалности ще споделят и коментират в конкретика бъдещата работа. Моят доклад трябваше да въведе картината на нашите архиви към момента на провеждане на конференцията, да представи стъпките за достигането до нея и техните научни основания. Неговата идея беше да съобщя на институтската научна общност факти и тези (въпреки че някои от тях са вече излагани в предходни мои публикации[3]) и да ги поставя на реално обсъждане като етап от процес, а не като резултат.

Въпреки различната ситуация в самата конференция реших да следвам първоначалната си идея. Вярно е, че в последните години излязоха немалко публикации, посветени на архива като цяло, както и на конкретни негови раздели и особеностите на обработването и осмислянето им[4]. Но също толкова е вярно, че въпреки тях и независимо от всички публични и непублични представяния на постиженията ни научната общност в Института остана в голямата си част или индиферентна, или неразбираща същността на най-важните ни фондове. Все по-нарастващата линия на финансово-проектно приоритизиране на работата с архиви правеше това неразбиране особено активно и в последната година например се наложи дори отново да бъде разяснявана разликата между архивен и библиотечен фонд. Друга линия на размиване на проблема е слагането на равенство между „научна работа СЪС архиви“ и „научна работа ЗА/ВЪВ архивите“. Дори и само в нашата конференция е видимо съотношението между двете позиции: във втората се разполагат едва 4 от 60-те доклада в модула „Ново изкуство“.

Архив и научен/изследователски архив

Доколкото самата архивистика у нас тръгва към собствените си очертания не през дефиниране на понятието „архив“, а през формирането на институциите си (т.е. на Националния архивен фонд (НАФ) и неговите деления[5]), то най-удобно е за отправна точка да приемем значението на думата „архив“ в Речника на българския език: „**АРХИ́В** *м.* **1.** Сбор, сбирка от стари документи, писма, снимки и други материали, свързани с дейността на учреждение или на отделно лице (общественик, учен, писател и др.); **2.** Учреждение или служба в учреждение, в което се съхраняват,

---

[3] Работата на Архивния съвет и избора на структура на архивите съм представила в (Naydenova 2019; Naydenova 2021).

[4] (Margaritova 2021; Danova-Damianova 2021; Venkova 2021; Lukanov 2021; Zhunich 2021; Dimov, 2021, Koleva 2021; Nikolova 2021; Popova 2021; Popova 2024; Statulov 2021; Stoychev 2021), както и посочените в представянето ми монографии за Елена Стоин и Иван Качулев.

[5] Вж. раздели I – IV в (Svitak I 2013).

систематизират и обработват такива материали. **3.** Печатно издание на такива документи, материали или на изследвания върху тях“ (Rechnik). Ясно е, че за нашите архиви се отнасят първите две значения. От Методическия кодекс на Държавна агенция „Архиви“ получаваме конкретизация за източниците на комплектуване на НАФ: „1) учрежденските архиви на държавните и общинските институции; 2) лични архивни сбирки и колекции на значими за обществото личности; 3) архиви на политически партии, юридически лица с нестопанска цел и търговски дружества […]; 4) чуждестранни архиви, други чуждестранни институции, българи и български организации в чужбина […]“ (Svitak I 2013). Накратко, става дума за лични или институционални фондове и общото помежду им е тяхната вторичност: всички те са **страничен резултат от основната дейност на личности и институции.**

Според същия Кодекс в България има редица архиви, които са извън структурата на НАФ и сред тях е Научният архив на Българска академия на науките (НА–БАН). Той е въведен така: „Научен архив на Българската академия на науките – за документите на Българското книжовно дружество и на институтите и сътрудниците на Българската академия на науките. Научният архив на БАН осъществява следните основни дейности: комплектува документи от поделенията на БАН, лични фондове на академици, член-кореспонденти и ст.н.с. в Академията; оказва методическа помощ на поделенията на БАН по работата на техните деловодства и учрежденски архиви […]“[6]. За целите на моето изложение тук е нужно да отбележим, че според тази характеристика „научни“ са архивите на учени и научни институти и че тя не предполага различен тип фондообразуване – отново става дума за документални масиви, които са **вторичен резултат от живота и дейността на личности или институции**. В страницата „За нас“ в своя сайт НА–БАН не заявява някакви същностно различни задачи от тези, описани в Кодекса, не съм успяла досега да открия и проблематизиране на някакви специфични архивни масиви в научни публикации по архивистика.

Известно е, че в годините след 1950 редица от новосъздадените в БАН институти започват да оформят собствени сбирки за нуждите на текущите си научни разработки. Такъв е произходът и на важна част от нашите архиви. По това време тласък в тази посока дават и комплексните научни експедиции, чиято основна задача е документирането по региони. Също така добре известно е и това, че през 1975 с решение на Научния секретариат на БАН част от институтите (за история, по балканистика, за литература и за изкуствознание) се задължават да предадат архивните си материали в НА–БАН, а към други четири института (НИМХ, Археологическия, Етнографския и Института за музика) и се създават 4 негови филиала. Аргументът за обособяването им е следният: „Филиалите

[6] Раздел V.2 в (Svitak I 2013).

съхраняват само тясно специфична архивна документация, образувана при селищни, районни, теренни, хидроложки и метеорологични проучвания“[7].

Същата обосновка се запазва и във валидните и днес Временни правила за работа на – БАН[8]: „В звената на БАН, в които се създава тясно специфична документация […], получена в резултат на селищни, районни, теренни и др. проучвания, експедиции и наблюдения и предназначена за дългосрочни собствени нужди на тези звена […] се създават филиали на към: Националния археологически институт с музей, Националния институт по метеорология и хидрология, Института за етнология и фолклористика с Етнографски музей, Института за изследване на изкуствата“ (Vremenni pravila: 8). По същество посочването на „тясно специфична документация“ и на „селищни, районни и теренни проучвания и експедиции“ е някаква стъпка към дефинирането на специфични архивни масиви, но не изчерпва характеристиките им.

И в други публикации съм посочила, че в тези случаи става дума за научни архиви в най-пълния смисъл на тази дума[9], а днес вече смятам, че е необходимо извеждането им като специална категория в архивистиката. **Така оттук нататък в моя доклад и следващите го публикации „научни (или изследователски) архиви“ ще бъдат тези, които са събирани:**

- **целенасочено (именно с цел създаване на архив), системно и дългосрочно;**
- **от екипи от изследователи във връзка с научните им задачи;**
- **чрез документиране, т.е. чрез *създаване* на документи;**
- **в съответствие с документационните техники на съответната специалност;**
- **по единна методология, зададена от съответната научна специалност;**
- **често като резултат от предварителна експертна селекция на изследователите.**

От гледна точка на архивистиката става дума за специфичен тип фондообразуване с всички последствия от това. От гледна точка на нашия Институт и неговата политика към собствените му архиви това означава, че формираните по този научни/изследователски фондове изискват специализирани компетентности при архивната обработка.

Връзката между създаването на филиали на НА–БАН и същността на научните/изследователски архиви обаче не е еднозначна – подобен тип

---

[7] SA – BAS, f. 1C inv. no. 99: 1.

[8] В наличния в интернет документ няма вписана дата. В метаданните му присъства годината 2006, но Правилата със сигурност са актуализирани след 2010, тъй като институтите присъстват с наименованията, приети за тях при последната реформа в БАН.

[9] (Naydenova 2019; Naydenova 2021).

архиви са събирани и в Института по градоустройство и архитектура, в тогавашния Институт за изкуствознание, в Института за български език, възможно – и в други институти. В някои случаи техните фондове в определен период са били и прикривани, и това е въпрос, който трябва да бъде проучен.

Структурата на Архивите на ИИИзк днес

Вече неведнъж съм излагала и пътя, по който се достигна до избора на днешната структура на архивите. Накратко, след обединяването на Института за изкуствознание и Института за музикознание през 1988 всеки архив заедно с работещите в него специалисти беше част от съответния сектор. През 2007 след промяна в структурата на Института те бяха изведени от секторите и обединени в едно общо звено, ръководено от директора (тогава Александър Янакиев). През 2010 при следващата реформа в БАН към нас се присъедини Центърът за архитектурознание със своя архив, като тогава Общото събрание на БАН одобрява предложението звеното от специалисти, работещи с архивите, да придобие името Национален научен център за опазване на културно наследство със следните задължения: „Звеното ще продължи да осъществява редица конкретни научноизследователски задачи, свързани с дигитализирането и научната обработка на архиви в областта на различните изкуства; създаване на нови и попълване на вече съществуващи бази с данни, теренна научноизследователска работа, документиране на артефакти и културни събития, разширяване на достъпа до наличните архиви и пр." (Protokol 2010).

До 2015 година обаче самите архиви оставаха неизяснени като обща смислова структура (бяха представяни публично единствено като разнообразие от носители) и в годините между 2006 и 2015 по проектите БААРТИ 1 и БААРТИ 2[10] се трупаха нови. А според всяка (и научна, и административно-законова) логика архивът е архив тогава, когато е ясно какви документи съдържа и как те са обединени в смислови масиви: „Класификацията на документите […] дава възможност да се осъществят организацията, основните процеси на работа с документите, тяхното търсене, изучаване и използване"[11].

Сегашната структура на архивите беше изведена, след като през април 2015 започна да работи специално избрана комисия от учени от всички сектори и специалности в Института. Тръгвайки от важността на тези масиви, които по-горе определих като „научни/изследователски архиви", ние приехме да следваме принципа, че всеки от тях е формиран в рамките на конкретен институт предшественик, което значи в рамките на определена научна специалност, и че ще бъде търсен най-вече от ползватели от същата област. Това наложи основното деление да бъде „по специалности"

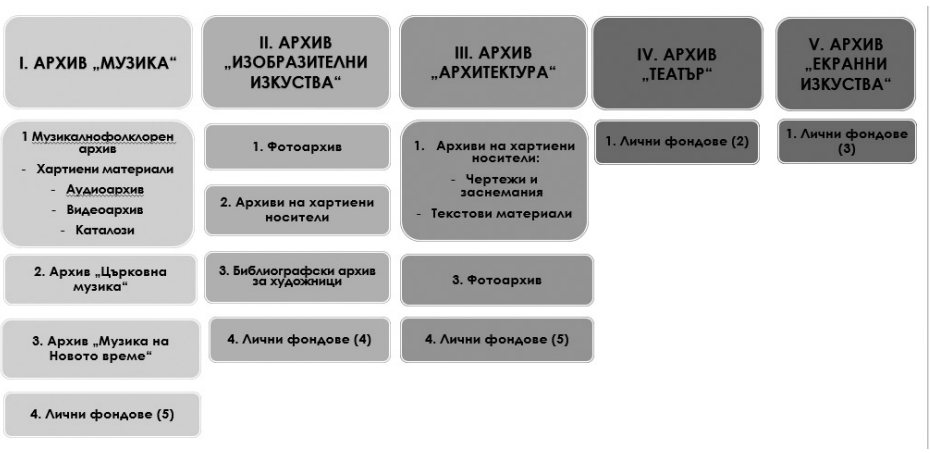
---

[10] БААРТИ е абревиатура на „Български арт архиви – ресурси и технологии на изследване".

[11] Раздел III.2 в (Svitak I 2013).

(тогава – „по сектори“), което означаваше разделянето на масивите в пет архива: „Музика“, „Изобразителни изкуства“, „Архитектура“, „Театър“ и „Екранни изкуства“. Така – без да сме обосновавали този избор – сме следвали базовите принципи на архивистиката: „При класификацията на документите по архиви и по архивни фондове изключително важно е прилагането на принципа за единство и недробимост на фондовете и на принципа за произхода“[12]. Едва на следващите класификационни нива е уместно да се яви делението по носители.

Всеки от тези пет основни архива има вътрешни деления: В архив „Музика“ първото деление е отново тематично – Музикалнофолклорен архив, архив „Църковна музика“, архив „Музика на Новото време“ и лични фондове и във всеки от тях има различни носители (в графиката това е показано само за Музиалнофолклорния архив); в „Изобразителни изкуства – „Фотоархив“, „Архиви на хартиени носители“, лични фондове; в „Архитектура“ – Архиви на хартиени носители („Чертежи и заснемания“, „Текстови документи“), „Фотоархив“ и лични фондове. Последните два архива – „Театър“ и „Екранни изкуства“ – съдържат само лични фондове, постъпили в последните десетилетия (Ил. 1).



1. Обща структура на Архивите на ИИИзк според научните дисциплини и фондообразувателите/ General structure of the IAS Archives based on the different art disciplines and on the previous fundraising institutions

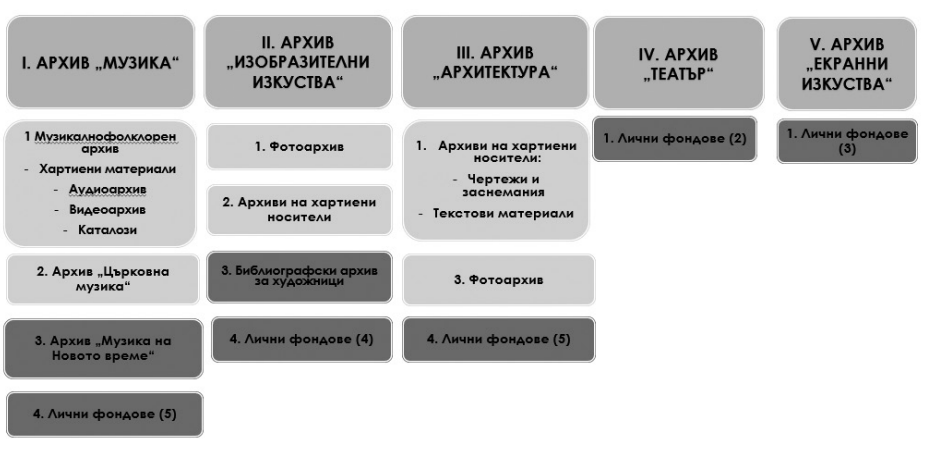
Научни/изследователски и стандартни фондове в Архивите на ИИИзк – специфики и изисквания

Има и друго важно деление на фондовете в нашите архиви и то е в два типа. Единият са стандартните за архивистиката лични фондове и някои сбирки, които в плана на обработването и вътрешната си систематизация не създават методологични проблеми, тъй като при тях може да

[12] Раздел III.2 в (Svitak I 2013).

бъде следвана методиката от Кодексите на Национална агенция „Архиви“. Те присъстват във всички раздели на нашия архив и в по-голямата си част са постъпили след 1990-те *(тъмните сегменти в Илюстрация 2).*

Другият тип са онези масиви от документи, които дефинирах по-горе като „научни/изследователски архиви“: те са целенасочено събирани от екипи от учени в течение на десетилетия и това е правено изцяло въз основа на методологията и документационните техники на всяка от създалата ги дисциплини *(светлите сегменти в Илюстрация 2)*



2. Обща структура на Архивите на ИИИзк – научни/изследователски архиви и стандартни фондове/ General structure of the IAS Archives hives – research archives and standard funds

Това именно са и архивните масиви, които идват от институтите предшественици, те преобладават при нас не само смислово, но и количествено (като брой документи). Те са определящи за характера на архивите като цяло и гарантират необходимостта от съществуването на филиал на НА–БАН. Важни техни характеристики са:

- Всеки от научните/изследователските архиви има **различен фондообразувател** и е създаван **от изследователи от определена специалност** със съответните за нея техники за документиране.
- Всеки от научните/изследователските архиви **съдържа различни носители**. Различните носители имат различен тип информативност във всеки от архивите (например снимките имат една тежест в архив „Изобразителни изкуства“ и друга – в Музикалнофолклорния архив)
- Всеки от научните/изследователските архиви има свои **специфични вътрешни смислови деления и номерации**, зададени от създателите му.
- Всеки от научните/изследователските архиви предполага различен тип архивна обработка в **съответствие със спецификата**

му (това се отнася и до цифровата обработка с необходимата за това техника).

- Всеки от архивите е **насочен към различни** (професионални, научни) **кръгове**.
- Всеки от архивите поставя **по различен начин проблема с авторските и сродните им права**.

Това са и архивите, които изискват – и от обработващите ги специалисти, и от ръководещите ги учени – както сериозно познаване на общите принципи на архивистиката, така и специализирано знание за конкретната научна дисциплина, за нейната методология, за приоритетите и методите ѝ през различните етапи от събирането на архива, за конкретните участвали в създаването му личности и за личните им изследователски почерци. Работата във, със и за тези архиви е по същество научна работа. За специалности като етномузикологията това е сърцевината на самата дисциплина.

Именно това беше основанието през 2016 да се стигне до предложението за създаване на Архивен съвет от учени във всички специалности, който да осигури и гарантира специализираното научно ръководство на работата във всеки от архивите. Неговата дейност – особено през резултатите ни по проекта „Културното наследство в архивите на Института за изследване на изкуствата: интерактивна карта на изкуствата в България“, част от „Изграждане и развитие на ЦВП „Наследство БГ“ (изградена и оборудвана лаборатория, създаден сайт, конципирани и попълнени 5 бази данни[13]) – става все по-видима и си остава все толкова неразбрана.

Затова ще завърша с едно от разграниченията, с които започнах – за разликата между „работа СЪС архиви“ и „работа ВЪВ/ЗА архивите“. В първия случай изследователят е просто в ролята на потребител на документи – независимо от това до какво ниво на концептуализация достига в изследванията си. Във втория той е призван с цялата си научна подготовка да се грижи за архива като цялост. Това значи да идентифицира документи, да систематизира фондове, да търси адекватните и достъпни пътища и технологии за съхраняването на носителите, за цифровизацията и дигитализацията на съдържанието им, за коректната контекстуализация при публичното им представяне (в това число и в интернет), за спазването на етични и правни норми в употребата им и т.н. Това е задача отвъд, зад и над конкретиката на проектите, тя е насочена към самите архиви и към самите ни науки.

---

[13] Вж. (Archives IAS).

Библиография

Извори

SA – BAS, f. 1C: Научен архив на Българска академия на науките, ф. 1С, оп. 41, а.е. 99 [Scientific Archives, Bulgarian Academy of Sciences, f. 1C, op. 41, a.e. 99].

Protokol 2010: Протокол № 36 от 15 ноември 2010 от заседание на Управителния съвет на БАН [Protokol № 36 ot 15 noemvri 2010 ot zasedanie na Upravitelniya savet na BAN].

Литература

Danova-Damianova (2021): Danova-Damianova, Diana. Специфики на теренната и архивната работа на Тодор Джиджев (върху материалите в Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата) [Spetsifiki na terennata i arhivnata rabota na Todor Dzhidzhev (varhu materialite v Muzikalnofolklorniya arhiv na Instituta za izsledvane na izkustvata)]. – Bulgarian Musicology, Special Issue "Art Studies, Archives and the Internet. History and Perspectives", 56-71.

Dimov, (2021): Dimov, Ventsislav. Живите гласове: представяне на архивираното звуково наследство на Райна Кацарова (плочи от 30-те и 40-те години на XX век) [Zhivite glasove: predstavyane na arhiviranoto zvukovo nasledstvo na Rayna Katsarova (plochi ot 30-te i 40-te godini na XX vek)]. Sofia.

Koleva (2021): Koleva, Marina. Дигитални фотографски арт архиви. Опитът на водещи научни институти [Digitalni fotografski art arhivi. Opitat na vodeshti nauchni instituti]. – Bulgarian Musicology, Special Issue "Art Studies, Archives and the Internet. History and Perspectives", 104-115.

Lukanov (2021): Грамофонните плочи в архива на Института за изследване на изкуствата, тиражирани преди 1960 година: опит за систематизация [Gramofonnite plochi v arhiva na Instituta za izsledvane na izkustvata, tirazhirani predi 1960 godina: opit za sistematizatsiya]. – Bulgarian Musicology, Special Issue "Art Studies, Archives and the Internet. History and Perspectives", 87-94.

Margaritova (2021): Margaritova, Rumyana. По пътя от материалите в Музикалнофолклорния архив до публикуваните сборници през 30-те години на XX век: нови факти за едно сътрудничество [Po patya ot materialite v Muzikalnofolklorniya arhiv do publikuvanite sbornitsi prez 30-te godini na HH vek: novi fakti za edno satrudnichestvo]. – Bulgarian Musicology, Special Issue "Art Studies, Archives and the Internet. History and Perspectives", 40-54.

Naydenova (2019): Naydenova, Goritza. Между архивистиката и науките за изкуствата: структуриране на научните архиви в Института за изследване на изкуствата при БАН [Mezhdu arhivistikata i naukite za izkustvata: strukturirane na nauchnite arhivi v Instituta za izsledvane na izkustvata pri BAN]. – В: Университетски четения, т. 7. Специалните исторически дисциплини в университетското архивно образование, архивната практика и изследванията по история. Сборник доклади [Universitetski cheteniya, t. 7. Spetsialnite istoricheski distsiplini v universitetskoto arhivno obrazovanie, arhivnata praktika i izsledvaniyata po istoriya. Sbornik dokladi]. Sofia, 23-33.

Naydenova (2021): Naydenova, Goritza. Научните архиви на Института за изследване на изкуствата: специфики и някои проблеми при въвеждането им в бази данни [Nauchnite arhivi na Instituta za izsledvane na izkustvata: spetsifiki i nyakoi problemi pri vavezhdaneto im v bazi danni]. – Bulgarian Musicology, Special Issue "Art Studies, Archives and the Internet. History and Perspectives", 7-39.

Nikolova (2021): Nikolova, Rumyana. Архивните документи и историята на българския театър между 1944 и 1989 [Arhivnite dokumenti i istoriyata na balgarskiya teatar mezhdu 1944 i 1989]. – Bulgarian Musicology, Special Issue "Art Studies, Archives and the Internet. History and Perspectives", 143-150.

Popova (2021): Popova, Dimitrina. Дигитализация на архив „Архитектура" в Института за изследване на изкуствата [Digitalizatsiya na arhiv „Arhitektura" v Instituta za izsledvane na izkustvata]. – Bulgarian Musicology, Special Issue "Art Studies, Archives and the Internet. History and Perspectives", 123-142.

Popova (2024): Popova, Dimitrina. Архитектурното наследство в заснемания на къщи от XIX век. Анализ и дигитализация на архив "Архитектура" на Института за изследване на изкуствата [Arhitekturnoto nasledstvo v zasnemaniya na kashti ot XIX vek. Analiz i digitalizatsiya na arhiv "Arhitektura" na Instituta za izsledvane na izkustvata]. Sofia.

Statulov (2021): Statulov, Deyan. Персоналните фондове в архив „Екранни изкуства" в контекста на обществените филмови архиви в България: проблеми и възможности за опазването им [Personalnite fondove v arhiv „Ekranni izkustva" v konteksta na obshtestvenite filmovi arhivi

v Balgariya: problemi i vazmozhnosti za opazvaneto im]. – Bulgarian Musicology, Special Issue “Art Studies, Archives and the Internet. History and Perspectives”, 151-160.

Stoychev (2021): Stoychev, Ruslan. Старото изкуство в архивите на Института за изследване на изкуствата. Състояние, проблеми, перспективи [Staroto izkustvo v arhivite na Instituta za izsledvane na izkustvata. Sastoyanie, problemi, perspektivi]. – Bulgarian Musicology, Special Issue “Art Studies, Archives and the Internet. History and Perspectives”, 116-122.

Venkova (2021): Venkova, Stefka. Архив „Църковна музика“ в Института за изследване на изкуствата: история, систематизиране, изследователски аспекти [Arhiv „Tsarkovna muzika“ v Instituta za izsledvane na izkustvata: istoriya, sistematizirane, izsledovatelski aspekti]. – Bulgarian Musicology, Special Issue “Art Studies, Archives and the Internet. History and Perspectives”, 72-86.

Zhunich (2021): Zhunich, Emilia. Сбирката „Концертни и музикално-театрални програми, покани, каталози, ноти и други” и някои проблеми при каталогизацията ѝ [Sbirkata „Kontsertni i muzikalno-teatralni programi, pokani, katalozi, noti i drugi” i nyakoi problemi pri katalogizatsiyata ѝ]. – Bulgarian Musicology, Special Issue “Art Studies, Archives and the Internet. History and Perspectives”, 95-103.

Интернет източници

Archives IAS: Архиви на Института за изследване на изкуствата [Arhivi na Instituta za izsledvane na izkustvata]. https://archive.artstudies.bg/ [Accessed 24 June 2025]

Rechnik: Речник на българския език (онлайн) [Rechnik na balgarskiya ezik (onlayn)]. Available at: https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/архив/ [Accessed 24 June 2025]

Svitak I 2013: Държавна агенция „Архиви“. Методически кодекс. Свитък I. Управление и организация на националния архивен фонд и архивната мрежа [Darzhavna agentsiya „Arhivi“. Metodicheski kodeks. Svitak I. Upravlenie i organizatsiya na natsionalniya arhiven fond i arhivnata mrezha]. Available at: https://www.archives.government.bg/methodological_code/index.html [Accessed 24 June 2025]

Vremenni pravila: Временни правила за устройството и дейността на Научния архив на Българската академия на науките [Vremenni pravila za ustroystvoto i deynostta na Nauchniya arhiv na Balgarskata akademiya na naukite]. Available at: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=http://archiv.cl.bas.bg/pdf/Pravila_za_rabota_na_NA-BAN.pdf&ved=2ahUKEwjp1aHx94mOAxXbQPEDHbiqKd0QFnoECBUQAQ&usg=AOvVaw302b1g0ydMCftzUO0KXOQW [Accessed 24 June 2025]

Summary

The article presents the general structure of the IAS Archives chosen by the Archives Council – five sections corresponding to the five art disciplines of the Institute (“Music”, “Fine Arts”, “Architecture”, “Theatre”, and “Screen Arts”). This structure adheres to the principles of integrity of holdings and the principle of origin of funds (i.e., the previous fundraising institutions). The text proposes the theoretical delineation of a new category of archival holdings, the so-called research archives, which are 1) purposefully and long-term collected 2) by research teams 3) through the creation of documents 4) according to a methodology set by the respective scientific specialty (as opposed to standard holdings formed as a secondary result of the activities of individuals or institutions). The features of the research archives, as defined in the IAS, are outlined (internal structure, specifics of authorship and copyright, etc.), along with the subsequent requirements for their management, as well as archival and digital processing.

Archiving 20th–21st-century Hungarian Music: Methods, Problems, and Practices

Архивиране на унгарската музика от XX и XXI век: методи, проблеми и практики

Anna Dalos[1]
Institute for Musicology,
Research Centre for the Humanities HUN-REN RCH

Анна Далос
Институт по музикознание,
Изследователски център за хуманитарни науки HUN-REN RCH

Abstract: This study provides a brief overview of the history and activities of the Archives for 20th – and 21st-Century Hungarian Music in Budapest, established by the Hungarian Academy of Sciences in 2012. The Archives house more than fifty collections from composers, performers, musicologists, and musical institutions. In addition to preserving, digitising, and providing access to this valuable segment of Hungarian cultural heritage, the Archives also support scholarly research. Its staff actively engage with the collections for their investigations, contributing to the field through significant publication efforts in Hungarian, English, and German.

Keywords: *New music*, methodology, research, preservation

Абстракт: Това изследване представя кратък преглед на историята и дейностите на Архива за унгарска музика от XX и XXI век в Будапеща, създаден от Унгарската академия на науките през 2012 г. Архивът съхранява повече от петдесет колекции от композитори, изпълнители, музиколози и музикални институции. В допълнение към запазването, дигитализирането и предоставянето на достъп до този ценен сегмент от унгарското културно наследство, Архивът подкрепя и научните изследвания. Неговите служители активно работят с колекциите за своите изследвания, като допринасят за областта чрез значителни усилия за публикации на унгарски, английски и немски език.

Ключови думи: *Нова музика*, методология, изследване, съхранение

The Archives for 20th–21st-century Hungarian Music was established in 2012 with the support of the Hungarian Academy of Sciences' Momentum Grant at the Academy's Institute for Musicology[2]. The aim was to create an archive and research group that would be able to ensure the professional preservation, digitisation, and research of documents of the 20th–21st-century Hungarian music history, and to promote research and knowledge about the music history of the period, as well as the oeuvres of Hungarian composers. The latter is ensured through

[1] *Anna Dalos studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest. Earned her PhD at the same institution in 2005. Winner of the 'Lendület Grant' of the Hungarian Academy of Sciences, she is head of the Archives and Research Group for 20th–21st-century Hungarian Music at the Institute for Musicology RCH. Her research is focused on 20th-century Hungarian music. Her recent monograph on Zoltán Kodály was published by the prestigious University of California Press in 2020. She became Doctor of Hungarian Academy of Sciences in 2021 with a monograph on the history of Hungarian composition between 1956 and 1989.*

E-mail: Dalos.Anna@abtk.hu

[2] See: https://zti.hu/en/mza

national and international conferences, exhibitions, the publication of book series, and major research projects that make it possible to investigate the period and publish books on various topics of 20th-century Hungarian music. As part of this, we also aim to draw the attention of the international musicological community to Hungarian music history, i.e. figures such as Zoltán Kodály, György Kurtág, György Ligeti, Ernst von Dohnányi, and also their lesser-known contemporaries: our publications appear therefore not only in Hungarian, but also in English and German (Dalos 2020; Kusz 2020; Ignácz ed. 2023; Dalos, Kerékfy, Zimmermann eds., 2023, Dalos 2025, Kusz, Grymes eds. 2025). The archives currently consist of four academic researchers and technical staff (four people). However, given the amount of archiving work, this number is far from sufficient.

This study does not focus on the research conducted in the Archives for 20th–21st-century Hungarian Music, but rather on archival work. The model for the Archives was the Paul Sacher Foundation in Basel, which is the largest and most important collection of 20th-century music[3]. There is no doubt that we operate under significantly more modest financial conditions in Budapest. Nevertheless, just like the institution mentioned above, we also manage collections with varying legal statuses. The simplest case is when the collection is our own property. "Our" means in that case that the Hungarian Academy of Sciences owns the collection. A collection can become the property of the Academy of Sciences when it is donated to or purchased by the Academy. The other part of our collections is a trust collection, which means that the legal ownership remains with the heirs, but the Archives takes care of the collection. We hold a comprehensive deposit contract for 20 years, with the proviso that we will renegotiate the collection status at the end of this period. The third type of collection is the digital one. It is important to emphasise that all our collections are or should be digitised, but the special feature of these digital collections is that the documents are only on loan from the owners, and once the digitisation is complete, the original documents are returned to them. Researchers can work with digital copies. It is necessary to add that the Archives for 20th–21st-century Hungarian Music is not a state collection, but the private collection of the Hungarian Academy of Sciences: research is free to anyone on site, but digital copies, for example, can only be released after a very strict authorization procedure and can be published only with the permission of the Academy of Sciences. We also only lend documents in exceptional cases (for instance, to exhibitions), as the Archives is not a public library.

The Archives currently houses the legacies of 22 composers, 11 performers and ensembles and six musicologists from the 20th and 21st centuries. The archival collections are constantly growing. Their scope is strictly defined: on the one hand, we do not collect individual documents, but entire collections or legacies. On the other hand, while we are completely open to 20th–21st-century Hungarian composers and musicologists, irrespective of trends, generations and topics, in the case of performers and ensembles the collection must meet one of two criteria:

---

[3] The Paul Sacher Stiftung. Available at: https://www.paul-sacher-stiftung.ch/home.html

the performers/ensembles should be specialized on 20th or 21st century, or belong to Ernst von Dohnányi's circle of students or related somehow to his career.

Ernő (or Ernst von) Dohnányi (1877–1960), a famous contemporary of Bartók and Kodály, as well as an internationally renowned composer, pianist, and conductor, is the central figure of our Archives. The Dohnányi collection is the most researched one in the Archives, and it is also the largest collection of Dohnányi in the world (Kusz, 2022a). In 2014 and 2015, his legacy, which includes the composer's manuscripts, library, correspondence, photographs, and documents of his concert activities, was successfully repatriated from America. He left Hungary in 1944 and died in New York in 1960, but he spent the last fifteen years of his life in Tallahassee, FL. It was from his house that we were able to bring the Dohnányi memorabilia back to Hungary. In addition to the legacies of his students, like György Faragó (1913–1944), György Ferenczy (1902–1983), Annie Fischer (1914–1995), Andor Földes (1913–1992), and Lajos Hernádi (1906–1986) which include, in addition to Dohnányi-documents, recordings, photographs, concert documentation, correspondence from the pianists' collections, we have an extensive collection of other Dohnányi-related items, especially from the archives of the Budapest Philharmonic Society Orchestra – Hungary's first professional orchestra established in 1853. Between 1915 and 1944, Dohnányi was the principal conductor of the orchestra, which was also the heyday of the ensemble.

However, it should be added that the Dohnányi collection is not only linked to the collections of performers or an ensemble, but also to those of musicologists. Three of our musicologist collections preserve important documentation on Dohnányi: the legacies of János Breuer (1932–2016), Ferenc Bónis (1932–2019) and Bálint Vázsonyi (1936–2003). All of them published several writings on Dohnányi, the most important being Vázsonyi, who, as a pianist, was one of Dohnányi's last students in Tallahassee and wrote a monograph on his former tutor (Vázsonyi 1970). The complete background material of the monograph has been preserved in his legacy, and in a sense, it might be fair to say that this documentation is even more valuable than the monograph, which is controversial in many points (Kusz 2022b). The links between the Dohnányi collection and the others related to it illustrate clearly the potential of running a huge musical archive, creating a large network.

Our most valuable collections, of course, are the legacies of Hungarian composers. I should mention here that the works of the two most important Hungarian composers of the first half of the century, Béla Bartók and Zoltán Kodály, are kept in separate archives: the internationally renowned Budapest Bartók Archives is also housed at the Institute for Musicology and is also an archive of the Hungarian Academy of Sciences[4]. The Kodály Archives, which preserves the composer's complete oeuvre, is housed in Kodály's former apartment in Budapest, and is maintained by Zoltán Kodály's widow[5]. Therefore, it is a private collection where

[4] Available at: https://zti.hu/en/ba

[5] Zoltán Kodály Memorial Museum and Archives. Available at: https://kodaly.hu/museum

research can only be carried out with the widow's consent and only in exceptional cases; access to the legacy is rather limited. The collections of three of the best-known contemporary Hungarian composers – György Ligeti, György Kurtág and Péter Eötvös – are held by the Paul Sacher Foundation in Basel. Hence, the door of the Archives for 20th–21st-century Hungarian Music is open to all other 20th-century Hungarian composers. Although it should be mentioned that the music department of the National Széchényi Library, Hungary's national library, also has a significant 20th-century collection, in fact, they are our only competitors in this field. Nevertheless, the 22 composers in the Archives for 20th–21st-century Hungarian Music cover the entire period of new music, and we preserve the legacies of several other composers who, similarly to Dohnányi, played a decisive role in the history of 20th-century Hungarian music. László Lajtha (1992–1963), for example, was a composer who followed in the footsteps of Bartók and Kodály, and who also had a folkloristic background, collecting instrumental folk music which later, in the 1970s greatly stimulated the famous dance house movement, but he was also closely linked to the French musical tradition, especially the French 'Le six'. Endre Szervánszky (1911–1977) was the first Hungarian composer to turn toward dodecaphony and serialism in the mid-1950s, risking even the disapproval of the official cultural policy. Attila Bozay (1939–1999) and Zsolt Durkó (1934–1997) were two of the most important figures of the musical revival of the 1960s.

There is a difference between a library and an archive. While library systems rely on strict formal criteria for organising materials, archival practices are often guided by considerations aligned with scholarly research. This means that when arranging and grouping documents, we are trying to define first and foremost, the types of questions a researcher might ask when working with these documents (Dalos, 2022). Accordingly, the documents are sorted by type. I find it necessary to stress that the logical arrangement of documents according to their content would greatly facilitate the subsequent detailed description of them, which is essential for researchers.

In the following, I will describe the structure of an "imaginary", "ideal" collection and how it should be organised. I would like to point out that not all the collections preserved in the Archives for 20th–21st-century Hungarian Music contain all these types of documents, because the content of a legacy depends to a large extent on the care the composer took in preserving the materials. I will now describe the principles of arrangement, starting from the point at which the collections arrive in multiple boxes. Receiving the documents is usually preceded by an initial description of the contents, i.e. a list, which can, of course, be used as a starting point for arranging them.

The first step is to sort the documents in the boxes by type. The types can be 1) musical documents (manuscript, printed music, photocopies), 2) written documents (a library, personal writings, letters, interviews, reviews, programme notes, posters, and other documents, such as diaries, notebooks, personal papers), 3) audiovisual documents (sound and film recordings on various media), 4) photographs, 5) other documents (e.g. works of art, musical instruments, medals). All

documents can be placed in one of the five main categories. The main groups must then be further subdivided by subtypes, since, obviously, a composer's manuscript and the printed version of his work, or even his private music library items from other composers' works, are placed in a separate subgroup within the musical documents. Within each subgroup, the order should always be decided based on the nature of the material. Speaking about composers' manuscripts, if a composer assigns opus numbers to his works, this will serve as the primary basis for arrangement, even if the opus numbering does not follow the actual chronology. If there are no opus numbers, then the chronology should be taken into account. But, here again, the question may arise of what to do with the versions or revisions of the same work composed in different periods, i.e. whether they should be arranged side by side or whether their order should reflect the chronology of their creation.

Similarly, the archivist must make decisions when sorting written documents. For most written documents – be it concert programs, music reviews, letters – the chronological order seems to be the most appropriate ordering principle. However, there may be aspects that override this rule. For example, in the case of a large number of letters addressed to the composer (not written by him, but to him), it may be preferable to arrange the letters alphabetically by sender, and to follow chronological order only within each sender's correspondence. Certain types of written documents – writings or research material, particularly in the legacies of musicologists – may first need to be grouped thematically. For example, in the legacy of János Breuer, research documentation on Bartók, Dohnányi, Kodály, and Lajtha should be sorted by composer, with chronology observed only within each composer's materials. This arrangement is more helpful for researchers who need documentation of specific authors for their work, rather than researching János Breuer's career. This also means that a researcher's flair and creativity play a decisive role in shaping the choices made in the sorting process. Care must be taken, however, to ensure that once a decision has been made, the set of rules that we have developed is applied consistently throughout the collection.

In addition to the researcher's flair, precision is also crucial in the arranging process. This is even more true for the description of the content of documents. The detailed description, which precedes the reference numbering of each document and the uploading of their data to the collections database[6], is usually written in Excel sheets. The columns contain the following information: collection reference number; digital reference number; title of the work; opus number; apparatus; document type (e.g., score, piano score, solo material); date of creation; manuscript type; comments; inclusion in the collections database; digital copy status; name of the person who created the digital copy; and location of the manuscript or digital copy. The same issues appear in the collection database. The aim of the description and the database is, of course, to provide information for both archival staff and researchers interested in the collections.

---

[6] https://db.zti.hu/koncert/koncert_Kereses.asp

I would like to emphasise that for a musicologist, there is no greater pleasure than spending time among such a wealth of primary sources. Those who are able to engage with these sources firsthand in their research will gain a profoundly different perspective on music history. The proximity of the sources in the Archives and daily contact with them often prompt questions and reveal problems that might otherwise go unnoticed by researchers. In many cases, it is the sources themselves that define what constitutes a musicological topic in the field of 20th–21st-century music. This is why the symbiosis of archiving and research appears to me as an ideal combination. Not only does musicology benefit from this relationship, but – perhaps even more importantly – so do Hungarian music and composers of the 20th and 21st Centuries themselves.

Bibliography

Dalos (2020): Dalos, Anna. Zoltán Kodály's World of Music. Oakland.

Dalos (2022): Dalos, Anna. A 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum archiválási szabályzata [The rules for archiving in the Archives for 20th–21st-century Hungarian Music], in Anna Dalos ed. A 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum tíz éve. Budapest, 80-101.

Dalos, Kerékfy, Zimmerman eds. (2023): Dalos, Anna; Márton Kerékfy, Heidy Zimmermann. Ligety-Labyrinth. Ein Streifzug durch das Schaffen György Ligetis. Mainz.

Dalos (2025): Dalos, Anna. With a Lock on the Door. New Music in Hungary (1956–1989). Berlin.

Ignácz ed. (2023): Ignácz, Ádám (ed.). Translation, Adaptation, and Intertextuality in Hungarian Popular Music. Berlin.

Kusz (2020): Kusz, Veronika. A Wayfaring Stranger. Ernst von Dohnányi's American Years, 1949–1960. Oakland.

Kusz (2022a): Kusz, Veronika. A Dohnányi-gyűjtemény [The Dohnányi-collection], in Anna Dalos ed. A 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum tíz éve. Budapest, 12-28.

Kusz (2022b): Kusz, Veronika. 'Mesterem emlékének'. Vázsonyi Bálint és az első Dohnányi-monográfia ['In the memory of my master'. Bálint Vázsonyi and the first monography on Dohnányi] Musicologia Hungarica 4. Budapest.

Kusz, Grymes eds. (2025): Kusz, Veronika, James A. Grymes (eds.). The Last Romantic in His Own Words. Ernst von Dohnányi's Selected Writings and Interviews. Oxford.

Vázsonyi (1970): Vázsonyi, Bálint. Dohnányi Ernő. Budapest.

Summary

This study presents the history and the activities of the Archives for 20th–21st-century Hungarian Music. The Archives, which was modelled on the Paul Sacher Foundation, Basel, and collects the estates of Hungarian composers, performers, musicologists, and the collections of musical institutions to make them available to researchers. The study focuses primarily on the methodology of processing collections, digitisation, and systematisation. Although the creation of such a collection is always an ongoing process, over the past 12 years, we have accumulated considerable knowledge and know-how in the archiving of 20th–21st-century music. The Archives also aims at raising awareness of significant figures in modern and contemporary Hungarian music (Dohnányi, Kodály, Kurtág, Ligeti) through international conferences and exhibitions.

Автоетнографски бележки в личния архив на Райна Кацарова: директни свидетелства за битието на един етномузиколог

Autoethnographic Notes in the Personal Archive of Raina Katsarova: Direct Evidence of the Life of an Ethnomusicologist

Лозанка Пейчева[1]
Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей, Българска академия на науките,

Lozanka Peycheva
Institute of Ethnology and Folklore Studies with the Ethnographic Museum, Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Райна Кацарова е знаково име в българската наука за традиционната музика и танц. Този текст сочи как личния архив на Кацарова може да освети някои явления в историческото развитие на българската етномузикология. Фокусът е върху лични писма с характер на дневник, част от епистоларната кореспонденция между Райна Кацарова и нейните родители в период от три десетилетия. Подбрани са писма, свързани с професионалния свят на Райна Кацарова, разделен между теренните пътувания и дейностите в академичните среди. Корпусът от писма се интерпретира тук като специфична автоетнография, чрез която Кацарова открито и честно разказва за себе си, за трудностите и предизвикателствата на етномузикологическите изследвания.

Ключови думи: Райна Кацарова, епистоларна кореспонденция, личен архив, автоетнография

Abstract: Raina Katsarova is a significant name in the Bulgarian science of traditional music and dance. This text shows how Katsarova's personal archive can shed light on some phenomena in the historical development of Bulgarian ethnomusicology. The focus is on personal letters of a diary nature, part of the epistolary correspondence between Raina Katsarova and her parents over a period of three decades. Letters related to Raina Katsarova's professional world, divided between fieldwork and activities in academic circles, are selected. The corpus of letters is interpreted here as a specific autoethnography, through which Katsarova openly and honestly talks about herself, about the difficulties and challenges of ethnomusicological research.

Keywords: Raina Katsarova, epistolary correspondence, personal archive, autoethnography

Въведение

Ще започна с благодарност към Гео Кукудов – син на Райна Кацарова – за осигурения достъп до оригиналите на епистоларното наследство на

---

[1] *Lozanka Peycheva [PhD (1991); DSc (2007)] is a Professor at the Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum, at the Bulgarian Academy of Sciences (IEFEM-BAS). Author of over 250 scientific studies and articles, textbooks and monographs: 'Dushata plache – pesen izliza (Romskite muzikanti v Bulgaria i tyahnata muzika)' ['The soul cries – a song comes out' (Roma musicians in Bulgaria and their music)] (1999); 'Mezhdu Seloto i Vselenata: starata folklorna muzika ot Bulgaria v novite vremena' ['Between the Village and the Universe: the old folk music from Bulgaria in the new times'] (2008); 'Narodniyat duh' v avtorskite pesni ot Bulgaria' ['The folk spirit' in the author's songs from Bulgaria'] (2019); co-author with Ventsislav Dimov of the monograph 'The Zurna Tradition in Southwest Bulgaria' (2002); 'S horo I pesen, s pero I slovo: 120 godini ot rogdenieto na Rayna Katsarova (1901–1984)' ['With horo dance and song, with pen and word: 120th anniversary of the birth Rayna Katsarova (1901–1984)'] (2022) and others. Chairman of the Board of the ICTM National Committee of Bulgaria (ICTM – International Council for Traditional Music and Dance at UNESCO).*

E-mail: lozanka.peycheva@gmail.com

Кацарова. Част от тези материали са публикувани през 2021 г. (Peycheva, Dimov, Kukudov 2021).

Защо продължавам да се занимавам с Райна Кацарова? Може би заради нейната удивителна способност да се самопредизвиква. И защото през нейния опит търся отговор на различни въпроси като какво още можем да научим за миналото на етномузикологията в България; какви етномузикологични данни се съхраняват в един личен архив; как да бъдем етнографи на себе си; как да изразяваме автентичността и дълбочината на своя преживян персонален опит, възникнал от усещането за връзка с другите. В българската наука за традиционната музика и танц Райна Кацарова заема ключово и особено място. Със значимата си теренна работа, звуко- и видеозаписна, научноизследователска, публикационна и организационна дейност, тя е широко известна и високо ценена.

Един от ценните ключове за разбирането на някои явления в историческото развитие на етномузикологическите идеи и практики в България е личният архив на Райна Кацарова (Peycheva, Dimov, Kukudov 2021). Архивът включва широк обем от разнообразни материали: непубликувани ръкописи, документи, дневници, писма, афиши, фотодокументи, статии от периодичния печат и др. Тук ще съсредоточа вниманието си върху част от кореспонденцията на Райна Кацарова. Това са частично публикувани лични писма с характер на дневник, които Райна Кацарова пише до своите родители в продължителен период от почти три десетилетия (27 ноември 1929 – 8 юни 1958), както и фрагменти от непубликувани нейни писма от същия период. Важно е да направя уточнението, че съдържанието на подбраните писма ще бъде интерпретирано от гледна точка на настоящето. От днешна перспектива писмата до нейните родители като форма и подход биха могли да се асоциират с автоетнографията, която не конформира с конвенциите на безличния академичен обективизъм. Автоетнографското писане е персонално и страстно, човешко и достоверно, то дава тежест на директните свидетелства на персоналния разказ от първо лице.

Според двамата световноизвестни американски изследователи Каролин Елис и Артур Бохнер за създаването на ефективна автоетнография е добре да се пише за събитието, докато чувствата са все още интензивни, а връщането към написания текст да става след време, когато авторът е емоционално дистанциран (Ellis & Bochner, 2000: 739-740; 752). Личните писма на Райна Кацарова излизат извън рамките на обективистичния идеал на научните описания, анализи, генерализации и други опити за дистанцирани рефлексии. Те съдържат много автоетнографски „данни“, събирани през плътния глас на субективизма. В тези писма Райна Кацарова се себеизследва, тя е герой в историите, които описва. Разказите за собствения опит във връзка с разнообразни житейски събития и преживявания, изразяването на усещания и емоции, представянето на разнообразни културни практики присъстват като живо и конкретно описание в писмата на Кацарова. Тези писма ни учат по особен начин как

да бъдем етнографи на себе си и как да отваряме себе си към себе си и към всеки друг (Ellis & Bochner 2000: 760).

Целенасочено подбраните писма от колекцията (Peycheva, Dimov, Kukudov 2021: 286-311) съдържат широк набор от теми. Писмата разказват истории, споделят опит, поставят етични въпроси, показват моменти на релационни и лични преживявания в различни места, времена и ситуации – на терен и в академичния свят. В някои от писмата Райна Кацарова засяга специфични теми и детайли, които илюстрират значението на описваните явления за професионалните етномузиколози: отношенията изследовател – респонденти, изследовател – власти, изследовател – други изследователи; сроковете в научната работа и т.н.

Общи характеристики на писмата

Писмата се различават по обем – най-кратките са върху пощенски картички, дългите са по четири страници, по-дългите две са по шест страници (7 декември 1944, София; 28 ноември 1950, София), а най-дългото е от 12 страници (20 юли 1953, Поибрене). Писани са върху различна хартия, в различен формат, включително върху бланки: бланка на Военен симфоничен оркестър, секретар (декември 1943, София); бланка от хотел в Брюксел (17 септември 1956, Брюксел); бланка на Българска академия на науките, Етнографски музей (8 декември 1950, София). Повечето са писани с химикал (син или черен), няколко писма са писани с мастило в зелен цвят (1 февруари 1954, София; 23 април 1954, София). Отделни писма са писани с молив. Изпращани са от различни селища в България и чужбина: София, Созопол (13 октомври 1943; 20 юли 1950, Созопол); Варна (19 юний 1944, Варна); Добрич (9 юлий 1944, Добрич); Хлевене (16 февруари 1947, Хлевене); Хасково (6 декември 1949, Хасково); Пловдив (20 февруари 1950, Пловдив); Неврокоп/Гоце Делчев (28 декември 1950, Неврокоп/Гоце Делчев); ТКЗС Слатина (16 октомври 1950, Слатина); с. Мусомище (30 януари 1952, Мусомище); Поибрене (20 юли 1953, Поибрене); Петрич (19 декември 1953, Петрич); Брюксел (17 септември 1956, Брюксел); Лайпциг (4 септември 1957, Лайпциг); Киев (5 юни 1958, Киев) и др. В някои от писмата е отбелязано по кое време на денонощието са писани: *лека нощ – часа е 12.30* (27 януари 1956, София); *Всички спят спокойно. Аз поспах до 3 ч. и станах да ти пиша. Сега е 4 и 30 минути – т.е. само четири – грешно съм видяла. Отивам да се мушна отново в леглото* (12 юли 1955, София). Към някои от писмата има бележки, които са писани в полето. Те съобщават различни неща, свързани с: информация за здравето на близки до нея хора: – *Чичо Коце е също в легло – инфлуенца. Тука върлува редушка. Музея целия се изреди. Лекаря на Пропагандата идва в къщи да ме види* (17 февруари, 1946, София); преценка за хора: – *Драго ми е, че ни е споходила Ганка. Тя е славен човек. Много човещина и душевна изтънченост има в нея, каквито липсват на много учени хора* (1 ноември 1957, София); усещане за умора: – *И на мен ми се спи безумно, но ако не ви пиша и тая вечер – утре по не ще сколасам* (27 януари 1956, София) и др.

Повечето писма са писани от Райна Кацарова до нейните родители и някои от тях съдържат устойчиви лични комуникативни модели за свързване и изразяване на обич и близост. Писмата започват с обръщения (които в отделни случаи се повтарят): *мили татко* (Peycheva, Dimov, Kukudov 2021: 297); *мила мамо* (Peycheva, Dimov, Kukudov 2021: 307); *мила мами* (12 юли 1955, София); *Мили, скъпи Мама и Татко* (27 януари 1956, София; 1 ноември 1957, София); *Мили, скъпи Татко и Мама* (3 февруари 1958, София); *Мили, скъпи* (17 септември 1956, Брюксел); *Мои скъпи* (4 септември 1957, Лайпциг); *скъпи всички мои* (Peycheva, Dimov, Kukudov 2021: 309) и др. Завършват с думи на обич: *Сега Ви прегръщам от все сърце и много Ви обичам, Ваша Райна* (28 ноември 1950, София); *Аз ви целувам от все сърце* (4 септември 1957, Лайпциг); *Ваша винаги с топла обич, Райна* (27 януари 1956, София); *Целувам двама ви безбройно с всичко сърце, Ваша Райна* (12 юли 1955, София); *Прегръщам ви безбройно* (17 септември 1956, Брюксел); *Безброй целувки от всинца ни, Ваша Райна* (1 ноември 1957, София); *Целувам ви сърдечно, Ваша Райна* (30 януари 1952, Неврокоп/Гоце Делчев) и др. Текстовете в кореспонденцията значително се различават по структура, съдържание и намерение. Те разказват конкретни случаи, някои от тях много емоционални: *О мами, защо не си тука, да ми олекне на сърцето. Ако знаеш колко ядове набрах...* (13 октомври 1943, Созопол); *По пътя и при влизането в гарата толкова се вълнувах, че мислех, че ще ми се пукне сърцето като видя Дора. Тя ми каза, че имала същото чувство – смятала, че сърцето не ще издържи* (4 септември 1957, Лайпциг). Особено изразително топло отношение е фиксирано в пощенска картичка до нейния син Гео: *Мило, сладко мамино момченце, Мама бърза да те прегърне от сърце* (18 юлий 1944). В някои от писмата има изображения, които показват дарбата на Кацарова да рисува. Съдържанието на писмата разкрива вътрешния поглед на Райна Кацарова към преживените от нея работни режими, срещи и обмен в различни сфери – на терен, в академичните среди, в страната, в чужбина и т.н. В няколко писма тя споделя своето усещане за умора от свръхпретоварване с работа – „капнала съм“, „отмалявам“. Системното недоспиване през събудените нощи е характерно за нейния непосилен режим на работа, който ѝ „отнема доста часове сън“: *Тая седмица ми се подредиха три статии – кратки, публицистични, но едната бе за чужбина и ми отне доста часове сън. Към 11 часа отмалея – търколя се на одъра, поспа до 1-2 ч. и пак стана да пиша. […]* (28 ноември 1950, София). В едно от писмата (14 март 1954 г.) Кацарова подчертава, че тези текстове представят лични свидетелства за преживяното време и имат характер на дневник: *Не изгаряйте писмата, нали знаете, че не водя дневник* (Peycheva, Dimov, Kukudov 2021: 301).

Светът на терена

Професионалният свят на Райна Кацарова е разделен между теренните пътувания и заниманията/дейностите в академичните среди. В България Райна Кацарова е утвърдена като парадигматична фигура на теренен етномузиколог. Теренната работа на Райна Кацарова, частично представена в нейните писма, разкрива различни картини от многобройните

ѝ пътувания във всички краища на България. В писмата по особен начин се събират и пресичат различни моменти и аспекти от нейната теренна работа – образи, срещи, събития, преживявания в реални житейски ситуации. Важно място в текстовете на писмата заемат саморефлексиите на Кацарова за нейните индивидуални преживявания и реакции, както и за естеството на нейните взаимодействия с хората в хода на изследователския процес на терена.

В процеса на извършваната теренна работа Райна Кацарова конструира нов познавателен подход към носителите на българския фолклор чрез прилагане на разнообразни стратегии за сближаване с тях. Този комуникативен подход е спонтанен, гъвкав, пластичен и създава условия за жива свързаност на изследователя с неговите респонденти чрез участие (прилагане на метода наблюдение), диалог (прилагане на методи като интервю, свободен разговор и др.) и задълбочено съучастие (прилагане на метода включено наблюдение). Пример за прилагането на такъв подход е показан в писмо, разказващо за теренна работа в Неврокоп (28 декември 1950 г.): *Записах и стъпките на 10-тина хора. Пеем, пишем, па станем та поиграем. Вечер работя до късно – снощи до 3 ч., по заран си отспивам. Хората идват от работа, т.е. след 17 ч. Пеят на два гласа – сами казват, че „дзвънят като дзвънци“* (Peycheva, Dimov, Kukudov 2021: 287). Видно е, че Кацарова търси свои пътища и начини за вникване в изследваните от нея светове и за установяване на връзки с членовете на изучаваната култура чрез взаимодействие – тя пее (*пеем*) и играе (*поиграем*) заедно с хората, за да придобие опитни знания в сътрудничество с местните изпълнители. Очевидно е, че тя осъществява изследване с хората, а не изследване на хората. Диалогичният обмен води до постигане на по-дълбока емоционална свързаност и разбиране с тях. Кацарова внимателно се вслушва в езика, с който хората, носители на музикалната култура, говорят за своето многогласно пеене. Тя зачита местното знание, дава глас на хората и артикулира знания и термини от вътрешна перспектива (emic perspective) за местния музикален опит (*дзвънят като дзвънци*).

Някои от писмата на Райна Кацарова дават сведения за функционирането на властовите отношения в проучваните селища. В писмо до майка ѝ Стефания от 12 юли 1955 г. Райна Кацарова осветлява как се развива и променя практикуването на ритуала *Еньова буля* в едно странджанско село и интерпретира като проблем негласната „забрана“ на местни бюрократи да се предават и възпроизвеждат наследените от миналото ритуални традиции: *Във Факия с Бинка Вазова събрахме доста материал, но от друга страна се върнах много депресирана. Имах чувството, че се разделям с нещо безвъзвратно загиващо от тесногърдие и простащина. [...] Всичко се унищожава с престъпно лекомислие. Мълчаливо се запрещава (забранява). Карикатурът ги в околийския стършел [...] Посягат на традиции, утвърдени от дълговековна практика. Традиции оптимистични, повдигащи духа, ободряващи – обединяващи едновременно музика, игра и поезия, които не са друго, а истински народен театър, близък до сърцето, разбиранията на селянина. Ограбват радостта и развлеченията на народа, без да му дават нищо с/у това. В най-добрия случай*

само еротични модни танци – долнокачествени присади на западноевропейска култура. Така ме боли сърцето, така дълбоко страдам като наблюдавам това похищение, че ще искам среща с Вълко Червенков – да му разкажа всичко. Не може така безотговорно да се съсипва и потъпква народната култура Трябваше да чуете и видите жените, които заради нас възстановиха „Еньова буля". Доволни и щастливи. Направихме филм и снимки... (12 Юли 1955, София) (Peycheva, Dimov, Kukudov 2021: 303-304). В писмото са представени различни гледни точки и реакции – на местните власти (които „похищават" и „унищожават всичко"), на местните жени (които са доволни и щастливи от възстановката на ритуала), на Кацарова (която „дълбоко страда" и е „много депресирана").

Споделените в писмата емпирични наблюдения и етнографски впечатления, получени в хода на теренната работа, донякъде разкриват в какви непознати за нея светове пътува Райна Кацарова. Текстовете показват в конкретни детайли по какви начини тя общува чрез вербален, неещ и танцов език със своите респонденти и как изследва аспекти на собствените си усещания, емоции и поведение.

В академичния свят

Академичната общност и научните институции са друг особен жизнен свят, за който добиваме представа чрез някои от писмата на Райна Кацарова. Тя се занимава с темата за претовареността в академичната дейност. Тя фокусира своето внимание върху сроковете в научната работа и произтичащото от тях напрежение в две писма. В първото от 10 септември 1953 г. тя пише до майка си: *Работата ме грабна така, че пак не остава време за писане. И вчера, и днес, въпреки че са празници, имах да довършвам някои работи (да не говорим за Пиринския сборник, който ми е като воденично колело на шията). Само заради тия пусти срокове – отровиха ми тия срокове радостта от работата. Не може човек спокойно, издълбоко да изпипа работата, да провери фонограмите 2 и 3 х* (пъти – бел. Л. П.), *да се спре на диалекта, който в Пиринския край, благодарение на масата бежанци от Серско и Драмско се е много изменил и вече няма никаква хомогенност. Не – срока, плана и това си е. После отчитат слаби и недоносени работи и не им идва акъла на амбициозни директори, ами на количеството гледат – а качеството!?... В някои институти хипертонията е най-обикновено явление. То, добре, че наследството ми е харно – биологията, а то средата. Господ да ти е на помощ, та хич им не обръщам внимание* (10 септември 1953) (Peycheva, Dimov, Kukudov 2021: 297). Тук саморефлексиите на Кацарова разкриват нейния личен опит с организиране на работния режим, с натиска, на който е подложена от сроковете и със забавянията, които не са редки при хуманитарните изследвания. Според нея натискът на сроковете може да създава екстремни обстоятелства в ежедневния работен живот и се интерпретира като стресогенен и болестотворен (*В някои институти хипертонията е най-обикновено явление*).

В писмо от 24 август 1954 г. Райна Кацарова е фокус на разказа. Тя изследва собствения си опит, като размишлява за изследователския процес и за своята роля в него. В режим на самоанализ тя информира за

специфична ситуация – поредна безсънна нощ (*денонощно бдение*) и конкретни проблеми, характерни за творческата тревожност (*аз съм вечно недоволна и все казвам, може и още по-добре да бъде*): *До днес заранта бе денонощно бдение. Който казва, че наука може да се прави бързо, или нищо не разбира от творческия процес на създаването на едно научно обосновано творение, или прости им Господи, че не знаят. А на всичко отгоре аз съм вечно недоволна и все казвам, може и още по-добре да бъде. Ще ми се всичко да е дотъманено, но уви!. Планове и срокове – безсмислица при научната работа – трябва да се спазват. И въпреки, че успявам да затягам и да задържам, пак се получава бързане* (24 август 1954, София) (Peycheva, Dimov, Kukudov 2021: 301). В този текст Кацарова отбелязва, че изследователският процес е огромно лично предизвикателство за нея, защото, подобно на всеки самопредизвикващ се и стремящ се към съвършенство творец, тя е изключително взискателна и критична към себе си, бори се със себе си и е *вечно недоволна*. Подбраните писма дават достъп до моменти от ежедневието на професионалните изследователи в академичните организации.

Заключение

Саморефлексивността на Райна Кацарова в разглежданите текстове е доста необичайна за българските етномузиколози през периода когато писмата са писани (1920-те – 1950-те). През тези и през следващите десетилетия (поне до края на 1970-те) рядко се среща включването на лични реакции в етномузикологични трудове.

Като цяло корпусът от писма би могъл да се чете и като специфична автоетнография, чрез която Кацарова открито и честно разказва за себе си, за емпиричния свят, за трудностите и предизвикателствата на етномузикологическите изследвания. Авторефлексията и вниманието към собствените мисли и преживявания, осъществени със забележителна „етнографска честност", дават информация за личния и професионален живот на Райна Кацарова през разглеждания период. Те предлагат когнитивна рамка за разбиране на споделения в тях жизнен опит. В тези писма, съдържащи конкретни лични преживявания, тя се разкрива като емоционален автоетнограф – едновременно теренист-емпирик и кабинетен учен-интерпретатор, човек – отворен към света и хората; емоционално интелигентен; силно харесващ или нехаресващ; смел: ...*нали знаеш колко обичам такива смели работи* (Peycheva, Dimov, Kukudov 2021: 294); уязвим: *Заболя ме сърцето* (12 юли 1955, София); великодушен и благороден: *Дойде да ме моли да го представя за лауреат на Димитровска награда*. [...] *Тоя, който ме ограби и се подписа на мой труд! Щастлива съм, обаче, че можах да погледна на всичко съвсем пречистена от личните си огорчения, днес представих доклада си. Трябва много, много да благодаря на вас, скъпи родители, че сте ме научили да бъда честна и обективна. Така ми е леко на сърцето. Не съм уверена, че съм простила като истинска християнка. Горчилката си е още в мен, но въпреки това с лека ръка и леко сърце написах моята оценка и признах заслугите му, ако и вредата от неговите писания да не беше малка (имам предвид муз. му критика). Но книжовното му дело заслужава да бъде почетено. Скаран с всички – всички го мразят. [...] Не се знае горе как ще решат. Желая му сполука* (30 януари 1950, София).

Писмата подсказват, че Райна Кацарова е предшественик на процеси, които по-късно водят до радикални трансформации в целите на изследователската работа в социалните и хуманитарните науки – от описание към комуникация (Ellis & Bochner 2000: 748). Личните писма на Райна Кацарова не са само сбирка от записани ситуативни впечатления и преживявания в историческия момент, когато се появяват. Те по нов начин разказват различни истории, наситени с емоции и имат своето място в българската етномузикологична традиция. Защото връщат към общия дух на времето, когато са писани, и дават възможност да се видят разнообразни моменти и контексти, в които са работили професионалните етномузиколози в България. Споделените в разгледаните писма преживявания на Райна Кацарова от първо лице са много въздействащи. Те разкриват, че тя, като човек с пасионарна енергия, индивидуална дързост и кураж, е положила изключително продуктивни усилия за развитието на българската етномузикология. Прокарала е едни пътеки, по които да вървят поколения етномузиколози след нея. Включително и нашето поколение, което е тук днес.

Библиография

Peycheva, Dimov, Kukudov (2021): Peycheva, Lozanka, Ventsislav Dimov, Geo Kukudov. С хоро и песен, с перо и слово. 120 години от рождението на Райна Кацарова [S horo i pesen, s pero i slovo. 120 godini ot rozhdenieto na Rayna Katsarova]. Sofia.

Carolyn, Bochner (2000): Carolyn, Ellis & Bochner Arthur. Autoethnography, personal narrative, and reflexivity: Researcher as Subject. In Denzin Norman & Lincoln Yvonna (Eds.). The Handbook of Qualitative Research (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications. 733-768. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/254703924_Autoethnography_Personal_Narrative_Reflexivity_Researcher_as_Subject> [Accessed 27.06.2025]

Summary

Raina Kazarova's personal archive holds a significant place in the scholarly research of Bulgarian traditional music and dance, particularly in relation to ethnomusicological ideas, practices, and their interpretation. The archive primarily consists of epistolary material and a diary maintained over three decades. This study focuses on selected letters closely related to both Kazarova's personal and professional life, including her fieldwork and academic endeavours. This body of letters is interpreted as a specific form of autoethnography – a self-narrative detailing her experiences and the challenges of her professional world. Raina Kazarova's personal letters are more than just a collection of situational impressions and experiences recorded at a specific historical moment. They offer fresh perspectives on various emotionally charged stories and hold a distinct place in Bulgarian ethnomusicological tradition. This is because they evoke the overall spirit of the era in which they were written, providing insights into the diverse moments and contexts in which professional ethnomusicologists in Bulgaria operated. Kazarova's firsthand accounts shared in these letters are incredibly impactful. They reveal her as an individual of passionate energy, unique audacity, and courage, who made exceptionally productive efforts to advance Bulgarian ethnomusicology. She paved pathways for generations of ethnomusicologists to follow, including our generation present here today.

Новите (стари) музикалнофолклорни архиви на XXI век – практически и етични аспекти

The New (Old) Folk Music Archives of the 21st Century: Practical and Ethical Issues

Румяна Маргаритова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Rumiana Margaritova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Статията се фокусира върху една актуална и все по-разрастваща се практика, свързана с музикалнофолклорните архиви – формиране на нови архивни колекции, базирани на стари ресурси от музикално наследство на определени общности. Това явление се разглежда чрез конкретни примери, с опит за изясняване на философските и етичните му основания. Освен това темата се проблематизира като отражение на съвременни тенденции в етномузикологията и като потенциално влияещ фактор на нейното бъдещо развитие.

Ключови думи: музикалнофолклорни архиви, деколонизиране, етномузикология, легитимация на общности

Abstract: The article[2] focuses on a current and increasingly widespread practice related to folk music archives – the formation of new archival collections based on existing musical heritage resources of specific communities. This phenomenon is examined through concrete examples with an attempt to clarify its philosophical and ethical foundations. Additionally, the topic is problematized as a reflection of contemporary trends in ethnomusicology and as a potentially influential factor on its future development.

Keywords: folk music archives, decolonisation, ethnomusicology, community recognition

Въведение

Този текст разглежда явление, развиващо се през последните десетилетия – все по-активната практика по създаване на нови музикалнофолклорни архиви, базирани на компилации от вече съществуващи архивни ресурси. Включвайки материали от архиви, библиотеки, музеи, радиофондове или частни колекции, тези нови (и в същото време стари)

---

[1] *Rumiana Margaritova is an Assistant Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. She holds an MA in Musicology from the National Academy of Music "Prof. Pancho Vladigerov" in Sofia, and a PhD in Ethnomusicology from the Institute of Art Studies. Her research focuses on the institutional development of Turkish music in Bulgaria, Alevi-Bektashi ritual music, and folk music archives.*

E-mail: rumiana_margaritova@yahoo.com

[2] The article is a result of the implementation of project BG16RFPR002-1.014-0011 Sustainable Development of the Center of Excellence "Heritage BG", funded under the grant aid procedure BG16RFPR002-1.014 "Sustainable Development of Centers of Excellence and Centers of Competence, Including Specific Infrastructures or Their Associations from the National Roadmap for Scientific Infrastructure".

сбирки съдържат най-вече звукови образци от музикалното наследство на определени общности, съответно се етикетират съобразно тяхното наименование. Такива практики – макар и различни по обхват – се регистрират из целия свят и често се обосновават с понятия като „деколонизиране“ и „репатриране“. Без съмнение, това е явление с корени в политическата, идеологическата и социалната динамика на XIX и XX век, а днешното му развитие е свързано с глобализацията и дигитализацията на XXI век. То оказва въздействие както върху самите общности и архивни институции, така и върху етномузикологията като научна дисциплина – именно тази широта на влиянието му привлече вниманието ми.

В изложението си ще се опитам да осветля темата през призмата на два значими проекта от последните пет години: инициативата за създаване на „Международен звуков архив на тюркския свят“ и „Деколонизиране на Югоизточно-Азиатските звукови архиви“ (DeCoSEAS). Интересът ми е насочен както към конкретните дейности в рамките на тези амбициозни инициативи, така и към философията зад тях. В проучването си се опирам главно на информация, достъпна в представителни уебсайтове и релевантни публикации – с особен акцент върху текстове на ключови участници в проектите. Целта на настоящото изследване е да проследи как тези съвременни архивни инициативи отразяват променящите се роли и стратегии на музикалнофолклорните архиви днес и да идентифицира чрез тях основни тенденции и напрежения в развитието на етномузикологията като научна дисциплина. Преди това, като въведение в темата, е необходимо уточнение на термините „репатриране“ и „деколонизиране“. Те присъстват – в една или друга степен – в аргументацията на разглежданите проекти; те са част и от актуалния научен разговор в областта на етномузикологията.

Относно термините „репатриране“ и „деколонизиране“

„Репатриране“[3] е термин, произхождащ от латинския глагол *repatriare*, т.е. връщане към бащината земя, с оригинална употреба изключително спрямо живи същества. Думата започва да променя значението си, навлизайки в по-широка употреба в САЩ след 70-те години на XX в., когато законово се урежда въпросът за препогребване на починали местни северноамериканци в родните им места, съобразно традиционните ритуали. От този специфичен контекст терминът се прехвърля и върху дейностите по връщане на музейни и архивни експонати в местата или общностите на оригиналния им произход. Тук попадат и записаните образци с традиционна музика, което от северноамерикански вече е глобален феномен. Колкото до термина „колонизиране“ – неговите исторически и политически конотации са разглеждани през различни научни

[3] Информацията относно термина „репатриране“ е заимствана от (Gunderson, Woods 2019: xliii-xxv).

парадигми, като особено влияние днес оказват постструктуралистките и деколониалните теории (Kohn, Reddy 2024). Популярността на тези теоретични подходи изглежда е довела до по-общото използване на термина като синоним на „завладяване“ и „доминация“, както и до по-безкритичното му прилагане в оценките на стари и нови научни парадигми, културни практики и културно наследство. Репатрирането на музика се свързва с колониалното наследство, но и с етически компрометиран записвачески контекст в по-широк смисъл[4]. Факт е, че първите звукови архиви са създадени в условията на колониални отношения. Факт е, че мотивацията на първите събирачи е била тревогата от изчезването на „примитивните“ и „древните“ култури под влияние на модерността, а това се е тълкувало като проблем по-скоро на науката, а не толкова на хората, носители на тези култури (Fox 2013: 538; Lancefield 2019: 3). Факт е също така, че и Берлинският, и Виенският фонограмни архиви са осъществявали записи на военнопленници от Първата и Втората световни войни (Nurlybayeva 2021; Nurlybayeva 2024). Но (пре)акцентирането на „расисткото и колониално наследство на етномузикологията“ (Fox 2013: 523) води и до някои категорични схващания за звуковите архиви – като институции, съхранили „колониални структури на власт и познание“ (Hilden, Mahazi, Kalibani 2021: 1), „пространства на доминация и съпротива“ (Fox 2018), със съдържание, разглеждано като „продукт на политики и идеологии“ (Counsel 2005: 367).

Какво се предлага като възможна алтернатива? Архивите да се мислят като „споделено наследство“, да се установят ясни политики за достъп и репатриране на материалите, както и да се включат гласовете на общностите в интерпретациите на звуковото наследство (Fox 2013: 552; Hilden, Mahazi, Kalibani, 2021). В тази сбито формулирана реторика попадат – макар и в различна степен – и двата архивни проекта, обект на моето проучване.

International Phonogram Archive of the Turkic World

Проектът се осъществява от Международната организация за тюркска култура TÜRKSOY, в партньорство с International Council for Traditional Music and Dance (ICTMD) и с подкрепата на културните министерства на тюркските страни. Ръководител е Фатима Нурлубаева от Казахската национална академия по изкуствата. Въпреки липсата на официален уебсайт и по-подробна публична информация, ориентир за

[4] За Антъни Сийгър репатрирането представлява „връщане на музиката в обращение в общности, в които тя е била недостъпна в резултат на външни властови неравенства – често вследствие на колониализъм, но също и поради неравен достъп до богатство и технологии, образование и други фактори“ (по Gunderson, Woods 2019: xliv). Франк Гундерсън и Брет Уудс разширяват тази дефиниция, като включват и „музика, която е била взета при условия на принуда – като война, робство, миграция, маргинализация или бедност“ (Gunderson, Woods 2019: xliv).

целите и посоките на проекта дават няколко публикации и доклади, главно на самата Нурлубаева. Основната, имплицитно заявена цел е създаването на консолидиран архив с „изчерпателна база данни" от образци на музикалната култура на тюркските страни (Akat 2022). Проектът стартира през 2020 г., като стъпва върху по-ранна архивна работа. Към момента той все още е в процес на развитие, като досега официално са представени единствено резултати от проучвания на архиви, съхраняващи „музика на тюркския свят". Сред по-конкретно посочените институции са архивите в Берлин, Виена, Париж, Санкт Петербург и Москва, архивът на Унгарската академия на науките, както и архиви в самите тюркски страни (Nurlybayeva 2021; Nurlybayeva 2024; Akat 2022). В повечето случаи проектът се аргументира с необходимостта от опазване, съхраняване и улесняване на достъпа до тюркското музикално наследство (Nurlybayeva 2021; Nurlybayeva 2024; Akat 2022). В отделни негови представяния обаче се срещат и идеи, свързани с парадигмата на деколонизирането на архиви[5], както и концепции, които акцентират върху утвърждаването на „общата музикална памет и наследство на тюркските народи" (Akat 2022) и върху понятието за „тюркска музикална цивилизация" (Nurlybayeva 2021).

В презентирането на проекта участва, макар и не толкова активно, и етномузикологът Абдуллах Акат от Държавната консерватория към Истанбулския университет. Самият той има опит с архивни инициативи, свързани с изграждането на „Черноморски музикален архив" (или KARMA – *Karadeniz music archive*). Идеята зад KARMA е била да се обединят източници, които да осветлят музикалните промени и мрежите на взаимодействие в Източния Черноморски регион. Основният ресурс се е състоял от копия на аудио-визуални архивни и комерсиални материали – предимно от Турция, но също и от институции в други страни. Архивът е създаден през 2014 г., но в резултат на реформа в турските университети остава без финансова и техническа поддръжка (Akat, Nural 2022). Вероятно архивът остава недостъпен и до днес, което може да обясни и липсата на по-конкретна информация за съдържанието му.

Защо отбелязвам този проект? В една от статиите си, посветена на KARMA, Абдуллах Акат споменава Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата като съдържащ релевантни записи от Североизточна България и Добруджа. (Akat, Nural 2022: 58). Посочен е също и архивът на Държавната консерватория в Тбилиси. През 2014 г. с тази институция е подписан меморандум за сътрудничество, който улеснява обмена и дигитализирането на архивни материали, както и провеждането на теренни експедиции (Akat, Nural 2022:

---

[5] „Sounds of the Turkic World: Decolonization of Musical Archives" е заглавието на доклад, изнесен от Фатима Нурлубаева на 47th International Council for Traditional Music World Conference, University of Ghana, Legon, 13-19 July 2023.

58). Интерес към нашата институция Абдуллах Акат е проявявал, макар да не го е свързвал експлицитно с архивните проекти, с които е ангажиран[6].

Другият проект, към който насочвам вниманието си, също обединява култури под етикета на единен регион. Това е мащабният DeCoSEAS – „Деколонизиране на Югоизточно-Азиатските звукови архиви". Информацията за проекта е широко достъпна, а изложението по-долу се базира на два основни източника. Първият е официалният сайт на DeCoSEAS – визуално привлекателен, лесен за навигация и богат на информация, материали и препратки. Вторият източник са две съвместни статии на координаторите на проекта, в които техните „гласове" диалогизират – в паралелни колони или редуващи се пасажи, отразявайки както индивидуалните им позиции, така и съвместната им работа (Yamomo, Titus 2021; Yamomo, Titus 2024).

DeCoSEAS: Decolonizing Southeast Asian Sound Archives

Финансирането на проекта се осъществява по рамковата програма на Европейския съюз „Хоризонт 2020". Реализира се в периода 2021–2024 като колаборация между учени от Нидерландия, Великобритания и Франция, в партньорство с институции, неправителствени организации и изследователи, артисти и активисти от Югоизточна Азия. Координатори са Барбара Титъс – културален музиколог от Амстердамския университет, и ме'Ле Ямомо, родом от Филипините, определян като театрален и звуков изследовател, театрален творец и композитор.

Мисията на проекта е залегнала в името му – **„деколонизиране" на звуковото наследство на Югоизточна Азия**. Основна задача и пряк резултат от работата по проекта е създаването на платформа с отворен достъп до три звукови колекции от европейски архиви:

1. архивът на Яап Кунст – нидерландският музиколог, дал името на дисциплината „етномузикология";
2. записи на предавания на BBC от 30-те до 50-те години на XX век, насочени към Югоизточна Азия;
3. колекция с ритуална музика на индонезийския народ торая.

Дигиталните колекции са само една от дейностите по проекта. Сред останалите инициативи са предоставянето на грантове за архивни изследвания, насочени към заинтересовани лица от Югоизточна Азия, както и осигуряването на възможности за публикуване – отново с

[6] В края на 2022 г. Селин Саъроолу, дипломантка на Абдуллах Акат, провежда проучване в Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата. Резултатите от нейната работа са включени в магистърската ѝ теза, защитена в Истанбулския университет (Sağıroğlu 2024).

участието на местни изследователи. Целта е „прехвърляне на правомощията“ върху собственото наследство на тези общности и „разнообразяване на диалога“ относно неговото куриране[7].

Деколониалната реторика прониква в аргументацията и описанието на всяка една от дейностите по проекта. Самият Яап Кунст попада под нейната критика заради използването на понятия като „примитивен“ и „цивилизован“, които внушават културно превъзходство (Yamomo, Titus 2021: 45). Като форма на колониализъм се тълкува дори фактът, че той селектира за записите си предимно неевропейско звучене (Yamomo, Titus 2024: 112-113).

В деколониалната философия на DeCoSEAS се открояват и постструктуралистки идеи, макар те да не са обозначени изрично като такива. Това се вижда особено ясно в критиката на ме'Ле Ямомо към западната епистемология, изложена по-долу. В публикациите си Ямомо повтаря идеята, че от Просвещението насам европейските херменевтики на познанието са съсредоточени върху зрението като основно сетиво. Това води до приоритизиране на визуалното при формирането и легитимирането на знанието. Самият термин „Просвещение“ – припомня той – е визуална метафора. *Окуларцентризмът* същевременно оставя нечути гласовете на онези, които не са били „грамотни“ на езика на познанието, възприеман като универсален (Yamomo, Titus 2024: 113).

В търсене на алтернатива на тази визуална доминация, Ямомо – стъпвайки на Гаятри Спивак – предлага **слушането**. В контекста на проекта DeCoSEAS то се реализира през архивните ресурси, съдържащи „маргинализираните“ гласове от Глобалния Юг с тяхното познание, въплътено в звукова, а не във визуална форма. Така **слушането**, при което трансферът на знание е от Глобалния Юг към Глобалния Север, се превръща в метод за деколонизиране (Yamomo, Titus 2024: 113, 120, 121).

Деколонизираща практика е също и извеждането на преден план – чрез DeCoSEAS – на местните общности в дискурса относно тяхното архивно наследство (Yamomo, Titus 2024: 118). Пространството за тези нови, indigenous гласове се отваря чрез „прогонване на предците“ – така Барбара Титус метафорично назовава отхвърлянето на хегемонията на старите авторитети в концепциите за култура и история (Yamomo, Titus 2021: 62). Такова препозициониране, смятат Барбара Титус и ме'Ле Ямомо, би създало условия за една по-приобщаваща музикология (Yamomo, Titus 2021: 64). А техните думи съвсем не звучат изолирано в съвременния етномузикологически дискурс[8].

---

[7] Посочените формулировки са цитати от официалния проектен сайт.

[8] Един от многото примери е изследователската група “Indigenous music and dance”, функционираща от няколко години в структурата на International Council for Traditional Music and Dance (ICTMD). Отворена към „участници с разнообразен профил, включително традиционни изпълнители и педагози“, нейната цел е „да задълбочи разбирането и осъзнаването на

Заключение

Изложеното дотук засяга една малка част от това, което би могло да се каже по темата. Ясно е, че тя е отворена и дискусионна, а процесите са в развитие. Но в бегло представените от мен архивни проекти се открояват няколко тенденции:

- деинституционализират се стари архиви – съществуващите институции вече не са толкова необходими като компактен източник на знание; отделни техни части се компилират в нови колекции, които изпълняват други културни и обществени функции;
- нови (или преконфигурирани стари) общности се легитимират културно чрез архивирано звуково наследство;
- засилва се културният активизъм в съвременната етномузикология;
- осъзнаването на тези три тенденции породи у мен някои (тревожни) въпроси относно бъдещето на нашата наука и на музикалнофолклорните архиви. Сбито предавам част от тях:
- Чрез деинституционализирането на архивите се снема идеология. Не се ли поставя друга обаче? Рушат ли се властови отношения и не се ли заменят те с нови?
- Размиването между „емик“ и „етик“ – перспективата на вътрешните и външните за културата и дори отричането на „етик“ при предълно диалогичната етномузикология не отнема ли от нейната научност? От *учени* етномузиколози няма ли да се превърнем в *куратори* на гледни точки и позиции?
- Ако ранните архиви са етически компрометирани заради поставянето на ултимативно научни цели, не рискуваме ли сега да компрометираме науката в името на ултимативно етични цели?

Ще завърша с думите на Улрих Моргенщерн от Виенския университет за музикални и сценични изкуства, казани от различна перспектива: „имаме сериозни основания да смятаме, че е необходима „постдеколонизация на етномузикологията“ (Morgenstern 2018: 25). Моят глас е в негова подкрепа.

музиката и танца в рамките на местните и коренните култури по света“, със заявен ангажимент към „етични изследователски партньорства, които допринасят за благото на местните и коренните общности, като същевременно подкрепят техните изпълнители и преподаватели в поддържането на знанията и практиките, свързани с музика и танц“. Достъпно на: https://www.ictmusic.org/studygroup/indigenous

Библиография

Литература

Akat, Nural (2022): Akat, Abdullah; Özgün Arda Nural. Managing Karadeniz Music Archive (KARMA): Foundations, Improvements, and Current Applications. – In: Muzikologija-Musicology, № 33 (December). Belgrade, 53-71.

Fox (2013): Fox, Aaron. Repatriation as reanimation through reciprocity. – In: Bohlman, Philip (ed.). The Cambridge History of World Music. Cambridge University Press, 522-554.

Gunderson, Woods (2019): Gunderson, Frank; Bret Woods. Pathways toward Open Dialogues about Sonic Heritage: An Introduction to the Oxford Handbook of Musical Repatriation. - In: Gunderson, Frank; Robert C. Lancefield; Bret Woods (eds.). The Oxford Handbook of Musical Repatriation. Oxford University Press, xliii-xxv.

Lancefield (2019): Lancefield, Robert. Reflections on Rconnections: When Human and Archival Modes of Memory Meet. – In: Gunderson, Frank; Robert C. Lancefield; Bret Woods (eds.). The Oxford Handbook of Musical Repatriation. Oxford University Press, 1-21.

Morgenstern (2018): Morgenstern, Ulrich. Towards the History of Ideas in Ethnomusicology. Theory and Methods between the Late 18th and the Early 20th Century. Musicologist. Vol. 2, issue 1, 1-31.

Nurlybayeva (2021): Nurlybayeva, Fatima. Cultural Heritage of Turkic-Speaking Peoples in World Collections: Historical Audio Recordings of The Berlin Phonogram Archive. Eurasian Music Science Journal. Tashkent, Uzbekistan, (2), 54-66.

Nurlybayeva (2024): Nurlybayeva Fatima. Traditional Music of the Turkic World in the European Archives: Unknown Historical Audio Collections of the Second World War. Bulletin of Eurasian International University, № 3, 30-40.

Sağıroğlu (2024): Sağıroğlu, Selin. Bulgaristan müzik arşivlerindeki Türk müziğine ilişkin tarihi ses kaynaklarının kataloglanması. Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi.

Yamomo, Titus (2021): Yamomo, meLê, Barbara Titus. The Persistent Refrain of the Colonial Archival Logic / Colonial Entanglements and Sonic Transgressions: Sounding Out the Jaap Kunst Collection. – In: Ajotikar, Rasika (ed.). Postcolonial Sound Archives: Challenges and Potentials [the world of music (new series) 10/1], 39-70.

Yamomo, Titus (2024). Yamomo, meLê, Barbara Titus. Rehearsing Decolonial Curatorship of Southeast Asian Sound Archives in Europe. – In: van Bijnen, E; P. Brandon; K. Fatah-Black; I. Limon; W. Modest; M. Schavemaker (Eds.). The Future of the Dutch Colonial Past: Curating Heritage, Art and Activism. Amsterdam University Press, 110-125).

Интернет източници

Akat (2022): Akat, Abdullah. Historical Sound Recordings of the Turkic-Speaking World in the Archive Collections. Paper presented at the 24th Meeting of the Study Group on Historical Sources, ICTM, Belgium, October 2022 (abstract). Available at: https://www.ictmusic.org/sites/default/files/ICTM_STG_HS_Book%20of%20Abstracts%202022_5.pdf

Counsel (2018): Counsel, Graeme. Sound archives in West Africa. – In: The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage. Routledge: 16 May 2018. Available at: https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315299310-36 [Accessed on: 07.04.2025]

DeCoSEAS. Decolonizing Southeast Asian Sound Archives. Available at: https://www.decoseas.org/

Fox (2018): Fox, Aaron. Decolonizing the Ethnomusicological Archive: A Talk by Aaron Fox (annotation). University of California, Santa Barbara. Available at: https://www.library.ucsb.edu/events-exhibitions/decolonizing-ethnomusicological-archive

Hilden, Mahazi, Kalibani (2021): Hilden, Irene; Jasmin Mahazi; Mèhèza Kalibani. Accessing Colonial Sound Archives: For a Plurality of Interpretations. – In: Sammeln. Der Kosmos wissenschaftlicher Objekte. Available at: https://sammeln.hypotheses.org/2748

Kohn, Reddy (2024): Kohn, Margaret; Kavita Reddy. Colonialism. In: Zalta, Edward; Uri Nodelman (eds.).The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2024 Edition). Available at: https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/colonialism/

Summary

The article explores a current trend related to folk music archives – the creation of new digital collections based on pre-existing archival resources – in the context of decolonial and ethically grounded practices and the related cultural legitimisation of communities through their sonic heritage. It analyses the activities and underlying philosophies of two international projects: the International Phonogram Archive of the Turkic World and DeCoSEAS ("Decolonizing Southeast Asian Sound Archives"). On this basis, the article raises critical questions concerning the shifting roles and changing status of archives, and the challenges facing ethnomusicology as a discipline amid growing activism and epistemological transformation.

Музика на традиционни общности в архивни документи на Николай Кауфман

Music of Traditional Communities in Nikolay Kaufman's Archival Documents

Иванка Влаева[1]
Югозападен университет „Неофит Рилски“,
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Ivanka Vlaeva
South-West University "Neofit Rilski",
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Изследването има за цел да анализира материали на Николай Кауфман от Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата, Българска академия на науките, представящи някои традиционни общности в България. От архивните записи се очертава неговият образ на учен, който събира най-разнообразен фолклорен материал и максимално обхваща музиката на терен. Така той записва музика на различни общности – сред тях на евреи и на мюсюлмани в България. Именно тези материали са база за изследването и те очертават неговия принос в областта на документиране на различни общности и техните културно-музикални традиции.

Ключови думи: музика, архиви, записи, традиционни общности, Николай Кауфман

Abstract: The study aims to analyse materials by Nikolay Kaufman from the Musical Folklore Archive of the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, representing some traditional communities in Bulgaria. The archival records outline his image as a scholar with an open mind for collecting the most diverse folklore material and maximally covering the music in his fieldwork. Thus, he has recorded music from various community groups, including Jews and Muslims in Bulgaria. These materials form the basis of the study, outlining his contributions to the field of documenting various communities and their cultural and musical traditions.

Keywords: music, archives, recordings, traditional communities, Nikolay Kaufman

Въведение

Николай Кауфман (1925–2018) е изтъкнат български етномузиколог, композитор, педагог с огромни заслуги за документиране, анализиране и публикуване на хиляди образци от българската музикална традиция, както и от музикалното наследство на други общности в България. В резултат на активната си работа Николай Кауфман публикува десетки сборници и

[1] *Ivanka Vlaeva, DSc, is a Professor at the South-West University, Blagoevgrad, an Associate Member of the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, and a long-term lecturer at the Sofia University "St. Kliment Ohridski". Research areas: traditions and contemporary transformations of music in Bulgaria and Asia, archives, media and World Music. Author of the books: 'The creative choices of Lyubomir Denev and the improvisation' (2007), 'Music along the Silk Road (theoretical, historical and ethnomusicological studies)' (2009), 'Music in the global world (reflections in the Bulgarian education)' (2016), 'Traditional communities and archival documents. Music of Muslims in Bulgaria' (2022).*
E-mail: i_vlaeva@abv.bg

монографии, стотици статии и студии, събира над 30 000 фолклорни образци, а като композитор обработва и създава огромно количество произведения за различни състави. За много от тях използва български и еврейски сефарадски и ашкеназки песни. Богатството на българската метроритмика провокира създаването на клавирно творчество. Негови песни са включени в албуми, продуцирани от Марсел Селие, получили награда „Грами“. Заслугите на Кауфман към българската култура му донасят престижни държавни награди, както и избирането му за „академик“ в Българската академия на науките[2].

Архивните документи на Николай Кауфман предоставят безценен поглед върху традиционните общности и тяхната музика в България. Кауфман посвещава голяма част от своите изследвания на документирането на устни традиции и практики в различни селища. Неговите записи, нотограми и дешифрации съхраняват не само музикални характеристики. Чрез работата му получаваме представа за общуване, празненства и ритуали, в които музиката служи за обединяване на общности и за запазване на историческата им памет.

Архивните документи на Кауфман правят моментна снимка на наследството на традиционните общности под натиска на модернизацията. Кауфман не само документира разнообразна музика в България, но и спомага с архивните си материали за опазването на културното наследство. Работата му обогатява нашето разбиране за историческия и социален контекст, в който възниква съответна музика, за идентичност и за приемственост.

Настоящото изследване има за цел да анализира материали на Николай Кауфман от Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата – БАН, представящи някои традиционни общности. От архивните му записи се очертава неговият образ на учен, който събира най-разнообразен фолклорен материал и максимално обхваща музиката на терен. Кауфман в интервю отбелязва, че е имал не само желание и изследователски интерес, но и свобода за събиране на многослоен музикален материал. Той е от най-активно записващите музика на различни групи традиционни общности в България, заедно с огромното количество образци на български фолклор. Сред тях са записи на евреи и на мюсюлмани (българи, турци, др.) в описи, текстове, теренни бележки, звукозаписи. Именно архивни материали на тези общности са база за настоящото изследване и целта е да се представят техни характеристики, функции и специфики. Анализират се по-малко познати писмени и звукови теренни записи на фолклориста. Те очертават приноса на Николай Кауфман за документиране на различни групи общности (етнически, религиозни) и техните културно-музикални традиции, както и работата му за плътно представяне

---

[2] Вж. монографията на Веселка Тончева за дейността и творчеството на Николай Кауфман (Toncheva 2005).

на музиката от конкретно място. Това изследване поставя и много други въпроси например: за контекста на времето, когато са направени записите, за функционирането на съхраненото в архива в следващи исторически етапи в България, за влияния върху и трансформации на документираните образци, но тук тези въпроси не са обект на анализи.

Записи на Николай Кауфман на музика на различни общности

След работата ми в Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата – БАН установих документирани песни и инструментални мелодии на различни етнически и религиозни групи в България. Нотограмите и звукозаписите са направени наред с българските песни, инструментални мелодии и обичаи от всички музикалнофолклорни области в периода най-вече между 50-те и 70-те години на XX век. Терените записи са осъществени предимно в селищата, където живее една или друга общност. Николай Кауфман е сред първите щатни сътрудници на Института за музика (сега ИИИзк), записали най-разнообразни образци от много от документираните общности.

Фолкloристът проявява специален интерес към музикалното наследство на еврейската общност. Той си спомня, че още в началото на своя път на фолклорист е имал пълна свобода да записва музика и да пише изследвания (Lazarova 2016). Първите му публикувани работи са за богослужебната практика и народната музика при евреите в България (Kaufman 1960; 1967). Той записва техни песни в София. В архива има документирани от 1962 година две групи песни – шпаньолски (на ладино) и на идиш. В това изследване изводите ми са върху 38 образци: 34 шпаньолски песни и 4 песни на идиш. Ще обобщя, че повечето от изследваните от мен примери на шпаньолски песни се изпълняват по време на сватба. Заедно с тях са запазени други с развлекателна функция. Те демонстрират напр. типични музикални структури, изразни средства и маниер на изпълнение, характерни за т.нар. стара градска песен в България Два аудиопримера за споменатите музикалноритмични модели са „Ниня сос де баша дженте“[3] и „Антес трез аньос ла повра донзея“[4]. За тях е характерна тривременност, танцувалност, използване на по-широка интервалика, свързвана с градската песенност[5].

Сред градските шпаньолски музикални образци е документиран вариант на песен с широко битие в различни части на Балканския полуостров. Тя се е превърнала в химн на Странджа – „Ясен месец веч изгрява“. Райна Кацарова изследва тези музикални видоизменения в статията си „Балкански варианти на две турски песни“ с много примери от различни части на Балканите (Katzarova 1973). В изследвания от мен архивен

[3] AIAS I – BAS, MFA, NK156.1.17.

[4] AIAS I – BAS, MFA, NK156.1.14.

[5] AIAS I – BAS, MFA, f. 203, inv. no. 3184.

материал песента е с название „Сал ди ла пуерта“[6]. Николай Кауфман е записал в теренните бележки за нея: „танцова, с развлекателна функция и любовна тематика“. Фолклористът я документира в София през 1962 в изпълнение на Алберт Ниньо, за когото пише, че е от десето поколение жители в еврейския квартал Одрин–Позитано.

Друга група еврейски песни са песни на идиш в изпълнение на Гизела Борисова Бернщайн, която е родена в Русия през 1905[7]. В сравнение с шпаньолските тези примери звучат маршово и патетично. Пеят се на немски диалект, което е характерно за традициите на евреите ашкенази.

Николай Кауфман документира и образци, които не са типични за мястото, не се вписват в контекста на музикалната ситуация и може да не са част от конкретната задача на експедицията, което показва плътното документиране на музика на терена от изследователя. Фолклористът записва и селски фолклор, и градски фолклор. Фолклорният материал е записан в мястото на функциониране, по време на събори-надпявания и дори извън България. Притежаваме като пример записани от него текстове, отбелязани като „всъщност турски“ песни, направени през септември 1968 в с. Кирютня, Молдовска ССР[8]. До тях записвачът отбелязва: „Добрина Димитрова Димитрова, 22 г., българка от България, тук е със сливенския ансамбъл“. В теренните записки на фолклориста, обаче, след текстовете те са отбелязани също и като „гагаузки“ от с. Казаклия (сега в Молдова). По-нататък в бележките пише: „Прадедите им дошли тук към 1807 г. от Балканите (България)“ (Ил. 1, 2).

Архивни документи с музика на мюсюлмани

Многостранността и изключителната работоспособност на Николай Кауфман го насочват и към документирането и изследването на традициите на мюсюлмани в България (българи, турци, юруци, според неговите теренни бележки). В началото на работата си като теренист Николай Кауфман обхожда много селища в Родопите и записва там хиляди песни на отбелязаните от него като „българи мохамедани“[9], които по-късно изследва в първата си дисертация. Въз основа на анализи на най-важните елементи в структурата на песента, лада и орнаментиката и др., той установява сходства с песните на българите християни в района. Това сходство е документирано чрез звукозаписите, направени от него и съхранени в МФА на ИИИзк – БАН.

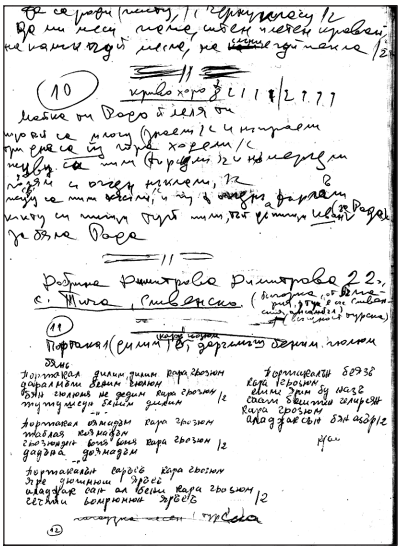
---

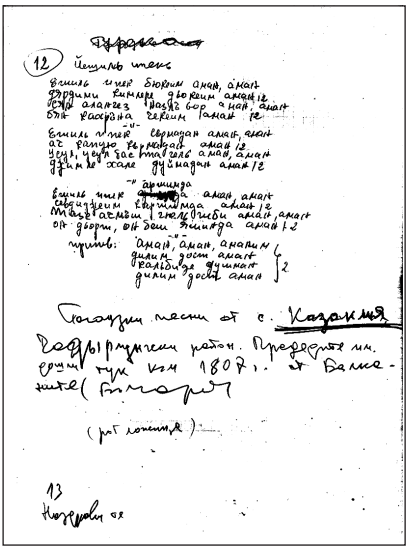
[6] AIAS I – BAS, MFA, f. 203, inv. no. 3184, NK156.1.21.

[7] AIAS I – BAS, MFA, 203, inv. no. 3184, NK156.2.1–3.

[8] AIAS I – BAS, MFA, f. 266, inv. no. 4761.

[9] В текста използвам названието българи мохамедани/българомохамедани, което Н. Кауфман отбелязва в теренните си бележки за утвърдилия се през последните десетилетия термин българи мюсюлмани.





1. Николай Кауфман, турска/гагаузка песен, текст, теренна тетрадка, с. Кирютня, Молдовска ССР, II т. септември 1968 г. (АИИИзк. I. МФА, п. 266, инв. № 4761)

Nikolay Kaufman, Turkish/Gagauz song, text, fieldwork notebook, village of Kiryutnia, Moldavian SSR, II pt. September 1968 (AIAS. I. MFA, f. 266, inv. no. 4761)

2. Николай Кауфман, турска/гагаузка песен, текст, теренна тетрадка, с. Кирютня, Молдовска ССР, II т. септември 1968 г. (АИИИзк. I. МФА, п. 266, инв. № 4761)

Nikolay Kaufman, Turkish/Gagauz song, text, fieldwork notebook, village of Kiryutnia, Moldavian SSR, II pt. September 1968 (AIAS. I. MFA, f. 266, inv. no. 4761)

След справки в МФА установих наличието на документи на Николай Кауфман в Института за изследване на изкуствата, отбелязани в процеса на теренна работа като „турски“[10]. Анализирах 159 броя – 30 от тях имат звукозаписи на магнетофонна лента. Част от тях са само описи и текстове. Има също нотирани мелодии – нотограми, правени на терен или дешифрации на звукозаписи. Към такъв начин на работа Николай Кауфман се е придържал вероятно, когато не е имал звукозаписна техника. В теренните бележки до някои образци има ремарки, че са подходящи като материал за композиране. Самият Николай Кауфман в интервю казва, че е правил песни върху материал от теренна работа за самодейни състави (Lazarova 2016).

Сред документите има звукозаписи, правени на плочи и на ленти. Магнетофоните заместват неудобните за теренна работа грамофони.

[10] По време на изследването установих, че теренната бележка „турски“ е условна. С нея се отбелязват както записани песни от турци в България, така и други, пяти от гагаузи, юруци, българи мюсюлмани, българи християни.

За тях Николай Кауфман си спомня: „Един фонографен[11] апарат тежеше 20 килограма, плочите и те 7-8 килограма. Той [грамофонът – б.м.] записва върху плочите (черни) със стружки, слага се празната плоча без бразди и той прави браздата – една сложна техника, не беше лесна работа, но го усвоихме“ (Toncheva 2004: 13-14).

Част от изследваните тук материали са събрани от мястото на функционирането им: гр. Дулово[12], с. Горна Хубавка, Омуртагско[13], с. Добротица, Дуловско[14]. Други събрани материали, отбелязани работно като „турски“ са от Родопите. Аудиозаписи от 1953 година най-ранните от този вид на терен в с. Нова Махала, Пещерско[15]. Те са на плочи, поради което днес може да се използват само 73 броя текстове от теренна тетрадка и на отделни листове. Николай Кауфман документира още осем турски песни от „Кърджали, записани в Батак от лагерници-турци през лятото на 1952 г.“[16]. И на това място Николай Кауфман оползотворява възникналите възможности, като записва плътно музиката, която му предоставя ситуацията.

Най-възрастният записан певец е Ахмед Сейди Пехливанов, с. Нова Махала, Пещерско, документиран от Кауфман през юни 1953. Информаторът тогава е на 93 години и вероятно е роден през 1860 година. С тази и друга информация беше потвърдено, че сред материалите има съхранени песенни традиции от XIX век, но и нови.

Теренните бележки изясняват, че част от записите функционират като елемент от общоизвестен репертоар с широк диапазон на разпространение. Затова намираме едни и същи песни, старателно документирани от различни фолклористи по различно време и в различни населени места. Една от тях е „Аман доктор“, изпълнявана в райони, отдалечени на около няколкостотин километра един от друг. Тя се среща в записи на песни, направени например от Николай Кауфман през 1960 в Родопите – с. Грохотно (Грохотна), Девинско[17].

За музиката на първите документирани турски песни и инструментални мелодии в Музикалнофолклорния архив на ИИИзк засега можем да съдим само по количеството и съдържанието на нотираните образци. Те са направени от Николай Кауфман и са съответно: от 1952 година – 8 броя от гр. Кърджали с ремарка „пяли турци“[18]; 19 броя от записи на свещеник Павел

---

[11] В случая става въпрос за грамофон, а не за фонограф. Грамофон се има предвид и по-нататък в текста. За звукозаписите в Института е използван апарат „Престо“ (Dimov 2021).

[12] AIAS I – BAS, MFA, f. 146, inv. no. 1675.

[13] AIAS I – BAS, MFA, f. 150, inv. no. 1811.

[14] AIAS I – BAS, MFA, f. 146, inv. no. 1676.

[15] AIAS I – BAS, MFA, 112, inv. no. 1131.

[16] Бележка върху първия свитък нотни листове в f. 114, inv. no. 1132.

[17] AIAS I – BAS, MFA, f. 148, inv. no. 1756, звукозапис на магнетофонната лента от експедицията 1.2.8.

[18] AIAS I – BAS, MFA, f. 114, inv. no. 1132.

Атанасов от с. Паскалево, Добричко[19]; от 1953 – 1 брой от гр. Плевен[20]; от 1958 – 2 броя от с. Добротица, Силистренско[21]. Към някои от тях има ценни пояснителни бележки. Един от първите, които фолклористът Кауфман записва през 1952, е свещеник Павел Атанасов в село Паскалево, Добричко. С прослушвания и записи на този информатор започва пътят на фолклориста Николай Кауфман. В свое интервю той казва: „Аз започнах с много приятни певци. С една певица Пенка Славова Поптодорова [...] и един друг – дядо Павел Атанасов, той беше поп на 85 години – много весел човек. И се сприятелихме с него. Той пееше и народни песни, но ги пееше някак като църковен певец. Всичко при него много лесно се записваше, нямаше тая свободна орнаментика. Пак орнаментирано, но по попски“ (Toncheva 2004: 13).

През юни 1953 година Николай Кауфман документира на плочи песни в с. Нова махала, Пещерско. Осъществява го съвместно с Елена Огнянова, която записва текста[22]. През декември 1953 продължава тази дейност в Плевен[23], откъдето има един звукозапис, един нотен материал и два текста. Тези звукови материали са на плочи и засега не са изследвани. Най-ранните, които може да се чуят сега, са на магнетофонни ленти. Благодарение на записаните звучащи образци може да се чуе и структурата на записаните песни, и да се установят други характеристики. Някои по-стари ленти, за които в теренните бележки е отбелязан звукозапис, не са съхранени (Tervel 1958)[24].

Звукозаписите от октомври 1958 г. са друга група звукови свидетелства от края на 50-те години на XX век. Те са от с. Окорш, Дуловско[25] и от с. Дулово (сега град), Силистренско[26]. Някои от тях са песенни образци на преселници от с. Водно, Дуловско – 8 песни; от с. Босна, Дуловско – 1 песен; и от с. Йордановo, Силистренско – 4 песни. След прослушването им, а и на малко по-късните от 1960 от експедиция в Родопите в с. Грохотна (сега Грохотно), Девинско[27] и в с. Чорбаджийско, Момчиловградско[28], установявам специфична музикална проблематика, свързана със сакрални традиции.

---

[19] AIAS I – BAS, MFA, f. 95, inv. no. 1034.

[20] AIAS I – BAS, MFA, f. 139, inv. no. 1518.

[21] AIAS I – BAS, MFA, f. 146, inv. no. 1676.

[22] AIAS I – BAS, MFA, f. 112, inv. no. 1131, 73 звукозаписа/73 текста.

[23] AIAS I – BAS, MFA, f. 139, inv. no. 1518.

[24] AIAS I – BAS, MFA, f. 145, inv. no. 1665.

[25] AIAS I – BAS, MFA, f. 146, inv. no. 1674, четвърта лента, втора страна, 5 звукозаписа – № 21–25.

[26] AIAS I – BAS, MFA, f. 146, inv. no. 1675, четвърта лента, втора страна, 21 звукозаписа – № 26–32, 1–6, 14–21.

[27] AIAS I – BAS, MFA, f. 148 inv. no. 1756, първа лента, втора страна, 9 звукозаписа – № 8–15, 17.

[28] AIAS I – BAS, MFA, f. 148, inv. no. 1765, трета лента, първа страна, 3 звукозаписа № 14–16.

От друга страна, когато се слушат, отбелязаните като „турски“ звукозаписи от средата на XX в. от Родопите, например, възникват асоциации с много познати ладомелодични модели, характерни за фолклорната музика в Родопите. До названието на такива песни се виждат бележки като: „стара местна“ или „слушана от стари хора“ песен – например № 13 от с. Грохотна. До песен № 16, записана от същото място, в теренната тетрадка е отбелязано: „на мел[одията] на тур[ска] п[есен] № 13“, след което следва част от българския текст, който се пее вместо турския. Възникват въпросите както за разлики, така и за общи черти на музика, изпълнявана от население с различни религиозни и културни характеристики, но живеещо в един и същ регион. Въпроси, които са си задавали и на които отговарят фолклористи, сред които и Н. Кауфман. Благодарение на богатия си теренен опит и на сравнителен анализ, той отстоява тезата, че българите мохамедани пеят песни, каквито пеят и българите християни. Доказателства за това негово заключение са теренните му записи.

Като цяло по-голямата част от работно обозначените като турски архивни звукозаписи са събрани по време на събори – например Николай Кауфман записва в Кърджали през 1961. Други материали са събрани при теренни експедиции: в Родопите през 1960; в района на Нови пазар през 1966; и дори в Съветската социалистическа република Молдова през 1968 (тези записи на Николай Кауфман вече бяха посочени). Останалите документирани материали са резултат от индивидуални теренни пътувания.

В с. Грохотна по време на експедиция „Родопи 1960 година“ Николай Кауфман отбелязва, че българи мохамедани от с. Нестан пеят български текст на мелодия на турска песен. По време на същата обиколка фолклористът записва турски песни, чиято мелодия и метрика не се различават от тези на типичните български родопски песни. В своя теренна бележка по време на теренна работа в с. Чорбаджийско, 1960, Кауфман пише „пущам на местните турци род[опски] б.м.[българомохамедански] песни от Златоградско. Те казват: това са „български“[29] Същото сходство се открива и в други турски и български записи от района на Лудогорието. Това е много актуален въпрос, който е проучван от различни учени в България, и вероятно ще продължава да се разглежда върху друг музикален материал.

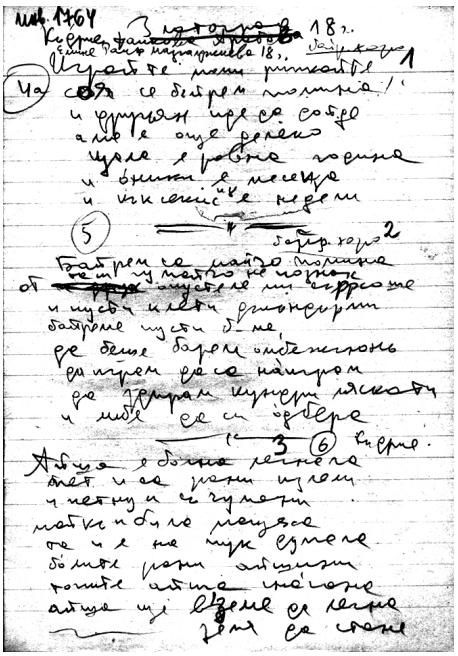
Документи за сакрални традиции

Сред анализираните материали се обособява музиката, свързана с религиозната традиция в джамията. Тя е част от ритуалната практика на ортодоксалните мюсюлмани. Такъв е записът на „езан – приканване от джамията за молитва“[30]. Звукозаписът на *езан* е много ценен образец, направен от Николай Кауфман през 1958 в с. Горово (днес Драгиново), Велинградско (Родопите). Записан е ходжа Якуб Ибрахимов Шарков, който

[29] АИИИзк. I. МФА, п. 148, инв. № 1765.

[30] AIAS I – BAS, MFA, f. 145, inv. no. 1661 и аудиозапис NK59.1.11.

е роден през 1890 година. В с. Нова махала фолклористът документира покъсно песни на друг ходжа. Мелодията на аудиозаписа на езан е с малък амбитус. Мелодичната линия е построена върху четири тона – с променлива втора степен и с един подтоничен тон. Изградена е върху кратки мелодически формули, които се повтарят. В нея се разграничават няколко мелодически структури във възходяща посока, които завършват с цезура на най-високия тон, и с финална каденца, която завършва в низходяща посока върху основния тон. Запазеният образец илюстрира доста опростен вид езан от традиция от началото на XX век – информаторът по време на записа е на 68 години. Съществено е да се посочи, че този образец – макар и откъслечно, дава представа за звученето на архаично звучащ езан в България през 50-те години на XX век. Като строеж той напомня обредни музикални структури от българската традиция с тяхната лаконичност и повторяемост.



3. Николай Кауфман, байрамско хоро, текст, теренна тетрадка, „Експедиция Родопи“, Златоград, 1960 г. (АИИИзк. I. МФА, п. 148, инв. № 1764)
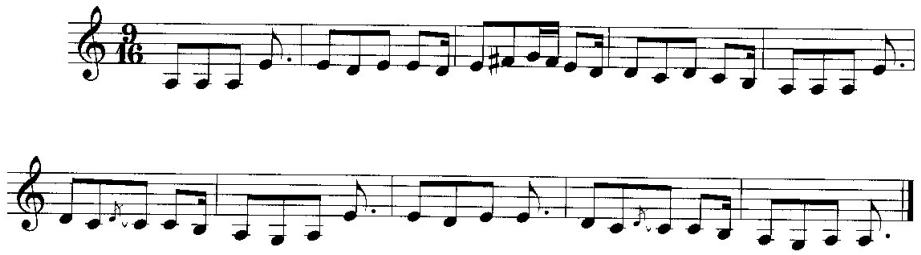
Nikolay Kaufman, Bayram horo (dance), text, fieldwork notebook, “Rhodopi Expedition”, Zlatograd, 1960 (AIAS I. MFA, f. 148, inv. no. 1764)

От репертоара на казълбашите[31] са документирани техни религиозни „песни“ – *нефес* и *илахи*. Николай Кауфман ги записва през октомври 1958 в с. Дулово, Силистренско[32]. Информаторът Исмаил Мехмедов Ахмедов (на 16 години) изпълнява нефес. Според османиста проф. д-р Ирина Саръиванова нефесите са произведения на алианските народни поети и те се изпълняват в съпровод на саз (Saraivanova 2006: 45). В конкретния запис чуваме солово вокално изпълнение. Мелодията му се състои от две кратки фрази. Всяка от тях се повтаря два пъти върху един стих от текста в бързо темпо. В теренните бележки към текста четем, че нефес „се пее на казълбашки байрам и такива песни имат много“.

Друга група звукозаписи са отбелязани като „байрамско хоро“. Направени са от Николай Кауфман в „Експедиция Родопи“, организирана

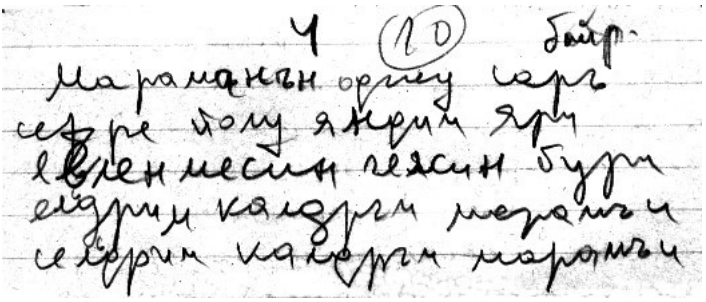
[31] Казълбаши – название на хетеродоксални мюсюлмани, последователи на Али – зет на пророка Мохамед.

[32] AIAS I – BAS, MFA, f. 146, inv. no. 1675.



4. Николай Кауфман, байр[ам], дешифрация на Иванка Влаева от звукозапис на лента, „Експедиция Родопи“, с. Грохотна, 1960 г. (АИИИзк. I. МФА, п. 148, инв. № 1756)

Nikolay Kaufman, Bayr[am], Ivanka Vlaeva's deciphering from a magnetic tape recording, field notebook, "Rhodopi Expedition", village of Grohotna, 1960 (AIAS I. MFA, f. 148, inv. no. 1756)



5. Николай Кауфман, байр[ам], текст, теренна тетрадка, „Експедиция Родопи“, с. Грохотна, 1960 г. (АИИИзк. I. МФА, п. 148, инв. № 1756)

Nikolay Kaufman, Bayr[am], text, fieldwork notebook, "Rhodopi Expedition", village of Grohotna, 1960 (AIAS I. MFA, f. 148, inv. no. 1756)

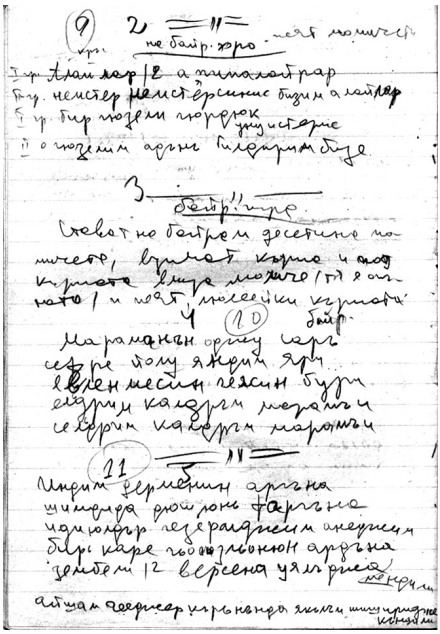
1960 година от Института за музика[33]. Изпълненията са на българи мохамедани или на турци. Съхранени са текстове на песни с функция „байрамско хоро“ на български език – от с. Барутин, с. Беден и Златоград (Ил. 3), и на турски език – от с. Грохотна (Грохотно). Различните песни се изпълняват соловo от мъже (Барутин, Беден), както и от двама изпълнители мъже (Грохотна) или жени (Златоград)[34]. Въпреки че в аудиозаписа една от песните – „Алайлар“, в с. Грохотна се изпълнява от мъже, в теренната тетрадка Николай Кауфман отбелязва, че тя се пее от две групи момичета антифонно. На записа изпълнението е на Шабан Шабанов Пешов, 35 г. и Сали Емин Дамаджиев, 26 г. Те съобщават, че „родителите им дошли от Читак зад границата“ и това „в началото било Юрушка махала“. Музикалните параметри на тези образци не се различават от общите за региона. Мелодията

[33] AIAS I – BAS, MFA, f. 148, inv. no. 1751–1765.

[34] За байрамско хоро вж. изследване на Николай Кауфман (Kaufman 1963).

на посоченото байрамско хоро е в 2/4 и със звуков диапазон квинта. Практиката, в която „пеят момичета“, е характерна за времето на Байрам. Следващата песен от с. Грохотна също е байрамска. Нейният звуков диапазон е октава, ладът – дорийски, а размерът – 9/8 (2+2+2+3)[35] (Ил. 4, 5).

При посещението в Грохотна фолклористът записва и теренни бележки за „байрамска игра“ – ценен факт поради отдалечеността във времето на документиране (Ил. 6). Николай Кауфман е написал за нея: „Стават на байрам десетина момичета, взимат кърпа и под кърпата влиза момче (тя е сгъната) и пеят, люлеейки кърпата“.



6. Николай Кауфман, байрамска игра, теренни бележки, теренна тетрадка, „Експедиция Родопи“, с. Грохотна, 1960 г. (АИИИзк. І. МФА, п. 148, инв. № 1756)

Nikolay Kaufman, Bayram game, field notes, fieldwork notebook, “Rhodopi Expedition”, village of Grokhotna, 1960 (AIAS I. MFA, f. 148, inv. no. 1756)

Същият фолклорист записва байрамски песни (Ил. 7, 8) в с. Нова махала, Пещерско през юни 1953[36], както и в с. Ракитово, Велинградско през 1958[37]. В Ракитово Емине Кемил Лютова (р. 1918) и Фатма Мустафова Хаджимусова (р. 1921) пеят двугласно по начин, типичен за региона.

Специално внимание заслужава вокално-инструменталното изпълнение с функция „на Байрам – на игра“ на Ахмед Асанов Папучаров (р. 1918) от Златоград, записано през 1957[38]. В него изпълнителят си приглася с каба гайда. Типът мелодия, българският диалект, на който се пее текстът, и инструменталният съпровод са типични за музикалния фолклор на Родопите.

Други архивни записи за празниците по време на Байрам са „Рамазан манилери“ („Маанета за Рамазана“), записано в с. Хлебарово. Изпълнява се преди изгрев слънце по време на байрамския пост със съпровод на тъпан. За съжаление, документираните байрамски звукозаписи от Николай Кауфман в с. Севар през 1957[39], са върху грамофонни плочи и на този етап не може да се използват.

---

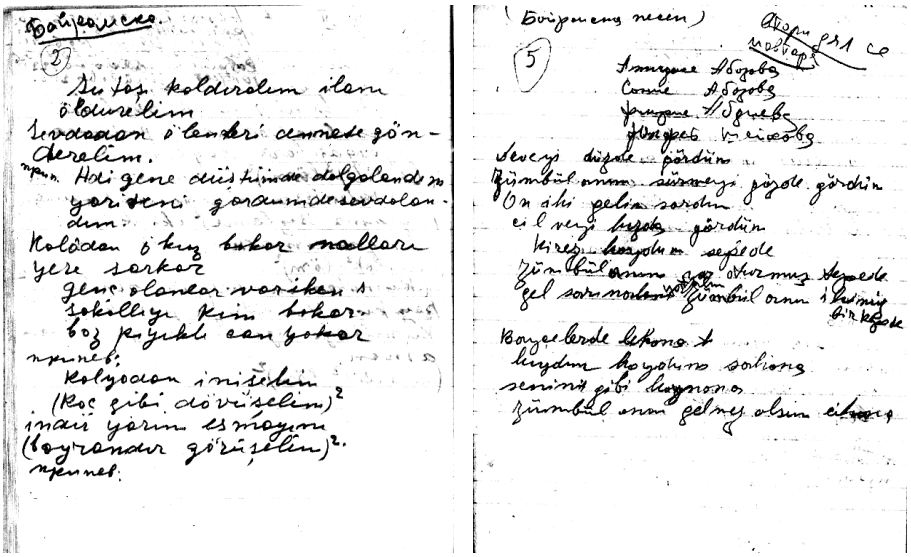
[35] Дешифрацията е моя – И. В.

[36] AIAS I – BAS, MFA, f. 112, inv. no. 1131.

[37] AIAS I – BAS, MFA, f. 145, inv. no. 1663, NK8.2.9.

[38] AIAS I – BAS, MFA, f. 144, inv. no. 1630, NK140.1.6–7.

[39] AIAS I – BAS, MFA, f. 149, inv. no. 1806.



7. Николай Кауфман, байрамска песен, текст, теренна тетрадка, с. Нова махала, Пещерско, 1953 г. (АИИИзк. І. МФА, п. 112, инв. № 1131)

Nikolay Kaufman, Bayram song, text, fieldwork notebook, village of Nova Mahala, Peshtera region, 1953 (AIAS I. MFA, f. 112, inv. no. 1131)

8. Николай Кауфман, байрамска песен, текст, теренна тетрадка, с. Нова махала, Пещерско, 1953 г. (АИИИзк. І. МФА, п. 112, инв. № 1131)

Nikolay Kaufman, Bayram song, text, fieldwork notebook, village of Nova Mahala, Peshtera region, 1953 (AIAS I. MFA, f. 112, inv. no. 1131)

В документите от същите теренни изследвания от 1957, както и в други звукозаписи от архива са отбелязани песни от сватбения цикъл в различни селища. Те се изпълняват в отделни моменти от сватбения обред. В Севар Николай Кауфман е документирал музика: „когато булката играе на сватбата“. Написал е, че танцът се нарича „секмеджик“ и в текста се пее, че момичето става булка и е опечалено[40]. Николай Кауфман отбелязва и момента: „когато свекървата играе същия танц“, но с друг текст, както и „сватбено хоро“ („аяк оюну“).

Заключение

Събирателската и изследователската работа на Николай Кауфман е много ценна за етномузикологията в България. Неговото многостранно документиране на фолклорни музикални традиции спомага за създаване на богат архив, който служи както на учени, така и на практици. Усилията му допринасят за съхранението на разнообразното музикално наследство на България. Чрез терена си работа Кауфман съдейства за запазване на

[40] AIAS I – BAS, MFA, f. 149, inv. no. 1806.

традиционна музика на различни общности в България и регистрира техни музикални практики от 50-те до 70-те години на XX век. Записва стари и нови образци, местни и привнесени в локалната култура. Той отбелязва сходства и влияния. Архивните записи представят Николай Кауфман с неговата изследователска етика и коректност към терена, с готовност за документиране на всяка музика, която ситуацията/теренът предоставя, изследователска любознателност и интерес на музикант композитор.

Николай Кауфман има значителен принос в изследването и документирането на еврейска музика в България – сефарадска (на ладино) и ешкеназка (на идиш). Работата му е забележителна, защото отразява и традиции от градската култура. Приносът на Николай Кауфман в изучаването на еврейската музика в България е безценен, защото съдейства за нейното съхранение. Това има значение като документална база и за съвременните дискусии относно културната идентичност, паметта и опазването на разнообразното музикално наследство.

Николай Кауфман има значителен принос и в документирането на музиката на мюсюлмани в България (тук представените теренни материали са основно на турци и на българи), което потвърждава неговия широк етномузикологичен поглед върху различни културни наследства. Работата му отразява взаимодействието между музика и културни практики сред мюсюлмански общности в България. Много ценно е например знанието за сакрални практики, което намираме в неговите теренни записи. От дистанцията на времето фиксираните в архивни документи музикални явления показват картината на устно съхранена музикална култура, която продължава традиции, но като всяка устна култура е подложена на влияния и трансформации. Като документ за състоянието на нейното устно битие от 50-те и 60-те години на XX век, тя може да се използва като база за сравнения със съхраненото и функциониращото наследство в следващи исторически етапи в България.

Библиография

Извори

Архив на Института за изследване на изкуствата I – БАН, Музикалнофолклорен архив/ АИИИзк I – БАН, МФА [Archives of Institute of Art Studies I – BAS, Music and folklore archive/ AIAS I – BAS, MFA]

Архивни източници на хартиени носители/ Archival sources on paper media

AIAS I – BAS, MFA, f. 95, inv. no. 1034.

AIAS I – BAS, MFA, f. 112, inv. no. 1131.

AIAS I – BAS, MFA, f. 114, inv. no. 1132.

AIAS I – BAS, MFA, f. 139, inv. no. 1518.

AIAS I – BAS, MFA, f. 144, inv. no. 1630.

AIAS I – BAS, MFA, f. 145, inv. no. 1661–1663.

AIAS I – BAS, MFA, f. 146, inv. no. 1674–1676.

AIAS I – BAS, MFA, f. 148, inv. no. 1751–1765.

AIAS I – BAS, MFA, f. 149, inv. no. 1806.

AIAS I – BAS, MFA, f. 203, inv. no. 3184.

AIAS I – BAS, MFA, f. 266, inv. no. 4761.

Архивни аудиозаписи

AIAS I – BAS, MFA, f. 144, inv. no. 1630, NK140.1.6–7.

AIAS I – BAS, MFA, f. 145, inv. no. 1661, NK59.1.11.

AIAS I – BAS, MFA, f. 145, inv. no. 1663, NK8.2.9.

AIAS I – BAS, MFA, f. 146, inv. no. 1674, NK4.2.1-6, NK4.2.14-32.

AIAS I – BAS, MFA, f. 148, inv. no. 1756, NK1.2.8–15, NK1.2.17.

AIAS I – BAS, MFA, f. 148, inv. no. 1765, NK3.1.14–16.

AIAS I – BAS, MFA, f. 203, inv. no. 3184, NK156.1.14–21, NK156.2.1–3.

Литература

Dimov (2021): Dimov, Ventsislav. Живите гласове: Представяне на архивираното звуково наследство на Райна Кацарова (плочи от 30-те и 40-те години на XX век) [Zhivite glasove: Predstavyane na arhiviranoto zvukovo nasledstvo na Rayna Katzarova (plochi ot 30-te i 40-te godini na 20 vek)]. Sofia.

Katzarova (1973): Katzarova, Rayna. Балкански варианти на две турски песни [Balkan variations of two Turkish songs]. – В: Известия на Института за музика [IIM – BAN], № 16, 115-133.

Kaufman (1960): Kaufman, Nikolai. Еврейският музикален инструмент „шофар“ в богослужебната практика на българските евреи [Evreyskiyat muzikalen instrument „shofar“ v bogosluzhebnata praktika na bulgarskite evrei]. – В: ИИМ – БАН [IIM – BAN], № 7, 253-259.

Kaufman (1963): Kaufman, Nikolai. Песни на байрамско хоро, изпълнявани от българите мохамедани [Pesni na bayramsko horo, izpalnyavani ot bulgarite mohamedani]. – В: Известия на Етнографския институт с музей – БАН [IEIM – BAN], № 6, 393-407.

Kaufman (1967): Kaufman, Nikolai. Музикалният фолклор на шпаньолските (сефарадските) евреи в България [Muzikalniyat folklor na shpanyolskite (sefaradskite) evrei v Bulgariya]. – В: ИИМ – БАН [IIM – BAN], 12, 231-267.

Saraivanova (2006): Saraivanova, Irina. За един малко познат у нас литературен извор на турската народна култура от османския период [Za edin malko poznat u nas literaturen izvor na turskata narodna kultura ot osmanskiya period]. – В: Български фолклор [Bulgarian Folklore], № 2, 41-49.

Toncheva (2005): Toncheva, Veselka. Фолклористът Николай Кауфман [Folkloristat Nikolai Kaufman]. Sofia.

Интернет източници

Lazarova (2016): Lazarova, Erika. Интервю на доц. д-р Ерика Лазарова с член кореспондент на БАН Николай Кауфман (1997) [Intervyu na dots. d-r Erika Lazarova s chlen korespondent na BAN Nikolai Kaufman (1997)]. – В: Alef-bg.org, 2016. (Препечатано от Златен фонд на науката. Библиотека 5, 2012) [(Prepechatano ot Zlaten fond na naukata. Biblioteka 5, 2012)]. Available at: http://alef-bg.org/николай кауфман-вдъхновението-е-глад [Accessed 08.08.2024].

Summary

Nikolay Kaufman documents oral traditions and musical practices in many villages and towns across Bulgaria, capturing the cultural identity of the communities within them. His recordings, notograms and decipherings preserve musical characteristics, show stories, and present customs. These archival documents take a snapshot of the heritage of traditional communities under the pressure of modernisation. Kaufman documents a vast amount of music in Bulgaria, helping to record and preserve little-studied traditions. His work enriches our understanding of the historical and social context of music, of continuity and transformations. The study aims to show and analyse little-known written and audio field materials of Nikolai Kaufman from the Musical Folklore Archive of the Institute of Art Studies – BAS with music of Jews and Muslims. They reveal his contribution to documenting the communities and their heritage in Bulgaria, and outline characteristics of the music studied.

The Making of Traditional Music Instruments in the Republic of North Macedonia as a Significant Segment of the Preservation of the Older Musical Instrumental Tradition

Производството на традиционни музикални инструменти в Република Северна Македония като важен сегмент за запазване на по-старата музикално-инструментална традиция

Gorancho Angelov[1]
Music Academy, Gotse Delchev University, Shtip

Горанчо Ангелов
Музикална академия, Университет „Гоце Делчев“, Щип

Abstract: This text, presenting the crafting of traditional musical instruments in the territory of present-day Republic of North Macedonia, will seek answers to questions such as: who makes the musical instruments, from whom they learned this craft, what tools they use, why they make them, where they obtain the materials for their production, how economically viable this craft is, as well as a number of other questions for which we seek answers directly from the creators of musical instruments. Through the proposed article, I will include some of the masters who craft folk musical instruments, as well as publications from Macedonian and foreign researchers on the topic.

Keywords: craft, profession, musical instruments, making, tools

Абстракт: Този текст, представящ изработването на традиционни музикални инструменти на територията на днешна Република Северна Македония, ще потърси отговори на въпроси както следва: кой прави музикалните инструменти, от кого е научил този занаят, какви инструменти използва, защо ги прави, откъде получава материала за изработката им, колко икономически изгоден е този занаят, както и редица други въпроси, на които търсим отговори от самите създатели на музикални инструменти. Чрез предложената статия ще включа някои от майсторите, които изработват народни музикални инструменти, както и публикации от македонски и чуждестранни изследователи по темата.

Ключови думи: занаят, професия, музикални инструменти, изработка, инструменти

The cultural development of people and communities involves the creation and practical implementation of numerous contents related to their lives. These matters have been preserved to this day thanks to the oldest method of transmission, the oral transmission of acquired knowledge from generation to generation. In the cultural development of people, in addition to the numerous contents and forms of expressing their feelings, music is a type of sound expression that a person manifests through singing or playing a musical instrument, and this has an important meaning in their lives. Song and singing, as an integral part of man, represent an ancient form of musical expression and have been practised by most people, while playing is a more complex phenomenon. For what reasons is it more

[1] *Goranchо Jakim Angelov, PhD, is a Professor at the Music Academy, Goce Delcev University, Stip (Republic of North Macedonia, Krste Misirkov, 10A, 2000, Stip). Areas of research: musical folklore, folk instruments and folk songs. Author of the books: 'The musical instrument kemane in Macedonia' and 'The zurla tradition in the Republic of Macedonia'.*
E-mail: goranco.angelov@ugd.edu.mk

complex? For singing, the human voice, which a person acquires from birth, and a certain musical talent with which that person expresses the different pitches and the intended poetic content. In addition to musical talent, playing requires a musical instrument through which the player can highlight his musical creativity and express his musical feelings through playing, which in itself is a more complex phenomenon that is the result of the skills and knowledge of the player and the technical and tonal capabilities of the instrument he plays. For these reasons, singing as a form of expression is more present in different contexts of human life compared to the use of musical instruments, which are also present in certain contexts. In any case, musical instruments, through the music created by the skilled hands of the player, were and still are an integral part of people's lives and had a certain function depending on the event in which they were used. Andrijana Gojković says that there are few moments in a person's life in which musical instruments do not play a part in some way. She points out several functions for the role of musical instruments, such as the purely musical function, the religious, the magical-ritual and the practical function (Gojković 1994: 100). This multifaceted use indicates that they are actually present throughout the entire life cycle and their use is adapted to the contexts in which instrumental music is present. Of all the functions covered by Gojković, the most dominant today is the practical and musical function of instruments. On the territory of present-day Republic of North Macedonia, musical instruments that had greater or lesser use in different periods of history are still present today, a situation that was influenced by various factors such as the socio-political circumstances in the country, cultural influences from within and out, as well as the acceptance of the instruments by the ethnic groups living on the territory of Republic of North Macedonia. In the use of instruments and their representation, the players themselves take a major role, and the audience, as a consumer of music who, at a certain time, needs music and musical instruments on various occasions. As an inevitable factor, I will also mention the economic side of music, which indicates that playing and music as a craft have already been reduced to a professional level, and musicians secure financial gain through their activities.

The use and presence of folk musical instruments also imply their production, which is of fundamental importance for the survival and preservation of the instrumental tradition. In addition to the numerous crafts that people developed, there was also the making of musical instruments, a craft that was rare because musical instruments were devices that were not used by the majority of people, but only by talented players[2].

To create a musical instrument that will possess the necessary tonal and technical expectations of the players, appropriate skills and knowledge are required, and through their application, a musically functional instrument will be achieved.

---

[2] It is an indisputable fact that in the 21st century, musicians have financial gain for their playing, which is an adequate stimulation for their dedicated time in mastering the instrument and the repertoire required of them.

The prevailing opinion in the field is that this craft did not stand out as a separate one, and that musical instruments were made by carpenter craftsmen who made objects from wood, who had the appropriate tools and knowledge to process the necessary material. These craftsmen made instruments to order from the players and according to the dimensions of the instruments the players owned and played. Nowadays, specialised craftsmen are actively working who do not make other objects in their workshops except musical instruments and are focused on perfecting the technical and tonal performances of the instruments[3]. In the tradition, there is also the practice of players making their own instruments to play on, which is due to several factors, such as the desire to play on an instrument made by their own hands, the inability to buy an instrument, or curiosity. When these attempts result in the creation of an instrument that meets expectations, it is put into use; if the instrument is musically non-functional, it remains merely a prop without a musical function. The making of folk musical instruments, both in the past and today, is a rare and noble craft, which a few master craftsmen still practise. These people possess the appropriate skills and tools to create a functional musical instrument from various natural and animal materials. There are publications about the production of musical instruments on the territory of the Republic of North Macedonia from the past to the present, in which you can see which instruments and in which regions and cities they were produced, and information related to the organology of the instruments and their production is also included (Djordjević 1926; Širola 1932; Firfov 1947; Klickova 1960; Klickova 1964; Dević 1977; Cepenkov 1980; Linin 1986; Djimrevski 1980; Djimrevski 1996; Firfov & Hadzimanov 1999; Djimrevski 2000; Angelov 2012; Angelov 2012a; Angelov 2014 Angelov 2014a; Angelov 2017; Angelov 2017a; Angelov 2019; Angelov 2021; Angelov 2022; Angelov 2023).

In this text, I present masters of folk instruments from different generations. Before I cover today's makers, I will briefly introduce the makers who have contributed to this craft, some of whom no longer make instruments and some who have passed away, respecting their manufacturing activities in this craft and their contributions to the Macedonian instrumental tradition.

A maker who left behind numerous instruments is Jovan Mitev-Vano from the village of Injevo, Radovis region, a player and maker of Injevo bagpipes, which stand out for their tuning and the binding of their component parts (Angelov 2014a: 199). Bagpipe player Jovan Mitev-Vano was born in 1942 in the village of Injevo, Radovis region, where he lived until the end of his life. Bagpipe players still use instruments made by Jovan. In Zletovo, the instruments kemane, tambourine and duduce were made by Ljube Ivanov, who was a kemane player. Ljube was born in 1950 in the village of Mushkovo, Kratovo region, and lived in Zletovo, where he lived until the end of his life (Angelov 2014). In Delchevo, kemane were made by Slave Petrovski, who was also a kemane player. Slave was born in 1940 in the village of Vetren, Delchevo region, and lived in Delchevo, where he had his own workshop

[3] Nowadays, most instrument makers, in addition to making instruments, have another profession, which we will discuss later.

(Angelov 2014). Slave is also deceased. The maker and instrumentalist of the kemane, Metodi Zlatkov from the village of Zvegor, Delchevo region, where he lived until the end of his life (born in the village of Bigla, Delchevo region, in 1929), made a kemane that combines several folk musical instruments. These innovative phenomena show us how inventive makers and instrumentalists can be, so that in addition to the sonic performance of their instruments, they also strive to leave a special visual impression (Angelov 2014). In Makedonska Kamenica, kemanes were made by the kemane maker Kiro Simonovski, born in 1949 in the village of Kosevica, Makedonska Kamenica region and living in Makedonska Kamenica. Kiro had made a large number of kemanes and was known for performing with his wife Lefka, who was the only woman to play the kemane (Angelov 2014). One of the most famous master makers of the kaba zurla in Macedonia was Fariz Hajrula, born in Tetovo in 1949, where he lived until the end of his life. Fariz came from a family with a long tradition of playing the kaba zurla (Angelov 2019, Angelov 2023). I will conclude this part of the presentation with the master Dragi Kostovski from Stip, born in 1947 in the village of Kalimanci, Vinica region, who has lived in Stip since 1972, who made bagpipes, kemanes, tambourines, and duduk (Angelov 2012). This maker no longer makes instruments due to his age, which indicates that each maker has a certain period during which he makes instruments. The makers of folk musical instruments covered so far have made a large number of musical instruments in their lifetimes that are still in practical use today.

In the third decade of the 21st century in the Republic of North Macedonia, this craft is still present in some towns and villages, maintained by several makers of different ages who actively work in their workshops on folk musical instruments, contributing to the continuation of the Macedonian instrumental tradition. Dragi Atanasov is a long-time maker of some of the Macedonian musical instruments, as well as a long-time folk artist-performer of folk instruments and maker of the kemane, bagpipes, and tambourine. Dragi was born in 1962 in the village of Kostin Dol, Kocani region, and has lived in Kocani for many years (Angelov 2014). In addition to playing, he is one of the rare masters who selflessly pass on their acquired knowledge of instrument making to young people who show an interest in instrument making[4]. The kemane instrument, once very popular in the Kriva Palanka region, is made by Slavko Gjorgievski. Slavko was born in 1944 in the Kriva Palanka village of Mala Crcoria and has lived in Kriva Palanka for many years (Angelov 2024). Despite his age, to this day, he still makes kemane, which is the result of his desire to contribute to the preservation of this instrument, which he says has greatly diminished the interest among young people in playing the kemane. On the map of makers, although with a smaller number of instruments made, we will include Ilija Blazhevski, born in 1956 in the village of Leskoec, Ohrid region, where he lives (Angelov 2023). Ilija makes several folk instruments, including the bagpipe, shupelka, duduk, and several zurlas. Ilija, although in smaller numbers, still makes

[4] Boban Anakiev from Kocani, the youngest instrument maker, took up the craft from him, whom we will discuss below in the text.

instruments in his workshop in the village of Leskoec. In Struga, Rade Lozhankoski, a very active maker of zurla and drums (tapan), was born in 1954 and still resides there today. He made his first zurla in 2010 and has been actively making zurla and its components since then. Rade also makes drums to order (Angelov 2012a, Angelov 2023). The making of zurlas is also present in the city of Kicevo, a city in which a large number of zurla makers and zurla-making groups operate. Very well known among zurla makers in the Kicevo and Debar regions, but also more widely on the territory of the Republic of North Macedonia, is the zurla master, Velomir Krstevski-Veljo, born in 1957 in Kicevo, where he still lives today. This master makes exclusively yaram-kaba zurlas and is also involved in woodcarving (Angelov 2012a, Angelov 2023). Among the zurla players from all regions of the Republic of North Macedonia, Veljo is still regarded as a master who makes very high-quality zurlas. In the Kicevo region, zurlas are also made by Vecko Stojkoski, born in 1950 in the village of Popoec and living in the Kicevo village of Knezino. Vecko makes yaram-kaba zurlas for the needs of zurla players from Kichevo and Debar. Vecko is still actively making zurlas today; thus, together with Veljo, they meet the demands of the zurla players from that region and at the same time contribute to the preservation of the zurla instrumental tradition. Ljuben Jurtoski, born in 1963 in Prilep, is the man who has maintained the bagpipe (gajda) tradition in the Prilep region and throughout the Republic of North Macedonia for many years (Angelov 2021). The making of folk musical instruments in Prilep has been present since the distant past and has a long tradition, especially the making of bagpipes, as Vera Klickova writes about (Klickova 1964)[5]. Ljuben made his first instrument around 1995, which was a melodic tube for the bagpipe (gajdarka), and then he made the other components, as Ljuben says: Bagpipe Set[6]. Ljuben is still actively making musical instruments, such as the bagpipes, kaval, zurla, duduk, shupelka, and drums. One of the most famous instrument makers in the Republic of North Macedonia, who has been making instruments for over thirty years, is Stojanche Kostovski from the village of Viniche near Skopje, born in 1951 (Angelov 2023)[7]. Stojanche makes the instruments bagpipe (gajda), kaval, zurla, duduk, shupelka and drum (tapan). This master still makes instruments in huge numbers, due to their demand and, above all, the quality of their work.Tomislav Petrov from Stip is one of the tambourine makers whose manufacturing activity has been booming in the third decade of the 21st century. Tomislav was born in 1979 in Stip, where he lives and works. Before starting to make tambourines, he was engaged in woodcarving, which he started in 2001, while simultaneously repairing and restoring instruments, mostly stringed

---

[5] Ljuben also remembers that there was a shop in Prilep where bagpipes were made, a shop where several generations of craftsmen worked. The oldest master was Vele, who was succeeded by Orde. Orde was succeeded by his son Tome.

[6] A set refers to all the components of the bagpipe: airbag (kozha, mev), melodic tube (gajdarka), low drone bourdon (brchalo) and a blowpipe (duvalo).

[7] Stojanche is one of the most prominent instrumentalists of the kaval, bagpipe (gajda), shupelka and zurla and was a long-time instrumentalist in the state ensemble for folk songs and dances “Tanec” in Skopje, where he retired a few years ago. He is also considered an excellent drummer.

instruments. His knowledge of woodworking technology as the basic material in carving was of great help in the production of the tambourine and its components, which contributed to the creation of very high-quality instruments, both in terms of tone and aesthetics. Currently, tambourines made by him are in high demand among players, which indicates that they are high-quality instruments in every aspect. Another instrument maker working in Kocani is Boban Anakiev, one of the youngest registered masters to date, born in 2001 in Kocani, where his workshop is also located. Boban's love for making instruments was instilled in him by Dragi Atanasov, who also taught him to play the bagpipes and kemane. The kemane instrument is the first instrument that Boban made in 2017. After perfecting his skills in making kemane, Boban also began making tambourines and bagpipes (Angelov 2022)[8]. This young maker, with his work, contributes to the preservation of the older instrumental tradition, and given his age, it is a fact that in the future he will be one of the greatest bearers of this craft in the Republic of North Macedonia.In the city of Bitola, at the beginning of the third decade of the 21st century, the longtime bagpipe (gajda) player Sinisha Grujoski, born in Bitola in 1978, began making folk musical instruments. He lived in Kicevo until 2012, after which he moved to Bitola. Before he started making bagpipes, Sinisha restored old bagpipes made by other masters, noting the dimensions of the bagpipes' component parts (gajdarka and brchalo), which was of great help to him when he started making bagpipes. He officially opened his workshop in 2020, having previously purchased the necessary tools for processing the materials for making the component parts of the instruments and, of course, purchasing appropriate materials ready for processing and obtaining a musical instrument. In addition to bagpipes, he also began making šupelka and duduk. In the context of the narrower interest, whether this craft is hereditary, Sinisa is the first in his family to make instruments, and this is not an inherited craft. He has created numerous instruments and, relatively quickly, became one of the main bagpipe makers in the Republic of North Macedonia, which is due to his many years of experience as a bagpipe player, an experience that he, through his keen ear, implements on the bagpipe and other instruments he makes.

Conclusion

The manufacturing crafts that people developed aimed to make various objects from certain materials, objects that would serve individuals or communities. Regardless of the craft in question, it was carried out by people who possessed special skills to create the desired objects or tools from certain materials. In the series of crafts that have developed throughout history, we will focus on the making of musical instruments as a craft practised by exceptionally gifted people who make musical instruments from certain objects found in nature. The paper presents information obtained from personal field research related to the making of

[8] Boban is also an example of an instrument maker who first learns to play several folk musical instruments and then starts making them, which I consider a great advantage in making instruments.

traditional musical instruments in the Republic of North Macedonia, as well as previous research related to the topic. The fact is that in times of general globalisation, including cultural globalisation, the transmission and maintenance of established traditions and old crafts is becoming increasingly difficult. The same thing happens with the making of folk musical instruments. The penetration of more sophisticated musical instruments into our territory results in a certain suppression of the place of older and simpler musical instruments. As a result of this phenomenon, interest in playing older instruments is decreasing, and with it, the need for their production, which is also important for preserving the musical instrumental tradition. This is happening not only in Macedonia, but also in other cultural environments that in the past had their own instruments that served the people. In any case, I can say that in the Republic of North Macedonia, the craft of making folk musical instruments survived thanks to the rare craftsmen who developed the desire to create instruments. Although with different and changing dynamics, both in the past and today, gifted individuals who have the knowledge to make musical instruments appear. These individuals, with their acquired skills, manage to make a functional musical instrument from various materials that will find its practical application in different moments and contexts. Even though the master makers, with their creativity, are constantly striving to perfect the instruments they make, the accumulated knowledge of the players and their familiarity with the instrument they play are of great help to them. In the manufacturing process, directly or indirectly, this knowledge is useful for manufacturers who can apply certain corrections to their instruments to improve the tonal and technical capabilities of the instruments, and the cohesion between the players and the makers is in function of obtaining a high-quality musical instrument on which melodies characteristic of the instrument itself can be realised. The existence of folk musical instruments is closely linked to the players themselves and their numbers. The number of players in some way dictates the need for an instrument, or rather, how much it will be in demand, something that is a variable category in different periods. Considering that musicians also see the financial benefit of their playing, the same applies to instrument makers, who also see the economic side of their manufacturing work. Regarding the transmission of the craft, based on personal field research, my conclusion is that this craft, unlike others, is very rarely passed down from one person to another. However, I have identified certain connections between some past makers and contemporary makers. I can conclude that most of the makers included in this paper did not inherit a making tradition, and they were the first to start making musical instruments. By including the makers that I had the opportunity to register during my field research activities, a portion of the people who are the bearers of the craft of “making folk instruments” are presented. To conclude, I would like to point out once again the direct merit of each maker who, with each instrument made, makes a huge contribution to the preservation of the instrument, instrumental music, and instrumental tradition in the Republic of North Macedonia.

Bibliography

Angelov (2012): Angelov, Goranco. Изработувачот на народни музички инструменти Драги Костовски од Штип [Izrabotuvacot na narodni muzicki instrumenti Dragi Kostovski od Stip]. – В: Етнолог, № 14, Македонско етнолошко друштво [Etnolog, № 14, Makedonsko etnolosko drustvo]. Skopje, 247-257.

Angelov (2012a): Angelov, Goranco. Изработувањето на традиционалниот музички инструмент зурла во Струга во XXI век, изработувачот Раде Ложанкоски [Izrabotuvanjeto na tradicionalniot muzicki instrument zurla vo struga vo XXI vek, izrabotuvacot Rade Lozankoski.]. – В: Музичко-научна манифестација – Струшка музичка есен Сојуз на композитори на Македонија – СОКОМ [Muzicko-naucna manifrstacija – Struska muzicka esen, Sojuz na kompozitori na makedonija – SOKOM]. Skopje, 105-112.

Angelov (2014): Angelov, Goranco. Музичкиот инструмент ѕемане во Македонија [Muzickiot instrument kemane vo Makedonija]. Орска и инструментална народна традиција, № 10. Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје. [Orska i instrumentalna narodna tradicija, № 10. Institut za folklore “Marko Cepenkov” – Skopje]. Skopje.

Angelov (2014a): Angelov, Goranco. Изработувањето на гајди во с. Иљево од страна на инструменталистот ∑ован Митев-Вано [Izrabotuvanjeto na gajdi vo s. Injevo od strana na instrumentalistot Jovan Mitev-Vano]. – В: Македонски фолклор, 69, Година XXXVI, Институт за фолклор “Марко Цепенков“ – Скопје [Makedonski folklor, № 69, Godina XXXVI, Institut za folklor “Marko Cepenkov” – Skopje]. Skopje, 197-206.

Angelov (2017): Angelov, Goranco. Материјали за изработка на традиционалиот музички инструмент зурла-зурна во Р. Македонија и Р. Бугарија [Materijali za izrabotuvanje na tradicionalniot muzicki instrument zurla-zurna vo R. Makedonija i R. Bugarija]. – В: Проекции на културните традиции: България – Македония. София: Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“ [Proekcii na kulturnite tradicii: Bugarija – Makedonija, Izdatelstvo na BAN “Prof. Marin Drinov”]. Sofia, 243-254.

Angelov (2017a): Angelov, Goranco. Ангеле Марковски од Брвеница – изработувач и инструменталист на кавал [Angele Markoski – izrabotuvac i instrumentalist na kaval] – В: 41. Меѓународна музичко-научна манифестација: Струшка музичка есен 2016 „Традицијата како инспирација“. Сојузот на композиторите на Македонија - СОКОМ, Скопје, 154-165.

Angelov (2019): Angelov, Goranco. Фариз Хајрула – зурлаѓија и изработувач на „Каба“ зурли во Р. Македонија [Fariz Hajrula – zurladzija i izrabotuvac na Kaba zurli vo R. Macedonia]. – В: Годишен зборник. Универзитет „Гоце Делчев - Штип, Музичка академија, Штип, 91-102.

Angelov (2021): Angelov, Goranco. Ѓубен ∑уртоски, изработувач на народни музички инструменти од Прилеп [Ljuben Jurtoski, izrabotuvac na narodni muzicki instrumenti od Prilep]. – В: Научна конференција: Фолклорот во минатото и денес, Зборник на трудови, 2. Фестивал на народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“ Прилеп – Долнени. [Naucna konferencija: Folklorot vo minatoto i denes, Zbornik na trudovi, № 2, Festival na narodni instrumenti i pesni “Pece Atanasovski”]. Prilep – Dolneni, 93-100.

Angelov (2022): Angelov, Goranco. Од парче дрво до музички инструмент, Бобан Анакиев од Кочани – најмладиот изработувач на народни музички инструменти [Od parce drvo do muzicki instrument, Boban Ankiev od Kocani – najmladiot izrabotuvac na narodni muzicki instrumenti]. – В: Научна конференција: Фолклорот во минатото и денес, Зборник на трудови, 3. Фестивал на народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“ Прилеп – Долнени [Naucna konferencija: Folklorot vo minatoto i denes, Zbornik na trudovi, № 3, Festival na narodni instrumenti i pesni “Pece Atanasovski”]. Prilep – Dolneni, 89-108.

Angelov (2023): Angelov, Goranco. Зурлаѓиската традиција во Република Македонија [Zurladjiskata tradicija vo Republika Makedonija]. Орска и инструментална народна традиција, № 12. Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје. [Orska i instrumentalna narodna tradicija, № 12. Institut za folklore “Marko Cepenkov“ – Skopje]. Skopje.

Angelov (2024): Angelov, Goranco. Портрет на Славко Ѓорѓиевски – свирач, изработувач на ѕемане и чувар на ѕеменѓиската традиција во Кривопаланечко [Slavko Gjorgjievski – svirac, izrabotuvac na kemane I cuvar na kenedgiskata tradicija vo Krivopalanecko]. – В: Научна конференција: Фолклорот во минатото и денес, Зборник на трудови, 5. Фестивал на народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“ Прилеп – Долнени [Naucna konferencija: Folklorot vo minatoto i denes, Zbornik na trudovi, № 5, Festival na narodni instrumenti i pesni “Pece Atanasovski”]. Prilep – Dolneni, 99-110.

Klickova (1960): Klickova, Vera. Народни музички инструменти у Македонији [Narodni muzicki

instrumenti u Makedoniji]. – B: Rad V Kongresa SFJ u Zajecaru I Negotinu, 1958 [Rad V Kongresa SFJ u Zajecaru I Negotinu, 1958]. Beograd: 225-240.

Klickova (1964): Klickova, Vera. Зурлајцијско-гајдајциски занат у Прилепу [Zurladzisko-gajdadziski zanat u Prilepu]. – B: Народно стваралаштво, Орган Савеза удружења фолклориста Југославије, св.11. [Narodno stvaralastvo, Organ Saveza udruzenja folklorist Jugosalvije, sveska 11]. Beograd, 773-786.

Linin (1986): Linin, Aleksandar. Народните музички инструменти во Македонија [Narodnite muzicki instrumenti vo Makedonija]. Македонска книга [Makedonska kniga]. Skopje

Firfov, Zivko (1947): Нашите народни свирци и нивните инструменти [Nasite narodni svirci i nivnite instrumenti]. – Нова Македонија [Nova Makedonija]. God. 4, № 791, Skopje, 6.

Firfov & Hadzimanov (1999): Firfov, Zivko & Hadzimanov, Vasil. Народни инструменти и инструментална народна музика на Македонија [Narodnite instrumenti i instrumentalnata narodna muzika na Makedonija]. – B: Музиката на почвата на Македонија, МАНУ, № 7, дел I-II [Muzikata na pocvata na Makedonija, MANU, № 7, del I-II]. Skopje, 279-280.

Djimrevski (1980): Djimrevski, Borivoje. Тамбурата „Литарка“ и „Четворка“ во Малешевијата [Tamburata “Litarka” i “Cetvorka” vo Malesevijata]. – B: Македонски фолклор, год. XIII, № 26 [Makedonski folklor, god. XIII, № 26]. Skopje, 119-131.

Djimrevski (1986): Djimrevski, Borivoje. Гајдата во Македонија, инструмент – инструменталист – музика [Gajdata vo Makedonija]. – B: Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Македонско народно творештво – Орска и инструментална народна традиција, № 5 [Institut za folklor “Marko Cepenkov”, Makedonsko narodno tvorestvo – Orska i instrumentalna tradicija, kniga № 5]. Skopje.

Djimrevski (2000): Djimrevski, Borivoje. Шупелката во Македонија [Shupelkata vo Makedonija]. Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Орска и инструментална народна традиција, № 6 [Institut za folklor “Marko Cepenkov”, Orska i instrumentalna tradicija, № 6]. Skopje.

Djordjević (1926): Djordjević, R. Vladimir. Скопске гајдарџије и њихови музички инструменти [Skopske gajdardzije i njihovi instrumenti]. Гласник Скопског научног друштва, № 1, 1-2 [Glasnik Skopskog naucnog drustva, № 1, 1-2]. Skopje, 383-396.

Dević (1977): Dević, Dragan. Etnomuzikologija III deo (instrumenti), skripta. – In: Fakultet umetnosti u Beogradu, Beograd.

Gojković (1994): Gojković, A. Muzićki instrumenti. – Mitovi i legende, simbolika i funkcija, Beograd.

Širola (1932): Širola, Božidar. Sopile i zurle. – In: Narodna starina, knjiga XII, sv. 30, Zagreb.

Informers – Masters of Instruments

Vecko Stojkoski, born in 1950 in the village of Popoec, Kicevo, lives in the village of Knezhino, Kicevo.

Dragi Atanasov, born in 1962 in the Osogovo village of Kostin Dol, Kocani, lives in Kocani.

Dragi Kostovski, born in 1947 in the village of Kalimanci, Vinica, lived in Stip.

Rade Lozhankoski, born in 1954 in Struga, lives in Struga.

Slavko Djordjievski, born in 1944 in the village of Mala Crcorija in Kriva Palanka, lives in Kriva Palanka.

Stojanče Kostovski, born in 1957 in v. Viniche, Skopje, lives in v. Viniche.

Fariz Hajrula, born in 1949 in Tetovo, lived and died in Tetovo.

Ilija Blazhevski, born in 1956 in v. Leskoec, Ohrid, lives in Leskoec.

Velomir Krstevski-Veljo, born in 1957 in Kicevo, lives in Kicevo

Jovan Mitev-Vano, born in v. Injevo, Radovis, lived and died in v. Injevo

Ljube Ivanov, born in 1950 in v. Muskovo, Kratovo, lived and died in Zletovo.

Slave Petrovski, born in 1940 in v. Vetren, Delcevo, lived and died in Delcevo.

Metodi Zlatkov, born in 1929 in v. Dzvegor, Delcevo, lived and died in Dzvegor.

Kiro Simonovski, born in 1949 in v. Kosevica, Makedonska Kamenica, lives in Makedonska Kamenica.

Ljuben Jurtoski, born in 1963 in Prilep, lives in Prilep

Tomislav Petrov, born in 1979 in Stip, lives in Stip.

Sinisha Grujoski, born in 1978 in Bitola, lives in Bitola.
Boban Anakiev, born in 2001 in Kocani, lives in Kocani.

Summary

The article presents some of the makers of folk musical instruments in the Republic of North Macedonia that I had the opportunity to register during my field research conducted between 2008 and 2024. The purpose of this article is to bring together in one place brief biographical information about the makers who, in addition to the players, have made a great contribution to the preservation of the Macedonian instrumental tradition. The method of transmission of this craft is also discussed, from which it can be seen that, unlike playing, which is passed down from older to younger people, this craft does not have such a tradition of transmission, and almost all of the included craftsmen learned this craft and the processes of making instruments themselves. Some of the makers included have already passed away, but their work from the past remains audibly present through the instruments they created, which continue to serve a musical function in the hands of the players who own them. With this work, I am, in a way, paying tribute to all makers who may not be as publicly exposed as the musicians who play the instruments they made, even though their role in maintaining the instrumental tradition is equal.

Звукови архиви и мрежово общество: върху някои предизвикателства към дискографията в информационната епоха

Sound Archives and the Network Society: On Some Challenges to Discography in the Information Age

Венцислав Димов[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Ventsislav Dimov
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences
Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Абстракт: Статията е посветена на дискографията като инструмент за промяна на изследователската оптика при изследване на ранните търговски записи върху шеллакови грамофонни плочи от първите десетилетия на XX век. Примерите са от актуално проучване на сбирката от тиражирани грамофонни плочи в Архив „Музика на новото време“ на Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките.

Ключови думи: шеллакови грамофонни плочи 78 об./мин., дискография, звуков архив, лични колекции

Abstract: The article is devoted to discography as a tool for changing the research optics in the study of early commercial recordings on shellac gramophone records from the first decades of the 20th century. The examples are from a current study of the collection of duplicated gramophone records in the Archive “Music of the Modern Times” of the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences.

Keywords: shellac gramophone records 78 rpm, discography, sound archive, personal collections

Въведение с малко историография

Ранните търговски (тиражирани) записи върху шеллакови грамофонни плочи от първите десетилетия на XX век подлежат на етномузикологически прочити не само като исторически артефакти и звукови свидетелства без аналог (научните звукозаписи на терен, поне в България, все още липсват по това време – вж. Dimov 2021: 24-34), а и като инструменти за

[1] *Ventsislav Dimov [PhD (1999); DSc (2018)]: a Professor at Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Faculty of Journalism and Mass Communication. Head of the Ethnomusicology research group at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Author of over 250 scientific studies and articles, author of the monographs: ‘The Ethnopopboom’ (2001); ‘Dobrudzha: memory and song’ (2012); ‘Music for the people on the media front (The soft power of the folk and popular music in Socialist Bulgaria)’ (2019); ‘Living Voices: Presentation of the Archived Sound Heritage of Raina Katsarova (1930s/1940s transcription discs)’ (2021) and others; co-author with Lozanka Peycheva of the books ‘The Zurna Tradition in Southwest Bulgaria’ (2002); ‘With horo dance and song, with a pen and word (120th anniversary of the birth Rayna Katsarova)’ (2021). Areas of research interests: social sciences and humanities, media studies, ethnomusicology, anthropology of traditional and popular music, media and recorded music, identity and music, musical traditions of ethnocultural communities and minorities, music in the Balkans, etc.*

E-mail: v.d.dimov@gmail.com

промяна на изследователската оптика на самата етномузикология. Ще се опитам да аргументирам тази теза с някои щрихи от мои изследвания върху историческите тиражирани грамофонни плочи с българска традиционна музика и инспирирана от нея авторска музика, съхранявани в Архива на Института за изследване на изкуствата[2] и в някои други архиви и колекции, частично достъпни в глобалната дигитална мрежа.

За да бъдат събирани, опазвани, представяни и изследвани като част от звукови архиви и колекции (научни, институционални, лични/частни), историческите музикални записи върху шеллакови грамофонни плочи със скорост 78 об./мин., тиражирани с комерсиална цел, имат нужда от специфична систематизация. Досегашните наши опити за систематично представяне на тази част от архив „Музика" на Института за изследване на изкуствата все още носят родилни петна. Първият, който направихме заедно с Маня Иванова в „Българско музикознание" преди 20 години, представя сбирката частично и фрагментарно (Dimov 2005). Обогатени с плодовете на над двайсетгодишни процеси на дигитализация, каталогизация, интерпретации, по-новите опити за представяне на тиражираните записи в архива (Naydenova 2021; Lukanov 2021), все още дължат необходимите внимание и точност на онази сбирка с търговски шеллакови плочи. В сайта на Архива са въведени данни за голяма част от сбирката (1641 репертоарни единици, около 820 грамофонни плочи), структуриращи информацията в полета: Заглавие; Жанр – описание от издателя; Националност на произведението; Изпълнител/солист; Съпровод; Издател; Националност издателство; Носител; Материал; Обороти; Размер/диаметър; Оператор; Сигнатура; Инвентарен номер (AIIIzk MFA). Как тази информация може да бъде обогатена, за да е съзвучна с хоризонтите на очакване на съвременната етномузикология и да бъде в помощ на изследователите на историята и антропологията на българската музикална култура?

Дискография

В конкретния случай първото, което следва да се направи, е въвеждането на повече и по-коректни дискографски данни според стандартите на съвременната дискография. Защо е необходима дискографията тук?

Оксфордският музикален речник дефинира дискография като списък с грамофонни записи (на музиката на определен композитор, изпълнител, оркестър), който с увеличаването на записаната музика става ценен

---

[2] Този текст е част от работата по два научни проекта: завършеният в края на февруари 2025 г. „Български звуци от спиралата на черните дискове" – колективен проект, който осъществихме заедно с Алекс Нушев и неговото продължение, наскоро наченатия „Български тиражирани записи от първата половина на XX век: шлагерна и художествена музика (Музика и музиканти от България върху шеллакови комерсиални грамофонни плочи на 78 об./мин., записвани и тиражирани през периода 1904–1954 г., съхранявани в Архив „Музика на новото време" на Институт за изследване на изкуствата)", по който вече работим заедно с Алекс Нушев и Ставри Ангелов.

инструмент за изследване и в приложение към музикологическите книги (Kennedy, Kennedy, Rutherford-Johnson 2012). В изследванията на популярната музика понятието „дискография“ обозначава представяне на записаната музика като систематичен списък, обикновено под формата на каталог, който включва данни за записи, изпълнители и автори: имена на записващите; дата и място на записа; заглавие на музикалната единица; данни за тиражи, продажби, пазарни стойности (Shuker 2005: 80-81). Според New Grove Dictionary Of Music And Musicians дискографията е метод за установяване на фактите, които разграничават един музикален запис от друг; за идентифициране на записи, издаден в повече от един формат; за разграничаване на различни записи на произведение от един и същ изпълнител (Weber 1995: 495). За Пека Гроноу дискографията като подход за систематичното изучаване на грамофонни плочи намира място в парадигмите на „новата музикология“ след публикуването през 30-те години на първите дискографии на оперни записи от началото на XX век – така, благодарение на колекционерската „международна общност от ентусиасти“ историците на музиката си изясняват драматичната промяна в певческия стил (Gronow 2014: 41).

Но дискографията не е само статична матрица, в която се вместват историческите записи – авторите на дискографски списъци (производители, колекционери, експерти) могат да се осветят като активни участници в конструиране на памет и формиране на канон (идентифициране на „достойните“ за събиране, представяне и запомняне артисти, репертоари, жанрове, стилове). Това ще проблематизирам в този текст: дискографията е важна част от документирането и подреждането на тиражираните записи в музикалните архиви с т.нар. „исторически записи“, но както в „аналоговото“ минало, така и в дигиталното мрежово настояще тя може да бъде важен обект за етномузикологически изследвания. Един от първите музиколози, който подсказва на етномузиколозите ролята на дискографията – Ален Даниелу – отбелязва в предговора на своя „Каталог на записаната индийска класическа и традиционна музика“, че работата на изследователя, опитващ да направи каталог, е „изтощителна задача“: чуждестранните компании нямат вътрешен поглед, нямат отношение към художествената стойност, ако продажбите на даден запис не достигнат определена цифра за тримесечен период, той се унищожава и намереното в колекциите на любителите е само част от издаваното (Danielou 1952: 6). Работата на днешния изследовател е не по-малко предизвикателна: реконструираните дискографии, дело на дългогодишен труд на колекционерски общества и архивни институции, които са им придали каноничен ореол, биват постоянно оспорвани, допълвани и коригирани от нови данни и прочити, често идващи от любители – „новите професионалисти“ в мрежата. Тъкмо това обуславя необходимостта от актуални прочити, които могат да дойдат от научните полета на етномузикологията и антропологията на медиите.

Как наличната дискография помага в осветяването на ранната записана музика от България?

Вече е доказано, че най-ранните търговски записи в България са от първото десетилетие на XX век върху тиражирани шеллакови плочи с лейбъла Gramophone Concert Record (Dimov 2022). Те са дело на представители на мултинационалната компания Gramophone Company, която първа създава бизнесмрежа и монополизира продажбите на грамофони и записи в Европа (Gronow, Englund 2006). Основен аргумент за датировката и атрибуцията на моите изследвания върху ранните български записи са наличните дискографски източници. Те са факт, благодарение на дългогодишните проучвания на Алан Кели върху „работните документи" на Gramophone Company – световна звукозаписна компания с най-богати и запазени архиви (в случая – каталози с оригиналните едностранни каталожни номера за всяка държава, 1898 до 1929 *г.*; и матрични серии с оригиналните номера, нанасяни от експертите върху металните матрици на дисковете, съхранявани в музикалния архив на EMI, наследник на Gramophone Co. – Кели го определя като „най-големия световен източник на информация за звукозаписи" (Kelly 2021). Изследванията на каталозите на Gramophone Company, архивите и матричните номера на записите (Perkins, Kelly, Ward 1976: 79-88; Kelly 2021) съдържат имената, датите и мястото на записи на представителите на Gramophone Company – пионери на записите в България: Уйлям Синклер Дарби (София – 1904 *г.*); Макс Хампе (София – ноември 1905 *г.*; София и Варна – октомври 1906 *г.*; София – август 1910 *г.*); Чарлз Шойплейн (София – 1907 *г.*); Фредерик Гайзберг (София – септември 1909 *г.*); Франц Хампе (София – август 1910 *г.*); Едмънд Джеймс Пиърс (София, ноември 1911 *г.*); Франк Бълкли (за His Master's Voice / HMV – наследник на Gramophone Company; София – декември 1929 *г.*).

Съчетаването на дискографски данни с вторични синхронни източници (търговски каталози на фирмата, информационни бележки и рекламни публикации в пресата), мемоарна литература и други архивни източници ми позволиха да аргументирам тезата, че военните оркестри са сред първите записани български формации – още през 1904 *г.* (Dimov 2022, 2024). Тъкмо наличната дискография позволява да се запълнят празнините от липсваща или да се коригира невярна информация поне в научните изследвания. За съжаление, в публичното пространство продължават да се срещат грешни факти. В Златния фонд на Българското национално радио се съхраняват презаписи от плочи на Музиката на Лейбгвардейския на Н.Ц.В. Ескадрон: „Българско хоро" от А. Мацак и „Принц Йозиаш" (Кобургски марш, исторически марш); „Виктория валс" от А. Мацак и „Към Родопите" (марш); „Смяна на караула в двореца" и „Шуми Марица" (национален химн). В бележките към плочите от фонда е посочена грешна датировка, която се повтаря и в сайта на БНР (Krandeva 2017) – матричният номер на плочата 1897 r (r е суфикс на експерта Макс Хампе, осъществил звукозаписа в София през октомври 1906 *г.*) е интерпретиран като датировка, за да се обоснове

невярното твърдение, че това е най-ранният запис в България, правен през 1897 г. – записът е направен, всъщност, през 1906 г. и тиражиран на грамофонни плочи след това.

Докато дискографията на ранните записи на военните оркестри включва основно актуалния за онези години репертоар от инструментални версии на „народни мелодии“, „хора“ и „китки“, заедно с военни маршове и европейска танцова музика; тази на записваните певци сочи като доминиращи в репертоара „народни песни“, част от които са наследени от устната традиция „селски“ песни, други – принадлежащи към новосъздадените през втората половина на XIX и началото на XX век „градски песни“ (Kaufman 2002) и „авторски песни в народен дух“ (Peycheva 2019: 12). При записите от първото десетилетие на XX век ярко присъствие в тази група имат новосъздадените революционни песни и маршове, отразяващи борбата за свобода и героите на Македония. За факта, че се запяват в България скоро след създаването им свидетелстват заглавията, включени в каталога на Gramophone Co за 1908 г.: „Песен за Саев войвода“, „Македония“, „Комитска песен“, „Песен за изгореното Крушево“, „Въстаническа песен“ и др. (Grammophon 1908). Сбирката от тиражирани грамофонни плочи в Архив „Музика на новото време“ на Института за изследване на изкуствата съдържа един интересен пример за функционирането на тези песни през първите три десетилетия на XX век. Това е плоча със записи на български певец, определен върху етикета като „тенор“ – Марко Иванов.

Досегашното архивно представяне описва плочата така: № 1581 в дигиталния опис „Тиражирани записи“; Заглавие „Песента на Цветко войвода“; Националност на произведението – България; Пее: г-н Марко Иванов - тенор, София; Носител, материал, обороти, размер – съответно Грам. Плоча, Шеллак, 78, 10”; Сигнатура О II 138, Инвентарен номер 218/60 (АИИИзк МФА).

Ако се познават и използват дискографски данни, които да бъдат съчетани с исторически, архивни и етномузикологически инструменти и прочити, както и звуковото ѝ съдържание, тази тиражирана плоча би „проговорила“ и за себе си, и за своето време, населено с хора и борби. Дигитализираният запис разкрива вероятно непрофесионален певец, който пее без съпровод две новосъздадени песни в духа на народните: вариант на Ботевата песен „На прощаване“ – „Не плачи майко, не жали, че станах комита“ и комитска, из македонския революционен цикъл – „Песента на Цветко войвода“. Данните върху етикета съдържат заедно с името на артиста наименование и изображение на лейбъла (Gramola Record), матричния (13691) и каталожния номер (10-12605).

Когато прибавих „скритите“ досега данни от дискографията и разкритите вторични източници (в по-максималистичния си вид дискографиите имат характера на детективско изследване – вж. Pennanen 2005: 81) се получи следната интересна картина. Певецът Марко Иванов (1877–1933) се оказва един от участниците в революционните борби и

Илинденско-Преображенското въстание, Костурски войвода на ВМРО, участник в Балканската война като войвода на чета от Македонското опълчение и в Първата световна война в Пети пехотен македонски полк с командир полк. Дрангов. В паметна бележка, публикувана в списание „Илюстрация Илинден“ след смъртта на Марко Иванов, съратникът в революционните борби Лазар Томов пише за признанието му като певец: „Марко Иванов бе любимец на стари и млади македонски чеда. Той бе отличен певец, изразител на измъчената душа на македонския българин. Нема вече да чуем от устата на бай Марко любимата му песен: „Тамбура, тамбура ицителлия“ (L. T. 1934). Дискографските данни (Kelly, 2021) показаха, че двете песни от плочата на Gramola, издадена през 20-те години на XX век, са част от по-ранна звукозаписна сесия на представителя на Gramophone Co Фредерик Гайзберг (Frederick Gaisberg) през септември 1909 г. в София, при която от Марко Иванов са записани 10 песни: „Македонска песен“, „Песента на полковник Янков“, „Песента на Стоян войвода“, „Женил се Петър войвода“, „Песента на Тома Давидов“, „Песента на Марко войвода“, „Зададе се буря страшна“ и др. Записът на „Не плачи майко, не жали, че станах комита“ я определя като принадлежаща към втория тип Ботеви песни според Николай Кауфман – по-близка до бавните селски народни песни, но мелодически и с широкия си диапазон напомняща на градските възрожденски песни (Kaufman 2002: 45). „Песента на Цветко войвода“ носи музикалните характеристики на градската песен, звучи като валс, а записаните ѝ варианти я определят като част от „късен исторически“ или „революционен фолклор“, пример за „авторска песен във фолклорния процес“, свързана с исторически събития, кулминация на които е Илинденско-Преображенското въстание. Песента е посветена на геройската смърт на войводата Парашкев Цветков (1875–1903), български учител по музика от Плевен и революционер, войвода на Вътрешната македоно-одринска революционна организация, загинал в сражение край с. Могила, Битолско на 21 май 1903 г. Коста Църнушанов публикува четири варианта на песента от Битолско, записани от него след 1924 г. Третият е най-близък до записа на Марко Иванов: пята от „стария революционер“ Георги Чуранов от с. Смилево, посочил автора на текста („македонския поет Арсений Йовков“) и с бележка: „така, както се е разпространявала между народа“ (Tsarnushanov 1956: 308-312, 364-365). За съжаление, засега липсват данни за броя на тиражираните след записа от 1909 г. грамофонни плочи на Gramophone Concert Record; както и за тиражите на наличната плоча на Gramola Record. Самото записване и пускане на пазара показва, че песни, като комитската „Песен на Цветко войвода“ са предпочетени от другите, стари и селски песни от репертоара на певеца, вероятно защото са задоволявали вкусовете на местната аудитория в България между 1909 г. и началото на 30-те години на XX век, голяма част от която е съпричастна и биографично (след Илинденско-Преображенското въстание и след Първата световна война в България се заселват много бежанци от Вардарска и

Егейска Македония), и идейно и патриотично (борбите за освобождаване на Македония са непреживяно романтично ехо от Възрожденските идеали за обединена България), и естетически (македонската градска песен е позната и харесвана в широки и съвременни на плочите аудитории и ареали).

Исторически записи и дискография в епохата на интернет

В изследване на разпространението на записи в световната мрежа WWW (World Wide Web) Джон Уорд отбелязва предефинирането от „дискография като документация" към „дискография като колекция" (Ward 2012: 273). Наистина класическите дефиниции на дискографията я представят като тип архивно документиране: американският речник Merriam-Webster например предлага две значения на дискография: описателен списък със записи по категория, композитор, изпълнител или дата на издаване; и по-общо – история на записаната музика (Anonymous 2003). Споделянето на файлове в WWW, според Уорд, води до ново определение на термина „дискография", което се налага от практиката за дигитално споделяне на файлове. Пример за такова предефиниране е новото определение на дискографията като „пълната колекция от записана музика на конкретен изпълнител" в уебсайта Urban Dictionary (Anonymous 2012).

В случая с историческите тиражирани шеллакови плочи дискографските описания на лични колекции притежават не по-малки ресурси от институционалните дискографии като документации на големи архивни масиви. Пример за това е случаят с реконструираната фигура на една малко позната преди изследванията ми певица, звезда на българската музикална индустрия от 30-те и 40-те години на XX век – Иванка Георгиева.

Коя е тя? Защо е толкова тиражирана на търговски плочи, а не присъства в богатата на народна музика програма на Радио София през неговите „златни години"; защо в средата на 1940-те години сякаш изчезва от фасадата на музикалната и медийната индустрия в България? Към отговора на тези въпроси стигнах в процеса на събиране на лична колекция от шеллакови грамофонни плочи и размяна на информация с други колекционери и собственици на исторически записи: певеца Костадин Гугов, внука на певицата Красимир Парашкевов, музиканта Никола Йонов, колекционера Лари Уайнър и др. В резултата на натрупаната информация и събраните плочи през периода 1998–2009 г. се появи един от малкото продуцирани и издадени в България диск с исторически записи: „Иванка Георгиева. Кой уши байрака"[3]. След това публикувах статия, в която за пръв път се осветяваха нейната биография, репертоар, стилово-жанров портрет, социокултурна роля, рецепция на записите (Dimov 2011).

За да се достигне до осветяването на тази фигура, останала в сянката на доминиращия официален разказ за „българската народна музика" и

[3] Иванка Георгиева. Кой уши байрака. Макси Саунд 2009. Венцислав Димов – съставител, автор на текст; Красимир Парашкевов – продуцент.

нейните „популярни имена“, ключова роля имаха създаваните в процес дискографии: на моята лична колекция, на други колекционери, на Сбирката от тиражирани грамофонни плочи в Архив „Музика на новото време“ на Института за изследване на изкуствата. Към момента последната спомената сбирка съдържа 30 грамофонни плочи, записани за 5 български компании („Арфа“ – 12 плочи, „Орфей Симонавия“ – 8 плочи, „Лондон Рекорд“ – 5 плочи, „Балкан“ – 3 плочи и „Патриа“ – 2 плочи), които регистрират изпълнения на певица с различни групи (най-често с Народен оркестър Костика и Оркестър Рамадан Лолов). По брой на тиражирани записи през 30-те и 40-те години на XX век тя отстъпва само на Атанаска Тодрова и Стефан Г. Пенчев, но по разнообразен репертоар, в който има и народни, и популярни песни, тя е водещо име в хибридната, незападна етнопоп музика през междувоенния период в България. Личната колекция на Лари Уайнър – американски любител на българска народна музика, с когото съм разменял информация – съдържа 1396 шеллакови плочи и вече е достъпна онлайн като различни дискографски списъци (по лейбъли, по заглавия, по артисти). Последната дискография съдържа 85 записа на репертоарни единици на певицата някои от които се повтарят[4]. В колекцията на Лари има плочи, които се повтарят или песни, които са записани в различни варианти за различни компании – подобно повторение е показателно за тяхната и на певицата популярност.

Привлекателността на старите записи на Иванка Георгиева днес се илюстрира от броя на качени в интернет ремастерирани песни от шеллакови грамофонин плочи и броя на техните посещения: сайта за видеообмен You tube има над 30 клипа с песни на Иванка Георгиева, дело също на колекционери и любители, половината от които имат между 10 и 20 хиляди гледания. Сред малцината артисти с повече посещения от Иванка Георгиева е кларнетистът Рамадан Лолов, част от популярните записи на когото са с певицата.

Заключение

Според Тери Кук (Cook 2013) архивните парадигми през последните 150 години са преминали през четири фази: от доказателство, към културна памет, от нея към обществена ангажираност, и накрая, към архивиране на общността. В съответствие с тези процеси се трансформира и архивистът – от пасивен уредник се превръща в активен оценител, обществен посредник и фасилитатор на общността. Фокусът на архивното мислене, продължава Кук, се премества от доказателствата към паметта, от нея към идентичността, а след това към общността. Случаят със записите на Марко Иванов, разгледани по-горе, илюстрира възможния прочит

[4] Larry Weiner's Bulgarian 78 RPM Records - Grouped by Artist as of 2011-11-23. Available at: https://larryweiner.com/music/Larry_Weiner's_Bulgarian_78_RPM_Records_-_Grouped_by_Artist_as_of_2011-11-23.pdf [Accessed 30.06.2025].

на историческите тиражирани записи като звуково свидетелство за синхронно с появата и разпространението на грамофонна плоча „архивиране на общността“ (по Тери Кук). Случаите с популярните в интернет клипове на Рамадан Лолов и Иванка Георгиева илюстрират друга бележка на Кук – за паралелните приноси на промяната в архивирането на общността и цифровите реалности в бъдещото развитие на архивната работа.

Къде е мястото на шеллаковите плочи и дискографиите в тези променящи се архивни парадигми?

Във връзка с медийното функциониране на традиционна и популярна музика, шеллаковите плочи са интересен изследователски обект: и като нови „рамки“ на стари съдържания (записаната музика и копието срещу устността и ауратичността на оригинала), и като процеси на функциониране на звуковите архиви в дигиталните медийни платформи и социалните мрежи; и като пресичащи се полета – от една страна, на академични и професионални учени и институции, архивни специалисти, историци на музиката, етномузиколози и дискографи; от друга, на колекционери, активисти на медийните сцени и любителската култура. Тези пресичания в информационната епоха и мрежовото общество променят утаените и канонични дефиниции, подходи и роли. Така ремастерираните и качени като клипове в социалните мрежи стари записи, както и колекционерските дискографии предизвикват етномузиколози и историци на музиката да променят изследователските си оптика и инструментариум. В „реалната виртуалност“ на мрежата, която е погълнала традиционната култура (Castells 2010: 401) нашата изследователска роля напомня тази на DJ-я, който използва звуци и семпли, взети от другаде, за да направи своя сет. Ние сме де-конструктори, а тиражираната музика, с която разполагаме, е част от потока на онази някогашна медийна музика, която само можем да си представим, като я „семплираме“ в нашите интерпретации. Дори когато е образ на традиционната музикална култура, в мрежата тя ще звучи като разказан исторически „стопкадър“, живеещ в динамиката на звучащата съвременна популярна култура. Съчетаването на дискографски инструменти с тези на историческите и културни изследвания, на историческата антропология и етномузикологията е част от променящите се парадигми на архивна работа и паралелен процес с предизвикателствата на новите цифрови медии в епохата на културата на участието и на семантичните мрежи.

Библиография

Извори

Grammophon (1908): Grammophon. Нови гранофонови двойни плочи за май-декември 1908 г. [Grammophon. Novi granofonovi dvoyni plochi za may-dekemvri 1908 g.]. Sofia.

Литература

Castells (2010): Castells, Manuel. The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol. 1. The Rise of the Network Society. Blackwell Publishing.

Cook (2013). Cook, Terry. Evidence, memory, identity, and community: four shifting archival paradigms. – Archival science. № 13(2), 95-120.

Danielou (1952): Danielou, Alan. A catalogue of recorded classical and traditional Indian music. Paris: Unesco.

Dimov (2005): Dimov, Ventsislav. Към изследване на записаната музика в България от първата половина на XX век: архиви и колекции [Kam izsledvane na zapisanata muzika v Balgariya ot parvata polovina na XX vek: arhivi i kolektsii]. – Българско музикознание [Bulgarian Musicology], № 1, 144-172.

Dimov (2011): Dimov, Ventsislav. Полетът на черната пеперуда: Иванка Георгиева от миналото към бъдещето [Poletat na chernata peperuda: Ivanka Georgieva ot minaloto kam badeshteto]. – В: Изкуствоведски четения. Доклади от осмата научна конференция на Института за изкуствознание 2010 [Art Readings – New Art International Conference]. Sofia: Institute of Art Studies, BAS, 293-301.

Dimov (2021): Dimov, Ventsislav. Живите гласове: представяне на архивираното звуково наследство на Райна Кацарова (плочи от 30-те и 40-те години на XX век) [Zhivite glasove: predstavyane na arhiviranoto zvukovo nasledstvo na Rayna Katsarova (plochi ot 30-te i 40-te godini na XX vek)]. Sofia: Institute of Art Studies, BAS.

Dimov (2022): Dimov, Ventsislav. Following the Black Spiral: Old Voices, New Life (Towards the History of the Early Commercial Gramophone Records in Bulgaria). Музикология / Musicology, № 32/1, 19-40.

Dimov (2023): Dimov, Ventsislav. Грамофонната плоча и колективната памет в България [Gramofonnata plocha i kolektivnata pamet v Balgariya]. – В: Изкуствоведски четения 2022. Ново изкуство. Изкуство и общество [Izkustovedski cheteniya 2022. Novo izkustvo. Izkustvo i obshtestvo]. Sofia: Institute of Art Studies, BAS, 468-476.

Dimov (2024): Dimov, Ventsislav. Ранната записана музика от България: културни диалози, преноси и метаморфози [Rannata zapisana muzika ot Balgariya: kulturni dialozi, prenosi i metamorfozi]. – В: Изкуствоведски четения 2023. Ново изкуство. Метаморфози [Izkustovedski cheteniya 2023. Novo izkustvo. Metamorfozi]. Sofia, 124-136.

Gronow (2014): Gronow, Pekka. The World's Greatest Sound Archive: 78 RPM Records as a Source for Musicological Research. Traditiones, № 43(2), 31-49.

Gronow, Englund (2006): Gronow, Pekka, Englund, Björn. Inventing recorded music: the recorded repertoire in Scandinavia 1899–1925 – Popular Music, № 26(2), 281-304.

Kaufman (2002): Kaufman, Nikolay. 1500 български градски песни. Първи том. Лирични и любовни (1842–1918) [1500 balgarski gradski pesni. Parvi tom. Lirichni i lyubovni (1842-1918)]. Varna: Slavena.

Lukanov (2021): Lukanov, Mihail. Грамофонните плочи в архива на Института за изследване на изкуствата, тиражирани преди 1960 година: опит за систематизация. [Gramofonnite plochi v arhiva na Instituta za izsledvane na izkustvata, tirazhirani predi 1960 godina: opit za sistematizatsiya] – Българско музикознание [Bulgarian Musicology], извънреден брой, 87-94.

L. T. (1934): L. T. (Lazar Tomov). Марко Иванов Петров [Marko Ivanov Petrov]. – Илюстрация Илинден [Ilyustratsiya Ilinden], № 4, 16.

Naydenova (2021): Naydenova, Goritsa. Научните архиви на Института за изследване на изкуствата: специфики и някои проблеми при въвеждането им в база данни. [Nauchnite arhivi na Instituta za izsledvane na izkustvata: spetsifiki i nyakoi problemi pri vavezhdaneto im v baza danni] – Българско музикознание [Bulgarian Musicology], извънреден брой, 7-39.

Pennanen (2005): Pennanen, Risto Pekka. Commercial Recordings and Source Criticism in Music Research: Some Methodological Views. Svensk Tidskrift för Musikforskning Swedish Journal of Music Research, № 87, 81-99.

Perkins, Kelly, Ward (1976): Perkins, John F., Alan Kelly, John Ward. "On Gramophone Company Matrix Numbers, 1898 to 1921". – The Record Collector, № 23 (3–4), 51-90.

Peycheva (2019): Peycheva, Lozanka. „Народният дух" в авторските песни от България. ["Narodniyat duh" v avtorskite pesni ot Balgariya]. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press.

Shuker (2005): Shuker, Roy. Popular music. The Key Concepts. New York: Routledge.

Tsarnushanov (1956): Tsarnushanov, Kosta. Македонски народни песни [Makedonski narodni pesni]. Sofia.

Ward (2012): Ward, John V. Piracy or preservation? The underground dissemination of bootleg

recordings on the World Wide Web. – In: Montano, Ed, Carlo Nardi (eds.). Situating Popular Musics. IASPM 16th International Conference Proceedings 2011. IASPM, 271-277.

Weber (1995): Weber, Jerome F. “Discography.” In Stanley Sadie (ed.) The new Grove dictionary of music and musicians. London: Macmillan, 495-496.

Интернет източници

АИИИзк МФА (Архив на ИИИзк – Музикалнофолклорен архив. Тиражирани грамофонни плочи. Достъпно на: https://archive.artstudies.bg/GramophoneRecordArchive/List [AIIIzk MFA (Archives IAS – Folkmusic Archive. Tirazhirani gramofonni plochi]. Available at: https://archive.artstudies.bg/GramophoneRecordArchive/List [Accessed 30.06.2025].

Kennedy, Kennedy, Rutherford-Johnson (2012): Kennedy, Joyce, Michael Kennedy, Tim Rutherford-Johnson (eds.). The Oxford Dictionary of Music. Oxford: Oxford University Press. Available at: https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-2660?rskey=qAfm8N&result=2588 [Accessed 30.06.2025].

Anonymous (2003): discography. – In: Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary. Available at: https://www.merriam-webster.com/dictionary/discography [Accessed 30.06.2025].

Anonymous (2012): discography. In: Urban Dictionary. Available at: https://www.urbandictionary.com/define.php?term=discography [Accessed 30.06.2025].

Kelly (2021): Kelly, Alan. Kelly On-line Database. Available at: https://www.kellydatabase.org/Entry.aspx [Accessed 30.06.2025].

Krandeva (2017): Krandeva, Aneliya. Алоис Мацак – авторът на най-стария запис от архива на БНР [Alois Matsak - avtorat na nay-stariya zapis ot arhiva na BNR]. Available at: https://archives.bnr.bg/glasove-ot-hh-v-v-efira-na-bnr-alois-matsak/ [Accessed 30.06.2025].

Summary

Early commercial recordings on shellac gramophone records from the first decades of the twentieth century are subject to ethnomusicological readings. The article problematizes the change in the research optics in the ethnomusicological study of the collection of duplicate gramophone records in the Archive “Music of the New Time” of the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Discography is clarified as a concept, a specific way of systematisation and as a current approach to research. The work with duplicate gramophone records confirms Terry Cook’s thesis about the change in archival paradigms: from evidence to memory, identity, and community.

Частният и обществеият архив на телевизиите за историята на изкуството в България

The Private and Public Archive of Televisions on the History of Art in Bulgaria

Жана Попова[1]
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Zhana Popova
Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Абстракт: Текстът съдържа резултатите от изследването на определенията *архив* и *видеоархив* в интернет страниците на БНТ, Би Ти Ви, „Нова телевизия“, ТВ7, Канал 3, както и в няколко страници с архив на медийни публикации, в които се запазват материали, излъчвани по телевизията. Изследователските въпроси са: какви са принципите на архивиране и съхраняване на паметта за изкуството и културата след 1990 г. в Българската национална телевизия. Възможен ли е *частният архив* на частните търговски телевизии? Възможно ли е търговците на видеообрази да имат архив? И какво значи *личен архив* в областта на изкуството в телевизията?

Ключови думи: поп култура, телевизия, изкуство, комерсиален архив, памет

Abstract: The text presents the results of a study examining the definitions of *archive* and *video archive* on the websites of BNT (Bulgarian National Television), BTV, Nova TV, TV7, Kanal 3, as well as on several pages with archived media publications that preserve television broadcasts. The research questions are: What are the principles of archiving and preserving the memory of art and culture after 1990 at the Bulgarian National Television? Is a *private archive* possible for private commercial television? Is it possible for commercial video image providers to have an archive? And what does *personal archive* mean in the field of art on television?

Keywords: pop culture, television, art, commercial archive, memory

Изследването изхожда от тезата, че архивът на телевизиите (особено на обществената телевизия) освен хранилище за памет е и идеологически инструмент, с който се конструират обществените представи за миналото и настоящето. Затова двете основни хипотези са, че: 1) архивът на видеоматериали в Българската национална телевизия е от съществено значение за конструиране на паметта за историята на страната и света, разказана в кадри, която ще оставим като наследство за времето след 1990 г. 2) в частните телевизии протича битка на паметта

---

[1] *Zhana Popova, PhD, is an Associate Professor in the Faculty of Journalism and Mass Communications at Sofia University. She is the author of the monographs: ‘Dialogue Models. Between Events and Media Images’ (2013) and ‘Genres and Forms of TV Entertainment’ (2015), a chapter in the BNT publication ‘BNR and BNT – between State and Society 1989–2015’ (2017). The result of her last research work is the book Media Biographies of Pop Musicians in Bulgaria after 1989. Popova is part of the editorial board of the scientific journal ‘Medialog’ (medialog-bg.com) and is the coordinator of the master’s program ‘Digital Media and Video Games’. The text is part of the project ‘Pop culture, pop politics: the digital turn. Interdisciplinary analyses of the intersection between media, cultures and politics (2021–2024), funded by the Bulgarian National Science Fund within National Program ‘Fundamental Studies’, contract number KP-06-H55/2.*

E-mail: ztpopova@uni-sofia.bg

за близкото минало след 1990 г. на *личните архиви* на хора, които са правили телевизионни предавания или са управлявали телевизия.

Още през 2001 г. в „Социално време и медиен разказ 1989–2000“ Снежана Попова описва процеса на постоянно създаване на „некомпактно настояще“ невъзможността на медията да изработва собствени политики (Popova 2001). Отношението към архивирането и съхраняването на видеоархива на БНТ е част от тази липсваща политика как да се направи видима ролята на обществената телевизия като *национален държавен видеоархив.* Разбира се, това не е само български проблем, още по-сложно стои въпросът в бивша Югославия или бивша Чехословакия, както виждаме от изследването на постсоциалистическия период на медиите в Източна Европа (Angelova 2022; Mihelj 2014; Pehe 2000; Simeunović Bajić, Vujović 2020).

Изследването е опит да се изяснят значенията на използваните изрази в интернет: *личен архив*, *медиен архив* и *видеоархив*. Изясняването на понятията дава възможност да се удържи смисъла на *архив*. В интернет има твърде много страници с архивиран материал, а липсва *същински архив*, какъвто би трябвало медиите да могат да оставят като наследство след съществуването си. *Видеоархив* е използваната дума за означаване на материалите във фонда на Българската национална телевизия, която има статут на *национален архив.*

Изследователски въпроси

- Какви са принципите на архивиране и съхраняване на паметта за изкуството и културата след 1990 г. в Българската национална телевизия?
- Можем ли да изискваме като общество частните телевизии да създават архив?
- Възможно ли е търговците на видеообрази да имат архив?
- Какво значи *личен архив* в телевизията в областта на изкуството?
- Как се пренася един *частен архив* от телевизия в телевизия и какви са интерпретациите на архивираните записи?

Българската национална телевизия –
невъзможният отворен достъп до националния архив

Още през 1962 г., само няколко години след създаването на Българската телевизия, се заражда идеята за това колко е важен процесът на архивиране. Създава се специално звено, което отговаря за тази задача, като дълго време се търсят принципите, на които да отговаря фотоархивът, фоноархивът и записите на филмовата лента. След 1990 г. част от носителите, на които се съхранява архивът на Българската национална телевизия, са завинаги увредени заради недобри условия на съхранение. От 2000 г. някои от генералните директори започват процеса на цифровизация на видеоархива от лента на цифрови носители (Angelova 2017). В

интернет страницата на БНТ е описана хрониката на развитие на архивирането в Българската телевизия (БНТ, Телевизионен фонд). Още през април 1989 г. дейността на телевизионния фонд е регламентирана като *национален архив* в Закона за Държавния архивен фонд. Политическите промени след 1990 г. обаче водят до чести промени в управлението на БНТ и ограничения в бюджета на Българската телевизия и Българското радио (Popova 2017: 162), което възпрепятства съхраняването на ценни записи. Честата смяна на генерални директори води до управление, което няма как да постави акцент в програмата си върху архивирането, а в същото време се увеличава програмното време на Канал 1 и Ефир 2 през 1990-те години. Политическите, социалните и културните събития в първото десетилетие след прехода към демокрация са толкова наситени, че е нужна стратегия не само как да се съхранява, но и как да се описва, за да се улесни търсенето на материали.

На 14.12.2010 г. Управителният съвет (УС) на БНТ приема Правилник за набиране, съхранение, използване и продажба на материалите от телевизионния архив на БНТ. Управителният съвет на БНТ на 01.02.2018 г. променя правилника, в сегашния му вид действа от февруари 2018 г. насам. Ето какво архивира БНТ според „Правилника за набиране, съхраняване, използване и продажба на материалите от телевизионния архив на БНТ“: „Аудио-визуални материали, изцяло продуцирани от БНТ; Аудио-визуални материали, на които БНТ е копродуцент; Аудио-визуални материали, архивирани на друго правно основание (предавания, създавани от външни продуценти, закупени от БНТ с изключителни права за разпространение, придобити чрез дарения, предоставени от продуценти – юридически или физически лица, с права за излъчване, всички телевизионни програми, получени от телевизионния обмен и др.) (Правилник на БНТ 2018).

Историческият презентизъм в т.нар. „носталгични програми“. Употреби на видеоархива. Юбилейният презентизъм на архива

През 2025 г. БНТ отбелязва 65 години от създаването на телевизията – многократно са мултиплицирани в различни предавания записи на едно и също – миналото до 1990 г. Така са отбелязани 55 и 60-годишнината на телевизията. А това „юбилейно“ празнуване на всяка петилетка не води до по-различни прочити на архива.

„Носталгичната програма“ БНТ Сат и носталгията, която е превърната във всекидневна унифицирана телевизионна програма

След 1999 г. БНТ създава първата програма, която разчита на повторението на стари произведения на филмовото и развлекателното изкуство: Сателитния канал „ТВ България“. Излъчват се филми и забавни програми, които в началото на Прехода след 1990 г. са омръзнали на зрителите на Канал 1 и Ефир 2 в България. Сателитният канал е предназначен за българите в чужбина и успява да използва тяхната носталгия към

българското кино и телевизия, правени по време на държавния социализъм. След 2001 г. БГ Радио и телевизия СКАТ започват да разпространяват записите на БНР на българска музика и на БНТ на български филми. След 2008 г. записи с логото „БНТ САТ“ се появяват из новите тогава видеоплатформи (YouTube и Vbox). Българите в чужбина записват старите комедии, естрадни изпълнения и филми, излъчвани по сателитния канал и правят кратки видеоклипчета. Така архивът на телевизионния фонд на БНТ през Сателитният канал БНТ САТ заживява като най-модерното съдържание, което се мултиплицира в интернет. През периода 2022–2025 г. българите в чужбина могат и гледат Би Ти Ви, телевизия „7/8“ и различни канали в YouTube. В това време БНТ пренася съдържанието от носталгичната програма във всички четири програми, които трябва да предлагат различно съдържание. Унифицирането на употребите на архива по четирите канала на БНТ е проблем, защото това намалява изкуството, което сега се продуцира, което ние ще оставим като архив на следващите поколения зрители. Проблемът с „носталгичните програми“ и с мултиплицирането на архивните материали по четирите програми е, че БНТ трудно удържа изпълнението на изисквания брой часове с културни предавания, които да са създавани в сегашно време. Записи на БНР и БНТ са единствената възможност да се види развитието на явления в света на киното, развлеченията или музиката, тъй като радиото и телевизията са сред основните разпространители (Petrova 2019; Dimov 2019).

Случаят с „Всяка неделя“. Как архивът на БНТ може да се превърне в „личен архив“?

Историята на БНТ показва, че има случаи, в които телевизионният архив може да бъде използван и от други участници на пазара на национална памет. През годините една от най-дискутираните теми е чий е архивът на предаването „Всяка неделя“ и особено рубриката, в която гостуват някои от най-известните наши и чуждестранни хора от света на културата и изкуството до 1990 г. Предаването неколкократно се завръща на екрана на БНТ вече като частна продукция, използвайки архива на обществената медия. През 1997 г. марката „Всяка неделя“ е частна собственост, но: „медията си запазва обаче авторските и сродните права, които притежава върху съдържанието на аудио-визуалното произведение“ (Nikolova 2012). Райна Николова съобщава: „Известно време след това почти целият архив на предаването физически изчезва от сградата на „Сан Стефано“ № 29. На практика понастоящем обществената телевизия не разполага с основната част от своя „Златен фонд“ и не може да се разпорежда с него“ (Nikolova 2012). Предаването „Всяка неделя“ се премества по „Нова телевизия“ през 2012 г. и за някои от гостите там се излъчва създаденият от екипите на Българската телевизия архив. Възниква въпросът за интерпретациите на архива при показването му през различни периоди по различни телевизии като **ново съдържание**. Това, което водещият Кеворкян е правил по „Нова

телевизия“ (която смени неколкократно собствениците си от 2012 г.) най-вероятно някой ден ще бъде само *личен архив* на автора, на продуцентите и на гостуващите.

Частните телевизии, които нямат дълг да правят частен архив

След 2000 г. една част от частните национални телевизии и кабелни оператори стават партньори на различни културни събития като музикални концерти и фестивали, театрални фестивали, пленери и т.н. Отминалите събития дълго време стоят в директория „Архив“ на медийните интернет страници, но обикновено след смяна на собствеността, изчезва и архивът. Трябва ли частните оператори да имат задължението да съхраняват тази видеопамет? Трудно може да бъде намерено решение, но една от възможностите е към Държавния архив да бъде създаден архивиращ отдел, който да съхранява записи на частните телевизии. Нужно е, за да гарантираме като общество, че търговската същност на телевизията няма да определя и политиката на архивиране. Още по-труден е въпросът как да анализираме телевизионното изкуство, създадено по телевизиите след 2000 г., ако нямаме архив. В този текст се опитвам да защитя основната теза, че комерсиалните телевизии трябва да се включат в предоставянето на архивни записи на културни събития и на заснемането на произведения на изкуството, до които да има свободен достъп. Например България има голямо нематериално богатство, което печели медийното внимание, когато български учени успеят да включат в списъка на ЮНЕСКО културното ни наследство. Лозанка Пейчева поставя проблема за документирането на част от събитията от БНТ и БНР през годините и достъпа до тази национална памет. В текста ѝ в сп. „Медиалог“ се съдържа и питането какво става с архива на събора в Копривщица, когато в средата на 1990-те години БНТ няма интерес и „Нова телевизия“ записва събитието (Peycheva 2022: 88). Още по-трудно е и почти невъзможно да се анализира каква е била реализацията на програмата на изчезналите вече национални телевизии – например TV7. Как се анализира историята на една спряна телевизия? Как да правим заключения за отразяването на културната тематика или изкуството от този канал? Проблемът с историята, разказвана чрез архиви на телевизията, е не че могат да се появят различни модалности за *режими на историчност*, а че медията може да придава власт на един от тях. „В по-широк смисъл, терминът *режим на историчност* обозначава „модалността на себесъзнание на дадена човешка общност“. Или казано с терминологията на Леви-Строс, как тя [общността] „реагира“ на даден „градус на историчност“, еднакъв за всички общности. По-точно казано – това понятие трябваше да стане инструмент за сравняване на различни типове история, но също така и дори преди всичко бих казал сега: „да осветли отношенията към времето, формите на опит с времето тук и там, днес и вчера“ (Hartog 2007: 30-31). Ако следваме Артог, битката на телевизиите с употребата на видеоархивни образи е част от това осветляване на отношенията към времето.

Рестартиране на архива в ново предаване. А който няма своя телевизия и архив?

Как тогава да разглеждаме предавания, които пренасят излъчвани записи от една телевизия в друга и ги представят като памет. Например откъси от предавания като „Жива памет“ на водещия Петко Тодоров по телевизия „България 24“ (собственик е Фондация ВМРО, а управител на тази телевизия е Станислава Рудолф-Стаева), в което се излъчват записани през 90-те години на миналия век интервюта по телевизия „7 дни“. Личният архив започва да се възобразява като национална памет.

Принципи за безсрочно съхранение във фонда на БНТ

Таблица 1. ни показва какви са критериите, по които служителите в телевизионния фонд на БНТ избират за безсрочно съхранение според Правилника материали:

съдържанието на материалите
стойността за дългосрочно повторение
стойността за ползване на кадри за производство на нови предавания
историческата стойност на материалите
вложените усилия и средства за тяхното производство

Таблица 1.

В тези критерии е заложена оценката, която трябва да бъде дадена на „историческата стойност на материалите“, както и значимостта на средствата, които влага БНТ. Както виждаме и в *Таблица 2.* с критериите за избор на материали се пораждат още няколко проблема при избора за архивиране. Ако липсват данни за зрителския интерес на БНТ и липсва обществен фокус върху дадено предаване, то ще бъде ли запазено?

Подборът за безсрочно съхранение се извършва на базата на следните критерии:

програми, свързани с историята и развитието на телевизията – годишнини, чествания, художествени и технически достижения, нова телевизионна техника; първи, юбилейни и последни броеве на рубрики
игрални и анимационни филми, телевизионни театри, новели и други драматургични произведения
актуални събития с историческо и политическо значение – новини и публицистика от различни области на обществения живот – култура, изкуство, музика, наука, история, география, екология, социология, икономика, политика, спорт, религия, технически прогрес и др.
концерти, хумористични предавания, новогодишни, музикални и забавни програми от различни музикални жанрове
образователни рубрики и програми

детски образователни и развлекателни програми
телевизионни формати, получили силен обществен отзвук и зрителски интерес
достижения на млади творци и изпълнители от различни области на обществения живот – култура, изкуство, музика, наука, история, география, политика, спорт, технически прогрес и др.
актуални събития с историческо и политическо значение – конгреси на партии, заседания на Народното събрание, митинги, протести, честванията на годишнини и др., отразяващи етапи от историята на България
суров материал от снимки на екипи на телевизията в България и чужбина, за заснемането на които БНТ е вложила значителни усилия и средства

Таблица 2.

А ето какво няма значение и не се съхранява в цифровата библиотека на БНТ, както я наричат оттам: чужди игрални, анимационни, документални филми и забавни програми; „инджести на студия и концерти"; тв игри и състезания без стойност за многократно излъчване; информационни емисии, записани с жестомимичен превод и с надписи; сутрешни емисии, включващи теми и обекти, повторени в основните такива; летни повторения или материали, премонтирани и подготвяни за летни повторения; спортни състезания без българско участие и успехи; рубрики с актуално съдържание без историческо и социално значение; спортен и новинарски обмен; предавания, записани с лого и в ефекти; суров материал, постъпващ по линия на външното филмопроизводство на ПЦ „ТВП Студия Екран"; копия на предавания и филми на БНТ, дублирани и субтитрирани на различни езици за участие на фестивали. Според правилника на БНТ за телевизионния фонд те се съхраняват на хард дискове или касети. Особено място се отделя на архивирането на записи от дирекция „Информация", за което отговаря дежурният редактор. А колко е важно кой е генерален директор се вижда от описанието на процеса как се разрешават спорове какво трябва да се съхранява: „В случаите на неясната или спорове при прилагането на посочените по-горе ред и критерии за архивиране на аудио-визуални материали, съответно решение за това се взема от постоянно действащата Комисия по архивиране, назначена със заповед на Генералния директор на БНТ" (Правилник на БНТ 2018).

Заключение

Вяра Ангелова в „Социалистическото Българско радио 1944–1989" (Angelova 2022) поставя на преден план една от основните трудности пред изследователите на радиото и телевизията – липсата на възможност да се изследват излъчваните радиопредавания. С разработването на интернет страницата на БНТ на пръв поглед става възможно архивирането, до което да има свободен достъп от всеки компютър. Дори има изобилие от архивирани кадри. Сякаш интернет страниците на телевизиите ни дават готов видеофонд в рубриката „Архив". Ограниченията на сървъра и

технически проблеми обаче показват колко крехка е тази фантазия. През 2010 г. част от архивираните предавания са свалени от страницата на БНТ по технически причини. Въпреки че няма видима цензура и контролни органи, които да диктуват политиката на БНТ, в момента изследването на програмите на БНТ от 90-те години на миналия век също не е възможно. Демократизирането ни най-малко не се отнася до достъпа до архива.

От направеното изследване става ясно, че обществото все още е далеч от използването на архива на БНТ като *национален архив с обществен достъп.* Последните проблеми с избора на генерален директор в периода 2022–2025 показват, че законотворците в Народното събрание все още не осъзнават съществената роля на БНТ не само като медия, но и като хранилище на националния видеоархив. Заради проблеми с избора на генерален директор на БНТ на този пост остава три години след края на първия му мандат (общо 6) Емил Кошлуков – без проведен избор, без програма и без яснота кой как отговаря не само за актуалните програми на БНТ, но и за начина, по който се работи, събира и съхранява *националният архив.* Ето защо въпросите какви са принципите и как действително се съхранява националната памет на телевизионните програми на БНТ са особено значими. През 2025 г. Емил Кошлуков прави предложение в Народното събрание пред Комисията по култура и медии за закриване на една от програмите на БНТ, която разчита на регионалните тв центрове. Това означава, че богатият архив на регионалните центрове също ще бъде засегнат, ако няма бюджет за развитието им. А обществените радио и телевизия са сред малкото медии, способни да показват събития и да съхраняват за обществената памет събития от културния живот и изкуството, което се твори извън столицата. При спорни решения за архивиране и ползване на телевизионния фонд според правилника, приет през 2018 г., трябва да има комисия, назначена от генералния директор. Още по-сложно стои въпросът с частните телевизии. Няма отдел в държавния архив, който да отговаря за съхранението на видеоматериали, излъчвани по частните телевизии, а това създава поле за особена битка на медийната памет, която стъпва върху определени идеологеми.

Библиография

Литература

Angelova (2022): Angelova, Vyara. Социалистическото Българско радио (1944–1989) [Sotsialisticheskoto Bulgarsko radio (1944–1989)]. Sofia.

Angelova (2017): Angelova, Vyara (ed.). БНТ и БНР – между държавата и обществото 1989–2015 [BNR i BNT – mezhdu darzhavata i obstestvoto 1989–2015]. Sofia.

Dimov (2019): Dimov, Ventseslav. Music for the People on the Media Front (The Soft Power of Bulgarian Folk and Popular Music under Socialism). Sofia.

Hartog (2007): Hartog, Francoais. Режими на историчност [Rezhimi na istorichnost]. Sofia.

Mihelj (2014): Mihelj, Sabina. Understanding Socialist Television: Concepts, Objects, Methods.– VIEW Journal of European Television History and Culture, 2014, № 3 (5), 7-16.

Nikolova (2012): Николова, Райна. Архивът на БНТ по казуса „Всяка неделя“. – В: Научни трудове на Русенския университет, том 51, серия 7 [Arhivat na BNT po kazusa “Vsjaka nedelja”. – V: Nauchni trudove na Rusenskija universitet, tom 51, serija 7]

Pehe (2000): Pehe, Victoria. Velvet Retro. Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture. New York.

Popova (2017): Popova, Zhana. БНТ – телевизия на нацията или на обществото. – В: (съст. Ангелова, Вяра) Сб. БНР и БНТ – между държавата и обществото 1985–2015, 161-242 [Sbornik BNR I BNT – mezhdu darzhavata i obstestvoto 1989–2015]. Sofia.

Popova (2001): Popova, Snezhana. Социално време и медиен разказ 1989–2000 [Sotcialno vreme i medien razkaz 1989–2000]. Sofia.

Интернет източници

Bulgarian National Television (2025): Българската национална телевизия (2025). ТВ фонд.

Peycheva (2022): Peycheva, Lozanka. „Лицето на българщината“. Националният събор за народно творчество в Копривщица и неговите медийни отражения. – Медиалог, 2022, № 12, 78-101 [“Litceto na balgarstinata”. Medialog 2019, № 5, 8-31]. Available at: https://www.medialog-bg.com/?p=4600 [Accessed 12.05.2025]

Petrova (2019): Petrova, Angelina. Идеологията и невъзможната ѝ трансформация в масово комерсиално изкуство при социализма. Масовата песен в България 1944–1954: трагикомичен сюжет [Ideologiyata I nevazmozhnata j transformatsiya v masovo komersialno izkustvo pri sotcializma. Masova pesen v Balgaria 1944–1954: tragikomitchen sjuzhet]. – Медиалог, № 5, 93-113 [Medialog, 2019, № 5, 93-113]. Available at: https://www.medialog-bg.com/?p=2935 [Accessed 12.05.2025]

Simeunović Bajić, Vujović (2020): Nataša Simeunović Bajić, Marija Vujović. Public Television and the Return to Socialist Yugoslavia: Mediatized Cultural Memory among Post-Socialist Generations. – In: Facta Universitatis.Series: Philosophy, Sociology, Psychology and History Vol. 19, No 2, 109-124 Available at: https://doi.org/10.22190/FUPSPH2002109S [Accessed 12.05.2025]

Summary

The research focuses on analysing the role of the television video archive. The main thesis is that the archive of television (especially public television BNT) is an ideological tool used to construct public perceptions of the past and the present. The paper concludes that 1. the archive of video materials at the Bulgarian National Television is essential for constructing the memory of the country's and the world's history after 1990; 2. In the private TV stations, there is an ongoing battle of memory of the recent past after 1990 in the personal archives of people who created TV programs or ran a TV station. There is still no mechanism attached to the state archive on how to preserve video from private TV stations as well.

Камертон на паметта: сол, фа и до ключ в прочита на историята, културната дейност и репертоара на първите държавни професионални оркестри в България след Освобождението – военните духови оркестри

Tuning Fork of Memory: G, F, and C-Clef in the Reading of the History, Cultural Activity and Repertoire of the First State Professional Orchestras in Bulgaria After the Liberation – the Military Brass Bands

Галя Гроздanова-Радева[1]

Galya Grozdanova-Radeva

Абстракт: Три архива – Научният архив на Българската академия на науките, т.нар. „Царски архив“ във Военноисторическата библиотека на Военна академия „Георги Стойков Раковски“ и архивът на Националния военноисторически музей – София, са трите основни ключа, които могат да дадат отговори на редица въпроси, част от които намират място в този текст като: Какъв е обликът на изграждащата се професионална музикална култура в България след Освобождението? Каква художествена музика се изпълнява в дадения период от края на XIX до края на 30-те години на XX век? Какъв е нейният жанров облик? Кои са творците, чиито произведения звучат в изпълнение на професионалните военни духови оркестри?

Ключови думи: музика, култура, оркестър, композитор, произведение, жанр

Abstract: Three archives – the Scientific Archive of the Bulgarian Academy of Sciences, the so-called “Royal Archive” at the Military History Library of “Georgi Stoykov Rakovski” Military Academy, and the archive of the National Museum of Military History – Sofia, are the three main keys that can provide answers to a number of questions. Some of these questions are addressed in this text, such as: What was the nature of the developing professional music culture in Bulgaria after the Liberation? What art music was performed during the period from the late 19th to the late 1930s? What was its genre profile? Who were the composers whose works were performed by professional military brass bands?

Keywords: music, culture, orchestra, composer, work, genre

След Освобождението през 1878 г. България не само „възкръсва“ на европейската карта, но поема своя достоен път на модерно европейско развитие и продължава да пише своята национална история. Българската държава, която тепърва изгражда управлението, институциите си и организира обществения живот, полага трескави усилия да създаде и възможно най-благоприятните условия за ускорен темп на културно развитие на българското общество наред с възпитанието и образованието на младото

[1] *Galya Grozdanova-Radeva, DSc, is an independent researcher. Her main areas and subfields of scientific research include: musicology, ethnomusicology; security and defence, national security, spiritual elements of national security; national identity; historical and cultural memory, and patriotic education. She is the author of the monographs: ‘Folklore Singing: Models of Acquisition’ (2018, 2022); ‘The Old Bulgarians: The Settlers in Nova Kamena’ (2022); ‘Creation of the First Professional Orchestras in Bulgaria’ (2025), and ‘The Guards Orchestra of Bulgaria: The Beginning’ (2025).*

E-mail: galiagrozdanova1@abv.bg

поколение. Тъй като в страната няма подготвени и образовани специалисти в почти всички обществени сфери, се канят професионалисти от Европа. В музикалното изкуство това са хора, които се наемат за нуждите на военните оркестри в Българската войска от Австро-Унгарската империя. Българската войска, като една от първите създадени институции за защита свободата, независимостта и териториалната цялост на новоосвободена България, изгражда в кратки срокове цялостна система от професионални военни духови оркестри, равномерно разпределени по територията на цялата страна. На тях държавата чрез Военното ведомство възлага, освен служебните си задължения, да изпълняват и обществено-културни функции. Сред тези функции на военните духови оркестри и техните капелмайстори са: да работят за издигане на музикалното дело в страната, да бъдат духовен мост между европейската музикална култура и българското общество като възпитават у него естетически вкус и потребност от досег с художествената музика на композитори от различни национални школи, да събират и разработват в свои произведения български фолклорни мелодии и мотиви и да ги върнат в нова художествена форма при народа, от който произхождат, както и да бъдат културна връзка между армията и народа.

Първоначалният репертоар, който изпълняват българските военни духови оркестри, съставени в началото от чужденци, главно чехи, е богат и разнообразен, но е много различен от това, което е свикнал да слуша българинът. В научния архив на Българската академия на науките има съхранени десетки музикални произведения от най-ранния репертоар на първите професионални оркестри в България след Освобождението – военните духови оркестри. Най-голям брой произведения има съхранени във фонд „Вацлав Кауцки“ като това е част от техния първоначален репертоар. Той се състои от преписани от Кауцки партитури по време на военните сборове в различни градове в почти всяка една от годините между 1879 и 1903, на които се събират капелмайсторите на военните духови оркестри в Българската войска. Тези капелмайсторски сборове се провеждат под методическото ръководство на Йозеф Хохола – първият български военен капелмайстор и професионален диригент и първи капелмайстор на Лейбгвардейския оркестър от 1893 г. Основен жанр сред произведенията е този на инструменталния марш. Има и концертни пиеси, концертни маршове, произведения за солови инструменти, потпури от опери и др. Част от заглавията са: “Fra Bombarda Marsch” – Алфонс Цибулка[2], “Bona Fortuna Marsch” – Вагнер[3], “Prinz Coburg Marsch” – Дворжак[4], „Веселинка марш“

[2] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 114, l. 117.

[3] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 114, l. 119 g.

[4] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 114, l. 126.

– Стратов[5], „Марш за спомен на Христо Ботев“ – Паулман[6], „Парад марш“ – Цимерман[7], „Тихой марш для встреча“ – Туортов[8], ария из операта „Жизнь за Царя“ – Туортов[9], „Романс за соло корнет“ – В. Кауцки[10], „Кавалерийски марш“ – автор неизвестен[11], валс от балета „Спящата красавица“ – П. И. Чайковски[12], „Кол Славен“ – оркестрация В. Кауцки[13], „Первый беглый марш“ – Вурм[14], “Grande Marsche de Concert” – G. A. Wollen[15], „Български марш“ – Колчаков[16], „Македонски марш с трио“ – автор неизвестен (единствен вокално-инструментален марш в сбирката)[17], „Напред!“ българска песен – Иван Зайц[18], “Adio la Carpati” – Василеску, оп. 13[19], марш „Кавалерийски сигнал“ – Нойман[20], „Рондо“ (Allegro) – автор неизвестен[21] и мн. др.

Това са само малка част от произведенията, чиито партитури се съхраняват в този фонд. Тези и десетки други произведения, изпълнявани от първите професионални оркестри в България – военните, както и създадените от военните капелмайстори за техните оркестри маршове и творби в други музикални жанрове, са първоначалният масив от художествен европейски и национален репертоар, звучал в страната в изпълнение на военните духови оркестри в служебната им дейност и пред българската общественост.

В друг архив се пази изключително ценна документална находка. Това е първата „Архивна книга на пиесите на музикантския хор от Лейбгвардейски на Негово Царско Височество Конен Полк (военний оркестър)“, съхранявана във Военноисторическата библиотека на Военна академия „Георги Стойков Раковски“ в т.нар. „Царски архив“. Тя е отпечатана в Германия и включва заглавията на всички произведения, притежавани и изпълнявани от Лейбгвардейския кавалерийски военен духов оркестър в годините от създаването му през 1892 г. до времето около 1904 г. Съдържанието на тази „Архивна книга“ разкрива богат музикален репертоар, изграден от

---

[5] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 114, l. 129.
[6] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 114, l. 56.
[7] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 114, l. 43 g.
[8] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 114, l. 13.
[9] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 114, l. 23 g.
[10] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 114, l. 9.
[11] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 115, l. 3.
[12] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 115, l. 5.
[13] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 116, l. 25.
[14] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 116, l. 52.
[15] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 116, l. 78.
[16] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 116, l. 90.
[17] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 116, l. 92.
[18] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 116, l. 98.
[19] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 116, l. 35.
[20] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 116, l. 9.
[21] NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 116, l. 154 g.

голям брой художествени произведения в различни жанрове, както военностроеви репертоар, така и разнообразен концертен репертоар от произведения в неголеми музикални форми. Всеки от десетте раздела включва от пет до над петдесет произведения. Това са 17 увертюри, 38 потпури, 13 концерта, 20 валса, 23 полки, 6 кадрила, 52 марша, 18 химна, 21 известни европейски песни и 10 траурни марша. Това са общо над 200 произведения (близо 220) – внушителен брой, дори и за съвременните музикални състави. Авторите на музикалните произведения, които творят основно през XIX век, са ярки представители на редица европейски национални музикални школи – композиторски и капелмайсторски. Голяма част от тях имат важни приноси за изграждане на австрийската, германската, френската, италианската, английската и чешката национални музикални школи.

В „Архивната книга“ са поместени заглавия на произведения, композирани от първия военен капелмайстор в България и първи диригент на оркестъра на Лейбгвардейския на Негово Височество Конен Полк – Йозеф Хохола. Това са „Народна кадрила“ и маршовете „Шелейховски марш“, „Търсила мама Янка“, „Марш № 48“, „Народен български марш“, „Приветствен марш“ и „Почетен марш“. Сред произведенията, включени във всеки един от разделите ѝ, са:

увертюри към оперите „Кралица за един ден“ – Адам, „Кармен“ – Бизе, „Алесандро Страдела“ – Флотов, „Северна звезда“ – Майербер, „Царят и дърводелецът“ – Лорцинг, „Вилхелм Тел“ и „Крадливата сврака“ – Росини, „Вълшебният стрелец“ – Вебер, „Парсифал“ – Вагнер, „Дон Жуан“ – Моцарт и др.;

потпури от оперите „Куклената фея“ – Байер, „Мефистофел“ – Бойто, „Кармен“ – Бизе, „Фауст и Маргарита“ – Гуно, „Селска чест“ – Маскани, „Хугеноти“ – Майербер, „Цигански барон“ – Щраус, „Летящият холандец“ – Вагнер, „Бал с маски“, „Аида“ и „Фалстаф“ – Верди, „Върховният“ – Целер, „Дама пика“ и „Евгений Онегин“ – Чайковски и др.;

концерти на Цибулка, Лист, Менделсон, Супе, Глинка и др. ***Валсове*** от Байер, Йохан Щраус син, Валтойфел, Цирер и др. *Множество* ***полки****, няколко* ***кадрила***;

маршове „Български марш“ – Катщалер, „Коронационен марш“ от операта „Пророкът“ – Майербер, „Сватбен марш“ от „Сън в лятна нощ“ – Менделсон, „Празничен марш“ – Йохан Щраус син, „Дефилир марш“ – Крал, „Народен български марш“ – Хохола, „Марш на добрия другар“ – Копецки, „Параден марш“ – Цибулка, „Шонфелд марш“ – Вагнер, „Принц Фердинанд марш“ – Киц, марш от операта „Продадена невеста“ – Сметана и др.;

сбирка на по-главните европейски химни и песни и ***Траурни маршове***[22] от Бетовен, Шопен, Доницети, Прохазка, Вагнер и др.

Години след отпечатването на „Архивна книга на пиесите на музикантския хор (военений оркестър) от Лейбгвардейски на Негово Царско Височество Конен Полк“, един от гвардейските капелмайстори – Константин

[22] VIB, Inv. № Tsar I 4564/91 g.

Михайлов, който години наред е начело на оркестъра (от 1926 до 1936), е назначен в Канцеларията на Министерство на войната за „Инспектор на военните музики“ (военните духови оркестри) в Българската войска през 1936 година. По негова инициатива се организира събирането на целия изпълняван от военните духови оркестри репертоар от Освобождението до средата на 1930-те години (за период от половин век), с цел запазване на всички произведения като исторически музикални паметници в Главен исторически музей, за да останат за поколенията и да могат да бъдат изучавани. От всеки от 52 (петдесет и двата) военни духови оркестри в страната, по надлежен ред Военното ведомство изисква информация за изпълняваните от тях произведения и представянето им с четливо преписани и пълни партитури в Министерство на войната в указан срок. Десетките заглавия в изпратените справки от капелмайсторите на всеки един от военните духови оркестри са показателни за постиженията на българската художествена музика и на развитието на съвременната българска култура.

Отпуснатите държавни финансови средства от Военното ведомство за систематизиране, отпечатване и разпространение на събраните от военните оркестри произведения, се използват за издаване първоначално на част от служебния им репертоар. Отпечатват се първите два тефтера (сборника) през 1937 и 1938 г. Първият от тях е озаглавен: „Служебен репертоар за полковите и гарнизонни духови музики“ (1937)[23]. Единствен екземпляр от него е запазен в Националния военноисторически музей. Вторият тефтер е със заглавие: „Допълнителен служебен репертоар за полковите гарнизонни духови музики“[24], отпечатан е през 1938 г. Той също е съхранен в Националния военноисторически музей.

И двата тефтера имат по две части, в които са разпределени произведенията по жанр. В първия тефтер първата част включва тринадесет марша и пиеси, а втората – осем европейски химна:

маршове и пиеси: „За среща на знамето“, „Напред и все напред към подвизи и слава“ (За среща на всички началствующи лица) – музика Добри Христов, „Кол Славен“, „Спаси, Господи“, „Вечная Памет“, „Покойници“, „Гвардията марш“, „Хусарски марш“, „ Фоенфридбергер марш“, „Кобург марш“, „Тръс“, „Галоп“, „Лозенградски герой“ – марш;

европейски химни: „Югославски химн“, „Гръцки химн“, „Турски химн“, „Унгарски химн“, „Песента на немците“, „Хорст Весел“ – песен, „Франция“, „Английски химн“[25].

---

[23] NVIM, Inv. № Н-А – 196/1.

[24] NVIM, Inv. № Н-А – 196/2.

[25] NVIM, Inv. № Н-А – 196/1.

Вторият тефтер, който също е в две части, в първата си част има включени дванадесет музикални произведения, а във втората – други девет европейски химна:

произведения: „Шуми Марица“, „Шуми Марица“ – за пеене и музика, „Химн на Негово Величество Царя“ – музика Емануил Манолов, „Мила Родино“, „Пехотна вечерна заря“, „Кавалерийска Повеска“, „Кавалерийска Заря“ (Парсел), „Кавалерийска Молитва“, „Надеждите на България“ – марш, музика Добри Христов, „Ний ще победим“ – музика Александър Морфов, „Булаир марш“, „Велик е нашият войник“;

европейски химни: „Румънски химн“, „Над Татрите се бляска“, „Чехословашки химн“, „Италиански химн“, „Полски химн“, „Албански химн“, „Хей, славяни“, „Австрийски химн“ (заглавието не се чете)[26].

Първият тефтер е съставен от общо двадесет и едно произведения, както и вторият, който има същия брой произведения. След отпечатването на служебно-строевия репертоар в двата тефтера те са изпратени за разпространение сред военните духови оркестри. С издаването им се стандартизира изпълнителският състав на военните духови оркестри, уеднаквяват се оркестрациите и тоналностите, в които се изпълняват произведенията. Запазеният събран и отпечатан в тези два тефтера репертоар има стойност на оригинален изворов материал, с помощта на който могат да се обогатят научните изследвания и да се актуализира знанието за историята на българската музикална култура.

Заключение

Събраната в различни архиви късчета история и ценни факти от нея в надлежно съхранявани документи, материали и различни артефакти, са първичен изворов материал, съдържащ надеждна и обективна информация за конструирането на научно знание. Множество са архивите, които пазят ценни реликви, но по отношение на даден дял от науката, конкретно изкуство или част от художествената култура, някои се открояват по своята важност и наситеност на фондовете си с безценни данни, доказателства и факти. Източник на важни и основополагащи сведения за историята на българската музикална култура са няколко ключови архива. Това са, на първо място – Научният архив на Българската академия на науките (фонд „Вацлав Кауцки“, както и фонд „Алоис Мацак“), където е събран голям масив от десетки партитури на произведения, изпълнявани от единствените професионални оркестри в страната след Освобождението – военните духови оркестри, които осветляват по-пълно началния период от изграждането на художествената музика и облика на модерната

[26] NVIM, Inv. № Н-А – 196/2.

музикална култура в новоосвободена България от 1878 г. насам. На второ място – Военноисторическата библиотека на Военна академия „Георги Стойков Раковски“, която има богат архив от ценни документи и ръкописи, с пазеното в т.нар. „Царски архив“, в който е съхранена първата отпечатана „Архивна книга на пиесите на музикантския хор от Лейбгвардейски на Негово Царско Височество Конен Полк (военний оркестър)“. Тази Книга представлява сборник със заглавията на изпълняваните пиеси от Лейбгвардейския кавалерийски военен духов оркестър – една особено богата ретроспекция от жанрово разнообразни произведения и актуална картина на изпълняваната западноевропейска музика в България по това време, както и на първите композиционни опити на първия военен капелмайстор в Българската войска и първи професионален български диригент – Йозеф Хохола. На трето място – архивът на Националния военноисторически музей, който е изключително богат със събраните множество документи, снимки, материали и предмети от българската военна история и съхраняваните в него отпечатани тефтери с част от репертоара на военните духови оркестри – едно ценно свидетелство за мащабния проект по събиране на натрупаното и създаденото от българските военни капелмайстори художествено творчество в различни музикални жанрове. Друг важен архив със съхраняваното в него е Държавният военноисторически архив – Велико Търново – един богат източник на информация, не само за историята на българската войска, но и за нейната историческа ключова роля в съграждане фундамента на модерната българска музикална култура след Освобождението чрез дейността на нейните професионални културни институти – военните духови оркестри. Стотици са заглавията на произведенията, съхранени в споменатите архиви, които не са интегрирани в научния корпус от знание. Работата със съдържащото се в тези архиви открива огромни перспективи за допълване, актуализиране и детайлизиране на научните изследвания и преконструиране чрез получените резултати от тях на известната до този момент, непълна по своята обективност на фактите и съдържателност, история на музикалната култура в Третата българска държава. „Камертон на паметта“ преплита историята на музикалното изкуство с военната история, част от която е и дейността на военните духови оркестри; културната памет с историческото наследство; националната идентичност, в изграждането на която съществен градивен елемент е националната култура, с националната сигурност, важна част от която са моралните и духовни устои на обществото; културното наследство с историческата памет и значението им за съхраняването на нацията; приносът на българската нация в европейското културно наследство със значението на уникалната култура на всеки народ за световното културно многообразие. Както музикалният инструмент, за да свири благозвучно, хармонично и интонационно вярно, се настройва всеки ден, така паметта, за да остане пълнокръвна, ярка и фактологично точна, трябва да се опреснява, прояснява и информацията в нея

периодично да се сверява. Ако масово разпознаваемият образ на историята на българската музикална култура е от времето на втората половина на XX век, с единични или спорадични опити за актуализиране и популяризиране на нова научна информация, то нашите очи, души и умове гледат назад, а не напред в цивилизационното развитие.

Библиография

Извори

Военноисторическа библиотека на Военна академия „Г. С. Раковски“ (ВИБ)

VIB, Inv. № Tsar I 4564/91 g.: Военноисторическа библиотека на Военна академия „Г. С. Раковски“, Инв. № Цар I 4564/91 г. [Military Historical Library of the Military Academy 'G. S. Rakovski', Inv. No. Tsar I 4564/91].

Научен архив на Българска академия на науките (НА-БАН)

NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 114: Научен архив на Българска академия на науките Ф. 207k, оп. I, а. е. 114 [Scientific archive of the Bulgarian Academy of Sciences F. 207k, op. I, a. e. 114].

NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 115: Научен архив на Българска академия на науките Ф. 207k, оп. I, а. е. 115 [Scientific archive of the Bulgarian Academy of Sciences F. 207k, op. I, a. e. 115].

NA-BAN, F. 207k, op. I, a. e. 116: Научен архив на Българска академия на науките Ф. 207k, оп. I, а. е. 116 [Scientific archive of the Bulgarian Academy of Sciences F. 207k, op. I, a. e. 116].

Национален военноисторически музей (НВИМ)

NVIM, Inv. № H-A – 196/1, Национален военноисторически музей, Инв. № Х-А – 196/1 [National Military History Museum, Inv. No. X-A – 196/1].

NVIM, Inv. № H-A – 196/2, Национален военноисторически музей, Инв. № Х-А – 196/2 [National Military History Museum, Inv. No. X-A – 196/2].

Summary

The choice of the title “Tuning fork of Memory's” is not random. The archives are the “tuning fork”, which can “tune” and “reset” with almost absolute and objective accuracy the factual picture in the study of a particular type of art. The expanded content of the metaphorical title – “G, F and C-clef in the reading of the history, cultural activity and repertoire of the first state professional orchestras in Bulgaria after the Liberation – the Military Brass Bands”, is also a reference to concepts of precise norms in music, such as the clefs. The archives of the National Museum of Military History – Sofia, the Scientific Archive of the Bulgarian Academy of Sciences and the Royal Archive in the Military History Library of the Georgi Stoykov Rakovski Military Academy, are the three keys by which the knowledge and memory of art music and the official repertoire performed by the Bulgarian military brass bands immediately after the Liberation and Restoration of the Bulgarian state in 1878 until the end of the 1930s are revived. The archives are a documented memory that can contribute to the detailed study of cultural institutes.

„Малък музикален речник“: страници от архива на Стела Кутева-Здравкова

“Small Musical Dictionary”: Pages from the Archive of Stella Kuteva-Zdravkova

Росица Драганова[1],
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Rossitsa Draganova,
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Речници за музика у нас се публикуват от началото на XX в. През 1911 г. излиза от печат на български език Малък музикален речник от Албрехт Крюгер. Преводът е на пианистката и общественичката Стела Кутева-Здравкова (1887 – 1958), чието дело остава неизследвано до момента. Самият Крюгер също е малко познат; той е немски диригент и автор на различни учебни пособия. С какво се отличава съдържанието на новия речник и как неговата поява се вписва в многостранната, интригуваща дейност на Стела Кутева-Здравкова – именно това са въпросите, коментирани в настоящия текст.

Ключови думи: речник, музикална терминология, клавирна методика, благотворителност, Албрехт Крюгер, Стела Кутева-Здравкова

Abstract: Dictionaries for music in Bulgaria have been published since the beginning of the 20th century. In 1911, Albrecht Krüger’s ‘Small Musical Dictionary’ was published in Bulgarian. The translation was done by the pianist and public figure Stela Kuteva-Zdravkova (1887–1958), whose work remains unexplored to this day. Krüger himself is also little-known; he was a German conductor and author of various resources. But what does the ‘Small Dictionary’ contain, and how does its appearance fit into the multifaceted and intriguing work of Stela Kuteva-Zdravkova – these are precisely the questions addressed in the present text.

Keywords: dictionary, musical terminology, piano methodology, charity work, Albrecht Krüger, Stella Kuteva-Zdravkova

Първите речници за музика, издадени в България, отразяват потребностите на образователната практика от началото на XX в. Те са дело на музиканти, които преподават в активно развиващата се по това време система на средното образование – гимназии, педагогически училища. След *Кратък музикален речник* от Карел Махан (1901) и *Пълен музикален речник* от Кирил М. Джоков (1909), през 1911 г. в превод на български език е издаден *Малък музикален речник* от Албрехт Крюгер. Сведенията за този немски музикант и диригент са ограничени. Името му се свързва с Оперното училище в Ханновер (Almanach 1899: 50), на което той е директор непосредствено

[1] *Rossitsa Draganova is a Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research field: musical culture, musical aesthetics, theory and history of general music education, musical pedagogy. Author of: ‘The Music-Making. Aspects’ (2007); ‘Music in the Bulgarian School at the End of the 19th and the Beginning of the 20th Century’ (2020), many textbooks for the general education schools.*

E-mail: r_draganova@abv.bg

след създаването му през 1888 г. Автор е на *Музикален речник на чуждите думи. Малък наръчник за обучение по музика, особено за самообучение* (Krüger 1864), както и на няколко помагала, издадени в началото на XX в. – например *Теоретико-практически, лесен за разбиране метод, подходящ и за самостоятелно обучение по цигулка* (Krüger 1910a), *Албум за тромпет* (Krüger 1910b) и др. Българското издание е инициатива на преводачката Стела Кутева, която представя в него подбрана част от съдържанието на Крюгеровия наръчник. Колкото до самата практика да се съставят речници на чуждите термини в музиката, тя датира още от началото на XVII в. и е свързана с разцвета на италианската инструментална музика в съчетание със засилващия се музикалнокултурен обмен, довели до разпространението на множество темпови, динамични и други интерпретационни обозначения от италиански произход. Така в третата част *Termini musicali* на своя известен трактат *Syntagma musicum*, публикувана през 1619 г., Михаел Преториус не само разкрива като съдържание, но и систематизира във финалните индекси редица италиански термини – наименования на инструменти, жанрови определители, темпови обозначения и др. (Praetorius 1619). Тази линия в музикалната лексикография се оказва особено устойчива, като в отделни случаи дори измества други важни елементи от тезауруса на изданията.

Но коя е Стела Кутева-Здравкова? Ето лаконичната информация, която предоставя за нея Информационната система на Държавните архиви: *Родена е на 4 окт. 1887 г. в Сливен, където получава основното си образование. Учи гимназия в града, а последните два класа завършва през 1904 г. в Девическа гимназия в Пловдив. Учи музика при известния Антон Тайнер. През 1905 г. заминава за гр. Дрезден. Там завършва тригодишен курс на Кралската консерватория за музика и театър със специалност-пиано. През 1908 г. се завръща в Сливен и преподава частни уроци. Семейството се премества в Пловдив. Тук тя се омъжва за Божидар Здравков – известен пловдивски кмет. През 1921 г. при откриването на първото музикално училище в Пловдив „Родна песен“ е поканена от Ангел Букорещлиев за преподавателка. Развива богата обществена дейност – в Женското благотворително дружество „Подкрепа“, Българската секция при Международната лига за мир и свобода, на Българския женски съюз и др. Стела Здравкова умира в Пловдив на 10 септ. 1958 г.* (Opisanie). Какво обаче се крие зад тези безпристрастни данни?

Работата с материалите във фонд 1066К на Държавен архив – Пловдив разкрива една очевидно динамична и многопластова личност с разнообразни интереси и любопитна история на личното име. Според удостоверение за завършено първо отделение в Сливенското основно народно училище от 1894 г. Стела Здравкова всъщност е родена като Щилияна Д-р Кутева[2]. В свидетелството ѝ за зрелост, издадено през 1904 г. от Пловдивската държавна девическа гимназия[3], е вписан друг вариант – Стилияна. А на трите

[2] Баща ѝ – д-р Илия Кутев е племенник на Сава Доброплодни и един от първите лекари в България. SA – Plovdiv, f. 1066K, inv. no. 2, a.u. 1, sh. 1.

[3] Сред подписите на изпитната комисия ясно личи този на Ангел Букорещлиев.

документа от Кралската Консерватория за музика и театър в Дрезден, които потвърждават, че тя учи там общо от 1 септември 1905 г. до 31 март 1908 г., името е вече Stella[4]. „Стълбът“ се е превърнал в „звезда“[5], което очевидно е допаднало на младата пианистка, която остава Стела до края на живота си.

В Дрезден българката учи клавишни инструменти (пиано)[6], както и обща теория, хармония, камерно свирене, хорово пеене. След завръщането си в Сливен през 1908 г. преподава частни уроци – както на деца, така и на възрастни. Именно през този период от живота си превежда и издава *Малкия музикален речник*. Продължава с уроците по пиано и в Пловдив, където се установява заедно със съпруга си през 1915 г., а при създаването на музикалното училище в града през 1921 г. е поканена от Ангел Букорещлиев да преподава там. Завежда средния курс по пиано, но има и ученички в горен курс – общо 24 часа седмично, като всеки час работи с три ученички. Поради възникнали недоразумения с Букорещлиев[7] напуска след година и се завръща към практиката на частните уроци, която продължава до 1923 г. Паралелно концертира пред пловдивската общественост[8], изнася и организира сказки за музиката (с участието и на Христо Панчев, Райна Кацарова и др.)[9].

След като преустановява уроците по пиано[10] Стела Кутева-Здравкова се посвещава на сериозна благотворителна и обществена работа. Всъщност тя се занимава с родолюбива дейност и преди това; така например по време на Балканската война е милосърдна сестра в полевата

---

[4] SA – Plovdiv, f. 1066K, inv. no. 1, a.u. 2.

[5] Щилияна и Стилияна са варианти на женско име с гръцки произход. В основата му е думата „стълп“ (стълб) и производното „стълпник“ (светец, който живее на стълб), а според някои по-нови версии – „стил“.

[6] Първоначално две години при Korinna Rappoldi, дъщеря на известната австрийска пианистка Laura Rappoldi (1853–1925), а след това при пианиста, композитор и диригент Rudolf Feigerl (1878–1958).

[7] Те са главно методически и по линия на преподавателската свобода, въпреки че възниква и напрежение по повод на графиците и заплащането. При постъпването си Стела Здравкова прехвърля в училището всички свои ученици и иска да продължи да работи по т. нар. естествена клавирна техника на немския пианист Rudolf Breithaupt (1873–1945), която е овладяла по време на следването си в Дрезден, като същевременно приема да следва програмата Виенската консерватория в преподаването на материала, за да има единство в подходите. От своя страна, Букорещлиев се придържа към методика, която Кутева определя като по-стара; при нея китката трябва да стои така спокойно, когато пръстите се движат, че часовник поставен върху нея да не пада. Вж. SA – Plovdiv, f. 1066K, inv. no. 1, a.u. 5, sh. 3.

[8] В репертоара ѝ са творби от Шопен (Berceuse, Скерцо b-moll, прелюдии, валсове, ноктюрни), Бетовен (сонати), Лист (рапсодии, „Риголето парафраз“), Менделсон (клавирен концерт № 1 в g-moll), Григ, Чайковски (клавирен концерт № 1 в b-moll) и др. SA – Plovdiv, f. 1066K, inv. no. 1, a.u. 5, sh. 2.

[9] SA – Plovdiv, f. 1066K, inv. no. 1, a.u. 5, sh. 2-3.

[10] Това става по здравословни причини след раждането на третото ѝ дете.

болница в Сливен. Но в спомените си дъщеря ѝ Бистра Здравкова отбелязва следното: *За дружество „Подкрепа“ тя е работела неуморно, без почивка и то е може би най-голямото дело в живота ѝ*[11].

Друг щрих към портрета са нейните композиционни опити. В Държавен архив – Пловдив е запазена телеграма от царица Йоанна от 17 февруари 1941 г., в която се изказва благодарност за изпратена ѝ композиция[12]. Пак там се съхраняват и две преписки във връзка с отпечатването на нейни песни[13], в които обаче респондентите ѝ откриват недостатъци по отношение на хармонията и на формата. Така в свое писмо от 25 август 1944 г. Андрей Стоянов пише: *Отпечатването на песните в сегашния им вид само би Ви представило в нежелателна светлина пред музикалните ценители у нас*[14]. Според свидетелствата на дъщеря ѝ композирането им е свързано със смъртта на по-малкия син на Кутева, която след 9 септември 1944 г. се налага да прекрати и своята активна благотворителна дейност[15].

Но нека сега да се върнем към Крюгеровия речник на чуждите думи. Какво по-точно съдържа българското издание и как неговата поява се вписва в досега неизследваната, а толкова интригуваща и многопосочна дейност на Стела Кутева-Здравкова?

Малкият музикален речник е в джобен формат и има 42 страници. Словникът включва около 800 единици. За сравнение *Краткият речник* на Карел Махан (35 страници) съдържа 740 термини и препратки, а *Пълният речник* на Кирил М. Джоков (82 стр.) – около 2000. Една от основните разлики спрямо тях обаче е в липсата на енциклопедичен пласт – сведения за музикалното минало, персоналии на композитори и изпълнители. В този смисъл преводът на Кутева се придържа към идеята за чисто терминологичен справочник, какъвто всъщност е и оригиналът на Крюгер, макар че обемите се различават съществено. Така например съпоставката на речниковите единици в произволно избраната буква „G“ е 22 при Кутева спрямо 77 в немския първоизточник (Krüger 1864: 39-41).

Втората основна разлика спрямо първите български образци е в обогатяването на групата на изпълнителските термини – темпови и динамични обозначения, указания за характер и изпълнителски похвати, което вероятно е свързано с профила на образованието и по-нататъшната реализация на младата пианистка. Ще си послужим отново със съпоставка на съдържанието на произволната буква „G“. При Махан тук се отнасят следните 6 единици: *giocoso* (джокозо); *giojoso* (джойозо); *giusto, tempo giusto; glissando; grandioso; grave* (Macháň 1901: 14-16). При Джоков откриваме 12: *Generoso*

---

[11] SA – Plovdiv, f. 1066K, inv. no. 2, a.u. 1, sh. 3.

[12] SA – Plovdiv, f. 1066K, inv. no. 1, a.u. 15.

[13] SA – Plovdiv, f. 1066K, inv. no. 1, a.u. 18–19.

[14] SA – Plovdiv, f. 1066K, inv. no. 1, a.u. 18, sh. 1 back.

[15] SA – Plovdiv, f. 1066K, inv. no. 2, a.u. 1, sh. 5.

(дженерозо); *Gentil* (джентил); *Gentilamento* (джентиламенто); *Gioso*[16] (джокозо); *Giojoso* (джойзо); *Giusto – tempo giusto* (джусто); *Glissando; Grave; Gradazione*; *Grazioso; Gusto; Gustosamente* (Dzhokov 1909: 18-20). В подборката на Стела Кутева, осъществена сред повече от 20 подобни термини при Крюгер, те отново са 12, но при доста по-малкия обем на изданието: *Gentile; Giocoso, giojoso; Giubiloso; Giusto; Glissando; Grandezza; Grandioso; Grave; Grazioso; Grosso; Gustoso* (Krüger 1911: 17-18). В *Малкия речник* откриваме и други разширени термини за начини на изпълнение (например *a punto d'arco*; *En élargisant; Prestamente; Sul'ponticello, Tutte corde, tre corde*), както и повече термини, свързани с инструменталната и музикално-сценичната практика, които отсъстват в словниците на Махан и Джоков (например *Accolade; Applicatur; Attacca; Battuta; Cantor; Dirigent; Directeur; Directionsstimme; Entr'acte; Prima donna; Regisseur; Tastatur*).

Наред с италианските темпови, динамични и характеристични обозначения, които изобилстват още в речника на Джоков, Кутева включва за първи път в своята подборка и редица полезни френски термини. Такива са: *Détaché; Clef; Doigté; Haut-contre; Oeuvre; Pièce* и др. А от немските термини ще посочим: *Aeolische Tonart; Figuralgesang; Instrumentationslehre; Jonische Tonart; Leitton; Plagalschluss* и др.

Публикуването на *Малкия музикален речник* през 1911 г. е оценено положително от музикалната общественост. Така в рубриката „Музикално ехо" на в. „Артист" четем следното: *Музикалният речник от Алберт Кругер – превод на г-ца Стела Кутева – е настолна книга за всеки музикант* (Anonymous 1911). Изданието е доста изчистено от правописни и печатарски грешки, макар че такива все пак се наблюдават (например *leitmotive* вместо *leitmotiv, pincè* вместо *pincé*). В него, както и в най-ранния справочник – *Краткия музикален речник*, се следва реда на латинската азбука. За разлика от Махан обаче Кутева не дава в скоби така нужните на места транскрипции на български език. Не навсякъде е указана и етимологията, която също подпомага разбирането и усвояването на чуждите термини. Но Кутева използва едно практично решение, което ѝ позволява да подпомогне транслирането, езиковия им преход без да нарушава азбучния ред – като запазва оригиналното изписване, тя добавя към думата или корена ѝ български наставки и окончания (например *Accent' иране; Cinell' и; Diaton'ично; Mensural'но пение; Orchestri'ране; Phrygi'йска* гама и др.). Така се избягва смесването на азбучните редове, характерно за предшестващите издания на Махан и на Джоков, което силно затруднява ползвателя и се превръща в предпоставка за множество печатни грешки.

Може да се обобщи, че преводът на *Малкия музикален речник* обогатява малобройната справочна литература за музика в България в началото на XX в. Съдържанието му отразява променените условия и изисквания към изпълнителската практика и по свой начин повлиява върху формирането на музикалната терминология на български език. Изданието е важно

---

[16] Неправилно изписване на *giocoso*. Тук и навсякъде в изписванията се запазват и грешките в изданията, доколкото те също са документ за времето.

свидетелство за приноса на своята преводачка, музикантката и общественичката Стела Здравкова-Кутева – една ярка, макар и малко проучена до този момент фигура, вплела своите разнообразни интереси и ценности в музикалното разгръщане и социокултурната динамика на епохата.

Библиография

Извори

SA – Plovdiv, f. 1066K: Държавен архив – Пловдив, фонд 1066К – Кутева-Здравкова, Стела (1887–1958) [Darzhaven arhiv – Plovdiv, fond 1066K – Kuteva-Zdravkova, Stela (1887–1958)]

Литература

Almanach (1899): Neuer Theater-Almanach. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressen-Buch, Jahrgang 1899, hrsg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger. Berlin. Available at: https://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/hd/periodical/pageview/5985181 [Accessed 27.01.2025]

Anonymous (1911): Anonymous. Музикално ехо [Muzikalno eho]. – В: Артист [Artist], № 9, 3.

Dzhokov (1909): Dzhokov, Kiril M. Пълен музикален речник [Palen muzikalen rechnik]. Kyustendil.

Krüger (1864): Krüger, Albrecht. Musikalisches Fremdwörterbuch. Handbüchlein beim Unterrichte in der Musik, insbesondere zum Selbst-Unterricht. Langensalza. Available at: https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/sdd/content/pageview/8119153 [Accessed 27.01.2025]

Krüger (1910a): Krüger, Albrecht. Theoretisch – praktische leicht faßliche auch zum Selbstunterricht geeignete. Köln.

Krüger (1910b): Krüger, Albrecht. Trompeten-Album. 87 Vortragsstücke, Lieder und Operngesänge, Tänze und Märsche für B-Trompete oder Cornet a pistons. Köln.

Krüger (1911): Krüger, Albrecht. Малък музикален речник. Превела от немски: Стелла Кутева [Malak muzikalen rechnik. Prevela ot nemski: Stella Kuteva]. Sliven.

Machán (1901): Machán, Karel. Кратък музикален речник [Kratak muzikalen rechnik]. Plovdiv.

Praetorius (1619): Praetorius, Michael. Syntagma musicum. Band 3: Termini musici. Wolfenbüttel. Available at: https://archive.org/details/SyntagmaMusicumBd.31619 [Accessed 27.01.2025]

Интернет източници

Opisanie: Описание на фонд „Кутева-Здравкова, Стела (1887 – 1958)“ [Opisanie na fond „Kuteva-Zdravkova, Stela (1887 – 1958)“]. Available at: https://isda.archives.government.bg:84/Process.aspx?type=Fund&agid=28&flgid=5077577 [Accessed 27.01.2025]

Summary

In 1911, a selection from the contents of Albrecht Krüger's Musikalisches Fremdwörterbuch was published in Bulgarian. It was translated by the musician and community volunteer Stella Kuteva-Zdravkova (1887–1958), whose activity has not been studied to date. Krüger himself is also little known; he was a German conductor and author of various educational materials. The article presents the diverse activities of Stella Kuteva-Zdravkova and analyses the specifics of the publication itself, which enriched the scarce reference literature on music in Bulgaria at the beginning of the 20th century. The translated version is a kind of testimony to the processes taking place in our musical culture and education at that time. Its content reflects the changed conditions and requirements for musical performance practice and, in its own way, influenced the formation of musical terminology in Bulgarian.

Православни религиозни песни и източнокатолически духовни песни, съхранени в църковни архивни сбирки: наблюдения и сравнения

Orthodox and Eastern Catholic Religious Songs Preserved in Church Archival Collections: Observations and Comparisons

Стефка Венкова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Stefka Venkova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: В статията се представя информация за открити в процеса на музикологичното изследване сбирки в църковни архиви и нототеки към православни и източнокатолически храмове у нас. Правят се общи наблюдения върху спецификата на съхранението на православните и католическите песни през изминалите десетилетия. Разгледани са конкретни примери, характерни за двете християнски общности, които дават представа за развитието на репертоара, както и такива, които присъстват и в двете.

Ключови думи: паралитургична музика, православни религиозни песни, католически религиозни песни

Abstract: The paper[2] presents data about collections discovered in the process of musicological research in the church archives and music libraries of Orthodox and Eastern Catholic churches in Bulgaria. General observations are made on the characteristics of Orthodox and Catholic religious songs, as well as their preservation over the decades. Specific examples are examined, characteristic of both Christian communities, which provide an idea of the development of the repertoire, as well as those that are present in both.

Keywords: paraliturgical music, Orthodox religious songs, Catholic religious songs

---

[1] *Assoc. Prof. Stefka Venkova, PhD, is a Musicologist at the Music Department, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research field: 20th century Bulgarian Church Music, cultural interactions East – West, composers, music archives and musical institutions. Author of the books: "The Music of the Eastern Rite Catholic Church in Bulgaria" (2010) and "Apostol Nikolaev-Stroumsky: a Life, Inspired by the Music" (2016), and more than 60 papers in Bulgaria and abroad. Awards: Book of the Year Award of the Union of Bulgarian Composers (2011, 2016), Award (2011) and Nomination (2017) for Outstanding Academic Achievements of the Union of Bulgarian Scientists. Member of the Musicological section at the Union of Bulgarian Composers, the International Musicological Society, the Union of Scientists in Bulgaria and the Bulgarian Association of Byzantinists and Medievalists.*

E-mail: venkovast@yahoo.com

[2] The article is a result of the implementation of project BG16RFPR002-1.014-0011 Sustainable Development of the Center of Excellence "Heritage BG", funded under the grant aid procedure BG16RFPR002-1.014 "Sustainable Development of Centers of Excellence and Centers of Competence, Including Specific Infrastructures or Their Associations from the National Roadmap for Scientific Infrastructure".

Архивни сбирки с православни религиозни и католически духовни песни

Важността на архивите нараства с всеки изминал ден. Те са не само място за „събиране, съхраняване и възстановяване на историческото знание и паметта“ (Krastev 2014), но имат и ключова роля в изследването на различните области на изкуството в съвременността. Архивни сбирки[3] с нотни сборници, книги, ръкописи и ръкописни преписи, евентуално снимки на хорове и диригенти, които дават информация за репертоара и музикалната църковна дейност, не съществуват като централизиран масив у нас. В някои случаи може да има и съсредоточие на архивни документи – например към епархиите с данни за отделните енории – както е в Католическата апостолическа епархия „Св. Йоан XXIII“ в София по отношение на Католическата църква от източен обред в България. Като цяло обаче те са разпръснати по отделните църкви и манастири, а много често не е възможен достъп до тях или такива изобщо липсват. Работата на музикалния изследовател изисква да бъде осъществен контакт с църковните власти, респективно с настоятеля на всеки един храм или диригент на църковен хор, за да се издири, ако обстоятелствата позволяват, някаква информация. Все още за дигитализация или дигитален архив не може да става дума, както и за осигуряване на онлайн достъп. Включително липсва и карта на църковните архивни сбирки, т.е. къде какво има.

Благодарение на усилията на учени от различни научни институции вече има създадени архиви с онлайн достъп. Ще дам пример с разработения и действащ сайт на Научните архивите на Институт за изследване на изкуствата при Българска академия на науките. В него присъства архив „Църковна музика“, показващ наличните в звуков масив теренни записи на църковна музика от 50-те – 90-те години на XX век. След обработка и класификация той е разработен като база данни с детайлни описи на архивните единици, включително и със звуков откъс. Достъпът до него е свободен.

Архивни сбирки на хоровете в православни храмове

По отношение на събирането и съхранението на православни религиозни песни може да се обобщи, че те като цяло почти не присъстват в съществуващите архивни сбирки[4]. Основен източник на информация ста-

---

[3] Под *архивна сбирка* в настоящото изложение ще се има предвид „сбор, сбирка от стари документи, писма и други материали, свързани с дейността на учреждение или на отделно лице (общественик, учен, писател и др.)“ (Rechnik na balgarskiya ezik (online). В по-редки случаи, които ще се упоменават изрично, става дума за „служба в учреждение, в което се съхраняват, систематизират и обработват такива материали“ (Rechnik na balgarskiya ezik (online).

[4] Необходимо е да се направи уточнението, че резултатите, представени в настоящото изложение, са начален етап от работата по проучване на религиозните песни в архивите и нототеките към православните храмове у нас, която продължава и към настоящия

наха колегите църковни диригенти, за чието съдействие изказвам сърдечна благодарност: ставрофорен иконом д-р Кирил Попов – „Св. Неделя“ в София, д-р Георги Еленков и д-р Мария Вълчанова – „Св. Александър Невски“ в София, г-жа Бистра Мамулева – „Св. Троица“ в Габрово, г-жа Ина Иванова – „Св. Димитър“ в Монтана. Благодаря и на гл. ас. д-р Димитър Димитров от Богословския факултет на Софийския университет за предоставените материали.

В столичните храмове „Св. Неделя“ и „Св. Александър Невски“ има десетилетна традиция за съхраняване на нотни сбирки. В библиотеката към митрополитския катедрален храм има колекция с нотни образци, събирана от дългогодишния диригент на църковния хор Иван Куртев в продължение на 43 години – от 1948 г. до 1991 г. През 2013 г. е направен опис на нотните материали от д-р Мария Вълчанова и ставрофорен иконом д-р Кирил Попов. В дисертационния труд на д-р Мария Вълчанова е публикуван списък на съдържащите се песнопения, като тя отбелязва, че освен от архива на Иван Куртев, има и такива от църковното братство (Valchanova 2013: 261). Не присъстват обаче религиозни песни. Има светски хорови.

В храм „Св. Ал. Невски“ от края на 1920-те и през 30-те години, когато главни диригенти на църковния хор са Апостол Николаев-Струмски и Добри Христов, се поставя началото на „богата нотна библиотека от песнопения за църковно-хорово пение“ (Tsankov 1936: 2), наричана днес нототека. Тя се попълва през десетилетията на нейното съществуване с нови творби. В съхранените в нея опуси обаче не се откриват религиозни песни. Единственият открит засега пример е песнопението *Братя, двоицу* по текст и музика на руския църковен композитор Дмитрий Соловьов в чест на светите братя Кирил и Методий. То се изпълнява на празниците на двамата светии – съответно 11 май и 24 май – по време на т.нар. концерт преди причастието. Тази песен е специфично проявление на жанра на религиозната песен, тъй като е изградена в духа на руската духовна хорова музика, както и се включва в богослужението. Но тъй като текстът не е каноничен, то кореспондира с паралитургичната традиция.

В храм „Св. Троица“ в Габрово в началото на 90-те години на XX век е създаден мъжки хор под диригентството на Бистра Мамулева. Няма данни за запазен архив или нототека с репертоара преди сегашния хор. Не изпълняват религиозни песни, с изключение на руската *Жило двенадцать разбойников*, но не в богослужебната практика, а при други поводи, най-вече при концертни изпълнения в храма. Подобна е ситуацията в друг габровски храм – „Успение Богородично“, където също има мъжки църковен хор. По спомени на Бистра Мамулева през 1960-те и 70-те години в храм „Св. Троица“ са се изпълнявали религиозни песни, но от самите енориаши, не от хор.

В храм „Св. пророк Йеремия“ в кв. „Военна рампа“ в София религиозни песни се изпълняват при различни паралитургични поводи – при

момент. Поради тази причина се представят данни от част от проучените сбирки.

поклоннически пътувания и църковни събирания, на които по-възрастните жени изпълняват репертоар, запазен през десетилетията.

Пример за активна употреба на религиозни песни и обогатяване на репертоара предлага женският певчески състав към храм „Св. Димитър" в Монтана с ръководител Ина Иванова. Там също не може да се говори за наличието на нотен архив, но през десетилетията е запазен единственият към момента сборник с религиозни песни, публикуван в годините на тоталитаризма – *Избрани молитви и църковни песни* от 1958 г., издание на Синодалното издателство (Izbrani molitvi i tsarkovni pesni 1958). *Единствен*, тъй като публикуваният от Петър Динев през 1947 г. *Сборник съдържащ Св. Литургия на св. Йоан Златоуст и 50 подбрани религиозни песни* (Dinev 1947) все още е по-скоро свързан с тенденции от предходните години, когато е имало нормална църковна дейност. Както той пише в предговора: „този сборник се издава от Св. Синод, за да запълни отчасти празнотата, която се чувствуваше досега от липсата на религиозни песни за учениците от основните училища и прогимназиите, които посещават вероучителни беседи" (Dinev 1947). От тези думи става ясно, че през 1947 г. все още има часове по вероучение за деца – дейност, която скоро след това е премахната и забранена.

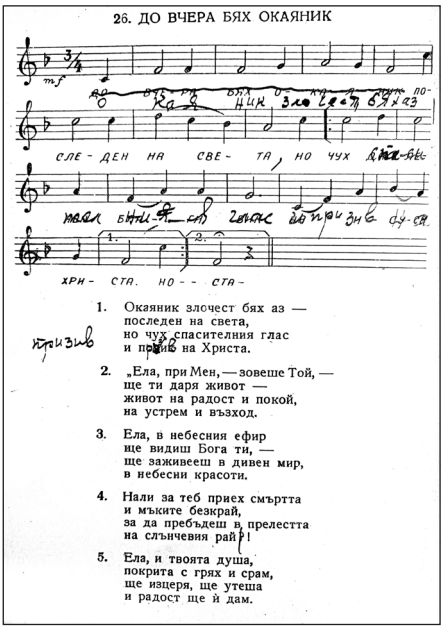
Сборникът *Избрани молитви и църковни песни* от 1958 г. съдържа основни богослужебни песнопения и 21 религиозни песни[5], дадени за пеене в опростен вариант – основно като едно- или двуглас. Не са посочени кои са съставителите на сборника, както и авторите на песните – посочени са само две имена. Поради наличието на песни от по-старите сборници, публикувани от Петър Динев – *Сборник от песни и молитви за православните християнски братства и дружества* (Dinev 1933) и *Сборник съдържащ Св. литургия на св. Йоан Златоуст и 50 подбрани религиозни песни* (Dinev 1947) – може да се изкаже предположението, че той отново участва в направата на изданието. Още повече, че в годините след 1944 г. работи към културно-просветния отдел на Св. Синод.

Освен песни от Сборника от 1958 г., днес женският състав от Монтана адаптира на български език в репертоара си сръбски, румънски и руски религиозни песни. Те се изпълняват спрямо спецификата на църковния празник. Например, за Неделята на блудния син се пее руската песен *Милосърден отец*, за Неделята на самарянката – *Самарянка*, също руска песен. Като нов български репертоар се отличават песните *Коледна нощ* и *Молитвени лъчи* по текст на монахиня Валентина Друмева и музика на свещеник Александър Лашков[6]. Репертоарът с религиозни песни се събира от

---

[5] Оригиналното жанрово определение, дадено в съдържанието на сборника е „небогослужебни църковни песни" (Izbrani molitvi i tsarkovni pesni 1958: 70). Повече по въпроса за дефинирането на понятието *религиозни песни* вж. (Venkova 2025).

[6] Свещеник Александър Лашков (р. 1943 г.) е сред най-изявените автори на православна църковна музика в съвременността у нас. Написал е седем Литургии и множество други църковни песнопения.



26. ДО ВЧЕРА БЯХ ОКАЯНИК

1. Окаяник злочест бях аз —
последен на света,
но чух спасителния глас
и повик на Христа.

2. „Ела, при Мен, — зовеше Той, —
ще ти даря живот —
живот на радост и покой,
на устрем и възход.

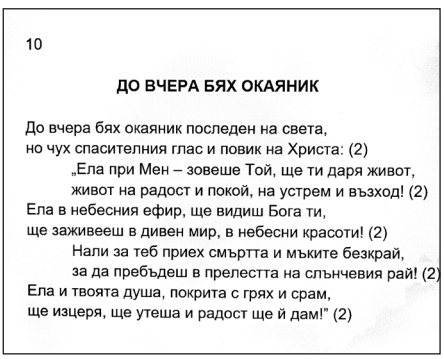
3. Ела, в небесния ефир
ще видиш Бога ти, —
ще заживееш в дивен мир,
в небесни красоти.

4. Нали за теб приех смъртта
и мъките безкрай,
за да пребъдеш в прелестта
на слънчевия рай?!

5. Ела, и твоята душа,
покрита с грях и срам,
ще изцеря, ще утеша
и радост ще й дам.

1. *До вчера бях окаяник*

Until yesterday I was a wretch (Selected Prayers and Church Hymns 1958: 48)



10

ДО ВЧЕРА БЯХ ОКАЯНИК

До вчера бях окаяник последен на света,
но чух спасителния глас и повик на Христа: (2)
„Ела при Мен – зовеше Той, ще ти даря живот,
живот на радост и покой, на устрем и възход! (2)
Ела в небесния ефир, ще видиш Бога ти,
ще заживееш в дивен мир, в небесни красоти! (2)
Нали за теб приех смъртта и мъките безкрай,
за да пребъдеш в прелестта на слънчевия рай! (2)
Ела и твоята душа, покрита с грях и срам,
ще изцеря, ще утеша и радост ще й дам!" (2)

2. *До вчера бях окаяник*

Until yesterday I was a wretch (Booklet with selected songs n.d.:10)

ръководителката Ина Иванова основно от интернет, а някои от преводите на текстове ги правят самите хористки.

Характерна особеност при изпълнението на религиозните песни е тяхната вариативност – както по отношение на мелодията, така и по отношение на текста. Това е един специфичен и недостатъчно проучен от музикологична гледна точка процес на промяна в църковномузикалната практика, който е обусловен най-вече от заучаването по слух. Пример за това е текстът на песента *До вчера бях окаяник* (Ил.1, 2).

Какви изводи относно употребата на религиозни песни в съвременността могат да се направят на базата на събраната информация? В централните за големите градове православни храмове, които могат да бъдат определени и като представителни за музикалната традиция, в момента като цяло не се изпълняват религиозни песни, както и не са запазени такива като нотен архив. Една от причините за това е, че според ръководителите – музиканти, тези песни са без претенции за „професионализъм" т.е. на лице е един възможен поглед към религиозните песни като по-простонародна изява. Такава нагласа отвежда към по-старите църковномузикални пластове и традиции, и към това доколко през първата половина на XX век са положени основите на многогласното църковно пеене като доминираща традиция. Което от своя страна води до извода, че запазен репертоар с религиозни песни днес има в по-малки църковни общности и храмове, в които многогласното хорово пеене или не присъства като репертоар, или е било епизодично включено. Друга предпоставка за изключването им е, че те не се възприемат от всички поради недостатъчната им според тях художественост,

произлизаща най-вече от близостта им с градската песенност.

В съвременността се наблюдава ново проявление на песните с религиозни текстове, включени обаче в стилистиката на жанра *поети с китара*. Те имат по-скоро концертно присъствие в клубната музика, както и в интернет. Един такъв автор на песни с религиозна и духовна тематика е Пламен Сивов, който има активна църковна дейност като директор на фондация *Покров Богородичен*, редактор и автор в портала *Православие.БГ* и част от екипа на популярния проект за нови градски песни *Точка.БГ.*

Архивът на Католическата църква от източен обред в България

Навлизането и употребата на духовни песни в Католическата църква от източен обред до голяма степен протичат синхронно с тези в Православната църква. Възникнала през 1860 г. в разгара на борбата за църковна независимост и на практика станала катализатор на този процес, тя запазва източноправославния обред, макар че е част от Католическата църква. Което е причина за сходство в определени процеси – например на въвеждане на многогласния хоров репертоар, изместващ от началото на XX век източната монодия най-вече от Литургията, както и възприемането на духовните песни. Тяхната употреба в литургията и в двете традиции е ограничена – само вместо Причастен по време на т. нар. концерт. В източнокатолическата църква е възможно те да се включат и след края на богослужението. Основно обаче се използват в паралитургичната практика.

В Католическата църква от източен обред влиянията идват от две различни посоки. От една страна, от училищните религиозни песни, които навлизат в българското училище още с първите сборници от 80-те години на XIX век и стават популярни в цялото общество. Българите източни католици в по-голямата си част учат не в обособени католически училища, а в общообразователни. Така по този начин те възприемат общата традиция. От друга страна, от западните католически духовни песни, които имат корени назад във вековете и се пренасят на българска почва по линия на римокатолическата традиция[7]. Това води до някои отлики. Една от тях например е доста по-обширният песенен репертоар, както и връзката му с католическите набожности[8] и други форми на паралитургична дейност,

---

[7] Включително и по линия на мисионерските монашески общности, имащи пастирска дейност сред верните, като отците успенци, възкресенци, сестрите облатки, кармилитки и други,

[8] Терминът *набожност* (в превод от латинското *devotio* - срв. с други съвременни езици – англ. *catholic devotions*, нем. *Andacht*) се отнася до „различните форми на благочестие на християнския народ, които обграждат сакраментарния живот на църквата“ (Katehizis 2002: 490). Създават се молитвени форми (лични и/или общностни), които не се включват в Литургията, но са част от паралитургичната практика на Католическата църква. Те са свързани с почитане на светците, на свети обекти или образи. Някои от най-разпространените форми на набожност са *Светата Броеница, Кръстният път, Пресвято сърце Исусово,*

много силно присъстващи в католическото ежедневие. Духовните песни навлизат в българската католическа практика от различни национални култури – Италия, Франция, Полша, Хърватия и др. Масовата им употреба във всички католически енории у нас започва през 30-те години на XX в. След тяхното публикуване в печатни католически издания като *Черковник* (1936) и Календар *Св. св. Кирил и Методий* (1937), както и в самостоятелни сборници като *Духовни песни за Иисуса Христа* (1934) и др., те стават много популярни в източнокатолическата практика[9].

По време на работата върху моята докторска дисертация, посветена на музиката на Католическата църква от източен обред, направих систематизация и опис на музикалните документи и обособих цялостен архив през 2009 г. На базата на събраните и описани нотни материали се създадоха шест музикални архива, които дават добра представа за състоянието на църковнопевческата практика както като традиция, така и в съвременността:

- Архив № 1 „Католическа апостолическа епархия“ – описани са музикалните материали, намиращи се в библиотеката на Католическата епархия в София;
- Архив № 2 „Хор „Успение Богородично“ – подредени са материалите, свързани с дейността на хора към Катедралния храм „Успение Богородично“ в София;
- Архив № 3 „Хор „Тебе поем“ (1997–2010) – събрани и описани са материалите на младежкия хор към Католическата епархия в София;
- Архив № 4 „Хор на Сестрите Евхаристинки“ – музикалните източници, свързани с дейността на хора при монашеската общност в София;
- Архив № 5 „Хор на Сестрите Кармилитки“ в София“;
- Архив № 6 „Хор „Света Троица“ в Малко Търново“;
- Архив № 7 „Хор „Възнесение Господне“ в Пловдив“.

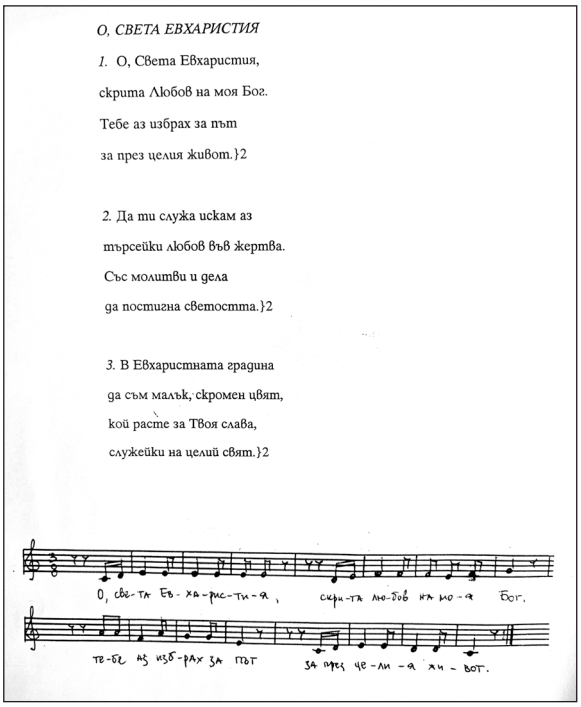
За съжаление, някои от наличните в миналото архиви и сбирки са безвъзвратно загубени – особено фрапиращ е случаят с документите от католическия колеж „Св. Августин“ в Пловдив[10]. В музикалните архиви на

Пренепорочното сърце на Мария, Тяло Христово, шествия, посветени на Св. Богородица и др.

[9] Повече по въпрос вж. Venkova 2009, Venkova 2020.

[10] Френският колеж „Свети Августин“ (1884 – 1948) в Пловдив е може би най-мащабният образователен проект на Католическата църква в България под ръководството на общността на отците августино-успенци. Има забележителна музикална дейност, която включва: *смесен хор* от шестдесет ученици, предназначен за изпълнението на литургията от източен обред, а също и на светски хорови творби по други поводи; *духов оркестър* е от четиридесет човека; *естудиантина* с тридесет мандолини и китари, мандола, цитра, флейти и други инструменти; *струнен оркестър* от петдесет ученика. Всяка година оркестърът и естудиантината дават концерти в града. Няма военна, национална или народна проява

Католическата апостолическа епархия „Св. Йоан XXIII“ се съхраняват основно ръкописни преписи на духовните песни, публикувани в по-горе изброените печатни сборници от 30-те години на XX век. В десетилетията след 1989 г., с възобновяването на нормалния църковен живот, жанрът на духовната песен има ново развитие. Внимание привлича сборникът *Да пеем за Бога* (1995) с авторски композиции на сестра Маргарита Йорданова (1920 – 1995), евхаристинка. Някои от тях са постоянна част от репертоара на сестрите евхаристинки, като особено популярна в източнокатолическата църква в България и Северна Македония, където монашеската общност също има манастири, е песента *О, света Евхаристия* (Ил. 3).


О, СВЕТА ЕВХАРИСТИЯ

1. О, Света Евхаристия,
скрита Любов на моя Бог.
Тебе аз избрах за път
за през целия живот.}2

2. Да ти служа искам аз
търсейки любов във жертва.
Със молитви и дела
да постигна светостта.}2

3. В Евхаристната градина
да съм малък, скромен цвят,
кой расте за Твоя слава,
служейки на целий свят.}2

3. *О, света Евхаристия* (Архив №4 „Хор на Сестрите Евхаристинки“)
O, Holy Eucharist (Archive No. 4 “Chorus of the Sisters of the Eucharist”)

През 1998 г. Католическата епископска конференция в България издава сборника *Да пеем заедно. Религиозни песни и псалми* (Da peem zaedno 1998) с намерението да се публикуват най-популярните духовни песни за цялата католическа църква в България, както и да се дадат осъвременени текстове на някои от тях (Ил. 4).

От началото на третото хилядолетие се наблюдава нова тенденция – католическите духовни песни се пренасят и на фестивалната концертна сцена[11]. Така се създава нов репертоар, който частично – чрез мла-

в Пловдив, в която да не участва духовият оркестър. След затварянето на Колежа през 1948 г., експулсирането на преподавателите чужденци и конфискуването на сградата, огромните масиви от музикална литература, в това число ноти, са в голямата си част унищожени. Днес малки части се съхраняват в Държавен архив – Пловдив и в храм „Възнесение Господне“.

[11] През 2000 г. е създаден Младежкият християнски фестивал в Белозем, който се провежда ежегодно, като основен акцент в програмата му са музикалните концерти. В него



4. *Да пеем заедно*. Религиозни песни и псалми
Let's sing together. Religious songs and psalms, 1998

дежите – навлиза и в източнокатолическата църковна практика. Наталия Рашкова съобщава за сходен процес в католическите села в Северна България. Въз основа на наблюденията си върху развитието на песенния репертоар там, тя го определя като „нова вълна", навлизаща в музиката на католическата общност чрез „младежките групи от българи католици, които разменят гостувания със свои връстници в Италия и Франция" (Rashkova 2000: 33). Така те изпълняват „нов репертоар с акомпанимент на китара, с модерни аранжименти и звучене, близки до попмузиката" (Rashkova 2000: 33).
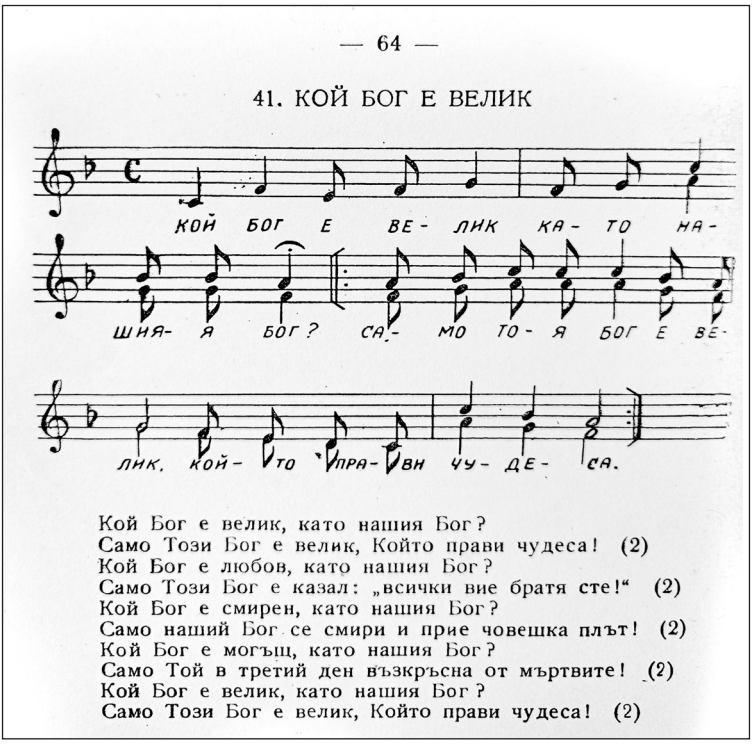
Религиозната песен *Кой Бог е велик*

Текстът на *Кой Бог е велик* е превод на български език на песнопението *Кто Бог велий*, което по своята същност е богослужебно. Това е Велик прокимен и предшества четивата от Свещеното писание във Вечернята и Часовете. Пример е за специфична проява на религиозна песен, като богослужебен текст става част от паралитургичната практика. Текстът, „сложен" върху популярна мелодия в духа на религиозните песни, се изпълнява както в Православната, така и в Католическата, но също и в някои протестантски църкви. Това показва възможността една песен да приеме надконфесионален характер като израз на съвременно религиозно светоусещане (Ил. 5).

Друг пример за употреба на религиозни песни в различни християнски деноминации са някои училищни религиозни песни – *Молитва* (*Дядо Господи, прости ме*) по музика на Борис Карадимчев и други, които присъстват в часовете по вероучение както в православната, така и в източнокатолическата църква. Откриват се и песни, отново общи за трите християнски общности например *Кой направил е цветята?*, която присъства и в сборника

участват католически певчески формации от цялата страна, канят се също известни солови изпълнители и групи за християнска музика от и чужбина.

Духовни песни (Duhovni pesni 1994: 411), издание на Американската мисия в България и Българското евангелско благотворително дружество.



— 64 —

41. КОЙ БОГ Е ВЕЛИК

КОЙ БОГ Е ВЕ- ЛИК КА- ТО НА-
ШИЯ- Я БОГ? СА- МО ТО- Я БОГ Е ВЕ-
ЛИК, КОЙ- ТО ПРА- ВИ ЧУ- ДЕ- СА.

Кой Бог е велик, като нашия Бог?
Само Този Бог е велик, Който прави чудеса! (2)
Кой Бог е любов, като нашия Бог?
Само Този Бог е казал: „всички вие братя сте!“ (2)
Кой Бог е смирен, като нашия Бог?
Само наший Бог се смири и прие човешка плът! (2)
Кой Бог е могъщ, като нашия Бог?
Само Той в третий ден възкръсна от мъртвите! (2)
Кой Бог е велик, като нашия Бог?
Само Този Бог е велик, Който прави чудеса! (2)

5. *Кой Бог е велик?*
Which God is great? (Selected Prayers and Church Hymns 1958: 64)

Заключение

Състоянието на църковните музикални архиви не е добро, като възможността за работа на изследователите в тях е силно ограничена по ред причини. И макар че в научната работа архивът е средство, осигуряващо необходимите данни за музикологични наблюдения, а не основна цел, неизбежната събираческа и класификаторска дейност разширяват обхвата на работата и поставят нови перспективи – както научни, така и практически. В нашето дигитално съвремие има много какво да бъде направено по посока на описанието и достъпността на църковните музикални архиви.

Библиография

Извори

Da peem zaedno (1998): Да пеем заедно. Религиозни песни и псалми [Da peem zaedno. Religiozni pesni i psalmi]. Plovdiv.

Dinev (1933): Dinev, Petar. Сборник от песни и молитви за православните християнски братства и дружества [Sbornik ot pesni i molitvi za pravoslavnite hristiyanski bratstva i druz- hestva]. Sofia.

Dinev (1947): Dinev, Petar. Сборник, съдържащ св. Литургия на св. Иоана Златоуст и 50 подбрани религиозни песни [Sbornik, sadarzhasht sv. Liturgiya na sv. Ioana Zlatoust i 50 podbrani religiozni pesni]. Sofia.

Duhovni pesni (1994): Духовни песни [Duhovni pesni]. Sofia.

Izbrani molitvi i tsarkovni pesni (1958): Избрани молитви и църковни песни [Izbrani molitvi i tsarkovni pesni]. Sofia.

Knizhka s izbrani pesni (b.g.): Книжка с избрани песни. Ръкопис. Храм „Св. Димитър“, Монтана [Knizhka s izbrani pesni. Rakopis. Hram „Sv. Dimitar“, Montana].

Tsankov (1936): Tsankov, Stefan. Писмо от протопрезвитер Стефан Цанков, предстоятел на храм-паметника „Св. Александър Невски“ до проф. Добри Христов, главен диригент на хора, 28 декември 1936, ръкопис. НА-БАН, ф. 16к, оп. 1, а.е. 547, л. 2-3 [Pismo ot protoprezviter Stefan Tsankov, predstoyatel na hram-pametnika „Sv. Aleksandar Nevski“ do prof. Dobri Hristov, glaven dirigent na hora, 28 dekemvri 1936, rakopis. Scientific archive – Bulgarian Academy of Sciences, fond 16k, opis 1, a.e. 547, list 2-3].

Литература

Katehizis (2002): Катехизис на Католическата църква [Katehizis na Katolicheskata tsarkva]. Sofia.

Rashkova (2000): Rashkova, Nataliya. Литургични песнопения в музикалната култура на католическата общност в Свищовско. – В: Локални общности – 1, Културна идентичност – традиции – регионална принадлежност. [Liturgichni pesnopeniya v muzikalnata kultura na katolicheskata obshtnost v Svishtovsko. – V: Lokalni obshtnosti – 1, Kulturna identichnost – traditsii – regionalna prinadlezhnost.]. Sofia, 27-33.

Valchanova (2013): Valchanova, Mariya. Навлизане и утвърждаване на руското многогласно хорово пеене в българската църковна музика през периода от Освобождениено /1979/ до 1944. Дисертация. Ръкопис [Navlizane i utvarzhdavane na ruskoto mnogoglasno horovo peene v balgarskata tsarkovna muzika prez perioda ot Osvobozhdenieno /1979/ do 1944. Disertatsiya. Rakopis]

Venkova (2009): Venkova, Stefka. Духовните песни в българската източнокатолическа музика [Duhovnite pesni v balgarskata iztochnokatolicheska muzika] – В: Изкуствоведски четения 2009 [Art Readings 2009]. Sofia, 203-210.

Venkova (2020): Venkova, Stefka. Полски духовни песни в българската източнокатолическа музика [Polski duhovni pesni v balgarskata iztochnokatolicheska muzika] – В: Български фолклор [Bulgarian folklor], № 4, 446-459.

Venkova (2025): Venkova, Stefka. Предпоставки за появата и развитието на православните религиозните песни в България от края на XIX и първата половина на XX век [Predpostavki za poyavata i razvitieto na pravoslavnite religioznite pesni v Balgariya ot kraya na XIX i parvata polovina na XX vek] – В: Изкуствоведски Четения 2024, Модул Ново изкуство: Изкуство и история, Институт за изследване на изкуствата, БАН [Art Readings 2024, Modul Novo Izkustvo: Izkustvo i istoriya]. Sofia, 338-344.

Интернет източници

Krastev (2014): Krastev, Lyubomir. Архивът и изкуството. Случаят на Болтански. – Култура, 21 март 2014 [Arhivat i izkustvoto. Sluchayat na Boltanski. – Kultura, 21 Mart 2014]. Available at: https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/22006 [Accessed 25 June 2025]

Rechnik na balgarskiya ezik (online). Архив. [Arhiv.] Available at: https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/%D0%B0%D1%80%D1%85%D0%B8%D0%B2/ [Accessed 25 March 2025]

Summary

The importance of archives is growing with each passing day. They are not only a place for “collecting, preserving and restoring historical knowledge and memory” (Krastev 2014), but also have a key role in the study of various fields of art in the present day. Regarding the collection and preservation of Orthodox religious songs, it can be summarised that they are generally almost absent from existing archival collections. The condition of church music archives is not good, and the possibility of researchers working in them is severely limited for a number of reasons. Although in scholarly work the archive is a means of providing the necessary data for musicological observations, and not the main goal, the inevitable collecting and classifying activity expands the scope of the work and sets new perspectives, both scholarly and practical. In our digital age, there is much to be done in terms of describing and making church music archives accessible.

Рецепция на оперни изпълнения в Плевен през второто и третото десетилетие на XX век

Reception of Opera Performances in Pleven in the Second and Third Decade of the 20th Century

Миглена Ценова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Miglena Tzenova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: В статията се представят и тълкуват малко известни факти, обстоятелства, рецензии от плевенски музиканти, архивни материали и др., които допълват познанията за развитието на оперното дело в Плевен и за рецепцията му сред плевенската публика и критика. Текстът е продължение на научни публикации върху рецепция на оперни изпълнения в Плевен през 90-те години на XIX и първото десетилетие на XX век.

Ключови думи: гастроли на оперни солисти и трупи, хор и оркестър при Мъжка гимназия, музикално дружество *Гусла*, Младежко дружество, хор при църквата *Св. Параскева*, народен хор *Гусла*, плевенски периодичен печат

Abstract: The proposed study presents and interprets little-known facts, circumstances, reviews by Pleven musicians, archival documents, etc., which supplement the knowledge about the development of opera art in Pleven and its reception among the Pleven public and critics. The text is a continuation of scientific publications on the reception of opera art in Pleven in the 1890s and the first decade of the 20th century.

Keywords: tours of opera soloists and troupes, choir and orchestra at the Men's Gymnasium, *Gusla* Musical Society, Youth Society, choir at *St. Paraskeva* Church, *Gusla* People's Choir, Pleven periodicals

Каква е рецепцията на оперни изпълнения в Плевен през второто и третото десетилетие (10-те и 20-те г.) на XX век? Наблюдава ли се приемственост, сходства или отлики в процесите на рецепция на оперно изкуство в града в сравнение с предходните две десетилетия? Италиански оперни трупи гастролират в Плевен от 1897 до 1910 г. с над 47 представления на опери от Верди, Гуно, Майербер, Валенте, Пучини, Маскани и др., но в аранжименти, а не в оригинал. Свидетелство за почти мигновена рецепция са фрагменти от опери, изпълнявани от плевенски ученици и граждани от 1897 до 1910 г. Чешки музиканти концертират с оперни фрагменти

---

[1] *Miglena Tzenova, PhD, is an Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences; an author of the monographs: 'Choruses and Chorus-masters in Bulgarian Opera Theatre: Town Choral Culture until the mid-40s of the 20th Century as a Prerequisite for Establishments of Music Theatres in Bulgaria' (PhD Diss., 2002); 'Peking opera 京剧' (2010); 'Reception of Traditional Chinese Opera Performances in Bulgaria' (2024), 70 articles; co-author of the monographic series: 'Bulgarian Musical Theatre' (2005, 2008, 2015). Awards: Professor Marin Drinov by the BAS (2006), Book of the Year by the Union of Bulgarian Composers (2011, 2016, 2024), awards for scientific achievements (2016), scientific achievements in applied arts (2016), etc.*

E-mail: ph.d@abv.bg

за първи път през 1898 г. Подобно на представленията, фрагментите от опери от Белини, Гуно, Моцарт, Чайковски, Вайс, Верди, Адам и др. също звучат в аранжименти. През 1909 г. солисти от дружеството „Българска оперна дружба“ (Popivanov 1934: 10) представят в Плевен оперни фрагменти от чуждестранни автори в аранжименти за глас и пиано (Mr. Pr.[2] 1897: 2-3; Godishenotchet: 1903: 11; 1907: 8; 1908: 7; 1911: 5, 18; Pristignala e: 1906: 3; 1909: 3; Kantardzhiev 1939: 101; Na 19 t. m. 1909: 4; Tzenova: 2023: 5-35; 2025: 372-381). Оперните творби от чуждестранни автори предизвикват интереси у плевенската публика, оценки в печата, овладяване на оперен репертоар.

На тази основа ярко се откроява първият гастрол на „Българска оперна дружба“ в Плевен от началото на второто десетилетие на XX век – с избора на репертоар от български композитори, с постановките на цели опери, представени в оригинал от професионално школуван изпълнителски и постановъчен колектив. „От значение за укрепване на оперното дело е решението да се направи първата обиколка на по-големите градове из България с българска трупа и с български опери“ – споделя Димитър Попиванов. Той учи оперно пеене и теория на музиката в Прага до 1902 г., между 1902 и 1904 г. работи в Плевен като учител в Мъжката гимназия и диригент в музикално дружество *Гусла*. В София (наред с приносите си за редица музикални институции) през 1908 г. става един от основателите на „Българска оперна дружба“, а при турнето в Плевен е организатор и един от солистите (тенор)[3]. Попиванов уточнява времето на гастрола и репертоара: „Това стана през месеците юни и юли 1911 г. с оперите *Камен и Цена* и *Тахирбеговица* и с няколко сцени от разни опери“ (Popivanov 1934: 16). Плевенският цигулар и диригент Никола Кантарджиев пази спомена за това посещение (Kantardzhiev 1939: 101). От голямо значение за успеха на гастрола е, че пътуващият театър е професионален: солистите са изучавали оперно пеене в чужбина (Popivanov 1934: 5-10). По време на турнето „Българска оперна дружба“ притежава смесен хор от 24-ма певци с хормайстор Константин Рамаданов и оркестър от професионални музиканти, дирижиран от Тодор Хаджиев, завършил консерватория и музикална академия в Прага, капелмайстор на 6-и пехотен полк, 1-ви конен полк, цигулар в Гвардейския оркестър на Мацак (Popivanov 1934: 8; Krastev 1967: 435-436; Bix 1976: 185). Българските оперни радетели са отчитали преимуществата си пред италианските оперни трупи: „За разлика от операта на Масини ние имаме образцов хор и оркестър“; разбирали са културните потребности и повишаващите се критерии към оперните представления на публиката в по-големите български градове: „В страната има публика,

---

[2] Цитирана е авторска рецензия за оперни представления, осъществени в Плевен през 1897 г., подписана под псевдоним: “Mr. Pr.”, публикувана във в. *Плевенски глас* на български език; в рецензията се използват музикални понятия и термини на чужди езици. Повече за рецензията: (Tzenova 2023: 12-20).

[3] Въплъщава се в Ябанджията в *Тахирбеговица*, Гаврил в *Борислав* и др.

жадна и пригодена да слуша опери. И сега първите представления на чуждите трупи са пълни с посетители. И понеже това са трупи бедни и зле подбрани, публиката стана взискателна и започна да не ги посещава“ (Bix 1976: 68). С предприетите гастроли музикантите от „Българска оперна дружба“ целят да очароват местните зрители, поради което и избират репертоар на български език, от български автори „Десетина града бяха посетени и те безрезервно бяха спечелени за оперната идея“ (Popivanov 1934: 16). Начинанието се осъществява непосредствено след т. нар. (от Розалия Бикс) „Българският“ сезон 1910–1911 г.“ (Bix 1976: 283), когато в столицата са поставени за първи път *Сиромахкиня* от Емануил Манолов на 25 ноември 1910 г., *Камен и Цена* от Иванов и Кауцки на 5 ян. 1911 г., *Борислав* от Атанасов на 4 март 1911 г. и *Тахирбеговица* от Хаджигеоргиев на 30 март 1911 г. (Popivanov 1934: 14-15; Bix, Yaneva, Karakostova, Tzenova 2005: 25-26). Обстоятелството, че един от солистите и основателите на „Българска оперна дружба“ – Попиванов, е работил в Плевен, е допринесло Плевен да бъде избран като дестинация за гастрола, както и за привличане на съпричастна публика. Възможно е и Алоис Мацак (работил в Плевен между 1892 и 1904 г., дирижирал „Българска оперна дружба“ през 1909 г.) да има принос, доколкото той и след преместването си от Плевен в София се стреми плевенската общественост да става съпричастна със стойностни музикални събития (Tzenova 2025: 377). Предвид значимия отзвук от представления на опери от чуждестранни автори, довели до своеобразна вълна от изпълнения на оперни фрагменти в града, е могло да се очаква българските оперни творби и висококопрофесионалната им интерпретация да събудят още по-съществен интерес у местната общественост към операта.

Малко след гастрола започват войни, които със сигурност отлагат реализирането на култивираните у местните жители потребности, интереси, стремежи към изява в оперното поприще. В запазени до днес броеве на плевенски периодичен печат от 10-те г. на XX век не са налични данни за други гастроли с оперна музика в града. Публикуван годишен отчет на читалище *Съгласие* за 1914 г. свидетелства за театрални представления, концерти, „утра“, „вечеринки“ (Godishen otchet 1915: 4). Приходите за читалището потвърждават активни интереси към проявите у местната общественост. Възможно е в тези събития да е изпълнявана оперна музика предвид бурното развитие на оперното дело в града преди войните. Въпреки войните някои от хоровете и оркестрите – тези в Мъжката гимназия (създадени през XIX век) и хор при църквата *Св. Параскева* (създаден в началото на XX век) – продължават репетициите си. Ученици от Мъжката гимназия представят на сцена *Царският пуяк* (*Royal dindon*)[4], дирижирана от Ячо (Яков) Каракашев, адвокат, изучавал музика и свирене на пиано.

---

[4] Композиторът Бордез определя творбата си като „малка комична историческа опера в един акт“ (“Petit opéra-comique historique en 1 acte”; Bordèse 1861: 1), приемана като оперета за деца. (За сценични реализации на други музикално-сценични произведения за деца от Бордез вж. напр. Hronika 1922: 7).

Голям принос за развитието на местни хорове и оркестри и за изпълнението на оперен репертоар след войните има италианският диригент Рафаело Франки, високо ценен в града още от най-ранните гастроли с оперни представления (Mr. Pr.[5] 1897: 2-3). Между 1918 и 1924 г. той дирижира последователно хор *Св. Параскева* и оркестъра при възобновеното от него музикално дружество *Гусла* (ръководено от Мацак през 1893–1894 и Попиванов през 1902–1904 г.; Yordanov 1941: 2-3, 20-21). Франки допринася оркестърът да се разрасне значително (Yordanov 1941: 21), наричан „филхармонията“[6], и оперните фрагменти да се представят съобразно партитурите. В концерт на музикално дружество *Гусла* на 21 януари 1921 г. е изпълнена ария на Ромео от операта *Капулети и Монтеки* (*I Capuleti e I Monteki*) от Белини в съпровод на пиано и хармониум (Yordanov 1941: 16; вж. и Noten dnevnik 1920[7]), най-вероятно от финала на II акт (Bellini, n. d.: 142-147). Вокалната партия на Ромео е за мецосопран. Арията вероятно е представена от солистка на големия хор при дружество *Гусла*, а нотните материали вероятно са предоставени от Франки (няма данни предишни диригенти на *Гусла* да са интерпретирали същата творба)[8].

След края на войните отново звучат фрагменти от опери на сцената на *Съгласие* и в Градската градина. Такива изпълнения, напомнящи музикални практики и топлия им прием от плевенската публика между 1897 и 1910 г., предизвикват отзвук в местния печат, отразени са в спомени на плевенски музиканти (Никола Кантарджиев, Миню Йорданов и др.). От 1918 г. Стефан Чернев, тромбонист във военни духови оркестри и капелмайстор на 17-и пехотен полк, става учител в Мъжката гимназия, където ръководи училищния оркестър; дирижира и духов оркестър от граждани. С тези състави той представя увертюри към оперите *Танкред*, *Семирамида*, *Багдатският халиф*, *Нямата от Портичи* и др. (Віх 1976: 24, 36). Между 1918 и 1922 г. Ячо Каракашев създава и дирижира оркестър[9], в чийто репертоар преобладават увертюри и потпури от опери (Yordanov 1941: 22), а публиката ги посреща с ентусиазъм: „Напоследък г. Каракашев даде два симфонични концерта и с рядък успех изнесе […] известната увертюра на Вебер“ (Bakalov 1929c: 1). През 1924 г. Ангел Вълчев, възпитаник на Мацак, учил музика в

---

[5] Вж. бел. 2.

[6] Обхваща 10 първи и 12 втори цигулки, 3 виоли, 4 виолончели, 3 контрабаса, 2 флейти, 1 обой, 2 кларинета, 4 валдхорни, 2 тромпета, 3 тромбона, голям и малък барабан и пиано (Karakashev 1956: 1).

[7] Благодаря на г-жа Десислава Близнашка-Георгиева, ръководител на отдел *Нова и най-нова история* при Регионален исторически музей (РИМ) – Плевен, за съдействието при описването на архивните материали от РИМ – Плевен.

[8] Старозагорска опера осъществява премиера на творбата на 25 и 27 февруари 2010 г. Софийска опера осъществява цялостно концертно изпълнение на операта на 10 и 14 ноември 2019 г.

[9] От 2 цигулки, 2 виоли, виолончело, контрабас, флейта, обой, кларинет, тромбон, пиано и ударни инструменти.

Одеса, изпълнява с военния духов оркестър при 4-ти пехотен полк увертюра към операта *Миньон* от Тома (Yordanov 1941: 46). В плевенския печат се съобщава за голям концерт на два военни духови оркестъра: 4-ти пехотен полк и 12-а пехотна дружина, осъществен на 13 септ. 1925 г. в Градската градина, с фрагменти от *Аида, Хугеноти*, *Самсон и Далила*, *Лоенгрин*, *Тайнхойзер* и др. (Popov 1925: 2). Асен Кантарджиев, (брат на Никола Кантарджиев), учил музика в Прага, цигулар в оркестъра на Франки, дирижира увертюра към *Танхойзер* (1925 и 1926) и увертюра към *Вълшебният стрелец* (1926) с оркестъра при музикално дружество *Гусла* (Popov: 1925: 1; 1926b: 2; Yordanov 1941: 21-22).

След войните се подновяват изпълненията на оперна музика от граждански хорове (практика от 1898–1910 г.), като концертните изпълнения на фрагменти зачестяват, а оперен репертоар интерпретират почти всички хорове в града. Репертоарът на хор при Младежко дружество обхваща фрагменти от *Лучия ди Ламермур*, *Вилхелм Тел*, *Продадена невеста* и др. Към хора е създаден камерен инструментален ансамбъл[10], който изпълнява увертюра към *Багдатският халиф* (Noten dnevnik 1920[11]; Yordanov 1941: 10-12). Изпълнението на оперни фрагменти в аранжименти, включващи мандолини и китари, асоциира с търсения на плевенски музиканти от първото десетилетие на XX век (Tzenova 2025: 377-378).

През 1920-те г. се възобновява още една прекъснала по време на войните практика: солисти от Народната опера да гастролират в Плевен. Сред тях значим и „добре посетен" е концертът на Мара Василева (сопран, един от първите солисти на Българска оперна дружба) и Боянка Василева (виолончелист) през 1922 г. Находчива е идеята в концерта да бъде приобщен и актьор от Народния театър (Борис Денизов; Popov 1922b: 2) – най-вероятно с идеята концертът да развълнува местната публика. Олга Орлова (алт, певица с принос за утвърждаване на „Българска оперна дружба") и Владислав Попов (тенор) представят дуети от *Аида* и *Трубадур* и арии от *Риголето* и *Самсон и Далила* през 1924 г. (Popov 1924: 2). Споменават се концерти на Желю Минчев и др. (Popov 1929c: 2). В отзиви се посочва и приносът на читалище *Съгласие* за осъществяване на подобни концерти: „д-во *Съгласие* урежда голям художествен концерт на големите оперни артисти г. Ал. Краев и г-жа Краева – Цариградска" (Popov 1929b: 1); „Концертът […] отсега буди жив интерес всред гражданството" (Popov 1929a: 2). С очакване се посрещат изявите на плевенчанина Михаил Попов особено след обучението му в Италия и успехите му в Народната опера: „публиката […] се наслаждава на хубавия и мощен глас на младия певец", „продължително аплодиран" „след всеки номер" (Popov: 1928a: 1)[12].

---

[10] От 1 флейта, 2 цигулки, 3 мандолини и 2 китари.

[11] Вж. бел. 7.

[12] В Плевен гастролират и оперни певци след музикалното си обучение извън нашата държава: Сия Войникова (в акомпанимент на пиано на Павла Жекова; Popov 1923b: 2); Хр. Златев (тенор; Bakalov 1929a: 1) и др. (Popov 1922a: 1).

През 1928 г. плевенският печат информира за предстоящи представления на Народната опера „в пълен състав“, които изискват разширяване на оркестрината на *Съгласие*. От отзивите се разбира, че „Настоятелството е наредило да се започне веднага исканата поправка“. Цялостният ремонт на салона продължава няколко месеца, което налага двукратно отлагане на планираните (за октомври и средата на ноември) представления за края на ноември; посочва се участието на Михаил Попов във *Фауст* и *Еврейката* (Popov: 1928b: 2; 1928c: 1; 1928d: 2; 1928e: 1). Плевенската общественост предприема действия, отделя средства, стреми се да осигури комфортни условия за професионалните изяви на Народната опера, с което да удовлетвори в максимална степен културните потребности на местната публика.

Гастролите на Софийската опера в Плевен през 1910-те и 20-те г. формират тенденция: професионален български оперен театър да представя актуални оперни представления в Плевен. Тенденцията, която се задълбочава през следващите десетилетия, през 20-те г. се разширява с посещение на друг български оперен театър – Пловдивска градска опера, с представления на *Кавалерия рустикана* и *Аида* – добре познати за плевенската общественост от италианските трупи, и *Кармен* (Popov 1923a: 2). Пловдивска градска опера е един от най-успешните опити за формиране на оперна институция извън столицата през 1920-те г. Разполага с ярки солисти – Нерцес Гукасов и Ида Ард, дошли от професионални чуждестранни оперни институции и вероятно донесли нотна литература. През 1923 г. хормайстор е Христо Манолов (Tzenova 2002: 112-113). Интригува обстоятелството, че именно през 1923 г. един от двамата диригенти на Пловдивска градска опера, постановчик на *Кавалерия рустикана*, е Петър Караджиев, обичан плевенски учител, който между 1905–1910 г. дирижира оперни фрагменти с хора и оркестъра на Мъжката гимназия в Плевен и преподава на Михаил Попов. Възможно е идеята за гастрола в Плевен да е била на Караджиев в търсене на пълноценна рецепция и, подобно на Мацак и Попиванов, с познаване и грижа за културните потребности на плевенската общественост.

Така през 1924 г., вероятно вследствие ангажираността на почти всички плевенски музикални колективи с изпълнения на фрагменти от опери, успешния гастрол на „Българска оперна дружба“ (1911) и изявите на Пловдивска градска опера (1923), в Плевен е изпълнена в цялост музикално-сценична творба от български автори – *Софиянци пред Букурещ*, от Тодор Хаджиев, представена от солисти, хор и оркестър на музикално дружество *Гусла* и музиканти от военния духов оркестър при 12-а пехотна дружина, дирижирани от капелмайстор Коста Тодоров (Yordanov 1941: 24). Това по досегашни данни е първа интерпретация на творбата извън столицата. Нотният материал е възможно да е осигурен в обмен между военните духови оркестри; вероятно има значение, че композиторът е посещавал Плевен като диригент на „Българска оперна дружба“. Реализацията е ярък израз на споделени интереси у плевенските музикални среди и обществеността

към музикално-сценичен репертоар; тя отразява и стремеж публиката да се увлича с творби от български автори, на български език, изпълнени от местни музиканти.

Очевидно е, че през 1920-те г. протичат многопластови процеси на рецепция на оперно изкуство в Плевен, за които свидетелства и обстоятелството, че оперни творби проникват в репертоара на църковен хор – съхранилият се през войните хор *Св. Параскева*, дирижиран между 1923 и 1927 г. от Иван Сорокин. На 21 март 1924 г. хорът изпълнява „*При долинушке береза* (хор от оп. *Асколдова могила*) – Верстовски“ (Pokana za concert 1924; Yordanov 1941: 17). Нотният текст най-вероятно е осигурен от Сорокин[13]. *При долинушке* […] е за петима солисти[14] и двоен смесен хор, от втора картина на операта (Verstovsky 1866: 113-125). В края на февруари 1926 г. хор *Св. Параскева* се изявява в светски концерт на оперната певица „Е. Бородина“ (Popov 1926a: 2), което показва трайни интереси към оперен репертоар.

Певци от останалите две църкви – *Св. Николай* и *Св. Троица*, също интерпретират оперни фрагменти. През 1925 г. е сформиран народен хор *Гусла* – обединение на певци от градски и църковни хорове. Някои от хоровете (при Учителско и Младежко дружество) владеят оперен репертоар. Народният хор и симфоничният оркестър при *Гусла* притежават потенциала да интерпретират пълноценно сложни за изпълнение оперни фрагменти: „Народният хор ще даде […] голям концерт със съгражданина ни *Михаил Хр. Попов* – бас от Народната опера, при програма: Мусоргски, Рахманинов“, „Верди, Броджи, Масне“ (Popov 1929d: 2).

Многообразните прояви на рецепцията на оперна музика в Плевен се потвърждават от обстоятелството, че най-прочутият през 1920-те г. плевенски църковен хор (*Св. Параскева*) и представителният народен хор изпълняват оперен репертоар в редица светски концерти.

Що се отнася до плевенския печат през 20-те г., наред с анонсите за изпълнения на оперни творби, в. *Мизия* предоставя поле за обемни статии върху музикални теми, в които се разяснява: „Има ли разлика между опера и оперета“; „никога в кабарето [не] ще чуете някоя ария от *Парсифал*, *Аида* или Бахова кантата“ (Golovin 1922: 1). *Северно ехо*, *Плевенски новини*, *Плевенска поща* и др. вестници информират читатели за актуални премиери и концерти на Софийската опера в столицата (Izvestniyat 1921: 1; Chestvane 1923: 1); съобщават за успехи на Михаил Попов в чужбина и в Софийската опера (Popov 1926c: 1). Вглеждайки се в неразривната връзаност на Михаил Попов (роден през 1899 г.) с плевенския музикален живот: като хорист и солист през ученическите и младежките си години в Плевен, а впоследствие и като ярък солист на Народната опера с възходяща кариера, концертиращ често в родния си град, неговото творческо развитие само по себе

---

[13] Откъси от същата опера, която не е представяна в цялост у нас, се изпълняват през следващите две десетилетия съответно в Бургас и Пловдив (Tzenova 2002: 77, 132).

[14] Любаша и Надежда – сопрани; Фрелаф и Стемид – тенори; и Неизвестния баритон.

си отразява дълбоките и многообхватни процеси на рецепция на оперно изкуство в Плевен.

Макар цялостните представления през 10-те и 20-те години на XX век да са по-малко на брой от представените от италиански трупи през предишните две десетилетия, през 10-те и 20-те години в Плевен гастролират трупи, съставени преимуществено от български изпълнители, които се отличават с професионално обучени солисти и пълноценни хорови и оркестрови колективи. Същевременно през 1920-те години почти всички плевенски хорове и оркестри (дори църковните хорове) изпълняват разнообразен оперен репертоар, достига се и до цялостна интерпретация на музикално-сценична творба от български автори (*Софиянци пред Букурещ*). В този смисъл би могло да се обобщи, че процеси на рецепция на оперно изкуство в Плевен започват в края на XIX век, разгръщат се през първото и началото на второто десетилетие на XX век и след известен застой по време на войните разлистват най-красивите си цветове през третото десетилетие на XX век.

Библиография

Извори

Karakashev (1956): Karakashev, Yacho. По пътя към създаване на плевенския Държавен симфоничен оркестър [Po patya kam Sazdavane na plevenskiya Darzhaven simfonichen orkestar]. НА БАН [SA BAS], sb. 17, op. 1, a.e. 101.

Noten dnevnik[15] (1920): Нотен дневник с нотни листове. Хор при *Младежко дружество* (теноровa партия) [Noten dnevnik s notni listove. Hor pri Mladezhko Druzhestvo (tenorova partiya)]. РИМ – Плевен [RIM – Pleven], Rd 994.

Pokana za concert[16] (1924): Покана за концерт на певческия хор при църква *Св. Параскева* във Военния клуб [Pokana za concert na pevcheskiya hor pri tsarkva Sv. Paraskeva vav Voenniya club]. РИМ – Плевен [RIM – Pleven], Rd 391.

Yordanov (1941): Yordanov, Minyu. Издирване и спомени за музикалното минало на гр. Плевен [Izdirvane i spomeni za muzikalnoto minalo na gr. Pleven]. НА БАН [SA BAS], sb. 17, op. 1, a.e. 100.

Литература

Bakalov (1929a): Bakalov, Ivan, Ed. На 2 юни [Na 2 yuni]. – Плевенски новини [Plevenski novini], V, No. 242, 30 May: 1.

Bakalov (1929b): Bakalov, Ivan, Ed. На 2 юни [Na 2 yuni]. – Плевенски новини [Plevenski novini], V, No. 258, 28 Sept.: 1.

Bellini (n.d.): Bellini, Vincenzo. I Capuleti e i Montecchi. Milan.

Bix (1976): Bix, Rozalia. Български оперен театър [Balgarski operen teatar]. Sofia.

Bix, Yaneva, Karakostova, Tzenova (2005): Bix, Rozalia, Anelia Yaneva, Roumyana Karakostova, Miglena Tzenova. Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. 1890–2001. Театри, трупи, постановки [Bulgarian Musical Theatre. Opera, Ballet, Operetta, Musical. 1890–2001. Theatres, Troupes, Performances]. Sofia.

Bordèse (1861): Bordèse, Luigi. Royal dindon. Petit opéra-comique historique en 1 acte pour pensionnats de garçons. Paris.

---

[15] Вж. бел. 7.

[16] Вж. бел. 7.

Chestvane (1923): Смъртта на Чайковски. Честване 30-годишнината му [Smartta na Tschaykovski. Chestvane 30-godishninata mu]. – Плевенска поща [Plevenska poshta], I, No. 14, 2 December: 1.

Godishen otchet (1903): Годишен отчет на читалище „Съгласие“ за 1902 г. [Godishen otchet na chitalishte “Saglasie” za 1902 g.] Pleven.

Godishen otchet (1907): Годишен отчет на читалище „Съгласие“ за 1906 г. [Godishen otchet na chitalishte “Saglasie” za 1906 g.] Pleven.

Godishen otchet (1908): Годишен отчет на читалище „Съгласие“ за 1907 г. [Godishen otchet na chitalishte “Saglasie” za 1972 g.] Pleven.

Godishen otchet (1911): Годишен отчет на читалище „Съгласие“ за 1910 г. [Godishen otchet na chitalishte “Saglasie” za 1910 g.] Pleven.

Godishen otchet (1915): Годишен отчет на читалище „Съгласие“ за 1914 г. [Godishen otchet na chitalishte “Saglasie” za 1914 g.] Pleven.

Golovin (1922): Golovin, Yu[riy]. Ценители на музиката [Tseniteli na muzikata]. – Мизия [Miziya], I, No. 5, 5 July: 1-3.

Hronika (1922): Хроника. На 27 май [Hronika. Na 27 may]. – Мизия [Miziya], I, No. 5, 5 July: 7.

Izvestniyat (1921): Известният [Izvestniqt]. – Северно ехо [Severno eho], I, No. 2, 7 June: 1.

Kantardzhiev (1939): Kantardzhiev, Nikola. Читалище „Съгласие“ и музикалното развитие на Плевен. – In: [Chitalishte Saglasie. 1896–1939]. Pleven: 95-102.

Mr. Pr. (1897): Mr. Pr.[17] Италианска Оперна Трупа [Italianska Operna Trupa]. – Плевенски глас [Plevenski glas], IV, № 18, 17 May: 2-3.

Na 19 t. m. (1909): На 19 т. м. [Na 19 t. m.]. – Народен глас [Naroden glas], I, No. 10, 18 December: 4.

Popivanov (1934): Popivanov, Dimitar. Към историята на Народната опера (лични спомени) [Kam istoriyata na Narodnata opera (lichni spomeni)]. Sofia.

Popov (1922a): Popov, Petko, Ch. Ed. Концерт на Жени и Лена Стефанови [Koncert na Zheni i Lena Stefanovi]. – Мизия [Miziya], II, No. 2, 22 July: 1.

Popov (1925): Popov, Petko. Концерт на филхармонията [Kontsert na filhamoniyata]. – Северно ехо [Severno eho], V, No. 3, 28 Jan.: 1.

Popov (1922b): Popov, Petko, Ed. Музика. Концерт на Мара и Боянка Василеви [Kontsert Mara i Boyanka Vasilevi]. – Северно ехо [Severno eho], II, No. 46, 27 Dec.: 2.

Popov (1923a): Popov, Petko, Ed. Оперни [Operni]. – Северно ехо [Severno eho], III, No. 31, 24 July: 2.

Popov (1923b): Popov, Petko, Ed. Оперен концерт [Operen koncert]. – Северно ехо [Severno eho], III, No. 43, 23 Sept.: 2.

Popov (1924): Popov, Petko, Ed. Концерт [Kontsert]. – Северно ехо [Severno eho], IV, No. 30, 19 Sept.: 2.

Popov (1925): Popov, Petko, Ed. Голям концерт [Golyam koncert]. – Северно ехо [Severno eho], V, No. 35, 12 Sept.: 2.

Popov (1926a): Popov, Petko, Ed. За филхармонията [Za filharmoniyata]. – Северно ехо [Severno eho], VI, No. 9, Febr.: 2.

Popov (1926b): Popov, Petko, Ed. За филхармонията [Za filharmoniyata]. – Северно ехо [Severno eho], VI, No. 39, 7 Oct.: 2.

Popov (1926c): Popov, Petko, Ed. Мишо Хр. Попов [Misho Hr. Popov koncert]. – Северно ехо [Severno eho], VI, No. 43, 28 Oct.: 1.

Popov (1928a): Popov, Petko, Ed. Михаил Хр. Попов [Mihail Hr. Popov]. – Северно ехо [Severno eho], VIII, No. 17, 21 Apr.: 1.

Popov (1928b): Popov, Petko, Ed. Ремонтът на „Съгласие“ [Remontat na “Saglasie”]. – Северно ехо [Severno eho], VIII, No. 31, 2 Aug.: 2.

[17] Вж. бел. 2.

Popov (1928c): Popov, Petko, Ed. В Плевен ще гостува Народната опера [V Pleven shte gostuva Narodnata opera]. – Северно ехо [Severno eho], VIII, No. 40, 28 Sept.: 1.

Popov (1928d): Popov, Petko, Ed. Из д-во „Съгласие“ [Iz d-vo Saglasie]. – Северно ехо [Severno eho], VIII, No. 40, 28 Sept.: 2.

Popov (1928e): Popov, Petko, Ed. Народната опера [Narodnata opera]. – Северно ехо [Severno eho], VIII, No. 46, 8 Noem.: 1.

Popov (1929a): Popov, Petko, Ed. Концерт Краев – Цариградска [Kontsert Kraev – Tsarigradska]. – Северно ехо [Severno eho], IX, No. 25, 27 June: 2.

Popov (1929b): Popov, Petko, Ed. Предстоящ концерт Краев – Цариградска [Predstoyasht kontsert Kraev – Tsarigradska]. – Северно ехо [Severno eho], IX, No. 26, 4 July: 1.

Popov (1929c): Popov, Petko, Ed. Концерти [Kontserti]. – Северно ехо [Severno eho], IX, No. 43, 30 Oct.: 2.

Popov (1929d): Popov, Petko, Ed. Концерт [Kontsert]. – Северно ехо [Severno eho], IX, No. 49, 12 Dec.: 2.

Popov (1967): Popov, Mihail. Popov (1967): Popov, Mihail. Най-хубавите ми спомени са от моите учители [Nay-hubavite mi spomsni sa ot moite uchiteli]. – Септемврийска победа [Septemvriyska pobeda], XXXII, No. 60, 22 May: 8.

Pristignala e (1906): Пристигнала е [Pristignala e]. – Утро [Utro], I, № 1, 21 October: 3.

Pristignala e (1909): Пристигнала е [Pristignala e]. – Народен глас [Naroden glas], I, № 5, 14 October: 3.

Tzenova (2002): Tzenova, M. Хорове и хормайстори в Българския оперен театър. Градската хорова култура до средата на 40-те години на XX в. като предпоставка за възникване на музикални театри в България [Choruses and choirmasters in the Bulgarian Opera Theater. Town choral culture until the mid-40s of the 20th century as a prerequisite for the emergence of musical theaters in Bulgaria]. Дисертация за образователна и научна степен „доктор“ [PhD Diss.]. Sofia.

Tzenova (2023): Tzenova, Miglena. Първи оперни изпълнения в Плевен през XIX век и тяхната рецепция [First Opera Performances in Pleven in the 19th Century and their Reception]. – В: Българско музикознание [Bulgarian Musicology], № 2: 3-35.

Tzenova (2025): Tzenova, Miglena. Рецепция на оперни изпълнения в Плевен от последното десетилетие на XIX и първото десетилетие на XX век [Reception of opera performances in Pleven from the last decade of the 19th and the first decade of the 20th century]. – В: Изкуствоведски четения [Art Readings]. Изкуство и история [Art and History]. Т. 2. Ново изкуство [Vol. 2. New Art]: 372-384.

Verstovsky (1866): Verstovsky, Aleksey. Аскольдова могила [Askold's Grave; The Tomb of Askold]. Романтическая опера [A romantic opera]. Арранжированная для пѣнія съ фортепьяно [Arranged for singing with piano]. St. Petersburg.

Summary

The proposed study focuses on the public and critical reception of opera fragments and entire performances that took place in Pleven during the second and third decades of the 20th century. The author presents and interprets some little-known facts, circumstances, reviews by Pleven musicians, etc., which supplement the knowledge about the development of opera art in Pleven and its reception among the Pleven public and critics. The text is a continuation of several earlier publications by the same author on the reception of opera art in Pleven during the last decade of the 19th century and the first decade of the 20th century. The present study is based on musicological and historical research, publications in the Pleven periodical press, archival documents, etc.

Програми от музикално-сценични произведения в архивите на Института за изследване на изкуствата

Programs of Musical Stage Works in the Archives of the Institute of Art Studies

Ставри Ангелов[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките,
Югозападен университет „Неофит Рилски“

Stavri Angelov
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences,
South-West University “Neofit Rilski”

Абстракт: Програмите, разглеждани в статията, са част от Архивите на Института за изследване на изкуствата, Архив *Музика*, раздел *Музика на Новото време*, сбирка *Концертни и театрални програми, покани, каталози, ноти и др*. Те са разпределени в 17 архивни единици, които включват постановки на столичните оперетни театри между двете световни войни, балет *Арабеск*, оперните театри в Благоевград, Бургас, Варна, Велико Търново, Плевен, Пловдив, Русе, Сливен, София и Стара Загора, Държавен музикален театър *Стефан Македонски*, самодейни театри, програми от чуждестранни театри, както и програми без данни за театър.

Ключови думи: опера, балет, оперета, мюзикъл, програма, архив

Abstract: The programs examined in this article are part of the Archives of the Institute of Art Studies, Music Archive, Modern Music section, collection of Concert and Theatre Programs, Invitations, Catalogues, Sheet Music, etc. They are distributed among 17 archival units, which include productions from Sofia operetta theatres between the two world wars, Arabesque Ballet, the opera theatres in Blagoevgrad, Burgas, Varna, Veliko Tarnovo, Pleven, Plovdiv, Ruse, Sliven, Sofia, and Stara Zagora, the Stefan Makedonski National Music Theatre, amateur theatres, programs from foreign theatres, and programs without theatre data.

Keywords: opera, ballet, operetta, musical, program, archive

Програмите, които са обект на настоящата публикация, са част от Архивите на Института за изследване на изкуствата, по-точно: Архив *Музика*, раздел *Музика на Новото време*[2]. Конкретният фонд, в който се съхраняват, е сбирката *Концертни и театрални програми, покани, каталози, ноти и др*. Най-ранната дата е от 1921 *г.*, като това е програма от архивната единица, съхраняваща артефакти от оперетните театри между двете световни войни. Най-късната дата е от 1991 *г.* – програма от чуждестранен оперен

---

[1] *Stavri Angelov, PhD, is a specialist at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences and Assistant Professor in the Faculty of Pedagogy at Southwest University “Neofit Rilski”. Research areas: music pedagogy, musical theatre for children (opera, ballet, operetta and musical). He published the book “Musical Performances for Children in Bulgaria at the Turn of the 21st Century. Literary Characters and Stage Adaptations”.*

E-mail: s.angelov@swu.bg

[2] AIAS, MA, Programs: a. u. 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79-1, 79-2, 80, 82, 83, 85, 86.

спектакъл, в който гостуват български изпълнители. Част от тези програми са дарени на Института или са събирани от изследователите, работещи в него. Повечето архивни единици са с крайни дати от периода 1977–1978, което идва да покаже, че дотогава е имало някакво разпореждане (или пък желание) подобни програми да се събират. След посочените дати документите са съвсем малко. Програмите от музикално-сценични произведения са разпределени в 17 архивни единици. Те са за постановки на столичните оперетни театри между двете световни войни, балет *Арабеск*, оперните театри в Благоевград, Бургас, Варна, Велико Търново, Плевен, Пловдив, Русе, Сливен, София (две архивни единици) и Стара Загора, Държавният музикален театър *Стефан Македонски*, самодейни театри, програми от чуждестранни театри, както и програми без данни за театър. Една архивна единица е обособена за гостуващите оперни и балетни чуждестранни трупи, на които ще обърнем специално внимание.

Разглеждането на програмите ще започне с операта, тъй като това е най-старият музикално-сценичен жанр. Разглеждаме заглавията, които присъстват с четири и повече програми. Разделението ще направим по националност на репертоара. Започването с опусите на италианските майстори се налага поради тяхната многобройност и присъствие в афишите на оперните театри. Най-много програми в Сбирката има на операта *Севилският бръснар* от Джоакино Росини – 25 броя. Ако разгърнем Четвъртия том на *Български музикален театър…*, (Biks, Yaneva, Karakostova, Tsenova-Nusheva, Zhunich 2015: 158-161), ще видим, че това произведение води класацията по брой постановки у нас, следвано от *Травиата* и *Трубадур*. Произведенията на Джузепе Верди, представени в сбирката, са осем – *Трубадур*, *Травиата*, *Риголето*, *Аида*, *Дон Карлос*, *Бал с маски*, *Ернани* и *Набуко*. Този композитор присъства в нашия Архив с най-много програми – 94. Следващият най-добре представен в Архива, е Джакомо Пучини с оперите *Тоска*, *Мадам Бътерфлай* и *Бохеми*. От произведенията от руския репертоар челни места заемат оперите *Евгений Онегин* от П. И. Чайковски и *Княз Игор* от Александър Бородин с по 9 програми. Заглавието *Борис Годунов* от Модест Мусоргски е представено с 8 книжки. Изненадата в списъка са заглавията *Война и мир* от Сергей Прокофиев, *Тихият Дон* от Иван Дзержински и *Утрините тук са тихи* от Кирил Молчанов. Последните три опери не са от най-поставяните в България, но пък в Сбирката са попаднали по няколко екземпляра програмки/дипляни/листовки от различни дати. Което, от своя страна, говори за интереса на учените към тях. Наличието на тези или други програми не определя категорично популярността на едно или друго заглавие в България. Анализираме и описваме тези документи, които се намират в Архива без претенции относно това дали дадено заглавие е популярно, или се отличава с високо качество на изпълнение, режисура, сценична интерпретация или друг показател от това естество. От френския репертоар в Сбирката могат да се намерят програми от двете най-популярни заглавия

в световен мащаб – *Кармен* от Жорж Бизе и *Фауст* от Шарл Гуно. Немският репертоар е представен от опери на В. А. Моцарт. Тук е необходимо да се отбележи, че операте *Отвличане от сарая* и *Вълшебната флейта* са с немско либрето и са в жанра *зингшпил*. Заглавията *Сватбата на Фигаро* и *Така правят всички* са с либрета на италиански език и спадат към жанра *комична опера*. Уточненията са необходими от гледна точка на това, че Моцарт твори във време, в което националните школи още не са съвсем напълно оформени. *Гергана* от Маестро Георги Атанасов и *Имало едно време* от Парашкев Хаджиев са творбите, които имат най-много програми в секцията с български оперен репертоар – по 9. Прави впечатление, че от 10 произведения 6 са с автор Парашкев Хаджиев. Това се дължи на популярността на този композитор и на факта, че той създава множество музикално-сценични произведения. Както и при руските заглавия, и тук има творби, които не са от най-поставяните, но в Архива има повече бройки от тях. Това са *Тревога* от Александър Райчев и *Юла* от Красимир Кюркчийски. Вероятна причина е интересът на изследователите към тези заглавия. Наличието на 5 програми от постановки на операта *Момчил* от Любомир Пипков вероятно се дължи на очакванията на публика и критика към втората оперна творба на Пипков. Както знаем, първата му опера *Янините девет братя* предизвиква полемика, която надхвърля границите на музикално-сценичното изкуство и отвежда до разискване на глобалния проблем за българския национален музикален стил. Вероятно на това отчасти се дължи и интереса към второто Пипково заглавие.

Вторият като време на възникване музикално-сценичен жанр е балетът. При тази категория произведения избрахме друг класификационен подход – многоактни балети (две и повече действия) и балетни миниатюри. Многоактните балети се играят в рамките на една вечер, а при миниатюрите възможността е да се гледат по няколко заглавия в един спектакъл. Тук отново ще спомена заглавия, от които разполагаме с 4 и повече програми. Най-много книжки (по шест) имаме от *Дон Кихот* от Лудвиг Минкус, *Жизел* от Адолф Адам и *Лебедово езеро* от П. И. Чайковски. Балетът *По пътя на гърма* от Кара Караев е еднократна постановка на Варненска опера, но от него имаме 5 програми от различни дати. Произведенията *Копелия* от Лео Делиб и *Нестинарка* от Марин Големинов са представени в нашия Архив с по 4 програми. Обръщаме специално внимание на балета *Нестинарка*, който се играе в две музикални версии. Едната е по пълната музика на Марин Големинов и се представя като многоактен балет. Другата, която е в репертоара на балет *Арабеск*, е по музиката на *Нестинарка-сюита*, която включва отделни номера от цялостната партитура. От четирите програми, едната е от спектакъл на балет *Арабеск*. Относно хореографите на тези постановки подробности могат да се прочетат в статия на балетоведа Анелия Янева (Yaneva 2003). В раздела *балетни миниатюри* са включени заглавия от репертоара на балет *Арабеск*. В архивната единица

на балет *Арабеск* има 33 програми, включващи 104 спектакъла. Разликата се обяснява с факта, че във вечерите, в които *Арабеск* танцува, се представя винаги по повече от едно заглавие. В някои програми се срещат дори по пет. Тук разглеждаме заглавията на балетните миниатюри и колко пъти се срещат те в програмите към спектаклите им. *Кармина Бурана* от Карл Орф е най-често срещаното произведение – има го в 12 програми. Общото за тези произведения е, че това не е музика, писана за балет, както е при многоактните балети, а е създавана хореография върху вече готово музикално произведение.

Следващият по време на възникване жанр е оперетният. Тук заглавията са посочени независимо от школата, в която са създавани – има френска, берлинска, виенска, руска оперета, нововиенска, българска и др. При подреждането на броя програми не се съобразяваме с това, тъй като и съответният брой програми не е голям. По тази причина разглеждаме само заглавията, които фигурират с три и повече програми. На първите три места стоят: *Прилепът* от Йохан Щраус (10 програми), *Царицата на чардаша* от Имре Калман (8 програми) и *Хубавата Елена* от Жак Офенбах (7 програми). Творбите са представители на три основни направления в оперетния жанр – виенска, нововиенска и френска оперета. Българска творба заема четвъртото място – *Българи от старо време* от Асен Карастояновв (6 програми). По три програми в Сбирката от Архива имат и произведения, които са представители на съветската школа – *Сватба в Малиновка* от Борис Александров и *Целувката на Чанита* от Юрий Милютин.

Програмите от спектакли мюзикъли са малко и затова отделяме тези, които имат по 2 и повече програми. А това са *Моята прекрасна лейди* от Фридерик Лоу (с 3 програми), *Службогонци* от Парашкев Хаджиев (отново 3 програми) и *Сватбата на Кречински* от Александър Колкер (с 2 програми).

Следваща класификация в програмите от Сбирката може да се направи по вечери, в които се играе повече от едно произведение. Най-много програми има от спектакли на *Селска част* и *Палячи*. Както знаем добре, тези две произведения често се изпълняват в една вечер поради това, че са представители на веризма в оперното изкуство. Практиките показват обаче, че съвместното представяне на двете заглавия съвсем не е задължително, както се наблюдава и в програмите от коментираната Сбирка. Има представяне на операта *Селска чест* с балета *Татари* от Христо Манолов или с балетен концерт. Предполага се, че тук водещото е събирането на две едноактни произведения. Другото веристко заглавие – *Палячи*, също би могло да се представя и с нещо друго, например с *Балетни миниатюри* – имаме такава програма. Среща се миниатюрата *Болеро* от Морис Равел като хореографско произведение, изпълнявано заедно с балетите *Аполон и Дафна*, *Франческа да Римини* и *Шехеразада*. Едноактната опера от Карл Мария фон Вебер *Абу Хасан* се играе в една вечер както с *Болеро*, така и с балета *Съперници*. В Софийската опера с хореографията на Мария Димова отново

в една вечер се представят трите симфонични творби – *Герман* от Филип Кутев, *Приказка* и *Тракия* от Петко Стайнов. В Сбирката могат да се намерят програми от гостувания на оперни театри на различни фестивали, сцени и други празници. Такъв е случаят с гостуването на Пловдивска опера на фестивала *Мартенски музикални дни* в Русе, за което театърът издава специална програма. В нея се включват двете гостуващи заглавия – *Юлска нощ* от Парашкев Хаджиев и *Консулът* от Джан Карло Меноти.

Архивната единица, съдържаща програми от гастроли на оперни и балетни чуждестранни трупи е особено интересна с това, че представя пред нашата публика рядко играни или непознати произведения. Използвайки гастрола, театрите представят заглавия както от популярни композитори, така и на непознати за широката общественост извън съответните държави автори. Например операта *Пелеас и Мелизанда* от Клод Дебюси, играна от Театъра за опера и балет на Румъния, е произведение, което не е представяно на българска сцена. Същото бихме могли да кажем и за *Ломбардци* от Джузепе Верди. *Едип* от Джордже Енеску, *Милана*, *Запорожец отвъд Дунава*, *Ласло Хуняди* и други са творби от националната музикална съкровищница на Румъния, Украйна и Унгария, които не са известни на широката публика извън съответните държави.

В края на 20-те и началото на 30-те години на миналия век в България гостуват Виенски балетен ансамбъл *Боденвизер*, Балетът на Дейзи Шпис и Пражкият балетен ансамбъл на Милча Майерова. Те не идват с цялостни спектакли, а правят концертни изпълнения с откъси от различни балети. През 1960-те години гостува и балетът на Болшой театър, който представя наред с по-непознатите *Паганини* (музика от Рахманиновата рапсодия за пиано и оркестър) и *Подпоручик Киже* (музика от Прокофиев), също и балетни класики като *Лебедово езеро* и *Каменното цвете*. Запазени са и програми от гостуванията на Лондонски кралски балет (с *Лебедово езеро* и *Зле опазеното момиче*) и Кубински национален балет (*Жизел* и *Йоанна Тентата*). През 1939 г. в България гостува Франкфуртската опера. Едно от заглавията, включени в програмата ѝ е *Рейнско злато* от Рихард Вагнер. Това е първи досег на българската публика с опера от четирилогията *Пръстенът на нибелунгите*.

Освен програми за представления в традиционните музикално-сценични жанрове (опера, балет, оперета и мюзикъл), в нашия Архив се срещат и произведения, които по автор са класифицирани така: музикално-драматична балада *Триумфалната арка* от Александър Фляркoвски (Бургас), музикална комедия *Няма от мен по-щастлива* от Андрей Ешпай, музикална хроника *Бяла нощ* от Тихон Хренников, музикална пиеса *Срещи* от Виктор Райчев, музикална драма *Грамада* от Александър Танев (ДМТ *Стефан Македонски*), водевил *Мама, татко и аз* от Васил Мирчовски (Музикален театър Ловеч) и др.

Друг раздел в тази Сбирка са програми на музикално-сценични произведения, които са с историческо значение за българската музикална култура. Сред тях са творби, които са изпълнени за първи път в България, както и

български заглавия с единствена постановка. Сред чуждестранните произведения такива са *Абу Хасан* от Карл Мария фон Вебер (Варна), *Кавалерът на розата* от Рихард Щраус (София), *Кола Брюньон* от Дмитрий Кабалевски (Стара Загора), *Черевички* от П. И. Чайковски (Пловдив) и др. Българските творби са повече – *Емигрантът* от Иван Димов (Стара Загора), *Мария Десислава* от Парашкев Хаджиев (Русе), *Паисий Хилендарски* от Найден Геров (Варна) и др.

В Архива на Института съществуват и програми от оперни произведения, които носят спецификата на алеаториката, сонориката и додекафонията. Композиторите, които влизат в тази стилистика са Константин Илиев и Лазар Николов. Произведенията на Константин Илиев *Боянският майстор* и *Еленово царство* имат сценични реализации в София и Русе. *Прикованият Прометей* от Лазар Николов е в концертно изпълнение от певци солисти, рецитатор и под съпровода на Пловдивска филхармония с диригент Добрин Петков.

Рядко изпълнявани произведения има и в балетния жанр. Такива програми са *Бахчисарайски фонтан* от Борис Асафиев, *Корсар* от Адолф Адам (Варна)[3], *Дъщерята на Калояна* от Марин Големинов, *Сътворението на света* от Андрей Петров (София), *Фантазиите на Пинокио* от Александро Казагранде (балет *Арабеск*) и др. В Архива се съхранява и програма от спектакъл на по-късна постановка на първия български балет *Змей и Яна* по музика на Христо Манолов, преоркестрирана от сина му Здравко Манолов.

За нас е гордост и чест, че имаме архивна единица, включваща програми от софийските оперетни театри между двете световни войни[4]. Такива програми са *Баядерката* от Имре Калман, *Гейша* от С. Джонс (Свободен театър), *Феята на карнавала* от Имре Калман (Театър *Ренесанс*), *Юлия* от Пал Абрахам (Художествен оперетен театър). Има и програми, които са от единствени постановки в България на ДМТ *Стефан Македонски – Херцогиня Геролщайн* от Жак Офенбах, *Дванайсета нощ* от Димитър Вълчев, *Случка в Уест Сайд* от Ленард Бърнстейн[5], *Целуни ме, Кейт* от Коул Портър, *Човекът от Ла Манча* от Мич Лий и др. Макар и последните четири заглавия да са от жанра *мюзикъл*, те са първи или единствени постановки на тези заглавия в България. Редно би било да се отбележи, че Музикалният ни театър от онези години не ползва оригиналните партитури и либрета на тези заглавия, а ползва руски преработки на текста, както и клавири, които се оркестрират от български творци[6] (Batalova 2008: 215).

---

[3] Постановки на хореографите Галина и Стефан Йорданови, които творят във Варненска опера. Те реализират спектакли както на известни, така и на малко популярни заглавия, с които издигат престижа на балетната трупа към театъра.

[4] AIAS, MA, Programs, a. u. 75.

[5] Постановката в ДМТ е през 1975 г. Първо е поставена в Пловдив, след това в София.

[6] Според автобиографичните разкази на Росица Баталова, Константин Драгнев прави аранжимента на *Целуни ме, Кейт*.

Разглеждането на музикално-сценичните програми от Сбирката *Концертни и театрални програми, покани, каталози, ноти и др*. не може да ни даде пълна представа за развитието на тези жанрове в България. Важното е, че имаме съхранени както програми на много известни заглавия, които ни представят постановъчните екипи, така и участниците в спектаклите. От друга страна, имаме и произведения, рядко изпълнявани в България, както и такива, които имат единствена постановка в Родината ни. От текстовете в програмите можем да си правим заключения за режисьорските и музикалните търсения на постановчиците, както и за приемането на дадено заглавие от публиката. Присъствието на този масив от програми в Архивите на Института за изследване на изкуствата дава възможности на изследователите да разглеждат артефактите, включени в него, в посоката, в която са техните научни интереси и търсения. Не би било редно тези документи да са достъпни само за единици. С настоящата публикация целим наличието на тези програми да бъде разгласено сред научната общност и сред тези, за които то би представлявало интерес. Надяваме се повече хора да могат да се докоснат до това наследство, оставено на съхранение в Архивите на Института.

Библиография

Извори

AIAS, MA, Programs: Институт за изследване на изкуствата, Архив *Музика*, раздел *Музика на Новото време*, сбирка *Концертни и театрални програми, покани, каталози, ноти и др*., а е. 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79-1, 79-2, 80, 82, 83, 85, 86 [Institute of Art Studies, Music Archives, Razdel Muzika na Novoto vreme, sbirka *Koncertni i teatralni programi, pokani, katalozi, noti i dr*., a. u. 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79-1, 79-2, 80, 82, 83, 85, 86

Литература

Biks, Yaneva, Karakostova, Tsenova-Nusheva, Zhunich (2015): Бикс, Р., А. Янева, Р. Каракостова, М. Ценова-Нушева, Е. Жунич. Български музикален театър. Опера. Балет. Оперета. Мюзикъл. 1890–2010. Рецензии. Отзиви. Коментари. [Balgarski muzikalen teatar. Opera. Balet. Opereta. Miuzikal. 1890–2010. Retsenzii. Otzivi. Komentari] Sofia.

Batalova (2008): Баталова, Росица. Автобиографични разкази [Avtobiografichni razkazi] Sofia.

Yaneva (2003): Янева, Анелия. Реализации на танцовата драма *Нестинарка* като различни проекции на идентичност в националната ни музикалносценична култура [Realizatsii na tantsovata drama Nestinarka kato razlichni proekcii na identichnost v natsionalnata ni muzikalnostsenichna kultura] – В: Българско музикознание [Balgarsko muzikoznanie], № 4, 2003, 124-146.

Summary

The earliest program dates back to 1921, and it is from the archive unit, which preserves artefacts from the operetta theatres between the two World Wars. The latest date is 1991 – a program from a foreign opera performance featuring Bulgarian performers as guests. Examining the musical stage programs from the Collection "Concert and Theatre Programs, Invitations, Catalogues, Sheet Music, etc." cannot give us a complete picture of the development of these genres in Bulgaria. The important thing is that we have preserved both programs of very famous titles, which are presented to us by the production teams and the participants in the performances. On the other hand, we also have works that are rarely performed in Bulgaria, as well as those that have a single production in our homeland. From the texts in the programs, we can draw conclusions about the directorial and musical searches in the directors, as well as about the audience's acceptance of a given title. The presence of this array of programs in the Archives of the Institute of Art Studies provides opportunities for researchers to examine the artefacts included in it in the direction of their scientific interests and searches.

Петър Спиридонов – музикант, герой или враг на народа
Petar Spiridonov – Musician, Hero or Enemy of the People

Емилия Жунич[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Emiliya Zhunich
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Петър Спиридонов е български музикант, завършил Държавната музикална академия – София, през 1924 г. На академичния изпит по специалния предмет цигулка е показал много добър успех. Работи като учител по музика, военен капелмайстор, пише маршове, оперетки, опера и други опуси, подпомага музикалните дружества в различни български градове. Дирижира първите постановки на „Риголето“ и „Тоска“ в Стара Загора. Участвал в двете световни войни, той многократно е награждаван. В края на 40-те години на XX век попада в „Белене“. Впоследствие му е разрешено да свири по увеселителни заведения. След смъртта му името му потъва в забвение. Музикалното му творчество е изгубено. Наследниците му съхраняват множество ценни документи, които са тяхна частна собственост, но тук предлагаме възможността да се видят някои от тях.

Ключови думи: Старозагорска опера, „Риголето“, „Тоска“, Дванадесети пехотен балкански полк, Мурската операция

Abstract: Petar Spiridonov was a Bulgarian musician who graduated from the State Academy of Music in Sofia in 1924. He achieved excellent results in his academic examination for his major in violin. Spiridonov worked as a music teacher and a military bandmaster. He composed marches, operettas, an opera, and other works, and actively supported music societies in various Bulgarian cities. He conducted the first performances of “Rigoletto” and “Tosca” in Stara Zagora. A veteran of both World Wars, Spiridonov was decorated multiple times for his service. However, in the late 1940s, he was interned at Belene, a labour camp. Afterwards, he was permitted to play music in entertainment venues. Following his death, Spiridonov’s name and musical works largely faded into oblivion. His musical compositions are considered lost. His descendants preserve many valuable documents, which remain their private property, but some of these are now being made available for viewing.

Keywords: Stara Zagora Opera, “Rigoletto”, “Tosca”, Twelfth Balkan Infantry Regiment, the Murska Operation

Неколкократно името Петър Спиридонов – диригент, капелмайстор, се среща сред имената на постановчиците, реализирали редица оперни произведения на старозагорска сцена още преди одържавяването на трупата през 1946 г. Под неговата палка за първи път в Стара Загора

---

[1] *Emiliya Zhunich, PhD, is an Assistant Professor in the Music Sector, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Her research focuses on operatic theatre, the artists and their history. In 2014, she defended a dissertation related to the development and soloist compositions of the first out-of-capital opera in Bulgaria. She joined the research team that produced the academic edition Bulgarian Musical Theatre during their work on the fourth final volume of the series. She is the author of the monographs: ‘Nai-dobriyat Lud Gidiya. 100 years since the birth of Minyo Minev’ (2019) and ‘Festivals for musical and performing arts. Concepts, metamorphoses, conversions’ (2020).*

E-mail: zhunich@mail.bg

оживяват Вердиевият шедьовър „Риголето“ през 1934 г. с режисьор Николай Вековˇ (Ил. 1), и Пучиниевият „Тоска“ през 1937 г. с режисьор Стефан Македонски и музикален ръководител баритона Тихомир Тихов, който е и първият старозагорски изпълнител на барон Скарпия. Всъщност Спиридонов е капелмайстор на Дванадесети пехотен Балкански полк, позициониран в Стара Загора, и освен че подпомага дейността на оперните ентусиасти в града като диригент, води със себе си и петнайсет оркестранти за попълване състава на оперния оркестър. Не са открити сведения да е диктувал условия, да е изнудвал – за разлика от предшественика си, капелмайстора Атанас Ковачев[2], който за „Гергана“ през 1925 г. поставя условия, че ще подкрепи оркестъра, да, но ако той самият дирижира премиерата. Онази премиера, вдъхновена от Александър Георгиев Доросиев[3], която се счита за


СТАРО-ЗАГОРСКА ОБЩИНСКА ОПЕРА

СЪБОТА, 14. VII 21 (9) Ч. ВЕЧЕРЬТА

ВЪ САЛОНА НА Д-во „ТЕАТЪРЪ“

НЕДѢЛЯ, 15. VII

ЗА ПЪРВИ ПЪТЬ БЕЗСМЪРТНАТА ОПЕРА НА ДЖ. ВЕРДИ

РИГОЛЕТО

въ 4 действия

Ролята на РИГОЛЕТО ще се изпълни отъ любимеца на ст. загорци

АРТИСТА ОТЪ НАРОДНАТА ОПЕРА

ИВ. ПЕТРОВЪ

Постановка и режисура отъ бившия режисьоръ на Народната опера

Н. Д. ВѢКОВЪ

УЧАСТВУВАТЪ: А. Денева, Ив. Петровъ, Тоско Илиевъ, А. Бояджиева, Р. Василева, Д. Василева, Ст. Велевъ, Г. Михаиловъ, Ст. Каличевъ, Ст. Михаиловъ и Н. Иванова

ХОРЪ и БАЛЕТЪ – СПЕЦИАЛНИ КОСТЮМИ и ДЕКОРИ

Диригентъ: Капел. Спиридоновъ | Режисьоръ: Н. Д. Вѣковъ

Концертмайсторъ: Г. Стоянов | Хормайсторъ: Зл. Д. Стайчевъ

Коментатори: Н. Зафирова и П. Петковъ | Художникъ: Аръшевъ и Д-ръ Вучинчевъ

Електротехникъ: Борисъ Караджовъ

Цени отъ 40-10 лв.

1. Афиш за премиерата на *Риголето* – 14 юли 1934 г. Частна колекция. Публикува се за първи път

Poster for the premiere of *Rigoletto* – July 14, 1934. Private collection. Published for the first time

Във всички източници без изключения за времето на тази първа старозагорска постановка на „Риголето“ се сочи „юни 1934 г.“ без конкретна дата. След проверките и съпоставките, които направих, се установи, че точната дата е 14 юли 1934 г.

[2] Атанас Ковачев е от Съюза на професионалните музиканти, чиято помощ е потърсена в последния момент за подсилване състава на оркестъра с няколко съюзни членове и десетина военни музиканти, изпълнители на дървени и медни духови инструменти. Александър Георгиев, под чието ръководство е преминала цялата подготвителна работа, е принуден да му отстъпи палката, за да получи оркестърът тези попълнения и всичките вложени до момента усилия и труд от страна на ентусиастите да не бъдат напразни.

[3] Александър Георгиев Доросиев е завършил музикално образование, специалност дирижиране, в Германия и пристигнал в Стара Загора заедно със съпругата си, оперната певица Амалия Георгиева (германка) около 1923 г. Чул изпълненията на множеството хорове, той споделя пред местните музикални ръководители виждането си, че в града има сили за поставяне на оперна творба. Когато нотният материал на „Гергана“ от М-ро Г. Атанасов е осигурен, Александър Георгиев започва усилена подготовка с любителите инструменталисти.

рожден ден на Старозагорската опера – 1 юли 1925 г. Спиридонов помага и дирижира и други оперни творби освен вече споменатите „Риголето“ и „Тоска“. До нас са достигнали сведения за гостуване в Чирпан, осъществено на 31 януари 1943 г. от старозагорската трупа – „Гергана“[4] под диригентството на Борис Фетваджиев и „Травиата“ с диригент Петър Спиридонов.

Впоследствие сведенията за Петър Спиридонов за повече от оскъдни. Името му се споменава от Никола Драганов (Draganov 1970), а след това и от автори като Румяна Апостолова[5], Розалия Бикс (Biks 1985: 16) и др. (Biks, Yaneva, Karakostova, Tsenova 2005; Biks, Yaneva, Karakostova, Tsenova-Nusheva 2008: 674; Biks, Dimitrova 2005: 58), които пишат за историята на операта в България като цяло и на Старозагорската в частност, но информацията се изчерпва с двете негови премиерни заглавия. Петър Спиридонов не фигурира в съдържанието на Енциклопедията на българската музикална култура (Staynov 1967: 332), където има „Спиридонова, Катя (Катя Спиридонова Бръзицова)“; в това издание се среща все пак на с. 332 в статията за Народна опера – Стара Загора в накратко изброените „постановки през 1925–1946 на опери…“ и пак относно първите реализации на „Риголето“ и „Тоска“.

Петър Байчев (Baychev 2014), баща на друг диригент свързал името си и със Старозагорската опера – Веселин Байчев[6], който като юрист, военно-полеви съдия (1941–1944), един от хилядите уволнени от армията офицери след края на Втората световна война, лагерист в „Богданов дол“ и „Белене“[7], в спомените си от времето в лагерите, пише и за музикант Спиридонов от Стара Загора. Това е и причината да бъде потърсена по-подробна информация, защото фамилията „Спиридонов“ не е толкова често срещана, а уточнението, че е старозагорски музикант стеснява кръга още повече.

Оказва се, че Старозагорската опера е посветила спектакъла на „Риголето“, състоял се на 11 юни 1996 г. на 100-годишнината от рождението на Петър Спиридонов, отбелязвайки, че той е бил първият диригент на творбата през 1934 г. Вероятно е почти сигурно дори че интересът към Спиридонов и годишнината е бил предизвикан от тогавашния главен диригент на Старозагорската опера (през сезон 1995 /1996) Веселин Байчев. Проявяващ жив интерес към историята въобще и в частност към тази на Старозагорската опера, творците ѝ, той посещава Държавния архив

---

[4] С гастрол на солист от първия ни театър, Георги Хинчев, в ролята на Никола.

[5] Драматург на Старозагорска опера от края на 70-те до 90-те години на XX век с повече от 140 открити нейни статии в периодиката.

[6] Главен диригент на Старозагорска опера през сезон 1995–1996.

[7] Държавна сигурност. Човекът, който нарисува лагеристите от „Белене“: Спомените и портретите на Петър Байчев. Available at: https://desebg.com/knigi/2179-2015-02-15-10-43-14 [Accessed 24 April 2024]

– Стара Загора, отделите „Краезнание“ на двете големи библиотеки в града, Регионалния исторически музей, пита и разпитва възрастни колеги от театъра, фенове на оперното изкуство, стари заралии. В резултат, в-к „Старозагорски новини“ в броя си от 24 юни 1996 г. е публикувал статия за този музикант: „Той не е забравен“ на историка Лилия Филипова (Filipova 1996). От нея научаваме, че Петър Димитров Спиридонов е роден на 22 юни 1896 г. в Севлиево. Баща му учил в Русия, майка му – Параскева, е била рускиня. Спиридонов завършва Педагогическото училище в Севлиево и после, с отличие Държавната музикална академия през 1924 г., като „за награда дирижира академичния симфоничен оркестър в деня на промоцията“ (Filipova 1996).
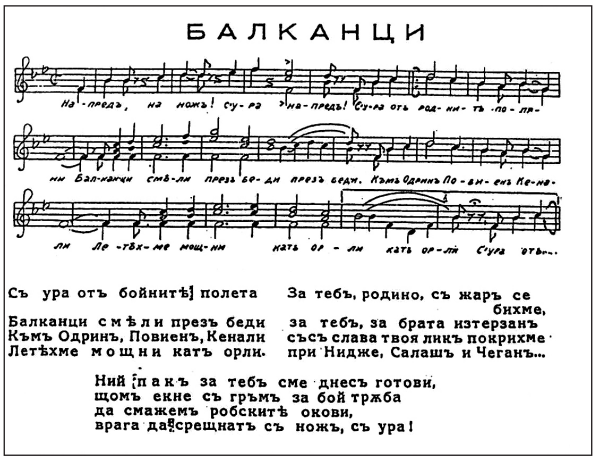




2. Снимка от Първата световна война (1914 – 1918). В центъра – Фердинанд, най-вдясно е Петър Спиридонов

A photo from the First World War (1914 – 1918). In the center – Ferdinand, on the far right is Peter Spiridonov

3. Духовият оркестър в Стара Загора, на който Спиридонов е ръководител

The brass band in Stara Zagora, of which Spiridonov is the leader

За участието си в Първата световна война (1914–1918) (Ил. 2) като взводен командир в 56-и пехотен полк от Осма пехотна Тунджанска дивизия, воювала при Каймак-чалан и Завоя на Черна, получава народен орден „За военна заслуга“ и Възпоменателен медал за участие в Първата световна война през 1938 г. След демобилизацията от тази война е работил като учител по пеене и музика в севлиевската Девическа гимназия, а след завършването на ДМА, преподавал музика и пеене в Русе, Горна Оряховица, Самоков, Благоевград – Горна Джумая, Панагюрище и Стара Загора, като в Панагюрище е основател и на музикалното дружество „Средногорски звуци“. Автор е и на неговия марш „Бунай“, „популярен там и до днес“ – според музейния работник Лилия Филипова (Filipova 1996). От 1929 г. свързва живота си със Стара Загора, учител е в Мъжката гимназия, а от есента на 1930 – капелмайстор на Дванадесети пехотен полк. До 1943 г., когато полкът е изпратен на Южната ни граница, Спиридонов е „сред най-вдъхновените



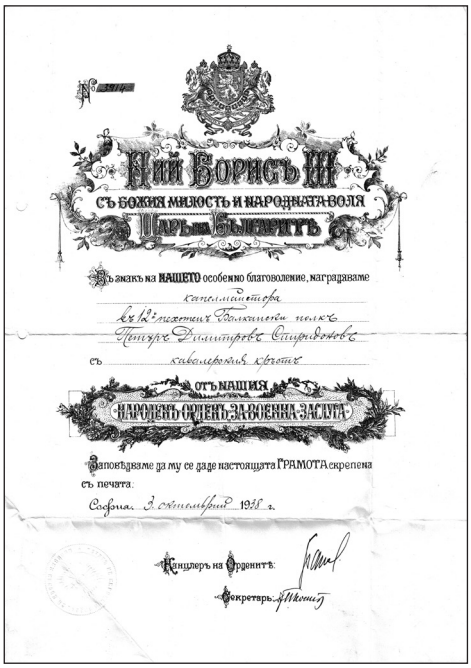
4. Дванадесети пехотен полк има и собствен боен марш *Балканци*, създаден от неговия капелмайстор.

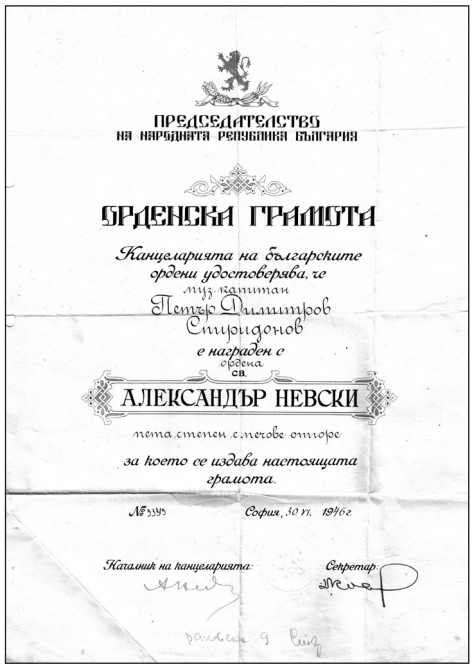
творци на музикалния живот в града“ (Filipova 1996). Духовият оркестър, на който е ръководител, неизменно присъства на всеки градски празник (Ил. 3) „особено вълнуващи са военните паради на празника на храбростта – 6 май, и на празника на гарнизона – 26 март – деня на победата при Одрин през Балканската война“[8,9]. Дванадесети пехотен полк има и собствен боен марш – „Балканци“ (Ил. 4), чийто автор също е капелмайсторът.

Петър Спиридонов е автор и на други музикални творби: маршът „Граничар“, операта „Съдба“, оперетките „Змей“ и „Снежанка“, симфонични концерти. Петър Спиридов и А. П. Берсенев (творчески псевдоним на съдията по професия Георги Стоянович) си сътрудничат, популяризирайки достиженията на музикалната култура у нас и в чужбина чрез лекции, сказки, концерти пред старозагорци. Спиридонов успява да подготви с ученици от училището при Разсадника (днес у-ще „Кирил Христов“) изнасянето на оперетката „Змей“ (Filipova 1996). Под неговата палка на 21 декември 1937 г. по Радио Стара Загора е излъчен първият концерт на новосформирания (нещатен) радиооркестър от деветима музиканти. Духова музика в изпълнение на оркестъра на Дванадесети пехотен балкански полк, чийто капелмайстор е Петър Спиридонов, звучи още в първите редовни емисии на Радиото през 1936 г., а това допринася както за изграждането на музикалната програма на новосъздаденото радио, така и за националната радиопрограма. В това отношение са от значение и две нововъведения на Радио Стара Загора, за които споменава Йоско Йосифов, ръководител на Радио Стара Загора през онези години, и, които са осъществени за първи път в България – предаването „Музика по желание“ и директното

[8] По дирята на един забравен живот. Ръкопис, Архив „Нова история“ на РИМ – Стара Загора. (вероятно материал на Лилия Филипова).

[9] Изказвам благодарността си на уредника на отдел „Нова история“ в РИМ-Стара Загора Райна Антонова за издирването и предоставянето на копия от събраните за капелмайстора Петър Спиридонов материали.



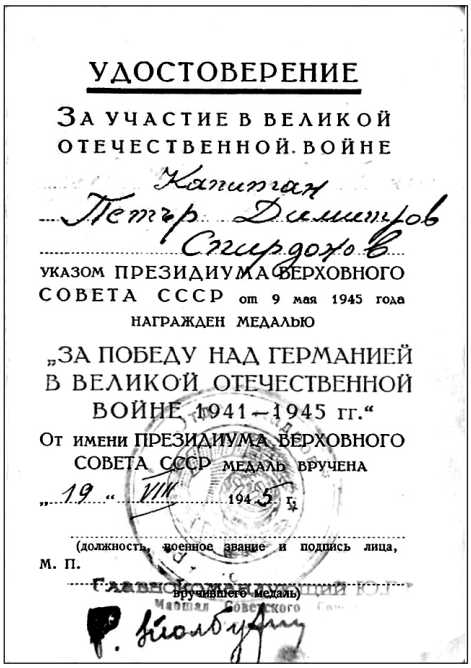


5. Народен орден за военна заслуга
People's Order of Military Merit
6. Орден „Свети Александър Невски“ с мечове, 1946 г.
Order of St. Alexander Nevsky with swords, 1946

излъчване на концерти с публика[10]. Спиридонов и ръководеният от него военен духов оркестър участват във втората фаза на Втората световна война. „Паметна за съвременниците му и за поколенията остава атаката на 29 март 1945 г., когато сред канонадата на боя звуците на „Шуми Марица“ вдъхновяват и мобилизират за победа в Мурската операция“[11] (Ил. 5). Спиридонов е отличен с орден „Св. Александър Невски“ – V степен (Ил. 6), с мечове – през 1946 г., и 2 пъти носител на съветския медал „За победу над Германии, 1941–1945“ (Ил. 7), с подпис на генерал Толбухин – веднъж с дата 19 август 1945 и втори път с дата 6 май 1946 г. През 1947 Петър Спиридонов е пенсиониран от армията, но продължава педагогическата си дейност. Учителства в Стрелча, Панагюрско, в Мъглиж, Казанлъшко, в Стара Загора, където създава тамбурашки оркестър към Търговската гимназия в града и Детска музикална школа към Народен

[10] БНР. Архивен фонд. Available at: https://archives.bnr.bg/radio-stara-zagora-predimstvoto-na-parvite/ [Accessed 24 April 2024].

[11] По дирята на един забравен живот. Ръкопис, Архив „Нова история“ на РИМ – Стара Загора.



УДОСТОВЕРЕНИЕ

За участие в Великой Отечественной войне

Капитан Петър Димитров Спиридонов

указом Президиума Верховного Совета СССР от 9 мая 1945 года награжден медалью

„За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг."

От имени Президиума Верховного Совета СССР медаль вручена

„19" VIII 1945 г.

(должность, военное звание и подпись лица, вручившего медаль)

М. П.

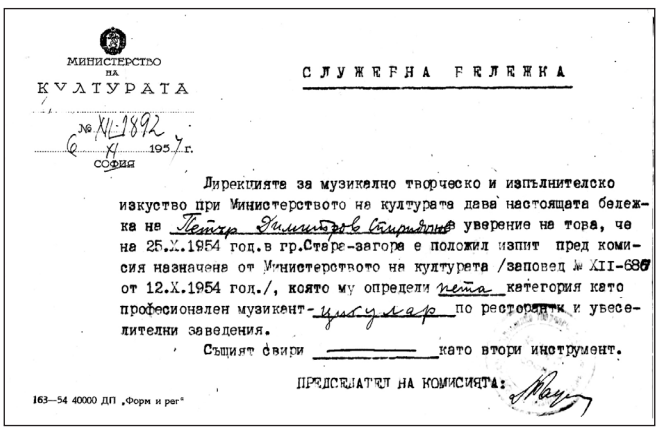
Главнокомандующий войсками Маршал Советского Союза

Толбухин

7. Два пъти носител на съветския медал „За победу над Германии, 1941 – 1945" с подписа на генерал Толбухин

Twice winner of the Soviet medal "For Victory over Germany, 1941-1945" with the signature of General Tolbukhin

И вместо заслужено да се радва на признание и почит, през 1949–1950, той се озовава в Белене. Причините? Най-невероятни според нас, днес… И внукът му[12], с видимо притеснение (въпреки че самият той още не е бил роден, когато това се е случило), все пак споделя: След 9.IX. войници и офицери от съветските окупационни части били настанени по къщите на хората. Били настанени и у Спиридонови, в къщата им в района на днешната ГПЧЕ „Ромен Ролан" в града). Напили се пак една вечер братушките и заспали – кой на масата, кой под масата. На сутринта малкият син на Спиридонов и други махленски момчета решили да вземат оръжията им и да си пострелят някъде из Аязмото… Само че преди да се върнат, братушките се разбудили, констатирали липсата. Следствие… Диверсия! За да спаси непълнолетния си син от затвор, с нестабилно здраве капелмайсторът,



Министерство на културата

№ XII-1692

6 XI 1957 г.

София

СЛУЖЕБНА БЕЛЕЖКА

Дирекцията за музикално творческо и изпълнителско изкуство при Министерството на културата дава настоящата бележка на Петър Димитров Спиридонов уверение за това, че на 25.X.1954 год. в гр. Стара-Загора е положил изпит пред комисия назначена от Министерството на културата /заповед № XII-687 от 12.X.1954 год./, която му определи пета категория като професионален музикант-цигулар по ресторанти и увеселителни заведения.

Същият свири _____ като втори инструмент.

ПРЕДСЕДАТЕЛ НА КОМИСИЯТА:

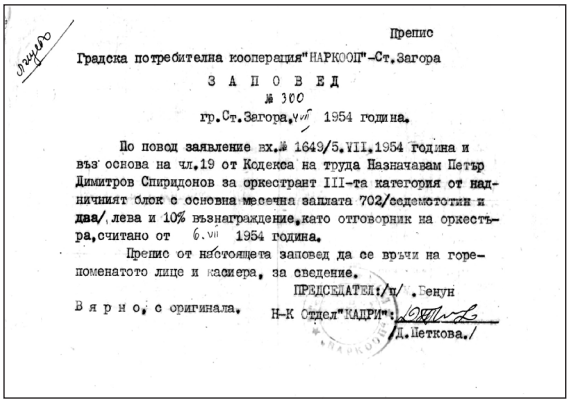
163—54 40000 ДП „Форм и рег"

8. Пред комисия, назначена със заповед № XII-687 от 12.X.1954 г. от Министерството на културата, Петър Спиридонов е принуден да положи изпит. Определена му е „пета категория като професионален музикант-цигулар по ресторанти и увеселителни заведения"

Before a commission appointed by order No. XII-687 of 12.10.1954 by the Ministry of Culture, Peter Spiridonov was forced to take an exam. He was assigned the "fifth category as a professional musician-violinist in restaurants and entertainment establishments"

[12] Също Петър Спиридонов – негов съименник, оперен певец, установил се в Германия.

награждаван толкова пъти, бил въдворен в Белене. През 1954 г. му е нанесен нов, не по-малко унизителен удар – принуден е да се яви пред комисия, назначена от Министерството на културата (Ил. 8), за да докаже професионалните си музикантски качества. Издават му документ, че е професионален музикант-цигулар, V категория, с право да свири по ресторанти и увеселителни заведения! Може би Балкантурист е имал план за жив оркестър във всеки ресторант, кой знае…



Препис

Градска потребителна кооперация "НАРКООП" – Ст. Загора

З А П О В Е Д

№ 300

гр. Ст. Загора, VII 1954 година.

По повод заявление вх.№ 1649/5.VII.1954 година и въз основа на чл.19 от Кодекса на труда Назначавам Петър Димитров Спиридонов за оркестрант III-та категория от надничният блок с основна месечна заплата 702/седемстотин и два/ лева и 10% възнаграждение, като отговорник на оркестъра, считано от 6.VII 1954 година.

Препис от настоящата заповед да се връчи на горепоменатото лице и касиера, за сведение.

ПРЕДСЕДАТЕЛ: /п/ . Венун

В я р н о, с оригинала. Н-К Отдел "КАДРИ": /Д. Петкова./

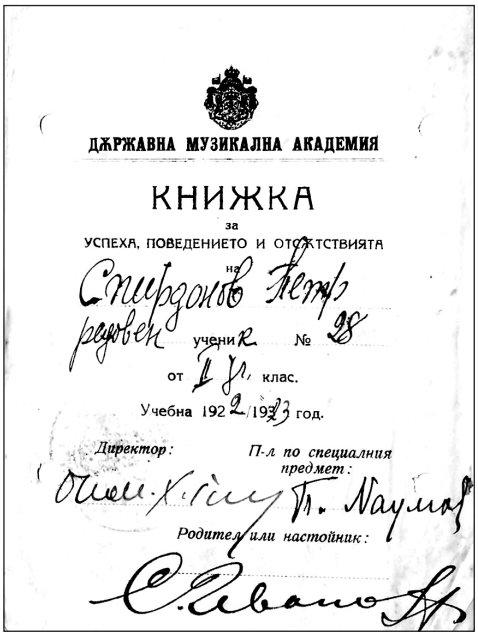
9. Петър Спиридонов е принуден да работи като оркестрант към Градската потребителна кооперация „Наркоop“ – Стара Загора

Petar Spiridonov was forced to work as an orchestra player at the City Consumer Cooperative “Narkoop” – Stara Zagora

Маестро Спиридонов, събирал с десетилетия младежи от улиците – и сираци[13], и бедняци, приютявал ги в духовия оркестър, ограмотявал ги и се грижел за тях като баща, създал цели поколения добри и отлични музиканти, дирижирал оперни представления, работил със Стефан Македонски, с Йоско Йосифов, а и само с тях ли, вдигал полковете ни на атака с вдъхновеното изпълнение на своите момчета да свири и да забавлява кварталните гуляйджии! Спиридонов запазил човешкото и музикантското си достойнство до смъртта си – 29 май 1959 г. Ръководил детска музикална школа към Градската потребителна кооперация „Наркоop“, изпращал свои творби на Централния дом за народно творчество, на одържавената вече Старозагорска опера, на читалища и училища с надежда за минимален приход от евентуална реализация, принудил се да работи и като оркестрант III категория (Ил. 9). За съжаление, когато вече не бил сред живите, нотните материали на Петър Спиридонов, авторските му партитури, били натрупани на някаква тераса, валял ги дъжд, пекло ги слънце, духал ги вятър и накрая били изхвърлени. Само от оцелелите преписки научаваме за множество негови опуси в различни жанрове.

Архивите? Там няма нищо повече от случайно споменаване на името Петър Спиридонов, евентуално във връзка с някой военен парад или оперна постановка отпреди края на Втората световна война. Само

[13] Дядо ми – Атанас Янев, един от сираците – е открит, обучен и създаден като музикант от капелмайстора Петър Спиридонов. Бил е тубист във военния духов оркестър на 12 Пехотен Балкански полк. Впоследствие вече като оркестрант в Народната опера – Стара Загора е отказал да пише доноси против своя учител.



ДЪРЖАВНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ

КНИЖКА

за

УСПЕХА, ПОВЕДЕНИЕТО И ОТСЪСТВИЯТА

на

Спиридонов Петър

редовен ученик № 28

от I Уч. клас.

Учебна 1922/1923 год.

Директор: П-л по специалния предмет:

Д. Хаджигеоргиев П. Наумов

Родител или настойник:

С. Иванов

10. Титулна страница на книжката на Петър Спиридонов за учебната 1922/1923 г. в Държавната музикална академия с подписите на Димитър Хаджигеоргиев и Петко Наумов

Title page of Petar Spiridonov's booklet for the 1922/1923 academic year at the State Academy of Music with the signatures of Dimitar Hadzhigeorgiev and Petko Naumov

отделни ксерокопирани страници и преснети снимки е оставила след пенсионирането си музейната работничка Лилия Филипова, нито един оригинален документ. Името Петър Спиридонов не фигурира и в Енциклопедията на българските композитори (Valchinova-Chendova 2003: 339) – след „Спасов, Теодосий“ следва „Стайков, Иван“ в „Индекс на композиторските имена“ (Valchinova-Chendova 2003: 333-341). Внукът му и негов съименник, когото вече споменахме по-горе, пази и до днес някои оцелели оригинални документи като семейна реликва. Не желае да ги даде или дари ни на музей, ни на архив. А сред тях може да се види „Ученишката книжка“ на Петър Спиридонов, редовен ученик от 1. учебен клас на Държавното музикално училище през учебната 1921/1922 г., т.е. по времето преди още да стане Консерватория; документ (Ил. 9), съхраняващ подписите на Димитър Хаджигеоргиев и Петко Наумов, съхраняващ и извадка за строгостта на правилника в онези години, и изучаваните предмети; най-сетне документ, който се оказва изключително интересен дори за тези, които днес работят в Националната ни музикална академия и събират нейните късчета история… Има и Книжка (Ил. 10) за успеха, поведението и отсъствията на ученика (забележете!, не студента) за учебната 1922/1923 г.

Благодарност на г-н Петър Спиридонов (внук) и за отделеното време, и за разрешението да бъдат сканирани оцелелите документи и поне част от тях оповестени пред научната общност!

Библиография

Baychev (2014): Baychev, Petar. Спомени от лагерите. Портрети на лагеристи от Белене. Институт за изследване на близкото минало [Spomeni za lagerite. Portreti na lageristi ot Belene. Institut za izsledvane na blizkoto minalo, izd. Siela]. Sofia.

Biks (1976): Biks, Rozaliya. Български оперен театър до 1944 г. Материали и наблюдения. Издателство „Музика“ [Balgarski operen teatar do 1944 g. Materiali I nablyudeniya. Izdatelstvo “Muzika”]. Sofia.

Biks (1985): Biks, Rozaliya. Български оперен театър 1944–1980 г. Наблюдения и материали. [Balgarski operen teatar 1944-1980 g. Nablyudeniya I materiali]. Sofia.

Biks, Yaneva, Karakostova, Tsenova (2005): Biks, Rozaliya, Aneliya Yaneva, Rumyana Karakostova, Miglena Tsenova. Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Театри, трупи, постановки. 1890–2001. [Balgarski muzikalen teatar. Opera, balet, operetta, myuzikal. Teatri, trupi, postanovki. 1890–2001]. Sofia.

Biks, Yaneva, Karakostova, Tsenova-Nusheva (2008): Biks, Rozaliya, Aneliya Yaneva, Rumyana Karakostova, Miglena Tsenova-Nusheva. Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. Постановчици: Диригенти. Режисьори. Хореографи. Сценографи. Хормайстори. 1890–2005. [Balgarski muzikalen teatar. Opera, balet, operetta, myuzikal. Postanovchitsi: Dirigenti. Rezhisyori. Horeografi. Stsenografi. Hormaystori. 1890–2005]. Sofia.

Biks, Dimitrova (2005): Biks, Rozaliya, Svetla Dimitrova. 80 години Старозагорска опера. Държавна опера – Стара Загора [80 godini Starozagorska opera. Darzhavna opera – Stara Zagora]. Stara Zagora.

Draganov (1970). Draganov, Nikola. Оперното дело в Стара Загора [Opernoto delo v Stara Zagora]. Sofia.

Filipova (1996): Filipova, Liliya. Исторически музей – Стара Загора. Той не е забравен. – В: Старозагорски новини, 26 юни 1996 [Istoricheski muzey – Stara Zagora. Toy ne e zabraven. – In: Starozagorski novini, 26 June 1996]. Stara Zagora.

Staynov & Co. (1967): Staynov, Acad. P[etko] & Co. Енциклопедия на българската музикална култура. [Entsiklopediya na balgarskata muzikalna kultura]. Sofia.

Valchinova-Chendova (2003): Valchinova-Chendova, Elisaveta. Енциклопедия български композитори. СБК. [Entsiklopediya balgarski kompozitori. SBK]. Sofia.

Summary

Petar Spiridonov is a Bulgarian musician who graduated from the State Academy of Music – Sofia in 1924. He showed very good results in the academic exam in the special subject of violin. He worked as a music teacher and military bandmaster, writing marches, operettas, an opera, and other opuses, and supported musical societies in various Bulgarian cities. He conducted the first productions of “Rigoletto” and “Tosca” in Stara Zagora. He participated in both World Wars and was decorated numerous times. In the late 1940s, he ended up in “Belene”. Later, he was allowed to play in entertainment venues. After his death, his name sank into oblivion. His musical work was lost. His heirs preserve many valuable documents that are their private property; however, we offer the opportunity to view some of them here.

Находки от семейния архив на Петър Ступел
Findings from the Family Archive of Petar Stupel

Диана Данова-Дамянова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Diana Danova-Damyanova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Личният архив на Петър Ступел е част от семеен архив, съдържащ различни по характер материали, някои от които принадлежат на неговия син – композитора Юри Ступел. Съхранен от наследниците му, той включва ръкописи на партитури на серии от емблематични филмови поредици (*На всеки километър*, *Капитан Петко войвода*, *Бащи и синове*) и детски сериали, песни, албуми със снимки, отпечатани творби, режисьорски сценарии. Сред интересните находки е създадената през 1982 *Поема за Япония* за тригласен детски хор с клавирен съпровод по стихове на Кенджи Миядзава, непозната у нас. Откриването и окомплектоването на запазени документи, свързани с работата по тази многочастна творба, позволяват проследяването на нейната интересна история.

Ключови думи: Петър Ступел, семеен архив, *Поема за Япония*, културно посланичество

Abstract: The personal archive[2] of Petar Stupel is part of a family archive containing various materials, some of which belong to his son, the composer Yuri Stupel. Preserved by his heirs, it includes manuscripts of scores for a series of iconic film sequences (*Na vseki kilometar*, *Kapitan Petko voyvoda*, *Bashti i sinove*) and children's series, songs, photo albums, printed works, and director's scripts. Among the interesting finds is the *Poem for Japan,* created in 1982 for a three-part children's choir with piano accompaniment, based on verses by Kenji Miyazawa, which is unknown in our country. The discovery and completion of preserved documents related to the work on this multi-part work allow us to trace its fascinating history.

Keywords: Petar Stupel, family archive, *Poem for Japan*, cultural embassy

Петър Ступел (1923–1997) е известен с богатото си песенно творчество, със забавната и филмовата си музика. Като композитор се отличава с особено голяма продуктивност, а много от творбите му са издадени приживе. В качеството си на дългогодишен директор на Международния

---

[1] *Diana Danova-Damyanova, PhD, is an Assistant Professor at the Department of Music, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research fields: contemporary music festivals, preservation of cultural heritage, and Bulgarian folk music from the Kazanlak region. She is the author of the books Musica Nova in Bulgarian Music Culture (2009) and Sofia Music Weeks. Studies on the History and Present of the Festival (2024). Her articles are published in different scientific journals and periodicals (Art Readings, Academic Spring Readings, Bulgarian Musicology, Bulgarian Folklore, etc).*
E-mail: diana_d91@abv.bg

[2] The article is a result of the implementation of project BG16RFPR002-1.014-0011 Sustainable Development of the Center of Excellence "Heritage BG", funded under the grant aid procedure BG16RFPR002-1.014 "Sustainable Development of Centers of Excellence and Centers of Competence, Including Specific Infrastructures or Their Associations from the National Roadmap for Scientific Infrastructure".

фестивал „Софийски музикални седмици“ (1980–1997) той оставя и значително наследство от административни документи, част от което е обособено във фонд 1271 в Централния държавен архив. В случая обект на проучването са материали, намиращи се в семейния дом.

Личните композиторски архиви са специфични масиви, съдържащи преплетени следи от житейския и творчески път на своите създатели. Обикновено те не са описани и систематизирани, а единствено са съхранени от наследниците. В този смисъл определянето им като „архив“ е условно, защото са само сбирки от разнородни документи, запазени докато (и ако) бъдат предоставени на съответна институция за обработка.

Архивът на семейство Ступел. Съдържание. Състояние на материалите

Личният архив на Петър Ступел е част от семеен архив, съставен от различни по характер материали, включително и творби на неговия син – композитора Юри Ступел. Състои се от нотни материали – ръкописи (оригинали и ксероксни копия) на партитури и отделни инструментални партии на серии от филмови поредици, оставили ярка следа в българската кинематография: *На всеки километър, Капитан Петко войвода, Бащи и синове* и други, на многобройни детски сериали, партитури и клавирни извлечения на някои от детските му оратории: *Държава Пионерия*, *Една милионна песен*, *България – древна и млада родина*, песни, отпечатани творби, режисьорски сценарии и други. На този етап наблюденията ми се основават само върху част от семейния архив, която не съдържа документи, подпомагащи вплътняването на житейската и творческа биография на Петър Ступел (автобиографии, дневници, биографични бележки, спомени, кореспонденция (ако изобщо съществуват такива), програми и афиши от концерти, критическа рефлексия и други). Тя е неразривно свързана с непознати засега материали от този архив, от които за целите на настоящото проучване е използвана фрагментарно важна допълваща информация (албуми със снимки, грамофонни плочи), подкрепена с документи от други архиви – на детските хорове в Шумен и Бургас.

В момента материалите на семейство Ступел се съхраняват в сухо и хигиенично помещение с постоянна температура, изолирани от външни атмосферни влияния. Повечето са в добро състояние предвид над 60-годишната си възраст, но върху някои личат следи от навлажняване. Ръкописите са със син и червен химикал или молив, преписите са с черен туш, хартията е пожълтяла, копията са бледи и трудно четливи. Някои са подвързани, а други са свитъци и нотни листа. Не са подредени, вероятно са вторично разместени при пренасяне. В процеса на работата се наложи да бъдат сортирани, разделени по автори (бащата и сина) и окомплектовани по творби, серии, поредици (доколкото беше възможно), което показа, че материалите не са в пълния си вид (например партитура и щимове на всички инструментални партии, както е необходимо), а единични щимове,

фрагменти от музика към отделни филмови епизоди и други. Всички ръкописи на Петър Ступел са подписани на титулната страница, но с едно единствено изключение не са датирани, нямат опусна номерация. Годините на създаване са проучвани от вторични източници и са добавяни в процеса на изработване на първичен работен опис. Самият композитор приживе в различни интервюта споменава, че много от творбите му не са запазени. Той не е от авторите, които скрупульозно подреждат и съхраняват всяка нота. Споделяйки че някои произведения са изгубени, не посочва точна бройка на песните си, а казва, че са „много": „Никога не съм си броил песните и просто отговарям, че много песни съм написал. Дали са 500, дали са 1000 – не знам"[3]. Авторите на издадения през 1976 година био-библиографски очерк *Петър Ступел* Милка Миладинова и Петър Льондев (Lyondev, Miladinova 1976) признават, че някои творби вече не могат да бъдат възстановени. Въпреки че композиторът е в помощ на изследователите си, още тогава не са уточнени датировки и други важни данни (Miladinova 1976: 7). Днес синът на композитора потвърждава, че действително не са пазили всички ръкописи.

Една от вероятните причини за изгубените опуси е спецификата на творчеството на Петър Ступел – кратки, песенни форми или филмова и театрална музика, при създаването на която обичайна практика е съавторството с други композитори. Работата му е свързана и с медии (радио и телевизия), в динамична среда, музиката му често е предназначена за изпълнение „на живо", писана „от днес за днес" (Miladinova 1976: 7) и прозвучава еднократно в ефира. Но липсите не се отнасят единствено до кратките форми, а и до по-големи, многочастни творби. Тук може да се отвори голяма скоба за сътрудничеството на Петър Ступел с извънстолични детски хорове – в Ямбол, Шумен, Бургас и други градове, за които специално е създавал песни и многочастни произведения, чиито екземпляри са останали в техните архиви в постоянния им репертоар. Паралелно проучване частично обогати знанието за творби, които днес никъде не се споменават, но съществуват и са изпълнявани от тези хорови формации – кантатата *Усмихнати звезди*, ораторията *Сърца като слънце*. Друга характерна особеност е, че в много случаи музикалният материал се трансформира в различни авторски варианти и се използва в две или повече произведения (*Продавач на надежда* е телевизионен театър, чиято песен става основа за *Въртележка*, която първоначално е телевизионна поредица от Климентовите серии, а по-късно – първият детски мюзикъл) или някои от частите на една детска оратория преминават в друга (*Държава Пионерия* и *Сърца като слънце*). Впрочем съпругата на Атанас Бояджиев, с когото си поделят авторството на внушителна по обема си филмова музика – актрисата Лина Бояджиева в интервю през 1998 също посочва, че не пази

[3] Интервю на Петър Ступел за Българското радио от 1983 година (фрагмент). – БНР, „Златен фонд".

партитурите му[4], но безпогрешно може да различи към кой от епизодите на многобройните съвместни сериали (*На всеки километър, Капитан Петко войвода, Фалшификаторът от Черния кос, Федерация на Династронавтите* и други) музиката е негова и коя е на Петър Ступел.

Случаят *Вертележка*

Вертележка самият композитор определя като експеримент – мюзикъл, предназначен не само за слушане, но и за изпълнение от деца (Stupel 1976: 41). Идеята възниква през 1974, премиерата е през 1975. Поставен е за първи път в Бургас от Бургаския детски хор с ръководител Милка Стоева, а диригент на спектакъла е Красимира Костова. Играе се на бургаска сцена два сезона с голям успех. Малките певци актьори са заинтригувани и въодушевени. Хористката Златина Караджова пази жив спомен от подготовката: „Мюзикълът *Вертележка* ни направи универсални. Трябваше да пеем и да играем сами. Не беше предвидено участие на актьори. Това беше толкова интересно за нас. Учехме основните стъпки на актьорското майсторство в движение. Репетициите бяха тежки. Резултатът – зашеметяващ“ (Slavcheva 2018: 29). По време на пътуване за запис в Радио София единственият екземпляр на оригиналната партитура и оркестровите щимове изгарят. Изразявайки съжаление за унищожения нотен материал, в интервю през 1983 Петър Ступел споделя: „Може би някой ден ще направя нова партитура“ (Aleksieva 1983: 68). Музикалните номера (клавирно извлечение) и пълното либрето от Миряна Башева, Климент Денчев и Никола Петков с режисьорските бележки на Никола Петков са отпечатани през 1986 година (Stupel 1986). Историята около този мюзикъл по стихове на Самуел Маршак сама по себе си е много интересна и заслужава да бъде представена самостоятелно. Тук само посочвам, че между материалите в архива открих ръкопис на клавира – на някои от песните (*Трийсет и осем весели коса, Вертележка, Багаж, Пирон и подкова* (в печатното издание няма такова заглавие), *Ковач, Пощa*), както и фрагмент от партитурата – на две от частите (*Ама че разсеян* (от *Климент пее и рисува*) и *Трийсет и осем весели коса*) и екземпляр от пълното либрето – 25 машинописни страници. Възможно е това да са чернови за мюзикъла *Вертележка* или някой от многобройните варианти на популярните мелодии.

***Поема за Япония* / *The Melody for Japan*. По следите на една поръчкова творба**

Сред интересните находки е създадената през 1982 година *Поема за Япония* за тригласен детски/еднороден хор с клавирен съпровод (*The Melody for Japan* – Suite for the Piano and Children Choir) по стихове на Кенджи Миядзава, почти непозната у нас. Откроява се като поанта на настоящия текст, защото намерените документи, подпомагащи реконструкцията

[4] Интервю с Лина Бояджиева от 1998 година (фрагмент).

на историята на създаването на творбата, са един от малкото подобни примери, извлечени от обемния масив от запазени семейни материали в разглеждания архив.

Фрагментите от писма (7 листа машинопис, на български и английски език), пълният нотен материал – ръкописите на всички части (на японски език и с български текст от Стефан Цанев), рекламните материали, програмата от концерта, албумът със снимки от концерта и съпътстващи го събития (официален прием), както и дългосвирещите грамофонни плочи (двоен албум) с пълен документален запис позволяват проследяването и подреждането в хронологичен разказ на целия процес – от поръчката, през официалната кореспонденция, пребиваването на автора в Страната на изгряващото слънце по време на репетиционния период, премиерата в Япония и издаването на аудиозаписа. Съществуването на български текст в един от екземплярите на ръкописа насочи към хипотеза, че творбата е изпълнявана и в България, което предизвика необходимостта от допълване на данните и проверка в други източници. Въпреки че няма запазена програма, афиш и кратък отзив от шуменски вестник, предоставени ми от архива на хор *Бодра песен* – Шумен, потвърдиха българската премиера – на *Нова българска музика* 1984 (подчертавам, че до този момент синът на композитора – Юри Ступел нямаше информация, че творбата е изпълнявана в България).

***Поема за Япония* – предистория**

На 16 ноември 1981 година Посолството на Народна република България в Токио изпраща „по човек“ чрез Министерството на външните работи, отдел *Културно сътрудничество* до Съюза на българските композитори и неговия председател проф. Александър Райчев официално писмо[5], подписано от тогавашния посланик на България в Япония Тодор Дичев[6]. Писмото удостоверява отправено предложение от японска страна към българския композитор Петър Ступел за създаване на нова музикална творба във връзка със специален юбилей. Съдържа подробни указания и според описанието в края на втората страница би следвало да е съпътствано от три приложени материала: писмо-покана от диригентката Маюми Ашино до композитора Петър Ступел (изписан неправилно като „проф. Петър Ступел“, вероятно в знак на уважение), стихове на поета Кенджи Миядзава на японски (фонетична транскрипция) и български език (превод), както и касета със запис на стиховете на японски език. От тях в семейния архив е открит само единият – поканата от Маюми Ашино.

---

[5] Изх. № 729 от 16.11.1981; Вх. № 346 от 27.11.1981, семеен архив *Ступел*.

[6] Тодор Дичев е посланик на Народна република България в Япония в периода 1979–1982. След него от 1982 до 1987 посланик в Страната на изгряващото слънце е инж. Ангел Ангелов, който участва в осъществяването на премиерата на *Поема за Япония* и присъства на официалното събитие.

По случай честването на 20-годишнината от основаването на Детския хор от град Мориока *Малките певци на Мориока* / *The Little Singers of Morioka* ръководителката Маюми Ашино предвижда организирането на тържество и юбилеен концерт в града на 9 октомври 1982 година, когато ще бъдат изпълнени японски и български песни. Диригентката на хора предлага изтъкнатият български композитор Петър Ступел да композира песен по стихове на известния японски поет Кенджи Миядзава, „посветена на 20-годишнината на хора, символизирайки дружбата между Детския хор от Мориока и България", която ще бъде представена на концерта. Предвижда се издаването на юбилейна плоча и нотен албум с български песни, включваща и новата юбилейна композиция на Петър Ступел. Тъй като песента ще се изпълнява на японски език, препоръчва се мелодията ѝ да бъде съобразена с японското звучене на текста, а българският превод е за ориентир за духа и съдържанието на творбата. За превода помага Владимир Канев. Година по-късно композиторът в разговор с Юлиана Алексиева, публикуван в списание *Българска музика* споделя: „За мен всяко стихотворение може да стане на песен. Мисля, че донякъде доказах това свое становище: въпросът е да усетиш нещата; дори и без конкретното значение на отделните думи. Доказах го с моята *Поема за Япония*. Не знаех смисъла на всяка дума, но когато се хване общата интонация, настроението, то определя всичко" (Aleksieva 1983: 60); „1982 беше за мен година на сериозен изпит. Оказа се, че с музиката, която пиша, мога да бъда разбран дори в Япония" (Aleksieva 1983: 63).

От посочения по-горе документ става ясно, че Маюми Ашино е изпратила официално писмо-покана до Петър Ступел да посети Япония през септември и октомври 1982 година, за да участва лично в юбилейните тържества. Становището на посланик Тодор Дичев е, че „гостуването на проф. Петър Ступел в Япония по този значителен повод ще допринесе много за по-нататъшното укрепване на връзките ни с Детския хор от Мориока и с тази изтъкната деятелка на българо-японския културен обмен", която има големи заслуги за разширяването на културното сътрудничество между двете страни по линия на детските хорове, има и личен принос за отбелязването на 1300-годишнината на българската държава в Япония (през април 1981 по нейна инициатива в град Мориока са организирани тържества за България). Посланикът завършва с практически указания за командироването на Петър Ступел (от Съюза на българските композитори) и с препоръка за финансово по-изгодния маршрут на пътуването, което има смисъл на официално разрешение.

Писмото е началото на последвала кореспонденция, фрагменти от която са запазени и позволяват проследяването на етапите, свързани с „Поема за Япония", подготовката за нейното първо изпълнение, премиерата и отзвукът в далечната страна.

Официалната покана (на английски език) от диригентката Маюми Ашино е с дата 12 ноември 1981. Адресирана е до проф. Александър

Райчев – председател на Съюза на българските композитори, с копие до Министерството на външните работи – началника на културния отдел. В писмото се пояснява, че през следващата година предстои отбелязване на 20-тата годишнина от създаването на фондацията и едноименния хор *Малките певци на Мориока*, основани от Фумио Ашино – баща на настоящата диригентка, когото тя наследява преди 15 години. По случай честването на тези две годишнини, на 9 октомври 1982 година в Мориока ще се организира тържествен юбилеен концерт. В тази връзка диригентката отправя покана към прочутия български композитор „проф. Петър Ступел" да напише песен по стихове на талантливия японски поет Кенджи Миядзава (1896–1933), роден в префектура Ивате, чийто административен център е град Мориока. Маюми Ашино изразява убеждението си, че композирането на тази поема от „почтения проф. Петър Ступел" ще бъде символ на ползотворното културно сътрудничество между двете държави. Творбата ще бъде изпълнена от *Малките певци на Мориока* на юбилейния концерт, а партитурата и музикалният запис ще бъдат публикувани в Япония. Отправена е официална покана за едномесечна визита на Петър Ступел в Япония с предварително фиксирани дати – от 18 септември до 18 октомври 1982 година, за да присъства на честванията на 20-годишнината от основаването на хора и юбилейния концерт.

В третото писмо (на английски език), подписано от Маюми Ашино, диригент на *The Little Singers of Morioka*, адресирано до проф. Александър Райчев – председател на Съюза на българските композитори, с копие до началника на Културния отдел на Министерството на външните работи, се съобщава, че *Седем поеми* от един от най-известните японски поети Кенджи Миядзава са сътворени като музикална сюита от 59-годишния български композитор Петър Ступел, определен като „Национално съкровище на България". На концерта на 9 октомври 1982 ще присъстват братът на Кенджи Миядзава г-н Сейроку Миядзава и българският посланик в Япония. Събитието е в навечерието на 50-годишнината от смъртта на поета, който през целия си живот се е застъпвал за идеята, че не може да има индивидуално щастие, докато целият свят не постигне мир и щастие.

Както е отбелязано на последната страница на нотния ръкопис, *Поема за Япония* е завършена на 19 март 1982 и вероятно веднага е изпратена в Япония. Тя е единствената датирана творба на Петър Ступел от съхранените материали в личния му архив.

Последното намерено писмо е от 13 юни 1982, на бланка на *The Little Singers of Morioka*. Адресирано е до проф. Александър Райчев. Запазена е само първата страница, но от нея става ясно потвърждението от японска страна, че на 17 април 1982 надлежно е получена *The Melody for Japan*, изпратена чрез Съюза на българските композитори. Изразява се задоволство от превъзходната работа на Петър Ступел и се съобщава, че хористите вече репетират композицията, както и че авторитетни японски медии проявяват голям интерес към творбата и работата на хора: вестник *Asahi*,

новинарската мрежа *Kyodo News Service* други. *Japan World Exposition Commemorative Fund* и *The Japan Federation* решават да финансират дейността на хора, което се отбелязва като прецедент: „Те никога не са подпомагали частни организации и не са субсидирали наши концерти досега. Но благодарение на вашето любезно сътрудничество ние ще можем поне малко да променим тенденцията на културните дейности в тази страна“.

Поема за Япония. Части. Кратко съдържание и музикална характеристика

Творбата се състои от четири части без заглавия, с фиксирани темпови обозначения (*Vivo assai, con Leggerezza; Allegro Vivo; Moderato. Poco Rubato. Andantino*). Изпълняват се без прекъсване – *attacca*. Първата част, с времетраене около 11 минути, обрисува красотата на природата. Втората част (около 8 минути) разказва за един отруден кон, който е работил цял живот и накрая издъхва от умора. В най-кратката трета част (около 2 минути и 30 секунди) красиви момичета продават цветя на пазара. Финалът (около 7 минути и 30 секунди) е своеобразна възхвала на чистотата на природата и предупреждение към човека.

Частите започват с бравурни встъпления в партията на пианото. Мелодиите са красиви, лесно запомнящи се дори натрапчиви. Японското звучене е най-осезаемо в третата част. Единството на музикалния материал се основава на лайтмотиви, които имат свързваща функция.

Петър Ступел лично акомпанира малките певци на концерта на 9 октомври 1982 в Мориока – в Голямата гражданска зала на префектура Ивате. В кратък текст в програмата той посочва: „В моите песни, заедно с безсмъртните стихове на Кенджи Миядзава, аз бих искал да изразя същите чувства за мир, любов и щастие между всички деца, между всички хора на земното кълбо. Ако съм успял с нотите, които съчиних, да построя един голям песенен мост на дружбата между Япония и България, то моята радост като творец ще бъде безкрайна[7]“. А в приветствените думи на посланик Ангел Ангелов, също поместени в програмната брошура на български и японски език, се подчертава, че честванията в Япония съвпадат с 40-годишнината от рождението на Людмила Живкова: „починала през миналата година, голяма приятелка на децата“, създателка на детската асамблея *Знаме на мира*[8].

Признанието

Записът от юбилейния концерт на 9 октомври 1982 веднага е издаден

---

[7] Обръщение на Петър Ступел към японската публика в програма от концерта на 9 октомври 1982, 5.

[8] Поздравление за юбилея на „Малките певци на Мориока“ и тяхната диригентка Маюми Ашино от посланика на Народна република България в Япония Ангел Ангелов в програма от концерта на 9 октомври 1982, 4.

в Япония на дългосвирещи грамофонни плочи – двоен албум[9], в който са включени и няколко песни от Александър Райчев, Георги Костов, Христо Недялков, Димитър Петков и Петър Ступел, изпълнени от *Малките певци на Мориока* на български език, както и петчастна творба на японския композитор Риохей Хиросе[10].

На 10 февруари 1984, в Зала *България* в рамките на *Нова българска музика* Представителен хор *Бодра песен* при Окръжен пионерски дом – Шумен с диригент Венета Вичева (клавирен съпровод: Ивелина Казанджиева) изпълнява за първи (и засега единствен) път в България *Поема за Япония.* Българският текст е на Стефан Цанев. Отзивите са възторжени: „Шуменските деца пяха с покоряващо откровение и въодушевеност. Те показаха изпълнителско майсторство, присъщо за големи музиканти. Затова заслужени бяха и високите оценки за тяхното блестящо представяне“ (Slavcheva 1984). Композиторът споделя, че въпреки старанието да се съхрани основната идея и да се запази екзотичността на стиховете, има разлика между българското и японското изпълнение, най-малкото защото в Мориока творбата е изпълнена от 22 деца, а у нас – от внушителен детски хор (Mitova 1984: 2). Сведенията, че Българската телевизия (Mitova 1984: 2) излъчва концерта и че е направен запис за издаване на грамофонна плоча от *Балкантон* (Slavcheva 1984) засега не могат да бъдат потвърдени. През 1984 година *Поема за Япония* е удостоена с Първа награда на Съюза на българските композитори за 1983 в раздел *Многочастно вокално произведение* (Nagradi 1984: 20).

Заключение

Съчетаването на информация от семейния архив *Ступел* и един хоров архив – на Детския хор *Бодра песен* – Шумен, допълнена с проверка в достоверни източници и специализирани и периодични издания (списание *Българска музика*, вестниците *Музикален живот* и *Шуменска заря*), направи възможно проследяването на хронологията на създаването на *Поема за Япония* – от официалната покана през подготовката, завършването на партитурата, премиерата в Япония, приемът след концерта, регистрацията на аудионосител, българската премиера и рефлексията в двете страни.

Безспорно някои от запазените артефакти в семейния архив са единствени по рода си, но са неподредени и непълни[11]. Известна част от тях

---

[9] *The Little Singers of Morioka.* Anniversary Concert. *Tokyo Recording Co. LTD*. TRC–2050; TRC–2051. Записите са дигитализирани в Архива на Института за изследване на изкуствата от Александър Нушев, където вече се съхраняват цифровите копия със съгласието на наследниците на Петър Ступел.

[10] Ryohei Hirose (1930–2008).

[11] Тук е мястото да благодаря на хоровите диригентки Деница Узунова (Детски хор *Бодра песен* – Шумен) и Светла Стоева (Детски хор *Милка Стоева* – Бургас), които подпомогнаха работата ми по настоящия текст, предоставяйки ми оригинали и дигитални копия на непроучвани до този момент архивни материали, запълващи някои „бели петна“.

би могла да послужи за добавяне на нови щрихи към животоописанието на Петър Ступел, но повечето имат по-скоро музейна стойност, най-вече защото пазят почерка на композитора (както посочих, ръкописите не са датирани, а някои от творбите му са отпечатани приживе).

Предоставената ми от наследниците на Петър Ступел[12] възможност за работа, с част от съхранените от тях оригинални материали, поставя и редица актуални въпроси, свързани с опазването на културното наследство, с начините на съхранение на личните творчески архиви и в частност с бъдещето на обемния масив от документи на семейство Ступел.

Библиография

Извори

Интервю на Петър Ступел за Българското радио от 1983 година (фрагмент). БНР, „Златен фонд“ [Intervyu na Petar Stupel za Balgarskoto radio ot 1983 godina (fragment). BNR, Zlaten fond] Available at: https://archives.bnr.bg/petar-stupel/ [Accessed 22 April 2025].

Интервю с Лина Бояджиева от 1998 година (фрагмент). Цит. по Тихова, Силвия. Композиторът Петър Ступел – 100 години от рождението. Студио „Музика“, БНР, програма „Христо Ботев“, 13.06.2023 [Intervyu s Lina Boyadzhieva ot 1998 godina (fragment). Tsit. po Tihova, Silviya. Kompozitorat Petar Stupel – 100 godini ot rozhdenieto. Studio „Muzika“, BNR, programa „Hristo Botev“, 13.06.2023], личен архив.

Литература

Aleksieva (1983): Aleksieva, Yuliana. Анкета. Петър Ступел [Anketa. Petar Stupel]. – Българска музика [Balgarska muzika], 1983, № 4, 56-70.

Lyondev, Miladinova (1976): Lyondev, Petar; Milka Miladinova. Петър Ступел. Био-библиографски очерк [Petar Stupel. Bio-bibliografski ocherk]. Sofia.

Miladinova (1976): Milka Miladinova. Увод [Uvod]. – В: Льондев, Петър и Милка Миладинова. Петър Ступел. Био-библиографски очерк [Lyondev, Petar; Milka Miladinova. Petar Stupel. Bio-bibliografski ocherk]. Sofia, 7-11.

Mitova (1984): Mitova, Eliana. Носители на първи награди на СБК за 1983 [Nositeli na parvi nagradi na SBK za 1983]. – Музикален живот [Muzikalen zhivot], № 13, 15 юни 1984, 2.

Награди на СБК за 1983 г. [Nagradi na SBK za 1983 g.]. – Българска музика [Balgarska muzika], 1984, № 5, 20.

Slavcheva (2018): Slavcheva, Maya. Школа по дух [Shkola po duh], Burgas.

Slavcheva (1984): Slavcheva, Radka. На голямата сцена [Na golyamata stsena]. – Шуменска заря [Shumenska zarya], № 30.

Stupel (1976): Stupel, Petar. За музиката за деца. Изказвания на творчески разговор на тема: „Специфичното в музиката за деца“, проведен в зала СБК на 18 май [Za muzikata za detsa. Izkazvaniya na tvorcheski razgovor na tema: „Spetsifichnoto v muzikata za detsa“, proveden v zala SBK na 18 may]. – Българска музика [Balgarska muzika], 1976, № 7, 41-42.

Stupel (1986): Stupel, Petar. Вартележка. Мюзикъл по стихове на Самуел Маршак [Vartelezhka. Myuzikal po stihove na Samuel Marshak.]. Sofia.

---

[12] Изказвам специална благодарност на композитора Юри Ступел и Таня Милтенова-Ступел – балерина и балетен педагог.

Summary

The personal archive of Peter Stupel is part of a family archive containing materials of various nature (manuscripts of scores, albums with photographs, printed works, director's scripts), some of which belong to his son, the composer Yuri Stupel. Undoubtedly, many of the preserved artefacts are unique in their kind, but they are unorganised and incomplete. A certain part of them could serve to add new touches to Peter Stupel's biography, and most of them have primarily museum value, as they preserve the composer's handwriting. Among the interesting finds is the Poem for Japan – Suite for Piano and Children's Choir, based on verses by Kenji Miyazawa, created in 1982, unknown in Bulgaria. The discovery and combination of preserved materials related to this multi-part work allow us to trace its history – from the official invitation to write it, through the work on the score, to the premiere in Japan, performed by the Morioka Little Singers, conducted by Mayumi Ashino. The Poem for Japan has a special role in the relations between Bulgaria and Japan in the early 1980s, serving as a fruitful cultural embassy.

Архивът и автобиографичните документи: за едно трудно пътуване
The Archive and Autobiographical Documents: About a Difficult Journey

Ангелина Петрова[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките
Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

Angelina Petrova
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences
National Academy for Music “Prof. Pancho Vladigerov”

Абстракт: Статията анализира съществените разлики в позицията и информацията на два вида архивни документи за историята на новата българска музика: публикуваните в края на тоталитарния период и новооткритите текстове на Константин Илиев, Лазар Николов и др. Обект на изследването са спомените като обект и елемент на културната памет за тоталитарния период. Непубликуваните „Дневници“ на Константин Илиев съдържат факти за автобиографичния фон на основните му произведения от 50-те години на миналия век. Сравнението на текстовете, които започват да артикулират историята на новата българска музика през 80-те години на миналия век, и най-новата информация от непубликуваните архиви предоставя нови факти и интерпретации за естетиката, теорията и езика на дванадесеттоновата композиция у нас.

Ключови думи: идеология, тоталитаризъм, културна памет, нова музика, дванадесеттонова композиция

Abstract: This text analyses the significant differences in position and information between two types of archival documents related to the history of Bulgarian new music: those published at the end of the totalitarian period and newly discovered texts by Konstantin Iliev, Lazar Nikolov, and others. The study examines memories as objects and elements of cultural memory for the totalitarian period. The unpublished “Diaries” of Konstantin Iliev contain facts about the autobiographical background of his main works from the 1950s. The comparison of texts that begin to articulate the history of Bulgarian new music in the 1980s with the most recent information from unpublished archives provides new facts and interpretations about the aesthetics, theory, and language of twelve-tone composition in our country.

Keywords: ideology, totalitarianism, cultural memory, new music, twelve-tone composition

Ще започна с това, че повече от четири десетилетия се публикуват автобиографични източници за Новата музика у нас. Много голяма част от тези спомени е издадена. Но също така както в частните, така и в публичните архиви все още съществуват масиви от непубликувани текстове – пак от Лазар Николов, Константин Илиев, Иван Спасов, Георги

---

[1] *Angelina Petrova, PhD, is a Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. She was a long-term lecturer at the National Academy for Music “Pancho Vladigerov”. Research areas: Music of the 20th century, musical Hermeneutic, 12-tone music. Author of the books: ‘The composer Lazar Nikolov’ (2003); ‘Ideological Dictate and New Music in Bulgaria. Glimpses and documented words’ (2020); ‘Ideology and new music in Bulgaria in the 1970s and 1980s’ (2024).*

E-mail: angelinapetrov@abv.bg

Тутев, Симеон Пиронков. Предстои излизането на автобиографични свидетелства, документи и писма и на по-млади участници (Божидар Спасов, Стефан Драгостинов, Руси Търмъков и др).

Масивите от тези два вида автобиографични текстове осветяват периода 1945–1989. Разгледани в светлината на противопоставянето между свидетелство и съдържание, което изгражда основите на музикално-историчмеския възглед: те присъстват в структурата на културната памет. Тук ще цитирам Пол де Ман, според когото: „Писателите на автобиография *са* обсебени от нуждата да се придвижат от разбирането към установяването на позиции, от мнението към действието, от познанието към оценката – от спекулативния към политическия или легален авторитет“ (De Man 1984: 104). Процесът на публикуване на основните автобиографични текстове продължава вече няколко десетилетия – те постепенно напускат тайната на пространството на архива.

Пламен Дойнов говори за *литература на случаите в* периода на тоталитарния социализъм (1945–1989), която измества *големия исторически разказ* за събитията от този период. Според него: „Големият исторически разказ, гарантиран от бившата тоталитарна държава е в руини, но е стимулиран от опитите да бъде частично закрепван от политико-комерсиални кампании за възстановки на „славното минало“ (Dojnov 2017: 17). Освен това, пак според него може да се говори за: „криза на непосредственото наследство на комунистическия режим, като криза на биографиите и все по-трудно работещите идентификационни механизми“ (Dojnov 2017: 17).

Канон, архив, автобиографично писане и културна памет

Трябва да се спомене двойствената роля на автобиографичните текстове на композиторите представители на Новата музика: те са не само свидетелство за събитията, но често в тях се излагат и елементи от основните им естетически и теоретични концепти, които са част от модернистичния протестен канон. Българските автори по обясними причини не възпроизвеждат хоризонта на западноевропейския поставангарден канон и не създават специални текстове, посветени на конструирането на сериалния порядък, морфология и език. Понякога обаче в автобиографичните спомени те скицират поетически или езикови идеи.

Алайда Асман определя автобиографията като превод, според нея: „Съществен аспект на спомнянето е постоянното прекодиране от предсъзнателно в съзнателно, от картини и думи в писмено свидетелство. Това е Следователно автобиографията всъщност представлява процес на превеждане“ (Assman 2020: 123). Ключово е разбирането, че да пишеш автобиографично, означава „да превеждаш“, т.е. да намериш самоосновани-ята в спомена като авторефлексия – като индивидуална, деформирана и самоанализираща се следа.

Раздвояване на архивите: публикувани и непубликувани авторски текстове

Още от самото начало говоря за два вида автобиографични текстове: текстове, предназначени за публикуване и функциониращи в културната памет от края на тоталитарния период и текстове, написани от авторите с цел да утвърдят важни факти и истини, но оставени в архива като по-интимни или по-конфликтни или дори и „забранени" от тях за публикуване за дълъг период от време[2]. Има значение как се съотнася тоталитарният канон и по-точно травмата от него спрямо описваните два вида автобиографично писмо. Публикуваното в края на тоталитарния период (1980-те и 1990-те) е създадено, за да се установят първите паметови и исторически следи за дванайсеттоновата музика, алеаториката и т.н. у нас. Тези текстове са контрапункт спрямо *damnatio memoriae*, травматичното мълчание, свързано с тоталитарния контекст. Все пак и паметта, и забравата могат да се влияят от властовата и травматична рамка, защото според Алайда Асман: „Паметта не е точен инструмент за регистриране и консервиране, подобно на фотоапарата. Всяко ново описание и доближаване до спомените може да се сравни с практиката на ретуширането във фотографията […] Това, за което се грижи държавната цензура на пропагандата в тоталитарните държави, е да осигури вътрешната цензура за своя собствен автопортрет и собствената история" (Assman 2020:135).

Вторият вид текстове са дълбоко лични, произнасящи мнения, които не се съобразяват с тоталитарната травма и натиск, те са планирани да останат дълго време в „таен архив", и ако въобще се публикуват, това да е десетилетия след като споменът за режима е отминал. Натискът на тоталитарната травма у нас трае необикновено дълго. Симптоматичен факт от 2022 г. е публикуването на най-големия, неиздаден масив на Лазар Николов – *Спомени за преживяното*[3], който изрично е предаден от автора в частен архив с условия да се публикува след десетилетия. Тази книга отекна като особен случай и освети травматично конструирането на фигури и събития в българската най-нова музикална история. То сякаш възкреси *литературата на случая*, когато: „Една норма, когато е подложена на натиск, започва да изглежда все по-малко норма и приближава изключението до себе си, заставя го да се нормативизира" (Doynov 2017: 19). Този автобиографичен текст бе възприет като необикновен и сякаш дори изненадващ в дисонанса си спрямо статуквото на представите за тоталитарния период – той освети по напълно нов начин паметта за Новата музика и модернизма от втората половина у нас.

---

[2] Такъв вид са „Дневниците" на Константин Илиев, които съдържат свидетелства за периода от 1940 до 1958/59, но досега не са предизвикали издателски интерес. Вж. CSA, f. 1544, op. 1, a. u. 146, 147.

[3] Вж. Бегли спомени и мисли в помощ на бъдещия биограф, *Българска музика*, 1984 № 8, 52-58.

Като начало ще говоря за първият вид спомени, които започват да се пишат и публикуват още през 1980-те години. Тяхната цел е да оставят легитимен разказ за модернизма, за дванайсеттоновата и алеаторна музика у нас. Посрещнати като ярко явление на времето си, те все пак имат отношение към утаилия се през този период тоталитарен регламент. Такива са ръкописите на Лазар Николов: *Бегли спомени и мисли в помощ на бъдещия биограф*[4], също неговият текст за Константин Илиев, публикуван под надслова „В помощ на бъдещия биограф". Основна публикация от Константин Илиев са „Спомени за живите", за които авторът заявява: „За миналото се пише по-лесно, защото малцина са, които го помнят... Затова аз искам да пиша за живите, някои от които започнахме да забравяме" (Iliev 1997: 341).

Този вид автобиографии на композитори са добре изучени, те трасират приетите в културната памет факти за основните им творби, премиери, конфликти – все пак в определен вид „съизмерване" с властовостта. Първите, официално изнесени в края на социализма текстове, пресъздават автобиографичен образ за *новата музика*, който съзнателно е доста меко противопоставян от самите автори на спомена за идеологическия канон.

Вторият вид автобиографични текстове са тези, които композиторите предпазват от публикуване и пишат в мълчание. Те са коренно различен обект са изучаване. Вече споменах „Разказ за преживяното" от Лазар Николов. Ръкописът е бил оставен на роднини с условие поне две десетилетия след 1989 да не се публикува. Очевидно Лазар Николов разграничава предназначените за публичността спомени и този ръкопис. В него има дискусия със себе си, авторефлексия дори самоупрекване: „В тези мои автобиографични бележки отделих твърде много място на личните си предпочитания…" (Nikolov 2022: 321).

Лазар Николов осъзнава, че е създал сурова словесност в *Разказ за преживяното*. В края на книгата четем: „Бързам да привърша. За много колеги написах некрасиви неща, окачествих ги с лоши епитети. Нека тези мои думи никога не излязат на бял свят. Местата, оградени с червено, никога да не се публикуват. Те са много малко, но сега нямам време, а и настроение да ги препрочитам и коригирам" (Nikolov 2023: 322). Излизането на този ръкопис предизвика един вид стъписване и изправи силно субективната и дисонантна материя на саморефлексията на автора спрямо малко или повече утвърдените представи за пътя на *Новата музика* у нас.

Аналогичен вид текстове, които са писани „за себе си" и не са предназначени за публикуване са *Дневници* на Константин Илиев (1944–1959). *Дневници* съдържат самотно рефлектиращ, дисонантен, напрегнато смълчан образ и дори могат да се нарекат дневници на травмата. Може би по тази причина те не са предлагани за публикуване – до голяма степен те са слово на отричане на „тъмните хоризонти на българската култура" до 1959. Основен проблем в *Дневници* на Константин Илиев е мисълта за несъвместимостта на травмата от насилието в обществото и заражданата

[4] CSA, f.1544, op1,a.e.146, p. 28.

се модернистична естетика. В автобиографичния си текст Константин Илиев е казал много силни думи: „Моята муза говори насила. Завърших първата част от симфонията си, но сам я чувствам чужда, изкуствена. Сърцето ми е пълно със сълзите и погледите на тия нещастници, които всеки ден срещам“[5]. Ръкописът е строго интимно съхранен, написан за себе си. Думите на Константин Илиев, записани като самотно слово, стоят в контекста на Адорновото: Да се пишат стихотворения след Аушвиц е варварско“ (Adorno 2003: 30). За Адорно същност на модерното изкуство и дванайсеттоновата музика е критическото, съпротивляващо се, дисхармонично послание.

Много текстове от *Дневници*-те посягат на иконични личности като Владигеров, например в контрапункт спрямо всички официални твърдения на Константин Илиев за Пипков, той пише: „Пипков ми е на гости: просвирихме втората му симфония и клавирния концерт. Симфонията е най-слабото, което е писал досега. Казах му го. Стана му неприятно“[6]

На фона на победно-радостните внушения, които съпровождат налагането на идеологическия канон на соцреализма, Константин Илиев е оставил горчиви и остри слова в своите *Дневници*. Например в началото на февруари 1950 той пише: „1950, Февруарий. Начало на една тъжна година. Хоризонтите са тъмни. Духът е потиснат. Капка по капка се изцежда вярата, че е постижимо онова, което до вчера държахме в ръцете си. Довърших “Concerto grosso” – още един баласт за етажерката ми. Дори трябва да го крия. Творчеството ми е в нелегалност. Трябва да крия също и портрета на Шьонберг, когато дойдат гости музиканти от София. Той е проводник на „идеите за нови войни“ и „атомна демокрация“. Съдържанията на *Дневници*, оценките и за творбите, и за авторите, са драстични, сурови, необективно-полемични.

Само още един пример ще посоча за факт, който е напълно неизвестен. Според *Дневници* Константин Илиев е първият български композитор, който се осмелява да настоява пред тоталитарните институции да учи в Дармщат и да се самооткрие в нов хоризонт[7]. В *Дневници,* в откъс от 1958 и това е описано: „16.06.1958 Посещение при Башев. Помолих го да ми разреши да отида в Дармщат. Разбира се, това е рефлекс на давещия се, който се хваща за сламка. Отговорът на Башев е: Програмите, с които филхармонията гостува в чужбина и Вашата дейност от две години са най-голямата провокация на нашата културна политика. Той не пожела да чуе моите аргументи за защита“[8]. Текстът в *Дневници* потвърждава, че

---

[5] CSA, f.1544, op 1, a.e.146, p.28.

[6] CSA, f.1544, op1, a.e.146, p.28-29.

[7] Летните курсове в Дармщат са най-авторитетния форум на сериалната музика през 1950-те и 60-те години. В крайна сметка няма недвусмислено доказателство дали български композитор например Иван Спасов или Васил Казанджиев все пак е успял да посети този форум преди 1988.

[8] CSA, f.1544, op. 1,a.e.147, p.39.

Константин Илиев никога не е бил фигура на „вътрешната емиграция“ и че още от края на 1950-те че търси своя реален изходи дори възможности за емиграция.

Втора симфония на Константин Илиев като автобиографична творба

Затворените в паметта на остарелите тефтери на Константин Илиев сведения, недокосвани десетилетия, дават основание да се твърди, че Втора е един вид автобиографичен опус, в който той е вградил болезненото си и травматично преживяване на настъпващия тоталитаризъм. Композиторът е вградил екзистенциалното си отдалечаване от идеологията. Автобиографичното съдържание на Втора симфония е безспорно: „моите мечти за подигравка с тези, които гният в лагерите и затворите, с тези, чиито очи пресъхнаха от плач“ – пише той[9]. Въпреки че езикът на Втора симфония не е краен, т.е. не е строго додекафоничен, той е ярък, остър, автентичен. Причината за неговата емоционалност е слятостта с автобиографичното усещане за неприемане и отричане на терора.

Може да се намерят и още доказателства в ранните дневници за автобиографичността на Втора симфония. При всяко нейно изпълнение, независимо от официално-дирижираните „бурни реакции“ на партийно ниво, Константин Илиев стриктно отбелязва в дневника си как музиката тъкмо на тази симфония е приемана с много аплодисменти. И той, и Лазар Николов се интересуват само от това как въздейства творбата.

Това според мен също е доказателство, че тя е автобиографично огледало на дълбоко преживян авторов бунт и непримиряване. В *Дневници* композиторът е записал: „Денят на изпълнението на нашите две творби ще се чества в българската музика като най-голям празник, Възторгът на публиката бе огромен“[10]. Оценката за емоционалното посрещане на Втора симфония от публиката сякаш описва това, че композиторът има усещане, че неговото скрито автобиографично преживяване, емоция, апел е разбрано интуитивно от публиката въпреки официалните позиции и обсъждания в съюза на композиторите.

В края на *Разказ за преживяното* Лазар Николов е записал: „Исках да кажа още много неща. За музиката, за смисъла на живота, за религията и други проблеми. Тепърва щях да върша всичко това. Но изглежда се налага да свърша. Скърбя за това“ (Nikolov 2023: 323). Несподеленото, критическо, остро непримиримо в нараняването и на себе си слово – то е част от пътя към модернизма към овладяването на новите хоризонти на композицията от втората половина на XX век в единение с бунта/неприемане на насилието.

---

[9] CSA, f.1544, op. 1,a.e.147, p. 52.

[10] Става дума за Втора симфония от Константин Илиев и Концерт за струнен оркестър от Лазар Николов, първите две емблематични творби, свързани с атоналния им език.

Библиография

Извори

CSA, f. 1544: Централен държавен архив, фонд 1544 – Константин Илиев [Central State Archives, fond 1544 – Konstantin Iliev], a.e.146; 147

CSA, f. 1544: Централен държавен архив, фонд 1544 – Константин Илиев [Central State Archives, fond 1544 – Konstantin Iliev], a.e.146; 147

CSA, f.1516, Централен държавен архив, фонд 1516 – Лазар Костов Николов, a.e.64 [Central State Archives, fond 1516 – Lazar Kostov Nikolov], a.e.64

Литература

Assman (2020): Assman, Aleida. Formen des Vergessens. Goettingen.

De Man, Pol. (1984): The Rhetoric of Romanticism, New York.

Dojnov (2017): Dojnov, Plamen. Литература на случаите. От „Тютюн“ до „Хайка за вълци“ Казуси в литературното поле на НРБ [Literatura na sluchaite. Ot “Tyutyun” do “Hayka za valtsi” Kazusi v literaturnoto pole na NRB]. Sofia.

Iliev (1997): Iliev, Konstantin. Слово и дело [Slovo i delo]. Sofia.

Nikolov (1984): Nikolov, Lazar. Бегли спомени и мисли в помощ на бъдещия биограф [Begli spomeni i misli v pomosht na badeshtia biograf] – Българска музика [Bulgarska musika], 52-58.

Nikolov (2022): Nikolov, Lazar. Разказ за преживяното. Биографични бележки и размисли [Razkaz za prejivjqnoto. Biografichni belejki I razmisli]. Sofia.

Summary

Autobiographical sources about New Music have been published in our country for over four decades. Additionally, in both private and public archives, there are still numerous unpublished texts – again by Lazar Nikolov, Konstantin Iliev, Ivan Spasov, Georgi Tutev, and Simeon Pironkov. From the beginning of this report, I have been talking about two types of autobiographical texts: texts intended for publication and functioning in the cultural memory since the end of the totalitarian period, and texts written by the authors with the aim of affirming important facts and truths, but left in the archive or even “forbidden” by them for publication. Such manuscripts are “A Story of Experience” by Lazar Nikolov (2022) and the unpublished “Diaries” by Konstantin Iliev. A primary issue in Konstantin Iliev’s “Diary” is the thought of the incompatibility between the trauma of violence in totalitarian society and the emerging modernist aesthetics. The second symphony by this author is autobiographical and reflects his aesthetic rebellion. The unshared, critical, sharply irreconcilable in its injury to itself word is part of the path to modernism.

Composition Manuscripts from School and Study Years in Memory Institution Collections as a Basis for Research on Composers' Personalities. The Case of Georgs Pelēcis

Композиторски ръкописи от ученическите и студентските години в колекциите на институциите на паметта като основа за изследване на личността на композиторите. Случаят с Георг Пелецис

Baiba Jaunslaviete[1]
Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music

Байба Яунславиете
Латвийска музикална академия „Язепс Витолс"

Abstract: This paper, based on materials of the Latvian National Museum of Literature and Music and the National Library of Latvia, discusses early works by the prominent Latvian composer Georgs Pelēcis (b. 1947), beginning with his teenage years. A collection of such manuscripts offers an opportunity to view a creative personality not only as a genius but also as a human being, with all their creative searches and doubts.

Keywords: minimal music, Khrushchev's thaw, euphony, fugue

Абстракт: В тази статия, въз основа на материали от Латвийския национален музей за литература и музика и Националната библиотека на Латвия, се разглеждат ранните творби на изтъкнатия латвийски композитор Георг (Георгс) Пелецис (р. 1947 г.), като се започне от младежките му години. Колекцията от такива ръкописи дава възможност да се погледне на една творческа личност не само като на гений, но и като на жив човек, с всичките му творчески търсения и съмнения.

Ключови думи: минималистична музика, размразяване на Хрушчов, евфония, фуга

Introduction

When researching a composer's early work, unpublished materials found in music museums and libraries offer a fascinating glimpse into a composer's development. Materials that include sketches or compositions created in childhood, adolescence, or youth attract a particular interest. In all epochs, many of them have survived thanks to family members (for example, Leopold Mozart collected his son Wolfgang's childhood compositions, as noted by the Mozart expert Cliff Eisen, with a 'painstaking orderliness') (Eisen 2001). However, there are also cases where composers deliberately destroyed their early works. The Latvian composer Maija Einfelde (b. 1939) did this as well, but later expressed a significant insight: "With age comes experience, but in youth, when one still lacks this experience, many ideas are bolder and more unusual. Now, unfortunately, I just don't remember them

[1] *Baiba Jaunslaviete (b. 1964) received her Doctorate of Art in 1993. She is a researcher (from 1992), a lecturer (from 1994), and a Professor (from 2025) at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. Her special research subjects cover aspects of Latvian music as well as its stylistic and historical context.*

E-mail: baiba.jaunslaviete@jvlma.lv

anymore. I'm very sorry that I destroyed them)"[2] (Einfelde 2000: 11).

In Latvia, the largest collections of unpublished sheet music scores are held at three major memory institutions – the Latvian National Museum of Literature and Music, the National Library of Latvia, and the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music Library. Several dozen of the pieces from these collections were created by composers during their study years at a conservatory or music academy (i.e., at approximately 18-22 years of age). Among them, works composed while studying harmony and polyphony attract a special interest. Although these works are always focused on a particular technical task, and it is impossible to express oneself with complete freedom, a talented student (frequently a future composer) will still show his or her individuality here. Meanwhile, compositions created by children and adolescents are considerably rarer. This probably reflects the doubts of composers or their heirs regarding the value of such music, possibly also acknowledging it as an overly personal testimony of one's creative biography and thus suitable only for private archives.
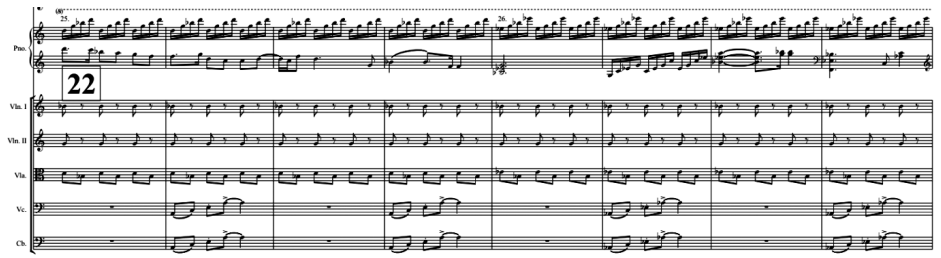


1. Georgs Pelēcis in his garden at Salacgrīva, petunias and other flowers in the background (around 2010). Photo taken by the composer's wife, Marina Pelēce, and stored at the Latvian National Museum for Literature and Music. RTMM p125884

This paper discusses one of the few cases where manuscripts from both the composer's teenage years (school years) and early adulthood (conservatory years) have survived. Namely, it deals with the prominent Latvian composer Georgs Pelēcis (b. 1947). His works offer a valuable opportunity to conduct a case study aiming to at least partially explore the following question: What characteristics (if any) most clearly allow us to recognise a composer's individuality many years before they develop their well-known style? In the search for an answer, a comparative stylistic analysis of the works created by the composer during various periods of his life will be employed, supplemented by some insights he expressed in an interview with the author of this paper.

Georgs Pelēcis in his mature years
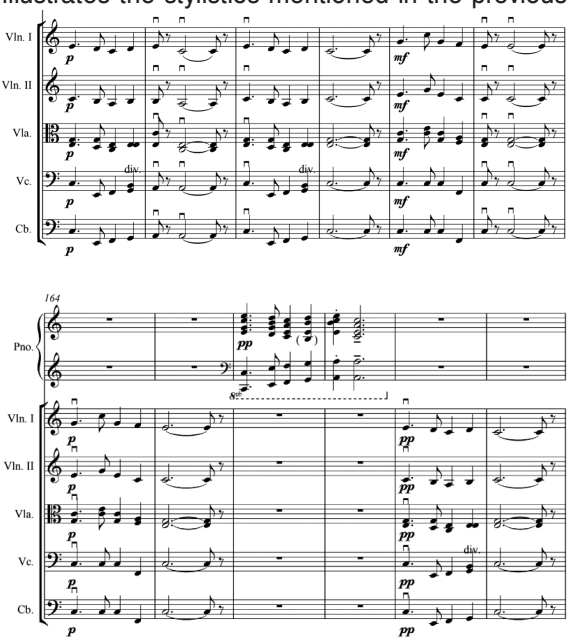
In the post-Soviet period, Pelēcis (Fig. 1) is one of the most recognised composers in Latvia, having received the country's highest award – the Order of the Three Stars (2017). When writing about his style, researchers have often noted the influence of minimal music (Peletsis 2017: 29; Wilson 2021: 8; Zandberga 2023; a.o.). In an interview with the author of this paper, the composer admits that one

[2] The quotation is translated by Amanda Zaeska.



2. *Via passata*, mvm. 2 from *Musica confinanta* by Georgs Pelēcis, mm. 315-322 (piano solo part and string parts). Source: digital score from the composers' personal archive

of the first examples of Western contemporary music he heard during his school years in the 1960s was *In C* by Terry Riley, and it became 'a very pleasant revelation' (Pelēcis 2020). Also, many episodes of his music could be described using the characterisation of Riley's minimal music given by the musicologist Keith Potter: "… combination of modal material in constantly repeating patterns and unvarying fast pulses" (Potter 2001). So, *Via passata*, the second movement from his autobiographical concerto for piano and orchestra, *Musica confinanta* (2014), vividly illustrates the stylistics mentioned in the previous quote by Potter (Fig. 2).



3. Mvm. 2 from the *Concertino bianco* by Georgs Pelēcis, mm. 158-169 (piano solo part and string parts). Source: digital score from the composers' personal archive
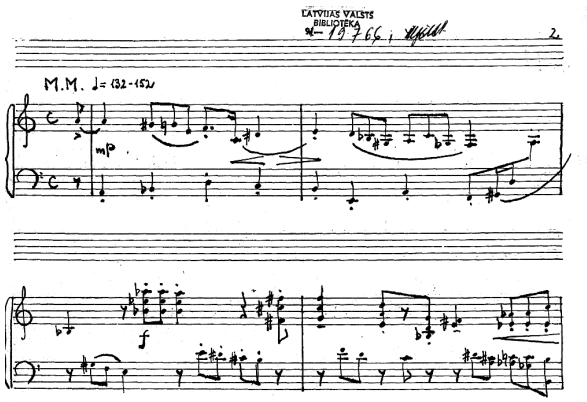
However, such expressions do not encompass Pelēcis' music in all its diversity, where slow tempos and meditative monologues are also significant. The composer himself emphasises that, despite the influence of minimal music, he does not consider himself a minimalist JVLMA (Spiridovska 2025: 156). Pelēcis acknowledges that the concept of euphony is very useful for explaining the aesthetics of his music. Based on his interview, musicologists A. Lju and O. Sinel'nikova note: "The last concept [euphony] arrived in music in the fifteenth century and remained until the twentieth century. It means 'beautiful sound, harmony'. It refers to the aesthetics of imperfect

consonance (thirds, sixths). 'Everything I do is a hymn to euphony' – says Pelēcis"[3] (Lju & C Sinel'nikova 2019: 109).

An example could be the second movement of the *Concertino bianco* for piano and strings (1983). The rhythmic ostinato here is not related to a fast pulse, but to a meditative deepening in fine, nuanced changes of major and minor chords. Although there are some dissonant derivations, especially in measures 166-167, the colour of imperfect consonances mentioned in the previous quotation (Lju & C Sinel'nikova 2019: 109) is dominant (Fig. 3).

The early manuscripts by Pelēcis

Are any of the described stylistic features of Pelēcis' music foreshadowed in his early works? When trying to answer that question, let us first look at his Scherzo-Toccata for piano. This work, stored at the National Library of Latvia, was composed when Pelēcis was approximately 16 or 17 years old, a student at the Emīls Dārziņš music school in Riga (Fig. 4).



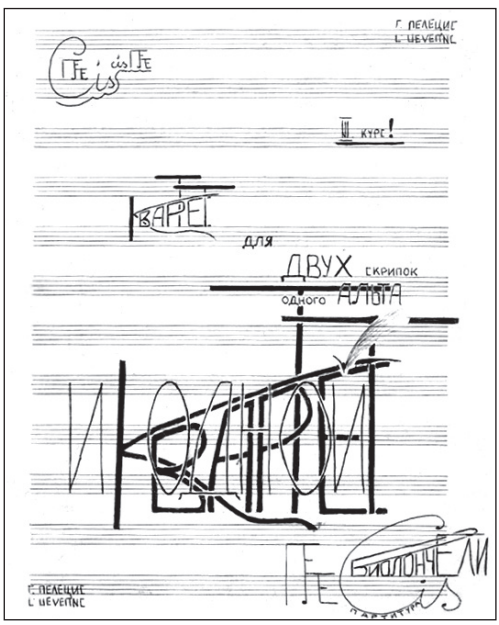
4. Georgs Pelēcis, *Scherzo-Toccata*: the beginning. Source: A manuscript in the National Library of Latvia, N91-3/409

The first two bars are based on a sustained rhythmic pulse, which, on the one hand, could foreshadow the aforementioned fascination with repetitive (ostinato) elements. On the other hand, this rhythm represents the march as one of the most popular genres during Pelēcis' childhood in the Soviet Union, while the tonal but sharp harmonic language might suggest the influence of Sergei Prokofiev. The steady march-like pulse of the Scherzo-Toccata disappears after the first few bars, and the rest of the piece is filled with unexpected, changing impulses in terms of rhythm, harmony, and dynamics. The piano sounds almost like a percussive instrument. Thus, this work shows characteristics of Pelēcis' music that he chose not to develop any further in his mature years.

At the same time, it is a testimony to the Latvian and, generally, Soviet music tendencies of the 1960s. To understand this, some historical background is necessary. The decision of the Central Committee of the All-Union Communist Party *Against Formalistic Tendencies in Soviet Music* (10 February 1948) had largely stopped Latvian composers' modernistic searches because experiments in this field had

[3] Translated by the author of this paper.

become simply dangerous. However, Khrushchev's thaw brought a more liberal atmosphere throughout society and culture. During this period, new formal principles, such as montage-like juxtapositions of short thematic impulses, and experiments in the field of harmony appeared in the music of many young Latvian composers, and it was a reaction to the previous stylistics that musicologist Arnolds Klotiņš described as 'stagnant romantically contemplative thought' (Klotiņš 2024: 5). True, Pelēcis' attitude towards this tendency was contradictory. He notes: "Among the composition students of the time, I felt like the black sheep, because everyone was very drawn to the ideas of the avant-garde – trying to write as modern as possible [...] For me, it was completely against my nature – I couldn't handle that contradiction. Now I have defined myself: what I'm aiming for in music is euphony, or the so-called new consonant music (goodness/eloquence)" (Pelēcis 2020). As the composer himself admits with laughter, Scherzo-Toccata: "It's my only avant-garde, but I'm not ashamed of it yet"[4] (Pelēcis 2020).



5. Georgs Pelēcis, String Quartet, composed in his third year of study at the Moscow Conservatory (around 1967/1968): title page. A manuscript stored at the Latvian National Museum of Literature and Music, RTMM 873990

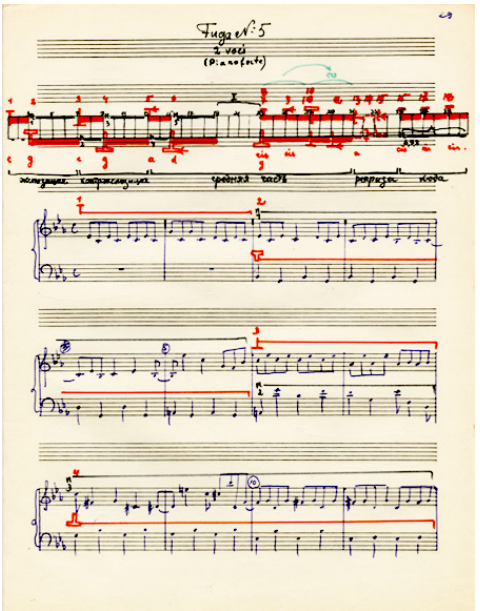
After graduating from the Dārziņš school in Riga (1965), Pelēcis studied at the Moscow Conservatory (1965–1970). The Latvian National Museum of Writing and Music contains several compositions written by Pelēcis during his Conservatory years, including a string quartet. Attention has been paid to the design of the cover page, with the spelling of the surname 'Pelēcis' in the original version and mirror inversion, and to the uniquely visualised idea of crescendo in the spelling of several words (Fig. 5).

This design already reveals a feature, which is felt in Pelēcis' music as well – playfulness, metaphorically saying 'games with marbles', showing simple musical or verbal elements in a sometimes new, unexpected light. Such a smart visualisation reflects a facet of the composer's creative personality unknown to the broader audience because it is not used in his published works. During his polyphony studies at the Moscow Conservatory, Pelēcis has written various types of fugues. However, these pieces foreshadow not so much his later compositions (where the fugue principle

[4] Both quotations by Pelēcis are translated by the author of the paper.

is quite rarely used) as another area of Pelēcis' professional activity – he was also a musicologist, a long-time professor of polyphony at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. Among the fugues created during his 3rd year of study (1967/68), there is an example that already reflects the composer's interest in the repetitive technique – in this case, long-lasting, easily varied repetitions of the same pattern (Fig. 6).

Thus, the young composer, consciously or unconsciously, has created a postmodern link between historically distant stylistic directions – Baroque (the tonal conception of the fugue corresponds to Baroque principles) and twentieth-century minimal music. Such a juxtaposition of seemingly incompatible units is rooted in the aesthetics of postmodernism, and it is also found in Pelēcis's later works, for example, in his *Thirteenth London Symphony* (2002), in which the stylisation of Haydn's music is combined with the motifs of Latvian folk songs.



6. Georgs Pelēcis, Fugue, composed in his third year of study at Moscow Conservatory (around 1967/1968): the beginning. A manuscript stored at the Latvian National Museum of Literature and Music, RTMM 873989

Conclusion

The analysed compositions, representing the adolescence and youth of the composer, are vivid evidence, first, of the environment in which he grew up and was educated, and, of course, the historical background of the era. Meanwhile, the individual, inimitable style of Pelēcis himself, which connoisseurs will recognise, has not yet crystallised in these early works. Using a comparative analysis, we can find features that already foreshadow the music of the composer's mature years, but they appear not as the main ones, but only as some of many characteristics.

Pelēcis' early works also reflect a more complicated harmonic language than the compositions of his mature years, in which his own style has already stabilised. Thus, at least in this case, the words of Maija Einfelde quoted in the introduction of the article have once again proven true: "With age comes experience, but in youth, when this experience is still lacking, many ideas are bolder and more unusual" (Einfelde 2000: 11). However, we cannot absolutize this observation with certainty, because there are many cases in music history where the opposite development can be observed: just one example is the evolution of Arnold Schoenberg from his

Verklärte Nacht created in the late-romantic style to the more radical and complex works based on the free atonality or (later) dodecaphony.

The duty of memory institutions to preserve unpublished manuscripts by prominent composers is not debatable. However, considering that there are relatively few pieces written during the childhood and adolescence of composers and stored at museums and library collections, perhaps some proactive strategy may be needed on the part of memory institutions, namely approaching composers and their families to encourage them to value and preserve such earliest works. A collection of such manuscripts offers an opportunity to view a creative personality not only as a genius but also as a human being, with all their creative searches, doubts, victories, and losses. Getting to know composers from this perspective would enrich our understanding of music history in all its diversity.

Bibliography

Resources

Georgs Pelēcis' personal archive: *Concertino bianco*, digital score.

Georgs Pelēcis' personal archive: *Musica confinanta*, digital score.

JVLMA: Spiridovska, Anastasija (2025). Georga Pelēča koncerti klavierēm un orķestrim: komponista biogrāfijas un žanra interpretācijas konteksti. Master Thesis, defended at the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music. Stored at the personal archive by Baiba Jaunslaviete.

LNB, N91-3/409: National Library of Latvia, inv. No. N91-3/409 [Georgs Pelēcis, *Scherzo-Toccata*, composers' manuscript].

RTMM 873989: Latvian National Museum of Literature and Music, inv. No. RTMM 873989 [Georgs Pelēcis, Fugues, composed in the third year of study at Moscow Conservatory (around 1967/1968)].

RTMM 873990: Latvian National Museum of Literature and Music, inv. No. RTMM 873990 [Georgs Pelēcis, String Quartet, composed in the third year of study at Moscow Conservatory (around 1967/1968)].

RTMM p125884: Latvian National Museum of Literature and Music, inv. No. p125884 [Georgs Pelēcis in his garden at Salacgrīva, petunias and other flowers in the background (around 2010). Photo made by the composer's wife Marina Pelēce].

RTMM p125890: Latvian National Museum of Literature and Music, inv. No. p125890 [Georgs Pelēcis: Interviewed by the author of the paper, 2020].

Literature

Einfelde (2000): Einfelde, Maija. Esmu pretstraumes peldētāja. Intervija Ievai Samauskai. – Ieva, 45, 10-11, 13.

Klotiņš (2024): Klotiņš, Arnolds. Pārskats par 20. gadsimta modernisma attīstību Baltijas valstu mūzikā un tā lomu sovetiskās normatīvās estētikas pārvarēšanā: 1940–1990. – Letonica, 55, 4-23.

Lju, Sinel'nikova (2019): Lyu, A. P.; O. V. & Sinel'nikova. Композитор Георг Пелецис: новая консонантная музыка [Kompozitor Georg Peletsis: novaya konsonantnaya muzyka]. – Kul'tura i iskusstvo: poiski i otkrytiya [Культура и искусство: поиски и открытия]. Otvetstvennyy redaktor P. S. Kolesnikova [Ответственный редактор П. С. Колесникова]. Kemerovo, 105-111.

Wilson (2021): Wilson, Tara. Russian Minimalist Music: a 'Maximalist' Approach. – Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya, 25, 8-27.

Zandberga (2023): Zandberga, Diāna. The Pianist's Perception of Figurative Texture in Piano Works by Latvian Composers. – Culture Crossroads, 22(1), 58-70.

Online resources

Against Formalistic Tendencies in the Soviet Music (February 10, 1948). Available at: https://sovietheistory.msu.edu/1947-2/zhdanov/zhdanov-texts/against-formalistic-tendencies-in-soviet-music/ [Accessed 22 June 2025].

Eisen (2001): Eisen, Cliff. Mozart, (Johann Georg) Leopold. – Grove Music Online. Available at: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278234 [Accessed 22 June 2025].

Peletsis (2016): Peletsis, Anna (2017). The Piano Music of Georgs Pelēcis: A Study of Selected Works. McGill University. Doctoral dissertation. Available at: https://dam-oclc.bac-lac.gc.ca/eng/16132efb-f9c2-4de7-a555-b33bd192f9d6 [Accessed 22 June 2025].

Potter (2001): Potter, Keith (2001). Minimalism (USA). – Grove Music Online. Available at: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257002 [Accessed 22 June 2025].

Summary

An interesting part of the composers' creative heritage is the unpublished materials of their early work, which represent their childhood, adolescence, or youth. This paper, based on materials from the Latvian National Museum of Literature and Music and the National Library of Latvia, discusses early works by the prominent Latvian composer Georgs Pelēcis. Considering that there are relatively few pieces written during the childhood and adolescence of composers and stored in museums and library collections, perhaps some proactive strategy is needed from the memory institutions, namely approaching composers and their families to encourage them to value and preserve such earliest works. A collection of such manuscripts offers an opportunity to view a creative personality not only as a genius but also as a human being, with all their creative searches and doubts.

The Music or the Party – or Both? Composers' Choices in Soviet Ukraine (Based on Documents from the Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine)

Музиката или Партията – или и двете? Изборите на композиторите в Съветска Украйна (въз основа на документи от Централния държавен архив-музей на литературата и изкуствата на Украйна)

Kateryna Suglobina[1]
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine

Катерина Суглобина
Изследователски институт за съвременно изкуство,
Национална академия на изкуствата на Украйна

Iuliia Bentia[2]
Modern Art Research Institute,
National Academy of Arts of Ukraine

Юлия Бентя
Изследователски институт за съвременно изкуство,
Национална академия на изкуствата на Украйна

Abstract: This article explores how composers in Soviet Ukraine navigated the ideological demands of the Communist Party to avoid repression or advance their careers. Drawing on documents from the Union of Composers of Ukraine and personal archival fonds, the authors analyse the strategies of Ukrainian composers under totalitarian rule. The study highlights the tension between artistic autonomy and political conformity, offering new insights through the cases of Mykhailo Verykivsky, Andrii Shtoharenko, and Borys Liatoshynsky.

Keywords: Soviet cultural policy, ideological control in music, artistic autonomy under totalitarianism, Union of Composers of Ukraine, archival research in musicology, Ukrainian modernism, postcolonial perspectives on Soviet art

Абстракт: Статията изследва как композиторите в Съветска Украйна са съумявали да лавират сред идеологическите изисквания на Комунистическата партия, за да избегнат репресии или да напреднат в кариерата си. Въз основа на документи от Съюза на

---

[1] *Kateryna Suglobina is a PhD student at the Modern Art Research Institute, the National Academy of Arts of Ukraine. Research areas: cultural studies and music politics. Author of the articles (all in Ukrainian): 'Chamber Music: Ideas and Transformations' (2008); 'Organisation and Management of Cultural Processes in a Totalitarian State on the Example of the Third Reich' (2023).*

E-mail: suglobina@gmail.com

[2] *Iuliia Bentia, PhD, is a senior research fellow in the Department of Performing Practices and Stage Art at the Modern Art Research Institute (MARI), National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv. In 2021 she earned her PhD in Art Studies (Theory and History of Culture) at MARI after completing her thesis at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, on the worldview of Sentimentalism's cultural hero through the lens of genre and style. In 2022 she was awarded with a non-residential fellowship for Ukrainian scholars, cultural figures, and public intellectuals by the Institute for Human Sciences (Austria) and Harvard Ukrainian Research Institute (US). Her current research interests focus on the history of Ukrainian music and contemporary Ukrainian theatre.*

E-mail: yuliabentia@gmail.com

композиторите на Украйна и лични архивни фондове авторите анализират стратегиите на украинските композитори при тоталитарното управление. Изследването разкрива напрежението между художествената автономия и политическото подчинение чрез примерите на Михайло Вериківски, Андрій Штогаренко и Борис Лятошински.

Ключови думи: съветска културна политика, идеологически контрол в музиката, художествена автономия при тоталитаризъм, Съюз на композиторите на Украйна, архивни изследвания в музикознанието, украински модернизъм, постколониални перспективи върху съветското изкуство

Could a composer living in Soviet Ukraine choose not to cooperate with the Communist Party? How did a composer's loyalty to the authorities affect their career? This article seeks to answer these questions by examining the direct and seemingly obvious links between an artist's allegiance to the party leadership and his professional success. Drawing on archival documents preserved in a unique institution – the Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine (CSAMLA) – we aim to determine how much of a composer's output needed to be ideologically engaged for them to avoid repression or, conversely, to advance rapidly and become frequently performed.

The need to analyse the relationship between the composer and the authorities cannot be fully addressed using the traditional toolkit of musicology, which focuses on issues such as genre, style, artistic development, performance history, and the like. While these aspects remain important and worthy of consideration, understanding the creative lives of artists in Soviet Ukraine requires particular attention to the analytical tools of colonial studies, which place power relations at the centre of inquiry. Given Ukraine's special status within the USSR, contemporary Ukrainian scholar Svitlana Biedarieva describes these relations as 'ambicolonial', explaining the specificity of the Ukrainian–Russian situation as follows: 'In the case of Ukraine – and other now-independent countries of Eastern Europe, such as Belarus, the Baltic states, Kazakhstan, or Georgia, among others, the condition of side-by-side coexistence with the more powerful neighbour resulted in a slow hybridization of mutual impacts. This slow fusion formed a much stronger bond between the coloniser and the colonised, including the impossibility of drawing a divisive line within some of the syncretic formations and the related inability of identifying one side's agency in the production of these hybrid constructions of culture' (Biedarieva 2025: 70). This situation necessitates a more complex analysis and a more nuanced understanding of power relations within the artistic environment of Soviet Ukraine, as well as a vision of the different 'roles' available to artists – an issue that will be further illustrated through the examples of three prominent Ukrainian composers: Mykhailo Verykivsky, Andrii Shtoharenko, and Borys Liatoshynsky.

A thorough analysis of the relationship between Ukrainian composers and the authorities also requires an examination of the key aspects of the Union of Soviet Composers' functioning, which directly influenced the activities of all composers in the Soviet Union and was responsible for shaping the ideologically 'correct' musical landscape of the country. Documents such as the minutes of meetings of the Union of Soviet Composers of Ukraine and the personal files of artists make it possible to

understand the extent of party control over the activities of Union members. Most of the materials on which this study is based are preserved in the CSAMLA, founded in the 1960s.

The Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine (CSAMLA) is a unique institution for many reasons. First and foremost, its location is exceptional: it is situated on the grounds of the National Reserve 'Sophia of Kyiv', at the centre of which stands the eleventh-century Saint Sophia Cathedral – one of the most treasured monuments of both the material and spiritual heritage of the Ukrainian people and the entire Christian world. As early as the time of Prince Yaroslav the Wise (983/987–1054), a large library was located here, although, unfortunately, it has not survived to the present day. Symbolically continuing the tradition of this ancient book collection, the CSAMLA was founded in 1966 at the initiative of the Union of Writers of Ukraine. It was housed in a historic building dating from the second half of the eighteenth century – the former bursa (seminary boarding school) of the Sophia Monastery.

Secondly, this institution is unique in its structure, as it combines an archive, a library, and a museum with memorial rooms dedicated to Ukrainian artists. Notably, the memorial rooms recreated within the premises of the CSAMLA honour prominent cultural figures such as Ukrainian writers Yurii Yanovsky and Yurii Smolych, painter Mykola Hlushchenko, composer Platon Maiboroda, and film director Oleksandr Dovzhenko. These spaces have been digitised in 3D format and can be visited through the CSAMLA museum website (CSAMLA 2021). It is worth emphasising that the digitisation and preservation of cultural heritage is of particular importance in the context of the ongoing Russo-Ukrainian War, as cultural landmarks face the constant threat of destruction due to missile and drone strikes by the aggressor state.

As of early 2025, the archive holds a total of 1,442 fonds, including 127 fonds from arts-related organisations and over 1,315 personal fonds of writers, artists, composers, architects, and art historians (CSAMLA 2025). The volume of materials and archival holdings allows it to be classified as one of the largest art archives in Europe. One of its European counterparts – also encompassing collections from various artistic fields – is the Archive of the Academy of Arts in Berlin (Das Archiv der Akademie der Künste), which houses a comparable number of private collections belonging to artists. However, when combined with its library and memorial rooms dedicated to cultural figures, the CSAMLA stands out as truly exceptional.

The solid archival foundation of the CSAMLA was laid by its first director – scholar and public figure Liudmyla Protsenko (1927–2000). Coming from an artistic family, she had both a degree in history and a musical education. Protsenko actively established personal connections with donors and their relatives (within just one year of the Archive-Museum's operation, contact had been made with over 300 families of artists) and was engaged in locating and preserving materials related to repressed cultural figures such as Mykola Zerov, Yevhen Pluzhnyk, Ostap Vyshnia, Valerian Pidmohylny, Vasyl Verkhovynets, and Hnat Khotkevych, among others. She personally communicated with repressed and, at that time, not yet rehabilitated

(exonerated) artists – an activity that was, of course, carried out in defiance of the official mandates imposed on the institution by the Soviet authorities (Khodorovsky 2011: 86).

Among the initiatives that later led to the leadership's dissatisfaction with the director's work was an attempt to organise a museum exhibition titled *The Development of Ukrainian Culture from the Tenth to the Twentieth Century.* Such an exhibition would have highlighted the genuine continuity of Ukrainian history and culture, emphasising its deep roots independent of the Muscovite state. Unfortunately, due to her overly active efforts to preserve Ukrainian cultural heritage, the director was dismissed on fabricated charges. Nevertheless, the core principles of the Archive-Museum's work established by Liudmyla Protsenko remained important guiding values for the institution's staff in the years that followed.

The archive of the Union of Composers of Ukraine was one of the first cultural institution holdings to be preserved in the Archive-Museum, and it remains there to this day. The Union was founded in 1932, concurrently with the official introduction of the so-called method of socialist realism as the dominant aesthetic doctrine. Operating under various names (initially as the Union of Soviet Musicians), the Union of Composers of Ukraine became a part of the Union of Composers of the USSR – that is, a kind of branch of the central, metropolitan Union based in Moscow, which included the most prominent composers from across the Soviet republics. This Soviet structure had, on the one hand, an official and seemingly noble aim: to promote unity and collaboration among artists. On the other hand, as becomes clear from the archival materials, it also functioned as a mechanism of control and management over the artistic elite.

A study of the Union's documents reveals that its operations were structured according to the same planning principles that governed the Soviet economy. These included five-year plans for the composition of musical works and musicological studies on predetermined themes, all of which were to be completed within set deadlines. There were also plans for the preparation of compositions to mark dates important to Soviet political ideology – for example, the three-hundredth anniversary of the 'reunification' of Russia and Ukraine in 1954[3].

An important component of the organisation's work was the activity of specialised sections, such as those for children's music, military patriotic songs, or chamber and symphonic music. These sections were responsible for organising the production of music in the required volume and in a manner aligned with the expectations of the party leadership. The frequency and objectives of the section meetings can be traced through the materials preserved in the Union's archival fond[4].

The Union also exercised control over the musical repertoire, as evidenced by documents such as the 'List of Works Recommended for Performance Abroad'[5]

---

[3] CSAMLA, f. 661, inv. no. 1, a.u. 218.

[4] CSAMLA, f. 661, inv. no. 1 & 1d.

[5] CSAMLA, f. 661, inv. no. 1d, a.u. 53.

and 'Creative Profiles of Composers of Ukraine'[6]. Since music in the Soviet state was expected to serve the needs of the working masses, workers would send special letters to the Union expressing their wishes for new compositions. One notable example is the 'Open Letter from Collective Farmers to Composers and Poets Regarding the Creation of New Soviet Songs', dated July 1945[7].

Over time, the ideological rigidity of the Union gradually softened. The preface to the inventory of files from 1990 indicates that an important component of the Union's work had become the rehabilitation of artists who had fallen victim to Stalinist repressions – among them, composers Borys Kudryk and Vasyl Barvinsky. Barvinsky had served for many years as the rector of the Lviv Conservatory. In a symbolic act ordered by the authorities, his works were publicly burned in the courtyard of the Conservatory; afterwards, the composer himself was exiled for ten years.

Among the documents in the Union's fund are those that attest to the close cultural cooperation between composers and musicians from Bulgaria and Ukraine – for example, the 'Correspondence on the Organisation of the Days of Ukrainian Music in Bulgaria and the Days of Bulgarian Music in Kyiv', dated 1980[8].

Answers to the question of what major personal and creative challenges composers faced in Soviet Ukraine can be found in the personal fonds of artists preserved in the Archive-Museum. These materials make it possible to trace the relationship between composers and the Soviet authorities, as well as the extent to which artists were required to cooperate with the Party – often through the mediation of the Union of Composers – to achieve certain career goals, such as public performances of their works, official positions, or awards. In many cases, such cooperation was also necessary simply to be able to work without obstruction and to avoid repression or accusations of Ukrainian nationalism.

One of the composers whose life and work deserves particular attention for many reasons is Mykhailo Verykivsky (1896–1962) – an artist deeply rooted in Ukrainian national traditions, and the author of the first Ukrainian ballet and oratorio, as well as music for theatre and film[9]. His artistic development took place during the period of 'Ukrainization' ('korenizatsiya', 1920s to early 1930s), when the official policy encouraged engagement with national themes and artistic innovation.

Verykivsky undoubtedly ranks among the most prominent Ukrainian composers of the first half and middle of the twentieth century; yet, he continues to be regarded as somewhat of a moderate conservative in terms of compositional style. His innovative work with Ukrainian folklore is often mistaken for the more conventional, officially sanctioned use of folk elements typical of the mid-twentieth century – a practice aimed at making compositions sound 'folk-like' in accordance with Party directives. His close circle included prominent Ukrainian literary figures such

---

[6] CSAMLA, f. 661, inv. no. 1d, a.u. 64.

[7] CSAMLA, f. 661, inv. no. 1, a.u. 35.

[8] CSAMLA, f. 661, inv. no. 1, a.u. 1317.

[9] CSAMLA, f. 1250.

as Pavlo Tychyna[10] and Maksym Rylsky[11] – writers who managed to preserve their lives and continue writing by making compromises with the Party. At the same time, many of those with whom Verykivsky collaborated during those years were later repressed and even executed on fabricated charges.

Despite the fact that throughout his life the composer remained faithful to Ukrainian themes, rooted his work in Ukrainian folklore, participated in creating the repertoire of the Ukrainian Autocephalous Orthodox Church, and was active in the most important musical associations of the 1920s – despite his impassioned speeches in the notorious year of 1948 in defence of colleagues and students, and the fact that he never joined the Communist Party of the Soviet Union – Verykivsky nonetheless managed to avoid serious persecution. Although he was one of the leading figures of Ukrainian modernism, he still paid tribute to Soviet officialdom. In 1945, his *Song about Stalin* was published as a separate edition in Kyiv, and he dedicated several compositions to the Soviet leader's seventieth birthday. He also authored the songs *A Hut in Gori*[12] and *The Wise Teacher* (both about Stalin[13]). In total, he composed no more than a dozen such propagandistic works, which, compared to his vast creative output, appear as a mere drop in the ocean. In 1943, together with writers and fellow composers Andrii Shtoharenko and Borys Liatoshynsky – who will be discussed in the following sections – Verykivsky created a large-scale musical production titled *Victory Celebration*[14]. It was likely thanks to this work that, in 1944, he was awarded the title of Honoured Artist of the Ukrainian SSR.

However, Verykivsky did not entirely escape the wave of repressions of the late 1940s, which, for composers, were relatively mild compared to those faced by writers or theatre professionals. At the end of the 1940s, due to his 'excessive focus' on Ukrainian historical themes, Verykivsky was banned from teaching composition at the Kyiv Conservatory, and his works were removed from the repertoires of opera theatres.

Commissioned propagandistic compositions constitute a relatively small part of the composer's extensive legacy and do not define who Verykivsky is for Ukrainian culture today. At the same time, the available archival materials challenge the long-standing notion within the Ukrainian musical community that he never cooperated with the authorities or composed works at the Party's behest. Despite the contradictions inherent in such a belief, it reflects the fact that both the artistic community of Ukraine and the composer himself did not view these works as artistic achievements, but rather as necessary compromises.

Today, it can be asserted that the true return and rediscovery of Mykhailo Verykivsky's oeuvre still lies ahead. Awaiting new – or in some cases, first-ever – stage productions are his ballet *Pan Kanyovsky*, based on the Ukrainian folk historical

---

[10] CSAMLA, f. 1250, inv. no. 1, a.u. 241-242.

[11] CSAMLA, f. 1250, inv. no. 1, a.u. 214-219.

[12] CSAMLA, f. 1250, inv. no. 1, a.u. 441.

[13] CSAMLA, f. 1250, inv. no. 1, a.u. 477.

[14] CSAMLA, f. 1250, inv. no. 1, a.u. 203.

song *In the Town of Bohuslavka*; the operas *Heavenly Affairs* (libretto by Ostap Vyshnia), *Viy* (a dramatization of the novella by Mykola Gogol), *The Sotnyk* and *The Servant Woman* (both based on poems by Taras Shevchenko); as well as operatic études such as *A Fable about the Thistle and the Rose* (text by Leonid Hlibov) and *The Fugitives* (based on a short story by Mykhailo Kotsiubynsky).

A contrasting example – a figure whose career appears exemplary from the standpoint of Soviet ideology – is Andrii Shtoharenko (1902–1992). His biography, as outlined in the preface to the inventory of his personal archive[15], serves as a model of the ideal Soviet composer. Born into a working-class family that consistently supported the Red revolutionary movement, Shtoharenko performed in his youth with a family ensemble for units of the Red Army. In 1926, still an amateur musician at the time, he founded a bayan ensemble that he named The First Ukrainian Komsomol Chamber Ensemble of Bayanists (Vynohradov 1973: 7).

Later, having received his education at the Kharkiv Institute of Music and Drama, the composer went on to produce a large number of politically engaged works with such telling titles as *Glory to the Communist Party!* (1953)[16], *The Star of Communism Has Risen* (1955)[17], *A Lyrical Ode to October* (1957)[18], and *Russia* (1960)[19]. The proportion of propagandistic compositions in Shtoharenko's oeuvre is quite substantial – of the eighteen manuscript scores preserved at the CSAMLA, at least ten are directly or indirectly tied to ideologically motivated commissions.

The Soviet authorities, in turn, paid considerable attention to the composer: Shtoharenko was awarded numerous prestigious posts and honours, including two Stalin Prizes. He served as the head of the Kyiv Conservatory for twelve years and held the influential position of Chair of the Union of Composers of Ukraine for nearly two decades. His influence on Ukraine's musical life can be compared to that of playwright Oleksandr Korniychuk – himself a multiple laureate of the Stalin Prize – on the theatrical world. Korniychuk's plays were staged not only throughout the vast network of Soviet theatres but also abroad, including in theatres in Bulgaria.

Shtoharenko was, overall, a rather prolific composer – he wrote six symphonies, several orchestral suites and concertos for solo instruments with orchestra, as well as a number of choral works. Given his status, his compositions were frequently performed and recorded in Soviet recording studios. Today, however, the works of Andrii Shtoharenko – marked by a distinct imprint of Soviet ideological conformity – are seldom performed in Ukraine. It is challenging to engage contemporary Ukrainian audiences with such overtly propagandistic content, especially in the context of the ongoing Russo-Ukrainian War. At the same time, the composer's active and often pragmatic collaboration with the authorities should not lead scholars and researchers to dismiss the artistic value of his works.

---

[15] CSAMLA, f. 109, inv. no. 1.

[16] CSAMLA, f. 109, inv. no.1, a.u. 10.

[17] CSAMLA, f. 109, inv. no. 1, a.u. 11.

[18] CSAMLA, f. 109, inv. no. 1, a.u. 3.

[19] CSAMLA, f. 109, inv. no. 1, a.u. 4.

A special place among the personal fonds held at the CSAMLA belongs to the archive of Borys Liatoshynsky (1895–1968)[20], one of the most prominent and internationally recognised Ukrainian composers of the twentieth century. He was the mentor of an entire generation of Ukrainian composers of the 1960s – figures who continue to represent Ukrainian art on the global stage today – including Valentyn Silvestrov, Leonid Hrabovsky, Vitaliy Hodziatsky, Yevhen Stankovych, Volodymyr Zahortsev, and others.

Throughout his life, Liatoshynsky also held significant positions: he served for two years as the head of the Union of Composers of the Ukrainian SSR and was a member of the Board of the Union of Composers of the USSR. Naturally, he too composed several works commissioned by the authorities. His most well-known work of this kind was composed in 1939, the same year he became head of the Union of Ukrainian Composers: the *Festive Cantata*, dedicated to Joseph Stalin[21]. Two years earlier, he had contributed to the totalitarian regime by composing an opera on a historical revolutionary subject, *Shchors*, thereby initiating the artistic mythologization of the events of the 1920s in Ukraine – a process further visualised in 1939 by the film *Shchors* by the renowned Ukrainian filmmaker Oleksandr Dovzhenko.

The complex trajectory of Borys Liatoshynsky's integration into Ukrainian culture has been thoroughly analysed in the monograph by scholar Igor Savchuk (2020), who emphasises that for someone born into a Polish family raised within Russian artistic traditions, entering the sphere of Ukrainian art involved several bifurcation points linked to wars and other political upheavals of the early twentieth century. At the same time, Liatoshynsky's close ties with Polish artists and his ability to travel to the West – to participate in festivals and serve on juries for music competitions – afforded him the opportunity to immerse himself regularly in entirely different musical environments, where he could draw inspiration and strength for his continued creative work.

Overall, Borys Liatoshynsky was likely an example of a moderate artist who managed to find a balance between high art and avoiding confrontation in his dealings with the authorities. A thoughtful, highly educated artist – an intellectual and a distinguished teacher – he typically expressed his disagreement with the political situation only in private conversations with his closest colleagues. Accordingly, Liatoshynsky's correspondence, particularly with his teacher and friend, the composer Reinhold Glière, holds considerable value (Liatoshynsky 2002). The two artists were very close, and in these letters Liatoshynsky confided openly to his friend. One particular episode, documented in their correspondence, is especially worth examining in detail, as it reveals just how influential trade unions were in the early years of the Soviet Union, and how even ordinary orchestral musicians could undermine a composer's career under the guise of combating 'formalism'.

In the 1930s, the Soviet Union institutionalised public discussions of newly composed works, involving composers, performers, and 'representatives of the

---

[20] CSAMLA, f. 181, inv. no. 1.

[21] CSAMLA, f. 181, inv. no. 1, a.u. 31.

public'. From a letter by Liatoshynsky to Glière, we learn that during one such discussion, a group of orchestra musicians expressed outrage at the complexity of Liatoshynsky's *Second Symphony*, accusing the composer of formalism. One young violinist even bluntly told him that the music was 'nonsense'. Due to the musicians' vocal dissatisfaction – including complaints sent to newspapers and government bodies – the work was effectively banned from performance under dubious pretexts, a move reinforced by ideologically motivated musicologists who echoed the criticism. The composer was deeply unsettled by the realisation of how much he would have to limit his musical language to conform to the aesthetic demands of the Soviet regime.

What mattered most to the composer was serving art itself – not the Party – and it is likely for this reason that he secured his rightful place in the history of both Ukrainian and world music. Although he could not entirely avoid persecution – and those repressions also affected performers of his music in the late 1940s and early 1950s – his works have stood the test of time. His five major symphonies continue to be performed regularly in Ukraine and abroad. His chamber music is part of the core repertoire in Ukrainian music education and concert performance. His opera *The Golden Crown*, based on Ivan Franko's novella *Zakhar Berkut*, which first saw a stage production in the early 1930s, has recently been revived in a new, contemporary interpretation at the Lviv Opera. Directed by Ivan Uryvsky, the production places a strong emphasis on the repressive realities of the totalitarian regime.

In conclusion, this study of the relationship between compositional creativity and collaboration with authority under a totalitarian regime – based on archival materials from the CSAMLA – demonstrates that the creative strategies of composers in Soviet Ukraine emerged at the intersection of ideological pressure, pragmatic ambition, and the desire to preserve artistic autonomy. Accordingly, the unique richness of the archival collections at the CSAMLA enables a rethinking of the roles and strategies of Ukrainian composers – from those who adapted to the system to those who found subtle ways to maintain their creative identity, even in times of the most intense ideological pressure.

The analysis of the Union of Soviet Composers of Ukraine's activities, based on archival documents, confirms that the Union functioned not only as a creative platform but also as an instrument of strict party control – from planning 'patriotic' works to censorship and repertoire bans. A clear correlation was evident between the number of ideologically motivated commissions and a composer's career advancement, revealing the limitations of artistic freedom under a totalitarian regime. This raises a fundamental scholarly question that remains unresolved: Should the creative output of artists who consciously collaborated with the authorities be dismissed as remnants of a totalitarian system, or does it require re-evaluation within the framework of postcolonial studies? We argue that the latter approach is more appropriate.

Bibliography

Resourses

CSAMLA, f. 109: Центральний державний архів-музеї літератури і мистецтва України, фонд 109 – Штогаренко Андрій Якович [Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, fond 109 – Shtoharenko Andrii Yakovych].

CSAMLA, f. 181: Центральний державний архів-музеї літератури і мистецтва України, фонд 181 – Лятошинський Борис Миколайович [Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, fond 181 – Liatoshynsky Borys Mykolaiovych].

CSAMLA, f. 661: Центральний державний архів-музеї літератури і мистецтва України, фонд 661 – Спілка композиторів України [Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, fond 661 – Union of Composers of Ukraine].

CSAMLA, f. 1250: Центральний державний архів-музеї літератури і мистецтва України, фонд 1250 – Вериківський Михайло Іванович [Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine, fond 1250 – Verykivsky Mykhailo Ivanovych].

Literature

Biedarieva (2025): Biedarieva, Svitlana. Ambicoloniality and War: The Ukrainian-Russian Case. Cham, Switzerland.

Khodorovsky (2011): Khodorovsky, Mykhailo. Вона була першою [Vona bula pershoiu]. – Архіви України [Arkhivy Ukrainy], 2–3, 86–96.

Liatoshynsky (2002): Liatoshynsky, Borys. Епістолярна спадщина. Том 1: Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956) [Epistoliarna spashchyna. U dvokh tomakh.Tom 1: Borys Liatoshynsky – Reinhold Hliier. Lysty (1914–1956)]. Eds. M. Kopytsia & I. Tsarevych. Kyiv.

Savchuk (2020): Savchuk, Igor. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти [Borys Liatoshynsky i polska kultura: komunikatsii, kolaboratsii, kontsepty]. Nizhyn.

Vynohradov (1973): Vynohradov, Glib. Андрій Штогаренко [Andrii Shtoharenko]. Kyiv.

Online resources

CSAMLA (2021): CSAMLA of Ukraine. Virtual 3D tours. Available at: https://csamm.archives.gov.ua/virtualni-3d-ekskursii/ [Accessed 30.06.2025]

CSAMLA (2025): CSAMLA of Ukraine. Structure and Characteristics of Archival Collections. https://csamm.archives.gov.ua/pro-arkhiv/sklad-ta-kharakterystyka-fondiv/ [Accessed 30.06.2025]

Summary

This study examines the complex relationship between Ukrainian composers and Soviet power, drawing on archival documents from the Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine. The authors analyse how composers adapted to ideological constraints and negotiated their positions within the Soviet cultural system, particularly through the activities of the Union of Composers of Ukraine. Special attention is paid to the personal and professional strategies of Mykhailo Verykivsky, Andrii Shtoharenko, and Borys Liatoshynsky, whose careers reflect varying degrees of conformity, compromise, and resistance. The study contributes to a deeper understanding of the mechanisms of control over the arts in Soviet Ukraine and the ways artists sought to preserve their creative agency under totalitarian rule.

And my heart beats for a new Bulgaria[1]...
Bulgarian Marks in the Correspondence of Slatan Dudow, Archived in the Academy of Arts (Berlin, Germany)

И моето сърце бие за нова България…
Български следи в кореспонденцията на Златан Дудов, съхранена в Академията на изкуствата (Берлин, Германия)

Alexander Donev[2]
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Александър Донев
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Abstract: The paper[3] presents and interprets selected letters, personal notes, and other archival documents concerning Slatan Dudow's relations with Bulgaria. The research will focus on previously unexplored materials from his personal archive, which became accessible on 16 April 2024. This collection is part of the Film and Media Archive of the Berlin Academy of Arts. The careful study of hitherto inaccessible archives is broadening our understanding of Slatan Dudow's relations with Bulgaria and sheds light on the cold attitude of Bulgarian official institutions towards him after 1944. At the same time, we will try to delve into the personality of a filmmaker who is extremely laconic when it comes to details of his private life and his dealings with his contemporaries.

Keywords: displaced archives, goods shortage, Slatan Dudow's relatives, money delivery, Boyan Danovski, Emil Arsenov

Абстракт: Статията ще представи и интерпретира избрани писма, лични бележки и други архивни документи, свързани с отношенията на Златан Дудов с България. Изследването ще се съсредоточи върху неизвестни досега материали от личния му архив, който стана достъпен на 16 април 2024 г. Тази колекция е част от Филмовия и медиен архив на Берлинската академия на изкуствата. Внимателното проучване на тези архиви разширява разбирането ни за отношенията на Златан Дудов с България и може да обясни до известна степен хладното отношение на българските официални институции към него след 1944 г. Същевременно ще се опитаме да вникнем в личността на един режисьор, който е изключително лаконичен, когато става дума за подробности от личния му живот и отношенията му със съвременниците.

Ключови думи: разпръснати архиви, стоков недоимък, роднини на Златан Дудов, пренасяне на пари, Боян Дановски, Емил Арсенов

---

[1] From a letter by Slatan Dudow to Boyan Danovski, 21 February 1946, Ascona. CSA, f. 61K, inv. no. 1, a.u. 12.

[2] *Alexander Donev, DSc, is a Professor at the Screen Arts department at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research fields: film studies, film industry studies, film history, audience studies. Author of the books: 'Pomosht ot publikata: Balgarskite igralni filmi v nachaloto na XXI vek' (Ask the Audience: Bulgarian feature films in the beginning of 21st century, 2018); 'Nezavisimite v kinoto: ot Edisson do Netflix' (Film Independents: from Edisson to Netflix, 2019); 'Kartografirane na filmovata neopitomenost. Nezavisimo, amatyorsko i alternativno kino v Bulgaria sled 1989 godina' [Mapping the Untamed Cinematic: Post-1989 Bulgarian Independent, Amateur and Alternative Cinema, 2021], 'Slatan Dudow. Praviyat pat kam kinoto' [Slatan Dudow. The right path to cinema, 2023]. Visiting lecturer in film studies at National Academy for Theatre and Film Arts (Sofia).*

E-mail: alexanderdonev@gmail.com; https://orcid.org/0000-0002-9852-1626

Slatan Dudow's archival legacy suffers from the typical miseries of an émigré who was subjected to political persecution: being spied on, arrested, and extradited. His winding life path through time and across the borders of several European countries makes it impossible to describe him in one fell swoop. Despite some recent advances, a study of archival holdings in several European countries, beyond just Bulgaria and Germany, is necessary to achieve true completeness. Records of the various periods of Slatan Dudow's life are also found in various archives in present-day Serbia, France, Italy, Switzerland, and most likely Russia. These have not yet been studied in detail, and some remain inaccessible. It is certain that the Gestapo seized most of the police files of German anti-fascists who had emigrated to Paris during the Nazi regime. These files were kept by the Paris Prefecture and other French services until the occupation of France. Then, they were transferred to Berlin. After the Red Army conquered the German capital, they were treated as war trophies and became part of the Soviet state archives. Among these records are certainly those relating to the surveillance, arrest, and expulsion of Slatan Dudow from France between April 1939 and June 1940. To this day, no similar records have been returned to the Federal Republic of Germany. Inquiries I made in 2018–2019 to the State Archives of the Russian Federation regarding the availability of archival documents related to Slatan Dudow went unanswered.

Displaced archives are one of the most painful problems in contemporary archival studies. Disrupting the integrity of an individual's archival holdings is an extension of the brutality they experienced in life. The following statement is attributed to Léon de Laborde, the head of Napoleon III's Imperial Archives:

> *A library is something, archives are someone. This something can be distributed, cut up, parcelled out according to all bibliographical systems [...] It is quite otherwise with that someone that lives and breathes; do not dismember him; it would be far too cruel to rob him of his head to put it in this room, to tear off his arms and legs to scatter them elsewhere, because the heart only beats on the condition that one respects the entire body.* (Moore 2008: 220)

Archives, as repositories of documentation, serve as conduits for historical discourse. The content of the documents, as well as the integrity of the archives – including the processes by which they came into existence – form the basis for understanding historical developments. The structural links and mutual comments inherent within the archival corpus provide a framework for interpreting and analysing historical processes. A seminal collection of articles, *Displaced Archives*, edited and introduced by James Lowry, offers a comprehensive and contemporary overview of legal, policy, and academic approaches to restoring the integrity of "dismembered" archives (Lowry 2017).

---

[3] The article is a result of the implementation of project BG16RFPR002-1.014-0011 Sustainable Development of the Center of Excellence "Heritage BG", funded under the grant aid procedure BG16RFPR002-1.014 "Sustainable Development of Centers of Excellence and Centers of Competence, Including Specific Infrastructures or Their Associations from the National Roadmap for Scientific Infrastructure".

However, since April 16, 2024, Slatan Dudow's personal archive, which was donated to the Academy of Arts in Berlin by his only daughter, Katerina (1940–2014), has been accessible to researchers. The Slatan Dudow Collection is one of the largest archival fonds held at the Film and Media Archive of the Academy of Arts in Berlin. This special archive collects, processes, and preserves more than 160 personal collections and archives of filmmakers, radio play makers, photographers, and media artists from the German-speaking area. The two largest personal archives are those of GDR film directors Konrad Wolf (who was also president of the Academy under socialism) and Slatan Dudow.

Dudow's archival collection contains materials related to his film and theatre projects, official and biographical documents, and extensive correspondence with more than a thousand people from different countries and different fields. Among them are more than 100 Bulgarian correspondents whose letters are preserved in the archive. In terms of his correspondence, Dudow belonged to the school of Brecht, who taught most of his collaborators to preserve every letter or document received carefully, even the most insignificant, as well as drafts of their own letters, if they had any, especially if they related to important creative, professional or intimate matters.

The time frame of Slatan Dudow's Bulgarian correspondence is between 1940 and 1963, the year of his death. The last letter sent to him from Bulgaria is dated 11 June 1963, from the editor of Bulgarian Television, L. Velichkov, in connection with an interview with Dudow on the set of his last film, *Christine*, shot in February of that year and broadcast on 1 June.

So far, only Dudow's correspondence with Boyan Danovski has been the subject of in-depth examination (Donev 2017, Ankova, Simov 2021, and Donev 2023). The opportunity to familiarise myself – albeit within just a few days – with almost all of Slatan Dudow's correspondence with Bulgaria – has painted an unexpected, in a sense, but in fact deeply logical picture. Among the letters, not those discussing creative – film, theatrical or literary – subjects, nor socio-political issues predominate, but mostly personal, some professional, but most frankly domestic problems. It is important to mention that a very large part, probably around three-quarters of all letters to Dudow, contain some request for help and assistance, in most cases material. This speaks of the shortage in Bulgaria of various goods desired by his correspondents, as well as their high assessment of Dudow's position and capabilities, including financial, in the then GDR society. There are about a dozen letters in which young people, their parents or acquaintances seek Dudow's help in various ways to start studying in the GDR, and half of these inquiries concern film majors (including "film architecture"). Some of the would-be students offered the famous director to sign a declaration guaranteeing to support them when they arrived in the GDR to study. They, of course, assure him that he will not have to pay anything, because they will work and provide their own income; he only needs to sign the necessary document.

Apart from Boyan Danovski, Dudow's Bulgarian correspondents included Boris Angelushev (1902–1966), Vasil Gendov (1891–1970), Vasil Bakardzhiev

(1906–1980), the artists Boris Mikhailov (1893–1968) and Konstantin Kotsev (1926–2007), the film director Kiril Ilintshev (1921–1994), the film critic Georgi Stoyanov-Bigor (1924–2014), the writer Armand Baruch (1908–1990) and the lawyer and writer Dragan Tenev (1919–1999).

Most of the correspondence is with Dudow's relatives. Although he was an only child, his parents had several brothers and sisters, so he had more than ten cousins, with at least five of whom he had more or less frequent contact at various times. Many of these letters concern Slatan Dudow's care of his mother, who during the long years of his emigration never left Sofia, where she lived with her second husband in the village of Nadezhda, a district of the capital that was incorporated in the late 1940s.

A substantial part of the correspondence comes from complete strangers who have obtained his address from his acquaintances in Sofia, or who simply send their letters "to the DEFA Film Studios" or "to the German Cinematography, Berlin, for the director Slatan Dudow". Dudow replied to some of them, especially those who travelled to Berlin and returned to Sofia, because he used every opportunity to send money and other necessities to his mother in Sofia. Very often, as a favour to Bulgarians visiting the GDR on various occasions, he would give them GDR marks on the promise that they would give the same amount in Bulgarian Leva to his mother. Due to the restrictions on the provision of foreign currency to ordinary Bulgarians travelling abroad, this semi-legal exchange operation was greatly favoured by Bulgarians travelling in the GDR. It allowed them to buy goods at very reasonable prices that were scarce or too expensive in their home country.

The letters written to Slatan Dudow by strangers are particularly indicative of two things. Firstly, his popularity in Bulgaria in the 1950s and early 1960s. My generation has seen how, in the decades since his death, his name and work have gradually fallen into undeserved oblivion and become alienated from Bulgarian culture.

During his lifetime, however, he was pretty well known to the well-informed Bulgarian public and especially to the more avid cinema-goers. His fame began to grow after the premiere of his films *Frauenschicksale* (Women's Fortune, 1952), *Stärker als die Nacht* (Stronger Than the Night, 1954) and *Der Hauptmann von Köln* (The Captain of Cologne, 1956), which were very successful in Bulgarian cinemas. His popularity peaked after the publication of Atanas Natev's interview in *Narodna Kultura* weekly on 30 March 1957 and his visit to Bulgaria in January 1958.

The other factor that triggered the letters to Dudow from ordinary citizens was the peculiar, tribal-collectivist mentality of Bulgarians. It allows them, incomparably more than other nations, to identify with the successes and international prominence of their compatriots and to perceive them as their close acquaintances, almost relatives. This is the phenomenon that Aleko Konstantinov describes in the context of Bai Ganjo's uninvited visit to Konstantin Ireček in Prague. Using a similar mechanism, Slatan Dudow's correspondents find it quite natural to write to the famous director from East Berlin and ask him for all sorts of favours. (I have first-hand insight into this phenomenon thanks to the accounts of the famous German

professor of Bulgarian, Norbert Randow. In the same way, especially in the 1970s and 1980s, he was bombarded by various requests for services and hospitality from close and distant acquaintances from the Bulgarian literary circles visiting Berlin).

I will now look at some of the letters Dudow received about cinema and theatre more closely. The richest material is the letter exchange with Boyan Danowski, because of their long history together, which started in the mid-1920s in Berlin. It became particularly active in the late 1930s, when Dudow said he might have to go back to Bulgaria. He even offered his comedy *Der Feigling* (The Coward, 1939, Bulgarian: Strahlivetsat) as a first step towards this. However, the play was rejected by the then director of the National Theatre, Vladimir Tenev (1882–1968). The next stage, involving more intense letters, occurred in 1945–1946. At this point, Dudow considered returning to his home country. However, he was waiting for an invitation that would ensure he had good opportunities for his work.

Instead of Sofia, such an invitation came from Berlin, and he got a prestigious assignment as chief artistic advisor at the newly founded East German film studio DEFA. After Boyan Danovski became the director of the Satirical Theatre, he asked Dudow to send him his comedies. He wanted to try to produce one of them at the company he had directed between 1958 and 1965. Danovski thought that Dudow's play, based on the script of his film *Der Hauptmann von Köln*, was the most relevant to the current situation in Bulgaria. However, his theatre didn't have any suitable actors for the roles, so he offered it to the management of the People's Army Theatre. They staged it in the 1961/1962 season, directed by Kancho Iliev.

Dudow exchanged a lot of letters with the actor Boris Mikhailov. He was successful in German silent cinema, but this was interrupted by the advent of sound. He then returned to Bulgaria, where he played on the stage of the National Theatre from 1932 until his death. The archive contains five letters between them from 1940 to 1954, in which they exchange information about the times when they were not in touch. Dudow also supplied Mikhailov with medicines that were not available in Bulgaria.

Curious is the sole letter Slatan Dudow received from Konstantin Kotsev, a 22-year-old who had recently graduated from VITIZ, the Sofia theatre institute. It is dated June 14, 1958. The young artist wrote it because he wanted to learn what the famous director thought of his performance in the film *On the Small Island* (*На малкия остров*, 1956). Kotsev was told by officials at Feature Film Studio that "Dudow had seen this film and some other Bulgarian films". "On this occasion, you have evaluated the individual films, especially the film *On the Small Island*." To make sure that his fellow countryman knows who is writing to him, the author of the letter says it is "the one who plays Zheko" in the film. Kotsev says: "I'm a young actor who just graduated from the theatre institute this year, so I'm interested in the criticism you made about the film, especially since you're such an experienced filmmaker."

The first Bulgarian film-makers to contact Slatan Dudow were the early pioneers of Bulgarian cinema, Vasil Gendov and Vasil Bakardzhiev. Gendov was

one of the people who carried money sent by Dudow to his mother in Sofia. Vasil Bakardzhiev congratulated Dudow on his "well-deserved successes in film, the greatest and most important art" and asked him to send his "biography, with some information about his past and present activities, and also on his future directions". Bakardzhiev wanted to write an article about Slatan Dudow and needed information from the "source" himself. He tried to get in touch as early as 1951 and asked again in 1952. After his visit to DEFA in July 1956 and his meeting with Dudow, Bakardzhiev said he wanted to get material for the article for the third time. There is no response from Dudow in the archive, and as far as I know, Bakardzhiev has not published such a biographical text.

A similar request is documented in a letter from the head of the Bulgarian Film Archive at the time, Georgi Stoyanov-Bigor. He sent Dudow a list of questions about whether the Archive would be willing to present "the activities of Bulgarians in foreign cinemas". Bigor added: "Your contribution is too great and of considerable interest to us. We know that the information we are requesting from you will take a long time, but we really need it". There are eight questions on the list, and their answers would make a long memoir text, which Dudow probably wasn't willing to write.

Also preserved in the correspondence are letters from 13 addressees who offered Slatan Dudow their own scripts. Some of the writers even sent finished texts. Among them were not only amateur scriptwriters, but also established authors such as the director Kiril Ilinchev and the writer Armand Baruch. The notorious Prodan Orthodoxiev (1915–2000), a writer, journalist and assistant director at the Feature Film Studio, was particularly insistent, sending four letters to Slatan Dudow asking for his opinion on the libretto he had written with Spas Daskalov, one of the screenwriters of the film Again in Life (1946).

Sympathetic, but unanswered, were the letters sent in 1957–1958 by three film clubs – from Dimitrovgrad, Dryanovo and Pazardzhik. The amateur filmmakers asked for encouragement for their activities from their much-respected director, but also for some material support (cameras, film stock, etc.).

Of particular interest is the letter from Emil Arsenov of Plovdiv, who reminds Dudow of a meeting they had in Berlin in the early 1930s, on the eve of the production of *Kuhle Wampe*. Arsenov's story is fascinating: he was a film journalist who published in various film magazines – in Bulgaria, Turkey and Romania. During the Second World War, he lived in France, Germany and Austria. After returning to Bulgaria, he spent several years in Bulgarian GULAG camps and was arrested several times for his correspondence with Western film stars. On 4 November 1957, however, he sent a letter to the Communist director Slatan Dudow, ending with "Your devoted Emil Arsenov".

Like all other contacts unknown to Dudow, Arsenov received no reply. This lack of responsiveness earned Dudow the reputation of being cold and arrogant, which left a deeper mark on Bulgarian film circles in the 1970s and 1980s than his actual cinematic achievements. His compatriots find it difficult to accept the truth about Dudow's extraordinary commitment, who, in addition to his own films,

was responsible for one of the DEFA film collectives and was active in public life in Germany. Moreover, he is often attacked by dogmatic film critics for his uncompromising views and creative independence.

Moreover, until the death of his mother on the 2nd of February 1958, he took every care to alleviate her lot, both materially and morally. The facts about her treatment in the last decade of her life by her alcoholic second husband and their son, Dudow's half-brother, are extremely unflattering. We can imagine what he must have experienced, being unable to help her in any other way than with money, and faced moreover with the various requests for services coming from his many Bulgarian relatives. Added to all this were some adversities in his personal life in Berlin.

In conclusion, the Bulgarian correspondence in Slatan Dudow's archive does not reveal his cinematic convictions or the creative history of his own projects, but rather certain aspects of the Bulgarian national character, lifestyle, and relations within Bulgarian society in the 1950s. A careful and in-depth analysis of these letters in their entirety has yet to be undertaken. Initial assessments, however, suggest that the result is likely to be a rather unfavourable picture of the attitude of his Bulgarian compatriots towards a successful European filmmaker.

Bibliography

Resources

CSA (Central State Archives), 61K: Централен държавен архив, фонд 61K – Боян Иванов Дановски [Centralen darzhaven archiv, fond 61K – Boyan Ivanov Danovski].

Literature

Ankova, Simov (2021): Biljana Ankova, Yordan Simov. Две писма на Златан Дудов до Боян Дановски [Dve pisma na Slatan Dudow do Boyan Danovski ot 1946] – Архивен преглед [Archive pregled], № 2, Sofia, 23-26.

Donev (2017): Alexander Donev. Златан Дудов преди ДЕФА – автор между теченията [Slatan Dudow predi DEFA: avtor mezhdu techeniyata] – Изкуствоведски четения [Izkustvovedski cheteniya]. Sofia, 143-152.

Donev (2023): Alexander Donev. Златан Дудов. Правият път към киното [Slatan Dudow. Praviyat pat kam kinoto]. Sofia.

Lowry (2017): James Lowry (Ed.). Displaced Archives. London and New York.

Moore (2008): Moore, Lara. Restoring Order: The Ecole des Chartes and the Organisation of Archives and Libraries in France, 1820–1870. Duluth, MN.

Summary

Zlatan Dudov's archive is a prime example of a "displaced archive". More fragmentary or more comprehensive collections of his archival documents can be found in Germany, France, Italy, Switzerland, Bulgaria and the Russian Federation. However, this still does not allow us to illuminate certain moments in his biography fully. The paper presents and interprets selected letters, personal notes, and other archival documents concerning Slatan Dudow's relations with Bulgaria. The research will focus on previously unexplored materials from his personal archive, which became accessible on 16 April 2024. This collection is part of the Film and Media Archive of the Berlin Academy of Arts. Its archives contain items from different periods of Slatan Dudow's life: his childhood and adolescence in Tsaribrod, his early stay in Berlin between 1922 and 1934, the subsequent years of emigration to France and Switzerland, and the time of his active work as a director and author in the DEFA film studio from 1947 to 1963. Slatan Dudow's name remained little known to the Bulgarian cultural community for all these years. For his part, he maintains rather selective interactions with a small number of Bulgarian artists and intellectuals: among them are Boyan Danovski (1899–1976), Ami Bakalov (1907–1984), Petar Uvaliev (1915–1998), and Milen Getov (1925–2022). The careful study of hitherto inaccessible archives is broadening our understanding of Slatan Dudow's relations with Bulgaria and sheds light on the cold attitude of Bulgarian official institutions towards him after 1944. At the same time, we will try to delve into the personality of a filmmaker who is extremely laconic when it comes to details of his private life and his dealings with his contemporaries.

Между политиката и поетиката: кинорежисьорът Вало Радев в Япония

Between the Politics and Poetics: the Film Director Valo Radev in Japan

Андроника Màртонова[1]
Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките

Andronika Màrtonova
Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Текстът представя архива на българския режисьор Вало Радев, в който се намират материали, свързани с двете негови посещения в Япония – през 1970 и 1985. Основната тема е свързана с анализ на малко известния му документален филм *Кореният на изгряващото слънце*, представящ многостранен портрет на Япония, участието на България в Експо'70 в Осака и правителствената делегация, водена от Тодор Живков. В своята творба режисьорът успява да наложи поетическата си визия в реализацията на филма и по този начин елегантно заобикаля идеологизираната парадигма на властта.

Ключови думи: България, документално кино, Япония, социализъм, Експо'70, архитектура

Abstract: The text[2] presents the archive of the acclaimed Bulgarian cinema director Valo Radev, which contains materials related to his two visits to Japan in 1970 and 1985. The primary theme of this study is an analysis of his little-known today documentary film *Korenite na izgryavashtoto slantse* (*The Roots of the Rising Sun*, 1972), which presents a multifaceted portrait of Japan, Bulgaria's participation in Expo'70 in Osaka, and the government delegation led by Todor Zhivkov. In his work, the director effectively imposes his poetic vision on the film's realisation, thereby elegantly circumventing the ideological paradigm of power.

Keywords: Bulgaria, documentary film, Japan, socialism, Expo'70, architecture

Япония и България – тяхната среща и взаимоопознаване през екранните образи, имат повече от столетна история. В съзнанието на българина локацията „Далечен Изток" десетилетия първосигнално се асоциира почти равнозначно именно със Страната на изгряващото слънце. Образът на Япония се изгражда по интересен и многоаспектен начин в малко позната

---

[1] *Prof. Andronika Màrtonova, PhD, is a film critic, researcher and university educator at the Screen Arts Department – Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. She is also a guest lecturer at the National Academy for Theatre and Film Arts in Sofia and the Sofia University. Her research focus is primarily on Asian and Bulgarian cinemas within the framework of intercultural dialogues. Author of the books: 'The Hieroglyph of Cinema. Aesthetics and Meaning in East Asia Movies'* (2007); '*Between Migration and Sedentariness: The Exotic Otherness and the New Bulgarian Cinema.' (2021).*
E-mail: andronika.martonova@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5304-4408

[2] The article is a result of the implementation of project BG16RFPR002-1.014-0011 Sustainable Development of the Center of Excellence "Heritage BG", funded under the grant aid procedure BG16RFPR002-1.014 "Sustainable Development of Centers of Excellence and Centers of Competence, Including Specific Infrastructures or Their Associations from the National Roadmap for Scientific Infrastructure".

документална творба на режисьора Вело Радев *Кореният на изгряващото слънце* (1972). Основните архивни фондове като своеобразен корпус от материали около филма също осветляват детайли за периода на социализма и активните двустранни отношения в полето на културата. На първо място, това е личният фонд на Вело Радев, съхраняван в Централния държавен архив (ЦДА)[3], в който се пазят сценарият на филма[4], критически отзиви, вещи от посещението му в Япония (баджове, пропуски, сувенирни значки, писма и др.). Във фондовете на Българска национална филмотека (БНФ) се намира лентовото копие и снимков материал[5]. Дигиталната колекция на Народната библиотека „Иван Вазов" в Пловдив пази трите абсолютно различни плаката за документалния филм съответно подписани от големите ни художници – Стефан Борисов [Десподов], Здравко Мавродиев и Иван Богданов (Digital Library (2025). По оста България – Япония, разбира се, съществуват и множество други документи, свързани с културните политически връзки, съхранени във фондовете на социалистическия държавен апарат. *По онова време Народна република България, след тогавашния Съветски съюз, беше най-активно действащата на международния културен фронт социалистическа държава, което беше и единодушно признато от партньорите*. (Skarlatov 2020: 41)

Диалогът с Азия през документалното ни кино първо акостира в т.нар. братски социалистически страни с народна демокрация, следвайки повелята на Партията. Без съмнение, този интерес е продиктуван от пропагандната машина (Statulov 2023). Малко по-късно, в зависимост от политиките на Тодор Живков и Людмила Живкова, която оглавява от 1971 г. Комитета за приятелство и културни връзки с чужбина, интересът се насочва другаде – към Индия, но и към Япония.

На този етап от проучването са намерени следните данни в ЦДА, БНФ и Студия „Време", като те не са окончателни: български режисьори и оператори са снимали в Китай и в Корейската народно-демократична република (КНДР) общо 2 филма в средата на 1950-те години; Виетнам е обект на най-много творби – 7, произведени между 1968 и 1989. Следва Кампучия – 6 филма (1982–1985). За Индия са правени 2 творби (1983–1984), за Лаос – 1 (1987) (Màrtonova 2021: 21-26). Именно на този фон се отличават и трите поетични и определено различни документални филма за Япония. Два от тях са правени през 1968 година, свързани с гостуването на Детския радиохор към Българско национално радио, с режисьор Христо Ковачев (*Нишки от дъгата* , 1000 жерави). Третият е на Вело Радев. *Кореният на изгряващото слънце* е с най-голяма продължителност – 87 минути, показван е на голям екран в киносалоните в столицата. Възможно е да е бил разпространяван в по-големите градове на страната, но в никакъв случай не е анонсиран като хроника за посещението на държавния глава.

---

[3] CSA, f. 1475, inv. no. 1

[4] CSA, f. 1475, inv. no. 1, a.u. 74, 1-36.

[5] Изказвам изключителна благодарност към колегите от БНФ за предоставения достъп до материалите.

Вълo Радев работи основно в игралното кино и е автор на емблематични заглавия, представящи най-добрите постижения на българската социалистическа кинематография – *Крадецът на праскови* (1964), *Осъдени души* (1975), *Адаптация* (1981) и др. Малко са и днес специалистите, които добре познават документалния му филм, заснет покрай посещението на българската правителствена делегация за Експо'70 в Осака (日本万国博覧会, *Nihon Bankoku Hakuran-kai*, от 15 март до 13 септември 1970). Всъщност творбата изключително добре балансира между поетиката и политиката, опитвайки се много елегантно да избяга от натоварващия държавен наратив, който е и скучен за екранно представяне. Как се справя Вълo Радев с това предизвикателство? Като измества политическата част в края на филма, не прекалява с дължините и поставя множество акценти върху националното участие в Осака. Така например на този фон са направени кратки визуални монтажни вметки, които показват постиженията на България в промишлеността, селското стопанство, туризма. Тоест всичко, което е експонирано в българския павилион и е в унисон с идеята за напредък, заложен в мотото на международния форум.

В Световното изложение със тематичен слоган *Progress and Harmony for Mankind* (в превод: *Напредък и хармония за човечеството*) участват 77 страни[6], а България за първи път е поканена на това мащабно събитие. *Ако България не участваше в Експо, България щеше да бъде мъртва за нас. Благодаря ви, че съществувате*! – е една от ключовите реплики от филма, изказана от японска страна, но никъде – нито в лентовия материал, нито в копието на сценария, запазено в ЦДА, не се споменава, чия е тя. Едва към края на филма всъщност е отразено пристигането на Тодор Живков и Людмила Живкова в българския павилион в Осака на 20 май 1970. Паралелно с кадрите от посрещането звучи следния дикторски текст: *Само хора, познаващи високата цена на съзиданието, могат да изпитват такава симпатия, искрени чувства и уважение, каквито демонстрираха японските трудещи се към Народна република България, към българския народ, към неговите ръководители*[7]. Именно правителствената делегация, посрещането и речта на Тодор Живков са заснети пред забележителния български павилион във форма на четири пирамиди, специално направени за Световното изложение. Ето и откъс от речта на Живков от филма: *Българският народ храни най-добри чувства към японския народ. Радва се на неговите големи успехи в областта на икономиката, науката, техниката, културата. От цялото си сърце му желая щастие и прогрес в неговото мирно развитие. Нашият народ искрено желае още по-тясно сътрудничество с талантливия и трудолюбив японски народ за благото и възхода на двете страни*[8].

Родни Балкани е името на павилиона, който се смята за един от най-оригиналните на Експо'70 и е своеобразна визитна картичка на България. Четири синкави пирамиди от стъкло и алуминий (Tsvetkov 1970: 32-36,

---

[6] Данни по BIE 2025: 1.

[7] Текстът не фигурира в сценария, намира се на 55`40" от филма.

[8] Текстът не фигурира в сценария, намира се на 56`08" от филма.

Kalaidjiev 1994: 10-13; Davcheva 2014: 48-53)[9] символизират четирите основни върха на планинската верига Стара планина, която пресича България. Проектът е одобрен след държавен конкурс, проведен през 1968 г. Печели го екип от архитекти от предприятието „Туристпроект“. В Япония пирамидите са изградени от токийската фирма „Шимидзу Корпорейшън“ (清水建設株式会社, *Shimizu Kensetsu kabushiki geisha*). Площта му е 1400 кв. м, като изложбената част заема 1300 кв. м. Локализиран е, без да изненадва, точно срещу павилиона на СССР. За шест месеца Експо'70 е посетен от над 64 млн. души, а японската преса му посвещава 1200 публикации. Конструкцията получава много висока оценка от архитекта Кендзо Танге – главен проектант на изложението в Осака. Нобуо Имаеда – заместник генерален секретар на изложението и генерален директор на Централен отдел за връзки с обществеността пък споделя, че българският павилион е уникално архитектурно творение и истинска изненада за инженерите. Според архива на БТА павилионът ни е посетен от над 9 млн. души и е открит на 15 март 1970 г. (BTA 2025: 1).

Акцентът върху архитектурата не е случаен поради няколко важни фактора. Първо, през 2025 г. след 55 години България отново участва в Експо в Осака и също така бе доста коментиран съвременният ни павилион. Което, от своя страна, е база за сравнително проучване на културните политики и архитектурното наследство през различни епохи. Второ, съдбата на *Родни Балкани* е позорно срамна, отразяваща неглижиращия манталитет на властта спрямо архитектурното постижение, оценено високо от капиталистическия свят. След приключването на японския форум конструкцията е разглобена, върната в България, но така и не се е намерило място за нейното повторно експониране у нас. Тя вече не съществува – може да се види само в архивите – на чертеж, снимка или лента.

Кадрите от *Кореният на изгряващото слънце* на Вело Радев са изключителен аудио-визуален архив сам по себе си, който съхранява артистичния облик и величествения мащаб на филма. На проведен семинар, свързан с Националната научна програма „Българистика“ към Института за изследване на изкуствата „Топоси на паметта. Изкуствата в България през XX век“ (август 2024) с колегите архитекти беше обсъден вариант за неговото възстановяване посредством новите технологии и виртуалната реалност – област, в която активно работи доц. д-р арх. Димитрина Попова от ИИИзк. Разбира се, само документалните кинокадри не са достатъчни, но те са безценен архивен извор, който може да позволи изграждането на т.нар. *Потапящ архив (Immersive Archive)*, оперирайщ с виртуалната (VR), разширената (XR; Popova 2024)[10], смесената или добавената реалност

---

[9] Авторски колектив: арх. Т. Кожухаров, арх. Е. Цветков, арх. Л. Трайков. Изказвам благодарност на арх. проф. д-р Стела Ташева, арх. д-р Нона Цекова за консултацията.

[10] Разширената реалност (XR), от своя страна, е общ термин, който включва както VR, така и AR, както и всяка друга технология, която комбинира реалния и виртуалния свят.

(AR), генерирайки триизмерно изображение, което обгражда потребителя. Всъщност това е много експанзивна медийна среда, която намира изключително интересно приложение и в съживяването на филмотечните бази и културно-историческото наследство. Какво пречеше на Експо 2025 да има виртуален кът с възможност за потапяне в българския павилион от Експо'70 и същевременно да се ползват кадри от филма? Неслучили се диалози на времето, е най-малкото, което можем да кажем.

Но да се върнем на творбата на Вело Радев! В сценария на документалния филм *Кореният на изгряващото слънце* е заложен многостранният образ на Япония, представен по разнообразен начин: през космологичния мит за произхода на страната, богатството на фолклора, традициите, историята, религиозно-философските системи. Не са пропуснати и стереотипните емблеми – естетиката на изкуството за подреждане на цветя – икебана, символиката и качеството на копринените кимона, изпълнителското майсторство на гейши... Енциклопедичните данни са въведени като необходима информация, разкриваща една екзотична и далечна страна, непозната за българите. Всъщност това е едно забележително преоткриване, защото всичко това е било известно в България преди 1944 г. Всички термини от японския език във филма са предадени на български език през официалната руска система за транскрипция и транслитерация (Vaglenov 1974: 412-437; Andreev 2018: 79-88)[11].

Специален фокус е поставен върху Мемориалът на мира в Хирошима, наречен още Купол на атомния взрив (*Hiroshima Peace Memorial*) и последиците от атомните бомбардировки. Всъщност именно с него започва документалният филм – отпук, в забележителна тишина, прорязана от човешки стъпки, тръгва портретът на Япония. В българския документален филм на съвсем малко места допълнително са инкорпорирани архивни кадри от Втората световна война и японските войски – основно военновъздушни сили и флота, подготовката на пилоти камикадзе, разрухата и смъртта. Сегментите са много кратки, но достатъчно експресивни като визуален материал, и не нарушават единството на творбата. Филмотечните черно-бели хроники не са придружени с никакъв дикторски коментарен текст – останали са сами да „говорят" и въздействат с визуалната си мощ върху зрителя. В контраст с тези архивни кадри са използвани и части от репортажи, отразяващи мирни демонстрации, но и яростни антимилитаристични протести срещу американските военни бази в Окинава и сблъсъци с полицейско насилие от 50-те години на XX век. В дикторския текст на филма звучи следното изречение: *Над страната пълзи черната сянка на американската военщина*.

---

[11] Например във филма се произнася не shōgun (将軍), а през руски: syogun (сёгун; сравни с българското shogun / шогун). Първият опит за откъсване от руската система за транслитерация от японски и създаването на български официална правила е създаден от езиковеда Михаил Въгленов.

Елегантно, без да политизира и идеологизира прекалено, Радев преминава в социално-културната сфера чрез моментна снимка на Япония през 70-те години на XX век. Допълнителните режисьорски акценти са дисциплината, социалният ред, разделението град/село, индустрията, мегаполисът Токио, ежедневието на чиновника, младите влюбени, семейството, децата… Разказът в *Кореният на изгряващото слънце* се води стриктно по сценария. Текстът е поетичен, красив и на места иносказателен. Използван е мелодичният глас зад кадър на известната актриса Лидия Вълкова (добре разпознаваема и в дублажа), която знае точно къде да постави интонационните акценти. Операторите на филма са сред легендарните имена в българското кино – Димо Коларов и Борис Янакиев. Кадрите са многопластови, наблюденията са чувствителни и поетични, а стилът на монтаж позволява плавен преход между 38-те различни теми на сценария.

В крайна сметка се е получил един доста силен и богат документален филм – преклонение, възхищение, обяснение в любов към Япония. И някъде там, много тихо, скрито между кадрите, остава чувството на Вало Радев – жалко, че ние, българите, сме толкова далеч от този сякаш идеален източен свят, пълен с хармония и красота.



1. Сребристият плакат на българското участие в Експо' 70 в Осака със стилизиран графичен образ на павилиона *Родни Балкани*. Плакатът е принтиран от DAI NIPPON PRINTING CO., LTD, както е отбелязано в долния ляв ъгъл. Из персоналния фонд на Вало Радев

The silver poster showcases Bulgaria's participation in the 1970 Expo in Osaka. The poster features a stylised graphic image of the Rodni Balkans pavilion, which was designed to promote Bulgarian culture and industry on the global stage. The poster was printed by DAI NIPPON PRINTING CO., LTD, as indicated in the lower left corner.

This artefact is part of the personal archival collection of Valo Radev

CSA, f. 1475, inv. 1, a.u. 92



пк/6 кино

В СТРАНАТА НА ИЗГРЯВАЩОТО СЛЪНЦЕ

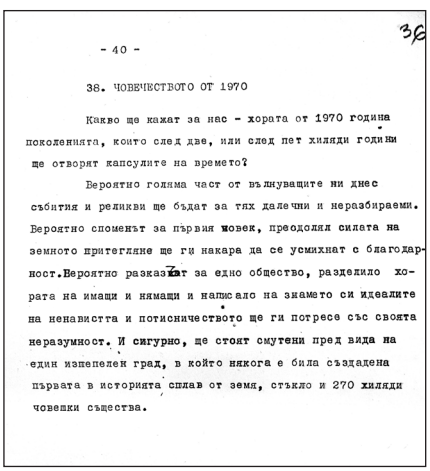
Плакат: СТЕФАН БОРИСОВ

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

КИНО ВЕСТИ

2. Из личния фонд на режисьора и сценариста Вало Радев: Критична рецензия от Александър Грозев, озаглавена „В страната на изгряващото слънце“, публикувана във вестник „Народна култура“. За илюстрация е използван един от плакатите на филма – този на Стефан Борисов [Деспотов], по това време все още студенти в НХА.

Personal fund of Film Director and Screenwriter Valo Radev: Critical review by Alexander Grozev, entitled V stranata na izgryavashtoto slantse (“In the Land of the Rising Sun”), published in Narodna Kultura (“People's culture”). One of the film posters was utilised for the purpose of illustration; this poster was created by Stefan Borisov [Despotov], who was still a student at the National Academy of Arts at CSA, f. 1475, inv. 1, a.u. 75



- 40 -

38. ЧОВЕЧЕСТВОТО ОТ 1970

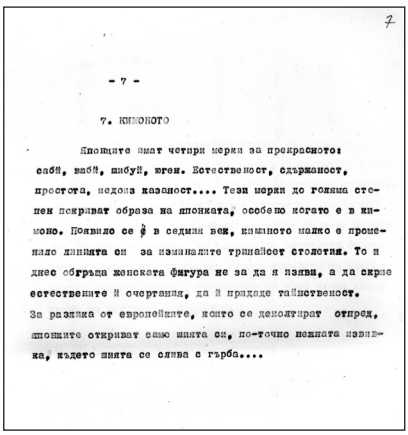
Какво ще кажат за нас - хората от 1970 година поколенията, които след две, или след пет хиляди години ще отворят капсулите на времето?

Вероятно голяма част от вълнуващите ни днес събития и реликви ще бъдат за тях далечни и неразбираеми. Вероятно споменът за първия човек, преодолял силата на земното притегляне ще ги накара да се усмихнат с благодарност. Вероятно разказът за едно общество, разделило хората на имащи и нямащи и написало на знамето си идеалите на ненавистта и потисничеството ще ги потресе със своята неразумност. И сигурно, ще стоят смутени пред вида на един изпепелен град, в който никога е била създадена първата в историята сплав от земя, стъкло и 270 хиляди човешки същества.

3. Из тема 38 от сценария на *Кореният на изгряващото слънце*: „**Човечеството от 1970:** Какво ще кажат за нас — хората от 1970 година поколенията, които след две, или след пет хиляди години ще отворят капсулите на времето? Вероятно голяма част от вълнуващите ни днес събития и реликви ще бъдат за тях далечни и неразбираеми.“

From the theme 38 from the script of The Roots of the Rising Sun: ‘Humanity in 1970: What will they say about us, the people of 1970, the generations that will open the time capsules in two or five thousand years? Probably most of the events and relics that excite us today will be distant and incomprehensible to them.’

CSA, f. 1475, i. 1, a.u. 74, p. 36



- 7 -

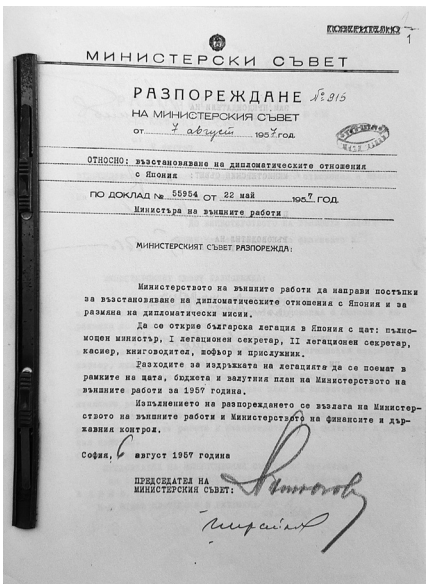
7. КИМОНОТО

Японците имат четири мерки за прекрасното: саби, вабй, шибуй, юген. Естественост, сдържаност, простота, недоизказаност.... Тези мерки до голяма степен покриват образа на японката, особено когато е в кимоно. Появило се в седми век, кимоното малко е променило линията си за изминалите тринайсет столетия. То и днес обгръща женската фигура не за да я покаже, а да скрие естествените й очертания, да й придаде тайнственост. За разлика от европейките, които се деколтират отпред, японките откриват само шията си, по-точно нейната извивка, където шията се слива с гърба....

4. Из тема 7 от сценария на *Кореният на изгряващото слънце*: „**Кимоното:** Японците имат четири мерки за прекрасното: саби, вабй, шибуй, юген. Естественост, сдържаност, простота, недоизказаност... Тези мерки до голяма степен покриват образа на японката, особено когато е в кимоно.“

From the theme 7 from the script of The Roots of the Rising Sun: 'The Kimono: The Japanese have four measures of beauty: sabi, wabi, shibu, and yūgen. Naturalness, restraint, simplicity, and understatement... These measures largely cover the image of Japanese women, especially when they are wearing kimonos.'

CSA, f. 1475, i. 1, a.u. 74, p. 7



МИНИСТЕРСКИ СЪВЕТ

РАЗПОРЕЖДАНЕ № 915
НА МИНИСТЕРСКИЯ СЪВЕТ
от 7 август 1957 год.

ОТНОСНО: възстановяване на дипломатическите отношения с Япония

ПО ДОКЛАД № 55954 от 22 май 1957 год.
Министъра на външните работи

МИНИСТЕРСКИЯТ СЪВЕТ РАЗПОРЕДИ:

Министерството на външните работи да направи постъпки за възстановяване на дипломатическите отношения с Япония и за размяна на дипломатически мисии.

Да се открие българска легация в Япония с щат: пълномощен министър, I легационен секретар, II легационен секретар, касиер, книговодител, шофьор и прислужник.

Разходите за издръжката на легацията да се поемат в рамките на щата, бюджета и валутния план на Министерството на външните работи за 1957 година.

Изпълнението на разпореждането се възлага на Министерството на външните работи и Министерството на финансите и държавния контрол.

София, 6 август 1957 година

ПРЕДСЕДАТЕЛ НА МИНИСТЕРСКИЯ СЪВЕТ:

5. Министерски съвет – Постановление № 915 за възстановяване на дипломатическите отношения с Япония (07 август 1957 г.)

Council of Ministers – Order No. 915 on the restoration of diplomatic relations with Japan (07 August 1957)
CSA, f. 136, i. 25, a.u. 879, p.1

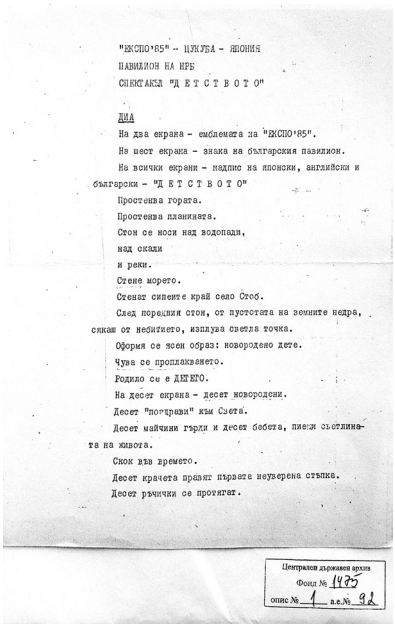


EXPO'70
入場証 No 24
12月31日まで有効
住所 東町 C-26 Room 201
氏名年令 ヴァロ ラデフ valo Radev 47 才
会社・団体名 ブルガリア
用務 残務整理 関係課 I.010
財団法人 日本万国博覧会協会
警備隊長

Централен държавен архив
Фонд № 1475
опис № 1 а.е.№ 92

6. Пропуск на Вуло Радев за Експо'70 – Осака.

Pass for Vulo Radev for Expo'70 – Osaka CSA, f. 1475, i. 1, a.u. 92, p. 2



"ЕКСПО'85" – ЦУКУБА – ЯПОНИЯ
ПАВИЛИОН НА НРБ
СПЕКТАКЪЛ "Д Е Т С Т В О Т О"

ДИА
На два екрана – емблемата за "ЕКСПО'85".
На шест екрана – знака на българския павилион.
На всички екрани – надпис на японски, английски и български – "Д Е Т С Т В О Т О"
Простена гората.
Простена планината.
Стон се носи над водопади,
над скали
и реки.
Стене морето.
Стенат силните край село Стоб.
След поредния стон, от пустотата на земните недра,
сякаш от нефтието, изплува светла точка.
Оформя се ясен образ: новородено дете.
Чува се проплакването.
Родило се е ДЕТЕТО.
На десет екрана – десет новородени.
Десет "почтрава" към Слънц.
Десет майчини гърди и десет бебета, пиещи светлината на живота.
Спок във времето.
Десет крачета правят първата неуверена стъпка.
Десет ръчички се протягат.

Централен държавен архив
Фонд № 1475
опис № 1 а.е.№ 92

7. Страница от сценарий за мултимедиен поетичен спектакъл *Детството* за следващото участие на България в Световното изложение – този път през 1985 в Цукуба.

Page from the script for the multimedia poetry performance Childhood for Bulgaria's next participation in the World Expo, this time in Tsukuba in 1985.

CSA, f. 1475, i. 1, a.u. 92, p. 5

Библиография

Извори

CSA, f. 1475: Централен държавен архив, фонд 1475 – Вало Радев [Central State Archives, fond 1475 – Valo Radev]

CSA, f. 1475, inv. No. 1, a.u. 74, 1-36: Централен държавен архив, фонд 1475,оп. 1, а.е. 74, 1-36 [Central State Archives, fond 1475, inv. No. 1, a.u. 74, 1-36]

BNFA, documentary film collection: *Кореният на изгряващото слънце* [Bulgarian National Film Archive – *Korenite na izgryavashtoto slantse* (*Roots of the Rising Sun*), 1972]

Литература

Andreev (2018): Andreev, Anton. Някои дискусионни въпроси, свързани с българската транскрипция на японски съществителни собствени имена [Nyakoi diskusionni vaprosi, svarzani s balgarskata transkriptsiya na yaponski sashtestvitelni sobstveni imena]. – Манас [Manas], № 1, 79-88.

Davcheva (2014): Davcheva, Mariya. Българският павилион на Експо'70 [Balgarskiyat pavilion na Ekspo'70]. – Архитектура [Architecture], № 5, 48-53.

Kalaidjiev (1994): Kalaidjiev, Iliya. Архитектурният свят на „дуета" Евлоги Цветков – Тодор Кожухаров [Arhitekturniyat svyat na "dueta" Evlogi Tsvetkov – Todor Kozhuharov.]. – Архитектура [Architecture], № 2, 10-13.

Màrtonova (2021): Màrtonova, Andronika. Между миграция и уседналост: екзотичният друг и новото българско кино [Mezhdu migratsiya i usednalost: ekzotichniyat drug i novoto balgarsko kino]. Sofia.

Popova (2024): Popova, Dimitrina. Архитектурното наследство в заснемания на къщи от XIX век [Arhitekturnoto nasledstvo v zasnemaniya na kashti ot XIX vek]. Sofia.

Skarlatov (2020): Skarlatov, Morfi. Людмила Живкова. [Lyudmila Zhivkova]. Sofia.

Statulov (2023): Statulov, Deyan. (Пре)поръчани филми. Пропагандни практики в българското кино 1944–1989 [(Pre)porachani filmi. Propagandni praktiki v balgarskoto kino. 1944–1989]. Sofia.

Tsvetkov (1970): Tsvetkov, Evlogi. Впечатления от архитектурата на Токио [Vpechatleniya ot arhitekturata na Tokio.]. – Архитектура [Architecture], № 2, 32-36.

Vaglenov (1974): Vaglenov, Mihail. Японски имена. [Yaponski imena]. – В: Изговор и транскрипция на чужди имена в българския език [Izgovor i transkriptsiya na chuzhdi imena v balgarskiya ezik]. Sofia, 412-437.

Интернет източници

BIE (2025): Expo 1970 Osaka. – Bureau International des Expositions. Available at: https://www.bie-paris.org/site/en/1970-osaka [Accessed 30 June 2025]

BTA (2025): Bulgaria Opens Pavilion at Expo '70 in Osaka. – BTA, March 15, 2025. Available at: https://www.bta.bg/en/news/archives/852503-march-15-1970-bulgaria-opens-pavilion-at-expo-70-in-osaka. [Accessed 30 June 2025]

Digital Library (2025): Public Library Plovdiv. Collection "Movie posters". Available at: https://digital.libplovdiv.com/ [Accessed 30 June 2025]

Авторът изказва благодарност за подкрепа по проект „Националната научна програма за развитие и утвърждаване на българистиката в чужбина. Топоси на паметта. Изкуствата в България през XX век", РП 3.1, договор РМС № 205 / 7.04.20 ННП „Българистика".

The author also expresses her gratitude for the support under the project 'The National Scientific Program for the Development and Promotion of Bulgarian Studies Abroad. Topos of memory'. The arts in Bulgaria in the 20th century", RP 3.1, contract RMS No. 205 / 7.04.20 NSP 'Bulgarian Studies'.

Summary

Bulgarian-Japanese bilateral relations underwent a period of significant dynamism during the 1970s. Cinema played an essential role in the power structures of socialist Bulgaria. Documentary filmmakers closely followed the government delegations of Comrade Todor Zhivkov and recorded their visits in the communist bloc. In this context, Japan was the sole exception, having been designated a fraternal capitalist country. Bulgaria participated in Expo'70 in Osaka, an event that provided the nation with a significant platform to showcase its achievements, particularly through the impressive *Rodni Balkani* pavilion. The present work places special emphasis on the pavilion, beautifully captured in a documentary film by Valo Radev, *Korenite na izgryavashtoto slantse*, which is little known to contemporary researchers.

Колоризация на архивни черно-бели кадри чрез платформи с изкуствен интелект. Дигитална естетика и естетическо преживяване

Colourising Archival Black-And-White Footage Using Artificial Intelligence Platforms. Digital Aesthetics and Aesthetic Experience

Анджела Гоцис[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Angela Gotsis
Institute for Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Текстът изследва използването на платформи с изкуствен интелект за оцветяване на архивни филмови кадри. Сред разглежданите теми са: възприятие за история и архивни филмови кадри; емоционално въздействие на цвета върху зрителите и естетическо преживяване; художествени измерения на трансформираните чрез приложение на платформи с изкуствен интелект архивни кадри като визуално-артистична практика в експерименталното кино.

Ключови думи: колоризация, изкуствен интелект, филмови техники

Abstract: The text explores the usage of artificial intelligence platforms for colourisation of archival film footage. Among the topics addressed are: perception of history and archival film footage; emotional impact of colour on viewers, as well as aesthetic experience; artistic dimensions of archival film footage transformed with AI platforms as a visual-artistic practice in experimental cinema.

Keywords: colourisation, artificial intelligence, film techniques

Архивният ефект на Джейми Барън

Джейми Барън пише за преживяването, което тя определя като архивен ефект – въпреки различните контексти, в които тези ленти са заснети, те в същността си са „архивни кадри“ и се възприемат като свидетелство за минали събития. Всяко едно от тези изображения е достоверно, макар че без прилежащ наратив и контекстуализация точното им значение понякога е неясно. Такива образи създават досег с миналото, отварят прозорец към свят, който някога е съществувал, предлагайки преживяване на миналото, което никой писмен текст не би могъл. Според Барън през последните десетилетия самото понятие „история“ претърпява трансформация, а заедно с него и разбирането за самата връзка с миналото. В историческите текстове преди 70-те години на XX век миналото често се възприема като линеен разказ, обоснован от самите исторически

[1] *Angela Gotsis, Asst. Prof., PhD, is a member of the team of the Screen Arts Department, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Scholar with interests in contemporary experimental cinema, aesthetics, cognitive science, and audiences.*

Email: angi_wb@yahoo.com

документи, а не от наративната артикулация на историк. Барън посочва значимостта на книгата на Хейдън Уайт от 1973 г. „Метаистория: историческото въображение в Европа през XIX век“, водеща до преосмисляне на историческата достоверност като съвкупност от разкази, организирани от същите тропи, които се срещат в литературата – метафора, метонимия, синекдоха и др., използвани, често несъзнателно, от историците. Историята като статичен, познаваем факт бива заменена от историята като специфичен поглед към миналото, винаги опосредстван от историка и от структурите на езика, необходими за всяко писмено представяне. Уайт посочва и опитността на читателя, който внася свои собствени знания. Това е опитност породена от срещата на читателя с тези текстове своего рода историческа съзнателност, която хората включват в своето ежедневие (Baron 2014: 222). Тази перспектива е близка до киноведските изследвания в областта на възприятието и публиката. Мая Димитрова пише: „Самото постмодерно кино се реализира благодарение на осъществената промяна в отношението между автори, творба и зрители. И механизмът на неговото генериране чрез размяна на творческите роли на създател и възприемащ се запазва като следствие при създаването на филма. Неотменно във времето е преформатирането на зрителското възприятие. А то е резултат от функционирането на екранния феномен чрез новите медийни посредници“ (Dimitrova 2006: 150).

Промяната във възприятията и мисленето на концепти в много области е провокирано именно от интензивната визуална култура. Съвременните хора са зрители на историята. Досегът с нея се формира не само от срещата с писмени текстове, но и с аудио-визуални презентации на миналото – филми, сериали и интернет формати. Тези записи на звуци и образи служат като историческо доказателство, и в голяма степен формират начина, по който историята се съпреживява. Те предизвикват това, което Ролан Барт описва в главата “The Reality Effect”, а именно създаването на усещане за непосредствено преживяване на самото минало посредством връзката между познанията на читателя/слушателя и текста (Barthes 1989: 141-148). Но пък същото твърдение в контекста на киното изказва и Бела Балаж: „В киното е важна преди всичко не илюзията за реалност, а илюзията за истинност“ (Balázs 1988: 369). Аудио-визуалните документи дават още по-силно усещане, че субектът говори „сам за себе си“, отколкото писмените думи. Ингмар Бергман казва: „Нямам никаква словесна памет. Помня единствено образи“ (Sima, Björkman, Manns 1973: 138). Историческият преглед е конструкция, която неизбежно служи на определени социокултурни концепции на конкретната времева рамка, в която се разглежда, а не към която принадлежи фактологично. От гледна точка на киното трансформацията в естетиката породена от технологичното развитие на визуално-артистичните практики, има особено значение за така формулираният от Барън архивен ефект.

Архивният ефект е решаващ елемент в създаването на съвременния исторически опит. Той е събитие, което зависи от срещата между

текст и зрител. Архивните документи са не само обекти, но и събития, от които хората са докоснати както в интелектуален, така и в емоционален план. Играта между времеви и преднамерени несъответствия, които създават архивните документи позволява разгръщането на идеята за начина по който историческият опит бива конструиран. Преживяването на ефекта на архива вече е ежедневие независимо дали е във връзка с филм, сериал, телевизионна програма, или онлайн видео. Реинтерпретацията и свръхпроизводството на нови варианти построяват история, въздействаща на съвременния зрител. Иначе казано историческата съзнателност и опитност се формира контекстуално спрямо възприятийните особености на публиката в даден момент. Поради това редица филми с исторически сюжет биват създавани отново и отново, напр. „На Западния фронт нищо ново" през 1930 г. (реж. Люис Майлстоун), през 1979 (реж. Делбърт Манн), през 2022 (реж. Едвард Бергер). Макар че филмите са базирани върху литературно произведение, авторът му все пак е участник в Първата световна война. В този ред на мисли съпреживяването на миналото чрез съвременни аудио-визуални творби е разклоняване на истинността в множество перспективи.

Възприятието на цветовете в киното, от една страна, се основава на физическия свят, в който цветовете на обектите формират основата на паметта и редица други когнитивни процеси, а от друга, се преконфигурират в кинотворбите, създавайки отличителна и контекстуално достоверна естетика, с която зрителите се срещат. Цветовата естетика създава определена емоционална атмосфера, към която съвременните зрители са се приучили да откликват и разбират. Любопитно изследване е проведено с участници студенти по изкуства и кино от различни култури (Bellantoni 2005). Резултатите показват забележителни сходства във възприятията, напр. светлите, бледи, цветове като синьо и прасковено се асоциират със спокойствие, докато тъмночервените и висококонтрастни се свързват с по-интензивни емоции. По-важното в този експеримент е потвърждението за съществуването на универсалното разбиране между цветове и емоции. От когнитивна гледна точка цветовете имат пряко отношение върху феномени като формиране на спомени, емпатия и мислене. „Цветът се смята за най-важното визуално преживяване за хората. Той функционира като мощен информационен канал за човешката когнитивна система и е доказано, че играе значителна роля за подобряване на паметта. Цветът е много ефективен инструмент в образователна среда, маркетинг, комуникация и дори спорт." (Dzulkifli, Mustafar 2013).

Колоризацията на архивни кадри увеличава емоционалното въздействие и предоставя нови възможности за опосредстване на досега на зрителите с кинотворбата. Интересен пример е документалният филм на Питър Джаксън „Те не ще остареят" (2018), включващ реставрирани и колоризирани архивни кадри от Първата световна война заедно с аудиозаписи от преживяванията на оцелелите. Работата по филма продължава

четири години, първоначалният материал е над 100 часа от 35-милиметрови ленти съхранявани в архива на Имперския военен музей в Лондон. Работният процес е специално разработен за потребностите на този проект, но най-общо казано включва почистване на сканираните архивни кадри, премахване на драскотини и замърсявания; премахване на шума в кадрите, увеличаване броя на кадрите до 24 k/сек, тъй като всички кадри са записани на ръчни камери и движението е насечено.

Колоризацията и цветните корекции включват задълбочено проучване и допитване до исторически артефакти, за да се гарантира, че униформите, ремъците, детайлите, шлемовете и дори копчетата са оцветени коректно.

Изкуствен интелект за реставрация и колоризация на архивни ленти

Реставрация, колоризация и дори звуков дизайн, включително монолог и диалог, на неми 16 k/сек кадри, включва следните етапи:

- колоризация: с помощта на усъвършенствани алгоритми и ръчни техники черно-белите кадри се оцветяват, за да се пресъздадат оригиналните цветове на сцените. Този процес включва задълбочени проучвания, за да се гарантира историческата точност;
- увеличаване на мащаба: резолюцията се увеличава, за да се подобри визуалното качество на кадрите, правейки ги по-подходящи за съвременните екрани;
- интерполация: увеличава се честотата на кадрите, за да се изгладди движението, като така се намалява накъсването, характерно за немите филми с ниска честота на кадрите. Това включва генериране на допълнителни кадри между съществуващите такива;
- добавяне на звук: композира се или се подбира нов саундтрак, който да придружава кадрите. Това може да включва музика, звукови ефекти и дори диалог, за да се потопят зрителите допълнително в историческия контекст на кадрите. Диалогът е дело на четци по устни – миналото се чува.

Според Улрике Шмид, реставратор на лентови филми, конвенционалната реставрация е важна, тъй като може да помогне за възстановяването на естетически значими за кинознанието филми, заснети на лента: „Дигиталната реставрация обаче отива много по-далеч, тъй като се опитва да реконструира историческата реалност. Създават се плавни движения от насечени такива, намалява се шума в светлочувствителния материал, възстановяват се цветовете“ (Gotsis 2025).

Изкуственият интелект се използва при реставрацията на филми, създавайки подвижни образи на миналото, които допреди няколко години са били почти немислими. Предимството се състои в това, че дава на зрителя визуално по-привлекателен досег до отдавна отминали времена и по този начин събужда интереса на повече хора към старите филмови

ленти. Шмид смята, че в голяма степен особеностите на аналоговия филм, като драскотини, шум, размазване, накъсани движения и несъществуващи или нереалистични цветове, се явяват като естетическо препятствие между съвременния зрител и филма. Възможностите на дигиталната реставрация обаче правят това препятствие преодолимо и зрителите съпреживяват кинотворбата с по-голяма лекота. За Шмид най-голямото предизвикателство е историческата коректност. Никога не може да бъде постигната изцяло, поради което винаги е необходимо внимание и баланс в детайлите, особено при реставрация на документални архиви. Работата включва много опити и грешки, проучвания и приложение на ръчни техники. На сегашния етап на развитие резултатите винаги са с известно разминаване. Второто предизвикателство е опасността от прекомерна реставрация.

Прекомерната реставрация би довела до естетическа неистинност за зрителите, т.е. би се загубил историческият досег като времево-пространствена ориентация във филмовия наратив било то с документален, или игрален характер. Прекомерната реставрация се равнява на абсолютна трансформация на архивния материал, той се превръща в експериментален и е техника, която в съвсем обозримо бъдеще би се използвала в създаването на аудио-визуални творби по подобие на т.нар. семплинг (от английски език sampling) в музиката, при който част от музикалната композиция се взима от оригиналното произведение и се пресъздава в съвсем нова творба, жанровете също варират. Интересно е, че при посочените техники не става въпрос за изваждането на изображение и музикални композиции от контекст с цел промяна, игра, с първоначалните им функции и характеристики, а цялостната им комуникативна и естетическа трансформация. Прескачането на границата, за която Шмид говори, се отнася именно за деликатната работа по филмовия материал, така че той да остане верен на историческата си принадлежност и нейните естетически характеристики – шум, тоналност при черно-белите филми и цветна палитра при цветните филми. От друга страна, архивният материал съвсем лесно може да бъде симулиран – драскотини, липса на фокус, петна и зърнистост, могат да бъдат добавени в постпродукционната работа, и да бъдат представени като автентичен архивен материал на зрителите, което поставя нови въпроси относно преживяването на архивния ефект.

Реставрацията се извършва така, че особеностите на филмовия материал да бъдат съхранени, а визуалното качество да пресрещне възприятийното ниво и очакване на съвременния зрител. Приложението на ИИ за реставрация на архивни филмови материали улеснява повишаването на резолюцията така, че да съответства на съвременните екрани; подобряването на звука, ако има такъв; известни цветни корекции, които въпреки това трябва да се преработят от реставратора; добавяне на кадри с цел по-гладко подвижно изображение, т.е. намаляване на трептенето и усещането за „накъсване“.



1. Колоризирани с помощта на ИИ черно-бели архивни кадри

AI-colourized black and white archival footage
Credit Line: https://www.film-digital.com/



2. Колоризирана с помощта на ИИ черно-бяла фотография

AI-colourized black and white archival footage
Credit Line: https://www.film-digital.com/

Изкуственият интелект се използва за конкретни резултати, които не могат да бъдат постигнати с други техники. Той обогатява техническите възможности за обработка, но и предоставя нови такива (Ил. 1, 2).

„Подробните проучвания и точните описания, които се дават на изкуствения интелект, са най-важни. Не може да бъде извършена добра реставрация без обширни предварителни познания.“(Gotsis 2025)

За Шмид дигиталната реставрация и колоризация на архивни кадри е баланс между реконструкция и художествени решения. В този ред на мисли хармонично се преплитат множество противоречиви в своята същност понятия, създавайки достоверен емоционално въздействащ художествен образ на миналото, с който съвременните зрители се срещат, т.е. архивен ефект (Ил. 3).



3. Колоризирана с помощта на ИИ черно-бяла фотография

AI-colourized black and white archival footage
Credit Line: https://www.film-digital.com/

Експериментално кино

Използването на вече заснети, архивни кадри е визуално-артистична практика с дългогодишна традиция не само в документалното и игрално кино, където често при филми с исторически сюжет се включва архивен материал, напр. откъсите във филма на Оливър Стоун „Джей Еф Кей“ (1991) и „Зелиг“ (1983) на Уди Алън, който е игрален филм, имитиращ документален, и „Хюго“ (2011) на Мартин Скорсезе, който включва кадри от филми на Жорж Мелиес. Кадрите от филмите на Мелиес не само са реставрирани и с впечатляващи цветни корекции, но и е използвана техника за наслагване и комбиниране на изображения (англ. език *compositing)* – лицето на актрисата Хелън Макрори е наслоено върху това на актрисата в оригиналните кадри (Ил. 4).

Сред основните мотиви за включването на архивни кадри са: по икономически причини – по-лесно е да се използват архивни кадри, отколкото да се прави възстановка на битка или други исторически събития; за да придобият представа зрителите за историческия период, в който се развива наратива на филма; въпроси, свързани с авторските права – има много архивни материали за свободно ползване; за портрет на историческа личност, включително изявления от други. Телевизионните хроники правят филмовата реалност възможно най-автентична за преживяването на зрителите и доверието им в нея.

В противоречие на приложението на архивни материали в игралното и документално кино, в експерименталното модусът е насочен към отстраняване на съдържанието в полза на формата. Изследователят Уилям Уийс ги нарича *рециклирани образи* – реакция срещу свръхинтезивната визуална среда, но и специфичен модус на творчество, при който съставните части не са равни на цялото. „Независимо дали кадрите биват запазени в оригиналния им вид, или представени по нов и различен начин, те приканват да бъдат разпознати именно като намерени кадри, като рециклирани образи, и поради тази самореферентност насърчават по-аналитичен прочит (който не изключва естетическата им значимост), отколкото първоначалното намерение за заснемането им.“(Wees 1993: 46-47)

Киното на намерените кадри изцяло се основава на монтажни техники. Кадрите, които използват експерименталните кинематографисти, са разнообразни в своя генезис – пътеписи, научно-документални филми и



4. „Хюго“ (реж. Мартин Скорсезе, 2011)
“Hugo” (dir. Martin Scorsese, 2011)

реклами, напр. в „Куршуми за закуска“ (1992) на Холи Фишър, са използвани кадри от уестърн и документални филми, ефектите са създадени с оптичен принтер, а наративът се разгръща около неравнопоставеността между половете.

Към настоящия момент практиката не носи същата визуална провокативност. Навярно съвместяването на намерени кадри с други техники или именно чрез създаване на нова визуалност, работейки с платформи с изкуствен интелект, би било привлекателно за зрителите. Значим фактор за естетическото еднообразие са безбройните видео формати, които използват *found footage*, *stock footage,* и благодарение на монтажа илюстрират разказа си с подвижни изображения. Любопитен пример е филмът „Измама“ (реж. Дийн Флейшър Кемп, 2016), съставен изцяло от любителски видеа, монтирани така, че да формират внушение за трилър. Възможността за полемика относно понятизирането на кадри като намерени, архивни или такива с комерсиални цели, все повече намалява. Въпреки че архивните кадри се свързват с определен тип институционализиране към настоящия момент, в интернет съществуват банки с архивни кадри за свободно ползване, с които всеки автор би могъл да се сдобие, да трансформира и включи в творбата си.

Единение между творческите виждания на човек и реализацията им от машината отправя предизвикателство не само към концепта за авторство, но и към естеството на творчеството въобще. Дали изкуственият интелект наистина твори, или следва зададените му инструкции? Тъй като дори и автономна дейността му се регламентира от човек. Възможно ли е да се понятизира идеята за съавторство между човек и машина? През тази перспектива машината не е инструмент, а партньор в

творческия процес, което предизвиква сериозни дебати дори около концепта за талант. Човек задава параметрите, изкуственият интелект създава – формира се нова система на творчество. Съществуват редица достъпни за киномобителите платформи с изкуствен интелект, предоставящи възможности за реставрация и колоризация на архивни кадри, като с най-добри резултати към момента е платформата DeOldify[2], предназначена за колоризация на статични и подвижни изображения.

Дигитализацията в киното, изкуството въобще, премахва идеята, действието и резултата, свързани с грешката. Грешката не съществува, единствено опити, които авторът определя като успешни или не. Недостатък на платформите с изкуствен интелект при цялостна реставрация и колоризация, т.е. без ръчна работа, е че изображенията изглеждат плоски, липсва дълбочина, светлосенки и детайли. Това е естетическа характеристика, породена от конкретната техника, която би могла да се утвърди и като ефект в зависимост от контекста на приложение – дали се търси реставрация с цел архивизация, или с художествено намерение. В първият случай реставрацията съхранява значим артефакт от киноисторията, а във втория носи творчески потенциал за трансформация. Връщайки се към концепта за архивния ефект, приложението на платформи с изкуствен интелект разкрива не само нови естетически възможности за изказ в експерименталното кино, в което авторите така или иначе съвместяват многообразие от техники, но и въвежда идеята за преживяване на историята като художествено въобразяване на миналото. Работата с платформите е лесна, но не означава, че напълно измества допълнителната ръчна работа. По-скоро улеснява работния процес. Досегът с миналото се превръща в творческо намерение за съпреживяване. Вчувстването, вживяването е търсеното от настоящите автори и зрители усещане, а подходът към миналото и архивните кадри разкрива повече за съвременния човек, отколкото за историческата реалност.

Библиография

Литература

Barthes (1989): Barthes, Roland. The Rustle of Language. Berkeley.

Baron (2014): Baron, Jamie. The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History. London.

Balázs (1988): Balázs, Béla. Избрани произведения [Izbrani proizvedeniya]. Sofia.

Dimitrova (2006): Dimitrova, Maya. Метаморфози в общуването: автор – екран – зрител [Metamorfozi v obshtuvaneto: avtor – ekran – zritel]. Sofia.

Sima, Björkman, Manns (1973): Sima, Jonas; Björkman, Stig; Manns, Torsten. Bergman on Bergman. London.

Wees (1993): Wees, William. Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films. New York.

[2] Вж. https://deoldify.ai/

Интернет източници

Gotsis (2025): Gotsis, Angela. Приложение на изкуствен интелект (ИИ) за реставрация и колоризация на лентови филми. Разговор с Улрике Шмид [Prilozhenie na izkustven intelekt (II) za restavratziya I kolorizatziya na lentovi filmi]. Available at: https://artstudies.bg/platforma/ приложение-на-изкуствен-интелект-ии-з/[Accessed on: 07.05.2025]

Bellantoni (2005): Bellantoni, Patti. If It's Purple, Someone's Gonna Die: The Power of Color in Visual Storytelling. Available at: https://www.taylorfrancis.com/books/ mono/10.4324/9780080478418/ purple-someone-gonna-diepower-color-visual-storytelling-patti-bellantoni [Accessed on: 07.05.2025]

Dzulkifli, Mustafar (2013): Dzulkifli, Mariam, Mustafar, M. Faiz. The Influence of Colour on Memory Performance: A Review. The Malaysian journal of medical sciences: MJMS. 20. 3-9. Available at: https://www.researchgate.net/publication/256190067_The_Influence_of_Colour_on_Memory_ Performance_A_Review [Accessed on 07.05.2025]

Филмография

„Те не ще остареят“ (реж. Питър Джаксън, 2018)

„Джей Еф Кей“ (реж. Оливър Стоун, 1991)

„Зелиг“ (реж. Уди Алън, 1983)

„Хюго“ (реж. Мартин Скорсезе, 2011)

„Куршуми за закуска“ (реж. Холи Фишър, 1992)

„Измама“ (реж. Дийн Флейшър Камп, 2016)

„На Западния фронт нищо ново“ (реж. Люис Майлстоун, 1930)

„На Западния фронт нищо ново“ (реж. Делбърт Манн, 1979)

„На Западния фронт нищо ново“ (реж. Едвард Бергер, 2022)

Summary

The point of contact between archival footage and aesthetics encompasses multiple perspectives, each true within its own discourse. Inevitably, the development of technologies, and more specifically the capabilities of artificial intelligence for restoring and colourising black and white archival footage, as discussed in this text, provides a new, emotionally impactful encounter with the past for the contemporary viewer. The archival effect is a subjective event, but also a phenomenon that shapes general historical consciousness. The application of archival footage in experimental cinema is an established and accessible visual-artistic practice. While not always met with enthusiasm, the development of technologies opens doors to a new visuality, a natural aesthetic evolution of the cinematic image, while viewer appeal invariably lies in the balance between the imaginary and what exists in physical reality.

Кино и театрално изкуство през лични архивни фондове (Любомир Тенев и Александър Александров)

Cinema and Theatre Art Through Personal Archival Collections (Lyubomir Tenev and Alexander Alexandrov)

Ани Руменова[1]
Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките

Ani Rumenova
Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Тази тема е слабо проучена, което ме насочи към изследването на личните архивни фондове на проф. Любомир Тенев и на Александър Александров, съхранявани в Института за изследване на изкуствата, Българска академия на науките. От тях би могла да се извлече ценна и неизвестна информация за развитието на театралното и филмово изкуство в България през XX век, да се проследи постмодерната тенденция за възприемане на архивиста като ключов медиатор и конструктор на знанието, съдържащо се в архива. Чрез тях се прави опит да се разгледа мястото на архивите като знание и култура за обществото; да се преобърне конвенционалната идея, че архивистите събират огромно количество информация – те всъщност пресъздават и оформят ново знание, което да съхрани колективната памет.

Ключови думи: фондообразувател, киновед, театровед, културна памет, архив

Abstract: This topic has been insufficiently studied, which led me to explore the personal archival collections of Prof. Lyubomir Tenev and Alexander Alexandrov, preserved at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. These archives could yield valuable and previously unknown information about the development of theatre and film art in Bulgaria during the 20th century. They also allow for the examination of the Post-modern tendency to view the archivist as a key mediator and constructor of the knowledge contained within the archive. Through these collections, an attempt is made to reconsider the place of archives as a form of knowledge and culture within society; to challenge the conventional idea that archivists merely collect vast amounts of information – instead, they recreate and shape new knowledge that preserves collective memory.

Keywords: archival creator, film scholar, theatre scholar, cultural memory, archive

Трябва да се отбележи още в началото, че архивните фондове, които са изследвани, са събирани предимно през втората половина на XX век по време на социализма. В тях, от една страна, са закодирани преобладаващите културно-естетически параметри на българското изкуство от периода във всичките му форми, свързани с идеологическите представи на тоталитарната власт за ролята на изкуствата, с използвания понятиен апарат, с налаганите норми и канони. От друга страна, личните архивни фондове съдържат документация на индивидуалните животи и на

[1] *Ani Rumenova, Asst. Prof., PhD, is a member of the team of the Screen Arts Department, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. She works in the fields of art theory and art history.*

E-mail: anikbr@yahoo.com

отделните човешки съдби и свидетелстват за изследователските търсения на отделните личности. В този смисъл фондообразувателите са очевидци и писатели на историята и едновременно с това оставят индивидуалното си отношение и характер. Те са верен „атестат“ на авторовата индивидуалност, писмена (или устна) следа за самоотражението на обществения субект и в същото време – рефлектор на общественото съзнание, на духовните измерения – традиции и новости, в съответния исторически период. Подложени на обективен критичен анализ, те са надежден инструмент за разкриване на хода на отминалия живот във всичките възможни прояви на социално-психологическия климат, за изучаване на различните страни от народопсихологията. Чрез засичането на тези различни перспективи биха могли да бъдат открити някои от механизмите за конструиране на историческото арт познание от втората половина на XX век. Това подпомага изграждането на една по-обективна картина на процесите в изкуството през разглеждания период и позволява да бъде сглобен „разказ“ за историко-културния му контекст.

Методологията на изследване предполага вниманието да бъде фокусирано върху документите от личните архивни фондове, припознати като дискурсивни практики в духа на идеите на Мишел Фуко[2] за археологията, която разглежда дискурсите не като документи, а като паметници, където историята е случване, набор от събития. Неслучайно методолозите на историята сравняват историка със следователя, който трябва да разкрие причинно-следствената връзка в релацията субект на деянието – обект, т. е. автора на документа – съдържанието на документа.

Можем да кажем, че през различните обществено-икономически формации и през различните исторически периоди, смисълът и социалната характеристика на архива имат разнообразни значения. Разбирането на архива като социокултурен феномен произлиза отдавна, доколкото той се явява предмет на философско, научно, историческо, политическо и битово осъзнаване. Казано с други думи, архивите са създавани за разрешаване на проблеми, които са определяни от нагласите и потребностите на обществото в даден период, а впоследствие са трансформирани съобразно новите изисквания.

В статията си „Перспективи: договаряне на архивите“ Сю Брейкъл пише, че нито един архивен документ няма точно определен и фиксиран смисъл: можем да знаем какво е било самото действие, което е оставило следата, но неговото настоящо или бъдещо значение не можем да определим. Важно е да се проследи как се е стигнало до създаването на даден документ, а не крайният резултат. Всеки архив е продукт на социалните

---

[2] Мишел Фуко е френски философ, социолог, историк, създател на теорията за „археология на знанието“. Има защитена професура в Колеж дьо Франс с тема „История на системите на мисълта“, преподава също в САЩ – в Университета на Бъфало и в Калифорнийския университет в Бъркли.

процеси и системи на своето време и отразява позицията и изключенията на различни групи или индивиди в рамките на тези системи. Именно тази скрита неяснота привлича всички нас към архивите, които можем да разглеждаме като слоеве от значения, разкази и актове извън непосредственото информационно съдържание (Breakell 2008).

Пол Рикьор[3] ни обръща внимание и върху дейността на историците, които са зависими от фактите, и които не виждат предмет от миналото, а неговата следа. Докато историкът не анализира и не достигне до значението на историческия факт, нищо не е документ. Самият историк няма задача да възстанови нещата, а по-скоро да ги пресъздаде и преживее отново и да създаде от тях последователност. Главна роля играе субективността на изследователя. Преценката на значимостта е тази, която, елиминирайки второстепенното, създава приемствеността: изживяното е винаги несвързано, докато пресъздаденият разказ има своята последователност и свързаност. Така се оказва, че рационалността на историята зависи от преценката на историка за значимостта, която не се основава на някакъв сигурен критерий (Ricoeur 1998: 20).

Жак Дерида[4], от своя страна, ни въвлича в разказа си за „архивната треска" – за усещането, за търсенето и за възможността да откриваш в архивите неща (Derrida 1995: 9-63). Според него паметта може да бъде съхранена в архива, но в същото време може да бъде и унищожена. Не може да съществува архивно желание без някаква радикална крайност, без възможност за забрава, която не се ограничава до репресия. Няма архивна треска без заплахата от нагона за смъртта, агресията и унищожаването. Съществуването на архив е възможност за запаметяване, повторение, възпроизвеждане, а липсата му води до неизбежно заличаване и край (Derrida 1995: 14). В „Паметта, историята, забравата" Пол Рикьор отбелязва, че унищожаването на един архив, музей или град, които са свидетели на миналата история – означава забрава (Ricoeur 2006: 296).

По отношение на възприемането на архива като дискурсивни практики за реконструкция на миналото може да се разгледа това, което френският философ Мишел Фуко предлага като представяне на архива под формата на система от изкази (от една страна – събития, а от друга – неща) във фундаменталната си книга „Археология на знанието". Мишел Фуко насочва вниманието към „играта" с архивите и дискурсивните практики, т.е. към комплекса от правила и конвенции, които дават стратегически

---

[3] Пол Рикьор е френски философ, един от водещите представители (заедно с Хайдегер и Гадамер) на философската херменевтика като клон на философията, развил се като дял на феноменологията.

[4] Жак Дерида е смятан за най-известния философ на XX век. Роденият в Алжир френски философ, писател, литературен, културен и политически теоретик, има огромно влияние върху философията и литературната критика, но и интелектуалната сфера като цяло, и става особено известен като създател на критическия подход или методология във философията, наречена деконструкция.

възможности за отразяване на събитията и пак според него изходът е в археологията, която разглежда дискурсите не като документи, а като паметници. Той има предвид, че архивът е мрежа от отношения, характеризиращи собствено дискурсивно ниво и че казаните неща се раждат по специфични правила. Или казано накратко, че ако има казани неща – не трябва да търсим причина в нещата, които са казани, нито пък в хората, които са ги казали, а именно в тази система на дискурсивност – в изказаните възможности и невъзможности, които тя създава. Функцията на архива е да различава дискурсите и тяхното разнообразно съществуване и да ги специфицира. Така архивът се очертава като обща система за образуване и преобразуване на изказите (Foucault 1996: 149-150).

В тази разработка архивите са разгледани през призмата на спецификите им в изпълнителските изкуства, които успяват да се съхранят само и единствено в архива, защото от тях друга следа не остава. Архивите на изпълнителските изкуства (в случая се визират сценичните, живите изкуства и по-специално театърът) се отличават, доколкото самият артефакт липсва. Тук става дума за вече отминали събития, от които може да има следи (отзиви, рецензии, спомени, снимки, записи), но те може и да отсъстват. Работата на историка на изпълнителските изкуства може да бъде сравнена с тази на детектива или археолога – когато общата картина се е загубила и липсват отделните части, за да се сглоби. В този сценарий се налага да се търсят парчета, да се разпознават и да се свързват едно с друго. Сглобяващият отделните фрагменти трябва да има въображението, предварителните знания, практика и опит, които да му позволят да запълни празнините (Spassova-Dikova 2015: 33).

Изключително много са проблемните точки, които са свързани с изследването на изпълнителските изкуства. Наред с изследователските стратегии, периодизацията, пресечните точки, методологията, можем да прибавим и източниците и свидетелствата, емпиричните материали за реконструкция и преосмисляне на миналото. Проблемът се поражда от липсата на останали артефакти и възможността да се работи само с текстови и иконографски интерпретации.

Трябва да се обърне внимание на проблема за това как самите архиви и процесът на архивиране могат да бъдат достоверен източник при тълкуването на изкуството през периода на социализма, което е от значение заради периода, по време на който са работили двамата критици. Внимателно са анализирани архивите и съдържащата се в тях информация е пресята, за да се изчисти от вероятно съдържание на изкривена истина вследствие на идеологизирани властови парадигми на тоталитарния режим. Не можем да не отбележим, че двамата учени са били в позицията да се подчиняват на режима и да пишат спрямо изискванията и моделите, които Партията е налагала през този период.

Архивите на изпълнителските изкуства могат да съдържат различни материали и документи, които зависят от естеството на изкуството.

Могат да бъдат както различни документи на хартия, брошури, плакати, различни критически статии, вестници, така и видеа, цифрови или звукови носители. Те имат задачата да съхранят всички части от процеса на създаване на произведението до неговото изпълнение, изложба и постановка. Едновременно с това, те могат да имат личен аспект – кореспонденция между самия творец, изпълнител с лично или свързано с работата му съдържание, административни документи, свързани с целия процес, музикални ръкописи на композитор или видеозапис на представление, рецитал… Тези архиви са ценни както за общата история, така и за историята на изкуствата, отделните личности, свързани с процеса на създаване на изкуство. Ценно е значението, което те съхраняват и какво можем да научим отвъд крайния резултат (изложба, представление, изпълнение, рецитал) – това, което остава скрито от погледа на зрителя. Можем да проследим и да открием между писмата и останалите текстове това, което е провокирало създаването на произведението на изкуството, можем да видим как всичко това се е случило евентуално, да научим за историческия период, който е имал отражение върху твореца (Soper 2016).

Трябва да се отбележи, че началото и развитието на архивното дело в България, както и обособяването на науката за архивите, са се появили доста късно на фона на европейското развитие. Първи писмени сведения за начало на организирана архиварска дейност у нас се откриват при учредяването на Първото българско читалище в гр. Свищов през 1856 г. В учредителния протокол и програмата му е залегнала идеята за развитието му като музейно и архивно средище. За това свидетелстват запазените и съхранявани в читалището и до днес документи (Marinova 2016: 42-47).

Личните архиви на проф. Любомир Тенев и на Александър Александров са в центъра на моето проучване. Първият развива своята научна дейност като театровед, а вторият като киновед. Съдържат особено ценна информация за развитието на двете изкуства в България. Двамата учени са живели, творили и преподавали в труден период от историята. Влиянието, което е имал социалистическият режим върху науката, е доста силно, както и във всички останали сфери на обществения и културен живот. Цензурата е оказвала влияние върху творчеството на всички, занимаващи се с изкуство. Така голяма част от произведенията, текстовете и критическите публикации всъщност не са отразявали реалната действителност. Този факт затруднява възстановяването на реалните събития, за да можем да си изградим обективна представа за тях. Анализът на архивните материали в тези два лични фонда, които са разгледани, е необходим, за да може да бъдат преосмислени основните явления и тенденции, и евентуално да бъде направена някаква възстановка на един културен период през погледа на двамата фондообразуватели.

Проф. Любомир Тенев – театровед, педагог, общественик, завещава богато книжовно наследство – 522 публикации, от които 19 монографии. Неговите литературни и театрални публикации както и критика са

добронамерени и обективни. Без да се примирява с догмите, Л. Тенев е сигурен, че изкуството има потенциал да се реформира така, че да отговоря на човешките идеали и потребности (Colov 2000: 8). Критикът проследява процесите от материализацията на творбата към идеята, за да конструира виждането си. В разглеждания период критическото мислене е очертавало рамките и насоките, в които авторът е трябвало да влезе, за да създаде произведение, което отговаря на изискванията на публиката и политическата обстановка.

Не може да не се отбележи, че от всички изкуства театърът е най-свързан с критиката, тъй като всичко, което е останало от театъра на миналото, е останало чрез написаното от ценителите. Онова, което е пропуснато от тях, е отлетяло безвъзвратно. Всички останали изкуства – литературата, музиката, архитектурата, живописта, скулптурата и киното, могат да бъдат оценявани и от поколенията, но изкуството на актьора е загубено след спускането на завесата и може да се появи пак само между редовете на рецензиите и отзивите. Дейността на театралния критик се оказва от историческо значение, тъй като в резултат от неговите писания идните поколения ще пишат историята на театъра.

Характерно за Любомир Тенев по отношение на писането на критика е, че той не спазва строго установените партийни правила и идеологеми, които са така характерни за периода на социализма. Критиката му по-скоро се придържа към същността на театралното изкуство и следва по-общочовешки идейни и естетически критерии и стандарти. В останалите документи в неговия архив ние можем да открием предимно запазени публикации и статии, които са достатъчно богати, за да пресъздадат историческата обстановка. Можем да добием представа за театъра и случващото се в него, когато четем критическите му откровения.

Като критик Тенев се е отличавал от всички с това, че е успявал да съчетава литературата, киното, историята и философията като по този начин е разширявал полето на театралната критика към по-широките хоризонти на културните изследвания. Навлизал е в полето на културологията и е осмислял театъра в контекста на културното изследване. Успявал е да преплита ролята на критика с тази на мислителя (Doycheva 2015: 13-17).

Архивът на Любомир Тенев съдържа много и различна информация, която би могла да бъде използвана както за възстановяване на моменти от миналото, реконструкция на представления и образи, създаване на портрети на творци, така и за очертаване на личността и делото на самия Тенев. В същото време този личен архив, подобно на други, представя един малък спектър от цялото, не много различни гледни точки за отминали събития и хора. Той е непълен – разпилян е и предстои да бъде събран внимателно описан и изучаван.

Приносът на Тенев за арт познанието е, че той макар и в тази малка част, която е съхранена в архива на ИИИзк, ни прави съпричастни на

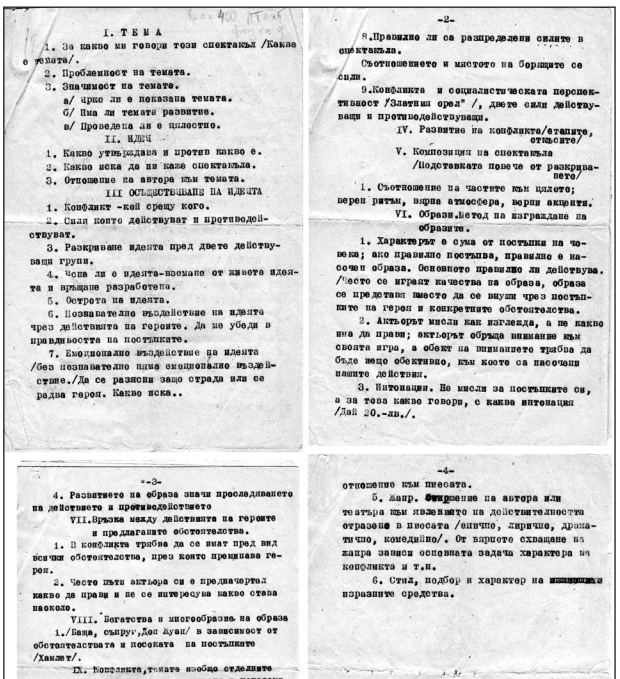
реалното виждане за театъра. Останалото от един критик на театралното изкуство е най-ценното и единственото доказателство за случилото се на сцената. Правилната критика е тази, която го прехвърля към следващите поколения. Книгите, които той оставя, с критическо съдържание са най-ценното, което е завещал. От всяко друго изкуство може да остане някаква следа, но от театралното изкуство критиката е тази, която го съхранява най-пълноценно.

Александър Александров е киновед: изследовател, критик и педагог. Освен това е бил и запален колекционер – страст, която е обхващала различни тематики. Основната, разбира се, е била киното, но има и колекции, които са били на друга тема. Това прави неговия архив доста богат и от голямо културно-историческо значение, защото съдържа изключителна информация. През неговите очи ние ставаме съпричастни на развитието на киното – на световното и българското. Виждаме как се е променяла историята. Имал е невероятния шанс да се докосва до света, защото в годините на социализма това е било възможно само за избрани. Пътувал е и е събирал всичко, което би имало стойност. Колекциите му са на ниво, с което единици могат да се похвалят. Всяка една от тях е разказ, пътуване из някакъв свят, който носи исторически сведения. На фона на киното ставаме съпричастни на целия живот. Александров има силата да създаде една много подробна картина на киното в миналото. При него е налице както текстовият, така и илюстративният материал. Той е запазил един доста пълен масив от свидетелства, който е богатство за всички.

Трябва да обърнем внимание и на факта, че архивите на Александър Александров и на Любомир Тенев се различават. Разликите идват още от биографичните и идеологически особености на двамата автори. Спецификите на отделните личности се отразяват и върху архивите им. При съпоставянето на двата архива откриваме големи контрасти. Архивът на Александров е създаден като такъв от самия фондообразувател. Той има своя структура – с документи, класификации, различни типове жанрове, като са отделени както жанровете, така и текстовете вътре. Откриваме изключително систематично отношение на автора към материалите. От архива на проф. Тенев не получаваме подобно впечатление – той е доста по-хаотичен, не толкова систематично са събирани материалите. Това отношение говори много за личностите на двамата фондообразуватели. Начинът, по който са събирани архивите, представя Александров като човек, който не е имал какво да крие в идеологически план в своя архив, докато проф. Тенев, който е следен от властта, е бил доста внимателен по отношение на това какво се съдържа, какво оставя, какво предава за поколенията. В крайна сметка голяма част от материалите в архива на проф. Тенев са били публикувани, което научаваме и от издадената му библиография. Всъщност спецификата на този архив е в някои по-дребни неща. Трябва да отбележим и това, че в него има много малко ръкописи, докато в архива на Александър Александров не е така. Там

има доста запазени ръкописи, които не са издавани, и които биха представлявали огромен интерес за всички изследователи на българското кино, защото от тях могат да се създадат нови конструкции и перспективи за изследване на българското кино.

Бъдещето на архивите трябва да се преосмисли. Архивирането на информация и дигитализацията на самите материали са процеси, които би трябвало да бъдат осъществени, за да послужат на бъдещите изследователи. Трябва да се решат в бъдеще проблемите, свързани с това как един огромен обем от информация технологично ще се съхранява и трансферира, а също така как ще бъде систематизиран, как би могъл да се преработва и би бил от полза за целите на науката. Това би улеснило архивът да послужи за връзка между другите изследователски дисциплини. От друга страна, съвременните технологии вече позволяват перформативните изкуства да могат да бъдат записани и съхранени. Дигитализацията се оказва необходима за процесите на архивиране, но, за съжаление, трябва да отбележим, че в България има сериозно изоставане в тези процеси. Необходимо е скорошно дигитализиране на съществуващите архиви, за да може да сме подготвени за наличието на нови архиви.



I. ТЕМА

1. За какво ни говори този спектакъл /Каква е темата/.
2. Проблемност на темата.
3. Значимост на темата.
   а/ ярко ли е показана темата.
   б/ Има ли темата развитие.
   в/ Проведена ли е цялостно.

II. ИДЕЯ

1. Какво утвърждава и против какво е.
2. Какво иска да ни каже спектакъла.
3. Отношение на автора към темата.

III ОСЪЩЕСТВЯВАНЕ НА ИДЕЯТА

1. Конфликт -кой срещу кого.
2. Сили които действуват и противодействуват.
3. Разкриване идеята пред двете действуващи групи.
4. Чия ли е идеята-всеки от живота идеята и вярващ разработена.
5. Остротата на идеята.
6. Познавателно въздействие на идеята чрез действията на героите. Да ме убеди в правдивостта на постъпките.
7. Емоционално въздействие на идеята /без познавателно няма емоционално въздействие./Да се разплаче защо страда или се радва герои. Какво иска..

-2-

8.Правилно ли са разпределени силите в спектакъла.
Съотношението и мястото на борещите се сили.
9.Конфликта и социалистическата перспектива /Златния орел" /, двете сили действуващи и противодействуващи.

IV. Развитие на конфликта/етапите, отвъдете/

V. Композиция на спектакъла /Подействало повече от разкриването/

1. Съотношение на частите към цялото; верен ритъм, верна атмосфера, верни акценти.

VI. Образи.Метод на изграждане на образите.

1. Характерът е сума от постъпки на човека; ако правилно постъпва, правилно е посочен образа. Основното правилно ли действува. /често се играят качества на образа, образа се предотвратява вместо да се внуши чрез постъпките на героя и конкретните обстоятелства.
2. Актьорът мисли как изглежда, а не какво има да прави; актьорът обръща внимание към своята игра, а обект на вниманието трябва да бъде нещо обективно, към което са насочени нашите действия.
3. Интонации. Не мисли за постъпките си, а за това какво говорят, с какви интонации /Дай Боже./.

-3-

4. Развитието на образа значи проследяването на действието и противодействието

VII.Връзка между действията на героите и предлаганите обстоятелства.

1. В конфликта трябва да се знае пред вид всички обстоятелства, през които преминава героя.
2. Често пъти актьора си е представя как да прави и не се интересува какво става наоколо.

VIII. Богатства и многообразие на образа

1./Баща, съпруг,Дон Жуан/ в зависимост от обстоятелствата и посоката на постъпките /Хамлет/.

IX. Конфликта,техните възможни отделните части проведени в живота и показани в цялост./Всеобщите отразени в конкретна вода/.

1. Познавателна и емоционална логичност на цялото осъществяване задачи на артиста като актьора, а на артиста по поръчка на ролята- вярно живеене или фалшиво представяне. От това зависи вярното преживяване и силата на изпълнението. /Търсене документ/.
2. Сравнение с живеенета правда.
3. Творческа смелост, има ли готовия режисьорския и литературни образи.Смело ли е логиката на живота.
4. Против добросъвестното преподаване

-4-

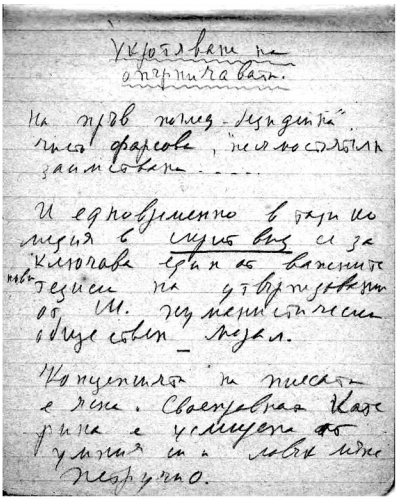
отношение към писата.

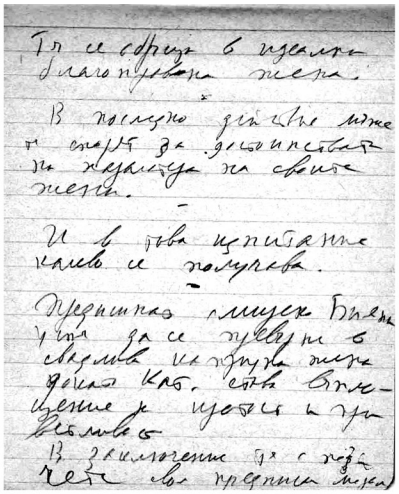
5. Жанр. Отношение на автора или театъра към явленията на действителността отразени в писата /епично, лирично, драматично, комедийно/. От вярното схващане на жанра зависи основната задача характера на конфликта и т.н.

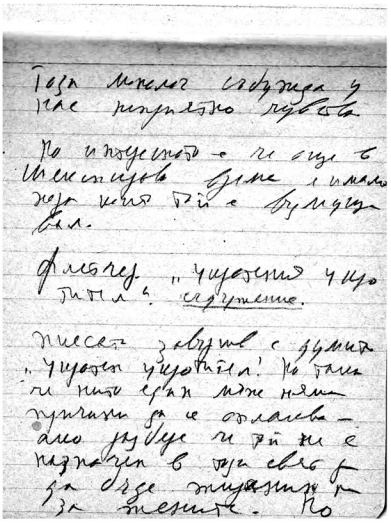
6. Стил, подбор и характер на изразните средства.

1. Любомир Тенев, Ръководство за писане на критика – Архив на ИИИзк–БАН, ф. „Л. Тенев“, а.е. 91

Lyubomir Tenev, A Guide to Writing Criticism – Archive of IAS–BAS, f. “L. Tenev” – a.u. 91

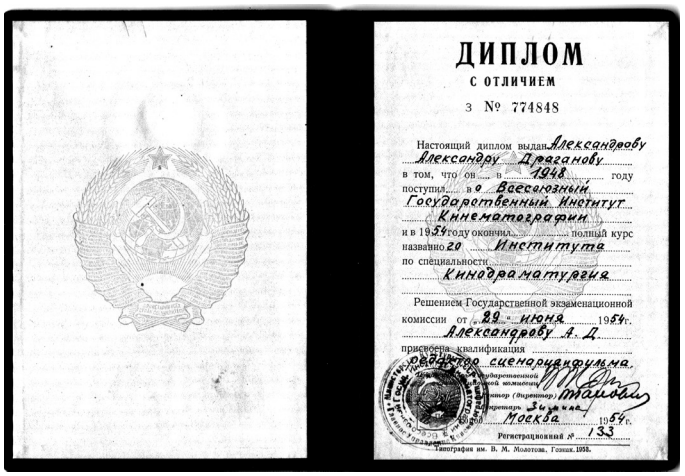






2. Любомир Тенев, Тефтер със записки – Архив на ИИИзк–БАН, ф. „Л. Тенев“, а.е. 17

Lyubomir Tenev, Notebook with notes – Archive of IAS–BAS, f. “L. Tenev” – a.u. 17



ДИПЛОМ

С ОТЛИЧИЕМ

З № 774848

Настоящий диплом выдан Александрову Александру Драганову

в том, что он в 1948 году

поступил в Всесоюзный Государственный Институт Кинематографии

и в 1954 году окончил 20 Института полный курс

названно

по специальности Кинодраматургия

Решением Государственной экзаменационной комиссии от „28“ июня 1954 г. Александрову А. Д.

присвоена квалификация Драматурга сценариста-филма

Директор (директор) Тамаев

Секретарь Зимина

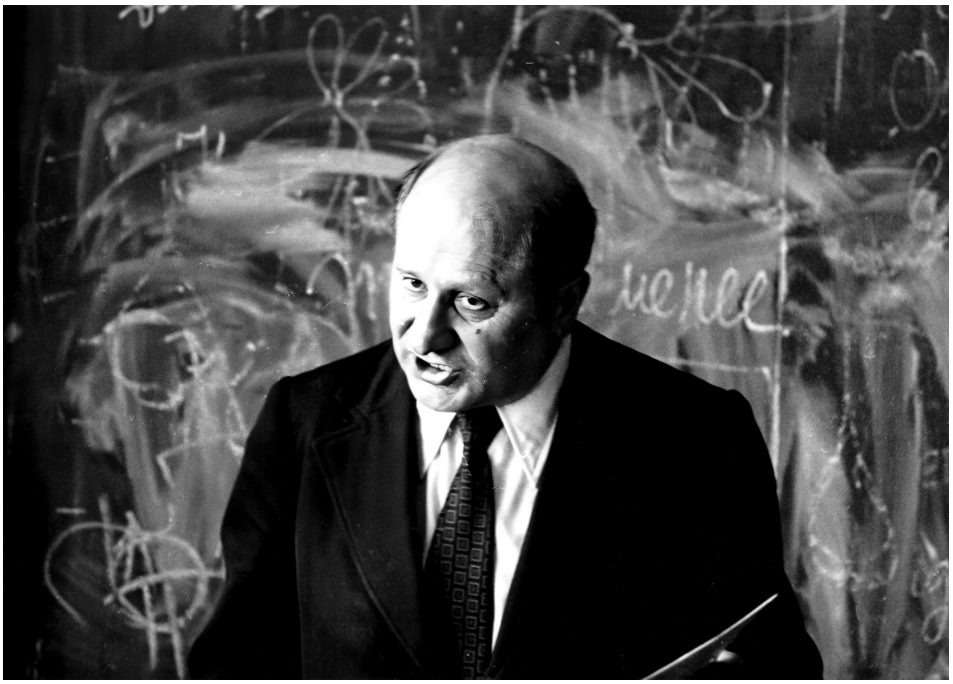
Москва 1954 г.

Регистрационный № 133

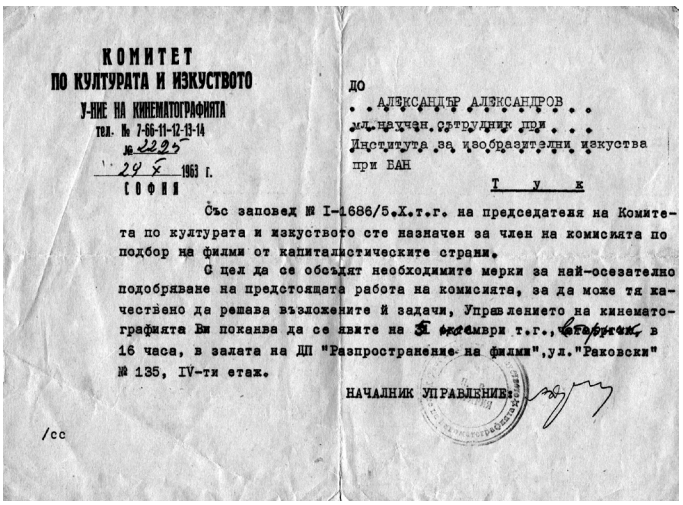
Типография им. В. М. Молотова. Госкомиздата. 1953.

3. Александър Александров, Диплом от ВГИК – Архив на ИИИзк–БАН, ф. „Ал. Александров“ а.е.795

Alexander Alexandrov, Diplom from VGIK – Archive of IAS–BAS, f. “Al. Alexandrov” a.u. 795



4. Александър Александров –Архив на ИИИзк–БАН, ф. „Ал. Александров“ а.е 367
Alexander Alexandrov – Archive of IAS–BAS, f. “Al. Alexandrov” a.u. 367



КОМИТЕТ
ПО КУЛТУРАТА И ИЗКУСТВОТО
У-НИЕ НА КИНЕМАТОГРАФИЯТА
тел. № 7-66-11-12-13-14
№ 2225
24 X 1963 г.
СОФИЯ

ДО
. . АЛЕКСАНДЪР АЛЕКСАНДРОВ . . .
. . . . . .
мл. научен сътрудник при . . .
Института за изобразителни изкуства
при БАН

Т у к

Със заповед № I-1686/5.X.т.г. на председателя на Комитета по културата и изкуството сте назначен за член на комисията по подбор на филми от капиталистическите страни.

С цел да се обсъдят необходимите мерки за най-осезателно подобряване на предстоящата работа на комисията, за да може тя качествено да решава възложените й задачи, Управлението на кинематографията Ви поканва да се явите на 31 декември т.г., сряда, в 16 часа, в залата на ДП "Разпространение на филми",ул."Раковски" № 135, IV-ти етаж.

НАЧАЛНИК УПРАВЛЕНИЕ:

/сс

5. Александър Александров, Карта за член на Комисията по подбор на филми – Архив на ИИИзк–БАН, ф. „Ал. Александров“ а.е 800
Alexander Alexandrov, Card as a member of the Film Selection Committee – Archive of IAS–BAS, f. “Al. Alexandrov” a.u.800

Библиография

Литература

Colov (2000): Colov, Dimitar. Книга за професор Любомир Тенев [Kniga za profesor Ljubomir Tenev]. Sofia.

Doycheva (2015): Doycheva, Veneta. Критикът като художник, или критикът като философ [Kritikat kato hudozhnik, ili kritikat kato filosof]. – В: Годишник на НАТФИЗ [Godishnik na NATFIZ]. Sofia.

Fuko (1996): Foucault, Michel. Археология на знанието [Arheologia na znanieto]. Sofia.

Ricoeur (1998): Ricoeur, Paul. История и истина [Istoriya i istina]. Sofia.

Ricoeur (2006): Ricoeur, Paul. Паметта, историята, забравата [Pametta, istoriyata, zabravata]. Sofia.

Spassova-Dikova (2015): Spassova-Dikova, Joanna, Minkova. Концепцията за пресечните точки в съвременното историческо изследване на изкуствата [Koncepcijata za presechnite tochki v svremennoto istoricheskо izsledvane na izkustvata]. – В: Преосмисляйки историите на изкуствата през XX век [Preosmisljajki istorijata na izkustvata prez XX vek]. Sofia.

Интернет източници

Marinova, Boryana. Архиви, читалища, библиотеки и музеи: институции на паметта [Arhivi, chitalishta, biblioteki i muzei: institutsii na pametta] Available at: https://www.researchgate.net/profile/Hristiyan-Atanasov/publication/327020337_Atanasov_Hr_Povtornata_upotreba_na_informaciata_evropejskite_direktivi_i_blgarskite_drzavni_arhivi_Public_Sector_Information_Reuse_European_Directives_and_Bulgarian_State_Archives_Arhiven_pregled_br_2/links/5b72f8a6299bf14c6da21194/Atanasov-Hr-Povtornata-upotreba-na-informaciata-evropejskite-direktivi-i-blgarskite-drzavni-arhivi-Public-Sector-Information-Reuse-European-Directives-and-Bulgarian-State-Archives-Arhiven-pregled.pdf [Accessed on 08.02.2022].

Archive Fever: A Freudian Impression Author(s): Jacques Derrida and Eric Prenowitz Source: Diacritics, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1995), pp. 9-63Published by: The Johns Hopkins University Press Stable URL: http://www.jstor.org/stable/465144 [Accessed on: 01.08.2014, pp. 14].

Breakell, Sue. Perspectives: Negotiating the Archive. Available at: https://pdfs.semanticscholar.org/c7e3/8c04547ae30b52d507a57785cd74907c47c4.pdf?_ga=2.214387669.330836929.1573549849-2134007139.1573549849 [Accessed on: 30.04.201].

Derrida, J., Prenowitz, E. Archive Fever: A Freudian Impression. Source: Diacritics, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1995), 9-63.

Why arts archives? Fleur Archives (2016): Available at: https://medium.com/project-art360/why-arts-archives-450a04a08bb2, [Accessed on: 20.10.2020].

Summary

Archives are valuable precisely because they recreate history. A history of the subject of the archive, a history of man, a history of life, a history of art – preserving the sometimes unpreservable. Through them, not only are the materials of the archivist preserved, but they are also a source and repository of the entire collective memory. Archives are needed where history has been forgotten. They fill the gaps in history, and art archives help fill the gaps in the history of art where the general has erased the particular. These are precisely the niches for which art archives are needed. The funder's view is external to the general flow of information and adds the little things without which the story would not be complete.

Класическите текстове като исторически и културни артефакти
Classical Texts as Historical and Cultural Artefacts

Даниела Статулова[1]
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Daniela Statulova
Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Абстракт: Статията разглежда класическите епоси на Омир като обекти както на архивистиката като историческа дисциплина, така и на културологията като артефакти, носители на духовни ценности. Фокусът на изследването е върху начините на възприемане на текстовете в тяхната дуална същност на материални и нематериални паметници с определена роля на носители на смисъл от цивилизационен характер. Като емпиричен материал са използвани откъси от „Одисея“ и „Илиада“ на Омир от различни източници – фрагменти от надписи върху камък, глина, керамика, папирус, пергамент и хартия, както и техни екранни реализации от различни години на XX и XXI в. като част от филмовите архиви на човечеството. Методиката на изследване се базира на интердисциплинарния културно-историческия подход чрез сравнителен и контент анализ на езикови и визуални единици.

Ключови думи: архивиране на миналото, класически наративи, нова медийна култура

Abstract: The article examines Homer’s classical epics as objects of both archival science, as a historical discipline, and cultural studies, as artefacts embodying spiritual values. The focus of the research is on the ways of perceiving the texts in their dual nature as both tangible and intangible monuments, with a specific role as carriers of meaning of a civilizational character. Excerpts from Homer’s “Odyssey” and “Iliad” from various sources are used as empirical material – fragments from inscriptions on stone, clay, ceramics, papyrus, parchment, and paper, as well as their screen adaptations from different years of the 20th and 21st centuries as part of humanity’s film archives. The research methodology is based on an interdisciplinary, cultural-historical approach through comparative and content analysis of linguistic and visual units.

Keywords: archiving the past, classic narratives, new media culture

Увод

Културологията е науката за културата като сложна универсална система, която обвързва миналото и настоящето в услуга на бъдещето. Една от функциите на културата е да архивира материалните и духовни ценности от различни периоди на човешкото развитие. Като основен стълб на живота в нейния обхват влизат: мислите, съзнанието, поведението и действията на хората, въплътени в системи от знаци, образи, обичаи, вярвания и традиции, с които индивидите определят своята идентичност. Всеки народ носи определени белези на идентичността. Един от

---

[1] *Daniela Statulova, a PhD student at the PhD program “Media and Communications – Media Language and Style” at the Faculty of Journalism and Mass Communication at Sofia University “St. Kliment Ohridski”. Main fields of research: media language and style, editing, traditional and digital publishing, translation.*
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-9843-5434.

E-mail: d_soleil@yahoo.com

основните белези е езикът като средство за комуникация. Според професор Джордж Л. Харт от Калифорнийския университет: „класически е всеки език с независима литературна традиция и голям обем древна писмена литература“ (Hart 2021). Класическото образование влиза в програмите на европейските университети още от средата на XII в. с функциите на основен образователен модел, който си служи с два езика – старогръцки и латински. Американският езиковед и антрополог Едуард Сапир разширява списъка на класическите езици, като включва шумерски, китайски, персийски и санскрит (Sapir 1921). Според него понятието „класически“ е обвързано най-вече с разцвета на литературата и научните постижения в едно общество (като например това в Древна Гърция). Историята на старите гърци е широкоизвестна по целия свят и е тясно свързана с Омировите поеми „Илиада“ и „Одисея“ от VIII в. пр. н. е – едни от най-старите записани тестове и първи паметници на древната елинска литература. В тези отдавна отминали времена първоначално историческите сведения се предават от уста на уста под формата на митически разкази, което води до риска да бъдат забравени редица факти. Актът на записване на наративите поставя начало на архивиране на паметта. В Европа през XVIII и XIX в. се наблюдава възраждане на интереса към оригиналните класически епоси на Омир, като ги смятат за: „абсолютно начало на античната културна традиция“ (Bogdanov 1996: 5), поставила основите на европейската цивилизация. Изучаването на „Илиада“ и „Одисея“ от различни източници – фрагменти от надписи върху камък, глина, керамика, папирус, пергамент и хартия, както и техните екранни реализации от различни години на XX и XXI в. като част от филмовите архиви на човечеството, от културно-историческа гледна точка предполага интердисциплинарен подход на изследване. При него се прилагат методите на различни научни дисциплини – както на археографията и архивистиката като исторически дисциплини, така и на културологията, библиографията, библиологията, социологията и др. (Gergova 2004). Археографията (XV) е науката, която изучава древните писмени паметници (върху камък, папирус, пергамент и др.) и проблемите на тяхното издирване и проучване. Век по-късно се налага архивистиката (XVI) като научна дисциплина с предназначение издирване, съхраняване, описване и предоставяне на писмените паметници като архивни документи – носители на информация за миналото. Библиографията (XVII) е свързани с научноприложната дейност за създаване и разпространяване на информация за писмените документи с оглед тяхното пълноценно и ефективно използване в обществото. Библиологията (XVIII – XIX) надгражда библиографията като наука за академичното знание по отношение на книгите като културен артефакт – материален (форма, книжно тяло, украса, текст, оформление) и нематериален носител на знание (доближава се до областта на социологията като наука за закономерностите по възникването и развитието на социалните системи – книгите в социален аспект с тяхната роля на разпространители на идеи).

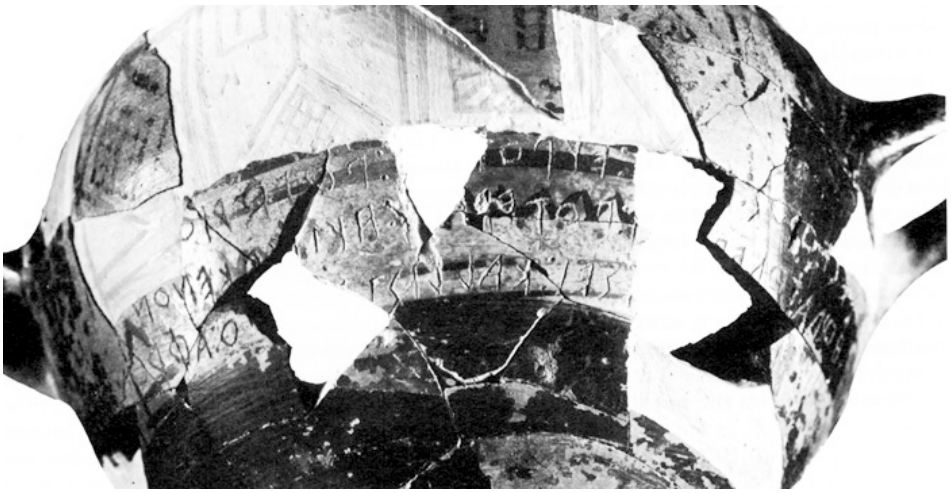
Омировите епични поеми в качеството им на исторически артефакт влизат в полето на изследване на археографията и архивистиката в сътрудничество с текстологията (филологическа наука, която се занимава с особеностите на художествения текст) и палеографията (историко-филологическа приложна наука за старите писмености, която се занимава с прочитането, развитието и датирането им, особеностите на ръкописите, както и с личността и историческото значение на писателите). Като резултат от съвместната методология на изследване се изготвят архивите – инвентарни списъци, каталози, справочници, описи и обзори с инвентарни номера на различни колекции на ръкописно-документалното наследство. Докато двете произведения като културен артефакт са обект на културологията, библиографията, библиологията, социологията и др. Акцентът е както върху ролята на писмените паметници за съхранение на историческата памет, така и влиянието им в обществото като носители на идеи, образи и мотиви, които, прехвърлили пространствено-времевите ограничения и поставени в нов контекст, битуват в съвременната култура – в изкуствата (изобразителни, визуални, екранни, сценични), архитектурата, медиите…

Обект на настоящото изследване са класическите епоси на Омир като исторически и културни артефакти. Предмет на изследването са начините на възприемане на текстовете като физически писмени паметници и като нематериални културни обекти с определена роля на носители на смисъл от цивилизационен характер. Проблемът е актуален, защото отразява съвременните обществени нагласи към отминали ценности. Основната теза е свързана с установяване на непреходността на културните артефакти – запазването на значимостта и историческата легитимност на техните послания в нов контекст. Научният интерес е насочен към процесите на пренос на съобщения и смисъл по линията на човешкото развитие. Методиката на изследване се базира на културно-историческия интердисциплинарен подход.

„Илиада“ и „Одисея“ като исторически артефакти

Понятието артефакт идва от лат. artefactum = изкуствено създаден предмет, инструмент или произведение на изкуството. Когато този предмет е обект на археологията, се говори за археологически или исторически артефакт като предмет, изработен от човека и открит години по-късно при разкопки; социалният артефакт се отнася до група от хора и отразява тяхното поведение – като пример могат да бъдат дадени документите; културните артефакти са предмети, изработени от човека и са характерни за конкретна култура. Като физически обект с историческо значение Омировите епоси, макар да поставят въпроси относно категоричността на авторството с хипотезата, че това е колективен труд, не са будили съмнения относно достоверността на описаното – доказателство са намерените археологически артефакти (например

откриването на обекта на Илиада – Троя през XIX в.; друг пример: „Чашата на Нестор“ от VIII в. пр. н.е., открита в Питекуси, о. Иския, Италия, понастоящем в Археологическия музей на Питекуси, върху която има гръцки надпис с препратка към Илиада: „Чашата на Нестор, от която е добре да се пие // Който пие от тази чаша, ще бъде мигновено завладян от желанието на увенчаната с красота Афродита“) (Ил. 1).



1. *Чашата на Нестор*, VIII в. пр. н.е., открита в Питекуси, о. Иския, Италия, Археологически музей на Питекуси

Nestor's Cup, 8th century BC, Museo Archeologico di Pithecusae, Ischia
Credit Line: Creative Commons Public Domain

Творчество на Омир е резултат от продължително развитие на епическата устна традиция още от микенски времена. Пътуващи рапсоди (епически рецитатори, какъвто е бил и Омир) първоначално рецитират поемите чрез техниката „композиция в рецитацията“ и едва към VIII в. пр. н. е. те са записани като исторически паметник, географски наръчник, съветник по добродетели. Центърът за елинистични изследвания към Харвардския университет[2] работи по проект Homer Multitext, който събира и архивира всички познати фрагменти и цели варианти на Омировите епоси на едно място в т.нар. „мултитекстов формат“, за да могат те да бъдат подредени хронологично за изграждане на една по-широка представа. Колекцията на проекта наброява около 60 000 тома, и е една от най-богатите база данни на класически текстове в света. Тъй като археологията е динамична наука, тя не спира да ни изненадва с нови открития на текстове на поемите. През 2018 г. в светилището на древна Олимпия,

[2] The Center for Hellenic Studies: https://chs.harvard.edu/curated-article/gregory-nagy-the-homer-multitext-project/

близо до храма на Зевс, п-в Пелопонес, Гърция, е открита глинена плочка с 13 стиха от XIV песен на „Одисея“. Тя е намерена в римско гробище, Фрагониси, на 1,5 km източно от Олимпия, и е използвана като строителен материал в погребален паметник от III в. сл. н.е. Откритието датира от римско време, което прави плочката според гръцките учени най-стария запазен фрагмент от изходния Омиров епос. Трябва да се направи уточнението, че става въпрос за територията на Гърция, тъй като в световен план има и по-ранни открития. Находката е направена от д-р Коля Ерофили-Ирида, директор на Ефората (Дирекция) на антиките, ном Илия, регионална служба към Министерство на културата и спорта, Гърция, и археолози от университетите в Тюбинген, Дармщат и Франкфурт на Майнц, както и от Германския институт по археология. Специалистите заключават: „Това откритие е голям археологически, епиграфски, литературен и исторически артефакт“. Плочката е с инв. № P15632 и е изложена в Археологическия музей на Олимпия, Гърция (Ил. 2).

Друг пример за ранна „Одисея“ е фрагмент от папирус със стихове от Одисея, който е датиран към 285–250 г. пр. н. е. Това е по-стар текст на поемата от гореспоменатия. Той е открит в Египет и е от периода на ранния елинизъм. Каталогизиран е с инв. № 09.182.50 в Музея на изкуството „Метрополитън“, Ню Йорк, като дарение от Фонда за изследване на Египет, 1909 г. Това е първият открит фрагмент от ранната „Одисея“ по време на Птолемеевата



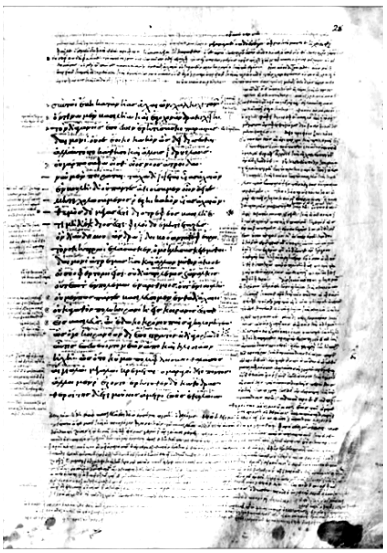
2.Глинена плочка, III в. сл. н. е. Светилище на Олимпия, храм на Зевс, п-в Пелопонес, инв. № 15632, Археологически музей на Олимпия

Clay tablet, 3rd century AD, ancient city of Olympia, Temple of Zeus, Peloponnese Peninsula, No 15632, Archaeological Museum of Olympia
Credit Line: Hellenic Ministry of Culture and Sports, 2018



3. Фрагмент от папирус със стихове от Одисея, 285/250 г. пр. н. е., ранен елинизъм

Papyrus fragment with verses from the Odyssey, 285/250 BC, early Hellenistic period
Free access: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248134 No 09.182.50, The Metropolitan Museum of Art, New York
Credit Line: Donation from the Egypt Research Fund, 1909



4. Folio 28r/Venetus A, reproduced by Dué, Recapturing a Homeric Legacy (2009) 63. (Marcianus Graecus Z. 454 [=822])
Credit Line: The Homer Multitext project: https://www.homermultitext.org/manuscripts/venetusA/



5. Първото пълно печатно издание на „Илиада“ и „Одисея“ в два тома на гръцки език, известно като “editio princeps”

The Editio Princeps of Homer: The First Printing of a Major Greek Work in its Original Language: https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=335

династия. Съдържа три реда от 20-а книга, които не се срещат в общоизвестния текст, разпространяван днес, и е вещественo свидетелство за факта, че през III в. пр. н. е. съществуват местни варианти на прочутото произведение (Ил. 3).

Най-важното хранилище на Омирови текстове в елинистическия свят е библиотеката в Александрия, Египет – първата всеобхватна обществена библиотека, създадена от Птолемеите в началото на III в. пр.н.е. Творчеството на Омир заема централно място в нейната колекция с копия на Омирови поеми от различни градове държави. Една от основните задачи на александрийските учени е да създадат стандартизирани текстове на поемите, които имат над 2000 ръкописа по целия свят. Най-много текстове т.нар. „Омирови папируси“, обект на папирусологията, са открити в Египет.

Благодарение на средновековната традиция на разпространение на книги върху пергамент се наблюдава разцвет на епическата традиция с преписване, разпространение и коментари (т.нар. схолии) на двете произведения в периода между V – XV в. Особено ценни са ръкописите върху пергамент на „Илиада“ и „Одисея“ от X в. от н.е. под заглавие “Venetus A” – най-старите и цялостно запазени текстове, най-близки до първоначалната писмена форма на епосите, съхранявани в Библиотеката „Марциана“, Венеция, с които си служат и до днес филолозите за своите изследвания, тъй като съдържат обширни бележки, схолии на древни учени по темата (Ил. 4).

Първото пълно печатно издание на „Илиада“ и „Одисея“ в два тома на гръцки език, известно като “editio princeps”, е направено през 1488 г. (малко след Гутенберговата революция с основополагането на книгопечатането като едно от най-важните събития на Новото време)

от гръцкия учен Димитриос Халкондилес и е отпечатано във Флоренция. По време на Ренесанса тези текстове са преоткрити от учените, които затвърждават статута им на вечни класики (Ил. 5).

Днес „Илиада“ достига до нас в около 180 средновековни и ренесансови ръкописа, а „Одисея“ около 100. Превеждани са на различни езици по цял свят многократно (на английски език има над 180 адаптации на „Илиада“ и 60 на „Одисея“), като предимството е дадено на мъжете дори преводачите на двете класики са предимно мъже. У нас Блага Димитрова заедно с проф. Александър Милев превеждат от старогръцки език „Илиада“ през 1969 г. За първи път английски превод на „Одисея“ от жена е направен през 2018 г. от Емили Уилсън – професор по класически науки от Университета на Пенсилвания. Преводът на Уилсън на „Илиада“ е по-късен – от 2023.

„Илиада“ и „Одисея“ като културни артефакти

Като културни артефакти Омировите поеми имат пряко отношение към предаването на древни послания, социални и духовни ценности от миналото за идните поколения. Няма да се спирам подробно на проявите им във всички изкуства. Ще разгледам екранните им реализации като трансформация на текст и смисъл от древността в нов прочит и като част от филмовите архиви на човечеството, каталогизирани в световната база данни. За емпиричното изследване ще взема платформата The Internet Movie Database (IMDb), където произведенията са описани с определени атрибути: заглавие, премиерна дата, времетраене, режисьор, сценарист, оператор, дистрибуция, продукция, актьорски състав и др. Интернет базата данни за филми е справочник на историческа и културна памет, който дава ограничена информация – в него не присъстват самите артефакти. Информацията е сервизна по отношение на филми, телевизионни сериали, подкасти, видеоклипове, видеоигри, поточно съдържание онлайн, любопитни факти, рейтингова система, рецензии от критиката. В сравнение например с една национална филмотека, в която архивните единици освен заглавия и година имат: различни варианти на сценария, режисьорска книга, записки, снимков материал от работния процес, критически рецензии с фототипни копия от всички медии, рекламни материали, плакати, и най-вече – самите произведения. IMDb стартира през 1990 г., като се премества в интернет пространството през 1993 г. и понастоящем съдържа над 10 милиона заглавия. В нея освен основните данни има и метаданни с хипервръзки към друга полезна информация – филмография, биографична информация, снимки и видеа, информация от медиите. Това са архивите на новото време – бързодостъпни и широкообхватни.

Вечните истории, описани в епосите, многократно са интерпретирани в увлекателни кинотворби след изобретяването на кинематографа. Връзките между литературните изходни текстове и техните киноадаптации и екранизации са обект на полемика още с появата на първите филми. Проблемите на визуализациите в киното разглеждат епичния сюжет

като творческа територия, като източник на вдъхновение, като архетипно смислово ядро, което със своя драматургична конфликтност и символна натовареност на доминиращи „вечни“ образи, знаково разпознаваме и в друг контекст с възможност за интерпретации, при който съвременният човек открива „скрит смисъл“ на утвърдените сюжети и ги превръща в част от големия диалог между културите. За изследването са взети примери от киноадаптации на „Илиада“ и „Одисея“, които обхващат различни периоди от XX и XXI в. като моментна снимка на обществените нагласи от периода.

Първата екранна реализация на „Илиада“ е немият филм *Елена* (1924), с времетраене: 3h 24m, на реж. Манфред Ноа, сценарий: по Омир, адаптация Ханс Кисер, оператори Евалд Дауб, Гюстав Прайс, дистрибуция Bavaria Film, продукция Bavaria Film, а в ролята на Елена е Еди Дарклеа. Лентата следва плътно изходния текст, характеризира се с театралност на сцените, пестеливост на емоциите; автентични локации и декори; реалистични исторически детайли и дизайн на костюмите; мащабни, добре координирани батални сцени. Визуално ни представя необятността на този свят, а емоционално все още отстъпва от внушението на епосите. При изграждането на образа на Елена Омир ни представя типичната спартанска жена – силна аристократка от късната бронзова епоха. Нейната красотата предизвиква мъжете и я превръща в „ябълката на раздора“ – израз, който често битува във всекидневната съвременна реч. Присъствието на Елена вече на екран ѝ дава нова роля от културна гледна точка – на полисемантична икона, многопластова личност с послания и визия за статута на жената героиня въобще – както е представена и в киноекранизацията *Елена от Троя* (1956), с режисьор Робърт Уайз (Ил. 6, 7).

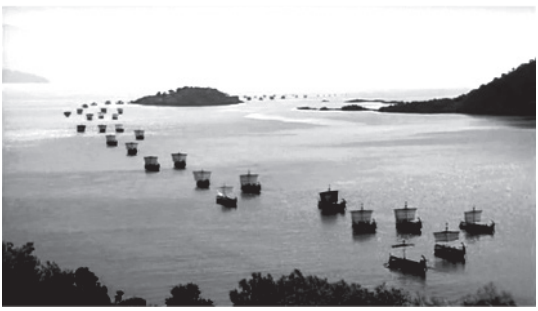




6. *Елена*, 1924. Оригинален плакат. За научни цели
Helena, 1924. Original poster. For scientific purposes

7. Стопкадър от *Елена от Троя*, 1956
Film-still from *Helen of Troy*, 1956





8.Стопкадър от *Одисей*, 1954/ Film-still from *Ulysses*, 1954

9. Стопкадър от *Одисей*, 1997/ Film-still from *The Odyssey*, 1997

Въпросите за желанията на хората, които продължават в търсения, са чувствителна част от тяхната природа. Омир персонифицира тези проблеми чрез Одисей – като придава образ на скитническите пориви у човека за пълноценен живот и стремеж към удовлетворение. В „Одисея" основният мотив е „пътят на героя". Италианско-американска копродукция *Одисей* (1954) използва този мотив, като проследява пътешествието на героя по маршрута на Одисей в описаните от Омир локации на брега на Средиземно море и островите. Лентата е дълга 1h 34m, с режисьор Марио Камерини; сценарий: адаптация по Омир на Марио Камерини, Франко Брусати, Енио де Консини, Хю Грей, Бен Хехт, Иво Перили, Ъруин Шоу; оператори Харолд Росон и Марио Бова. Продукцията е на Paramount Pictures и Lux Film, като в ролята на Одисей е Кърк Дъглас, а Пенелопа е Силвана Мангано. През 1997 г. режисьорът Андрей Кончаловски прави минисериал Одисей (1997), заснет на различни места по Средиземноморието, вкл. Малта и Турция. Тази адаптация обвързва Омировия епос с множество мултикултурни препратки (Ил. 8, 9).





10. Стопкадър от *Троя*, 2004
Film-still from *Troy*, 2004

11. Стопкадър от *Завръщането*, 2024
Film-still from The *Return*, 2024

През XXI в. има две киноадаптации на „Илиада“ и „Одисея“ – съответно *Троя* (2004), с реж. Волфганг Петерсен и *Завръщането* (2024), с реж. Уберто Пазолини. Епосите са предадени с помощта на съвременните технологии и новата медийна култура – с поява на нови елементи в системите на предаване на информация (Ил. 10, 11).

Заключение

Омировите епоси са фундаментална част не само от историческата, но и от културната памет на човечеството. Те не са обект единствено на археографията и архивистиката като физически обект, но като културен артефакт са обект на културологията, библиографията, библиологията, социологията с продължаващо битуване в различни културни парадигми, които предизвикват нови емоции и реакции в съвременен контекст. Проекциите на епосите в киното опосредстват създаването, възприемането, разбирането и преживяването им в един по-широк смисъл, който обхваща историческа, философска, културологична, социологическа, антропологическа, естетическа, и т.н. перспективи. Интернет базата данни за филми и националните филмотеки представят колекции, които в повечето случаи са уникални. Те играят ролята на дигитални музеи или библиотеки с исторически и културни артефакти. Филмовите копия се разглеждат като културни паметници със световно значение. Това са аудио-визуални документи с документално-историческа и художествена стойност, в които нагледно е записано времето, историята на века, образът на човечеството с неговите драми, радости, върхове и падения, които като уникални архивни ценности са под закрилата на ЮНЕСКО. Културно-историческите артефакти се използват за научноизследователска работа с цел старите наративи като историческа памет да бъдат насочени чрез положителни примери към оформяне на нови морални, социални и политически отговорности. Несъмнено устойчивото ползване на митологичните идеите в много области на хуманитарното мислене се дължи на факта, че те позволяват ефективно смесване на исторически развойния и на структурно статичния план – допускат да се мисли за минало, което присъства в настоящето, и съответно за настояще, което се открива в миналото. Културно-историческият подход интегрира културните реалии като носители на значения в една кодова система от съобщения, текст и контекст.

Библиография

Литература

Bogdanov (1996): Bogdanov, Bogdan. Омировият епос [Omiroviyat epos]. Sofia.

Gergova (2004). Gergova, Ani. Енциклопедия Българска книга [Entsiklopediya Balgarska kniga]. Sofia-Moskva.

Hart (2021): Hart, George. Statement on the Status of Tamil as a Classical Language. Institute for South Asia Studies, UC Berkeley.

Sapir (1921): Sapir, Edward. Language: An Introduction to the Study of Speech. New York: Harcourt, Brace and Company.

Интернет източници

Oldest Known Fragment of Homer's Odyssey Found on Clay Tablet: https://www.sci.news/archaeology/oldest-known-fragment-homers-odyssey-06202.html

The Editio Princeps of Homer: The First Printing of a Major Greek Work in its Original Language: https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=335

The Homer Multitext project: https://www.homermultitext.org/manuscripts/venetusA/

Summary

The Homeric epics are a fundamental part not only of the historical but also of the cultural memory of humankind. They are not solely objects of archaeography and archival science as physical artefacts, but as cultural artefacts, they are the subject of cultural studies, bibliography, bibliology, sociology, with a continuing existence in various contemporary cultural paradigms that provoke new emotions and reactions in a modern context. The projections of the epics in cinema mediate their creation, perception, understanding, and experience within a broader context that encompasses historical, philosophical, cultural, sociological, anthropological, aesthetic, and other perspectives. Cultural-historical artefacts are used for research purposes, allowing old narratives, as cultivated historical memory, to be directed through positive examples towards the formation of new moral, social, and political responsibilities. Undoubtedly, the sustained use of mythological ideas in many areas of humanitarian thought is due to the fact that they allow for an effective blending of the historical developmental and the structurally static planes – they allow us to think about a past that is present in the present, and accordingly about a present that is discovered in the past. The cultural-historical approach integrates cultural realities as carriers of meanings within a code system of messages, text, and context.

Световната кинопанорама (1987–1992) във филмовите архиви
The World Cinema Panorama (1987–1992) in the Film Archives

Деян Статулов[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Deyan Statulov
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Science

Абстракт: В средата на 1980-те години по времето на „преустройството и новото мислене (по М. Горбачов) се създава Световна кинопанорама. Макар и организирана от държавата, панорамата представя рядката възможност на българската публика да се докосне до филми, които не отговарят на строгите канони на социалистическия реализъм. Текстът проследява историята на Панорамата от създаването ѝ до нейния край, който съвпада с промяната на обществено-политическата и финансова обстановка в България в началото на 90-те години на миналия век.

Ключови думи: кино, световна кинопанорама, разпространение, киното в България, социализъм

Abstract: In the mid-1980s, during the "perestroika and new thinking" (according to M. Gorbachev), the World Cinema Panorama was created. Although organised by the state, the panorama presented the Bulgarian audience with a rare opportunity to experience films that did not meet the strict canons of socialist realism. The text traces the history of Panorama from its creation to its end, which coincided with the change in the socio-political and financial situation in Bulgaria in the early 1990s.

Keywords: cinema, world cinema panorama, distribution, cinema in Bulgaria, socialism

Залезът на студийното филморазпространение (Statulov 2024: 62-69) и показ съвпада с появата на Световната кинопанорама в София. Както е съвпадение, че основател на Панорамата, режисьорът Людмил Стайков, е тогавашният директор на Творческо и стопанско обединение (ТСО) „Българска кинематография". Естествено, държавното обединение не пести средства и сили в това мащабно събитие. Още повече, че то отговаря на Юлската концепция на Партията за радикални реформи и частична либерализация като отговор на съветската „перестройка"[2]. Първата световна

[1] *Deyan Statulov, PhD, is an Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. His PhD thesis was on the 'Ideological Censorship in Bulgarian Feature Films (1946–1989)'. Since 2013, he has been a part-time lecturer at the Faculty of Journalism and Mass Communication, University of Sofia, and Luben Groys Theatre College. In 2022, his book '(Not) Possible Freedom' was published, followed in 2023 by the book '(RE)COMMISSIONED FILMS/ Propaganda Practices in Bulgarian Feature Cinema (1944–1989).*

E-mail: dstatulov@abv.bg

[2] На 28 и 29 юли 1987 г. на пленум на ЦК на БКП Тодор Живков лансира идеи, според които България трябва да осъществи радикални реформи и либерализация, което е опит да се „изпревари" съветската „перестройка". Така се ражда „Юлската концепция" от 1987 г., която предвижда собствеността на държавните предприятия да бъде прехвърлена на техните „стопани" – работниците, и да се пристъпи към създаване на частно предприемачество,

кинопанорама стартира през 1987 г. Тя се провежда в периода 20 – 30 ноември 1987 г. в Народния дворец на културата „Людмила Живкова“, днес Национален дворец на културата. По-късно всички филми от програмата на Кинопанорамата се разпространяват по цялата мрежа от киносалони в страната. Идеята за създаването ѝ се ражда в неформален разговор между режисьора Людмил Стайков, тогавашния директор на ДСО (Държавно стопанско обединение) „Българска кинематография“ и кинокритика Атанас Свиленов. Панорамата включва представителни творби от цял свят, от които голяма част са получили награди на най-престижните филмови фестивали и днес са се превърнали в класически произведения на седмото изкуство. В първата панорама са включени филми като „Амадеус“ на Милош Форман, „Жертвоприношение“ на Андрей Тарковски, „Покаяние“ на Тангис Абуладзе, „Добро утро, Вавилон“ на братя Тавияни, „Мисията“ на Ролан Жофе, „Баща в командировка“ (Югославия, реж. Емир Кустурица), „Без покрив и закон“ на Анес Варда, „Взвод“ (САЩ, реж. Оливър Стоун), „Джинджър и Фред“ (Италия, реж. Федерико Фелини), „Името на розата“ (Италия/ФРГ, реж. Жан-Жак Ано) и много други. Селекцията от филми включва най-вече заглавия, които са носители на награди от престижни международни филмови фестивали като Кан, Венеция, Берлин, Локарно, Сан Себастиан, а също „Оскар“, „Сезар“ и пр. Отзивите от първата Световна кинопанорама са положителни. В медиите в продължение на месец и след това се коментират филмите, публикуват се отзиви, оперативна критика, анкети със случайни зрители, а също и предварително подготвени интервюта с някои от авторите на филмите, включени в селекцията. Такива са публикуваните интервюта с Емир Кустурица („Баща в командировка“), Андрей Кончаловски („Влакът беглец“), Братя Тавияни („Добро утро Вавилон“), Тео Ангелопулос („Пчеларят“). Един от идейните вдъхновители на Панорамата, критикът Атанас Свиленов, споделя: „Всъщност трайният успех стратегически се изразява именно в това да се повиши решително равнището на показваните у нас филмови творби, да се пресече достъпът на посредствеността, да се даде възможност на зрителите да общуват с най-доброто, най-интересното от така пъстрата, така разнолика световна продукция […] Екранът на Панорамата очерта най-характерното в състоянието на киното от последните две години. Успяхме да се убедим, че някои от прехвалените от така наречените световни еталони не са етапни завоевания в цялостния контекст на многолетното движение на киното. Още сега за редица от тях при цялото ни признание за професионалните им достойнства можем да се произнесем, че няма да се наредят до шедьоврите на класиката. Ние например сме очаровани от артистичната виртуозност на Федерико Фелини в „Джинджър и Фред“ и „Интервю“

БКП да се трансформира от „етаж на властта“ в ръководна и направляваща политическа организация, а гражданите да получат правото да създават „самодейни“ организации. Така се правят стъпки в посока на допускане на пазарни механизми и ограничена демокрация.

пластическото му майсторство е наистина изумително, но дори и този всепризнат флагман на днешното световно кино не ни поднася тук приноси и новаторски открития“ Svilenov 1997: 3). В този дух критикът продължава своята негативна оценка за новия филм на Уди Алън „Хана и нейните сестри“, както за „Любовна магия“ на Карлос Саура. Разбира се, в пресата всички коментари и отзиви за първата Световна кинопанорама са положителни. Не липсват и добронамерени препоръки като тази каталогът да не бъде като албум, а като цялостна книжка, текстовете в него да бъдат по-задълбочени, а фотографиите – по-качествени, както и да се организират предварителни прожекции за кинокритици и журналисти. Друг интересен аспект представя Божидар Манов: „Само за десетина дни се оказа, че могат да бъдат опровергани редица „табута“ по отношение на киноразпространението у нас, с които трайно и „убедено“ бяха привикнали. Едно от тях е разнообразието от заглавия и календарното изоставане спрямо тяхната поява по света. Валутни проблеми има и сега, ще има и в бъдеще, но е факт, че тридесетина нови, скъпи и много добри филма са вече у нас и са подготвени за разпространение“ (Manov 1987).

Интересът към Кинопанорамата провокира ДП „Разпространение на филми“ да прояви инициативно и използва инерцията на панорамата, за да пусне в киномрежата на София филми от фонда на „Студийно разпространение“. Така на голям екран в столицата отново могат да се видят филми като „Полет над кукувиче гнездо“, „Една любов на Суан“, „Кармен“, „Извънземното“, „Бразилия“ и много други, чиято селекция е впечатляваща като зрителски потенциал и естетически качества.

Втората световна кинопанорама през 1988 година продължава инерцията и селекцията от първата. За съжаление, „класьорът“ от авторски миниплакати, какъвто беше първият каталог, е заменен от стандартна книжка (формат А4), като фотографиите на снимките са под очакваното качество. Отново присъстват кратки анотации на филмите, придружени от превод на откъси от рецензии в световните медии. Панорамата е открита с копродукция на кинематографиите на СССР, България, Унгария, Чехословакия, Полша и ГДР „Верни ще останем“ на режисьора Андрей Малюков, който лично присъства на българската премиера. Сред филмите, включени в програмата на панорамата, са „Последният император“ (реж. Бернардо Бертолучи), „Лунатици“ (реж. Норман Джуисън), „Недосегаемите“ (реж. Браян де Палма), „Вик за свобода“ (реж. Ричард Атънбъро) и др. В програмата е включен и българският филм „1952: Иван и Александра“ на Иван Ничев.

През 1989 година се организира Третата световна кинопанорама. Тя се провежда на фона на променяща се обществено-политическа обстановка. Въпреки това, зрителите продължават масово да посещават филмите, редувайки ги с протести по улиците. Отново има впечатляваща селекция от филми и отзиви в медиите. Има и нововъведения като учредяване на почетна статуетка за цялостен принос и постижения, изработена

от скулптора Вежди Рашидов (години по-късно работи и върху статуетката на националния фестивал „Златна роза“ във Варна). За втори път в селекцията на панорамата е включен и български филм – „Ти който си на небето“ на Дочо Боджаков. Вероятно изборът е паднал върху него, защото изпълнителят на главната роля, чехословашкият актьор Йозеф Кронер, е номиниран за европейските филмови награди за най-добра мъжка роля. Вече гостуват и имена от световното кино, които лично представят своите творби като Жан-Жак Ано („Мечката“), Йежи Кавалерович („Пленникът на Европа“), Александър Миндадзе и Вадим Абрашитов („Слуга“), Константин Лопушански („Посетителят в музея“). Въпреки заявения ангажимент филмите от Кинопанорамата да бъдат представени в мрежата на „Кинефикация“ в цялата страна, това реално не се случва. Местният вестник „Септемврийско дело“(Yordanov 1989: 4) обръща внимание, че в окръжния град Михайловград (днес Монтана) от 37 филма, включени в панорамата, само четири са прожектирани в града. Това са „Ла Бамба“ (реж. Луис Валдес), „Бегълците“ (реж. Франсис Вебер), „Дънди крокодила“ (реж. Джон Корнел) и „Уолстрийт“ (реж. Оливър Стоун). Както се забелязва по заглавията, някои от филмите са от по-стари издания на Панорамата. Авторът на текста справедливо повдига въпроса: „Проектирана в един по цялостен вид извън столицата, кинопанорамата може да се превърне в празник за кино любителите – за всички, а не само в за живеещите в София“ (Yordanov 1989: 4).

Въпреки усложнената от политическа атмосфера, икономическа криза, инфлацията и други „атрибути“ на обществената промяна в България и целия Източен блок след 1989 година, Световната кинопанорама продължава да се организира и да провокира интереса на зрителите. Сред филмите, представени в селекцията, са „Рейнман“ (реж. Бари Левинсън), „Да возиш мис Дейзи“ (реж. Брус Бересфорд), „Сирано дьо Бержерак“ (реж. Жан-Пол Рапно), „Секс, лъжи и видео“ (реж. Стивън Содърбърг), „Диво сърце“ (реж. Дейвид Линч) и много други. В интервю за столичен вестник френският актьор и звезда от филма „Никита“ на Люк Бесон, Чеки Карио споделя: „За мен София ще остане първият град в Източна Европа, в който дебютира „Никита“. Мисля, че като говорим за смяната на ценности в изкуството и живота, идва времето на киното от страните от Източна Европа. И това не е някакво мое генетично, балканско пристрастие (защото съм роден в Истанбул), а дълбоко убеждение. Бурните събития, които се развиват във вашите страни, ще родят и съответната естетическа философия, която вероятно ще обиколи през следващите години всички паралели и меридиани на Земята“ (This magical old and new cinema. Meetings with foreign guests at the World Cinemarama: 1990).

По информация от пресата става ясно, че Панорамата през 1990 година е имала финансови трудности. В статия под заглавие: „Започва четвъртита кинопанорама: Да се молим на Бога и Людмил Стайков да не е последна“ става ясно, че държавното обединение ТСО „Българска

кинематография“ е получила заем от банка, за да обезпечи финансово закупуването на филмите и организиране на панорамата, а една част от филмите само са наети в рамките на панорамата, но не за купени за масово разпространение поради липса на средства. В печатните медии започват да се появяват заглавия като: „Няма хляб, но има кино!“(Belov 1990) или „Ще имаме ли пак Световна кинопанорама?“ (Kozova 1990). Финансовата криза се отразява и върху селекцията на филмите и техния все по ограничен брой в сравнение с предишни години: „Принцип първи: киното е пари. Това става неприятно ясно и в България. Световната кинопанорама отдавна се съобразява с този факт и освен филмите, получили престижни награди на големи международни кинофестивали, ще предложи и с развлекателни зрелища на касови рекордьори. Така и „Разпространение на филми“ ще позакърпи продънения си джоб. Вероятно по тази причина в предварителната програма са включени 13 американски филма от общо 27 (милата година бяха 14 от 44). На фона на икономическата криза в България това може да прозвучи като „хляб няма“ (по-точно няма сирене, бензин и електроенергия), но поне да има зрелище. Друг е въпросът с какво ще си купим билетите“ (Marinchevska 1990). В самата организация на Панорамата също зреят конфликти, а служилите на ТСО „Българска кинематография“, окрилени от „вятъра на промяната“, повдигат и синдикални, и морални въпроси към своето ръководство в лицето на Людмил Стайков. От дописка във вестник „Демокрация“ се разбира, че преводачи и редактори, работили по филмите от Кинопанорамата, не само че са получили ниски хонорари, но не са им дадени пропуски за филмите, за сметка на раздадени безплатни билети на представители на политически сили, посолства и медии. В архивите на Централния държавен архив присъстват списъци с поканени, изготвени от ТСО „Българска кинематография“, в които присъстват лидерите на всички политически партии, висши чиновници на правителство и министерства, представители на дипломатическите мисии, лица от висшия духовен клир, журналисти и т.н. Вероятно Людмил Стайков е търсил всячески да прилаская новия политически елит с безплатни пропуски за сметка на своите служители. Въпреки всички усилия Панорамата да бъде запазена до някаква степен в първоначалния си вид, финансовият колапс на държавата и липсата на финансиране водят до компромиси. Броят на филмите с награди чувствително намалява и се увеличават комерсиалните филми. В анкета за вестник „Отечествен фронт“ от 1991 година родни критици изразяват резервите си по отношение на селекцията от филми. Тодор Андрейков: „Като цялостна репертоарна концепция резултатът е незадоволителен, защото кинопанорамата означава представителност. Трудно се намира филм, който надхвърля жанровите си граници и се превръща в събитие с общочовешко значение […] нека организаторите на панорамата да не се правят, че не съществува европейско, азиатско, африканско, латиноамериканско кино“ (The world’s “dream factory” and our movie table (1991). Божидар Манов допълва: „Пълно тържество на приказката за малки и големи с

духовна възраст до 12 години! Пищно разнообразие на филми от типа „дъвка за окото“. Зрелище в изобилие и същевременно – усещане за захарен памук: лапаш нещо, няма нищо“ (The world's “dream factory” and our movie table (1991). В панорамата от 1991 година освен основният организатор на все още държавната фирма „Разпространение на филми“ е привлечена както Студията за игрални филми „Бояна“, така и частни фирми, прохождащи в разпространението на филми като „Дъга 700“, „Балкан филм ентърпрайсис“ и „Планета 999“. Сред водещите заглавия са „Мълчанието на агнетата“ (реж. Джонатан Деми), „Мошениците“ (реж. Стивън Фриърс), „Пробуждане“ (реж. Пени Маршал) и други.

През лятото, няколко месеца преди „традиционната“ Кинопанорама, в Националния дворец на културата се провежда Лятна кинопанорама. Тя се организира от частната фирма „Дъга 700“, където консултант в подбора и покупка на правата на филми е създателят на Световната кинопанорама, режисьорът Людмил Стайков. Той е доскорошен председател на закритото вече държавно обединение ТСО „Българска кинематография“. Това предизвиква скандал сред филмовите дейци – дали е морално създателят на Световната кинопанорама да създава частна такава. В открито писмо десетки български филмови творци изразяват опасенията си за умишлена „приватизация“ на панорамата и обвиняват Людмил Стайков в користни цели: „Обсебвайки името на едно утвърдило се културно събитие и отнемайки до голяма степен правото на държавните културни институции да осъществят Световната кинопанорама, тези хора показват как някогашната административна власт преминава в икономическа. […] Ние нямаме право да забраним на която и да е фирма да провежда своята дейност, но в случая става дума за една морална кражба“ (Moral theft. Address by a group of cinematographers, members of the Bulgarian Film Federation 1991). Въпреки всичко: „Лятна световна кинопанорама“ се провежда в НДК, при това с голям интерес, като сред големите хитове са „Танцуващият с вълци“ (реж. Кевин Костнър), „Бартън Финк“ (реж. Братя Коен“), „Европа“ (реж. Ларс фон Триер), както и зрителския хит „В легло с Мадона“ (реж. Алек Кешишян).

Историята на Световната кинопанорама завършва през 1992 година. В първите четири години тя е културно събитие – от рекламната кампания през селекцията на филмите до качеството на показа. След демократичните промени от есента на 1989 година организацията, репертоарът и показът се променят чувствително. По време на работата върху създаването и историята на Световната кинопанорама прави впечатление ограничения архив, който е останал до наши дни. Той се намира в две институции. Материали и документи, свързани с това събитие, могат да бъдат намерени в Българската национална филмотека, където са запазени каталози, плакати, както и отзиви в пресата от Панорамата. Другата институция, която съхранява архиви, е Българският държавен архив. Там са предадени фондовете на Българската кинематография, в които са включени и архивите на ДП „Разпространение на филми“, „Кинефикация“

и дирекция „България филм“, която води преговорите с международните дистрибутори, покупката на чуждестранни филми и продажбата на български такива. Архивът на Световната кинопанорама съдържа точно четири описа, в които както във Филмотеката се съдържат каталози, ограничен на брой рецензии в медиите и няколко междуведомствени писма, свързани с организацията. Липсват договорите за купуване на филмите, включени в Панорамата, цялата кореспонденция с международните дистрибутори, заповедите за задгранични командировки, копията от писмата до Финансовото министерство за внос по второ направления, т.е. разрешение за покупка с чуждестранна (западна) валута. Няма финансовите отчети и анализи, които обикновено се правят след края на събитието. Липсват всички документи, свързани с цялостна организация на събитието, което се организира от държавата в продължение на няколко години, включително и писмата за намерения и разрешения от идеологическия отдел на ЦК на БКП, както и Министерството на външните работи, Министерството на икономиката и планирането и др. Организацията на подобно събитие не опира само до подбора на филмите, тяхното закупуването, превод и тиражиране. Говорим за огромен по обем работа, обвързана с разрешения и междуведомствена комуникация между няколко министерства. Сред малкото запазени материали има две писма до директора на главно управление „Кинефикация“ да се заплати на посолствата на Япония и Франция наем на филми, включени в Панорамата. Сред документите са и договор между ТСО „Българска кинематография“ и Народния дворец на културата за провеждане на прожекциите в Зали 1 и 11, както и условията за разпределение на приходите. Има листа с отчети за броя на зрителите и приходите от Кинопанорамите през 1988 и 1988, но те не дават пълна картина за реалните приходи и боксофис, защото не се отчитат данните от последвалата дистрибуция на филмите в мрежата на Кинефикация. Сред малкото запазени документи са и писмата от различни институции и медии със заявки за брой билети и покани, включително и списък с политици, на които да се изпратят покани.

Промените след 10 ноември 1989 г. осветяват и факти, които показват, че Кинопанорамата има повече имиджово основание за своето съществуване без наличие на икономическа логика. Особено след като държавата постепенно оттегля своята подкрепа за Кинематографията със спирането на дотации и налагане на принципите на самоиздръжка и преминаване на пазарни механизми на съществуване. Това разбираме от писмо на зам.-председателя на ТСО „Българска кинематография“ Михаил Каменски до Стопанския съвет на обединението[3]. В него той прави кратък, твърде дързък и смел анализ на състоянието на филмовия репертоар и зрителския интерес към него, както и икономическата несъстоятелност на Кинопанорамата, с което пряко се конфронтира с преките си

[3] CSA, f. 383, inv. no 15, a.u.38, l. 31-32.

ръководил, на когото е заместник, т.е. Людмил Стайков – председател на ТСО „Българска кинематография“ и създател на Кинопанорамата: „През 1989 г. приходите от киномрежата спаднаха на 41111 х. лв., което е с 2562 х. лв. по-малко от 1988 г. […] Основната причина за намалението на приходите е резкия спад на зрителите от 91, 5 млн. през 1986 г. на 65,4 млн. за 1989 г. Като ни най-малко не подценявам обективните причини за този спад (телевизия, видео, миграция, политическо напрежение, световното първенство по футбол и т. н.), на които ние малко може да противодействаме […] считам за необходимо да поставя на Вашето внимание въпроса за субективните пропуски и слабости в нашата работа. До мен достигат редица мнения, че филмовия репертоар не отговаря на потребителското търсене. Замисляйки се върху сегашния механизъм на подбиране на филмите от внос, стига за себе си извода, че той не отговаря на пазарните принципи. […] Признавам голямото културно значение и престиж на Световната кинопанорама. В същото време няколко факта ме смущават особено силно: От филмите внесени с конвертируема валута тези за Световната панорама са с около 72% по-скъпи от останалите заглавия, което означава, че поглъщат – повече от 2/3 от валута за внос за филмите; от филмите на Световната кинопанорама много голям процент нямат не само добър, но и среден зрителски успех“. Каменски предлага редуциране на заглавията на Панорамата, както и внасяне на филми и заплащане на права само за прожекции по време на форума без разпространението в киномрежата на страната.

С разпадането на ТСО „Българска кинематография“, ДП „Разпространение на филми“ и появата на частните филмови разпространители от началото на 1990-те, Световната кинопанорама променя концепцията и се превръща в парад на дистрибуторите. Те се възползват от нейната популярност, за да рекламират предстоящите си премиери. В програмата преобладават филмите, насочени към масовия вкус, като спада присъствието на европейското кино, както и на други кинематографии. Селекцията изцяло отпада и се залага на комерсиалния характер. Няма подбор и ясно очертани критерии за поднасяне на филмовата програма – пълна хаотичност, от която печелят разпространителите, но не и зрителите. Тази тенденция преобладава до началото на XXI век, когато селекцията е поверена на екип от Националния дворец на културата, който възстановява първоначалната концепция на панорамата да представя предимно филми, участвали на престижни форуми. Разширява се и мрежата от киносалони, които са домакини на събитието. Прожекциите вече не се осъществяват само в Националния дворец на културата, но и в „Одеон“, Дома на киното, Евро синема, а от 2006 година Киномания гостува с част от своята селекция от филми в Пловдив, Бургас и Варна.

В заключение ще завършва с това, че Световната кинопанорама беше и остава за своето време едно значимо по мащабите си културно събитие в България. За съжаление, то измести специализирания студиен

показ и разпространение, започнали през 1970-години, като търси по-голям мащаб, показност и публика. По този начин отговаря и на идеологическия наратив на властта във времето на преустройство и гласност, дава самочувствие на своите създатели, но това, което остава премълчано, е фактът, че както много други инициативи по това време, тя черпи огромен финансов ресурс, дотиран от държавата, в него отсъстват икономическа логика и възвръщаемост. Всичко това, естествено, води до нейния край през 1992 година, който съвпада и с обществено-политическата криза в държавата в началото на Прехода. Затова и не съм изненадан, че архивът на Световната кинопанорама липсва, а причините за това може да са различни, като съмненията за користни подбуди остават.

Библиография

Извори

CSA, f. 383, inv. no 15, a.u. 38, l. 31-32: Централен държавен архив, фонд 383, опис 15, архивна единица 38, лист 31-32 [Central State Archives, fond 383, inventory no. 15, archive unit 38, list 31-32]

Литература

Belov (1990): Belov, Stefan. Няма хляб, но има кино! [Nyama hlyab, no ima kino!] – Демокрация [Demokratsia] 232/20.11.1990.

Ivanov (2009): Ivanov, Martin. Икономиката на комунистическа България (1963 – 1989). История на Народна република България: Режимът и обществото [Ikonomikata na komunisticheska Balgariya (1963 – 1989). Istoriya na Narodna republika Balgariya: Rezhimat i obshtestvoto]. Sofia, 322-325.

Kozova (1990): Kozova, Liliana. Ще имаме ли пак Световна кинопанорама? [Shte imame li pak Svetovna kinopanorama?] – Земя [Zemia], № 11/15.08.1990.

Manov (1987): Manov, Bozhidar. В диалог със стойностите на световното кино [V dialog sas stoynostite na svetovnoto kino]. – Отечествен фронт (Otechestven front), № 12798/02.12.1987.

Marinchevska (1990): Marinchevska, Nadezhda. Пари, политика, любов, война [Pari, politika, liubov, voina] – Култура [Kultura], № 37/14.09.1990.

Moral theft. Address by a group of cinematographers, members of the Bulgarian Film Federation [Морална кражба. Обръщение на група кинематографисти, членове на СБФД]. – Демокрация, № 152/ 28.06.1991 [Democracy, No. 152/ 28.06.1991].

Statulov (2024): Statulov, Deyan. Алтернативата „Студийно разпространение“ [Alternativata “Studiyno razprostranenie”] . – Проблеми на изкуството [Art Studies Quarterly], 4/2024, 62-69.

Svilenov (1997): Svilenov. Atanas. Празник, от който имаме нужда [Praznik, ot koyto imame nuzhda]. – Работническо дело [Rabotnichesko delo], № 337/03.12.1997, 3.

The world's “dream factory” and our movie table (1991): Световната „фабрика за сънища“ и нашата кинотрапеза. – Отечествен вестник. № 13830/10.12.1991 [Otechestven Vestnik. No. 13830/10.12.1991].

This magical old and new cinema. Meetings with foreign guests at the World Cinemarama (1990): Това магическо старо и ново кино. Срещи с чуждестранните гости на Световната кинорама. Sofia. – Вечерни новини [Vecherni novini], № 236/ 29.11.1990, 6.

Yordanov (1989): Yordanov, Lyubomir. Световните филми и областният град [Svetovnite filmi i oblastniyat grad]. – Септемврийско дело [Septemvriysko delo], № 8/12.01.1989, 4.

Summary

During the socialist period in Bulgaria, culture, including cinema, was under strong ideological control and censorship. The state's goal was for art to serve the party's political and propaganda objectives. Films, like other forms of art, were supposed to praise the socialist system and shape the "socialist man". In the mid-1980s, during the "perestroika and new thinking" (according to M. Gorbachev), the World Cinema Panorama was created. Although organised by the state, the panorama presented a rare opportunity for the Bulgarian audience to experience films that did not meet the strict canons of socialist realism. The text traces the history of Panorama from its creation to its end, which coincided with the change in the socio-political and financial situation in Bulgaria in the early 1990s. The panorama presented films from other countries, some of which were more free-spirited and had a different view of the world. This gave people access to ideas and aesthetics that were inaccessible within the framework of official cultural policy. The World Cinema Panorama was one of the few events that opened a window to the world beyond the Iron Curtain, offering the audience diversity and artistry that were largely censored in local cinema and culture.

„В света на мечтите и… изпитанията“: уроци по драматургия от Борис Грежов

“In the World of Dreams and… Trials”: Lessons in Dramaturgy from Boris Grezhov

Елица Гоцева[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Elitza Gotzeva
Institute for Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Борис Грежов е един от пионерите на българското кино. Той е първият български кинематографист с професионално образование, завършил в Германия и Австрия през 20-те години на XX век. Като режисьор, сценарист, актьор и продуцент, той оставя богато архивно наследство и едни от най-интригуващите български филми, създадени до 1944 г.: *Момина скала*, *Весела България*, *Безкръстни гробове* и др. Чрез своите мемоари и съхранени сценарии Грежов ни завещава ценни уроци по драматургия и свидетелства за предизвикателствата, пред които са изправени българските кинематографисти, поставили началото на кинопроизводството у нас.

Ключови думи: пионери на българското кино, киноархиви, национално филмово наследство, културна памет, драматургия

Abstract: Boris Grezhov was a pioneering figure in Bulgarian cinema – its first professionally trained filmmaker, educated in Germany and Austria in the 1920s. A director, screenwriter, actor, and producer, he left behind a rich archive and legacy of early Bulgarian silent films, such as *Momina Skala*, *Merry Bulgaria*, and *Gravestones Without Crosses*. Through his memoirs and preserved scenarios, Grezhov offers rare insights into the dramaturgical principles and production challenges of early national cinema.

Keywords: pioneers of Bulgarian cinema, film archives, national film heritage, cultural memory, dramaturgy

Борис Грежов е безспорно една от големите фигури в българското кинопроизводство, един от пионерите на българското кино и първият български кинематографист, получил специализирано образование: в Германия след Първата световна война и в Австрия през 20-те години на XX в. Грежов е роден на 4 април 1899 в гр. Пловдив, в семейството на известен македоно-одрински културен деятел и сподвижник на Дамян Груев и Гоце Делчев – Апостол Грежов. Борис завършва Първа мъжка гимназия в София през 1917 г. и веднага заминава за Мюнхен, където се записва да следва машинно инженерство в Политехниката. Съдбоносна се оказва, обаче,

[1] *Elitza Gotzeva, PhD, is an Assistant Professor at the Screen Arts Department of the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, and a member of the Union of Bulgarian Filmmakers, Guild of Writers. Her research focuses on long-form storytelling in film and television, dramaturgy, and nonlinear narrative. Screenwriting credits include the documentaries ‘Dream of Happiness’, ‘The Little Marquise’, ‘Cinema Extremists’, and ‘From Cradle to Grave’.*

E-mail: elichka_g@yahoo.fr

както пише самият той в мемоарите си, неговата среща с немския режисьор Ханс Прехтл от филмовата къща „Нордиск“, на когото става ученик и асистент. В Германия Борис Грежов първоначално участва като актьор в няколко филма, а по-късно става и „режисьорски съветник“ (асистент-режисьор). През 1919 г. става член на дружеството на филмовите режисьори и артисти в Мюнхен.

Борис Грежов е един от малкото пионери на българското кино със съществуващ запазен архив в Българската национална филмотека, както и съхранени филми в тяхната цялост. В папката под името „Борис Грежов“ са налични различни архивни единици, съдържащи сборни документи, свързани, от една страна, с „продуцентската“ и организационна работа на Грежов (чрез продуцентското му дружество „Балкан филм“) около проектите, с които се е захващал – бюджети, отчети, начини на събиране на средства за производство, договори, официална кореспонденция и писма, а от друга – екземпляри от неговата автобиография, негови сценарни и творчески разработки.

Освен оставените от него сценарии голям интерес буди неговата автобиография, озаглавена *В света на мечтите и… изпитанията*. Това е един вълнуващ и искрен разказ за творческия живот на режисьора, неговите успехи и несполуки. Четейки това свидетелство за трудния път на българския филм през 20-те години на XX в., ние получаваме не само разказ за творческото израстване на самия Борис Грежов, но също и свидетелство за епохата, в която той е живял и творил.

В запазените документи намираме и части от различни сценарии: на проект за филм за *Левски*[2] (сценарий Димитър Страшимиров и Б. Грежов); *Велко войвода*[3], *Новобранецът*[4], *Сурабир*[5] (А. Страшимиров и Б. Грежов), проект за *Културен филм от България* на български и френски; както и филмова илюстрация на *Шуми Марица* с партитура; извадки от снимачната книга на филма „Под земята“ по повестта на Панчо Михайлов с филмовото заглавие *След пожара над Русия*.

След завръщането му в София от Мюнхен през 1922 г., Борис Грежов заснема първия си български самостоятелен филм *Момина скала*. Той е сценарист, режисьор, асистент продукция, гримьор и изпълнител на главната роля. В спомените си твърди, че написва сценария на филма сам, защото, от една страна, иска да икономиса разходи, а от друга – по това време у нас не е могъл да намери друг сценарист: „запознат със спецификата на филма и на сценария“ (Grezhov Archives: 16). По негови думи тогава „литературен сценарий“ в сегашния смисъл не е познат: „Работата на филма

[2] BNFA, documentary record Boris Grezhov, inv. no. 96, a. u. 808.

[3] BNFA, documentary record Boris Grezhov, inv. no. 104, a. u. 816.

[4] BNFA, documentary record Boris Grezhov, inv. no. 103, a. u. 815.

[5] BNFA, documentary record Boris Grezhov, inv. no. 98, a. u. 810.

започваше с написване на кратък разказ на сюжета – манускрипт, по който режисьорът разработваше своята снимачна книга – дребух“ (Grezhov Archives: 7). Поради липса на средства и техника за снимане Грежов пренася легендата за *Момина скала*, разказваща за дъщерята на последния боянски болярин, която се хвърля от скалата, за да не попадне в плен на турците завоеватели, в съвремието, описвайки „бедна селска девойка, изоставена от любимия си, смазана от еснафското невежество и фалшивия попски морал, която се хвърля от *Момина скала* в пропастта“. Логлайн на филма би могло да бъде изречението, дадено от самия Грежов: „Скромната селска девойка Лиляна обича с чисто сърце бедния овчар Стоян, но бива задиряна от чорбаджийския син Тричко и от това задиряне идва нейната гибел. Любимият ѝ се увлича по една циганка и заминава с циганския табор, а тя се хвърля от *Момина скала* и загива“ (Grezhov Archives: 17). Режисьорът играе и главната мъжка роля във филма в партньорство с българската оперна певица Катя Стоянова. Другата женска роля е поверена на известната българска драматична и оперетна актриса Вяра Салплиева-Станева.

Още в първия му самостоятелен филм отчетливо се наблюдава усетът към правилното извеждане на драматургичния конфликт и построяването на сценария. Това безспорно се дължи на школата, която Грежов минава при първия си учител в Мюнхен Ханс Прехтл. Той започва уроците си с „изучаване история на драмата; история на театъра – античен, английски, немски и съвременен; история на костюмите. Постепенно преминахме към упражнения по актьорска игра, писане на литературен сценарий (манускрипт) и режисьорска работна книга. Моят учител ми посочваше литература, разясняваше ми своите схващания по проблемите на литературата и изкуството, насочваше ме към гледане на почти всички театрални и оперни представления, към усилено четене на художествена литература […] Той прилагаше системата, по която се е учило в „Нордиск“ (Grezhov Archives: 5-6). Несъмнено, благодарение на тези първи уроци Грежов започва да се изгражда като творец, изучавайки методично „занаят“. Той споделя и първите си неуспешни опити в писането на сценарий: „Наред с изпълнението на актьорски етюди аз започнах да се упражнявам и в писането на манускрипт и дребух. Струваше ми се, че успехите ще дойдат бързо и лесно. В края на първата година написах един манускрипт. В младежкото си увлечение го считах за толкова хубав, че трябва веднага да го предложа за филмиране. Прехтл го прочете търпеливо и внимателно. Окуражи ме, че конструктивни грешки няма, но за да бъде филмиран, трябвало да няма и драматургически грешки. С една дума, той съвсем внимателно ми каза, че моят манускрипт е лишен от здрава драматургична основа. Жизнени драматургични конфликти, вярно предаване и дълбока психологическа обосновка на вълнуващи човешки мисли и чувства – това искаше да види в моя манускрипт Прехтл. Но нали това беше изобщо основата на всяко изкуство, нали от там започва изобщо художественото майсторство на писателя, режисьора и актьора!“ (Grezhov Archives: 7-8).

След успешното заснемане на *Момина скала*, Борис Грежов се отправя към Виена, където поръчва копие на филма. По стечение на обстоятелствата остава да специализира във Виена 5 години (1923–1927), в които работи в „Пан-филм“ и като асистент на известния немски режисьор Роберт Вине (заснел един от най-известните филми от немския експресионизъм – *Кабинетът на д-р Калигари* (1920). Във Виена той значително разширява теоретичните си познания и обогатява режисьорския си опит, черпейки от знанията на Вине. Споделяйки наблюденията си от работата му, Грежов пише: „Поемането на филма *Пансион Гроонен* от Роберт Вине беше за мен най-ясният практичен отговор на въпроса за ролята на режисьор-постановчика. Вине бе внесъл в сценария незначителни поправки, но той даде съвсем ново тълкуване на образите, като изхождаше от готовия сценарен материал […] При самите снимки д-р Вине не се придържаше педантично към работната книга – без да изменя съдържанието, той обогатяваше сцената, нюансираше играта на актьора, търсеше винаги все по-голямото майсторство“ (Grezhov Archives: 25,28,29). Борис Грежов участва по негови думи с малка роля във филма *Ръцете на Орлак*, 1924 на Робърт Вине.

През 1928 г. вече в София Грежов заснема комедията *Весела България* по сценарий на Димитър Панчев. В мемоарите си режисьорът ни дава синопсис на филма, от който се открояват ясно очертан конфликт, сатиричният тон на филма, както и неговата жизнерадостна атмосфера, въпреки сериозните теми, които засяга: „Един щастливец спечелва на лотария няколко милиона лева. Като всеки набързо забогатял човек, той си поставя за цел да стане министър – нали всеки, който има достатъчно пари да храни и пои своите избиратели по време на изборите, може да разчита на успех. Скоро лотарийният щастливец се среща с друг кандидат, който е майстор в изборните машинации, но няма достатъчно пари […] Изборите са спечелени министър-председател става лотарийният щастливец. За да задоволи амбициите на ония, които са му помогнали в изборите, той започва да ги назначава за министри, като създава и нови министерства […] Новият министър на финансите търси изход от кризата и го намира много лесно: изобретена е машина за фабрикация на пари в неограничено количество. Това е една обикновена веячка, която изхвърля банкноти вместо слама…“ (Grezhov Archives: 32-33).

Следващата 1929 година на екраните е пуснат първият филм за живота на работниците миньори в България – *След пожара над Русия*, по повестта на Панчо Михайлов *Под земята* и с продуцент „Арс-филм“. Размишлявайки върху съвместната работа на режисьора и писателя, Грежов описва как задълбоченото писане на сценария води до истинско опознаване на главните действащи лица: „… образите на героите […] ставаха все по-ясни, оформяха се и оживяваха. Аз вече започнах да ги виждам като живи хора, с които всекидневно общувам – да ги виждам не само с вътрешния им живот и онова, което има да извършват, но и с техните външни физически качества, с маниерите и държанието им, с цялото им външно поведение. Струваше

ми се, че героите […] създадени от нас […] постепенно започнаха сами да ни диктуват мислите и постъпките си, да ни подсказват развитието си“ (Grezhov Archives: 35-36). Всъщност в тези първи години на създаване на българско кино Борис Грежов вече осъзнато говори за композиция на сюжета, за това как „авторът изгражда даден характер, как го съпоставя с другите, в каква последователност разполага събитията в своето произведение, какви причини и следствия издига на преден план, как във връзка с това той организира произведението по отношение на неговата външна структура… “ (Katzev 1979: 22) и вътрешна логика. Както ясно определя Васил Кацев: „… в едно художествено произведение композицията е мотивирана от характерите. Събития сами по себе си увлекателни […] ако не се опират на характерите, не са в състояние да създадат дълбока картина на живота. И на свой ред характерите, макар и дълбоко замислени, не напускат границите на схемата, ако не са разкрити в отговарящите им жизнени обстановки“ (Katzev 1979: 22-23).

Киноразказът за живота на пернишките миньори, които работят в крайно тежки условия, се разкрива чрез личната драма на белогвардейския емигрант Алексей, който е подведен и нещастно влюбен в разглезена буржоазна дама, съпруга на минен инженер, която го кани да постъпи в мината, за да бъде по-близо до нея. Надзирателят Гърбицата (кинодебютът на актьора Константин Кисимов, който изключително талантливо изиграва ролята на злодея надзирател) случайно става свидетел на тяхна среща и започва да изнудва жената на инженера. Алексей разбира и в опит да го убие предизвиква взрив в мината, от който той самият е тежко ранен, а Гърбицата – убит. Лекувайки се от раните си в болницата, режисьорът ни пренася в символно наситения свят на бълнуванията на Алексей. Между треската и действителността отчаянието на Алексей расте, след като разбира, че вече е заменен от друг в обятията на невярната жена, но намира истинската любов на неочаквано място. Филмът е определен от критиката като „един от най-представителните български неми филми, със значителни професионално-художествени достойнства и много хубави снимки в рудниците“ (Grezhov Archives: 43). Режисьорът признава, че е трябвало да монтира част от него по време на самата премиера в кинотеатър „Одеон“.

Константин Кисимов изиграва злодея и в следващия, противоречив, но и най-известен филм на Борис Грежов *Безкръстни гробове* (1931) по сценарий на Бончо Несторов. Партнират му първите сили на Народния театър по това време – Кръстьо Сарафов и Елена Снежина. Николай Хрелков написва текста за пролога на филма, който би могъл да послужи за образец за писане в картини: „тежки размирни години […] Тъмно було се стеле над българската земя. Пламъци се издигат, пълзят отвсякъде и обхващат просторите […] Постепенно пламъците оредяват. Буря! Светкавици просветват! Дърветата, олюлявайки се, изплуват из тъмнината. В паника пробягват гладни, объркани и отчаяни хора. Стреля картечница. Падат трупове […]

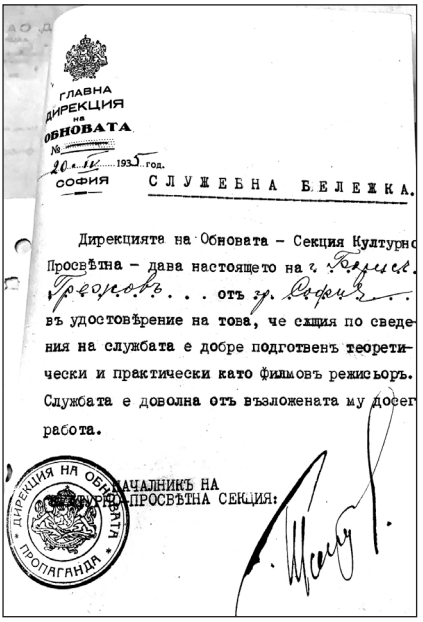
Настъпва мрак, който се разкъсва от светкавици. Те осветяват една силна ръка, един юмрук, заканително издигнат, грамаден! По него и мускулестата ръка се стичат капки кръв…“ (Grezhov Archives: 47-48).

Безкръстни гробове е посветен на събитията от септември 1923 г. Борис Грежов признава, че е направил пробни снимки, които е показвал с цел промоция на бъдещия филм, без да загатва какъв ще е истинският му сюжет. По този начин си осигурява допълнително финансиране и дори „авансиране“ с право на премиера и прожекции от известния кинотеатър „Глория Палас“. Алюзията с политическите събития, на фона на които се развиват личните отношения и конфликти между героите, води до драстичното съкращаване на филма от цензурната комисия тогава. Поради остро политическия характер на филма премиерата, състояла се на 21 декември 1931 г. в кино „Глория Палас“, провокира политически демонстрации, а властта и пресата приемат филма отрицателно. Това е причината дълго време след това на режисьора да не се дава възможност да снима свои игрални филми, а само откъслечно рекламни или поръчкови. Той изпада във вид немилост и безработица, принуден е да продаде апартамента си. Значително по-късно той отново успява да снима игрални филми, но е понижен до длъжност асистент-режисьор.

Паралелно с режисурата Борис Грежов става основател на филмовия отдел на фондация „Българско дело“ и е постоянен автор на рецензии и критики в сп. „Кино“ и сп. „Нашето кино“, сътрудник на в. „Литературен час“. След 9 септември 1944 снима хроники и документални прегледи, като последния му филм е документалният *Той не умира*. Постепенно бива изолиран от комунистическата власт, впоследствие уволнен, както става ясно от последната датирана бележка в наличния му архив от 1958 г. От текста се разбира, че той е в Швейцария заедно със съпругата си, която също е уволнена: „Така останах аз тук – за уволнението ми научих в последния момент […] Това стана причина, също, днес, когато се чества 50-годишнината на българското кино и нейните пионери, ние с жена ми да бъдем далеч от Родината, защото за нас служба в Кинематографията нямаше“.

След този кратък обзор на творчеството и уроците по драматургия, които ни завещава Борис Грежов като един от пионерите на българското кино, неминуемо изниква въпросът при настоящия технически и технологичен прогрес, наличието на толкова свободно съществуваща информация, университети, курсове, безплатни обучения, уъркшопи, майсторклассове и т.н защо информацията за това как се пише сценарий все не достига до съвременните български сценаристи.





ГЛАВНА ДИРЕКЦИЯ на ОБНОВАТА

№ ..... 20.IV.1935 год.

СОФИЯ

СЛУЖЕБНА БЕЛЕЖКА.

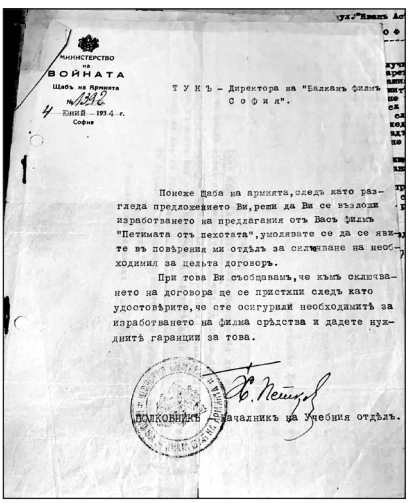
Дирекцията на Обновата – Секция Културно Просвѣтна – дава настоящето на г. Борисъ Грежковъ . . . отъ гр. София . . . въ удостовѣрение на това, че сжщия по сведения на службата е добре подготвенъ теоретически и практически като филмовъ режисьоръ. Службата е доволна отъ възложената му досег работа.

НАЧАЛНИКЪ НА КУЛТУРНО-ПРОСВѢТНА СЕКЦИЯ:

ДИРЕКЦИЯ НА ОБНОВАТА ПРОПАГАНДА

1. Борис Грежов. БНФ, документално досие Борис Грежов
Boris Grezhov. BNFA, Boris Grezhov Archives

2. Служебна бележка Борис Грежов. БНФ, документално досие Борис Грежов
Official note Boris Grezhov. BNFA, Boris Grezhov Archives



МИНИСТЕРСТВО НА ВОЙНАТА

Щабъ на Армията

№1316

4 Юний 1934 г.

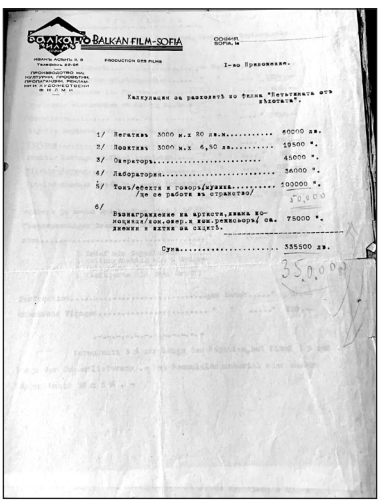
София

ТУКЪ – Директора на "Балканъ филмъ С о ф и д".

Понеже Щаба на армията, следъ като разгледа предложението Ви, реши да Ви се възложи изработването на предвидения отъ Васъ филмъ "Петимата отъ пехотата", умолявате се да се явите въ повѣрения ми отдѣлъ за сключване на необходимия за цельта договоръ.

При това Ви съобщавамъ, че къмъ сключването на договора ще се пристжпи следъ като удостовѣрите, че сте осигурили необходимитѣ за изработването на филма срѣдства и дадете нуждитѣ гаранции за това.

ПЪЛКОВНИКЪ Началникъ на Учебния отдѣлъ.



БОЛГАРО БАЛКАН FILM-SOFIA

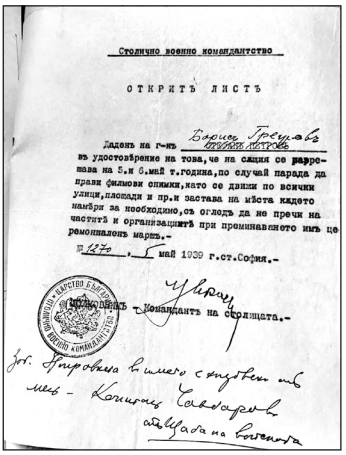
I-во Приложение.

Калкулация за разноскитѣ по филма "Петимата отъ пехотата".

1/	Негативъ 3000 м.х 20 дн.в.	60000 дн.
2/	Позитивъ 3000 м.х 6,50 дн.	19500 ".
3/	Операторъ	45000 ".
4/	Лаборатория	36000 ".
5/	Токъ/осветя и говоръ/музика /де се работи въ страството/	100000 ".
6/	Възнаграждение на артисти, дивна вокалисти/ки, комп.и кин.режисьоръ/ сва. дневни и нетни на сцената.	75000 ".
	Сума	335500 дн.

3. Официално писмо до Борис Грежов. БНФ, документално досие Борис Грежов
Official letter to Boris Grezhov. BNFA, Boris Grezhov Archives

4. Разходи Борис Грежов. БНФ, документално досие Борис Грежов
Expenses Boris Grezhov. BNFA, Boris Grezhov Archives



Столично военно комендантство

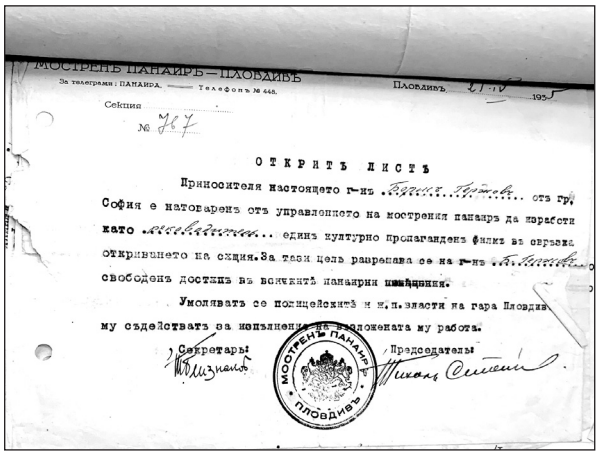
ОТКРИТЪ ЛИСТЪ

Ладенъ на г-нъ Борисъ Грежовъ

въ удостовѣрение на това, че на сжщия се разрешава на 5.и 6.май т.година, по случай парада да прави филмови снимки, като се движи по всички улици, площади и пр. и застава на ийсто където найжри за преходимо, съ огледъ да не пречи на частитѣ и организацията при преминаването имъ по ромонталонъ маршъ.-

№ 1270 5 май 1939 г.ст.София.-

Комендантъ на столицата.-



МОСТРЕНЪ ПАНАИРЪ — ПЛОВДИВЪ

За телеграми: ПАНАИРЪ. — Телефонъ № 448.

Пловдивъ 27.IV 1939

Секция

№ 367

ОТКРИТЪ ЛИСТЪ

Приносителя настоящето г-нъ Борисъ Грежовъ отъ гр. София е натоваренъ отъ управлението на мостренъ панаиръ да заработи като кинематографъ... единъ културно пропагандненъ филмъ въ обръзъ откриването на сжщия. За тази цель разрешава се на г-нъ Борисъ Грежовъ свободенъ достжпъ въ всичкитѣ панаирни помѣщения.

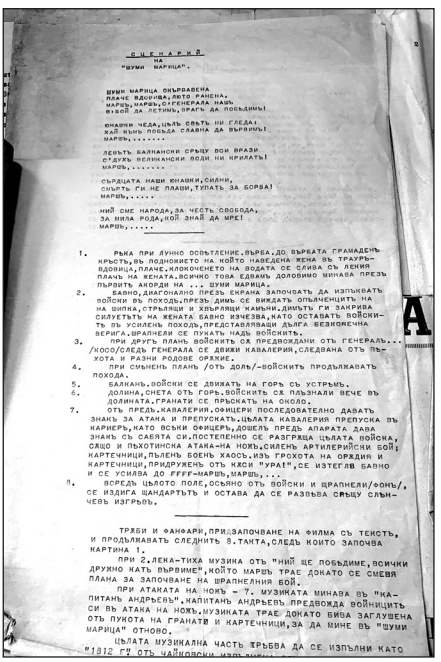
Умоляватъ се полицейскитѣ и м.п.власти на гара Пловдивъ му съдействатъ за изпълнението възложената му работа.

Секретаръ: Председатель:

МОСТРЕНЪ ПАНАИРЪ ПЛОВДИВЪ

5. Официално писмо до Борис Грежов. БНФ, документално досие Борис Грежов
Official Letter to Boris Grezhov. BNFA, Boris Grezhov Archives

6. Официално писмо до Борис Грежов. БНФ, документално досие Борис Грежов
Official Letter to Boris Grezhov. BNFA, Boris Grezhov Archives



СЦЕНАРИЙ
НА
"ШУМИ МАРИЦА".

ШУМИ МАРИЦА ОКЪРВАВЕНА
ПЛАЧЕ ВДОВИЦА, ЛЮТО РАНЕНА.
МАРШъ, МАРШъ, СГРЕНЕРАЛА НАШъ
ВЪВЕЙ ДА ЛЕТИМЪ, ПРАТЪ ДА ПОБЪДИМЪ!

КНАЖЕВИ ЧЕДА, ЦЪЛЪ СВЪТЪ НИ ГЛЕДА!
ХАЙ КЪМЪ ПОБЪДА СЛАВНА ДА ВЪРВИМЪ!
МАРШъ.....

ДЕВЪТЪ БАЛКАНСКИ СРЪЦА ВОИ ВРАЗИ
СЪДЪХЪ ВЕЛИКАНСКИ ВОДИ НИ КРИЛАТЪ!
МАРШъ.....

СЪРДЦАТА НАШИ КНАЖЕВСКИ, СИЛНИ,
СЪЪТЪ ГИ НЕ ПЛАШИ, ТУПАТЪ ЗА БОРБА!
МАРШъ.....

НИЙ СМЕ НАРОДЪ, ЗА ЧЕСТЬ СВОБОДА,
ЗА НИЛА РОДА, КОЙ ЗНАЙ ДА МРЕ!
МАРШъ.....

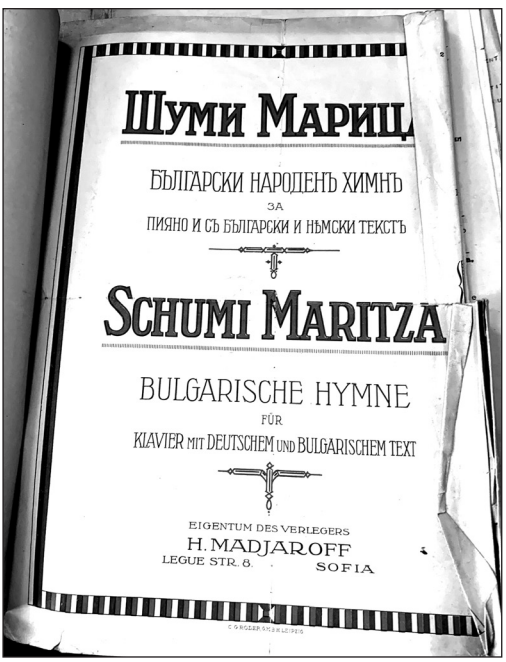
1. РЪКА ПРИ ЛУННО ОСВЪТЛЕНИЕ. ВЪРХА. ДО ВЪРХАТА ГРАМАДЕНЪ КРЪСТЪ, ВЪ ПОДНОЖИЕТО НА КОЙТО НАВЕДЕНА ЖЕНА ВЪ ТРАУРЪ-ВДОВИЦА, ПЛАЧЕ. ИЛЮСТРАЦИЯТА ЗАПОЧВА СЪС ЗВУЦИ НА ПЛАЧА НА ЖЕНАТА, ВСИЧКО ТОВА ЕДВАМЪ ДОЛОВИМО МИНАВА ПРЕЗЪ ПЪРВИТЪ АКОРДИ НА ... ШУМИ МАРИЦА.
2. ЕДВАГАШНО ПРЕЗЪ ЕКРАНА ЗАПОЧВАТЪ ДА ИЗПЪКВАТЪ ВОЙСКИ ВЪ ПОХОДЪ. ПРЕЗЪ ДИМЪ СЕ ВИЖДАТЪ ОПЪЛЧЕНЦИТЪ НА НА ШИПКА, СТРЪЛЦИ И ХЪРВЕЦИ КАМЪНИ, ДИМЪТЪ ГИ ЗАГРЕВА СИЛУЕТЪТЪ НА ЖЕНАТА БАВНО ИЗЧЕЗВА, КАТО ОСТАВАТЪ ВОЙСКИТЪ ВЪ УСИЛЕНЪ ПОХОДЪ, ПРЕДСТАВЛЯВАЩИ ДЪЛГА БЕЗКРАЙНА ВЕРИГА. ЗВРЪЛЕЛИ СЕ ПУКАТЪ НАДЪ ВОЙСКИТЪ.
3. ПРИ ДРУГЪ ПЛАНЪ ВОЙСКИТЪ СЪ ПРЕДВОЖДАНИ ОТЪ ГЕНЕРАЛЪ... /КОСО/ СЛЕДЪ ГЕНЕРАЛА СЕ ДВИЖИ КАВАЛЕРИЯ, СЛЕДВАНА ОТЪ ПЪХОТА И РАЗНИ РОДОВЕ ОРЪЖИЕ.
4. ПРИ СМѢНЕНЪ ПЛАНЪ /ОТЪ ДОЛЪ/ -ВОЙСКИТЪ ПРОДЪЛЖАВАТЪ ПОХОДА.
5. БАЛКАНЪ. ВОЙСКИ СЕ ДВИЖАТЪ НА ГОРЪ СЪ УСТРЪЦЪ.
6. ДОЛИНА, СНЕТА ОТЪ ГОРЪ. ВОЙСКИТЪ СЪ ПАЗЪНАЛИ ВЕЧЕ ВЪ ДОЛИНАТА. ГРАНАТИ СЕ ПРЪСКАТЪ НА ОКОЛО.
7. ОТЪ ПРЕДЪ. КАВАЛЕРИЯ. ОФИЦЕРИ ПОСЛЕДОВАТЕЛНО ДАВАТЪ ЗНАКЪ ЗА АТАКА И ПРЕПУСКАТЪ. ЦЪЛАТА КАВАЛЕРИЯ ПРЕПУСКА ПЪ КАРИЕРЪ, КАТО ВСЪКИ ОФИЦЕРЪ, ДОШЕЛЪ ПРЕДЪ АПАРАТА ДАВА ЗНАКЪ СЪ САБЯТА СИ. ПОСТЕПЕННО СЕ РАЗГРЯЦА ЦЪЛАТА ВОЙСКА, СЪЩО И ПЪХОТИНСКА АТАКА-НА НОЖЪ. СИЛЕНЪ АРТИЛЕРИЙСКИ БОЙ, КАРТЕЧНИЦИ, ПЪЛЕНЪ БОЕНЪ ХАОСЪ. ИЗЪ ГРОХОТА НА ОРЪДИЯ И КАРТЕЧНИЦИ, ПРИДРУЖЕНЪ ОТЪ ИЖИ "УРА!", СЕ ИЗТЕГЛЯ БАВНО И СЕ УСИЛВА ДО ГГГГ-МАРШъ, МАРШъ...
8. ВСРЕДЪ ЦЪЛОТО ПОЛЕ, ОСЯЯНО ОТЪ ВОЙСКИ И ПРАПРЕЛИ/ФОНЪ/, СЕ ИЗДИГА ЩАНДАРТЪТЪ И ОСТАВА ДА СЕ РАЗВЪВА СЪЩЕ СЛЪНЧЕВЪ ИЗГРЪВЪ.

ТРЪБИ И ФАНФАРИ, ПРИЗАПОЧВАНЕ НА ФИЛМА СЪ ТЕКСТЪ, И ПРОДЪЛЖАВАТЪ СЛЕДНИТЪ 8. ТАКТА, СЛЕДЪ КОИТО ЗАПОЧВА КАРТИНА 1.

ПРИ 2. ЛЕКА-ТИХА МУЗИКА ОТЪ "НИЙ ЩЕ ПОБЪДИМЕ, ВСИЧКИ ДРУЖНО НАТЪ ВЪРВИМЕ", КОЙТО МАРШЪ ТРАЕ ДОКАТО СЕ СМѢНЯ ПЛАНА ЗА ЗАПОЧВАНЕ НА ЗРАПНЕЛНИЯ БОЙ.

ПРИ АТАКАТА НА НОЖЪ – 7. МУЗИКАТА МИНАВА ВЪ "НАПИТАНЪ АНДРЕЕВЪ", НАПИТАНЪ АНДРЕЕВЪ ПРЕДВОЖДА ВОЙНИЦИТЪ СИ ВЪ АТАКА НА НОЖЪ. МУЗИКАТА ТРАЕ ДОКАТО БИВА ЗАГЛУШЕНА ОТЪ ПУКОТА НА ГРАНАТИ И КАРТЕЧНИЦИ, ЗА ДА МИНЕ ВЪ "ШУМИ МАРИЦА" ОТНОВО.

ЦЪЛАТА МУЗИКАЛНА ЧАСТЬ ТРЪБВА ДА СЕ ИЗПЪЛНИ КАТО "1812 ГГ ОТЪ ЧАЙКОВСКИ. ИЗПЪЛНИ



ШУМИ МАРИЦ

БЪЛГАРСКИ НАРОДЕНЪ ХИМНЪ
ЗА
ПИЯНО И СЪ БЪЛГАРСКИ И НѢМСКИ ТЕКСТЪ

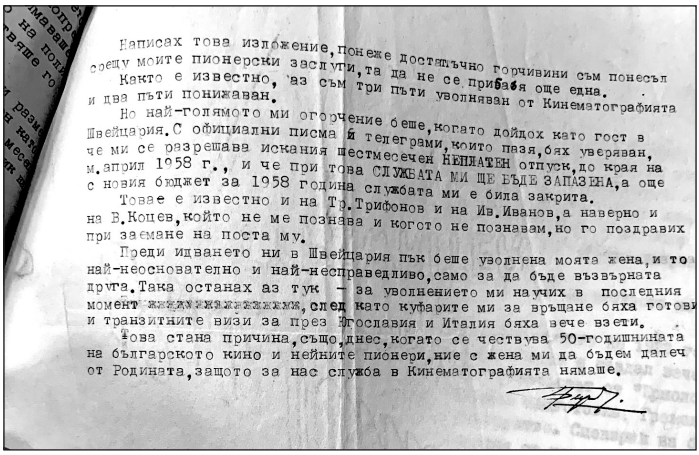
SCHUMI MARITZA

BULGARISCHE HYMNE
FÜR
KLAVIER MIT DEUTSCHEM UND BULGARISCHEM TEXT

EIGENTUM DES VERLEGERS
H. MADJAROFF
LEGUE STR. 8. SOFIA

7. Сценарий Борис Грежов. БНФ, документално досие Борис Грежов
Screenplay Boris Grezhov. BNFA, Boris Grezhov Archives

8. Илюстрация Борис Грежов. БНФ, документално досие Борис Грежов
Illustration Boris Grezhov. BNFA, Boris Grezhov Archives



Написах това изложение, понеже достатъчно горчивини съм понесъл
заедно моите пионерски заслуги, та да не се прибавя още една.
Както е известно, аз съм три пъти уволняван от Кинематографията
и два пъти понижаван.
Но най-голямото ми огорчение беше, когато дойдох като гост в
Швейцария. С официални писма и телеграми, които пазя, бях уверяван,
че ми се разрешава искания шестмесечен НЕПЛАТЕН отпуск, до края на
м. април 1958 г., и че при това СЛУЖБАТА МИ ЩЕ БЪДЕ ЗАПАЗЕНА, а още
с новия бюджет за 1958 година службата ми е била закрита.
Това е известно и на Тр. Трифонов и на Ив. Иванов, а наверно и
на В. Коцев, който не ме познава и когото не познавам, но го поздравих
при заемане на поста му.
Преди идването ни в Швейцария пък беше уволнена моята жена, и то
най-неоснователно и най-несправедливо, само за да бъде възвърната
друга. Така останах аз тук – за уволнението ми научих в последния
момент, след като куфарите ми за връщане бяха готови
и транзитните визи за през Югославия и Италия бяха вече взети.
Това стана причина, също, днес, когато се честтува 50-годишнината
на българското кино и нейните пионери, ние с жена ми да бъдем далеч
от Родината, защото за нас служба в Кинематографията нямаше.

9. Записка Борис Грежов. БНФ, документално досие Борис Грежов
Note Boris Grezhov. BNFA, Boris Grezhov Archives

Библиография

Извори

BNFA, documentary record Boris Grezhov: Българска национална филмотека, документално досие Борис Грежов, Портфейл БНФ [Bulgarian National Film Archive, documentary record – Boris Grezhov].

Grezhov, Boris. В света на мечтите и… изпитанията. Българска национална филмотека, документално досие Борис Грежов, Портфейл БНФ [V sveta na mechtite i… izpitaniyata. Bulgarian National Film Archive, documentary record – Boris Grezhov].

Литература

Katzev (1979): Katzev, Vasil. Техника на киносценария [Tehnika na kinostsenarija]. Sofia.

Summary

Boris Grezhov is one of the key pioneers of Bulgarian cinema and the first Bulgarian filmmaker to receive formal training abroad – in Germany and Austria during the 1920s. A director, screenwriter, producer, and actor, Grezhov left behind a rare and rich archive of production documents, screenplays, and a candid autobiography titled *In the World of Dreams and… Trials*. His early films, such as *Momina Skala*, *Merry Bulgaria*, *After the Fire over Russia*, and *Gravestones Without Crosses,* reflect a deep understanding of dramaturgical construction, shaped by his education and work with figures like Hans Prechtl and Robert Wiene. Grezhov's work offers valuable insight into the challenges of early Bulgarian filmmaking, the development of screenwriting practices, and the political tensions surrounding cinema in the interwar and postwar years. His legacy raises questions about the transmission of dramaturgical knowledge in contemporary Bulgarian film education.

Въобразеното Българско средновековие в рамките на проекта „1300 години България“

The Bulgarian Middle Ages Imagined in the Framework of the Project “1300 Years Bulgaria”

Гергана Дончева[1]
Институт за балканистика с Център по тракология, Българска академия на науките

Gergana Doncheva
Institute of Balkan Studies and Centre of Thracology, Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Настоящата статия очертава накратко концепцията относно монографично изследване в процес на разработване, върху корпуса от игрални филми, посветени на Българското средновековие, които са създадени под егидата на амбициозната юбилейна инициатива „1300 години България“. В рамките на това грандиозно начинание българските кинематографисти се заемат със сериозното предизвикателство да реконструират ключови исторически периоди, тясно свързани с блясъка и триумфа на своята държава и нация. Епохата на Средновековието присъства в този проект осезаемо силно и това не е случайно. Представени са аргументите защо днес е необходимо подобно изследване, както и е посочена изворовата база, въз основа на която ще бъде проведено споменотото проучване.

Ключови думи: Българско средновековие, българско кино, проект „1300 години България“

Abstract: This article briefly outlines the concept of a monographic study in progress, which is focused on the corpus of feature films dedicated to the Bulgarian Middle Ages. These films have been produced under the auspices of the grandiose anniversary initiative entitled “1300 Years of Bulgaria”. As part of this ambitious endeavour, Bulgarian filmmakers undertook the significant challenge of reconstructing seminal historical periods intimately associated with the splendour and triumph of their state and nation. The era of the Middle Ages was a prominent theme within this project, and this was not an arbitrary choice. Arguments are presented why such a study is necessary today, as well as the source base on which the aforementioned study will be conducted is indicated.

Keywords: Bulgarian Middle Ages, Bulgarian cinema, project “1300 Years Bulgaria”

С възхода на национализма и на националната държава през XIX в. постепенно се оформят т.нар. *големи разкази* в смисъла, дефиниран от Лиотар, които са едновременно доминантна интерпретативна рамка, в която се мисли миналото и устойчив механизъм за социално приобщаване към новата

---

[1] *Gergana Doncheva, PhD, is an Associate Professor at the Institute of Balkan Studies and Centre of Thracology, at the Bulgarian Academy of Sciences. She is currently the head of the department “Cultural History of the Balkans”. Her main research interests focus on the fields of Balkan film and culture, cinema from the period of socialism, the memory of socialism constructed in movies, e/immigrations and identities in cinema. Gergana Doncheva is the author of two monographs: ‘The Image of the Balkans in Balkan and Western Films: Strategies of Representation’ (2010) and ‘The Film Festival in Thessaloniki: History, Challenges and Metamorphoses’ (2021), and she has also published numerous articles in prestigious academic editions. Gergana Doncheva has participated in different international and national projects such as Leviathan (H2020 ERC-2019-SyG), Thessaloniki and Bulgarians, and CLaDA-BG, among others.*

E-mail: gergana_doncheva3@abv.bg

модерна общност – нацията, възприемана като хомогенна цялост, снемаща всички останали различия: етнически, религиозни и други.

Структурата на големия разказ обичайно включва следните компоненти: митове за началото и произхода, истории за възход и падение, златни епохи, като акцентира върху определени събития и исторически лица, които се превръщат в характерни емблеми на конкретния исторически период. Неговата функция е да изгради и поддържа специфична национална идентичност, която отличава нашата общност от другите. И в допълнение на тази своя теза Румен Даскалов пише: „историците встъпват в ролята на строители на нации и техни „говорители", поддръжници на националната чест и слава, изобщо – национални педагози. В по-крайни случаи те стават апологети на нацията и развиват култ към държавата" (Daskalov 2018: 25).

През втората половина на XX в. на Запад големите разкази стават обект на сериозна критика, като се поставя под въпрос тяхната легитимност, в Източна Европа обаче те задълго продължават да са господстващ обяснителен модел. Утвърждаването и поддържането на нацията се осъществява чрез разнообразен инструментариум и ритуализирана празничност, в чиято йерархична подредба юбилейните честванията заемат челно място.

В настоящата статия ще очертая на кратко концепцията си относно монографично изследване, което подготвям върху корпуса от игрални филми, посветени на Българското средновековие, които са създадени под егидата на амбициозната юбилейна инициатива „1300 години България", чието първо споменаване в официален документ е през 1968 г. (Elenkov 2008: 357), но нейната реализация се осъществява в края на 70-те и най-вече през 80-те години на XX в. В рамките на това грандиозно начинание българските кинематографисти се заемат със сериозното предизвикателство да реконструират ключови исторически периоди, тясно свързани с блясъка и триумфа на своята държава и нация. Епохата на Средновековието присъства в този проект осезаемо силно и това не е случайно. Филми, интерпретиращи ранната българска история, са създадени още през 60-те години на XX в. като например *Калоян* (1963, реж. Дако Даковски, Юри Арнаудов), *Ивайло* (1964, реж. Никола Вълчев), *Иван Шишман* (1969, реж. Юри Арнаудов), *Князът* (1970, реж. Петър Василев), *Сватбите на Йоан Асен II* (1975, реж. Вили Цанков), но най-мащабните и разточителни продукции са заснети именно в края на 70-те и началото на 80-те: трилогията, посветена на хан Аспарух – *Фанагория, Преселението, Земя завинаги* (1981, реж. Людмил Стайков), *Боянският майстор* (1981, реж. Захари Жандов), *Борис I – Покръстването, Слово за буквите* (1985, реж. Борислав Шаралиев), *Денят на владетелите* (1986, реж. Владислав Икономов), сериалите *Константин Философ* (1983, реж. Георги Стоянов) и *Златният век* (1984, реж. Любен Морчев).

Защо е необходимо цитираните заглавия, оформящи „средновековния" цикъл, да се анализират отделно извън останалите исторически заглавия, които се занимават с османския период и борбите за национално освобождение?

На първо място, средновековната българска история с нейните славни събития и герои е ключово градиво в процеса на изграждане на българската национална идентичност, тъй като предоставя достатъчно основания и възможности да бъде митологизирана и да се превърне в неизчерпаем източник на гордост.

На второ място, оскъдните извори и съществуващите „бели петна" в историческото познание за цитираната епоха позволяват всяка реконструкция на средновековното минало да се допълни с помощта на фантазията, да се доизмисли и обогати, което превръща Средновековието в привлекателен ресурс както за представителите на художественото слово, така и за кинотворците. И това обстоятелство не се отнася единствено до българското кино. Западноевропейското средновековие захранва с теми и сюжети световната киноиндустрия от десетилетия, което обяснява и натрупаното сериозно количество изследвания, опитващи се да осмислят в теоретичен план взаимовръзките между историята и филма – като специфична медия, която формира и мултиплицира устойчиви публични представи за миналото.

На трето място, все още липсват нови проучвания, свързани с анализ на споменатия масив от филми, които да концептуализират по адекватен, съвременен начин тяхното значение като художествени факти в един по-широк културологичен план. Последната монография, дебатираща собствено развитието на историческите филми е книгата на проф. Неделчо Милев – *Българският исторически филм*, публикувана през далечната 1982 г., тоест преди да бъдат създадени най-важните творби в рамките на Юбилейната инициатива. В своя текст, който коментира малочислените заглавия от предишния период, кинокритикът е изключително суров в оценката си за постиженията на родната кинематография в областта на историческия филм към онзи момент. Неговият анализ се отнася преди всичко до художествената стойност на разглежданите продукции и е силно ограничен да проблематизира произведенията в тяхното социо-културно битие поради съществуващите идеологически рамки на нормативната естетика на социалистическия реализъм и на господстващия тогава марксизъм.

Това, което провокира моя интерес днес, е необходимостта да се проследят и разкрият онези форми на влияние и пренос, осъществени от полето на историографията в края на 1970-те и през 1980-те години към сферата на киното. Един от най-важните проблеми, които ме вълнуват, е до каква степен наложените историографски концепции от периода на т.нар. зрял социализъм, когато българските историци вече са преодолели сталинисткия контраразказ за българската история, наложен през 1950-те години и са направили завой към все по-видим национализъм при възпроизвеждането на големия разказ за българската нация, упражняват влияние при извайването на визуалния пантеон с помощта на киното.

Може ли да се разглежда корпусът от „средновековни“ филми като проява на съзнателен акт на „културно инженерство“, чрез който на практика се популяризират създадените вече в историографията модели за миналото, намиращи се в пряка връзка с опита да се формира специфична национална идентичност? Изследователите отдавна са забелязали, че обичайно филмите възпроизвеждат историографски концепции, които са асинхронни на състоянието на историческата наука към момента, в който киноторбите са създадени, т.е. те са закъснели по отношение на текущото развитие на историографията. Дали тази хипотеза обаче е валидна и за ситуацията в българското кино от цитирания период? Не е без значение и обстоятелството, че научни консултанти на произведенията, отразяващи епохата на Българското средновековие са изтъкнати историци – медиевисти и античници – като Васил Гюзелев, Димитър Ангелов, Станислав Станилов, Димитър Овчаров, Маргарита Ваклинова, Александър Фол – което само по себе си вече е предпоставка за пряко въздействие и моделиране на точно определени представи и интерпретации.

Моята работна хипотеза, която възнамерявам да проверя в хода на своето предстоящо проучване е, че в конкретния случай с масива от български „средновековни“ филми съществува недвусмислен пренос на концептуални модели от актуалните тогава академични историографски текстове към киноторбите, заснети в чест на Юбилейната инициатива. Това, което също е особено любопитно да се проследи, е дали се наблюдава някаква приемственост между обяснителните парадигми от историографските съчинения на авторите от т.нар. „буржоазна“ епоха и историците, писали през късния социализъм, които впоследствие ще придобият гражданственост посредством киното. Както е известно, големият разказ за българската нация се съхранява и след 1944 г., като в него ясно са очертани главните исторически събития и национални герои: създаването на българската държава и нейния етногенезис, утвърждаването на младата държава в упорито противоборство с могъществото на Византия, приемането на източноправославното християнство и разпространението на славянската писменост, изграждането на елитарна култура, силно повлияна от византийските книжовни образци. Киното ретранслира именно онези събития, които историографията определя като най-възлови: разбира се, **началото:** най-мащабната продукция е посветена на хан Аспарух – основателят на Първото българско царство. Следват други значими владетели като хан Крум и хан Омуртаг, в резултат на чието управление българската държава се разширява териториално или е разгърната огромна строителна дейност.

Фигурите на княз Борис I и на цар Симеон са обект на особена митологизация, като при конструирането на образа на Симеон в *Златният век* е повече от очевидно влиянието на тезите на проф. Иван Божилов, чиято оценка за ролята му е в рязък контраст с оценката на проф. Петър Мутафчиев например, за когото Симеон разпилява националната енергия в опита си

да реализира една невъзможна мечта – да превземе Константинопол и да основе българо-ромейска империя. Като последица от тази неразумна политика българската държава е изтощена от непрекъснатите войни и в дългосрочна перспектива това води до сериозно отслабване и упадък, и в крайна сметка до падането ѝ под византийска власт.

Отделен важен аспект, който заслужава специално внимание, е начинът, по който са изобразени ромеите в българските „средновековни" филми. Доминантният модел е на вечния враг, изпълнен с коварство и подлост, който очаква търпеливо своя миг, за да нанесе смъртоносен удар на ненавистната си съседка – България. Със сигурност този устойчив иконографски репертоар произтича от най-ранните форми на българска историопис, създадени още през епохата на Възраждането, когато процесът на обособяване на българската нация протича на фона на пряката конфронтация с гърците и по-конкретно с гръцкото духовенство, възприемано като пряка заплаха за опазването на българската народност. Интересно е, че сюжетите и героите, белязали облика на Второто българско царство, са сравнително по-скромно представени в българското кино. Най-изявените владетели като Калоян, Иван Асен II, Светослав Тертер вдъхновяват българските творци най-вече през 60-те и в началото на 70-те години на XX в. Посочената закономерност също повдига различни въпроси. Един от малкото примери за визуално претворяване на екрана на историческата реалност от споменатия период е *Боянският майстор* на Захари Жандов – всъщност първата творба, заснета в рамките на проекта „1300 години България" (Mihaylovska 1981, Svilenov 1981), произведение, което драстично се различава от епичния размах на останалите продукции не само по отношение на своята тема: мъките на творчеството на талантливия зограф майстор Илия, но и в стилово отношение: режисьорът създава лиричен, интимен разказ с бавен ритъм и умишлено търсена съзерцателност, в чийто смислов център е създаването на нетленната красота на фреските, запазени в малката Боянска църква. Филмът на Жандов е важно изключение в контекста на цялостния корпус от „средновековни" филми. Дали в него могат да се открият подривни послания, които не са в съзвучие с официалната парадигма, чрез която Българското средновековие съзнателно е конструирано в киното, предстои да видим.

Основната изворова база на изследването ще бъдат архивите – част от документите, свързани с инициативата „1300 години България" вече бяха осветлени и задълбочено анализирани от Иван Еленков в *Културният фронт* (Elenkov 2008), но архивните масиви, съдържащи досиетата на „средновековните" филми (от фондовете на Централния държавен архив и на Българската национална филмотека) все още очакват своите изследователи. Интерес от гледна точка на темата ще представляват и мемоари например спомените на Вера Мутафчиева по повод нейната работа като сценарист на трилогията за хан Аспарух (Mutafchieva 2009: 382-445), материали от периодичния печат през 60-те, 70-те и 80-те години на XX в.,

литературните творби, послужили като основа за екранизация (*Празник в Бояна* на Стоян Загорчинов, *Златният век* на Андрей Гуляшки, *Предречено от Пагане*[2] на Вера Мутафчиева), а също и стандартизирани интервюта с някои участници от творческите екипи, заснели споменатите киноторби.

Библиография

Daskalov (2018): Daskalov, Rumen. Големите разкази за Българското средновековие [Golemite razkazi va Balgarskoto srednovekovie]. Sofia.

Elenkov (2008): Elenkov, Ivan. Културният фронт: Българската култура през епохата на комунизма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими [Kulturniyat front: Balgarskata kultura prez epohata na komunizma – politichesko upravlenie, ideologicheski osnovania, institutsionalni rezhimi]. Sofia.

Milev (1982): Milev, Nedelcho. Българският исторически филм [Balgarskiyat istoricheski film]. Sofia.

Mihaylovska (1981): Mihaylovska, Elena. Боянският майстор [Boyansiyat maystor]. – Литературен фронт [Literaturen front], 26.03.1981, (movie file – Bulgarian National Film Archive).

Mutafchieva (2009): Mutafchieva, Vera. Бивалици III/Небивалици, том 12 [Bivalitsi III/Nebivalitsi, tom 12]. Plovdiv.

Svilenov (1981): Svilenov, Atanas. Боянският майстор [Boyansiyat maystor], Труд [Trud], 11.03.1981, (movie file – Bulgarian National Film Archive).

Summary

This article briefly outlines the concept of a monographic study in progress, focused on the corpus of feature films dedicated to the Bulgarian Middle Ages. These films have been produced under the auspices of the grandiose anniversary initiative entitled “1300 Years Bulgaria”. As part of this ambitious endeavour, Bulgarian filmmakers undertook the significant challenge of reconstructing seminal historical periods intimately associated with the splendour and triumph of their state and nation. The era of the Middle Ages was a prominent theme within this project, and this was not an arbitrary choice. The impetus for this study stems from the necessity to trace and reveal the forms of influence and transfer that occurred from the field of historiography in the late 1970s and 1980s to the field of cinema. A significant concern is the extent to which the imposed historiographical concepts of the period of so-called mature socialism influenced the visual pantheon through the medium of cinema. During this period, Bulgarian historians had already overcome the Stalinist counter-narrative of Bulgarian history, which had been imposed in the 1950s. They had made a turn towards an increasingly visible nationalism in the reproduction of the grand narrative of the Bulgarian nation.

[2] Случаят с *Предречено от Пагане* (1988) е по-особен: Вера Мутафчиева пише романа, след като е написала сценария за трилогията *Хан Аспарух*.

The Archives in the Context of Film Acting. The Bulgarian Case (1920s–1940s)

Архивите в контекста на киноактьорската игра. Българският случай (1920–1940)

Joanna Spassova-Dikova[1]
Institute of Art Studies
Bulgarian Academy of Sciences

Йоана Спасова-Дикова
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Abstract: The proposed paper is in the frame of the project of the Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences "Film Culture, Arts and National Images in Bulgaria" (KINO.BG), funded by the Bulgarian Science Fund. The research aims at studying the specifics and tendencies in acting in the first Bulgarian feature films between the two world wars. A key question pertains to the problem of the investigation of acting, especially in cinema, which was a worldwide issue during the first steps of this new art at the beginning of the 20th century. The presentation focuses on the sources for studying these problems abroad as well as in Bulgaria, which remains a poorly studied problem. The relevance of the research could be sought in the need to rethink the processes from a contemporary point of view. The aim is to analyse the ideas, stereotypes, and clichés accumulated over the years about the development of acting in Bulgaria.

Keywords: early Bulgarian cinema, archives, feature films history, documentary sources, film actors

Абстракт: Предложеният текст е в рамките на проекта на Института за изследване на изкуствата, Българска академия на науките „Филмова култура, изкуства и национални образи в България" (KINO.BG), финансиран от Фонд „Научни изследвания". Изследването има за цел да проучи спецификата и тенденциите в актьорската игра в първите български игрални филми между двете световни войни. Ключовият въпрос е свързан с проблема за изследване на актьорската игра особено в киното, което е световен проблем по време на първите стъпки на това ново изкуство в началото на XX век. Фокус на презентацията са източниците за изучаване на тези проблеми в чужбина, както и в България, което все още е слабо проучен въпрос. Актуалността на изследването може да се търси в необходимостта от преосмисляне на процесите от съвременна гледна точка. Целта е да се анализират натрупаните през годините представи, стереотипи, клишета за развитието на актьорското изкуство в България.

Ключови думи: ранно българско кино, филмови архиви, история на игралното кино, документални източници, киноактьори

---

[1] *Dr. Joanna Spassova-Dikova is a Professor at the Department of Theatre, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences from 1993. In 1992, she defended her PhD thesis at the St. Petersburg State Institute of Theatre, Music, and Cinematography. She held the position of Scientific Secretary of BAS (2013–2021). Her publications include the books About Two Actors' Constellations (2004), Bulgarian Theatre between the Two World Wars during the 20th Century, (V. IV in co-authorship, 2011), Melpomene behind the Iron Curtain. Part I. National Theatre: Canons and Resistances (2015), Bulgarian 20th Century in Arts and Culture (in co-authorship, 2019), The Actor and the Memory (in co-authorship, 2020), as well as numerous studies and articles on theatre in specialised encyclopaedias and periodicals at home and abroad. She is a lecturer at various universities, leader and coordinator of scientific projects in this country and abroad.*

E-mail: joanasd@yahoo.co.uk

The study examines some aspects of broader research within the framework of the Institute of Art Studies' project "Film Culture, Arts and National Images in Bulgaria" (KINO.BG), funded by the Bulgarian Science Fund[2].

The research aims at finding out and analysing the specifics and tendencies in acting in the first Bulgarian feature films between the two world wars. A key question pertains to the problem of the investigation of acting, especially in cinema, which was a worldwide issue during the first steps of this new art at the beginning of the 20th century.

The presentation focuses on the sources for studying these problems abroad as well as in Bulgaria, which is still a poorly studied problem. These processes are interwoven with the attempts to professionalise and modernise the acting art in the field of cinema during the period.

The relevance of the research could be sought in the need to rethink the processes from a contemporary point of view. The aim is to analyse the ideas, stereotypes, and clichés accumulated over the years about the development of acting in Bulgaria. The research makes an attempt to expand the field of historical study of Bulgarian cinema, including acting, within the context of the formation of the social significance of film culture during the period between the two world wars.

The main problem discussed pertains to the role of archives in reconsidering film acting from the 1920s to the 1940s. In focus are the first Bulgarian films, starting with the first Bulgarian feature film, "Bulgaran is a Gallant" (1915) by Vassil Gendov.

A few words about the archives

What is an archive? This is a difficult question.

In dictionaries, the term is described as a collection of historical records:

An archive is an accumulation of historical records or materials, in any medium, or the physical facility in which they are located (Archives – Glossary of Library and Internet Terms; Archive – Merriam-Webster Dictionary).

In general, archives consist of records that have been selected for permanent or long-term preservation on the grounds of their enduring cultural, historical, or evidentiary value. (Archives – SAA Dictionary).

Archival records are normally unpublished and almost always unique, unlike books or magazines, of which many identical copies may exist. (archival records – Pearce-Moses). This means that archives are quite distinct from libraries with regard to their functions and organisation, although archival collections can often be

[2] The author acknowledges the partial support by the Bulgarian National Science Fund at the Ministry of Education and Science. Project: Film Culture, Arts and National Images. Bulgaria 1920–1940 (KINO.BG). (Contract № KP-06-N60/6 of 16.11.2021); by the Council of Ministers, National Scientific Programme "Development and Promotion of Bulgarian Studies Abroad" (NSP Bulgarian Studies), (Contract DCM № 205 / 7.04.20); by the European Union, European Social Fund, European Regional Development Fund. Project: BG16RFPR002-1.014-0011 "Sustainable Development of the Center of Excellence "Heritage BG" financed under the grant aid procedure "Sustainable Development of Centers of Excellence and Centers of Competence, Including Specific Infrastructures or Their Associations from the National Roadmap for Scientific Infrastructure", BG16RFPR002-1.014.

found within library buildings.

The Britannica Dictionary definition of archive is:

- A place in which public records or historical materials (such as documents) are kept;
- The material that is stored in an archive (Archive – Britannica Dictionary)

We can say that, in different socio-economic formations, as well as in various historical periods, the concept and social characteristics of the archive have diverse meanings. The understanding of the archive as a sociocultural phenomenon originated a long time ago, insofar as it is the subject of philosophical, scientific, historical, political, and everyday awareness. Archives were created to solve problems shaped by the attitudes and needs of society in a given period, and were subsequently transformed in accordance with new requirements.

Etymology of the word "archive"

The etymology of the word "archive" has an ancient Greek origin, ἀρχή and literally means "beginning, origin, first place". The concept was first used by Anaximander. The word is also associated with *arkhon*, which means "ruler, commander, chief, captain", *ta arkheia* – public records and *arkheion* – city hall, public building, i.e. the place where important documents were stored in ancient Athens. The word passed into Latin as *archivum*, meaning "a place for storing completed deeds, old documents and acts" (in a way, the first Britannica Dictionary meaning). The English word *archive* /ˈɑːrkaɪv/ is derived from the French *archives* (plural) and in turn from the Latin *archīum* or *archīvum*, the Romanised form of the Greek ἀρχεῖον (*arheion*). The Greek term originally referred to the home or residence of the archon, ruler or chief magistrate, in which important official state documents were kept and interpreted; from there, its meaning expanded to encompass concepts such as "town hall" and "public records". The root of the Greek word is ἀρχή (*arkhē*), meaning "magistracy, office, government" and is derived from the verb ἄρχω (*arkhō*) – "to begin, to govern" (also the root of English words such as "anarchy" and "monarchy"). The word *archive* is first attested in English in the early 17th century, and the word *archivist* in the mid-18th century. However, during these periods, both terms were usually found used only in relation to foreign institutions and personnel. It was not until the end of the 19th century that they began to be widely used in domestic settings (Lewis, Short 1889; Liddell, Scott 1940).

Regarding the etymology of the word archive, we can refer to Jacques Derrida, who, in the opening note of his lecture "Archive Fever. A Freudian Sensation", given on 2 June 1994 in London during the international conference entitled *Memory: the Question of Archives*. There, the French scholar discussed the meaning of the word by searching for its roots in the Greek word *arkhe* (*αρχή)*:

Let us not begin at the beginning, nor even at the archive. But rather at the word "archive" – and with the archive of so familiar a word. Arkhé, we recall, names at once the commencement and the commandment. This name apparently coordinates two principles in one: the principle according to

nature or history, there where things commence – physical, historical, or ontological principle – but also the principle according to the law, there where men and gods command, there where authority, social order are exercised, in this place from which order is given – nomological principle…We have there two orders of order: sequential and jussive. From this point on, a series of cleavages will incessantly divide every atom of our lexicon. Already in the arkhé, of the commencement, I alluded to the commencement according to nature or according to history, introducing surreptitiously a chain of belated and problematic oppositions between physis and its others, thesis, tekhné, nomos, etc., which are found to be at work in the other principle, the nomological principle of the arkhe, the principle of the commandment… The concept of the archive shelters in itself, of course, this memory of the name arkhé. But it also shelters itself from this memory, which it shelters: which comes down to saying also that it forgets it… In a way, the term indeed refers, as one would correctly believe, to the arkhé *in the physical, historical, or ontological sense, which is to say to the original, the first, the principial, the primitive, in short, to the commencement. But even more, and even earlier, "archive" refers to the arkhé in the nomological sense, to the arkhé of the commandment. As is the case for the Latin archivum or archium (a word that is used in the singular, as was the French archive, formerly employed as a masculine singular: un archive), the meaning of "archive", its only meaning, comes to it from the Greek arkheion: initially a house, a domicile, an address, the residence of the superior magistrates, the archons, those who commanded. The citizens who thus held and signified political power were considered to possess the right to make or to represent the law. On account of their publicly recognised authority, it is at their home, in that place which is their house (private house, family house, or employee's house), that official documents are filed. The archons are first of all the documents' guardians. They do not only ensure the physical security of what is deposited and of the substrate. They are also accorded the hermeneutic right and competence. They have the power to interpret the archives. Entrusted to such archons, these documents in effect speak the law: they recall the law and call on or impose the law. To be guarded thus, in the jurisdiction of this speaking the law they needed at once a guardian and a localisation. Even in their guardianship or their hermeneutic tradition, the archives could do neither without substrate nor without residence*. (Derrida 1996: 1-2)

The philosopher emphasises that this word has two meanings: beginning and order. One refers to the beginning, to the origin – on a physical, historical, or ontological principle, while the order is based on law. Another aspect on which the scholar focuses attention is the original connection of archives with the ruling elites, insofar as the word *archive* itself derives from the Greek *arkheion*, which refers to the building where the archons lived. Part of the political power of the archons was to issue orders and commands in their residences, in the *archaea*, where the documents were stored and arranged. The archons, above all, were those who had the power to dispose of the documents. They were also given the opportunity and had the necessary competence to interpret the archives. Entrusted to the archons, these documents practically recalled and imposed the law. The very physicality of the archive, the archive itself, comes from "I shelter" as well as "I hide". Derrida approaches the concept of archives from the perspective of their political dependence and deconstructs their central function of storing. We must pay attention to how archival practice can be further integrated into contemporary discourses of art history, theory, and practice.

As was already said, archives differ from libraries in the way they are arranged and classified, and very often something is called an archive when, in fact, it is a collection of materials. Archives are a set of information about traces, actions, and records about events and people. They may be related to drawing, writing, and remaining as evidence of their interaction with society on both personal and formal levels. In an archive, there may be a larger number of documents, including correspondence, diaries, and photographs – all of which can shed light on each other (Spassova-Dikova 2015: 21-39).

Another prominent philosopher Michel Foucault, who said already in 1969 in an interview that: *the "archive" is the set of discourses actually pronounced; and this set of discourses is envisaged not only as a set of events which would have taken place once and for all and which would remain in abeyance, in the limbo or purgatory of history, but also as a set that continues to function, to be transformed through history, and to provide the possibility of appearing in other discourses* (Foucault 1969). He affirms that archives are discourses, documents and not monuments.

Many scholars after him claim that no archival document has a fixed and precise meaning: we may know what the act itself was that left its mark, but we cannot determine its current or future meaning. It is important to trace the process by which a document was created, rather than focusing on the final result. Every archive is a product of the social processes and systems of its time, and reflects the position and exclusion of different groups or individuals within these systems. It is this hidden ambiguity that draws us all to archives, which we can view as layers of meaning, narratives, and acts beyond the immediate informational content (Breakell 2008).

Film Archives

As far as we shall discuss film archive, it is usually defined as "a collection of films". In this respect, a comprehensive look at the history of film preservation and the institutions and organisations that developed various practices is Penelope Houston's *Keepers of the Frame* from 1994. In her annotation, she says: *Since the 1930s, film archives around the world have been struggling to preserve our cinematic heritage through preservation, restoration and the search for lost films: many films no longer exist and those that are left will deteriorate rapidly unless kept in optimum conditions. This book examines how the archive movement came into being and describes preservation policies and technical developments* (Houston Penelope 1994).

However, in this presentation, by "film archive" not a collection of films will be understood, but rather different archives – written, iconographical, audio, video, digital, etc., which preserve evidence about film acting.

Types of film archives in the context of film acting

As previously discussed, there are different types of film archives that can be considered as evidence for historiographical film research.

Although the division is quite relative, they could be grouped into three main kinds of evidence, according to the type of medium: written – on paper;

iconographic on paper, canvas, etc. – products of fine arts; audio – recorded on tapes, audio-visual – recorded on reels, strips, etc, broadcast, digital records, internet.

I am not going to provide any media classification, but I shall just make an attempt to indicate the main sources while studying film acting.

Not pretending to be exhaustive, these are:

1. Written evidence:

- Scenarios
- Reviews of films;
- Textual portraits of filmmakers – actors, directors, cameramen, etc.;
- Interviews;
- Theoretical articles;
- Memoirs;
- Biographies;
- Diaries;
- Official documents – orders for dismissals, appointments, awards, etc.

In respect of film acting, which is one of the focuses of my study, I would like to point out that most specialised books dealing with acting are biographies or memoirs of actors. There is nothing inherently wrong with this, but ultimately, these monographs are becoming an acclamation of the respective genius and talent, creating legends about great star actors, or telling nice, often spicy, sensational, and thrilling stories. Such sources might be useful, but only read through the filter of corrections and considering the desired self-assertion, self-affirmation, subjectivity of the opinions, etc. Thus, many conditions and other factors, such as general attitudes, political situation, the role of art in society during the period, the official discourse, the most common discursive practices, the idiolect characteristics of the script writer, the actor, the director, the cameraman, the critic, etc., must necessarily be taken into account and filtered.

- Filters of correction:
- General attitudes,
- Political situation,
- The role that cinema plays in society during the period,
- Official discourse,
- The most common discursive practices,
- Ideolect characteristics of the script writer, the actor, the director, the cameraman, the critic, etc.

2. Iconographic evidence

- Paintings;
- Portraits;
- Cartoons;
- Photos.

Very often, the definition of acting art is almost entirely limited to the system codes used by the actor. According to the definition of acting art in Encyclopaedia Britannica, it is "performance art, in which the actor by means of movement, gesture and intonation is trying to realise the fictional character for the stage, for motion pictures, or for television" (Acting – The Britannica Dictionary).

Analysing the possibilities of iconography as a method to study the art of acting, it should be emphasised that it is necessary for iconographic evidence to be studied in parallel with all other documents – written texts, but also with:

3. Audio testified as audio recordings, voice timbre and intonation.

Useful information could be extracted from:

4. Audio-visual evidence such as films, television, and video recordings, which can also be viewed both as iconographic documents and a document giving an idea for non-trivial and hard-recoverable sound aspects of the art of acting, related to linguistic, rhetorical, and paralinguistic codes and, in particular, voice and timbre characteristics, diction, intonation, melody of speech, etc.

It is important that preserved films (if any from the Early period of cinema) are an invaluable source for the research of acting. They are both objects for study and evidence for the study of acting in its living, natural form. A lot of them could not be found, but there are some parts collected mainly from the Bulgarian National Film Archives. The total number of feature films from the 1920s – 1940s, according to the researchers, is 40 (Kardjilov 1987: 8-9).

All these evidences have equal rights in a different sense, highlighting various aspects of the films, especially the human presence, which can also be viewed as both iconographic documents and documents that convey an idea about the visual and sound aspects of the piece of art and acting.

The role of archives of the Bulgarian feature films (1920s-1940s) for studying acting

As Petar Kardjilov, an outstanding film historiographer, affirms: *In the 1920s and 1930s, quite a few sources had already been accumulated* (Kardjilov 2023). He affirms that the film historiographer might not complain about a lack of evidence.

In a lecture, Kardjilov put the main accent on periodicals as the main source for studying Bulgarian feature films, I should add and acting in particular, between the wars.

Periodicals could be:

- specialised;
- daily;
- magazines, journals.

Newspapers are the richest source, because most cinemas announce their program in them. That is, there we can find information about the repertoire. There, although less often, producers advertise the films they are currently filming.

Newspaper issues from this period in Bulgaria are available in:

- the Bulgarian National Library,
- in the library of the Bulgarian Academy of Sciences,

- Sofia Library (the selection there is limited).

Several large regional libraries also offer digital collections of local periodicals:

- The digital collection of the National Library in Plovdiv;
- Varna Library;
- Veliko Tarnovo Library;
- Shumen Library;
- Ruse Library.

Interesting are the newspapers that publish plenty of advertisements. Especially those for music halls, hotels, pubs, where there are songs and dances, visiting troupes, playing phonographs, gramophones, or orchestras... The travelling cinema owner most often sneaks into such entertainment establishments! The layout of the newspaper is known as the "geography of the newspaper" – at the beginning is usually the introductory article, followed by articles on topics, news, usually external and internal. Usually, at the end of the internal news, also called the Chronicle or Internal Chronicle, cultural news is placed – about theatre performances, music concerts, opera performances, new books, tours by foreign performers... There is also information about the cinema. Usually, each cinema announces its program or the title of the film for the evening. Often, this information is presented in the form of advertising slots, separated by a thin frame from the main text. Information about films that are currently being shot is presented as news.

In the 1920s and 1930s, film production in our country was already on the rise, and reports from filming locations, interviews with authors and actors, illustrated with photographs taken on site or (less often) with cartoons and caricatures, began to appear in the press more frequently… At that time, at least a dozen Bulgarian actors appeared in foreign film productions, and information about their activities often found its way onto the pages of the press, because it was of interest to the general audience. Of course, there are also announcements about the activities of film organisations – professional or amateur, financial reports of branch joint-stock companies and cooperatives, and curious facts from film life abroad.

In newspapers, one can find very interesting, often spicy information about actors.

For example, it was written that the actress of the National theatre Zorka Yordanova, who in 1931 starred as Liliana in the only film in which she played "Unmarked Graves", directed by Boris Grezhov, in 1927, was nominated as one of the eight women in the Competition for the most beautiful woman or film star in Vienna. It was announced in the Austrian newspapers about the remarkable reception of the contenders at the East Station on the 3rd of February: *[...] There, in addition to the representatives of the press, of "Fanamet" and delegations of the participating countries, a crowd of about 400 people gathered to welcome them...* (Nasheto kino 1927: No.82, 3-4; Nasheto kino 1927: No. 83, 4-5). The final competition, in which the eight chosen ones paraded, including Yordanova, took place on February 5, 1927. The next day, film photos of the contenders were organised, which were again sent to Berlin, and from there, they finally chose Štefitsa Vidacić, *a Yugoslavian, a temperamental minion with piquant features and fluttering dark curls* as the winner (Yanakiev 2003: 77-78; Jecheva 2022).

Other important evidences are the memoirs. For example, one invaluable source for studying the processes of film elaboration in the era of Early cinema is the book with the memoirs of Vassil Gendov and Janna Gendova (Gendov 2016; Gendova 2016).

In the 1920s and 1930s, Bulgarian intellectuals – writers, theatregoers, critics, journalists – increasingly began to speak out on issues of cinema… So, one should also keep an eye on literary magazines. Recently, "The Power of Cinema. An Anthology of Bulgarian Film Thought between the Two World Wars" was published. The book contains 120 articles, a representative part of the publications on cinema in specialised publications and the mass press. Among the authors are editors of film magazines and journals, prominent film professionals such as Vassil Gendov, and many outstanding intellectuals from the period: Nikolay Raynov, Geo Milev, Elisaveta Bagryana, Dora Gabe, Alexander Balabanov, Dobri Nemirov, Angel Karaliychev, Fani Popova-Mutafova, Kiril Krastev, Chavdar Mutafov, Petar Uvaliev, D. B. Mitov, Dimitar Nenov (Spassov Comp., Donev Ed. 2024).

I would like to outline that, reading the reviews, the contemporary intellectuals really could go much deeper into the pulse and spirit of times, the creative ideas, the forms of art expression, the reception, the impact of the film work on society, and the characteristic manner of acting in particular.

Critics often comment that the new art needs new cinematographic expressions and language. Not the theatrical exaggerated one.

The general impact of the new film art and its social significance, not only on the national level, where it sometimes expresses admiration for our pioneers, but also in the international context, regarding the rapid development of film art worldwide, was broadly discussed.

In these archival remnants, human thoughts, dreams, and public attitudes about the emerging new art and its creators are hidden. As Kiril Krastev said: "Despite its many shortcomings, cinema corresponds to the theory of a new psyche that psychoanalysts see humanity entering: freed from childish positivism (the old art) – positive and scientific." (Krastev 1925) Again, Petko Naumov stated about this power of cinema: *If there is any art in the world, however relative, that can conquer the broad masses everywhere, it is the art of film. It imposes itself without reservation with its numerous means: top directing, the most talented artists, magnificent staging, affordable prices, good music: orchestral, choral, solo singing numbers* (Naumov 1929).

The enthusiasm was enormous, and the public discussion on various aspects of film art and its creation and acting in particular was permanent during the early period of cinema.

One of the main topics was the actor's performance in feature films. Most of the actors in feature films were starring in the National Theatre or on some other theatrical stages. Among them were: Elena Snejina, Teodorina Stoycheva, Ruja Delcheva, Irina Tasseva, Ivan Popov, Stoyan Bachvarov, Asparuh Temelkov, Krastjo Sarafov, Bogomil Andreev, Vladimir Trandafilov, Konstantin Kisimov, Boris Borozanov, Ivan Dimov and others. The comments about them varied from positive to exclusively negative. For example, Dobri Nemirov analyses Kissimov's acting in

"After the Fire over Russia", director Boris Grejov, from 1929: *The director had grateful material in the face of the actors. In the first place, the role of the warden, played by the well-known artist at the National Theatre, Kisimov. He has a suitable face for the screen, wonderful mimics and the ability to handle the film apparatus well. The other artist who also wins on the screen is Karpov*[3] *in the role of the orderly. He has a natural acting, naivety, which makes him sympathetic to the viewer, and a rich feeling for the film trick* (Nemirov 1929). Another role of Kisimov was marked as successful by the outstanding literary and theatre critic Dimitar Mitov, who comments: *K. Kisimov performs the central role of Tseko Chorbadzhi with great mastery and variety. We must especially emphasise his expression, with which he fully conveyed the character of the Bulgarian chorbadjia, a servile servant of the Turks and a fierce enemy of his Bulgarian brothers. St. Savov draws with great love the sympathetic and warm-hearted Bulgarian young man Kamen. A sincerity bordering on almost childish naivety is the characteristic mark of this artist. N. Milosheva gives the heartwarming devotion of Cena. Her final silent scene with the plough is filled with truly idyllic charm. Tsekovitsa – Mrs. E. Snezina – also performs her small role excellently* (Mitov 1935).

In focus were the actors playing in "Cairn" (1935), directed by Alexander Vasov, which was considered to be one of the successful sound film productions of the 1930s, with good acting. Alexander Balabanov shares: *The actors Savov, Nikola Balabanov, Hranov, Kamburov, Peychev and Nevena Milosheva did their job with heartfelt devotion and taste and dexterity, and most importantly – with talent. I was amazed by their preparedness for any situation, their routine, I would say, in the best sense of the word. If national actors need to be trained for film artists, here they are – they are already ready for the film. They played so freely and beautifully* (Balabanov 1935).

Although rather critical of the film "Strahil Voivode" (1937), cameramen Josip Novak and Fritz Koh, in general, Petar Uvaliev was quite kind to the actors: *Because there is no director, there is no minutely calculated development of the intrigue and the images: and it is precisely this development that gives the dynamism in the film. Because dynamism means nothing else except the dominance of the performance over the narrative. Fortunately, it exists in the play of the performers: Ivan Dimov, Bogomil Andreev and Ruzha Delcheva. And it still seems to me that the film would have won if it had been seen more romantically, and not so narrowly domestically* (Uvaliev 1938).

Not always did the critic commend the actors: *Due to the bad direction, the acting of the actors is almost bad. Only one figure stands out among the whole boring cast. This is B. Andreev in the role of Buzouneka. All the others play very badly. A good figure is Ms. Stoycheva, who plays her role well, but an even more brightly emphasised rural spirit in her mimicry is needed… from where can we expect dramatic triumph in this even, inviolable psychological and stage poverty!* (Nemirov 1930).

In periodicals, the critical notions about one of the creators of the Bulgarian feature films, Vassil Gendov, were rather contradictory. For example, some of the reviewers of "In a Blind Alley" (1928), director and leading actor as usual in the role of Mihail – Vassil Gendov were moderately positive: *Even the most sceptical viewer, who came with the intention of looking only for flaws, had to admit after the first scenes that both*

---

[3] The actor Vladimir Karpov played the orderly Stepan of the Russian white guard officer Aleksei Arseniev (Tacho Kolarov).

technically and artistically, Gendov's new film far exceeds what was achieved in "The Man Who Forsook God" – his film of the previous year (Karasimeonov 1928: 3). There were comments on the acting of Gendov's family: *The acting of Mrs. Zhana Gendova and Mr. Vasil Gendov, measured even by European standards, is excellent* (Kondov 1928: 14). On the other hand, some of the critics stressed on the foibles of Gendov's films in general, who might be better actor if he had collaborated his work with other and better directors than he was: *Gendov himself would be a good actor if he had a good director as his guide. He is very exaggerated in his acting, which irritates the spectator a lot* (Ivanov 1928: 5).

Blaming his qualities as director and his typical "actor's directing" of overexposing the means of expression, the whole acting in his films of the other performers was criticised:

Regarding the performance, it was impressive that the entire artistic ensemble was under the influence of that, unfortunately, characteristic of Mr. Gendov, dramatism, which often goes to caricature. Mr. Gendov, both in his acting and in his directing, must emancipate himself with the thought that the only and most powerful means of the film artist, in contrast to the stage artist, is mimicry and smooth gesture. The same should be recommended to Mr. Trendafilov. Even more: let the excellent Marquis Poza not descend from the pedestal on which his great talent as a dramatic artist has placed him. (Marinovich 1928)

It should be emphasised that archives, in their broader sense, are the ones that make it possible to restore national memory, preserve our cultural identity, and help us bring forgotten events to the historical stage, thereby filling in the "white fields" in history. For film acting, all audio and video recordings, texts, notes, photos, articles, critical essays, and related publications are important. Through all of them, we can gain a deeper understanding of the acting styles, popular expressive modes, and acting tendencies of the period.

In light of the above, we can expect that the field of archives can be perceived as a struggle for power over history, for memory restoration both locally and internationally (where and how this history could be "placed" in an international context).

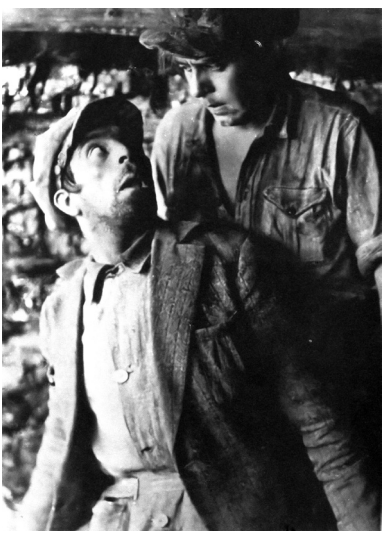




1. Зорка Йорданова. Österreichische Illustrierte Zeitung. No. 7. 13/02/1927/
Zorka Yordanova. Österreichische Illustrierte Zeitung. No. 7. 13/02/1927/

2. Васил Гендов (Михаил). „Пътят на безпътните“, реж. Васил Гендов, 1928 г./
Vassil Gendov (Mihail). “In a Blind Alley”, dir. Vassil Gendov, 1928





3. Жана Гендова (Лена). „Пътят на безпътните““, реж. Васил Гендов, 1928 г.
Zhana Gendova (Lena). “In a Blind Alley”, dir. Vassil Gendov, 1928

4. Константин Кисимов (Гърбицата), Тачо Коларов (Алексей). „След пожара над Русия“, реж. Борис Грежов, 1929 г.
Konstantin Kisimov (Garbicata), Tacho Kolarov (Alexei). “After the Fire over Russia”, dir. Boris Grejov, 1929





5. Петър Стойчев (Иван), Цвета Стойчева (Нина). „Земя“, реж. Петър Стойчев, 1930 г.

Petar Stoychev (Ivan), Tzveta Stoycheva (Nina). “Land”, dir. Petar Stoychev, 1930

6. Зорка Йорданова (Лиляна), Владимир Трандафилов (Найден), Стефан Савов (Момчил). „Безкръстни гробове”, реж. Борис Грежов, 1931 г.

Zorka Jordanova (Liljana), Vladimir Trandafilov (Naiden), Stefan Savov (Momchil). “Unmarked Graves”, dir. Boris Grejov, 1931



7. Ружа Делчева (Ивана), Иван Димов (Страхил). „Страхил войвода“, оператори Йосип Новак, Фриц Кох, 1938 г.

Ruja Delcheva (Ivana), Ivan Dimov (Strahil). “Strahil Voivode”, cameraman Josip Novak, Fritz Koh, 1938

Bibliography

Literature

Gendov (2016): Gendov, Vassil. Трънливият път на българския филм. 1910–1940. Мемоари [Tranlivijat pat na balgarskija film. 1910–1940. Memoari]. Sofia.

Gendova (2016): Gendova, Zhana. Това, което се премълчава в историята на българския филм. Спомени 1948 година [Tova, koeto se premalchava v istorijata na balgarskija film. Spomeni 1948 godina]. Sofia.

Ivanov (1928): Ivanov, Georgi. Пътят на безпътните. – Киноизкуство, № 12, 5 [Patjat na bezpatnite, Kinoizkustvo, No. 12, 5]

Karasimeonov (1928): Karasimeonov, Pantelei. Пътят на безпътните. – Нашето кино, № 109, 3 [Patjat na bezpatnite. – Nasheto kino, No. 109, 3]

Kardjilov (1987): Kardjilov, Petar. Български игрални филми. Анотирана илюстрована филмография. Т. 1 (1915–1948) [Balgarski igralni filmi. Anotirana ilustrovana filmografia. T. 1 (1915 – 1948)]. Sofia.

Kardjilov (2023): Kardjilov, Petar. Working with archival sources from the 1920s and 1930s, Lecture.

Kondov (1928): Kondov, Boyan. Пътят на безпътните. – Фар, № 2, 1928, 14. [Patjat na bezpatnite. – Far, No. 2, 1928, 14]

Nasheto kino: Нашето кино 1927, IV, 83: 4-5.

Spassova-Dikova (2015): Spassova-Dikova, Joanna. The Concept of Cross-points in the Contemporary Arts Histories Research. – In: Rethinking Histories of Arts in the 20th Century, Sofia: 21-39.

Yanakiev (2003): Yanakiev, Alexander. Синема.BG. 100 години филмов процес. Личности, филми, салони [Cinema.BG. 100 godini filmov protses. Lichnosti, filmi, saloni]. Sofia.

Online resources

Acting. – The Britannica Dictionary. Available at: Acting Definition & Meaning | Britannica Dictionary. [Accessed on 05.04.2025]

Archival records – Pearce-Moses, Richard. A Glossary of Archival and Records Terminology. Available at: archival records | Society of American Archivists [Accessed on 07.04.2025]

Archive. – Merriam-Webster Dictionary. Available at: ARCHIVE Definition & Meaning – Merriam-Webster. [Accessed on 08.04.2025]

Archive. – The Britannica Dictionary. Available at: Archive Definition & Meaning | Britannica Dictionary. [Accessed on 09.04.2025]

Archives. – Glossary of Library and Internet Terms. Available at: A Glossary of Archival and Records Terminology. Society of American Archivists [Accessed on 09.04.2025]

Archives – SAA Dictionary. Available at: SAA Dictionary: archives. dictionary.archivists.org [Accessed on 03.04.2025]

Balabanov (1935): Balabanov, Alexander. Грамада. – Мир. № 10568/10.10.] [Gramada – Mir. No. 10568/10.10.]. – В: Spassov, Rosen (Comp.), Donev, Alexander (Ed.) (2024): Властта на киното. Антология на българската филмова мисъл между двете световни войни [Vlastta na kinoto. Antologiya na balgarskata filmova misal mezhdu dvete svetovni voyni]. Sofia. Available at: https://bg-kino.com/library/властта-на-киното-антология-на-българ/ ВЛАСТТА НА КИНОТО. АНТОЛОГИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ФИЛМОВА МИСЪЛ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ – КИНОКУЛТУРА, ИЗКУСТВА И НАЦИОНАЛНИ ОБРАЗИ В БЪЛГАРИЯ (КИНО.БГ) [Accessed on 02.04.2025]

Breakell (2008): Breakell, Sue, Perspectives: Negotiating the Archive. 2008. Available at: https://pdfs.semanticscholar.org/c7e3/8c04547ae30b52d507a57785cd74907c47c4.pdf?_ga=2.214387669.330836929.1573549849-2134007139.1573549849. [Accessed on 09.04.2025]

Derrida (1996) Derrida, Jacques. Archive Fever: A Freudian Impression. Chicago. Available at: Derrida_Jacques_Archive_Fever_A_Freudian_Impression_1996.pdf [Accessed on 09.04.2025]

Derrida; Prenowitz (1995): Derrida, Jacques; Prenowitz, Eric. Diacritics. Vol. 25, No. 2 (Summer), 9-63. Available at: http://www.jstor.org/stable/465144 [Accessed on 09.04.2025]

Foucault (1969): Foucault, Michel. EFL, 57, interview. Available at: Archive (Chapter 4) - The Cambridge Foucault Lexicon. [Accessed on 09.04.2025]

Houston (1994): Houston, Penelope. The Keepers of the Frame: The Film Archives. London. Available at: Keepers of the Frame: the Film Archives. Borrow and Streaming: Internet Archive. [Accessed on 05.03.2025]

Jecheva (2022): Jecheva, Sashka. Мис Европа. – Трета възраст. 05/03. [Mis Evropa. – Treta vazrast. 05/03] Available at: Мис Европа 1927 | Вестник „Трета Възраст“ [Accessed on 05.03.2025]

Krastev (1925): Krastev, Kiril. Киното и мястото му между изкуствата. – Тракиец № 104/12.09. [Kinoto i mjastoto mu mejdu izkustvata. – Trakietz, No. 104/12.09.]. – In: Spassov, Rosen (comp.), Donev, Alexander (ed.) (2024): Властта на киното. Антология на българската филмова мисъл между двете световни войни [Vlastta na kinoto. Antologiya na balgarskata filmova misal mezhdu dvete svetovni voyni]. Sofia. Available at: https://bgkino.com/library/властта-на-киното-антология-на-българ/ ВЛАСТТА НА КИНОТО. АНТОЛОГИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ФИЛМОВА МИСЪЛ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ – КИНОКУЛТУРА, ИЗКУСТВА И НАЦИОНАЛНИ ОБРАЗИ В БЪЛГАРИЯ (КИНО.БГ) [Accessed on 29.03.2025]

Lewis; Short (1889): Lewis, Charlton T.; Charles Short. Archīum. –. A Latin Dictionary. Oxford. Available at: Charlton T. Lewis, Charles Short, A Latin Dictionary, archīum. [Accessed on 08.04.2025]

Liddell; Scott (1940): Liddell, Henry George; Robert Scott. ἀρχεῖον – A Greek-English Lexicon. Oxford. Available at: Henry George Liddell, Robert Scott, A Greek-English Lexicon, ἀρχεῖον [Accessed on 08.04.2025]

Marinovich (1928): Marinovich Anton. За родното. – Кино. № 30/20.10./2. [Za rodnoto. Patjat na bezpatnite. – Kino. No. 30/20.10./2]. – В: Spassov, Rosen (comp.), Donev, Alexander (ed.) (2024): Властта на киното. Антология на българската филмова мисъл между двете световни войни [Vlastta na kinoto. Antologiya na balgarskata filmova misal mezhdu dvete svetovni voyni]. Sofia. Available at ВЛАСТТА НА КИНОТО. АНТОЛОГИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ФИЛМОВА МИСЪЛ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ – КИНОКУЛТУРА, ИЗКУСТВА И НАЦИОНАЛНИ ОБРАЗИ В БЪЛГАРИЯ (КИНО.БГ) [Accessed on 05.04.2025]

Mitov (1936): Mitov, Dimiter В. Грамада на филм. – Литературен глас. № 313/29.04./3. [Gramada na film – Literaturen glas. No. 313/29.04./3]. – В: Spassov, Rosen (comp.), Donev, Alexander (ed.) (2024): Властта на киното. Антология на българската филмова мисъл между двете световни войни [Vlastta na kinoto. Antologiya na balgarskata filmova misal mezhdu dvete svetovni voyni]. Sofia. Available at: https://bgkino.com/library/властта-на-киното-антология-на-българ/ ВЛАСТТА НА КИНОТО. АНТОЛОГИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ФИЛМОВА МИСЪЛ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ – КИНОКУЛТУРА, ИЗКУСТВА И НАЦИОНАЛНИ ОБРАЗИ В БЪЛГАРИЯ (КИНО.БГ) [Accessed on 07.04.2025]

Naumov (1929): Naumov, Petko. Киното и театърът. – Слово, № 2042/02.04./1. [Kinoto i teatarat. – Slovo, No. 2042/02.04/1]. – В: Spassov, Rosen (comp.), Donev, Alexander (ed.) (2024): Властта на киното. Антология на българската филмова мисъл между двете световни войни [Vlastta na kinoto. Antologiya na balgarskata filmova misal mezhdu dvete svetovni voyni]. Sofia. Available at: https://bgkino.com/library/властта-на-киното-антология-на-българ/ ВЛАСТТА НА КИНОТО. АНТОЛОГИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ФИЛМОВА МИСЪЛ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ – КИНОКУЛТУРА, ИЗКУСТВА И НАЦИОНАЛНИ ОБРАЗИ В БЪЛГАРИЯ (КИНО.БГ) [Accessed on 08.04.2025]

Nemirov (1930): Nemirov, Dobri. Филмът „Земя“. – Нашето кино. № 146/23.05/3 [Filmat Zemja – Nasheto kino. No. 146/23.05/3]. – В: Spassov, Rosen (comp.), Donev, Alexander (ed.) (2024): Властта на киното. Антология на българската филмова мисъл между двете световни войни [Vlastta na kinoto. Antologiya na balgarskata filmova misal mezhdu dvete svetovni voyni]. Sofia. Available at: https://bgkino.com/library/властта-на-киното-антология-на-българ/ ВЛАСТТА НА КИНОТО. АНТОЛОГИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ФИЛМОВА МИСЪЛ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ – КИНОКУЛТУРА, ИЗКУСТВА И НАЦИОНАЛНИ ОБРАЗИ В БЪЛГАРИЯ (КИНО.БГ) [Accessed on 02.04.2025]

Spassov; Donev (2024): Spassov, Rosen (comp.), Donev, Alexander (ed.) (2024): Властта на киното. Антология на българската филмова мисъл между двете световни войни [Vlastta na kinoto. Antologiya na balgarskata filmova misal mezhdu dvete svetovni voyni]. Sofia. Available at:https://bgkino.com/library/властта-на-киното-антология-на-българ/ ВЛАСТТА НА КИНОТО. АНТОЛОГИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ФИЛМОВА МИСЪЛ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ – КИНОКУЛТУРА, ИЗКУСТВА И НАЦИОНАЛНИ ОБРАЗИ В БЪЛГАРИЯ (КИНО.БГ) [Accessed on 06.04.2025]

Uvaliev (1938): Uvaliev, Petar. Страхил. Български филм. – Днес. № 658/9. [Strahil. Balgarski film. – Dnes. No. 658/9]. – В: Spassov, Rosen (comp.), Donev, Alexander (ed.) (2024): Властта на киното. Антология на българската филмова мисъл между двете световни войни [Vlastta na kinoto. Antologiya na balgarskata filmova misal mezhdu dvete svetovni voyni]. Sofia. Available at: https://bgkino.com/library/властта-на-киното-антология-на-българ/ ВЛАСТТА НА КИНОТО. АНТОЛОГИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ФИЛМОВА МИСЪЛ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ – КИНОКУЛТУРА, ИЗКУСТВА И НАЦИОНАЛНИ ОБРАЗИ В БЪЛГАРИЯ (КИНО.БГ) [Accessed on 04.04.2025]

Summary

The main problem discussed in the text pertains to the role of archives in reconsidering film production and, particularly, acting from the 1920s – 1940s. In focus are the first Bulgarian feature films. According to the researchers, there are 40 in number. Not all of them are preserved. Often, only parts survived over time. The etymology, general meaning, and importance of archives for culture are analysed. It is outlined that, in different socio-economic formations and various historical periods, the concept and social characteristics of the archive have diverse meanings. The understanding of the archive as a socio-cultural phenomenon dates back a long time, as it is the subject of philosophical, scientific, historical, political, and everyday awareness. Archives were created to solve problems that were determined by the attitudes and needs of society in a given period, and were subsequently transformed in accordance with new requirements. Special attention is paid to the film archives.

In focus are some different types of film archives in the context of film acting. The author argues that all available evidence has equal rights in a different sense, highlighting various aspects of the films, especially the human presence, which can also be viewed as both iconographic documents and documents giving an idea about the visual and sound aspects of the piece of art and acting. The role of archives of Bulgarian feature films (1920s – 1940s) in studying acting is a key problem analysed. The research makes an attempt to expand the field of historical study of Bulgarian cinema, including acting, within the context of the formation of the social significance of film culture in the period between the two world wars. It is emphasised that archives, in their broader sense, are the ones that make it possible to restore national memory, preserve our cultural identity, and help us bring forgotten events to the historical stage, thereby filling in the “white fields” in history. For film acting, all audio and video recordings, texts, notes, photos, articles, critical essays, and related publications are important. Through all of them, we can gain a deeper understanding of the acting styles, popular expressive modes, and acting tendencies of the period.

Иновативни подходи при реконструирането на отминали събития и реалности при наличието на оскъдни лични архиви в авторски документални филми

Innovative Approaches in Reconstructing Past Events and Realities with Scarce Personal Photo and Video Archives in Creative Documentary Films

Мария Аверина[1]
Национална академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“

Maria Averina
National Academy for Theatre and Film Arts "Krastyo Sarafov"

Абстракт: В настоящата статия разглеждам различни подходи за изграждане на плътна филмова реалност при наличието на оскъдни филмови архиви чрез анализ на „Безкрайни три минути“ и „Рентгенова снимка на едно семейство“. И в двата филма разказът остава затворен в снимкови и видео архиви, без да се включват интервюта с очевидци в кадър. В „Три безкрайни минути“ е изграден съзерцателен филмов разказ, в който триминутен киноархив е разтеглен до 69 минути. В „Рентгенова снимка на едно семейство“ разказът се води от гласовете на режисьорката и нейните родители, чиито гласове са художествено написани.

Ключови думи: документално кино, лични архиви, семейни спомени, памет, възстановки, глас зад кадър, 3D визуализация

Abstract: In this article, I examine various approaches to constructing a dense cinematic reality in the presence of scarce film archives through an analysis of "Three Minutes: A Lengthening" and "Radiograph of a Family". In both films, the narrative remains confined to photographic and video archives without including on-screen interviews with eyewitnesses. In "Three Minutes: A Lengthening", a contemplative cinematic narrative is constructed, in which a three-minute film archive is stretched to 69 minutes. In "Radiograph of a Family", the narrative is driven by the voices of the director and her parents, whose voices are artistically scripted.

Keywords: documentary, personal archives, family memories, reenactments, voiceover, 3D visualisation

Сериозен въпрос в съвременната документалистика е как да се създават пълнокръвни документални филми, в които да се реконструират отминали епохи и събития при наличието на недостатъчно лични видео и снимкови архиви. В настоящата статия разглеждам различни подходи, чрез които авторите на филмите успяват да изградят плътна филмова реалност въпреки оскъдните филмови архиви, с които разполагат. Филмите, които анализирам, са „Безкрайни три минути“ (2022) на холандската режисьорка Бианка Стихтер и „Рентгенова снимка на едно семейство“ (2020) на иранската режисьорка Фирузе Хосровани.

---

[1] *Maria Averina, PhD, is a Documentary Film Director and an Assistant Professor at the National Academy for Theatre and Film Arts "Krastyo Sarafov". Research areas: Film archives.*

E-mail: maria.averina@gmail.com





1. „Безкрайни три минути“ (2022)
“Three Minutes: A Lengthening” (2022)

2. „Рентгенова снимка на едно семейство“ (2020)
“Radiograph of a Family” (2020)

„Безкрайни три минути“ (2022), реж. Бианка Стихтер

Историята на филма „Безкрайни три минути“, който представлява една капсула на времето, в която се потапяме по много емоционален начин, тръгва от намирането на един триминутен архив от 1938 г., в който са заснети множество хора, предимно от еврейски произход, на площада в малкото полско градче Нашелск. Този филмов архив е намерен от Глен Курц през 2009 г. в дома на родителите му във Флорида.

Ще си позволя да нарека подхода на холандската режисьорка Бианка Стихтер в „Безкрайни три минути“ една своеобразна „археология“ на архивите. Вглеждането в архива частица по частица, лице по лице, опитът да се разгадаят всички слоеве на целулоидната лента отпреди 75 години много ми напомня на внимателната и концентрирана работа на археолози, които са намерили много ценен експонат и искат да разберат всички аспекти на смисъла, които се съдържат в него. Във филма си „Три безкрайни минути“ Бианка Стихтер разтегля този триминутен киноархив до 69 минути, като успява да създаде един съзерцателен филмов разказ, чрез който се потапяме в атмосферата на последната година преди началото на Втората световна война, която ще унищожи завинаги света на хората, запечатани на филмовата лента. Бианка Стихтер решава да затвори филма в рамките на архивните кадри и да не включва интервюта с очевидци в кадър. Разказите на някои от хората от Нашелск или техните наследници остават зад кадър, а ние неизменно оставаме потопени в този архив, в който като през шпионка на времето се докосваме до живота и усещанията на тези хора, повечето от които са деца.

Архивът е цветен и зърнист. Чуваме въртенето на манивелата като при гледане на филм на лента. Всичко това създава усещане за автентичност на отминалите събития, за патина. Има и монтажни паузи, някои от

които са без музика, които създават филмов ритъм и въздействат емоционално върху зрителя. Историята е разказана фрагментарно. Като под лупа виждаме лицата на хората и детайлите от площада на малкото градче. Приближаваме се към героите, като по този начин се получава смяна на плановете, което допринася за ритъма на визуалния разказ. Филмовият разказ се води от авторски глас зад кадър, който се чете от Хелена Бонъм Картър. Този авторски глас се преплита с историите на хора, които са били на площада в Нашелск. Всички те са открити от режисьорката и сценариста по различни начини и това допълнително допринася за тайнството, което представлява разгадаването на този архив и разглеждането като под лупа на лицата и детайлите. Мат Золер Сайц нарича бавното придвижване напред-назад върху лицата на хората в рамките на филмовия архив – „ефект на махалото“ (Seitz, Matt Zoller 2022). След внимателното, последователно вглеждане в различните хора, кадърът замръзва върху едно от лицата и оттам започва разказът за конкретния човек. Няколко минути филмово време са отделени за разгадаване на името на собственика на хранителния магазин, което също е един лингвистично-археологически процес. Този малък епизод разнообразява разказа за съдбите на хората от Нашелск и така допринася за общата динамика на филма. Във филма се задава въпросът дали 3D визуализация може да бъде начин да се върнем назад в миналото в този конкретен филм. Създаден е триизмерен модел на площада в Нашелск, който, поставен до кадрите от целулоидната лента, изглежда като стерилен кадър, напълно лишен от живот. За разлика от него, в трептящата целулоидна лента се усеща живият пулс на живота.



3. 3D визуализация на полския град Нашелск
3D visualization of the Polish city of Nasielsk

След като немците окупират Полша, започва използването на забавен каданс, който ни оставя усещането, че животът за тези хора спира. Някои от историите на спасените евреи умело са илюстрирани със стопкадри върху лица на хора от лентата. В края на филма чуваме авторовия глас зад кадър да казва, че не можем да гледаме тези кадри просто като един запечатан отрязък от време. Ние като зрители не можем да се абстрахираме от контекста на случилото се и неминуемо виждаме надвисналата опасност, която ще се разрази само година по-късно със започването на Втората световна война. Много от тези деца съвсем скоро ще бъдат изпратени във Варшавското гето, а оттам в концентрационния лагер „Треблинка“. Много от тези лица остават завинаги млади в този архив, в тази своеобразна „капсула“ на времето. За някои от тези деца и хора трите минути ще са единствената памет, която ще бъде запазена.

Разказът на Морис Чандлър, който си спомня как са събрали евреите на площада в Нашелск, натоварили са ги на влакове и са ги извозили до Германия, е решен монтажно със зум към настилката на площада на градчето. Тази зърниста фактура на настилката, която изглежда като мъгла, остава в кадър, докато тече няколкоминутният разказ за това ужасяващо превозване на хората, по време на което на дадени гари вратата на влака се е отваряла и са питали само: „Има ли живи?“. С това монтажно решение е компенсирана липсата на архив, но също така е създадено и усещане за затвореност, за задънена улица, от която няма изход.



4. Кадър от „Безкрайни три минути“ (2022)
Film-still from “Three Minutes: A Lengthening”

Снимките на хората от триминутния киноархив, чиито истории до този момент сме чули и видели, започват да се подреждат в малки квадратчета едно до друго. И подобно на коридорите на сградите в Освиенцим, в които има безброй много снимки, които визуално ни заливат и мисълта за мащаба на количеството убити хора ни задушава, така и от този кратък фрагмент от живота, запечатан на площада на този малък град в Полша, започват да изплуват портретите на 150 човека, чиито малки снимки една до друга едвам се побират на филмовия екран. Това разрояване на снимките става, първо, върху глас зад кадър, а след това върху музика и накрая в тишина. Тази тишина, това монтажно решение, е емоционалната кулминация на филма. В такова мълчание човек излиза от лагера в Освиенцим. Думите не достигат, те са безсилни… Остава само мълчание…

„Рентгенова снимка на едно семейство“ (2020), реж. Фирузе Хосровани

Иранската режисьорка Фирузе Хосровани използва друг тип креативни подходи при работата с архиви в своя документален филм „Рентгенова снимка на едно семейство“, в който се разказва за разрива, който настъпва между родителите ѝ поради ислямската радикализация на майка ѝ след революцията в Иран. Бащата на Фирузе, Хосейн, който е от светско семейство, учи рентгенология в Женева и при едно от връщанията си в Иран се влюбва в майката на Фирузе, която е от религиозно семейство. След като се връща в Женева, той моли родителите си да го оженят за момичето в негово отсъствие, за да може тя да отиде при него.



5. Кадър от „Рентгенова снимка на едно семейство“ (2020)
Film-still from “Radiograph of a Family” (2020)

„Рентгенова снимка на едно семейство“ е изграден от два вида архиви – лични и общи, както и от допълнително заснети кадри, имитиращи архиви. Личните архиви са повече снимкови, но също така има и немногобройни архиви от домашно видео от детството на режисьорката.

В своя анализ ще използвам термина „общи архиви“, под което разбирам архивни кадри, заснети без връзка с героите на филма. Общите архиви се използват за изграждане на атмосферата на живота в Техеран през годините преди и след революцията от 1979 г., както и от живота в Швейцария през 1960-те години. Пример за използване на „общи архиви“ е пресъздаването на срещата между Таи и Хосейн на летището, когато те се виждат за първи път, след като са били оженени от разстояние. Нежният, личен, разговор между родителите на Фирузе Хосровани оживява пред нас на фона на архивните кадри от летището в Женева в цвят сепия. В този момент не виждаме самите герои, но получаваме силно емоционално усещане за тяхното присъствие чрез гласовете, които чуваме. Въпреки разнородните архиви, от които е изграден, „Рентгенова снимка на едно семейство“ има много цялостен облик. Визуално това се дължи до голяма степен на цветовото уеднаквяване на кадрите в цвят сепия, като така се създава едно усещане за патина и отминало време, в което пространствата преминават плавно едно в друго. Разказът се води паралелно от три гласа зад кадър – на режисьорката разказвач и на нейните родители. Тук може да се спори доколко диалозите между двамата съпрузи се вписват в стилистиката на документалното кино. Гласовете на Таи и Хусейн са художествено написани, което ги отдалечава от документалната автентичност, но, от друга страна, те са емоционално верни на персонажите и тяхната история, и въздействат изключително емоционално на зрителя с личното си звучене в първо лице. Аз лично приемам този хибриден подход при написването на гласовете зад кадър за допустим поради липсата на запазени писмени диалози между двамата родители. За изграждането на драматургията на филма частично са използвани и писма между Таи и Хосейн. Смисловата нишка, която споява целия разказ, са именно тези емоционални диалози между двамата съпрузи, които се преплитат с изповедалния тон на режисьорката, като така се създава един полифоничен семеен разказ зад кадър.

Личните диалози между Таи и Хосейн придобиват още по-голяма дълбочина на фона на архивните кадри от живота около тях. Създадено е много силно усещане за пропастта между религиозното възпитание на Таи и, от друга страна, бохемския живот в Женева, както и светските порядки в Иран преди революцията. Животът в Женева с ресторантите, кафенетата и танците, е пресъздаден чрез много богати и живи архиви. Такова е и усещането на баща на Фирузе Хосровани за времето на неговата младост в Швейцария. В един емоционално изграден епизод единствено на фона на музика е пресъздаден и животът в Иран преди революцията. Създава се усещане за един безвъзвратно отишъл си свят. Това отново е гледната точка на Хосейн. Младата Таи не може напълно да се свърже с хората и живота около себе си в Женева и като че ли живее в свой собствен свят, в мечтите си за завръщане в Иран. Тази нейна откъснатост от заобикалящия я свят е показана чрез поетични кадри и дълги, бавни монтажни фрази. Тези епизоди са допълнително заснети игрални възстановки, като

кадрите са с намален контраст, цветово са изравнени с другите архивни кадри и по този начин съвсем органично се вписват в цялостната тъкан на филма. Така е изграден епизодът, в който се показва празната квартира на Таи и Хосейн в Женева, в която тя никога не се е почувствала като у дома си. На фона на кадри с приглушена светлина, в които виждаме ефирна завеса със сенки и отражения, чуваме среднощен разговор между двамата съпрузи, в който Таи споделя страховете и неудовлетвореността си, че не принадлежи на света около нея и не знае коя е. Друг много личен разговор между двамата за това къде да се роди бъдещето им дете – в Женева или в Иран, е предаден чрез поетични кадри, в които виждаме само сенките на ходеща по улицата двойка. Хосейн изпълнява желанието на Таи и те се завръщат да живеят в Иран, където се ражда дъщеря им. След настъпването на ислямската Революция в Иран Таи се радикализира и това води до дълбок разрив в семейството, което на повърхността остава заедно, но всъщност живее в отчуждение. Революцията в Иран е показана чрез общи кадри, в които се виждат множеството хора, които протестират срещу монархията и подкрепят връщането на традиционните ислямски ценности. Всички жени на демонстрациите са с хиджаб и режисьорката на филма казва, че те всички приличали на майка ѝ и тя винаги се „губела сред всичките тези майки“.

В „Рентгенова снимка на едно семейство“ се вижда как личната и колективната памет дълбоко се преплитат“ (Le, Phuong 2022). Семейните спомени на Фирузе Хосровани за нейното детство отразяват като в огледало случващото се в иранското общество след революцията от 1979 г. Това прави възможно и използването на „общите архиви“ за изграждането на семейния филмов разказ. Чрез тези архиви по органичен начин визуално е пресъздаден животът на майката на режисьорката – живот, който все повече се е отдалечавал от семейството и все повече се е приближавал до ислямизираната общност.

Друга игрална възстановка, която естествено се вписва в общия разказ, е заснето малко момиченце, което се превъплъщава в малката Фирузе Хосровани, която дорисува снимката на майка си. След идването на революцията Таи скъсва всички свои снимки, на които е без хиджаб, а също така маха и снимките със съпруга си Хосейн от семейния албум.



6. Кадър от „Рентгенова снимка на едно семейство“ (2020)
Film-still from “Radiograph of a Family” (2020)

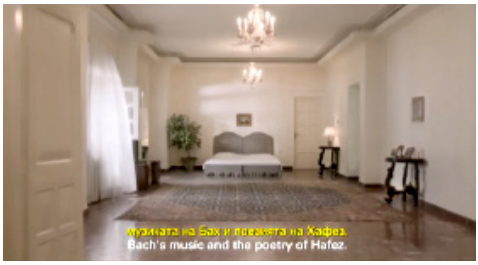


7. Кадър от „Рентгенова снимка на едно семейство“ (2020)
Film-still from “Radiograph of a Family” (2020)

„Рентгенова снимка на едно семейство“ е много ценен филм и поради максималното богатство на гледни точки. Особено интересна и неочаквана е гледната точка на Таи към Ислямската революция. Изненадващото е това, че младата жена вижда в новото ислямизирано общество начин да се еманципира от отредената ѝ роля на домакиня в семейството. Тя става учителка и приема тази професия като призвание, чрез което може да изрази себе си и своите възгледи. Таи дори става директор на училището, което по думите на Фирузе Хосровани става нейният нов дом и в което тя добавя, че майка ѝ имала и други дъщери, които може би дори „ѝ били повече дъщери от нея самата“.

Чрез промените в интериора на къщата в Техеран са показани фазите на развитие на живота на семейството на Таи и Хосейн, които съответстват на етапите на развитие на иранското общество преди и след революцията от 1979 г. Тези игрални възстановки на жилището са един от запомнящите се начини за създаване на филмова реалност при липсата на лични архиви. Първото появяване на този стилизиран интериор, който е част от допълнително заснетите възстановки, е във връзка с мечтите на Таи за завръщане в Иран. Виждаме, че трите стаи, преливащи една в друга, са необитаеми, почти празни. Със завръщането на семейството в Иран постепенно къщата оживява – появяват се нощни лампи, роял, картини, чаши червено вино и карти на масата. Паралелно с радикализацията на майката на Фирузе постепенно светските елементи от интериора изчезват и са заменени с килимчета за молитва, религиозни гоблени

и свещници. Възстановките също така помагат на филмовия разказ плавно да се придвижва напред, без да се създава чувство за накъсаност. Те се превръщат в начало на своеобразни глави от филмовия разказ, визуално показващи промяната, настъпила в живота на семейството на Таи и Хосейн. Чрез тези стилизирани интериори много умело са пресъздадени и емоционалните състояния на родителите на Фирузе Хосровани, както и тяхното отдалечаване един от друг. Музиката също се променя заедно с интериора – от класическа музика, през джаз, музика, свързана с революцията, ислямски песнопения, до тишина... Тези плавни епизоди са и наситени емоционални паузи, които се превръщат в драматургични акценти на филмовия разказ.







8, 9, 10. Кадри от „Рентгенова снимка на едно семейство“ (2020)

Film-still from “Radiograph of a Family” (2020)

В „Рентгенова снимка на едно семейство“ целият филмов разказ се разгръща пред нас постепенно като дантела, изтъкана от любов, моменти на радост, тъга, самота… – дантела, в която след края на филма оставаме задълго вплетени емоционално, осмисляйки всички дълбоки пластове смисъл, до които сме се докоснали. „Рентгенова снимка на едно семейство“ получава голямата награда, както и награда за творческо използване на архиви на най-големия фестивал за документално кино в света ИДФА в Амстердам през 2020 г. Това е още едно доказателство за силния интерес на международната киносбщност към по-различните, съвременни подходи при изграждането на документални филми от архивни материали. „Рентгенова снимка на едно семейство“, както и „Безкрайни три минути“ са примери за нови, ярки подходи при създаването на документални филми от оскъдни архивни кадри. Примери за това как дълбокият смисъл и личните теми вдъхновяват авторите да търсят креативни решения и да оживяват малкото съществуващи парчета архиви по художествени начини, създавайки една плътна и дълбоко вълнуваща киносреалност.

Библиография

Интернет източници

Le, Phuong (2022): Radiograph of a Family review – unveiling a marriage shaped by Iran's history. – In: Guardian 17 Jan 2022, Available at: https://www.theguardian.com/film/2022/jan/17/radiograph-of-a-family-review-unveiling-a-marriage-shaped-by-irans-history [Accessed on: 07.05.2025]

Seitz, Matt Zoller (2022): Seitz, Matt Zoller. Three Minutes: A Lengthening. – In: RogerEbert.com, 19 Aug 2022, Available at: https://www.rogerebert.com/reviews/three-minutes-a-lengthening-movie-review-2022 [Accessed on: 14.03.2025]

Summary

In this article, I analyse different approaches to creating film reality with scarce film archives. I analyse "Three Minutes: A Lengthening" (2022), dir. Bianca Stigter and "Radiograph of a Family" (2020), dir. Firouzeh Khosrovani, as both films remain closed in the film archives without using interviews with witnesses. "Three Minutes: A Lengthening" is a contemplative film in which a three-minute archive is "lengthened" to 69 minutes. "Radiograph of a Family" is created with personal and "general" archives, as well as with footage imitating archives. The story is told by three parallel voiceovers – of the director as well as of her parents, whose voices are written as fictional voiceovers.

Found Footage Compilation as a Mirror of History

Компилация от архивни кадри като огледало на историята

Martin Palúch[1]
Institute of Theatre and Film Research,
Slovak Academy of Sciences

Мартин Палух
Институт за театрални и филмови изследвания,
Словашка академия на науките

Abstract: Austrian filmmaker Gustav Deutsch (1952–2019), in his original and distinctive body of work, focused on the exploration of early film history, the phenomenology of the film medium, visual anthropology, and the sociological dimensions of cinema, with extensions into reception studies. His found footage compilations exhibit innovative approaches to the interpretation of history and cultural practices. Beyond offering a compelling visual experience, they also serve as thought-provoking interdisciplinary excursions. For Deutsch, the film archive functions as a research tool for investigating history, the psychology of perception, the mechanisms of memory, and human experience in the context of everyday encounters with various forms of visual representation. This study analyses the above-mentioned phenomena through the lens of his found footage compilation *World Mirror Cinema. Episode 1–3* (*Welt Spiegel Kino*, 2005).

Keywords: Gustav Deutsch, compilation film, found footage, archive, history, cinema

Абстракт: Австрийският режисьор Густав Дойч (1952–2019) в своя оригинален и отличителен творчески път се фокусира върху изследването на ранната филмова история, феноменологията на филмовата медия, визуалната антропология и социологическите измерения на киното, с разширения към изследванията на рецепцията. Неговите компилации от архивни кадри (found footage) демонстрират иновативни подходи към интерпретацията на историята и културните практики. Освен че предлагат въздействащо визуално преживяване, те служат и като провокативни интердисциплинарни изследвания. За Дойч филмовият архив функционира като изследователски инструмент за проучване на историята, психологията на перцепцията, механизмите на паметта и човешкия опит в контекста на всекидневните срещи с различни форми на визуално представяне. Настоящото изследване анализира споменатите феномени през призмата на неговата компилацията от архивни кадри – *Световно огледално кино. Епизоди 1–3* (*Welt Spiegel Kino*, 2005).

Ключови думи: Густав Дойч, компилационен филм, архивни кадри, архив, история, кино

Austrian avant-garde filmmaker Gustav Deutsch embraced an inventive approach to the organisation and recontextualization of rediscovered film materials. His work centred primarily on experimental found footage compilations[2], which, in

[1] *Martin Palúch, PhD, is an Associate Professor and currently works as an independent researcher at the Institute of Theatre and Film Research of the Art Research Centre, Slovak Academy of Sciences in Bratislava. He is the author of numerous articles and studies in the field of film theory and history. Furthermore, he has written a book monograph: 'Perception in the Mirror of Photography and Film' (2010) and co-authored a collective monograph 'The Actor Ivan Palúch' (2008). In 2015, he published a comprehensive publication, Author's Documentary Film in Slovakia after 1989 and in 2017, a monograph, 'Censorship and Documentary Film after 1989. The director of the compilation biopic Countdown – The Last Film of Ivan Palúch' (2022).*

E-mail: matway77@gmail.com

addition to their aesthetic qualities, also conveyed a degree of critical engagement and self-reflexivity. For this reason, some scholars regard him as a visual thinker (Belloi: 2012, 232). In his films, Deutsch focuses on the analysis of the cinematic medium and the history of film, drawing attention to how collage-based forms and the recontextualization of archival footage contribute to contemporary research in cultural and social history[3].

Every creator of found footage compilations systematically focuses on the discovery of overlooked or, for various reasons, forgotten fragments of film. These are often retrieved from film archives or private collections and subsequently reused to create a compilation composed of such rediscovered cinematic fragments. A significant representative of this approach is the conceptual Austrian filmmaker and director Gustav Deutsch. In a series of feature-length film compilations, he presents thought-provoking methods of reworking archival segments. Among these is his found-footage compilation *World Mirror Cinema. Episode 1–3* (*Welt Spiegel Kino*, 2005).

This remarkable film consists of three separate episodes, each constructed using an identical narrative approach. As a creative framework for interpretation, Deutsch employs three key archival panoramic shots. At first glance, they may appear indifferent or mundane, having been filmed in 1913, 1929, and 1930. However, they share a common foundation: anonymous authorship and a similarity in content and expression. Formally, they are panoramic slices of reality, each originating from three specific, though geographically distant, locations.

At first sight, all three panoramas seem to contain only as much information as they can visually convey to the viewer. They resemble a mirror image. Panoramic shots, too, inherently present only what once stood before the camera – upstaged, historically accurate, concrete, and everyday moments. They represent visual records of their time, capturing situations that unfolded in front of the camera-as-mirror at a specific point in the past. They are, in essence, automatic recordings – reflections.

The three simple panoramic shots were captured by rotating the camera around its own axis from a single, stationary vantage point. They are filmed in the style of newsreel reportage typical of the late nineteenth and early twentieth centuries, reminiscent of the Lumière brothers' early cinematic efforts. Beyond their formal similarity, the shots are unified by a shared subject matter. Each of the images – from 1913, 1929, and 1930 – depicts an identical scene: a specific street featuring a local cinema and its surrounding inhabitants. They differ only in terms of their temporal and geographical contexts.

---

[2] "Found footage (found footage film) 1. Pre-existing film footage appropriated by a filmmaker and used in a way that was not originally intended. 2. A film comprised, in whole or part, of found footage. The term calls on the idea of a 'found object', or 'object trọuvé' as that term is understood in art history." (Kuhn – Westwell: 2012, 185)

[3] Also see Deutsch's found footage compilations *Adria Urlaubsfilme 1954–1968*. (*Die Schule des Sehens I*) (*ADRIA – Holiday Films 1954–1968* [*The School of Seeing I*], 1990), the trilogy *Film ist.* (1998), *Film ist. 7–12* (2002), and *Film ist. a Girl & a Gun* (2009), as well as *So leben wir – Botschaften an die Familie* (*How We Live – Messages to the Family*, 2017).

The footage was recorded independently in distinct locations across the globe: in Vienna, then part of the Austro-Hungarian Empire, in 1913; in the Indonesian port city of Surabaya, under Dutch colonial rule at the time, in 1929; and in the Portuguese city of Porto in 1930. All three panoramic shots originate from the silent era of cinema, and their surviving archival quality is notably limited.

Deutsch subsequently deconstructs the initial, surface-level unity of subject matter across the three individual episodes. To summarise: the three slow panoramic shots reflect three specific locations captured at distinct historical moments. Each features a cinema of its era, situated on a bustling street populated by groups of local inhabitants. These are three situations recorded before the "mirror" of the camera lens – panoramas that depict neither more nor less than what once stood before the apparatus. However, Deutsch does not settle for this straightforward flow of information.

Driven by a creative and conceptual intention, he undertakes a deconstruction of the panoramas, assigning a new layer of meaning to their visual content. He achieves this by juxtaposing the original footage with additional period materials – found footage rediscovered in archives and private collections – thus re-narrating the imagined stories of selected figures captured in the panoramic scenes. Through the insertion of new archival segments and the method of collage, Deutsch reconstructs possible narratives of the anonymous participants in these street recordings. In doing so, he transforms passive documentary fragments into dynamic sites of interpretative and historiographic engagement.

He consistently employs the same method: using digital zoom, he atomises the crowd into individual figures with the aim of objectifying their historical position and social status through the collage of subsequently added period found footage materials. Through this process of deconstruction, he succeeds in reinterpreting the original expressive value of the panoramas. The resulting interpretation endows them with a broader temporal and historical context.

The film's title, which likens cinema to a mirror of the world, is particularly apt in this context. The photorealism inherent in cinematic representation allows for the objective, automatic, and faithful reproduction of phenomena captured by the camera in the past – offering a kind of doubling akin to the experience of looking into a mirror. It is only through Deutsch's systematic and conceptual engagement with newly discovered footage materials that this automatic stage of mirroring is expanded into new and unexpected interpretative frameworks. He extracts individual figures from the context of the panoramas and virtually constructs their imagined historical narratives. The historical atmosphere of the newly inserted archival segments, as well as the external resemblance between the figures in these materials and those in the original panoramas, is carefully preserved.

The first episode takes place in front of a cinema in Vienna in 1913. In the panoramic shot, we observe a street filled with numerous incidental passersby. Several individuals directly acknowledge the presence of the camera and its operator – tipping their hats, pausing, gesturing, or posing. Others pay no attention to the filming, continuing, as usual and seemingly indifferent to their surroundings, with the routines of everyday life.

In the case of all three panoramas, the presence of the camera on the street provokes widespread attention among the passersby, prompting a specific type of social behaviour. They pose, wave in greeting, remove their hats – just as they might when encountering a familiar acquaintance. They exhibit a distinctive, almost familiar relationship with the recording apparatus. Intuitively, they greet the audience that will one day view their images in the cinema. They are aware that the camera captures them as faithfully as a mirror. Drawing from personal experience, they pucker their faces, bare their teeth, and make exaggerated expressions, understanding that the cinematic medium has the capacity to replicate and mirror the world.

From the three panoramic shots, it is evident that film was perceived from its inception as both a public and private mirror – one that automatically fulfils both functions. It not only reproduces the world but also serves as a kind of temporal capsule, a portal into which someone, someday, will look.[4] The filmed subject is aware of this potential for duplication, which compels them to pose or perform for the camera. A comparable effect is produced when one gazes into a mirror. Yet during filming, the subject simultaneously accepts that their image no longer belongs to them; it is destined for someone else.

It is precisely this early reflective stage of cinematography that Deutsch investigates through his use of found footage materials. Their creative reappropriation is facilitated by the possibilities of contemporary digital post-production and the restoration of archival film sources. It is also important to note that all three street scenes unfold in front of cinemas where a specific film is being screened at that moment. Deutsch uses digital zoom to isolate a selected figure from the panorama and, through the addition of found footage, expands upon their potential narrative. In the Vienna episode, for instance, a young girl appears on the street. Digital zoom intentionally separates her from the anonymous crowd. The viewer then sees her in a domestic setting – sitting at a table, writing a postcard with a pen. The postcard bears a postage stamp featuring Emperor Franz Joseph. A cut transitions us directly to a period newsreel segment showing the monarch himself, and through collage, we are brought back to the girl.

Deutsch deconstructs seemingly indifferent footage and modulates between public and private mirroring. One by one, the zoom selects further characters, allowing the filmmaker to present imagined aspects of their personal, and particularly private, lives – as preserved in historical archival fragments of varied origin. Through situational logic and the collage technique, the ostensibly impersonal material is individualised. Often, the footage is of a private nature, sourced from home archives. In other cases, Deutsch incorporates records of official events from period newsreels, or spontaneous captures of children's games or staged street skirmishes performed for the camera. He does not shy away from intimate

---

[4] In the early days of cinema, street crowd recordings were often staged with the deliberate intention of encouraging the public present during filming to come see themselves on screen at the cinema—this time for the price of admission.

moments either – for example, a sailor writing a letter during leisure time before a voyage. In another documentary excerpt, a man is shown washing clothes at a public laundry. In yet another archival scene, a nudist poses her body to the camera on a sandy beach.

The generic and emotional range of these period situations is diverse, and the additional found footage segments serve to underscore the temporal and spatial context of the original panoramic shots. Out of respect for the silent film era, Deutsch refrains from using any voice-over commentary. He relies solely on minimalist ambient sounds and music. His focus lies instead on a slowed-down rhythm, within which surprising details and unexpected associations gradually emerge. The deliberate deceleration of projection reveals more about the period than the real-time pace of human visual perception could ever disclose. The filmmaker is acutely aware of the power of photogénie, compelling the viewer to actively seek meanings and messages embedded beyond the surface level of explicit representation within the slowed collage.

The universal power of cinema is amplified in these decelerated sequences – as is its uncritical nature. The film medium, in its relationship to the depicted world, is fundamentally impersonal, a trait it shares with the mirror. Just as a mirror neither beautifies nor distorts the phenomena reflected on its surface, film too presents history as it truly unfolded. Such a reflection is explicitly prompted by the second episode, which focuses on the deconstruction of the original panoramic shot of the street in front of a cinema in the Indonesian city of Surabaya, filmed in 1929 during Dutch colonial rule. The social stratification of society is visibly grounded in class divisions, subtly revealed through stereotypical modes of representing reality. The individualised stories of anonymous figures extracted from the panorama reflect their social status within the framework of colonial society. This is not merely a matter of the factual dominance of the colonisers, but also of the dominant perspective adopted by the filmmakers themselves. This manifests in a likely unconscious yet nonetheless condescending point of view in the portrayal of the indigenous population.

The majority – although engaged in hard labour – smiles before the camera, benefiting, albeit passively, from the economically, culturally, and politically superior Dutch ruling minority. From the vantage point of a colonial administrator and, simultaneously, the cameraman, it seems entirely natural to observe cotton pickers entertaining themselves while performing for the camera. Similar latent social hierarchies can be detected across all three episodes, yet the Indonesian segment serves as an explicit microstudy of early twentieth-century colonialism, captured through the lens of the period's cinematic mirror. If we apply the method of counter-analysis of society – as developed by French historian Marc Ferro in the 1960s for the study of archival film material – to the Indonesian episode, it becomes evident that the archival footage from the city of Surabaya reflects the symptoms of European colonialism of the time. These symptoms were largely unperceived by contemporary society itself. However, the symptomatic colonial discourse is also clearly present in the film program being screened at the local cinema in 1929, at

the very moment when the foundational panoramic shot in Surabaya was recorded.

At that time, the cinema was showing the German epic *Die Nibelungen: Siegfried* (1924) by Fritz Lang. From the standpoint of film history, this work undoubtedly stands as a monumental achievement of its era. Yet in terms of content, it also represents an ideologically charged mythological epic that celebrates Germanic racial superiority. The legendary hero Siegfried bathes in the blood of a slain dragon, rendering himself invulnerable. Against the backdrop of colonial Surabaya, the film's narrative of heroic conquest symbolically reinforces all possible forms of superiority – political, racial, economic, cultural, industrial, and even cinematic.

In the second episode, Deutsch directly quotes a scene from Lang's film in which the heroic Siegfried slays a mythological dragon with his sword. In a comparative collage of images, he juxtaposes this imported motif with authentic period footage from a traditional Indonesian folk celebration – a ceremonial street procession in which local dancers carry a dragon figure fashioned as an oversized puppet. Deutsch confronts two contemporaneous conceptions of the dragon, drawn from historically and culturally incompatible contexts. The imported, globalising force of the German film industry becomes yet another manifestation of colonial-era power, intruding without regard into the symbolic space of the local worldview. It imposes a Western narrative of the mythological creature, displacing the indigenous meaning and cultural representation traditionally held by the local population. The symbol of the dragon and its perception across different cultures underscores both the colonial and export-oriented power of the ideology disseminated through film. The film industry thus becomes another instrument of colonial domination – an issue that remains relevant today and continues to affect nearly the entire globe.

Deutsch deliberately extends his reflection on the history of cinema even further. In the Indonesian episode, he includes the story of a man engaged in traditional shadow puppetry – an integral part of Indonesia's cultural heritage. Shadow theatre metaphorically represents an ancient folk attempt to double or reflect the world, one that predates the invention of cinema. This traditional form of storytelling was ultimately marginalised by the rise of film, which supplanted it in mainstream cultural consciousness. The final episode, set in the Portuguese city of Porto, reworks motifs introduced in the first and second episodes. It also presents a confrontation between tradition and modernity, the rural and the urban, export and import, ethnography and the industrial pace and rhythm of the era – at the levels of labour, housing, social relations, and systems of thought and ideology.

Bibliography

Belloi (2012): Belloi, Livio. Gustav Deutsch, Visual Thinker. In Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema. (Edited by Peter Tscherkassky) Vienna.

Kuhn – Westwell (2012): Kuhn, Annette – Westwell, Guy. A Dictionary of Film Studies. Oxford.

Summary

Gustav Deutsch's conceptual, collage-based work with found footage archival film material serves as a pointed analysis of our gradual internalisation of cinema as an uncritically recording apparatus. World Mirror Cinema is an inquiry into the full implications of the medium's acceptance. It reflects the impact of film on both the private and public spheres, revealing how cinema has progressively shaped our sense of naturalness, our experience of the present, and our perception of reality. It shows how film reflects the past and governs memory. History would undoubtedly lose its face were it not immortalised in the archival mirror of cinematic representation – its original face, which we are still able to glimpse today, moving before our eyes as it once appeared, from the turn of the nineteenth and twentieth centuries to the present.

Кинохроники, заснети из българските земи от оператори на „Гомон“ по време на Балканската война (1912–1913) – според сп. „Седмичен кинематографически преглед“ (Берлин), орган на фирмата „Леон Гомон“

Newsreels Filmed in the Bulgarian Lands by “Gaumont” Cameramen During the Balkan War (1912–1913) – According to the Magazine “Weekly Cinematographic Review” (Berlin), Organ of the “Leon Gaumont” Company

Петър Кърджилов[1]

Peter Kardjilov

Абстракт: Списание *Седмичен кинематографически преглед* (*Kinematographische Wochenschau*) излиза в Берлин от 1910 до 1914 година като орган на френската кинокомпания „Леон Гомон“ (Organ der Firma Léon Gaumont), издавано от нейния филиал във Виена, открит през 1909 г. В библиотеката на университета „Хайнрих Хайне“ в Дюселдорф се съхранява цялото течение на изданието, като от него са дигитализирани само годините 1912–1914 (http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/periodical/structure/6970955). Тъкмо в този период се развиват бойните операции по фронтовете на двете войни – Балканската (1912–1913) и Междусъюзническата (1913), в които Царство България взема активно участие. Според информацията в *Седмичен кинематографически преглед* кинооператори на „Гомон“ са отразили част от действията на българската армия в този период и заснетите от тях кадри са били включени като обекти в регулярния седмичен кинопреглед на компанията, разпространяван по целия свят.

Ключови думи: история на киното в България, сп. *Седмичен кинематографически преглед*, специализиран печат за кино, кинокомпания „Леон Гомон“, Балкански полуостров, Балканска война, Междусъюзническа война

Abstract: The magazine *Weekly Cinematographic Review* (*Kinematographische Wochenschau*) was published

---

[1] *Peter Kardjilov (b. 1950) is a PhD and DSc (Doctor of Sciences), a long-time researcher of the history of early cinema, associate member (since 2012) of the Screen Arts Department at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Major fields of his scientific research: History of early cinema in Bulgaria and on the Balkan Peninsula, History of Bulgarian early cinema, Cinema during the Balkan War (1912–1913) and the First World War (1914–1918), History of photography. Author of over 3000 journalistic pieces, 175 scientific articles published in Bulgaria and abroad (USA, China, Romania, Serbia, Macedonia) and 25 books, 13 of which are dedicated to the history of cinema in Bulgaria, including: 'Bulgarian Feature Films: An Annotated Illustrated Filmography. Vol. 1 (1915–1948)' (1987); 'The Enigmas of the Film 'The Balkan War' (2006) – awarded the prize of the Union of Bulgarian Journalists; 'Dawn at the Foot of the Vitosha Mountains. Chronicle of Early Cinema in Sofia (1896–1915)' (2016), nominated by the prizes of the Bulgarian Film Academy and Sofia Municipality; and 'The Puzzles and Times of 'Bulgaran is gallant'. Who, when, where, how and why shot the first Bulgarian feature film? What do we know about it?' (2017) – both published by the BAS; 'Chronicle-Documentary Films, Shot in Macedonia during Three Wars (1912–1918)' (2018); 'The Cinematographic Activities of Charles Rider Noble and John Mackenzie in the Balkans' (2020) – Volumes One and Two by Cambridge Scholars Publishing (Newcastle upon Tyne, UK); 'Chronicle of silent cinema in Sofia (1896–1933)' (2022) co-authored with Irina Kitova and Zornitsa Krasteva (awarded in 2023 with 'Vasil Gendov' prize of the Union of Bulgarian Filmmakers for a book or theoretical text). In 2020, Kardjilov was awarded the Golden Century Medal of Honour (with necklace) by the Ministry of Culture for 'excellence in creative achievement and contribution to the development and promotion of culture'.*

E-mail: kardjilov@yahoo.com

in Berlin from 1910 to 1914 as the organ of the French film company "Léon Gaumont" (Organ der Firma Léon Gaumont), published by its branch in Vienna, opened in 1909. The entire issue of the publication is preserved in the library of the Heinrich Heine University in Düsseldorf, with only the years 1912–1914 being digitised (http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/periodical/structure/6970955). It was during this period that combat operations developed on the fronts of the two wars – the Balkan War (1912–1913) and the Second Balkan or Inter-Allied War (1913), in which the Kingdom of Bulgaria took an active part. According to the information in the „Weekly Cinematographic Review", Gaumont's cameramen covered some of the actions of the Bulgarian army during this period, and the footage they shot was included as objects in the company's regular weekly film review, distributed worldwide.

Keywords: history of cinema in Bulgaria, magazine *Weekly Cinematographic Review*, specialised cinema press, film company *Leon Gaumont*, Balkan Peninsula, Balkan War, Second Balkan War (Inter-Allied War)

По време на двете войни – Балканската и Междусъюзническата (1912–1913), в които България взема дейно участие, излизащото в Берлин[2] сп. *Седмичен кинематографически преглед* публикува информация за направени по нашите земи снимки от кинооператори на *Gaumont* – сведения, абсолютно непознати досега на изследователите на историята на ранното кино у нас.

Балканската война

Балканската война противопоставя Османската империя (Турция) на Балканския съюз, в който встъпват България, Гърция, Сърбия и Черна гора. Въоръженият сблъсък, наричан още Първа балканска война, избухва на 26 септември/9 октомври 1912[3], когато войските на Черна гора навлизат в Северна Албания, тогава част от Турция. Скоро във военните операции се включват останалите три съюзника – България и Гърция на 5/18 октомври, а Сърбия на 20-и. Така Балканският полуостров се превръща в „театър" на бойни действия, но и в „снимачна площадка", върху която се струпват тогавашните водещи световни филмопроизводители. Между тях също започва борба – по инициативност, качество, експедитивност…

Пророчеството на *Cine-Journal*

Още на 12 октомври/29 септември 1912 парижкото сп. *Cine-Journal* (1908–1937) (Kardjilov 2016: 331-343) – най-влиятелното за времето си периодично киноиздание, излиза със своя уводна (и пророческа) статия, озаглавена „Кинематографът на Балканите". „Може би вече удря часът, безспорно болезнен, в който кинематографът ще трябва да изиграе важната роля на „фотограф" на историята – започва нейният автор, главният редактор

---

[2] Адрес на редакцията – Berlin SW. 48 Friedrichstrasse 20. Отговорен редактор – G. Grassi.

[3] Всички дати (включително и тези, на които са излизали споменатите в публикацията броеве на чуждестранни периодични издания) са посочени според валидния по това време в Западна Европа календар – Григорианския (т. н. нов стил). Разликата между него и Юлианския (т. н. стар стил), действал до 31.III.1916 в България, е 12 дни през XIX и 13 през XX век.

на списанието Жорж Дюро. – Тъй като по всичко личи, че балканският конфликт е достигнал критичната си точка и бойните действия ще започнат всеки момент, може спокойно да се каже, че за военните кореспонденти трудностите тепърва предстоят. Измежду всички събратя, които световните медии са изпратили в най-невралгичните точки на полуострова, бих желал да отдам моето особено голямо уважение и възхищение към нашите приятели – киноператорите. Тези млади мъже и дори момчета се захващат с нещо едновременно и болезнено, и деликатно, с което напълно заслужават нашето уважение за своята смелост… Вестниците могат да публикуват сензационни статии, написани в някой тих кабинет, докато в същия момент киноператорите ще трябва да бъдат на огневата линия, да рискуват живота си... Така толкова охулваният иначе кинематограф ще се окаже най-ценният служител на прогреса, ще допринесе огромна полза за историята“ (Dureau 1912: 3-4).

Подвизите на „гомонци“

Едни от първите всред тези „фотографи“ на историята са „гомонци“ – киноператорите на *Gaumont*, „най-древната“ сред всички кинокомпании, просъществували до наши дни. Основана през 1895 от инженера и изобретателя Леон Гомон/Léon Ernest Gaumont (1864–1946), тя подхваща редовно филмопроизводство от 1897 – до 1914 нейното студио за игрални филми „Сите LG“ (инициалите на Леон Гомон) е най-грандиозното на планетата. Скоро продукцията му залива целия свят – благодарение на представителствата, които дружеството открива в най-големите градове на всички континенти[4]…

„Компанията Гомон – пише на 9.XI.1912 излизащото в Ню Йорк седмичното филмово списание *Moving Picture World* (1907–1927) (Kardjilov 2018a: 124-139) – като оценява важността на яростния конфликт между Турция и съюзниците, избухнал на Балканите, ала застрашаващ да обхване цяла Европа, има свои кинооператори както в редиците на османските въоръжени сили, така и сред атакуващите армии. Филмът незабавно ще бъде изпратен в Америка, за да стане гвоздеят както на най-новия випуск на седмичния журнал на Гомон [*Gaumont Weekly*], така и на съботния кинопреглед *Паметни събития* [*Great Events*]. Смелостта на операторите на Гомон е пословична. Тя е гаранция, че заснетите от тях кръвопролитни епизоди ще бъдат ярки и вълнуващи“[5].

Потвърждавайки тези думи, английският киноисторик Стивън Ботомър уверява, че: „пред офиса си в Нюкасъл *Gaumont* поставят голям

---

[4] В съхранена до наши дни официална бланка на Societé des Etablissements Gaumont от 1911 българската столица фигурира сред градовете, в които френското дружество има свои клонове: Париж, Берлин, Лондон, Глазгоу, Барселона, Милано, Брюксел, Ню Йорк, София, Виена и Будапеща.

[5] Motion Picture Exhibitors' League. – *The Moving Picture World*, Vol. 14, № 6, 9.XI.1912, 538.

екран, върху който бива изобразена обширна карта, на която са били отбелязвани местата, където работят техните кинооператори“[6]. Самата компания подчертава своите амбиции, настойчиво заявявайки в своите реклами, че филмите ѝ за Балканската война са „самата истина“.

Балканските владетели

Още на 12 октомври 1912 сп. *Седмичен кинематографически преглед* огласява, че разпространяваният от същия ден в Германия седмичен кинопреглед на *Gaumont* (*Die Gaumont-Woche* № 41А) включва репортажа *За балканската криза*, показващ: „Монарсите на балканските държави България, Черна гора, Сърбия и Гърция, които искат да обявят война на Турция“[7]. Темата очевидно е била популярна, защото по това време и „Пате́ фрер“ прожектира филма *Балканските владетели*.

На 21.X.1912 в. *Пал Мал Газет* съобщава, че в някои лондонски кина вече се демонстрират кинокадри, показващи владетелите на Сърбия, България и Турция, посрещани с мълчание, докато появата върху екрана на черногорския крал и неговите войници дотолкова въодушевявала публиката, че отвсякъде екнали ръкопляскания[8]. И други британски периодични издания потвърждават, че „днешният кинопреглед“ е посветен на „Войната“: „Кралят на Сърбия присъства на съвещание; кралят на Черна гора с войниците си; българският цар пристига с карета пред парламента; турският султан минава по улиците на Константинопол“[9]. Според рубриката „Зали и филми“ на същия вестник, *Хъл Дейли Мейл*[10], показва „стария крал на черногорците“, „непоколебимия султан“, краля на Сърбия, „уловен в момент, когато присъства на съвещание“, царя на България, „откърван от парламента“[11]. Всъщност, най-скоростно реагира музеят на Мадам Тюсо, който още от 8 октомври спретва изложбата *Балканската криза*, в която биват експонирани восъчните фигури на турския султан и гръцкия крал[12], преименувана на 17 октомври на *Войната на Балканите* и попълнена с портретните модели на владетелите на България, Сърбия и Черна гора[13]. „Приликата е невероятна – твърди рекламата – монарсите изглеждат като живи… “[14]

До наши дни е съхранена и може да се види в YouTube (King Peter I of

---

[6] Bottomore, Stephen. In Time of War. – *Sight and Sound*, Vol. 3, № 9, September 1993, 32.

[7] Gaumont. *Kinematographische Wochenschau*, г. III, № 41, 12.X.1912, 35.

[8] The Talk of the Town. – *Pall Mall Gazette*, № 14815, 21.X.1912, 2.

[9] Amusements, Concerts, & c. – *The Hull Daily Mail*, № 8417, 21.X.1912, p. 4; № 8418, 22.X.1912, 4.

[10] *The Hull Daily Mail* – английски регионален всекидневен вестник, излизащ от 1885 до днес в пристанищния град Кингстън на Хъл в Източен Йоркшър (Северна Англия).

[11] Halls & Pictures. Prince's Hall Audience and Montenegrin King. – *The Hull Daily Mail*, № 8419, 23.X.1912, 5.

[12] Exhibitions. – *Pall Mall Gazette*, № 14804, 8.X.1912, 4.

[13] Exhibitions. – *Pall Mall Gazette*, № 14812, 17.X.1912, 4.

[14] The Theatres. – *The Globe*, 16.XII.1912, 6.

Serbia, the Tsar of Bulgaria Ferdinand I and King Carol I of Roma…) кратката (1 мин. 50 сек.) кинохроника *Войната на Балканския полуостров*, един от чиито междукадрови надписи, които са на шведски език, гласи: „Българският цар Фердинанд отива в парламента“. И наистина в рамките на един кадър от 22 сек. се вижда: покритият с жълти павета площад пред Народното събрание; строените върху него в редица войници; част от състава на Лейбгвардейския конен полк, често използван при церемониални случаи; пристигането на цар Фердинанд I пред парадния вход на парламента в София – в теглена от два бели коня открита каляска; ъгловата сграда на БАН (мярва се и час от фасадата на Събранието). Но, лентата се оказва на „Патé фрер“ – наименованието на френската целулоидна империя е изписано върху титулния надпис, а емблемата ѝ (наперената галска петле) грее върху всеки междукадров надпис.

Началото

Посредством своя кинопреглед № 43В *Gaumont* представя от 26 октомври в Германия „Най-новите събития от военния театър на Балканите“, основното от които е „Напредването на българските войски срещу Турция“[15]. В същия ден *Gaumont Weekly*, американската версия на френския оригинал *Gaumont actualités*, показва в Новия свят: „подготовката за бойните действия във военната зона“ – кинокадри, обединени под титула *Балканската криза* (*The Balkan Crisis*)[16], а във Франция се появява *Gaumont actualités* (г. III, № 43), съдържащ цял блок от репортажи, онадсловен „Войната на Балканите. В България“ („LA GUERRE DANS LES BALKANS. En Bulgarie“): „1. Оживление по улиците на Русе [Roustchouk]. 2. Очаквайки влака, който ще ги откара на границата, местни младежи играят „хоро“ [„Horo“]. 3. Изоставени продоволствени стоки на брега на река Дунав [Danube]. 4. Румънски кораб пристига, за да натовари чужденци, пребиваващи в България. Метраж: около 185 метра“[17].

На българо-румънската граница

След по-малко от месец *Седмичен кинематографически преглед* анонсира поредната (№ 52) филмова програма на *Gaumont,* едно от заглавията в които е *На българо-румънската граница* (*An der Bulgarisch-Rumänischen Grenze*) – документален (№ 4084), с дължина 96 м., времетраене – 5 мин., цена – 109,95 марки[18]. Същият брой (на с. 36) предлага и обширно съдържание на филма, сдобил се междувременно с подзаглавието „Най-нови снимки от Русе [Rustschuk]“[19]. В средата на декември списанието отново споменава заглавието,

---

[15] Gaumont. *Kinematographische Wochenschau*, г. III, № 43, 26.X.1912, 35.

[16] Comments on the Films. Independent. – *The Moving Picture World*, Vol. 14, № 6, 9.XI.1912, 555.

[17] Gaumont actualités. – *Cine-Journal*, г. V, № 218, 26.X.1912, 49.

[18] Gaumont. *Kinematographische Wochenschau*, г. III, № 47, 23.XI.1912, 8.

[19] Gaumont. *Kinematographische Wochenschau*, г. III, № 47, 23.XI.1912, 36.

огласявайки „датата на последната поръчка за програмата“[20]. Според сайта *The German Early Cinema Database* филмът *На българо-румънската граница* (с цензурна карта № 2644, издадена в Хамбург) е продукция на *Elge Gaumont*, предлаган и оцветен – екстра, за която се е доплащало 13,95 марки[21]. През 1912 „пътеписът“ е предлаган и в Англия под титула *Bulgarian Travels* (300 фута – 91 м.) – показващ както река Дунав, така и град Русе[22].

Възможно е операторът на „русенските обекти“, включени в кинопреглед *Gaumont actualités*, да е заснел повечко материал, който в централата на фирмата са обединили в по-голям документален филм. Възможно е също този Гомонов оператор да не е минал случайно през крайдунавския град, а да е попаднал там на път за Тракийския театър на Балканската война – тръгвайки от Русия и прекосявайки Румъния.

В Тракия

От 7 декември 1912 *Gaumont* пуска по екраните на Германия своя кинопреглед № 49A, съдържащ няколко кадъра „За Балканската война“: „Ямбол [Jambouli]. Българският цар Фердинанд в българската щабквартира. Военният летец Таракчиев [Faratschieff] в разговор с нашия кореспондент. Останките от летателния апарат на лейтенант Таракчиев, свален от турците“[23].

„Българската щабквартира“ (щабът на действащата българска армия) напуска София на 29 септември/11 октомври 1912 и се установява първоначално в Стара Загора, чиято железопътна гара пък приютява царския влак, обитаван от Фердинанд и свитата му. Сетне щабът се премества в Ямбол, за да отседне за по-дълго време в Мустафа паша (Свиленград) – след превземането на града на 5/18 октомври 1912. Там на 15/28 октомври се появяват първите допуснати до фронта военни кореспонденти (предимно чужденци) – 59 на брой.

Тъкмо там, в полето край Свиленград, Първо аеропланно отделение устройва (от 11/24 октомври) свой аеродрум, от който на 16/29 октомври 1912 пилотите Радул Милков (командирът на отделението) и Продан Таракчиев (наблюдател) излитат със своя биплан „Албатрос“ и извършват разузнавателен полет над обсадения Одрин – акт, квалифициран най-често като „бойното кръщение на младата българска авиация“. След 1 час и 20 мин. двамата се завръщат живи и здрави „под нестихващите аклама-ции на събралата се на летището войска“, ала с пет пробойни в корпуса на „Албатрос“[24].

---

[20] Gaumont. *Kinematographische Wochenschau*, г. III, № 50, 14.XII.1912, 40.

[21] The German Early Cinema Database (1895–1920) – https://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/ (27.II.2025)

[22] *Kinematograph and Lantern Weekly* – Monthly Alphabetical Film Record, December 1912

[23] Gaumont. *Kinematographische Wochenschau*, г. III, № 49, 7.XII.1912, 47.

[24] Dimitrova, Sonia. Първите стъпки на българската бойна авиация [Parvite stapki na

И първият випуск на *Die Gaumont-Woche* за 1913 (№ 1А от 4.I.1913) показва „Картини от Балканската война“: „Българите в Лозенград [Kirk-Kilisse]. По време на битката при Лозенград турците изоставят 150 оръдия и близо 20 милиона снаряда. Хавер паша [Xaver Pascha], който бе взет в плен при Лозенград заедно с 80 офицери и 1200 войници“[25]. Навярно същите кадри са съставлявали и кинопреглед № 1В от същата дата, представен в същия брой на *Седмичен кинематографически преглед*, но описани по-различно: „Българите в Лозенград. Обоз от 5000 каруци докарва муниции за българската артилерия. Състоянието на българските оръжия след битка „на нож“ [Bajonnett-Kampf] с турците“[26].

Лозенградската операция е първото голямо сражение в Източна Тракия по време на Балканската война. В продължение на три дни (9/22–11/24 октомври 1912) Първа и Трета българска армия, командвани съответно от генералите Васил Кутинчев и Радко Димитриев, настъпват срещу концентрираните около града сили на османската Източна армия и ги отблъскват на юг. При отстъплението си турците действително „изоставят“ много оръжие и муниции. Успехът в тази битка позволява на нашите войски напълно да обсадят Одринската крепост. Самият Лозенград бива завладян (на 11/24 октомври) толкова вихрено, че османският военачалник Махмуд Мухтар паша, син на Великия везир, зарязва в местния офицерски клуб своите сребърни пищови и златна сабя, които ген. Радко Димитриев запазва за спомен. Всъщност предводител на турския аскер при Лозенград е върховният главнокомандващ на Източната армия Абдулах паша, станал свидетел на поражението. Споменатият в анотацията Хавер (или Ксавер) паша ще да е бил някой от около 1500-те османски войници и офицери, попаднали в плен на българите.

В Лозенград е бил заснет и епизодът, показващ „Генерал Савов, началник на българския генерален щаб, напуска щабквартирата“, включен в кинопреглед *Die Gaumont-Woche* (№ 2В от 11.I.1913). По време на Балканската война ген. Михаил Савов (двукратен военен министър 1891–1894 и 1903–1907) е назначен на новосъздадения пост „помощник на главнокомандващия“ (цар Фердинанд I). На образа му се любуват и американците в *Gaumont Weekly* (№ 48 от 5.II.1913), съдържащ репортажа „ген. Савов – победоносния български командир на стан край Лозенград [Kirk Kilisse]“[27].

В същия випуск на *Die Gaumont-Woche* присъстват още два обекта, заснети от оператори на *Gaumont* по време на въоръжения конфликт: „София. Пред редакциите на всекидневниците се тълпят хора в очакване на последните новини. Димотика. Няколко понтона, отнети от турците. Главната улица на града след превземането му от българите“. Те, заедно

---

balgarskata boyna aviatsiya]. Available at: https://bad1957.org/boina_aviacia.html

[25] Gaumont. *Kinematographische Wochenschau*, г. IV, № 1, 4.I.1913, 51.

[26] Gaumont. Kinematographische Wochenschau, г. IV, № 1, 4.I.1913, 51.

[27] Independent Film Stories. – *The Moving Picture World*, Vol. 15, № 7, 15.II.1913, 716.

с лозенградския, увековечил образа на ген. Савов, биват обединени в кинопреглед под общото заглавие *Картини от Балканската война*[28].

Лозенградската операция е последвана от Люлебургаско-Бунархисарската (15/28 октомври – 20 октомври/2 ноември 1912), принудила основните османски сили в Източна Тракия да се оттеглят към укрепената Чаталджанска позиция, държаща подстъпите към столицата Константинопол (Цариград). Дълга около 28 км и разположена в най-тясната част на провлака между Мраморно и Черно море, тя спира (на 30 октомври/ 12 ноември) победоносния дотогава ход на българските войски. В героичните опити да се преодолее защитната линия, проведени на 4/17– 5/18 ноември 1912, са понесени тежки загуби, дадени са много жертви (1480 убити, 1400 безследно изчезнали, 13 000 ранени). Осъзнавайки, че атаките не дават резултат, българското командване подписва на 20 ноември/3 декември предложеното от турска страна примирие. На същата дата в двореца „Сейнт Джеймс“ започва Лондонската мирна конференция. Но на 10.I.1913 партията на младотурците извършва преврат в Цариград и поради това на 16 януари преговорите в Лондон са прекратени, а бойните действия – подновени...

Тъкмо възобновяването на войната отразяват кинокадрите, изграждащи епизода, озаглавен *Балканската война* и присъстващ в *Die Gaumont-Woche* (№ 3А от 25.I.1913): „Чаталджа (Турция). Българите връщат своите оръдия на бойната линия с оглед възможността за възобновяване на боевете. Чаталджа. Български войници отдъхват в своя полеви лагер“[29].

Превземането на Одрин

Близо шестмесечната обсада на Одрин завършва на 13/26 март 1913 с превземането на града, превърнат в крепост, опасан от десетки фортификационни съоръжения, бункери, укрепления, окопи и насипи, заграждения от бодлива тел… Дни след това оператор на *Gaumont* снима в околностите на селището и неговият материал попада в кинопреглед № 17А от 25 април 1913, чийто основен епизод, озаглавен *За Балканската война*, съдържа следните кадри: „Укреплението Чайтам-Тарлу [Chaitam Tarlou] пред Адрианопол. Последиците от обкръжението: 6000 турски пленници, болни от холера, лагеруват на 6 км от града. За първи път победоносните офицери влизат в голямата джамия „[Султан] Селим“[30]. И в Америка виждат навярно същия репортаж, включен в *Gaumont Weekly* (№ 62, 14.V.1913), но аномтиран по-различно: „Падането на турския град Одрин – месеци след обсадата, довела до капитулацията му пред сърбите“[31].

---

[28] Gaumont. *Kinematographische Wochenschau*, г. IV, № 2, 11.I.1913, 35; № 3, 18.I.1913, 39.

[29] Gaumont. *Kinematographische Wochenschau*, г. IV, № 4, 25.I.1913, 35.

[30] Gaumont. *Kinematographische Wochenschau*, г. IV, № 18, 3.V.1913, 29.

[31] Independent Film Stories. – *The Moving Picture World*, Vol. 16, № 8, 24.V.1913, 854.

Вярно е, че в обкръжението на крепостта взема участие сръбски контингент, но тя капитулира пред българите – командващият отбраната на града Мехмед Шукри паша предава сабята си на ген. Никола Иванов, командващия Втора армия. Превземането на Одрин е последният решителен удар срещу Османската империя, който довежда до края на Балканската война. На 12/25 април 1913 е подписано примирие, а на 17/30 май 1913 – Лондонският мирен договор.

Междусъюзническата война

На 16/29 юни 1913 избухва Междусъюзническата война, която трае кратко (1 месец, 1 седмица и 5 дни), приключвайки на 28 юли/10 август с подписването на Букурещкият договор. И двете събития биват отразени в *Die Gaumont-Woche*. От 15.VIII.1913 по екраните на Германия тръгва № 33А, показващ мигове от „Гръцко-българската война", водеща се по долината на река Струма: „По пътя си край Кресна българите разрушават мостовете, за да затруднят придвижването на гръцката армия. Гръцката артилерия на позиция край Кресна"[32]. Напредващите гръцки войски минават теснината – след тежки боеве между 9/22 и 11/24 юли, но са спрени при Симитли (12/25–14/27 юли). По същото време и на същото място пише своите репортажи френският журналист и писател Гастон Дешамп (Gaston Deschamps), „знаменитият сътрудник" на парижкия вестник *Le Temps* (1861–1942). На 27.VIII.1913 изданието помества дописка на своя кореспондент, изпратена от Балканите. Текстът (или част от него) бива преведен и отпечатан през октомври–ноември в първото българско филмово списание *Киножурнал*. В материала, озаглавен „Хвала на кинематографическите оператори (Впечатление от войната)", Дешамп възхвалява (с право) „военните кинематографически оператори", описва несгодите, които те са принудени да понасят заедно с редовите войници – „в землянки, или под открито небе", готовността им за „подвизи" в името на „своята мисия" – „да удовлетворят каприза и куриозността на взискателната публика". За да убеди читателя в правотата на своите думи, авторът описва случка, на която сам е станал свидетел: „Видях в Кресненското дефиле един оператор, който не обръщаше внимание на града куршуми, които се сипеха около него, а спокойно въртеше манивелата на своя апарат"[33].

Кинопрегледът от 5 септември 1913 (№ 36А) предлага обект, заснет в румънската столица: „Букурещ. В чест на подписването на Букурещкия мир кралското семейство присъства на благодарствен молебен [Tedeum]"[34].

---

[32] Gaumont. *Kinematographische Wochenschau*, г. IV, № 34, 16.VIII.1913, 39.

[33] Хвала на кинематографическите оператори (Впечатления от войната). – *Киножурнал*, г. I, № 10, 1913, 1-2.

[34] Gaumont. *Kinematographische Wochenschau*, г. IV, № 37, 6.IX.1913, 39.

Филмите

Gaumont не само включва репортажите от Балканите в своите кинопрегледи, но и ги обособява (когато броят им нараства) в самостоятелни филми, за които сп. *Седмичен кинематографически преглед* не информира своите читатели. Затова пък голяма част от тях са показани във Великобритания (Kardjilov 2021: 222-236) и САЩ: *Балканските владетели* (вече споменат), *Балканската криза* (с дължина 300 фута, „специален" и „превъзходен"[35]), *Балканската война* (1500 м., 83 мин.)[36], *Турското отстъпление от Люлебургас* (600 фута)[37], *Със сръбската армия на Балканите* (*With the Servian Army in the Balkans*)[38], *Бойните поля на Балканите* (*Battlefields of the Balkans*)[39], *Войната на Балканите*, за който от фирмата отпечатват специален плакат[40].

В каталога на Британския национален филмов архив (NFA) фигурира (под немския, навярно прокатен, титул *Sieger und Besiegte*) монтажният филм *Победител и победен* (471 фута, 144 м., 8 мин.) – продукция на *Gaumont*. Част от епизодите му са заснети в София: френската гимназия, превърната във военен лазарет; медицински сестри и санитари; дами от висшето общество раздават сладкиши на ранените, между които има и български, и турски военни… Други отразяват „българската кампания срещу Турция": отстъплението след битката при Люлебургас, бежанци на път към Константинопол, турски войски преминават по моста край град Чорлу[41].

За съжаление, днес дори в бездънната информационна база на сайта IMDb може да бъде открито само едно заглавие на *Gaumont*, свързано с темата – *Battlefields of the Balkans* (1912), данните за което най-вероятно са заимствани от сп. *Moving Picture World* и се изчерпват с премиерната му дата в Щатите – 14.XII.1912 (Battlefields of the Balkans 1912).

Операторите

Софийските кадри в *Победител и победен* най-вероятно са дело на кинооператора Чеслав Владислав Вислоцки[42], чието име присъства и в двата списъка на „военните кореспонденти, фотографи и художници, които се допущат на театъра на военните действия", изготвени от майор Христо Лефтеров – ръководителя на Цензурната секция при Щаба на действащата

---

[35] *The Stage*, Vol. XXXIII, № 1648, 17.X.1912, 36; № 1649, 24.X.1912, 36; № 1652, 14.XI.1912, 37.

[36] *The Stage*, Vol. XXXIII, № 1653, 21.XI.1912, 36; № 1654, 28.XI.1912, 36; *The Moving Picture World*, Vol. 14, № 10, 7.XII.1912, 936; № 11, 14.XII.1912, 1036; *The Moving Picture World*, Vol. 14, № 12, 21.XII.1912, 1223.

[37] *The Stage*, Vol. XXXIII, № 1653, 21.XI.1912, 36.

[38] *The Moving Picture World*, Vol. 14, № 9, 30.XI.1912, 836.

[39] Independent Release Dates. – *The Moving Picture World*, Vol. 14, № 13, 28.XII.1912, 1344.

[40] Our Poster Gallery. War in the Balkans. – *The Bioscope*, 7.XI.1912, 451.

[41] http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/title/517062?view=synopsis

[42] Личността на Чеслав Владислав Вислоцки тъне в гъст информационен мрак. Знае се само, че през 1895 завършва Вилнюската първа гимназия със сребърен медал, което означава, че по време на Балканската война е бил около 35-годишен.

армия (Lefterov 1938: 17-19). Поставен под № 103 в първия (от 26.IX.1912) и под № 95 във втория (от 13 или 14 октомври), „Чеслав Владисл. Вислоцкій“ бива охарактеризиран като „представител на „Кинамотогр. „Гомон“ (Lefterov 1938: 19), разпределен „при щ[аба] на 2. Армия“ (Lefterov 1938: 43). Майор Лефтеров не споменава славянина сред кореспондентите, останали до края на ноември, което означава, че по всяка вероятност Вислоцки си е тръгнал от фронта след подписването на Чаталджанското примирие (20 ноември 1912), за да се озове в София, където заснема споменатите епизоди от филма *Победител и победен*.

Тракийските кадри пък най-вероятно са на австралиеца Джордж Хюбърт Уилкинс/George Hubert Wilkins (1888–1958), изпроводен през 1912 г. в Константинопол от британския клон на *Gaumont* – *Gaumont Graphic*, за да заснеме на фото- и кинолента епизоди от Балканската война (Register of The Sir George Hubert Wilkins Papers). Придружавал турската армия, Джордж Уилкинс става свидетел на нейното грандиозно отстъпление след битката при Люлебургас. Негов спътник е фотографът Бърнард Грант – пратеник на лондонския Дейли Мирър. В своята книга *С армията на полумесеца* англичанинът предлага многобройни свидетелства за кинематографичната дейност на австралиеца. На 31 октомври двамата се спускат към река Чорлу, за да станат свидетели на „удивителна гледка на паника в нейната най-цялостна и яростна форма“. „Никога преди това не бях виждал – споделя Грант – хора, тъй полудели от страх... Мостът бе задръстен от отстъпващи войници. Той бе голям каменен мост, но въпреки това не можеше да побере тълпящите се колони, които напираха от отсрещния бряг“ (Gibbs 1912: 182-183). Там, на същата дата, Джордж Уилкинс ще да е заснел кадрите, изграждащи финалната част на *Победител и победен* (Australian Military Units).

На 17/30 октомври 1912 генералният директор за Русия на френското анонимно дружество *Gaumont* удостоверява писмено: „че нашият кинооператор г-н Пиер Новицки е командирован от нас в страните от Балканския полуостров за заснемане на актуални събития“. Така на бял свят изскача името на Пьотр Карлович (Константинович) Новицки (26.IV.1885–7.IX.1942) (Kardjilov 2018b: 77-160) – един от пионерите на руската кинооператорска школа (макар да е от украински или полски произход), родоначалник на военния кинорепортаж в своята родина, поставян сред „основоположниците на съветското документално кино“, натрупал своя опит у нас през Балканската война[43].

Освен целулоидна Пьотр Новицки оставя и целулозна диря – спомените „На война. (Откъси от впечатленията на кинематографическия оператор)“, отпечатани в сп. *Вѣстник кинематографіи*, чиито редактори още в началото представят автора като: „военния оператор на фирмата *Gaumont*,

---

[43] Федорин, Денис. За кадром. Русские фронтовые кинооператоры в Первой мировой войне. – *Старый Цейхгауз* (Российский военно-исторический журнал), № 6 (№ 62), 2014, 81.

прекарал два месеца в българската армия и завърнал се неотдавна от Чаталджанските позиции и от крепостта Лозенград [Киркилиссе]“[44].

В текста Пьотр Новицки възкресява пътуването си от българската столица до фронта, придвижващ се на югоизток с главоломна бързина, описва маршрута, извървян поне от стотина чуждестранни кореспонденти: София, Пловдив, Стара Загора, Ямбол, Голям Дервент, Елхово, Лозенград… Оказва се, че той не е осъществил прехода сам, а като член на изпроводена от *Gaumont* снимачна група, чиято националност също се изяснява: „Узнавайки, че сме руснаци“, твърди Новицки, българският цар („король“) Фердинанд „сподели с нас кратки впечатления от своето пребиваване в Русия“. Възможно е един от членовете на този екип да е бил Чеслав Владислав Вислоцки, възможно е един от двамата – Новицки или Вислоцки – да е осъществил споменатите русенско-дунавски кадри, ако се предположи, че са пристигнали у нас от Русия, прекосявайки Румъния.

По време на своите скиталчества Пьотр Новицки разменя няколко думи с цар Фердинанд; разговаря с поне един служител от неговата канцелария („Министерството на Двореца“); среща се (неедноkратно) с майор Христо Лефтеров – контакти, от които пришълецът храни само мрачни спомени, макар и да описва българина като „джентълмен – между другото прекрасно говорещ руски“; с руския военен аташе полковник Георгий Дмитриевич Романовски, който „взема под свое покровителство“ операторите в Лозенград; със сънародниците си журналисти Немирович-Данченко и Гучков; с „двама кореспонденти на големи английски вестници“; с „коменданта К.“, издал му „официално разрешение“ да следва „главната квартира“; налита (в Стара Загора) на „оператор от фирмата Э.“ (най-вероятно „Еклер“[45]) – „разочарован парижанин“, вече „прогонен“ от Мустафа паша, който „ни наприказва такива страхотии, че нашето по-нататъшно придвижване действително се очерта като повече от рисковано“…

В „пътеписа“ си „На война“ Пьотр Новицки не пропуска да спомене и за осъществяването на „ценни“ (според него) кинокадри по нашите земи. В Ямбол екипът прави „снимки на царя“, фиксирайки „портрета на главния вожд на освободителната война“. „Много ценен кадър“ – „атаката на

---

[44] Новицкій, Петр. На войнѣ. (Отрывки из впечатлѣній кинематографическаго оператора). – *Вѣстник кинематографіи*, № 3, 1913, 4.

[45] Основаното през март 1907 парижко дружеството „Синема Еклер“ (*Cinéma-Éclair*) изпраща трима свои оператори [opérateurs] по фронтовете на Балканската война – според сп. *Ciné-Journal*. Според сп. *The Moving Picture World* в началото на декември 1912 в Щатите е показана „втората от сериите“ за „Балканската война“, включваща следните епизоди: „В Мустафа паша. Временно разквартирувани български военни части. Нашествието към Адрианопол. Пехота и артилерия заемат позиции. Военни кореспонденти, прогонени от Генералния щаб. Първи автентичен изглед от бойното поле – обстрел със снаряди и куршуми. Изгаряне на трупове, за да се избегне опасността от холерна епидемия. Военен лагер в Стара Загора (25 октомври 1912). Турски войници, пленени в битката при Лозенград. Колона от пленници. Съставяне на списък с имената на пленниците. Из полята около Адрианопол – турски пленници очакват депортирането си в България“.

българите при село Ракли“ – бива унищожен по заповед на майор Лефтеров. Най-плодотворна е работата в Лозенград: „Апаратът трака цял ден, задъхвайки се“. „Смогнахме да се доберем до крепостта, посетихме фортовете и предните постове“. „Киноснимки от Чаталджа, Лозенград, Ямбол и Кадъкьой [Капитан Андреево] не съм виждал засега у други фирми – хвали се Новицки – и затова мога да кажа, че ние, руснаците, за сетен път поставихме рекорд и се оказахме единствените оператори на територията на българските военни действия“.

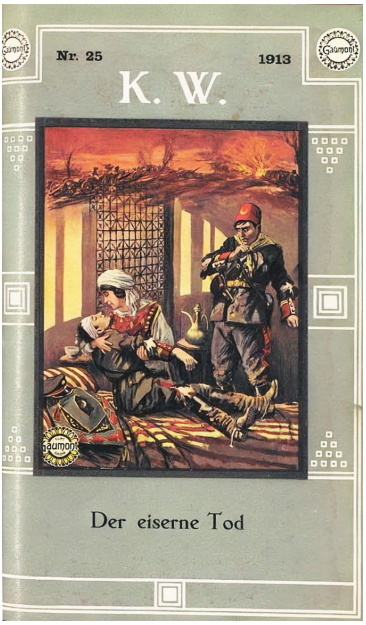
„Единственият упрек, който може да ни се отправи – смирено признава Пьотр Новицки – е, че нашите филми позакъсняха, но не по наша вина... В пощата не приемаха колети. В София пратките се получаваха от нашия агент, който препращаше безценната лента в Париж, но не директно, а през румънската граница – поредният хитроумен трик, с който се опитвахме да избегнем изключително строгата българска цензура“[46].

Биографична справка на Новицки (от 1920-те години) уверява, че той „отива да снима Балканската война“ през 1912, заменяйки „убития английски оператор Ричардсън“. Така към споменатите досега имена на „гомонци“ – Чеслав Вислоцки, Пьотр Новицки и Джордж Уилкинс – се прибавя и това на някой си Ричардсън.

През Балканската война върти манивелата на своята камера за *Gaumont* и Самсон Чернов/Samson Tschernoff (1882–1929). Тогава руснакът от еврейски произход крачи из тракийските поля редом с подразделенията на западните ни съседи, командвани от ген. Степа Степанович. Чернов заснема кадрите, включени в *Gaumont Weekly* и показващи „падането на турския град Одрин“, капитулирал „пред сърбите“. Той най-вероятно е и авторът на филма *Със сръбската армия на Балканите*.

---

[46] Новицкій, Петр. На войнѣ. (Отрывки из впечатлѣній кинематографическаго оператора). – *Вѣстник кинематографіи*, № 3, 1913, 5.



1. Корицата на сп. „Седмичен кинематографически преглед“ (Берлин)
The cover of the magazine *Weekly Cinematographic Review* (Berlin)



2. Под този титул са излизали седмичните кинопрегледи на *Gaumont* във Великобритания
The weekly film reviews of *Gaumont* were published under this title in Great Britain


Die
GAUMONT-WOCHE
3. Jahrgang. 40. Ausgabe.
Schnellste kinematographische Berichterstattung der
neuesten Ereignisse in aller Welt
sowie
Mode, Sport, Kunst und Literatur.

Toulon.
Stapellauf des Panzerkreuzers „Paris“ in Anwesenheit des Marineministers Delcassé und der höchsten Pariser Stadtbehörden.

Maisons-Lafitte.
Wettrennen um den grossen Preis „Coupe d'Or“, der von „Bonbon Rose“ gewonnen wurde.

Die Mode in Paris.
Strassenkleider.
(Schöpfungen des Hauses Zimmermann.)

Caldetas (Spanien).
Hier wurden die grossen internationalen Regatten ausgefahren.

Neuershausen.
Feierliche Beisetzung des Freiherrn Marschall von Bieberstein.

Johannisthal.
Der junge Aviatiker Hanuschke nach seiner aviatischen Bravourleistung.

St. Cloud.
16 Freiballons starteten um den von Madame de Kalmegeance gestifteten Preis.

München.
Das weltberühmte Oktoberfest auf den Münchener Festwiesen.

Madrid.
Feierliche Beisetzung der Infantin Maria Theresia, Schwester des Königs von Spanien.

Und andere Ereignisse mehr. Und andere Ereignisse mehr.

35

3. В Германия кинопрегледът на *Gaumont* се е наричал *Gaumont-Woche*
In Germany, the film review of *Gaumont* was called *Gaumont-Woche*



4. Титулният надпис (на шведски език) и три кадъра от кинохрониката „Войната на Балканския полуостров“

The title inscription (in Swedish) and three frames from the newsreel *The War on the Balkan Peninsula*

5. На 26 октомври 1912 във Франция се появява кинопреглед *Gaumont actualités*, озаглавен „Войната на Балканите. В България“ и съдържащ блок от репортажи, осъществени по нашите земи

On October 26, 1912, the film review *Gaumont actualités* appeared in France, entitled *The War on the Balkans. In Bulgaria* and containing a block of reports carried out on our lands





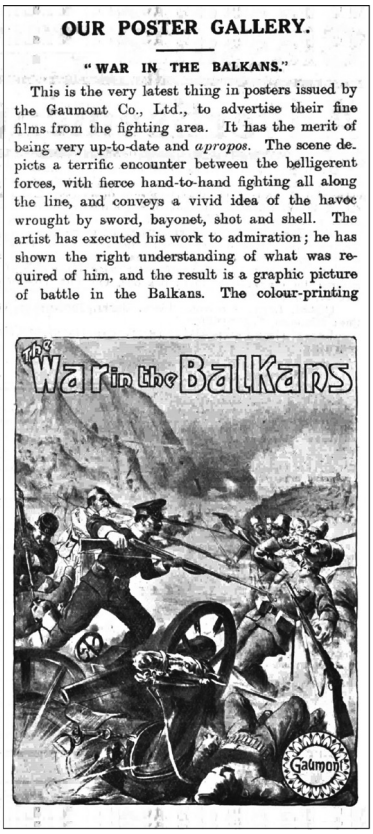
6. Част от 150-те турски оръдия, попаднали в ръцете на българите след битката при Лозенград

Part of the 150 Turkish cannons that fell into the hands of the Bulgarians after the Battle of Lozengrad (Kirk-Kilisse)



7. Рекламно каре в сп. *Moving Picture World* (30.XI.1912)

Advertising space in the magazine *Moving Picture World* (November 30, 1912)



OUR POSTER GALLERY.

"WAR IN THE BALKANS."

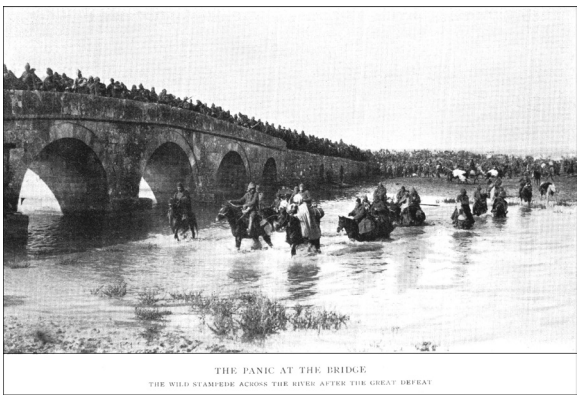
This is the very latest thing in posters issued by the Gaumont Co., Ltd., to advertise their fine films from the fighting area. It has the merit of being very up-to-date and *apropos*. The scene depicts a terrific encounter between the belligerent forces, with fierce hand-to-hand fighting all along the line, and conveys a vivid idea of the havoc wrought by sword, bayonet, shot and shell. The artist has executed his work to admiration; he has shown the right understanding of what was required of him, and the result is a graphic picture of battle in the Balkans. The colour-printing

8. Специалният плакат, отпечатан за филма „Войната на Балканите“ – сп. *Bioscope* (7.XI.1912)

The special poster printed for the film *The Balkan War* – *Bioscope* magazine (7.XI.1912)

9. Заснетото на филм от австралиеца Джордж Хюбърт Уилкинс грандиозно отстъпление на турските войски след битката при Люлебургас едва ли се е различавало от виждащото се на тази фотография, направена от англичанина Бърнард Грант по същото време (31 октомври 1912)

The spectacular retreat of the Turkish troops after the Battle of Luleburgas, filmed by the Australian George Hubert Wilkins, hardly differed from what is seen in this photograph taken by the Englishman Bernard Grant at the same time (October 31, 1912)



THE PANIC AT THE BRIDGE
THE WILD STAMPEDE ACROSS THE RIVER AFTER THE GREAT DEFEAT

1913.

На войнѣ.

(Отрывки изъ впечатлѣній кинематографическаго оператора).

Помѣщенная въ № 2 нашего журнала статья „Кинематографъ на войнѣ“ вызвала открытое к. Потуткою, интервью оператора фирмы „Гомонъ“, побывавшаго въ самомъ центрѣ военныхъ событій. Предлагаемъ ниже читателямъ нѣсколько изъ балканскихъ сценъ и нѣсколько эпизодовъ изъ Константинопольскихъ похожденій и изъ кровопролитія Кирклиссе, онъ любезно подѣлился со нами своими впечатлѣніями, сорвавши ихъ мимоходомъ, на ходу.

Прежде всего, позволю себѣ сказать нѣсколько словъ о положеніи кинематографа въ Болгаріи. Объѣхавъ большую часть этой небольшой страны, я встрѣтилъ всего лишь три кино-театра: въ Плевнѣ и въ Филиппополѣ,—по одному и въ Софіи—два. Интересно между прочимъ отмѣтить, что во время демонстрированія картинъ зритель настолько увлекается переживаніями героевъ пьесы, что громко выражаетъ свое сочувствіе или порицаніе. Кинематографъ у болгаръ еще новинка,—поэтому не мудрено, что имъ встрѣчали хлопало, иногда недоброжелатели.

Для того, чтобы попасть въ районъ боевой жизни, нужно было получить разрѣшеніе въ главной квартирѣ отъ начальника штаба генерала Ф. Не добравшись въ этому пункту представляло трудную и тяжелую задачу. Въ Софіи, несмотря на особую любезность нашего консула и военнаго министерства, намъ, какъ корреспондентамъ-операторамъ, въ „открытомъ листѣ“ отказали, сообщивъ лишь частнымъ образомъ, что ѣхать мы рѣшили ѣхать въ главной квартирѣ безъ разрѣшенія, то должны весьма поспѣшить лишь на свой страхъ и опасность. Хотя это обстоятельство и сулило намъ массу самыхъ разнообразныхъ непріятностей, но желаніе попасть къ позиціямъ было настолько сильно, что мы рѣшили не обращать вниманія ни на что и ѣхать на „авось“.

Прежде и непредвидя все-таки добрались до Стары Загоры—историческаго болгарскаго города, гдѣ состоялось официальное объявленіе войны. Встрѣтили мирную жизнь—оператора фирмы Э. которыя ран „Ураганъ“ изъ Мустафа-Паши. Разстроенный паническими настроеніями какъ столица непріятель вещей, что, дѣйствительно, двигаться далѣе было больше чѣмъ рискованно. Мы рѣшились на отчаянный шагъ и на тендерѣ паровоза пробились къ нимъ все-таки на это заключеніе и поспѣшили изъ типичный турецкій городокъ Имболи, гдѣ нѣкоторое время пребывалъ король Фердинандъ.



Петръ Новицкій—
операторъ О-ва Гомонъ.

Еще три дня терпѣли, и мы выѣхали въ Кирклиссе. Мнѣ удалось скоро найти своего коллегу, которому съ часъ на часъ должны были выслать. На утро, именно, фортуна обернулась въ нашу сторону. Нашъ путникъ, русскій подполковникъ Р., принялъ насъ подъ свое покровительство, и дни наши внезапно какъ будто красиво дѣлись. Встрѣтили здѣсь Некорнаева Дитченса, Гуцкова и еще двухъ корреспондентовъ крупныхъ англійскихъ газетъ. Аппаратъ трещалъ цѣлый день, „аккомпанируя“. Удалось пробраться въ крѣпость, посѣтить форты и побывать на форпостахъ, хотя мы и дрожали за каждый шагъ, такъ какъ обыски и уничтоженіе лентъ можно было ожидать съ минуты на минуту въ виду жалобъ и запросовъ другихъ операторовъ о притязаніи болгарскаго начальства. Мы бросали громадныя суммы денегъ нарочно для того, чтобы хоть часть ее отправить сюжетную пленку, такъ какъ почти никто не принимала. Въ Софіи идутъ почти цѣлыя ленты, а другія лишь переснимаются въ Парижѣ, но опять съ уменьшеніемъ, изъ-за чего передали черезъ румынскую границу. Снимки Чаталджи, Кирклиссе, Люлеби и Кодыкёй я повезъ у другихъ фирмъ не видалъ и могу сказать, что на сей разъ русскій побилъ рекордъ и оказался единственнымъ операторомъ на территоріи болгарскихъ военныхъ дѣйствій. Единственный урокъ, который намъ могутъ бросить, это то, что картины наши выходили, но это вина не наша, такъ какъ на болгарскую границу доставку негатива, идущаго изъ Парижа черезъ Будапештъ, что, въ связи съ посѣщеніемъ румынскими событіями, могло влечь за доставку въ смыслѣ не только порчи, но просто уничтоженія негатива.

Петръ Новицкій.

10. Спомените на Пьотр Новицки, озаглавени „На война. (Откъси от впечатленията на кинематографическия оператор)“, отпечатани през 1913 във „Вестник кинематографии“

The memoirs of Pyotr Nowicki, entitled *At War. (Excerpts from the Impressions of a Cinematographer)*, printed in 1913 in *Vestnik Cinematografi*

Библиография

Литература

Dureau (1912): G. Le cinématographe dans les Balkans. – Cine-Journal, г. V, № 216, 12.X.1912.

Gibbs (1912): Gibbs, Philip, Bernard Grant. Adventures of War with Cross and Crescent (Part I – With the Army of the Cross, Part II – With the Army of the Crescent). Methuen & Co. Ltd., 86 Essex Street W. C., London.

Kardjilov (2016): Kardjilov, Peter. Френското списание Cine-Journal (1908–1912) – достоверен източник на професионална информация за кинематографичната дейност в България [Frenskoto spisanie Cine-Journal (1908–1912) – dostoveren iztochnik na profesionalna informatsiya za kinematografichnata deynost v Balgariya]. – В: Изкуствата в Новото време: смесването на езиците. Изкуствоведски четения 2015 [Izkustvata v Novoto vreme: smesvaneto na ezitsite. Izkustvovedski cheteniya 2015]. Sofia.

Kardjilov (2018a): Kardjilov, Peter. Информацията за кинохрониките, заснети по българските земи през Балканските войни, публикувана в периода октомври 1912 – май 1913 г. от нюйоркското филмово списание [Informatsiyata za kinohronikite, zasneti po balgarskite zemi prez Balkanskite voyni, publikuvana v perioda oktomvri 1912 – may 1913 g. ot nyuyorkskoto filmovo spisanie The Moving Picture World]. – Балканистичен форум (Balkanistic Forum), XXVII, 1/.

Kardjilov (2018b): Kardjilov, Peter. Кинохрониките, заснети по българските земи през Балканската война (26.IX.1912–17.V.1913) – Военноисторически сборник, г. LXXXXII, № 1 [Kinohronikite, zasneti po balgarskite zemi prez Balkanskata voyna (26.IH.1912–17.V.1913) – Voennoistoricheski sbornik, g. LXXXXII, № 1].

Kardjilov (2021): Kardjilov, Peter. Кинохроники, заснети из българските земи по време на Балканската война според Британския периодичен печат (1912–1913). – В: Пътешествия. Изкуствоведски четения 2020. Том II. – Ново изкуство [Kinohroniki, zasneti iz balgarskite zemi po vreme na Balkanskata voyna spored Britanskiya periodichen pechat (1912–1913). – V: Pateshestviya. Izkustvovedski cheteniya 2020. Tom II. – Novo izkustvo]. Sofia.

Lefterov (1938): Lefterov, Hristo. Балканската война. По дневника на Цензурната секция при Щаба на действуващата армия. Спомени и документи [Balkanskata voyna. Po dnevnika na Tsenzurnata sektsiya pri Shtaba na deystvuvashtata armiya. Spomeni i dokumenti]. Sofia.

Периодични издания

Balkanistic Forum [Балканистичен форум]. Blagoevgrad.

Vestnik kinematografii [Вѣстник кинематографіи]. Moskva.

Voennoistoricheski sbornik [Военноисторически сборник]. Sofia.

Kinozhurnal [Киножурнал]. Sofia.

Starij Zeighaus [Старый Цейхгауз – Российский военно-исторический журнал]. Moskva.

The Bioscope (London)

Cine-Journal (Paris)

The Daily Mirror (London)

The Globe (London)

The Hull Daily Mail (Kingston upon Hull)

Kinematograph and Lantern Weekly (London)

Kinematographische Wochenschau (Berlin–Vienna)

The Moving Picture World (New York)

Pall Mall Gazette (London)

Sight and Sound (London)

The Stage (London)

Le Temps (Paris)

Интернет източници

Australian Military Units. Captain George Hubert Wilkins, MC & Bar. Available at: http://www.awm.

gov.au/people/timeLine_59276.asp

Battlefields of the Balkans (1912). Available at: http://www.imdb.com/title/tt1206901/

Dimitrova, Sonia. Първите стъпки на българската бойна авиация [Parvite stapki na balgarskata boyna aviatsiya]. Available at: https://bad1957.org/boina_aviacia.html

King Peter I of Serbia, the Tsar of Bulgaria Ferdinand I and King Carol I of Roma... Available at: https://www.google.com/search?q=king+peter+I+of+Serbia%2C+the+tsar+of+Bulgaria+Ferdinand+film&oq=king+peter+I+of+Serbia%2C+the+tsar+of+Bulgaria+Ferdinand+film&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIHCAEQABjvBTIHCAIQABjvBTIHCAMQABjvBTIKCAQQABiABBiiBDIHCAUQABjvBdIBCDUxNjdqMGo3qAIAsAIA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:bd6f8a43,vid:X4ZhuEaDyq8,st:0

Register of The Sir George Hubert Wilkins Papers. Available at: http://polarmet.mps.ohio-state.edu/Archival/Wilkins/

The British Film Institute (BFI). Available at: http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/title/517062?view=synopsis

The German Early Cinema Database (1895–1920). Available at: https://earlycinema.dch.phil-fak.uni-koeln.de/

The Internet Movie Database (IMDb). Available at: http://www.imdb.com/title/tt1206901/

Summary

The magazine *Weekly Cinematographic Review* (*Kinematographische Wochenschau*) was published in Berlin from 1910 to 1914 as the organ of the French film company *Léon Gaumont* (Organ der Firma *Léon* Gaumont), published by its branch in Vienna, which opened in 1909. The entire issue of the publication is preserved in the library of Heinrich Heine University in Düsseldorf, with the years 1912–1914 being digitised. It was during this period that combat operations developed on the fronts of the two wars – the Balkan War (1912–1913) and the Second Balkan or Inter-Allied War (1913), in which the Kingdom of Bulgaria took an active part. According to the information in the *Weekly Cinematographic Review*, Gaumont's cameramen covered some of the actions of the Bulgarian army during this period, and the footage they shot was included as objects in the company's regular weekly film review, distributed worldwide. During the two wars in which Bulgaria took an active part, the magazine published information about photographs taken in our lands by *Gaumont* cinematographers – information completely unknown to researchers of the history of early cinema in our country.

Използване на архивни материали в българския филм „Кметът“ като универсален модел в документалното кино

Use of Archival Materials in the Bulgarian Film “The Mayor” as a Universal Model in Documentary Cinema

Петя Александрова[1]
Нов български университет

Petia Alexandrova
New Bulgarian University

Абстракт: В „Кметът“ се използват класическите техники при създаване на исторически документален филмов портрет: архивни материали, интервюта с експерти и/или живи свидетели и роднини, игрални възстановки на събития. Предвид периода на разказа, архивните материали включват: фотографии, лична колекция на семейството, пощенски картички, документи (от Държавния архив, Столична община, Комисията по досиетата и Народния съд), кинохроники и откъси от чужди филми. Така се изгражда пълнокръвен образ на Иван Иванов, хидроинженер, осигурил на софиянци вода от Рила, кмет на столицата между 1934 и 1944 година, съден след това и следен от Държавна сигурност.

Ключови думи: Иван Иванов, София, рилски водопровод, Народен съд, Държавна сигурност

Abstract: “The Mayor” employs classical techniques used in the creation of historical documentary portraits: archival footage, interviews with experts and/or living witnesses and relatives, as well as dramatised reenactments of events. Given the historical period covered in the film, the archival materials primarily include photographs, items from the family’s private collection, postcards, official documents (from the State Archives, Sofia Municipality, the Commission on State Security Files, and the People’s Court), newsreels, and excerpts from foreign films. These elements collectively shape a vivid and multidimensional portrait of Ivan Ivanov – a hydro-engineer who brought water from the Rila Mountains to the people of Sofia, mayor of the capital from 1934 to 1944, later prosecuted and surveilled by the State Security services.

Keywords: Ivan Ivanov, Sofia, Rila Waterworks, People’s Court, State Security

Документалният филм „Кметът“, 56 мин., е създаден през 2009 г. (показан през 2010) Сценарист е Адела Пеева, тя е и режисьор заедно с Антоний Дончев, което често се забравя[2]. Оператор е Жоро Неделков,

---

[1] *Petia Alexandrova is a Professor in the Film and Television Department, New Bulgarian University. PhD – Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Science. Doctor of Science – New Bulgarian University. Books: ‘Short-form films: Advantages and challenges. Models and practices of Bulgarian short features’, 2019; ‘Transitional Stories for Culture and Communication’, 2015; ‘Lost in Seeing. Barriers in front of Audio-visual Media’, 2012; ‘Pains of the Title. From a Word to a Cinema Image’, 2007. Numerous articles on modern arts, cinema, theatre, and literature in LIK magazine, ARTizanin magazine, ‘Art’ weekly, ‘Democracy’ daily, ‘Trud’ daily, ‘Standart’ daily, ‘Culture’ weekly, etc. Awards: The Union of Bulgarian Filmmakers’ Award for Film criticism (2010), Golden feather (2006).*

E-mail: palexandrova@mail.bg

[2] Информацията за търсенията на екипа в различни архиви е взета от частен разговор с Антоний Дончев, един от режисьорите, проведен 18.10.2020./ The information about the team’s searches in various archives was taken from a private conversation with Antoniy Donchev, one of the directors, held on 18.10.2020.

а композитор – Борис Карадимчев. „Кметът“ е отличен с Наградата на София – за ярко постижение в областта на киноизкуството, награда за най-добър документален филм на Българската филмова академия, награда за режисура на Националния филмов фестивал „Златен ритон“, награда на фондация „Стефан Нойков“ – за принос към културата на София. Филмът е посветен на изпълнената с превратности съдба на инж. Иван Иванов (1891–1965), кмет на София 10 години 3 месеца и 15 дни между 1934 и 1944. По негово време наричали София „Малкия Брюксел“ и „Виена на Балканите“ (цитат от филма). На него столичани дължат водата от Рила и построяването на язовир „Бели Искър“, водноелектрическите централи „Пасарел“ и „Кокаляне“, езерото в Панчарево. Инициатор е на първия Градоустройствен план на столицата, част от който са сградите на Народната банка, Съдебната палата, Министерство на вътрешните работи и Телефонната палата, както и създаването на „Голяма София“ с присъединяването на околните села...

Иван Иванов получава образованието си на хидроинженер в Мюнхен, но тази диплома вместо за престижна е оценена като предателство от новите управници след 1944, когато Народния съд го осъжда на смърт като „германски агент“ и за „провеждане на профашистка политика“. Все пак „съветските другари“ (цитат от филма) оценяват качествата му на специалист и присъдата е заменена с доживотен затвор, а Иванов е освободен предсрочно, за да работи (инкогнито като инженер) по построяването на язовир „Искър“. Мащабните му проекти са неблагодарно забравени до края на социализма и авторите чрез филма му отдават заслужено признание – нещо като реабилитация на една забележителна личност.

Съживяването на този спомен се изгражда в три пласта. Първият е използването на архиви, което е основната тема на текста. Вторият е интервюта, които също са от различен характер. Едните са разговори с хора, които са го познавали. Логично, предвид времето на неговия живот, те не са много и са възрастни. В „Кметът“ участват две от трите дъщери на Иван Иванов (Елза Иванова-Марикьова относително малко, но Бистра Иванова–Манова е водещ източник на информация), също човек, който е изливал бетон с Иван Иванов за язовир Искър. Другите интервюта са с експерти в областта, както историци (Елинка Бояджиева, Искра Баева), така и инженери (Георги Кушедов, Георги Куков, Виктор Шилегов) – при тях се търси разнообразие на гледните точки и на аспектите на дейностите на Иван Иванов. Третият пласт на филма са възстановките – те се използват там, където е невъзможно да се осигурят документи, снимки или кадри (убеждаването на Иван Иванов да сътрудничи като специалист на новата власт с отмяна на смъртната му присъда). В този сегмент се търси визуална прилика на изпълнителя на ролята на Кмета и изборът успешно пада върху Валентин Танев (с преход от рисувания портрет на Иванов върху лицето на актьора). Останалите участници – Захари Бахаров и Иван Юруков – са избирани по логиката на познати и любими лица.

Нека да се върнем към основната канава на разказа, която е изградена от архиви. Предвид периода на разказа и на живота на Кмета, могат да се използват писмени документи, фотографии, филмови ленти. Телевизия все още не съществува, така че изходен материал от нея е невъзможен. Важно е да се отбележи съдействието от страна на семейството на всички нива – като живи участници с интервюта, но и с предоставяне на снимки особено интимни (разгърната е любовната, а после и фамилна история със съпругата му германка, споделила живота му в България), писма и запазени лични документи, които вече са притежание на Държавния архив.

Дейността на Иван Иванов се разгръща многопосочно във филма: кмет и обществена фигура; хидроинженер и специалист; съпруг и баща; човек съден от Народната власт и следен след 1944. Екипът на филма е издирвал материал по няколко основни канала. За начало за него се търси информация в Държавния архив. В регионалния архив на София (отдел на Държавния архив) той има фонд и отделна папка с над 100 единици и основно от нея се черпи материал за инженерната му дейност. В този период общината издава списание „Сердика“ (Serdika Digital Platform: Collection: Magazine: Serdika) и „Столичен общински вестник“ (Serdika Digital Platform: Collection: Newspaper: CAPITAL MUNICIPAL NEWSPAPER), които могат да се намерят в Столичната библиотека и също са основа за използване. Иван Иванов е кмет на София между 1934 и 1944 и следователно видна обществена фигура тогава, чиито действия се следят от цялата национална и столична преса, откриваема в Народната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ – оттам е например снимковият материал за строежа на Рилския водопровод (заслугите по това и до днес актуално съоръжение са причината да бъде назначен Иван Иванов за кмет след превратa 1934 г.), за новите общински жилища, пожарната и т.н.

Във филмовите хроники, съхранявани в БНФ, могат да се открият кметските изяви по различни, но конкретни поводи (рязане на ленти, водосвет, посрещане на кмета на Берлин и техните посещения, някои заседания на Общинския съвет).

По-трудно е намирането на фотоси и филмови откъси, които не са свързани със събития, не носят актуалност и обикновено се подминават от хрониките. Такъв е случаят, когато зад кадър се казва, че Иван Иванов е роден в Сливен през 1891 г. – кадри от Сливен тогава, естествено, няма (киното възниква след 1895 г.), затова са приложени кадри от парад в Сливен, на който е изписана датата 1878 и... останалото не се вижда, предполагам друга дата на някоя годишнина от Освобождението на България (1928?). Следването в Мюнхенската политехника през 1910 е онагледено с пощенски картички (притежание на семейството, вероятно са били изпращани до България с текст отзад), СГХГ пък разполага с маслен портрет на Иван Иванов, добре обигран при преходите.

Представянето на София като много чист и спретнат град, с поддържани улици, трамваи е снимано в стил импресия, за което много помага и

игривата музика на Борис Карадимчев. Голяма част от снимките с изгледи на столицата са купени от колекцията на Панайот Бърнев, публикувана на платформата Български визуален архив (Bulgarian Visual Archive). А движещите се изображения са от италиански хроники за София по повод сватбата на Борис III (1933) и от филма на Захари Жандов „Един ден в София“ (1946). За окото на зрителя през XXI век разликата на една снимка е от 30-те с тази от 40-те или 20-те на XX век си остава незабележима, ако е внимателно подбрана без спойлери като конкретни сгради или събития.

Точно обратното е, когато се споменава Балканската и Първата световна война – може да се използва българският филм „Балканската война“ на Александър Жеков или хроники, наши и на съседите ни, но не и да се включат кадри от други войни по друго време. Също и когато се обвинява Иван Иванов, че е посетил Хитлер по повод неговата 50-годишнина в навечерието на войната – тогава се налага да се купят секунди от Deutsche Kinemathek с конкретния парад (не примерно да се вземат кадри от „Триумфът на волята“ на Лени Рифенщал).

За събитията от времето на Втората световна война се подбират откъси след гледане преглед по преглед, за да се отделят кадрите как Филов подписва тристранния пакт или от Македония и присъединяването на Добруджа, а за бомбардировките се търси от къде ли не.

Няма да се спирам на проблемите с наличните визуални архиви, които се намират в БНФ, как те се съхраняват и доколко са дигитализирани в момента на създаването на филма. Ще се спра само как в „Кметът“ е изграден преломният момент в живота на Иван Иванов, а и на държавата ни – превратът на 9.09.1944 година и последвалия го Народен съд. Първо са документите: пankите от Народния съд (State Agency “Archives” (SAA). The Archives Speak. People’s Court 1944–1945)[3] (те не са описвани отделно за всеки), съхранявани в МВР, оттам в Държавния архив. Снимките са от вестник „Народен съд“, от който са излезли само няколко броя, предвид спецификата на самата институция, която е извън съдебната система на България.

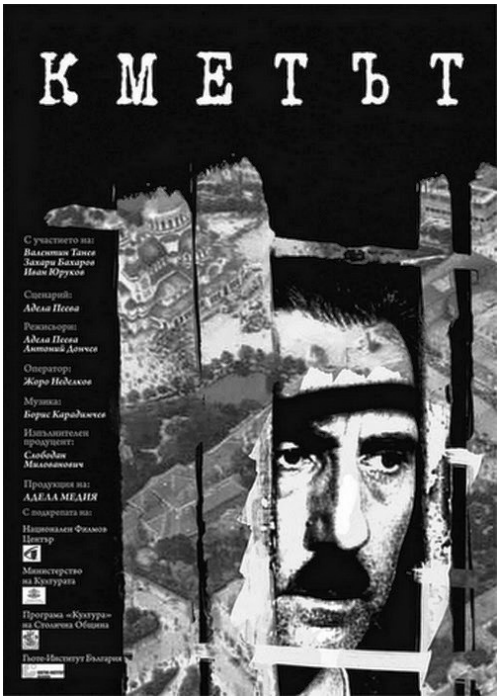
Но най-трудно е с видеопокритието, което е необходимо да се направи за Иван Иванов. Очевидно няма отделни кадри на заседания на неговия съдебен състав и на произнасяне конкретно на неговата присъда. Повечето от нас са виждали от Народния съд кадрите с осъждането на регентите (масово използвани в документалното кино), чието звуково покритие е с лошо качество, така че е добре да се сложи дикторски текст отгоре, за да не се забележи. Също така има заснет един от няколкото митинга срещу „палачите“ (в началото на филма, кадрите с бесилките), който пък няма фонограма, затова е сложен запис от Националното радио (ако ви направи впечатление, отварящите думи са „Говори София…“). Впрочем в архива на

[3] След появата на филма вече съществува дигитализиран архив с документи по делата на сайта.

Националното радио е открит и използван един-единствен запис с гласа на Иван Иванов – неговото слово в навечерието на Новата 1942 година – очевидно не е бил медийна и светска фигура.

Следващият период от живота на Кмета е „в немилост“ и е ясно, че напълно ще изчезне от филмовите хроники. Запазените снимки са само от семейния архив, тогава се разказва и по-подробно личната история. Но пък Иван Иванов се превръща в „следеният човек“. И като такъв разполага с досие, което се съхранява в Комисията по досиетата. То е източник на любопитна и атрактивна информация […] за дикторския текст. Тук режисьорите са намерили интересно и артистично решение. Следенето на Иван Иванов след 1944, за което има документи, но няма снимков материал, да бъде заснето с Валентин Танев в движенията му из града. Но то е направено със стоп кадри, все едно следящият снима с фотоапарат. И е в цвят сепия, което придава усещане за автентичност на друга, отминала епоха.

Крайният резултат говори за наистина голям кинематографичен професионализъм и използване на всички възможности на обигравање на наличните архиви. Вместо да се понесем чрез емоционалните интервюта за крещяща несправедливост в посоката на упреци и осъждане на виновниците, „Кметът“ запазва една сдържаност. Така оставя фактите от биографията на Иван Иванов, разкрити чрез разнообразен визуален архив, да говорят за делата и мястото му в новата история. Представям си, че точно така, без излишна патетика, той би искал да изглежда в очите на потомците – като човекът,





1. The Mayor 1 – Плакат на филма „Кметът“
Poster of the film “The Mayor”
https://ingivanivanov-mayorofsofia.blogspot.com

2. The Mayor 2 – Портрет на Иван Иванов
Portrait of Ivan Ivanov
https://ingivanivanov-mayorofsofia.blogspot.com

Библиография

Интернет източници

Bulgarian Visual Archive. Available at: https://visualarchive.bg/

Serdika Digital Platform: Collection: Magazine: Serdika. Available at: https://serdica.libsofia.bg/items/browse?collection=124&page=1

Serdika Digital Platform: Collection: Newspaper: CAPITAL MUNICIPAL NEWSPAPER. Available at: https://serdica.libsofia.bg/items/browse?collection=122

State Agency “Archives” (SAA). The Archives Speak. People’s Court (1944–1945). Available at: https://narodensud.archives.bg

Summary

The Bulgarian documentary film “The Mayor” (2009), directed by Adela Peeva and Antoniy Donchev, is a historical portrait of Ivan Ivanov (1891–1964), the mayor of Sofia between 1934 and 1944, who was later repressed by the People’s Power. His activity can be viewed from several angles: as a distinguished hydraulic engineer, as a successful mayor, as a repressed individual, and as a husband and father. The directors use different types of chronicle footage compared to his biography: 1. Archives to recreate the atmosphere of the time. 2. Archives with Ivan Ivanov as mayor and his affairs. 3. Archives after 9.09.1944, when he was tried by the People’s Court 4. Personal archives provided by the family. The period covered implies the use of filmstrip archives (before television networks), photographs, press, State Archives, People’s Court Archives, State Security files, etc. Thus, the directors have made full use of all kinds of sources and resources, which makes “The Mayor” a universal model for working with archives.

Стара анимация – нова анимация
Old Animation – New Animation

Радостина Нейкова[1]
Национална академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“

Radostina Neykova
National Academy of Theatre and Film Arts “Kr. Sarafov”

Абстракт: Настоящият текст разглежда спецификата и динамиката на анимационното изображение при различни по историческо време разработки на един и същ персонаж, една и съща история, едни и същи обиграни пространства... Избраните филми, върху които е базиран анализа, са: „Фантасмагория“ от 2008 година на сръбския режисьор Растко Чирич и „Маратон“ от 1988 на Александър Петров и Михаил Тумеля. Двата филма са съвременни разработки на стари и класически анимационни филми.

Ключови думи: анимационно изображение, нова анимационна интерпретация на стара тема, анимационно време и пространство, анимация и AI

Abstract: This text examines the specificity and dynamics of animated depiction in different historical periods of development of the same character, the same story, the same spaces depicted... The selected films on which the analysis is based are: “Phantasmagoria” (2008) by Serbian director Rastko Čirić and “Marathon” (1988) by Aleksandar Petrov and Mihail Tumelja. The two films are contemporary adaptations of old and classic animated films.

Keywords: animated image, new animated interpretation of an old theme, animated time and space, animation and AI

Анимационното кино е създадено от неограничената свобода в боравенето с рисунки или снимани обекти, и с взаимодействията им в кадъра. Огромният брой рисунки заменят всякакво механично преместване в реалността на движещия се на екрана персонаж от фаза към фаза. И фотографичността се проявява като резултат от покадровото заснимане (или рисуването направо върху лентата) на предварителните статични рисунки (или пози на куклата, или изрезката). Изображение, движение, време и пространство, сплетени в синтетична движеща се рисунка или обемна форма, доставят на възрастни и малки огромна радост, естетическото удоволствие от изображението и пораждат неутолима жажда да се забавляват с все повече и повече анимационни филми. Това става изкуството на хората, които казват за себе си: „Вярвам на всичко, което ми кажат.

---

[1] *Radostina Neykova, PhD, is a Professor in the National Academy of Theatre and Film Arts “Kr. Sarafov”, Faculty of Screen Arts. Director, screenwriter, art director and animator of short films (“The boy who erased the kisses“ (2024, in production), “Marmalade” 2020, “Ugly fairytale” 2018, “How Grumpy made repairs” 2015, “Trip” 2011, etc.), participated and received awards in numerous international and national film festivals. Author of the books: ‘Contemporary Children’s Cinema’ (2016); ‘The Comic on the Contemporary Screen’ (2011), and ‘Aesthetics, Technology and Communication in Cinema for Youth Audiences’ (2022), as well as numerous articles in the specialised literature on animated cinema, children’s cinema and comics.*

E-mail: radostneykova@gmail.com

Обичам да слушам невероятни истории. Способността ми да се учудвам е безгранична. Не съм преситен в никакво отношение. Не е моя работа, да въвеждам ред..." (Fellini 1982).

Анимационното кино е тясно свързано с всички останали изкуства. Натурното кино му дава „роднинската" поддръжка. Музиката, танцът, живописта, и т.н. се сплитат в синтетични анимационни образи. Процесите, които се извършват във фотографското кино, своеобразно се пречупват и модифицират в анимацията. Образната ѝ система се определя не само от дадеността на някакъв общоприложим анимационен стил, а и от изискванията на драматургията, от начина за донасяне на авторовите идеи в сложния звуко-зрим, изобразително-динамичен синтез.

На пръв поглед привлекателността на анимационния филм и действие се определя от изображението. Симпатични типажи, странни, а понякога и уродливи, привличат зрителя с причудливите си форми, с „невъзможни" деформации, с преувеличени мимики и жестове. Всички поколения зрители като че ли ги харесват. Възприемаме ги като отмора и смях, като съпреживяване и вживяване в напрежението, като осъзнаване на поуки, като бягство от реалността в мечтания фантазен свят, като изкуство.

Изкуството на анимационния филм внася новата и едновременно позната „реалност" чрез движение, което независимо от странната си хиперболизация, приемаме без съпротива. Зрителят леко и естествено възприема фантастичния анимационен свят и персонажите, родени от въображението, вплетени в историйки, които не са за вярване.

Идеята на настоящото изследване е да разглежда спецификата и динамиката на анимационното изображение при различни по време разработки на един и същ персонаж, една и съща история, едни и същи обиграни пространства...

Още първите размисли ме фокусираха към два филма – „Фантасмагория" от 2008 година на сръбския режисьор Растко Чирич и „Маратон" от 1988 на Александър Петров и Михаил Тумеля. Всъщност двата филма са съвременна (използвам „съвременна" за годината на създаване на филмите) разработка на стари и класически анимационни филми. Не използвам възстановка, защото новата екранна версия на филма абсолютно адекватно и диалогично общува с първообраза.

Пред 2008 година, по повод на 100-годишнината от създаването на един от първите анимационни филми в света – „Фантасмагория" на френския карикатурист Емил Кол, сръбският режисьор Растко Чирич решава да създаде история, в която съвременния 3D наследник на стогодишния рисувания типаж повтаря действията му, общува с прародителя си, преразказва в тримерен вариант историята му [...] Докато накрая не го качва на своя тримерен скутер, за да заминат заедно щастливи в светлото бъдеще. Класическият първообраз е нарисуван с черни линии на бял фон, и в посредством използван като негативно изображение. Човешка ръка – 3D натиска копче на клавиатурата и 3D програмата създава триизмерен модел

на човечето главоног. Сюжетът на произведението свързва два века и създава синтез на традиционна и компютърна анимация. Има вариант, в който филмът може да се гледа и със стереоскопични червени и зелени очила.

На много места в анимационната история сякаш зрителят минава пред и зад киноекрана. Пред него се развива действието на старата ръчно рисувана класика, а от другата страна – отново на екрана, но при обръщането му, историята се приповтаря от триизмерната компютърна графика. В триизмерните герои сякаш нарочно, за да подчертаят технологията на изображението, са оставени традиционните за този вид графика черти, които изграждат обеми и тримерности. Режисьорът създава и момент, в който двамата, различни по технологична направа герои, сменят местата си и рисуваният идва в пространството и обема на тримерния – обратното. Докато се стигне до „влизането" им в едно пространствено измерение. Където на ръчно създадения се ужасява от публиката, показана в кадър със зелени и сини тримерни очила.

В „Маратон" от 1988 на Александър Петров и Михаил Тумеля се разглежда „животът" и възприемането на популярния анимационен герой Мики Маус. Филмът е създаден във връзка с 60-годишнината от рождението на Дисниевия типаж. Всички познаваме популярния мишок, създаден от художника Ъб Айуъркс през 1928 година и първия музикален филм, режисиран от Уолт Дисни и Ъб Айуъркс „Параходчето Уили". Разбира се, използването на „първи" винаги носи капана на неточност и исторически преоткрития. Но в случая наистина използване името на Дисни като първи успял да популяризира и разпространи нововъведения и открития в екранното изкуство. „Параходчето Уили" е един от първите анимационни филми със синхронизиран звук и един от първите с напълно изработен постпродукционно саундтрак.

Историята на филма „Маратон" е простичка – точно като картичка за рожден ден. Две малки момчето застават от двете страни на екрана – едното се превръща в познатия на всички деца и възрастни мишок. Лентата е създадена е за участие в конкурс за отбелязването на 60-годишнината от рождението на Мики Маус. Второто момче си остава хлапето, очертано само с ос тъмен контур, което чисто по детски е жизнерадостно и енергично. И двете хлапета започват да танцуват, да се забавляват заедно, докато едното, човешкото хлапе расте, променя се, става младеж, млад мъж... докато остарее и екранният му партньор Мики Маус не му помогне да седне на стол, за да си почине. И чак тогава се появява ново човешко хлапе, което отново започва да гледа и танцува с образа на Мики Маус.

Остарява ли, и умира ли анимационният образ наистина? В приказката често смъртта става отправна точка за развитието на действието – смъртта на майката и появата на мащехата, която става двигател на развиващата се история, смъртта на бащата... присъстват. Понякога

има случаи, когато смъртта може да се заменени от дълъг с години или векове сън, от който героят отново може да „излезе“ посредством силно чувство (най-често отново любов). Пример за това е приказката за „Спящата красавица“, в която още в началото феите орисници променят злокобното пророчество за смърт чрез убождане от вретено, с това за стогодишен сън. И прибавят към него и условия, облекчаващи живота на Принцесата, като това всичките ѝ любим и хора, прислуга, придворни и познати да заспят с нея този стогодишен сън. Или винаги се намира жива вода, която да даде безсмъртие на героя. И винаги намерените с много труд, ум и търпение вълшебни средства помагат да се съживи умрели. Дори в истории като тази за „Храбрият оловен войник“ на Ханс Кристиан Андерсен, героят не умира напълно, разтопен от огъня, защото от него остава малкото оловно сърце. И почернялата като въглен звезда от балерината.

В приказките остаряването или смъртта може да се заменят и с изяждане, което обаче почти винаги не завършва с трагично умъртвяване. А изяденият след прекарано известно време в търбуха на животното успява да излезе с чужда помощ („Червената шапчица“), прегаряйки корема на звяра с факла („Пинокио“) и др. Но убийството може да бъде и заменено с чиста форма на канибализъм, който се е положително оценен, когато е извършен от добрия герой и наказан, когато го прави лошият. Змеят изяжда всички млади девойки в селото, но впоследствие е победен от Добрия юнак. Злата вещица храни Хензел, за да може впоследствие да го изпече и да го изяжда и т. н. Но когато Котаракът в чизми кара Великана да се превърне в мишка, за да го изяде, действието бива оценено като добра постъпка от децата.

Героят на Александър Петров и Миша Тумеля бавно остарява и бива „удвоен“, заменен от неговите деца, внуци, правнуци, в любовта и вдъхновението си от екранния образ на Мики Маус. В анимацията героите, независимо дали са смачквани, накъсвани, изгаряни или изстрелвани от гюлле, почти винаги не умират, а оживяват, изтупват се от прахта и отново се впускат в гонитба. Редките случаи на наистина състояла се смърт (както в първата част на „Цар Лъв“, реж. Роджър Алърс, Роб Минкоф) умрелият герой се завръща постоянно в главното действие, помагащ, даващ съвети или сили на протагониста.

Специфична черта на рисуваните герои е и това, че „изображенията не могат да бъдат убивани“ (Balázs 1988: 221). Много анимационни филми разработват точно тази безсмъртност на изображенията си. Анимационните изображения могат да бъдат изтрити (често случващо се събитие в „живота“ на Дафи Дък), смачкани, затъмнени, разтеглени, умалени или размножени, но не и убити. Старостта или смъртта не фигурира в техния списък с умения.

Рисуваният герой може да метаморфозира, да се преобразява от форма във форма, да „живее“ извън пространството и времето. И по този начин е много трудно да бъде умъртвен по какъвто и да е начин. Героят с

лекота може да премине от натура, през рисунка, защо не до изображение, съставено от множество накъсани парченца хартия. Но продължава да „живее“, без ни най-малко това да нарушава душевната му хармония. Във филми като този на Шванкмайер („Измерения на диалога“) на финала например двамата герои, застанали един срещу друг, се самоизяждат, и после пак се изплюват, за да се изядат отново, смесвайки глината, от която са направени. Но те не умират. Просто новата маса постепенно придобива старата си форма и продължава екранното действие, развивайки идеята на стария персонаж.

Докато изображението на Мики Маус остава същото през годините. Разбира се, тук може да спомена леката визуална трансформация, която реалният типаж на познатия на всички мишок претърпява през годините. Както в комиксов, така и в анимационен вариант. Но тези трансформации и промени са съвсем леки, извършени през дълъг период от време. И не са отразени или водещи действието в разглеждания филм. Деформацията на формата в анимацията сякаш е едно от основните средства, които не позволяват на героите да остареят. Разбира се, ако това не е изискано от режисьора. Превърнал се в анимационен персонаж, героят може и прави всичко – заема мястото на кукувицата в будилника, превръща се в автомат, лети и т. н. И може би „най-реалната“ му смърт става изгарянето на кинолентата, която запечатва неговия „живот“. Реална е физическо-химичната реакция на материала, която носи някаква нереалност и невероятност в смъртта на анимационните герои.

Последният пример, който искам да засегна, е излязлата преди дни информация за обучаването на AI система, базирана върху 81 от най-известните и класически анимации с приключенията на Том и Джери (Cartoonbrew 2025). Идеята на този вид обучение е да се изградят анимационни миниатюри, които да използват и създават екранни истории с класическите принципи и изображения на познати и обичани истории и герои.

Изследователите и дигитални сътворци анализират своята работа и споделят в публикувано изследване на своята работа “One-Minute Video Generation with Test-Time Training”, че: „Видеоклиповете разказват сложни истории с кохерентни сцени, съставени от динамично движение. Всяка миниатюра се произвежда директно от модела в един кадър без редактиране, сшиване или последваща обработка. Всяка история е новосъздадена“ (Cornell University. Arxiv 2025). Това „претворяване“ на старото екранно изображение и наратив изглежда лесно достижимо, манипулативно, но все още изпълнено с нелогични динамични връзки, странни преходи, непоследователност и прескачане в развитието на историята. Изграждането само на една сцена има нужда от задаването на огромно количество текстова информация за създаването на един декор или едно минимално анимационно движение. Например „Кулите на Световния търговски център са високи на фона на ясно, ярко синьо утринно небе. Улиците гъмжат от пешеходци в костюми. Жълтите таксита се движат бавно през натоварения трафик.

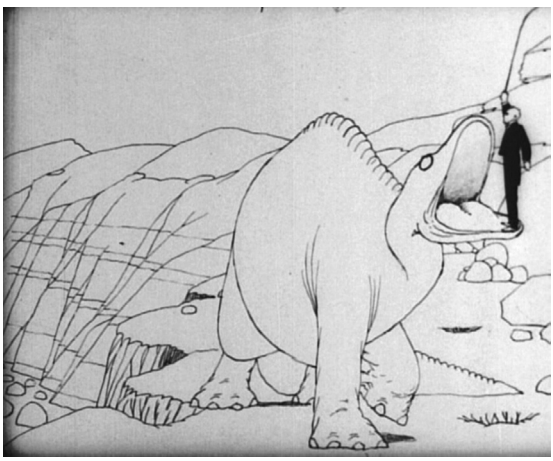
Слънчевата светлина се отразява рязко от стъклените прозорци на близките сгради. Том, синьо-сива котка, крачи бързо по широкия сив тротоар с едно черно куфарче в ръка. Във фоайето на Световния търговски център обширните мраморни подове отразяват топло златисто вградено осветление. Сиви мраморни колони и месингови тела подчертават елегантния вход, заедно с месингова асансьорна врата. Униформен портиер, облечен в тъмносин костюм, стои зад полиран дървен плот. Том, синьо-сивата котка, държейки своето едно черно куфарче в ръка, спокойно влиза отдясно и се приближава до вратите на асансьора. Лявата ръка на Том е празна..." (Cornell University. Arxiv 2025).

Ще оставя последната информация без анализ. Нека изчакаме и си помислим каква е разликата между създаденото и приповторено с авторски елементи и нови технологични средства старо екранно изображение. Какво привнася авторът и какво отнема, когато компилира свой екранен образ във вече съществуващо произведение? А ако не вкара въобще своя авторска доработка/разработка? Къде е граничната зона на старо и ново? Може би е добре да завършим с отворения коментар на ползвателите на онлайн дигитално съдържание: „Добрите художници копират, използвайки собствената си творческа същност, креативност, душа и сърце. Докато лошите творци правят това като самореклама, безразличие към етика и творческа същност".



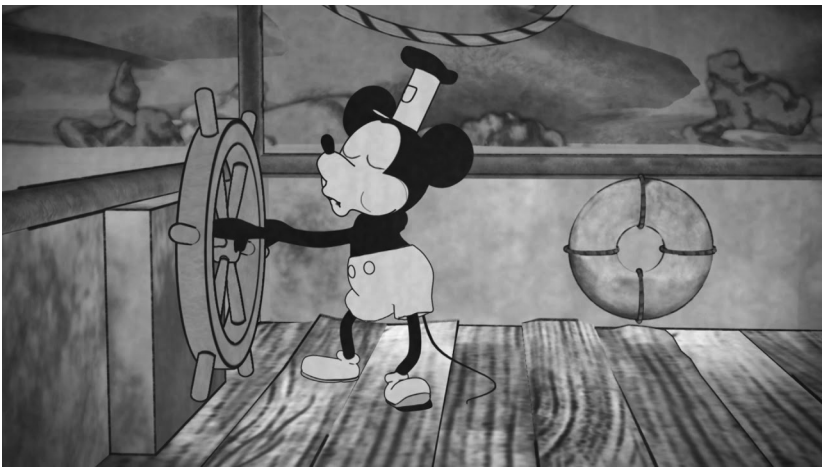
1. Кадър от филма „Фантасмагория", реж. Растко Чирич, Сърбия, 2008

Film-still from the film "Fantasmagorie", dir. Rastko Ćirić, Serbia, 2008



2. Кадър от филма „Динозавърката Гърти", реж. Уиндзър МакКей, 1914

Film-still from the film "Gertie the Dinosaur", dir. Winsor McCay, 1914



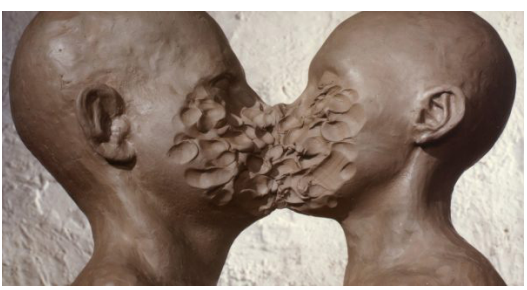
3. Кадър от филма „Параходчето Уили“, реж. Уолт Дисни, 1928
Film-still from the film “Steamboat Willie”, dir. Walt Disney, 1928





4. Кадър от филма „Маратон“, реж. Александър Петров и Михаил Тумеля, 1988
Film-still from the film “Marafon, dir. Aleksandr Petrov and Mikhail Tumelya, 1988

5. Кадър от филма „Маратон“, реж. Александър Петров и Михаил Тумеля, 1988
Film-still from the film “Marafon, dir. Aleksandr Petrov and Mikhail Tumelya, 1988



6. Кадър от филма „Измерения на диалога“, реж. Ян Шванкмайер
Film-still from the film “Dimensions of Dialogue”, dir. Jan Švankmajer

Библиография

Литература

40 years of Bulgarian animation. 40 години българска анимация [40 godini balgarska animatsiya]. – В: Киноизкуство [Kinoizkustvo], № 3. 1989.

Asenin (1974). Asenin, Sergei. Волшебники екрана [Volshebniki ekrana]. Moskva.

AWN's Tribune (2004): To Frank Thomas. Available at: www.awn.com. AWN Spotlight Newsletter.

Balázs (1988): Balázs, Béla. Избрани произведения [Izbrani proizvedeniya]. Sofia.

Dinov, Todor. Проблеми на анимационния филм. Още веднъж за типажа [Problemi na animatsionniya film. Oshte vednazh za tipazha.].

Eisenstein (1973): Eisenstein, Sergei. Избрани произведения в три тома. том 3 Неравнодушната природа [Izbrani proizvedeniya v tri toma. tom 3 Neravnodushnata priroda]. Sofia.

Fellini (1982): Fellini, Federico. Да направиш филм [Da napravish film]. Sofia, 68.

Ginsberg (1983): Ginsberg. Carol M. and Maxwell. Delle. Graphical marionette. Proc. ACMSIGGRAPH/ SIGART Workshop on Motion. Acm Press. New York.

Halas (1959): Halas, John and Manvell. Roger. The Technique of Film Animation. London, N.Y.

Marinchevska (2001): Marinchevska, Nadezhda. Изразни възможности на анимационния образ при различните видове техники – I и II част [Izrazni vazmozhnosti na animatsionniya obraz pri razlichnite vidove tehniki – I i II chast]. Sofia.

Marinchevska (2003): Marinchevska, Nadezhda. Анимационно време и анимационно движение [Animatsionno vreme i animatsionno dvizhenie]. – В: НАТФИЗ – Сборник теоретични текстове [NATFIZ – Sbornik teoretichni tekstove]. Sofia.

Mitry (1988): Mitry, Jean. Из Естетика и психология на киното. Във: Из история на филмовата мисъл (антология). том 1 [Iz Estetika i psihologiya na kinoto. Vav: Iz istoriya na filmovata misal (antologiya). tom 1]. Sofia.

Steinborn (1986): Steinborn, Bion. Прелъстителният чар на фантазията (или: относителността на времената и действителностите спрямо пространствата и техните фикции като филм) – Бюлетин СБФД 6 [Prelastitelniyat char na fantaziyata (ili: otnositelnostta na vremenata i deystvitelnostite spryamo prostranstvata i tehnite fiktsii kato film) – Byuletin SBFD 6]. Sofia.

Интернет източници

Cornell University. Arxiv 2025. arXiv:2504.05298v1 [cs.CV] 7 Apr 2025. One-Minute Video Generation with Test-Time Training. Available at: https://arxiv.org/pdf/2504.05298 [Accessed 10.04.2025]

Cartoonbrew. NVIDIA Mined Hours of Classic Tom & Jerry Shorts to Generate New AI Horrors. Available at: https://www.cartoonbrew.com/tech/nvidia-mined-hours-of-classic-tom-jerry-shorts-to-generate-new-ai-horrors-246696.html [Accessed 10.04.2025]

Summary

Animated cinema is created by the unlimited freedom in handling drawings or photographed objects and their interactions in the frame. The huge number of drawings replaces any mechanical displacement in reality of the character moving on the screen from phase to phase. And photographicness manifests itself as a result of frame-by-frame shooting (or drawing directly on the tape) of preliminary static drawings (or poses of the doll or cutout). Image, movement, time, and space, woven into a synthetic moving drawing or volumetric form, give adults and children immense joy, aesthetic pleasure from the image and give rise to an insatiable thirst to have fun with more and more animated films. The text focused on two films: “Phantasmagoria” (2008) by Serbian director Rastko Čirić and “Marathon” (1988) by Aleksandar Petrov and Mihail Tumelja. In fact, both films are modern (I use “modern” in the sense of the year the films were made) adaptations of old and classic animated films. I do not use a restoration because the new screen version of the film communicates with the original adequately and dialogically.

Първите български документални филми – неписаната историяна България

The First Bulgarian Documentaries – Unofficial History of Bulgaria

Теодора Стоилова-Дончева[1]
Институт за изследване на изкуствата,
Българска академия на науките

Teodora Stoilova-Doncheva
Institute of Art Studies,
Bulgarian Academy of Sciences

Абстракт: Три от първите български документални филми имат забележително дълъг живот, без техните автори да са получили полагащото им се внимание. Тези филми продължават не само да служат като безценен архив, но и да запълват визуалните познания на поколения българи за отминали времена. Това става благодарение на факта, че кадри от тези ранни три хроники са включени в десетки по-късни документални филми. В текста по-долу е направен кратък преглед на част от заглавията, в които тези филми оживяват отново, превръщайки се едновременно и в изкуство, и в архиви.

Ключови думи: архив, памет, хроники, изкуство, режисьори, пионери

Abstract: Three of the first Bulgarian documentary films have had a remarkably long life, without their authors having received the attention they deserve. These films continue to serve not only as a valuable archive, but also to fill the visual knowledge of Bulgarian generations about bygone times. This is due to the fact that footage from these early three chronicles has been included in dozens of later documentaries. The text below provides a brief overview of some of the titles in which these films come to life again, becoming both art and archives at the same time.

Keywords: archive, memory, chronicles, art, directors, pioneers

„Документалното кино е особено изкуство. През време на народни потресения, катаклизми, когато страната и народът са подложени на тежки изпитания, документалното кино винаги излиза на първи план. Животът на народа в такива периоди е толкова трагичен и неповторим, че никакво игрално кино, никаква измислица, никаква белетристика не може да се сравни с истинските автентични събития, запечатани на кинолента“ – пише в своята автобиография прочутият в цял свят руски кинорежисьор Елдар Рязанов (Riazanov 2010: 29).

Около две години след прословутата прожекция в Гранд Кафе през 1895 полският фотограф, служител в компанията на Люмиер, превърнал се в пионер на документалното кино, Болеслав Матушевски и фактически един

---

[1] *Teodora Doncheva, PhD, is an Associate Professor at the Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences. Research fields: film studies, documentary films, and Bulgarian cinema. Author of the books: 'The Discreet Charm of Advertising' (2016) and 'Bulgarian Post-Totalitarian Documentary Cinema. Approach, Trends, Filmmakers, Films, Analyses' (2021). Lecturer at the New Bulgarian University. Awards: Kamen Todorov Award for Best Young Film Critic 2018 by the Film Critics Guild, Bulgarian Union of Filmmakers. Scriptwriter and producer of feature and documentary films.*
E-mail: teddoncheva@gmail.com

от първите кинокритици (написва първите критически текстове – манифести за кино), заявява че филмите са „нов източник на история". „То може да вижда действителността с една нова интимност", както ни напомня и големият изследовател на документалното кино Джон Гирсън в своя забележителен аналитичен труд „Документалното кино" (Kino i vreme 1983: 19). „Историята и познанието за човека са теми, които винаги ще вълнуват хората, които разсъждават. За съжаление, в тези две огромни територии на науката и културата има огромни дефицити и варварски изкривявания. Официалната история е поднасяна винаги от гледна точка на победителите. Учебниците помнят битките, кралете, политиците. За обикновения човек, неговите вълнения и стремежи място няма. Документалните филми попълват бели полета в тази територия и възкресяват истинската, неофициална история." (Draganov 2012: 122)

Настоящият текст има за цел да проследи някои процеси в българското документално кино – основно как първите документални филми остават в историята на страната и как помагат да се пише неофициалната история на България по гореспоменатия и много сполучлив термин на Иво Драганов. Като хроники на своето време документалните филми са важни не само като изкуство, но и като архив, изключително важен за българската културна памет. Тук ще проследим съдбата на три значими документални филма, чиято роля не е достатъчно добре известна, макар че отделни кадри от тях са тиражирани в по-късни кинотворби и показвани по различни поводи.

За щастие, първите български игрални филми в последно време са по-добре осветени и вече широката общественост знае името на Васил Гендов. Усилията в тази посока са и институционални, и в сферата на научните интереси, а също и в културната сфера – има вече филми, изложби и различни издания, които хвърлят светлина върху пионерите на българското кино, като в това отношение задължително трябва да спомена името на киноисторика Петър Кърджилов и неговите изследвания.

Киното, разбира се, е най-бързо развиващото се изкуство. Днес то се реализира с помощта на многобройни екипи, сериозно техническо оборудване и подсигурени бюджети. Но да обърнем поглед към времето, в което пионерите на българското кино са били въоръжени с една голяма, вероятно в самото начало не съвсем добре позната камера, няколко метра лента, лични средства, много ентусиазъм и сериозно любопитство. Да проследим кои и какви са били първите документални филми и първите документалисти у нас, а след това ще потърсим следите им във времето – в следващите десетилетия и във филмите на новите поколения кинаджии. Архивните кадри от първите български документални филми пишат неофициалната история на България, присъствайки на практика в почти всеки български документален филм на историческа тема, която засяга периода, особено след 1989 година.

Във време, в което се конструира и утвърждава българското национално самосъзнание, изкуството има своята специфична и важна роля, включително и новопрохождащото кино. В първите две десетилетия на

XX век три ужасни войни разтърсват България. Има хора, които заснемат част от тези събития, включително и военните действия. Първите известни киноснимки на територията на България са направени през 1903 година отново по военен повод – Илинденско-Преображенското въстание, което английският оператор Чарлс Нобел идва да заснеме. Десетина години след това големите световни филмови компании като Пате Фрер изпращат у нас по един кинорепортер още в навечерието на Балканската война, който е аташиран към всяка от петте сили, участващи във военните действия (Kardjilov 2018: 125). Така, кадри от битките по време на Балканската война излизат например по американските екрани и то малко след като са се състояли. Настоящият текст обаче е ориентиран към първите български документалисти и техните произведения, както днес бихме ги нарекли.

Първото българско кинопроизведение е именно документалният филм „Балканската война“ (1913) на режисьора Александър Жеков. Оттук започва своя път българското кино, защото „Балканската война“ не е просто кратка хроника, а е „първият истински голям филм в родното ни кино“ (Kardjilov 2023). Той е изгубен за известно време, но след появата му няколко десетилетия по-късно масово е тиражиран и използван в последвали документални филми на съответната историческа тематика. Днешната визуална представа за Балканската война в голяма степен дължим именно на кадрите от лентата на Александър Жеков, защото са използвани във филмите на редица от най-прочутите български документалисти. Другият филм (също толкова тиражиран), чийто път ще проследим, е „Атентатът в Света Неделя“ (1925) на Васил Бакърджиев – един от пионерите и в игралното, и в документалното кино. Филмът проследява ужаса на разрушението, страданието, суматохата и то почти веднага, след като храмът е разрушен. Хронологично документалният филм има и втора част, показваща процеса и наказанието на групата терористи, осъществили кървавия акт. Третият филм е „В царството на розите“ (1928) на Александър Вазов, който е живописно визуално пътешествие из страната, разкриващо много за бита и визията на българите, облика на България и то във всички нейни емблематични градове, и курорти по онова време. Когато говорим за филма на Александър Вазов, трябва да имаме предвид, че, въпреки че режисьорът, реализирал филма, е българин, той е поръчан и финансиран от Германия по инициатива на българския генерален консул в Лайпциг. Поради това междукадровите надписи са на български и на немски език. Тъй като авторът на филма е българин, „В царството на розите“ има място в настоящото изследване[2].

---

[2] От този пионерски период има още един запазен документален филм „Деветоюнският преврат в България“ (1923), но той по всяка вероятност е чуждестранен, реализиран от немски режисьор, въпреки че е възможно в него да са попаднали и кадри, реализирани от български кинематографисти, както смята Петър Кърджилов.

В исторически план българското документално кино до голяма степен „стъпва“ върху тези три първи киноленти. Едни от най-известните ни режисьори документалисти са: Юлий Стоянов, Станимир Трифонов, Костадин Бонев, Светослав Овчаров, Константина Гуляшка и много други, като те използват за своето творчество именно кадри от тези произведения. Да проследим как първите български документални филми продължават да живеят и в други значими филмови творби!

Юлий Стоянов включва кадри от „В царството на розите“ във филма си „България база данни“ (2003): „филм, изграден върху богат и малко познат документален материал, който съпоставя външния поглед на чужденеца към българина, със собственото ни възприятие на самите себе си като народ… “, както е записано в анотацията за филма в Българската национална филмотека. Кадри от филма на Вазов могат да бъдат открити и на други места например режисьорът Светослав Овчаров също включва моменти от този документален филм във „Фердинанд Български“ от 1995 година. Както недвусмислено показва заглавието, филмът е биографичен разказ за българския владетел като опит за обективен поглед върху неговата дейност, тъй като до 1989 г. цар Фердинанд често е представян като демон[3].

Филмът на Васил Бакърджиев „Атентатът в Света Неделя“ е от 1925 година и показва в голяма степен бруталността на най-големия терористичен акт в Европа. В своите мемоари Васил Бакърджиев разказва как в момента на експлозията е бил съвсем наблизо и как веднага след това отива към „Света Неделя“, където заедно с първия български професионално подготвен оператор Христо Константинов заснема ужаса от случващото се, пожарникарските коли, мъртвите тела, ранените хора, срутения храм… Трябва да се отбележи, че до ноември 1989 г. са тиражирани основно определени части от кадрите във филма – тези с тримата обесени изпълнители на кървавия терористичен акт. След 1989 г. и останалата част от филма придобива по-широка популярност и намира място в редица сериозни исторически български филми като например значимия и въздействащ филм на Станимир Трифонов от 1998 година „Атентатът“, изследващ злодеянието на групата терористи от Военния център на Българската комунистическа партия. Кадри от филма на Васил Бакърджиев попадат и в документалната телевизионна поредица (2002–2004) на Светослав Овчаров „Парен влак“. Заглавието „Парен влак“ е достатъчно красноречиво – то прави връзка с „Ориент експрес“ – където човек си представя дами с дантелени ръкавици и стилни шапчици, мъже с фракове, рединготи и папийонки; въобще онзи прекрасен и печален европейски период между двете световни войни, когато естетизацията на съществуването е

[3] Интересно е да се отбележи, че дори и в по-късни филми, посветени на неговата личност, демоничният му образ продължава да бъде тиражиран както във филма „Сага за пропилените възможности“ (2018).

била в своя връх, придружена обаче с привкус на декадентство и усещане за залез. В тези години на „състояване на края“ България също е имала своите забележителни мъже и жени, своите впечатляващи случки и събития, и предаването на Светослав Овчаров „Парен влак“ пристига да ни осветли тъкмо за тях“ (Novkov 2003). Точно в тази документална поредица намират място и кадрите от филма на Васил Бакърджиев. В своето богато документално творчество и Костадин Бонев използва кадри от „Атентатът в Света Неделя“. Неговият филм „Гео Милев в лабиринта на времето“ (2021) разказва за живота и смъртта на любимия на поколения българи поет, като дава екран на кадри от филма на Бакърджиев. Същият филм намира място и в творчеството на режисьорката Константина Гуляшка, която през 1996 година прави „Дневниците на един мостовак“ и разказва за инж. Христо Станишев – един от най-изявените строители в следосвобожденска България. В този филм режисьорката е включила и кадри от „Балканската война“ на Александър Жеков. Той продължава своя живот и в два от филмите на споменатия вече Костадин Бонев – „Под облак“ е трисериен документален филм от 1996 г. за историята на България и Балканите от 1913 до 1919 година, т.е. от Балканските войни до Ньойския договор, а „Изкореняване“ (2017) е филмът, посветен на геноцида над арменците и отражението на тези печални събития днес. Филмът, който е и поетичен портрет за Димчо Дебеляновв, „Блян за щастие“ (2016) на Станислав Дончев също съставя своя визуален разказ с помощта на кадри от „Балканската война“. В документалния филм „Кино екстремисти“ (2023) на Боя Харизанова – едно обяснение в любов към пионерите на българското кино, са използвани кадри от „Атентатът в Света Неделя“ и от „В царството на розите“.

Тук не са включени, а и няма как да бъдат, всички български документални филми, в които присъстват кадри от споменатите вече многократно първи български документални филми, но са посочени достатъчно на брой заглавия, така че да няма съмнение относно значимостта на тези филми за българската архивистика. Дори от краткия преглед става ясно колко сериозна следа в историческата памет оставят тези първи български документални филми и какви пропуски във визуалната памет попълват. Кадри от тях много вероятно е да бъдат използвани и от бъдещите поколения кинотворци. Мястото на техните автори в нашата културна история обаче не е отразено подобаващо. Вероятно тази несправедливост кореспондира с факта, че ролята на документалното кино традиционно се подценява. Днес не се полагат достатъчно усилия (с някои изключения) да се състои по-честата среща на документалните филми със зрителите, нито се отдава заслуженото внимание на авторите на този вид кино. Нещо повече, в момента тази среща е затруднена още повече по отношение на телевизионния екран. Това се дължи на редица причини, сред които са както целенасочената политика на телевизиите, които изчерпват тази програмна нужда с репортажите си, така и с времетраенето

на документалните филми, което много се промени в последните години. Има изискване, налагано от нормативни ограничения[4], което прави един документален филм с успешна фестивална реализация много труден за телевизионно разпространение, когато неговото времетраене е между 24 и 54 минути. Проблемите, свързани с разпространението на документални филми в нашата страна, са от дълго време и поставят сериозни въпроси. Те не са обект на анализ в тази статия, но няма как да не ги засегнем, защото касаят основната тема на доклада – важността и ролята на българските документални филми, по-конкретно на първите кинохроники, за архивистиката. „Балканската война", „Атентатът в Света Неделя" и „В царството на розите" (заедно с други документални филми от българското предвоенно кино) имат дълъг живот и многоброен показ на различни екрани, като намират отражение и в множество последващи документални кинотворби. И ако историята не е справедлива към паметта на авторите: Александър Жеков, Александър Вазов и Васил Бакърджиев, които не са почетени подобаващо, то техните произведения не само живеят свой собствен живот в съвремието – стотина години, след като са заснети, но и обещават да продължават да живеят още дълго в бъдещата българска документалистика. В това съм сигурна!



1. Кадър от филма „Балканската война" (1913), реж. Александър Жеков
Screenshot from the film "The Balkan War" (1913), director Alexander Zhekov
Credit Line: Bulgarian National Film Archive

[4] Има изискване документалните филми, които кандидатстват за държавни субсидии в Национален филмов център, да са над 70 минути.



2. Кадър от филма „Атентатът в Света Неделя“ (1925), реж. Васил Бакърджиев

Screenshot from the film “Outrage in the Church *Sveta Nedelya*” (1925), director Vasil Bakarjiev
Credit Line: Bulgarian National Film Archive



3. Кадър от филма „В царството на розите“ (1928), реж. Александър Вазов

Screenshot from the film “In the Kingdom of Roses” (1928), director Alexander Vazov
Credit Line: Bulgarian National Film Archive

Библиография

Литература

Grierson (1983): Grierson, John. Документалното кино [Dokumentalnoto kino]. – Кино и време [Kino i vreme] № 1.

Draganov (2012): Draganov, Ivo. Телевизионното програмиране в общия аудиовизуален контекст [Televizionnoto programirane v obshtia audiovizialen kontekst]. Sofia.

Kardjilov (2011): Kardjilov, Petar. Информация за кинохрониките, заснети по българските земи през Балканските войни, публикувана в периода октомври 1912 – май 1913 г. от Нюйоркското филмово списание The Moving Picture World, Балканистичен форум'18 Разрушени светове… Нови светове [Informatsiya za kinohronikite, zasneti po balgarskite zemi prez Balkanskite voyni, publikuvana v perioda oktomvri 1912 – may 1913g. ot Nyuyorkskoto filmovo spisanie The Moving Picture World, Balkanistichen forum'18 Razrusheni svetove… Novi svetove]. Blagoevgrad.

Riazanov (2010): Riazanov, Eldar. Незавършена равносметка [Nezavarshena ravnosmetka]. Sofia.

Интернет източници

Bulgarian National Film Archive. Odeon Movies. Available at: http://bnf.bg/bg/odeon/movies/1689 [Accessed on 30.03.2025] Kardjilov, Petar. Available at: https://bnr.bg/hristobotev/post/101783552/filmat-legenda-balkanskata-voina-parviat-istoricheski-dokument-ot-voenen-konflikt [Accessed on 25.03.2025]

Novkov, Mitko. – In: Kultura. Available at: https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/7810) [Accessed on 02.04.2025]

Summary

Since its appearance, documentary cinema has undoubtedly shown that it is a new source of historical knowledge. Years later, we can confidently claim that documentaries actually write the "unofficial history" of Bulgaria, and in all likelihood, this is not only true in our country, but the efforts in this text are aimed at analysing the fact that the first Bulgarian documentaries continue their existence in newer documentary titles on a historical theme. How some of the best contemporary Bulgarian documentary filmmakers necessarily use footage from "The Balkan War", "Outrage in the Church *Sveta Nedelya*" and "In the Kingdom of the Roses". The text touches on, but does not exhaust, important aspects concerning the place of documentary film in our country.

Музеят – архив на паметта. Полски музеи за история на киното
Museum – Archive of Memory. Polish Cinema History Museums

Войчех Южвяк[1]
Институт по славянска филология,
Университет Адам Мицкевич в Познан

Wojciech Jóźwiak
Institute of Slavic Philology,
Adam Mickiewicz University in Poznań

Абстракт: В настоящата статия на фокус са музеите като институции с много широк спектър от задачи, развлечения, и през техните изследвания, преподаване и популяризиране, стават хранилища на паметта, места за архивиране на доказателства за миналото. Както пише Кшищоф Помян – музеите са витрини и огледала на обществата, изразяващи техните интереси, стремежи, знания, предпочитания и умения. Наред с развитието на филмовото изкуство киното също е осигурило своето място в тази конкретна изложба. Музеят на кинематографията и Националният център за филмова култура, разположени в Лодз, са места, документиращи и архивиращи паметта за историята на киното в Полша, поставяйки я в широк политически и социален контекст.

Ключови думи: музей, колекция, съхранение, филм, история

Abstract: This article[2] focuses on museums as institutions with a vast spectrum of tasks, ranging from entertainment, and through their research, teaching, and popularisation, they become depositories of memory and places for archiving testimonies of the past. As Krzysztof Pomian wrote, museums are exhibition windows and mirrors of societies, expressing their interests, aspirations, knowledge, preferences, and skills. With the development of film art, cinema also secured a place at this specific exhibition. The Museum of Cinematography and the National Centre for Film Culture, located in Łódź, are institutions documenting and archiving the memory of the history of cinema in Poland, placing it in a broad political and social context.

Keywords: museum, collection, preservation, film, history

Музеят е институция, която според Кшищоф Помян се е превърнала в иманентна част от съвременното общество, представлявайки негов елемент, който е едновременно безполезен и незаменим. Не произвеждайки нищо и не задоволявайки никаква екзистенциална нужда, той изглежда като място, чието отсъствие не би представлявало проблем за членовете на обществото, но лишаването им от музея на практика обрича общността на разпад и провокира съпротива, която в крайни случаи може да приеме активната форма (Pomian 2023: 5).

---

[1] *Dr hab. Wojciech Jóźwiak is a Professor of the Institute of Slavic Philology University of Adam Mickiewicz Poznań (Poland). Research field: Bulgarian literature XIX-XX century and Bulgarian socialist cinema. Author of the books: 'Piśmiennictwo polskiej misji unickiej na terenie Bułgarii w drugiej połowie XIX wieku' (2008), 'Obraz początku i końca średniowiecznego państwa w bułgarskiej powieści historycznej z lat 1874–1989' (2017).*

E-mail: wojj@amu.edu.pl

[2] The author acknowledges the partial support by by the Council of Ministers, National Scientific Programme "Development and Promotion of Bulgarian Studies Abroad" (NSP Bulgarian Studies), (Contract DCM № 205 /7.04.20).

Определение за музей, прието от Международния съвет на музеите ICOM на Общото събрание, проведено в Прага на 24 август 2022 г. предполага, че музей е „институция с нестопанска цел, чиито функции са насочени към служба на обществото. Неговата основна дейност е **да изследва**[3], **събира**, съхранява, **интерпретира** и представя материалното и нематериално наследство. Отворени за обществеността, достъпни и приобщаващи, музеите насърчават разнообразието и устойчивостта. Те работят и общуват етично, професионално и с участието на общностите, като предлагат разнообразни преживявания за **обучение**, развлечение, размисъл и **споделяне на знания**“[4]. Съвсем ясно е, че освен очевидната си функция на обществено място, осигуряващо достъп до музейни предмети, според членовете на ИКОМ тази институция има за своя основна задача преследването на научни и образователни цели въз основа на непрекъснато натрупване на ресурси, които, както и резултатите от научните изследвания, трябва да бъдат достъпни за обществеността.

Изтъкнатият полски историк и музеолог Станислав Лоренц подчертава ролята на науката като изключително важна част от музейната дейност, която трябва да се изразява не само в информиране за научните постижения, но и в участие в тяхното развитие. По този начин музеят играе ролята на комуникационна връзка между поколенията, функционираща въз основа на подхранван „резервоар от споделени знания“ (Assmann 2009: 104). Според доайена на полската музеология липсата на научни амбиции може да доведе до вулгаризация при предоставянето и разпространението на културата. Музейните институции трябва да бъдат научни институции (Lorentz 1999: 18), чиито дейности могат да бъдат разделени, следвайки Едуард Портър Александър, на програмни изследвания (върху колекциите) и основни изследвания (върху теми, обхванати от основните дейности на музея) (Alexander 1996: 159).

Задачата да се събират, съхраняват, систематизират, опазват, съхраняват и най-вече да се предоставят на разположение артефакти, които са загубили първоначалната си полезност, но напълно заслужават да бъдат запазени (Pomian 2010: 157), прави така, че музеят изпълнява и ролята на своеобразен архив, който дава възможност не само за научна дейност, но и за контакт със събраните предмети от по-далечното или по-близкото минало, което позволява тяхното изучаване и тълкуване. Той е пространство, позволяващо пряк и почти осезаем контакт с друга, далечна реалност, с нейните реликви, фрагменти и постижения (Woźniak 2017: 73).

---

[3] Всички удебелени думи са на автора на този текст.

[4] “A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing”. Available at: https://icom-poland.mini.icom.museum/nowa-definicja-muzeum/ [Accessed 5 June 2025].

В този уникален архив, съставен от няколко отдела, който не се ограничава само до предмети от една категория, както твърди Михал Ф. Вожняк, благодарение на целенасоченото събиране на артефакти в едно общо пространство техният семантичен потенциал се засилва и става видим, което прави първоначалния им контекст подчертан или възстановен. Те се превръщат в места на паметта, като по този начин придобиват наративна сила, а музеят чрез процеса на контекстуализация придобива статут на място на паметта (Woźniak 2017: 73).

Подобно на всеки архив, музеят е пространство, в което се срещат настоящето и миналото, паметта (както комуникативна и културна, така и съхраняваща и локална, както колективна, така и индивидуална, както я характеризират Алейда и Ян Асман) и забравата. Той е място за откриване на механизмите, подчинени на различните цели за създаване и моделиране на паметта, пространство за нейното възвръщане, а уникалната функция на музея е да се превърне в терен за възпоменание (чрез изложби) на забравеното или обреченото на забрава. Подчертавайки образователната роля на музея, Кинга Анна Гайда го нарича „вакуумна зона" (Gajda 2019: 91), подчертавайки, че чрез предоставяне на достъп (за разглеждане, но също и за научни изследвания както вътрешни, така и външни) и припомняне, както и чрез спасяване от необратимо унищожаване и по този начин от загуба, тази институция играе огромна роля в процеса на записване и запазване на факти и елементи на наследството както в национален, така и в световен мащаб.

Споменатият вече Кшищоф Помян в монументалния си труд „Музей. Световна история" посочва, че изискването ex definitione за събиране и съхраняване (и последващата консервация) превръща музея в пространство, в което има комбинация от ориентация към бъдещето и отвореност към настоящето. Тази характеристика, допълнена от принципа на запазване във възможно най-оригинален или непроменен вид от момента на придобиването, прави тази културна институция уникална, тъй като позволява на зрителя/изследователя да влезе в пряк контакт (обикновено визуален) с различни фигури на света от далечното минало, изразени чрез предмети от него. Това е място, където, както твърди Помян, контактът с миналото се осъществява чрез следите, оставени от него (Pomian 2023: 12), чието представяне се оприличава на това зрителят/изследователят едновременно да гледа определена витрина на изложба и да се оглежда в огледалото на едно общество, формирано от секуларизацията, оформено от многобройни революции от политическо, индустриално, социално и ментално естество. Характерът на музейната експозиция, музейната сбирка, нейното подреждане и подборът на артефактите определят обществото, като дават представа за съзнанието, идентичността, знанията и интересите на неговите членове (Pomian 2023: 13).

Предметите, събрани в музеите, както и тези, съхранявани в архивите, се извеждат от употреба. Лишени от своята първична характеристика, те се превръщат в неизползваеми, но и неподлежащи на износване

семиофори[5], които представляват невидимата сфера, придобиват специфично значение. Изключени от ежедневна употреба често повредени даже унищожени или като отпадъци, те се разглеждат, изучават и предпазват от износване. Основната черта на семиофора, чрез която той може да покаже своята значимост, е да бъде достъпен и да стане част от по-голям комплект – да стане част от колекция. Ясното разграничение между полезни и значими предмети, между вещи и семиофори, конституира музеите/архивите и определя правилата за изграждане на изложбата и изложената колекция.

Събирането и осигуряването на достъп до семиофори, свързани с историята на полското кино и кинематография, също е част от идеята за създаването на полски институции. Тяхната цел е да съхранят и подхранват паметта най-вече за приноса на полските кинематографисти за развитието на световното филмопроизводство и за местните особености в художествено и техническо отношение, като, разбира се, се отчита историческият и политическият контекст.

Спецификата на полските филмови и свързани с киното колекции, тъй като не съществува единна структура, която да интегрира полската филмова култура, прави изключително трудно, ако не и невъзможно, ефективното създаване на институция, която да изпълнява функциите на цялостна колекция, обединяваща по-голямата част от предметите, свързани с историята на киното (Syska 2023: 24-25). Различните видове предмети са разделени и намират място в различни институции, разпръснати из цялата страна – хартиени предмети (главно филмови сценарии), снимки и верки, плакати (45 000), филмова лента (над 190 000, включваща игрални, документални и късометражни филми както полски, така и чуждестранни) и негативи се съхраняват, дигитализират и реставрират в Националния филмов архив – Аудио-визуален институт във Варшава[6]; лицензионните права за повечето от филмите (почти всички от периода 1956–1989) се държат от Студията за документални и игрални филми във Варшава. Документи, илюстриращи творческия процес, се съхраняват в няколко независими архива и музеи (например архивът на Анджей Вайда е депозиран в Музея на японското изкуство и технологии Manggha в Краков), а техническото оборудване се намира в складовете на други музеи (например в Националния технически музей във Варшава). Студиото за игрални филми във Вроцлав, което се радва на институционална приемственост от 50-те години на миналия век, е запазило колекцията си от филмови костюми, както и документи, сценографски проекти и реквизит. От друга страна, колекцията от костюми, взета от Студията за игрални филми в Лодз, която е ликвидирана през 90-те години на миналия век, се съхранява от общинското дружество Филмов център Лодз.

---

[5] Термин, предложен от Кшищоф Помян, вж. (Pomian 2012: 44).

[6] Колекциите се съхраняват в архиви, разположени във Варшава и Лодз.

За съжаление, по-голямата част от предметите, събрани в посочените институции, се предоставят на широката общественост само епизодично по време на монографичните временни изложби (също с експортен характер), организирани от музеите. Други се съхраняват в складове поради липсата на помещения на институциите, чиято собственост са и ясно определени законови рамки, като по този начин тези институции основно изпълняват (с изключение на единични ситуации) ролята единствено на архив на сувенири, свързани с историята на киното.

Идеята за създаване на колекция от предмети, свързани с киното и кинематографията в Лодз, има начало в Филмовото училище, създадено в града през 1948 г., където от 50-те години на миналия век се правят опити за създаване на архив от филмови копия и предмети, свързани с филмовата техника в най-широкия смисъл на думата за целите на обучението (Kuźmicki 2011: 13).

Идеята за създаване на музей е официално заявена през 1971 г. от Антони Шрам, консерватор на паметниците в Лодз, а година по-късно за място на такава институция е избрана построената през 1884 г. еклектична сграда на двореца на лодзкия памукопроизводител Карол Шайблер (тогава все още заета от музикално училище). През 1975 г. е създаден Музеят за историята на град Лодз, а две години по-късно е отворен и Отделът за филмова култура, което е крайъгълен камък в създаването на независим Музей на кинематографията с поне национален обхват. В периода 1977–1985 е в процес на комплектуване колекцията, която включва експонати, дарени от Филмовото училище, античен фотопластикон, изработен от Август Фурман през 1900 г., както и плакати, филмови афиши, кинопрограми и отпечатъци, верки и снимки.

Със заповед от 18 декември 1985 г. кметът на Лодз създава Музей на кинематографията, който през януари 1986 г. получава статут и се настанява в двореца на Шайблер на площад Zwycięstwa 1. Сградата е вписана от 1971 г. в регистъра на историческите паметници и това е сериозна пречка в процеса на нейното адаптиране за целите на събирането и предоставянето на музейни експонати, както и се нуждае от основен ремонт. Идеята на ревитализацията е обновените исторически интериори да не могат да изпълняват административна функция и да се използват изключително за постоянни и временни изложби и авторски срещи.

Музеят на кинематографията в Лодз отваря врати за посетители на 10 май 1986 г., като открива дейността си с вернисажа на изложбата „Реймонт – Обетованата земя – Вайда" (Kuźmicki 2011: 15-16). В продължение на много години институцията функционира основно като склад, ограничавайки дейността си до временни изложби, които се представят и извън музея. Ремонтът на помещенията на двореца продължава до 2006 г., когато в сградата на площад Zwycięstwa е открито кино Kinematograf, а две години по-късно е открит първият етап от постоянната експозиция, посветена на историята на полското кино – Łódź Filmowa (Филмовият Лодз). Изложбата представя историята на полската кинематография на фона на

световната – показва историята на полската анимация, представя феномена на стереоскопията и изобретяването на стереографията, реликви на филмовата техника, тайните на снимачната площадка и показва двореца Шайблер като място, където са работили много филмови екипи.

Още от самото си създаване Музеят на кинематографията в Лодз трябва да се съобрази с практиката, доминирана от Националния филмов архив във Варшава, за съхраняване на наследството под формата на филми и да вземе предвид специфичните планове на Лодз за създаване на колекция от филмова техника. Това определя характера на институцията, изразяващ се в разглеждането на филма не само като текст с неговата естетика, но и с много ясно отчитане на техниката и паратекстовете (ефимерни отпечатъци), които заобикалят филма (Pabiś-Orzeszyna 2015: 131-132).

Трудно е да не се съгласим с критичното мнение, изразено от Михал Пабис-Ожешина, който изтъква много консервативния подход на музея към интерпретацията на събраните предмети и подчертаването на фигурите на международно признати художници, като по този начин се избягва реинтерпретацията или опитите за съвместно създаване или преразглеждане на историческия дискурс (Pabiś-Orzeszyna 2015: 136). А изключителната активност в областта на организирането на чуждестранни временни изложби води до ситуация, в която: „подлежи на подчинение не само програмната и издателската политика, но и паратекстовете и другите артефакти, които, ако изобщо могат да блеснат, са само отразени. В резултат на това уважение заслужават само плакатите на филмите на някой от майсторите, които евентуално е проектирал друг майстор“[7]. Посланието на изложбите е насочено към подчертаване преди всичко на функцията на реквизита и сценографията на музейната сграда (Pabiś-Orzeszyna 2015: 137).

Изключително богатата колекция на музея е до голяма степен конгломерат от „филмови сираци“ (Pabiś-Orzeszyna 2015: 144), нежелани предмети, към които по различни причини други институции не проявяват интерес, но които са важна част от културната памет – останки от Кинотехнически завод PREXER, закрити кина в Лодз или техническо оборудване, получено от Филмовото училище и взето от закритото Студио за малки филмови форми.

Както беше споменато в увода, както всеки музей, Музеят на кинематографията в Лодз е институция, която потенциално съчетава архивни, научни и образователни практики, изпълнявайки много важната функция на собственик и депозитар на многобройни предмети, свързани с историята на полската кинематография. Неговите колекции са разделени на тематични раздели: филмова техника, плакати и сценография, история на

[7] “… upodrzędnieniu podlega nie tylko polityka programowa i wydawnicza, ale również parateksty i inne artefakty, które o ile w ogóle mogą świecić blaskiem, to tylko odbitym. W efekcie szacunek należy się jedynie plakatom filmów któregoś z mistrzów, ewentualnie, który inny mistrz zaprojektował”. (Pabiś-Orzeszyna 2015: 136).

киното (съдържаща архиви, свързани с отделни филми и режисьори – включително документи, снимки, рекламни материали), филмови копия, сценарии и анимация. Нейната особеност и отличителна черта е залагането на предмети заместители – плакати, филмови пощенски картички, кадри, върху които са в основата на изложбата и колекцията. Сред приблизително 80 000 експоната само 2 000 са филмови копия (на игрални, документални и анимационни филми), докато колекцията от филмови картички наброява 3 000 броя, а плакатите и афишите, полски и чуждестранни, над 20 000 (като се започне от 20-те и 30-те години на XX век, включително най-голямата в света колекция от плакати за филми на Анджей Вайда – 3 000 броя). Колекцията на музея включва и архивите на създателите на полското кино: Анджей Мунк, Александър Форд, Ян Рибковски, Йежи Тоеплиц, Войчех Йежи Хас, Йежи Кавалерович и Тадеуш Хмелевски; тя съдържа множество документи, снимки, бележки и кореспонденция, предадени от техните наследници. Сред архивните материали има и такива, отнасящи се до създателите на Студията за образователни филми (Wytwórnia Filmów Oświatowych), която съществува в Лодз без прекъсване от 1949 г. Колекцията се допълва от хиляди кадри, колекция от сценарии, няколко хиляди филмови програми от цял свят, както и сценографски проекти за игрални и анимационни филми.

Отделна част е колекцията, представяща историята на полската анимация[8], включваща проекти на декори, герои, кукли и кадри от анимационни филми. Колекцията от технически устройства включва филмови прожекционни апарати, представящи последователните етапи от развитието на филмовата техника от началото на киното – всички модели, произвеждани в несъществуващата вече, единствен по рода си в Полша, Лодзки кинотехнически завод PREXER, както и широка гама от фотоапарати и видеокамери, произвеждани по целия свят[9].

Колекцията се допълва и от читалня и библиотека, която е снабдена, наред с другото, с колекция от книги и бележки на полския историк и кинокритик, професор във филмовото училище в Лодз Йежи Тоеплиц (между другото, президент на Международната федерация на филмовите архиви и съосновател на Австралийското училище за театър и радио).

През е 2017 г. е реализиран мащабен проект, който изключително много укрепва Музея на кинематографията в Лодз като институция на паметта, свързана с историята на полското кино. Това е Архивът за устна история, който представлява хранилище на аудио-визуални материали, съдържащи интервюта с режисьори, оператори, сценографи, аниматори, костюмографи, реквизитори, ръководители на продукции, както и с преподаватели, свързани с киното и филма, и с административен и технически персонал[10].

---

[8] Това е още по-ценно, като се има предвид закриването през 2018 г. на Музея на анимацията Se-Ma-For в Лодз, управляван от филмовата фондация SE-MA-FOR.

[9] Film Museum in Lodz. Zbiory. Available at: https://muzeumkinematografii.pl/zbiory/ [Accessed 5 June 2025].

[10] Film Museum in Lodz. Historia kinematografii opowiedziana przez ludzi, którzy ją tworzyli. Available

Спецификата на Лодз и неговото значение на полската филмова карта се изразяват не само в това, че тук са били разположени многобройни филмови студия и предприятия, свързани с киното, и все още има филмово училище, но и в това, че тук се намират две институции, които събират и предоставят предмети, свързани с историята на филма и киното. Почти в непосредствена близост до Музея на кинематографията, е създаден Националният филмов център EC1, който е поместен в сградите на бившата топлоелектрическа централа № 1, която от 1907 г. до 1 януари 2000 г. е осигурявала топлинна и електрическа енергия на жителите на Лодз. Седем години по-късно започват дейности по ревитализация на обекта, собственост на града, като част от програмата „Нов център на Лодз". През 2008 г. градският съвет създава нова културна институция „EC1 Лодз – град на културата" в Лодз, чиито области на интерес включват науката, технологиите и, което е най-важно за темата на този текст, филмовото изкуство. Строителните работи на площадката EC1 са открити през 2010 г., като включват реконструкция и преустройство на постиндустриални сгради, както и изграждане на нови структури, най-характерната от които е новото крило EC1 „Изток", създадено по проект на Рафал Мисяк, вдъхновен от нереализирания филм „Диуна" на режисьора Алехандро Йодоровски и проектите на Ханс Рудолф Гигер – елементите на фасадата вече се наричат „вадери" заради характерните им „филмови" форми. Пет години по-късно, със съвместно решение на министъра на културата и националното наследство Малгожата Омилановска и кмета на Лодз Хана Здановска, е създаден Националният център за филмова култура (NCKF). По силата на подписано тогава споразумение EC1 Лодз става институция, управлявана съвместно от Министерството на културата и националното наследство. През 2020 г. започва процесът на организиране на пространството на EC1 „Изток" за NCKF, чийто проект включва създаването на постоянни експозиции, пространство за временни изложби и семинари по въпроси, свързани с киното. На 13 октомври 2023 г. се открива Националният център за филмова култура като център за филмово образование и разпространение на знания за киното, както и като център за знания за историята на киното и неговото бъдеще. В края на декември същата година в NCKF са открити три кинозали за публиката: Одеон, Урания и Луна[11], чийто репертоар включва както съвременни, така и архивни заглавия от полското и световното кино (Kędzierski, Ed: 2004).

За разлика от традиционните музеи, филмът като подходящ изложбен обект изчезва от експозициите в музеите на киното. Той е заменен от заместители: производствени документи, реквизит, костюми, макети, кадри, плакати и предмети на филмовата технология (Syska 2023: 84). По този начин изложбите, посветени на филма, разказват историята

---

at: https://ahm.muzeumkinematografii.pl/ [Accessed 5 June 2025].

[11] Наречен е в памет на киносалоните, работещи в Лодз в началото на XX век.

единствено чрез тематизиране на процеса на представяне, като по този начин се избягва проблемът, свързан с трудностите при представянето на филма като музеен обект. Тъй като не желаейки и не можейки да се конкурира с Музея на кинематографията (и с други институции) по отношение на броя на артефактите, свързани с историята на киното в NCKF, планирайки сценария на изложбата, беше решено да не се дублират съществуващите практики в Полша, описани по-горе, и да се разчита по-малко на събирането на оригинални предмети, които са в основата на традиционните изложби. Вместо да представи заместител на филма чрез пресъздаване на процеса на неговото създаване или последващото му възприемане, NCKF искаше да постави в центъра самия филм, като използва механизмите на наративната изложба и използва разнообразна мултимедия, съчетана с оригинални предмети и реконструкции на техническо оборудване, както и макети на филмови студия, квазикино зали, закачени на стени телевизори и информационни табла като оптимална изложбена форма, продиктувана и от ограниченото предлагане на оригинални предмети.

Коментирайки естеството на изложбата, директорът на NCKF Рафал Сиска заяви: „... не избягваме класическите за музеите кинематографични форми на представяне, но сме си поставили за цел аудиовизуалния аспект. Искахме филмът да се прояви в широкоформатни прожекции, в клипове, прожектирани на монитори, и в интерактивни учебни станции. За да се впише във форматите, практикувани в наративните музеи, но същевременно да тематизираме филмовата медия, лишавайки я от някои от традиционно приписваните ѝ атрибути. Така че да не е киносалон, а едновременно да не замества филма със стенни отпечатъци и витрини, пълни със сувенири под формата на изкуствени мустаци и статуетки „Оскар“[12].

На три етажа и 1500 квадратни метра площ са представени предмети от историята на полската кинематография: плакати, камери, прожекционни апарати, костюми, реквизити и производствени документи. Понастоящем NCKF представя две постоянни изложби – „Полското кино“ и „Материята на киното“[13], които ще бъдат допълнени от предстоящата трета изложба „Механично око“, показваща процеса на механизация на киното от наши дни до камерата обскура.

---

[12] “… nie unikamy klasycznego dla muzeów kina form przedstawieniowych, ale za cel postawiliśmy sobie audiowizualny aspekt. Chcieliśmy, aby film manifestował się w wielkoformatowych projekcjach, w klipach wyświetlanych na monitorach i w interaktywnych stanowiskach edukacyjnych. Aby wpisał się w formaty praktykowane w muzeach narracyjnych, lecz zarazem tematyzował medium filmowe, odbierając mu część tradycyjnie przypisanych atrybutów. Aby nie był salą kinową, a jednocześnie nie zastępował filmu ekspozycją wydruków ściennych i gablot wypełnionych pamiątkami w postaci sztucznych wąsów i statuetek Oskara”. (Syska 2023: 27).

[13] Изложбата „Материята на киното“ в интерактивен игрови режим представя информация, свързана с последващите етапи на създаването на филми, позволявайки на посетителя да поеме ролята на продуцент или режисьор и да създаде свой собствен филм.

Безспорният гръбнак на NCKF е изложбата „Кино Полония“, подредена като пътешествие през историята на киното на полска земя от доайена на кинематографията Кажимеж Прушински, 30-те години на XX век, периода на социалистическия реализъм, Полската филмова школа, Киното на моралните вълнения и политическите трансформации, до откриването на Полския институт на филмовото изкуство.

NCFK е замислен като своеобразен тотален музей на киното, в който идеята е да се покаже киното като колективно произведение – резултат от работата на режисьори, актьори, продуценти, политици, изобретатели, оператори, сценографи, художници на костюми и монтажисти. Възможно е показване на множество проблеми благодарение на хронологичната подредба на изложбата, нарушена от тематични интермедии, които позволяват представянето на вечните феномени на емиграцията, киното на идиш, филмовата критика, академичното кинознание, дискусионните филмови клубове, празничните фестивали, „кинофилията“ (киномани) и любителското кино. Изложбата разглежда въпроси, свързани не само с игралното кино, но и с художествената анимация, визуалния експеримент, школата на полския документален филм от 60-те години на XX век и телевизионното кино.

В сравнение с Музея на кинематографията броят на предметите, събрани в NCFK, не е впечатляващ – 2500 експоната, свързани с полската и чуждестранната кинематография и филмова техника – магически фенери, прожектори, фотоапарати, камери, както и архивни предмети като плакати, снимки, филмови реквизити и костюми. Това обаче, което отличава Националния център, също в национален мащаб, е позиционирането на филма не само като сценографски фон или визуално средство, той е преди всичко произведение на изкуството, самостоятелен изложбен артефакт и същност на изложбата.

Един от най-важните предмети, събрани от NCKF, е реконструираният (напълно функциониращ) биоплеограф на Кажимеж Прушински. Музеят разполага и с колекция от стереографи от края на XIX в. до стереоскопични играчки от края на 90-те години на XX в. Освен това има над 400 стереоскопични карти и негативи, както и фотоапарати за стереоскопична фотография. Колекцията включва и над 100 филмови костюма от различни полски филми, както и колекция от реквизити от полски филми и сериали (оригинални и реконструирани). NCKF притежава и оборудването на най-старото кино в Лодз, Татри, включително прожекционни апарати, шкафове, кинофотьойли и повече от 50 филма на 35-милиметрова лента.

Изложбата „Кино Полония“ представя над 350 оригинални предмета, предимно от колекцията на NCKF, но също така и от други институции: Музеят на кинематографията в Лодз, Археологическият и етнографски музей в Лодз, Филмовото студио за игрални филми във Вроцлав, Националният институт „Осолински“ във Вроцлав, Агенцията за вътрешна сигурност, както и от частни лица, включително художници, режисьори и продуценти.

Центърът съхранява и архивите на видни полски режисьори, сред които Януш Моргенщерн, Ева и Чеслав Петелски, както и част от документацията, свързана с Йежи Кавалерович и Януш Маевски. Те стават част от Изследователската работилница – архив, в който се събират документи, свързани с дейността на хора от филмовите среди (обикновено различни видове писма, договори, изрезки от вестници, снимки). Този (дигитализиран) ресурс ще бъде предоставен при поискване в подготвяната библиотека, чието откриване е планирано през 2027 г. Тогава втората по големина колекция от книги и списания, свързани с филми в Полша (Syska 2023: 24-25) ще бъде предоставена за изследване – повече от 6000 заглавия както полски, така и чуждестранни (включително дарена колекция от 1000 книги и списания от професор Зигмунт Махвиц, филмов историк и преподавател във Филмовото училище в Лодз), повече от 8000 полски и чуждестранни филмови списания (от предвоенни издания до наши дни) и повече от 6000 DVD и Blu-ray филми от цял свят, включително колекционерски и редки издания.

Филмовите музеи в Лодз са отлично допълващи се институции, които безспорно са архив на паметта за полското и световното кино и кинематография. Музеят на кинематографията е преди всичко традицията и магията на мястото – двореца Шайблер и неговата необичайно подчертана роля, свързана с редица филмови продукции, реализирани в неговите интериори. Това също е и безспорната специфика и обем на колекцията, както и историческата приемственост на колекцията от предмети/архиви. За съжаление, фактът, че сградата е паметник на културата, води до редица ограничения по отношение на преустройството, модернизацията и адаптацията на помещенията. С тези проблеми не се сблъсква NCKF, който с огромното си пространство все пак е едва в началото на своя път на събиране на музейни експонати, привличане на дарители и изграждане на репутацията си на място, което предлага възможност за изследване на разнообразната тематика на филмите и киното, тяхното минало, настояще и бъдеще.

За съжаление, със създаването на още една музейна институция, която събира и предоставя достъп до филми и предмети, свързани с киното, фрагментацията на филмовите архивни материали се увеличава, което несъмнено ще затрудни проучването на материалите и изследването на историята на киното.

Библиография

Alexander (1996): Alexander, Edward Porter. Museum in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums. Walnut Creek.

Assmann (2009): Assmann, Aleida. Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej, trans. P. Przybyła. In: Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka. Ed. M. Saryusz-Wolska. Kraków.

Gajda (2019): Gajda, Kinga Anna. Edukacyjna rola muzeum. Kraków.

Kędzierski (2004): EC1 Łódź. Miasto od-nowa. Katalog wystawy. Ed. M. Kędzierski. Łódź.

Kuźmicki (2011): Kuźmicki, Mieczysław. Dwadzieścia pięć lat Muzeum Kinematografii w Łodzi. In: Filmowy pałac ziemi obiecanej. W stronę muzeum. W stronę filmu. Ed. E. M. Bladowska. Łódź.

Lorentz (1999): Lorentz, Stanisław. Filozofia muzeów, w: Przeszłość przyszłości. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Stanisława Lorentza w setną rocznicę urodzin. Ed. A. Rottermund, D. Folga-Januszewska, E. Micke-Broniarek. Warszawa.

Pabiś-Orzeszyna (2015): Pabiś-Orzeszyna, Michał. „Od Singapuru po Toronto". Muzeum Kinematografii w Łodzi, kolonialne pułapki i osierocone obiekty. In: Kultura filmowa współczesnej Łodzi. Ed. E. Ciszewska, K. Klejsa. Łódź.

Pomian (2010): Pomian, Krzysztof. Przeszłość jako przedmiot wiedzy. Warszawa.

Pomian (2012): Pomian, Krzysztof. Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI – XVIII wiek, trans. A. Pieńkos. Gdańsk.

Pomian (2023): Pomian, Krzysztof. Muzeum. Historia światowa. Tom 1: Od skarbca do muzeum, trans. T. Stróżyński. Gdańsk.

Syska (2023): Syska, Rafał. Kino Polonia. Katalog wystawy stałej Narodowego Centrum Kultury Filmowej w Łodzi. Łódź.

Woźniak (2017): Woźniak, Michał. Dlaczego powinniśmy wystrzegać się muzeów narracyjnych. In: Muzeum etyczne. Księga dedykowana profesorowi Stanisławowo Waltosiowi w 85. rocznicę urodzin. Ed. D. Folga-Januszewska. Kraków.

Summary

The task of collecting, securing, systematizing, preserving, storing, and above all making available artifacts that have lost their original usefulness but fully deserve to be preserved means that the museum also very clearly fulfils the role of a kind of archive, enabling not only scientific activity, but also contact with the collected objects from the distant or more recent past, allowing for its recognition and interpretation. Like any archive, the museum is a space where the present and the past, memory and forgetting meet. Łódź film museums are complementary institutions with an indisputable character of an archive of memory of Polish and world film and cinematography. The Cinematography Museum is primarily known for its tradition and magic, and its role is related to numerous film productions carried out within its interiors. It is also the indisputable specificity and volume of the collection, as well as the historical continuity of collecting objects/archives. The consequence of locating in a historic place is a number of restrictions related to the reconstruction, modernisation, and adaptation of premises. NCKF does not have these problems, which, given the space, is only at the beginning of the path of collecting museum objects and building its reputation as a place that offers the opportunity to explore the diverse subjects of film and cinema, their past, present, and future.

Изкуствоведски четения 2025.II Art Readings 2025.II

ИЗКУСТВА И АРХИВИ **ARTS AND ARCHIVES**

Институт за изследване на изкуствата, БАН
София, 2026

Institute of Art Studies, BAS
Sofia, 2026

Съставител
проф. д. н. Камелия Николова (България)

Edited by
Prof. Kamelia Nikolova, DSc. (Bulgaria)

Редколегия **Editorial Board**

доц. д-р Деян Статулов (България) Assoc. Prof. Deyan Statulov, PhD (Bulgaria)
проф. д. н. Камелия Николова (България) Prof. Kamelia Nikolova, DSc. (Bulgaria)
доц. д-р Катерина Гаджева (България) Assoc. Prof. Katerina Gadjeva, PhD (Bulgaria)
проф. д. н. Венцислав Димов (България) Prof. Ventsislav Dimov, DSc. (Bulgaria)

Редактор **Copy editor**
Даниела Статулова Daniela Statulova

Английски редактор **English editor**
Петър Гълъбов Petar Galabov

Графичен дизайн и предпечат **Graphic design and content management**
Любомир Маринчевски Lyubomir Marinchevsky

Печат **Printery**
Дайрект Сървисиз Direct Services
формат 70/100/16 Format 70/100/16

ISSN: 1313-2342
ISBN: 978-619-7619-56-0