

**НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ**

Приложен факултет, специалност Текстил

**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

към дисертационен труд на тема

**ТЪКАНИ ЗА ИНТЕРИОР И ТАПЕТИ, ДЕСЕНИРАНИ  
ЧРЕЗ МЕТОДА НА ОТПЕЧАТВАНЕ  
(1950 – 1990)**

за присъждане на научна степен „доктор”

на

**МИЛА МАКСИМОВА СТОЕВА**

научен ръководител: проф. АННА БОЯДЖИЕВА

София, 2012 г.

Дисертационният труд се състои от 1 том текстова част и 1 том приложения с изобразителен материал. Първият том е с общ обем 215 стр., които включват увод, изложение, разделено в пет

глави и заключение, декларация за оригиналност, цитирана литература, библиография. Вторият том включва общо 101 стр. с цветни и черно-бели илюстрации и индекс на използвания визуален материал.

## **СЪДЪРЖАНИЕ:**

### **УВОД**

### **ПЪРВА ГЛАВА – ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД. ВЪЗНИКВАНЕ И РАЗПРОСТРАНЕНИЕ НА ОТПЕЧАТВАНЕТО ВЪРХУ ТЕКСТИЛНИ МАТЕРИАЛИ И ХАРТИЯ**

- I.1. Същност на текстилното отпечатване. Основни техники и методи
- I.2. Исторически преглед. Възникване и разпространение на отпечатването върху текстилни материали и разпространението му в Европа през Средновековието
- I.3. Исторически преглед на възникването, разпространението и развитието на печатаните тапети
- I.4. Дизайн-реформата (Design-reform) и нейното влияние върху развитието на десените на печатните тъкани за интериор и тапетите от втората половина на XIX век

### **ВТОРА ГЛАВА**

- II.1. Модернизмът в изкуството и неговото значение за новите измерения в развитието на стиловете в изкуството и в десенаторството
- II.2. Влияния на изящното изкуство и архитектурата върху развитието на десените на щампованите платове и тапетите

### **ТРЕТА ГЛАВА**

- III.1. Теория на постмодернизма и свързаните с него поп арт и неоекспресионизъм
- III.2. Политическа и социокултурна обстановка след Втората световна война в Европа. Новите стилове в изящното изкуство, промяната в жилищното строителство и вътрешното пространство, като предпоставки за развитието на нови направления в текстилния и тапетен дизайн през втората половина на XX век

### **ЧЕТВЪРТА ГЛАВА – ТАПЕТЪТ И ВРЪЗКАТА МУ С ИЗКУСТВОТО**

## **ПЕТА ГЛАВА – РАЗВИТИЕ И ТЕНДЕНЦИИ В БЪЛГАРСКИТЕ ТЪКАНИ ЗА ИНТЕРИОР И ТАПЕТИ, ДЕСЕНИРАНИ ЧРЕЗ МЕТОДА НА ОТПЕЧАТВАНЕ**

- V.1. Социално-икономически климат след Освобождението. Предпоставки за развитието на текстилната индустрия в България
- V.2. Промени в архитектурните системи в периода след Освобождението и предпоставки за развитието на вътрешното пространство и неговата декорация
- V.3. Явлението *Родно изкуство* и отражението му в интериорната декорация
- V.4. Развитие на индустриалното производство на шамповани платове в България
- V.5. Начало на академичното образование по текстил в България
- V.6. Тенденции в развитието на шампованите платове за интериор през периода 50 – 90-та г. на XX век в България. Представители
- V.7. Художници, създаващи шамповани платове в периода 50 – 90-та г. на XX век в България
- V.8. 1989 – 2010 г.

### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

### **БИБЛИОГРАФИЯ**

## УВОД

### Описание на проблема:

Чрез дисертационния труд се поставят основите на задълбочено изследване на процесите, повлияли развитието на десенираните (чрез метода на отпечатване) тъкани и тапети от тяхната поява и историческо развитие като декорация и орнамент до произведение на изкуството, начин за артистично изявление и провокация.

Необходимостта от подобно изследване, което да определи мястото на десенираните тъкани и тапетите в културното и артистично пространство, се обуславя от липсата на критическа литература, както и от съвременен анализ на развитието им на български език. Слабото познаване и неразбиране основните проблеми и явления в развитието на тъканите за интериор и тапетите не позволява изграждането на култура по отношение на изследваната област.

Темата на дисертационния труд *Тъкани за интериор и тапети, десенирани чрез метода на отпечатване (1950 – 1990 г.)* е избрана поради няколко основни причини:

1. Тъкани за интериор и тапетите са произведения, които заемат особеното пространство между дизайна, изящното изкуство и занаята, което ги прави интересен обект на изследване.
2. Темата е пренебрегвана от критиците и историците на изкуството през изминалите няколко века и поради това е слабо изследвана, както и липсва критическа литература по въпроса.
3. Опитите на известни художници в областта на текстилния и тапетния дизайн са слабо познати и подценявани, което възпрепятства създаването на цялостно изследване и анализ на областта.

### Обект и цели на настоящата дисертация:

Обект на настоящето изследване са разработките на известни художници и дизайнери в областта на тъканите за интериор и тапетите, десенирани чрез метода на отпечатване.

Целите на труда са да се анализират и изяснят връзките между развитието на десенираните чрез метода на отпечатване тъкани за интериор и тапети от втората половина на XX век с теченията и стиловете в изкуството, архитектурата и дизайна, социокултурните промени, настъпили в обществото и развитието на философската, естетическа и критическа мисъл.

В контекста на дебата относно това изкуство ли е занаятът, възникнал през XX век и белязал почти цялата история на изкуството от това време, в настоящия труд ще бъде потърсено мястото на десенираните тъкани и тапетите, създадени от художници и някои от по-известните дизайнери. За целта ще бъдат разгледани подробно основните дискурси, изграждащи този теоретичен дебат.

Настоящата дисертация няма за цел да изследва продукцията на производителите на тапети и тъкани за интериор; отделни производители и колекции ще бъдат споменати във връзка с художниците, дизайнерите и десените, които имат отношение към стиловете и процесите от историята на изкуството. Серийното производство и вкусът на масовия потребител също не са обект на настоящото изследване.

### **С оглед поставената цел се очертават следните задачи:**

Общ исторически преглед на възникването и разпространението на техниките на отпечатване, както и на десенираните тъкани и тапетите.

Проследяване появата и разпространението на стиловете и теченията в изящното изкуство, архитектурата и дизайна, както и на отделните личности, които имат връзка с развитието на тъканите за интериор и тапетите създадени в Европа през XX век, като акцентът е поставен основно върху периода след Втората световна война.

Тезата на автора е, че през втората половина на XX век тъканите за интериор и тапетите, десенирани чрез метода на отпечатване, се отдалечават от традиционната си утилитарна функция и декоративно предназначение и се превръщат в произведение на изкуството, начин на артистична изява и провокация.

### **Граници на изследването:**

Настоящият труд се ограничава в определени времеви, географски и проблемни граници, а именно: да изследва в хронологичен ред развитието на десенираните чрез метода на отпечатване тъкани за интериор и тапети в Европа, като акцентира на авторите и стиловете, възникнали през втората половина на XX век.

Използваната литература е основно от чуждестранни автори, като преводът на цитираната литература е на автора (М.С.).

Темата за тъкани и тапети, десенирани чрез метода на отпечатване, създадени от художници е малко изследвана. Една от публикациите в тази област дължим на Мерилин Оливър Хепгууд *Tanetът и художникът (Hapgood, M.O. Wallpaper and the artist: From Dürer to Warhol. – New York: Abeville Press Publishers, 1992, 272 p.)*. Обширна теория за произхода на

декоративните изкуства и връзката им с изящното изкуство, както и концептуализирането на тяхната теоретична критика прави Хауърд Рисати в книгата си *Теория на занаята* (Rissatti, H. *Theory of craft – function and aesthetic expression*. – North Carolina: University of North Carolina Press, 2007, 327 p.). Връзката между постмодернистичните художествени практики и тапетите е изследвана в сборника, редактиран от Джил Сандерс *Стените говорят* (Saunders, G., Heyse-Moore, D., Keeble, T. *Walls Are Talking: Wallpaper, Art and Culture*. – London: the Withworth Art Gallery with the association with the University of Manchester, 2010, 128 p.). По отношение на тъканите за интериор, десенирани чрез метода на ситопечат, авторът на настоящия труд се позовава на книгата на Лесли Джаксън *Десенаторството на XX век* (Jackson, L. *20th century pattern design*. – New York: Princeton Architectural Press, 2002, 224 p.), както и на отделни публикации на музеите V&A, Metropolitan др.

Историята и произходът на тапетите е проследена подробно в сборната книга, редактирана от Лесли Хоскинс *Облепената с тапети стена: история, десени и техники*. (Hoskins, L., Wisse, Gr., Wells-Cole, A. etc. *The Papered Wall: The History, Patterns and Techniques of Wallpaper*. Edited by: Hoskins, L. – London: Thames & Hudson, 1994, 272 p.) и сборника с публикации на Джил Сандерс, издаден от музея V&A *Тапетът в интериорната декорация* (Saunders, G. *Wallpaper in interior decoration*. – London: V&A Publications, 2002, p.160.). В българската литература темата за тъканите, десенирани чрез метода на ситопечат е частично засегната в книгата на Саша Лозанова *Българска художествена тъкан* (Лозанова, С. *Българската художествена тъкан*. – София: Академично издателство Марин Дринов, 2000, с.84.). Тъканите за интериор присъстват и в изследването на Незабравка Иванова *От занаятите към дизайна* (Иванова, Н. *От занаятите към дизайна*. – София: БАН, 1985, с. 172.).

В световната литература интересът към стенните покрития се изявява доста късно. Основните източници на позоваване днес са: *История на английския тапет* (1926 г.) от А.В. Съгдън и Дж. Едмондсън (Sugden, A.V., Edmondson, J.L. *A History of English Wallpaper – 1509 – 1914*. – London: Batsford, 1925, 282 p.), Анри Клузо и Чарлз Фоло *История на френския тапет* (Clouzot, H., Follot, Ch. *Histoire du papier peint en France*. – Paris: Editions D'Art Charles Moreau, 1935, 267 pp.) и *Историческите тапети от произхода им до въвеждането им в производство*

на американския автор Нанси Маклеланд (*McClelland, N. Historic Wall-papers: from their inception to the introduction of machinery. – London: J. B. Lippincott company, 1924, 458 p.*).

#### **Методология на изследването:**

Методите на изследване са определени от спецификата на изследваната област, а именно: социологически методи на изследване – *desc reserch*, наложени от липсата на литература на български език, както и на достъп до музейни експонати и оригинали на изследваните произведения; културно-исторически, сравнителен анализ, биографичен, описателен. Тази методология дава възможност да се проследи и анализира развитието на изследвания обект в исторически план, да се разгледа творчеството на отделните автори и да се коментират възгледите на други автори и критици по темата.

### **I-ВА ГЛАВА**

#### **ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД, ВЪЗНИКВАНЕ И РАЗПРОСТРАНЕНИЕ НА ОТПЕЧАТВАНЕТО ВЪРХУ ТЕКСТИЛНИ МАТЕРИАЛИ И ХАРТИЯ**

Първа глава е условно разделена на две основни части.

Първата част е посветена на изясняване същността и развитието на техниките и методите на отпечатване, разпространението на печатаните текстилни произведения и тапети в Европа през Средновековието, както и на най-често използваните мотиви и орнаменти.

Във втората част се разглежда влиянието на дизайн-реформата върху развитието на десените на печатаните платове за интериор и тапетите от втората половина на XIX век.

Текстилното отпечатване е процес, при който върху текстилните изделия се нанася багрило на определени места с едноцветна или многоцветна рисунка.

Според технологията методите на отпечатване, използвани днес са 7 вида: *ръчно отпечатване с дървени блокчета, перотинен печат, отпечатване чрез гравирани медни плочи, валов, ролов, цилиндричен или машинен печат, шаблонно отпечатване, ситопечат, фотофилмов печат, дигитално текстилно отпечатване.*

Според начина на нанасяне на рисунката върху плата, печатането бива три вида: *директно, печатане чрез разяждане (ети) и печатане чрез резервиране.*

Появата на отпечатването върху текстилни материали и хартия се губи далеч във времето. Най-старият познат метод е този с гравирани дървени блокчета, използван в Източна Азия и вероятно възникнал в Китай или Индия в античността като метод за отпечатване върху текстилни изделия, а по-късно – и върху хартия. Най-ранните оцелели мостри, създадени чрез този метод в Китай датират от преди 220 г. пр. н.е. Египтяните също познават текстилното печатане и багрене. Текстилното отпечатване става известно и широко използвано в Европа от



около XII век чрез внесените от ислямския свят стоки. Най-ранните европейски десени се характеризират с флорални мотиви и са изпълнени в индийски стил. От средата на XVIII век десенаторите имитират десени на съвременни копринени брокати, с по-натуралистично изработени флорални мотиви върху бял фон. Богат източник на вдъхновение е ориенталският текстил, като мотивите се съчетават понякога с изображения на местни птици и цветя или мотиви в стил рококо. Популярните сюжети са вдъхновени от: класическа митология, древна и модерна история, жанрови сцени и епизоди от популярни литературни произведения. Изобразяват се и големите исторически събития.

През периода 1820 – 1850 г. се появяват много печатни пастиши и тъкани с илюзионистки, т.н. *trompe l'oeil*<sup>1</sup>, ефекти, които имитират тъкана коприна или бродерия, дори стъклописи и архитектурни детайли, елегантни завеси или пасмантерия. При липсата на нови идеи, десенаторът често прибегва до обновяване на съществуващи десени.

### **Най-често срещани орнаменти на отпечатаните платове**

За всички средновековни шампи са характерни десени, наподобяващи тъкан орнамент от италиански копринени брокати и кадифета. Някои автори приемат, че ранните оцелели мостри от печатан текстил могат да бъдат разделени на две основни групи според техниката, материала и стила на десена. Първата група се състои от немски шамповани платове, създадени в област Рейн, а втората обхваща печатаните платове, създадени в останалите европейски страни. Макар, че последната група се състои основно от италиански шампи, тя е наречена *международна група* (за повече информация вж. Н.Бирюкова<sup>2</sup>).

За повечето блоково отпечатани платове от международната група е използван обикновен лен в един цвят, като само детайлите на десена понякога се оцветяват ръчно с четка. Декорацията е много по-фина и по-близка като имитация до десените на италианските коприни, дори биха могли да се намерят техни точни копия. Немските десени са по-сурови, техниката – не толкова фина, а декорацията – по-схематична, опростена и с по-малко детайли. Също така има разлика и в техниката на отпечатване – немските шампи обикновено са отпечатвани с малки блокове, а десените се състоят от няколко отделни отпечатъка, докато международните като цяло се отпечатват от по-големи блокове. Също така при немските фонът остава неколориран, а при международните обикновено се отпечатва фонът, а рисунъкът на десена се образува от неколорираните части.

Въпреки разликите между двете групи, техните стилове развиват сходни орнаменти, различаващи се съвсем малко от мотивите, използвани в копринените тъкани.

---

<sup>1</sup> Trompe l'oeil – заблуда за окото (от френски език) – художествена техника, чрез която се постига изключително реалистична образност, с цел да се създаде оптична илюзия, при която изобразяваният обект се появява триизмерно – бел.авт.

<sup>2</sup>Бирюкова,Н. Западноевропейские набивные ткани 16-18 века. Искусство, Москва,1973, с.15.

Десените от най-ранните оцелели шампи, принадлежащи към началото XII – XIV век до голяма степен напомнят византийските, сицилиански и италиански тъкани от късния римски период. Те изобразяват изключително плоскостно хералдични двойки екзотични птици и животни, често от двете страни на стилизирано дърво. Декоративните мотиви са затворени в шахматни редове на кръгове или остри овали. Към края на XIV век десените стават по-сложни. Животни, птици, странни чудовища, архитектурни мотиви и флорални орнаменти покриват цялата повърхност на тъканта, образувайки сложен десен. Към средата и най-вече в края на XIV век се появяват изобразителни композиции. През XV век става популярен т.нар. *десен на нар*. Той представлява стилизиран флорален мотив на нар и през Ренесанса се използва за орнаментиране на италиански коприни и кадифета. Този мотив има множество варианти и остава най-популярният текстилен орнамент до средата на XVI век, а през XV и XVI век – и най-популярният мотив върху шампован плат. През първата половина на XVII век в печатания текстил се проявява влиянието на барока. Увлечението по дантелата също се отразява в шампите – отпечатват се рисунки, използвани и като модели за създаване на дантели. Обикновено те имат изобразителен характер, показващ например градски пейзажи, мистични и старозаветни сюжети или сцени от ежедневието. Друг много популярен вид през XVII век е десенът в синьо или бяло върху син фон. Той може да бъде постигнат чрез използването на различни техники, вариращи от тази с дървени блокчета, покрити със синьо багрило, до ецването на десена върху вече обагрени тъкани, както и чрез резервен печат. По-късно за фон се използва индиго. Тези шампи показват влиянието на китайското изкуство.

През XVIII век текстилното отпечатване се практикува във всички европейски страни. Текстилните десени отразяват развитието на артистичния стил като цяло, като в същото време всяка страна показва известни характерни особености. Най-ранните шампи от XVIII век са немски и английски. Десените от XVIII век отново са подобни на тези, използвани при копринените тъкани. През този период все още съществуват два основни вида отпечатъци – такива, които имитират източни десени и такива с европейски десени. Десените от източен тип са близки имитации на оригиналите.

Отпечатъците с европейски десени показват развитието на бароковия орнамент – екзотични флорални спирали и широки, фантастични цветя, подредени във венци и букети, клони с плодове, обикновено в два цвята: черно и червено или тъмно кафяво (срещат се и такива с повече цветове). Тези десени се характеризират с богатство, изразителност и деликатно изобразяване на детайлите. Съществуват десени, които са точни копия на десените от тъканите коприни.

През ранния и средата на XVIII век се разпространяват и по-малките десени, състоящи се от разпръснати снопове стилизирани цветя и листа, плодове и грозде, покриващи цялата повърхност. Към средата на XVIII век орнаментът на шампованите платове отразява влиянието на стила рококо.

През този период в изящните изкуства стават все по-популярни екзотичните сюжети, както в Англия, така и в Европа. Това се обяснява с големия брой китайски образци на изящното изкуство. Европейските десенатори започват да използват китайски орнаментални схеми, странни цветя, палмови дървета и всякакви видове екзотични птици и животни, като слонове и маймуни. Китайските фигури, пагоди и къщи се появяват върху тъкани, бродерии и порцелан. Тези мотиви са силно стилизирани и имат малко общо с истинското китайско изкуство. Те органично се свързват със спираловидните *rocailles*<sup>3</sup>. Този феномен, който става известен като *chinoiserie*, се появява и при текстилното отпечатване.

Също така през целия XVIII век продължава производството на шампи, имитиращи и възпроизвеждащи десени от персийски и индийски изделия. В щампования памук от последната четвърт на XVIII век вече би могло да се открие влиянието на класическия стил, който започва да се развива през този период.

Въвеждането на гравирната медна плоча в текстилното отпечатване във Франция и Англия прави възможно увеличаването на повтората на десена, като той става по-фин и разнообразен. Наред с флоралните орнаменти се срещат и изобразителни композиции, някои от които проектирани от художници като Жан Батист Юе.

През първата четвърт на XIX век европейските печатани платове продължават да се развиват според по-ранните традиции, но постепенно придобиват характер на масово произвеждана стока, като резултат от нарастващото разпространение на механизирания печат. Класическият стил измества живия, грациозен орнамент от късния XVIII век. Техническите постижения правят отпечатването по-лесно и бързо, а откриването на новите багрила и багрилни процеси довеждат до създаването на високо развита текстилна индустрия в множество страни.

---

<sup>3</sup> Украса, наподобяваща миди и пр., характерна за стила Рококо (от френски език) – бел.авт.

## Исторически преглед на възникването, разпространението и развитието на печатаните тапети

В тази част от първа глава на дисертацията се прави преглед на възникването на хартията в древен Китай през около 200 г. пр.н.е. и разпространението ѝ из Азия, а по-късно и Европа.

Ранните тапети са проектирани така, че да имитират стиловете, мотивите и текстурите на тъканите, които заместват. Първите тапети представляват декорации за дървени ламперии, въведени в Англия от фламандските занаятчии. Най-ранният известен фрагмент от европейски тапет, който е запазен и до днес, е намерен в гредите на Ложата на Христос в колежа Кеймбридж (Англия) и е датиран от 1509 г. Той представлява *десен на нар*, вдъхновен от италианска дърворезба и отпечатан на гърба на прокламация, издадена от Хенри VIII. Открит е през 1911 г. и се приписва на Хуго Гоес<sup>4</sup>. Като цяло тапетът от този период се характеризира с флорални десени и стенописи (фрески). Популярността на тапета нараства по време на царуването на Елизабет I в Англия. Интересът е предизвикван с появата на тези тапети, които предлагат защита срещу влагата и абсорбират дима от огнището.

През XVII век във Франция са въведени нови методи на отпечатване. Това довежда до широкото приемане на тапетите, които през периода се правят от производителите на хартия – *dominotiers*<sup>5</sup>. Те създават хартия, имитираща тъкан. Тя е използвана от представители на нисшите съсловия в Париж, за да покриват стените на своите бараки или магазини, а често и с чисто практична цел – да запушват дупките и пролуките в гредите на стените. От XVI век по-скъпите облицовки за стени, имитиращи гоблените от домовете на благородниците, стават популярни и сред средната класа.

Тапетите от този период се разделят на две групи, независимо дали са създадени в Англия или Франция: *обикновени* – най-често изобразяващи геометрични десени в повтор, отпечатани с едно-единствено дървено блокче и *сложни*, състоящи се от мотиви, образуващи сложни десени – щитове, вази или цветя и създадени с помощта на няколко дървени блокчета. Цветът се нанася с чрез шаблон. През XVII век се поставя началото на производството на флоковата хартия<sup>6</sup>.

През 1785 г. французите изобретяват машина за печат върху хартия и тапетният десен започва да привлича и художници. Машината за печат за първи път е адаптирана към отпечатването на тапети през 1839 г. в Англия, където е патентована от калиграфската фирма за печат *Потърс ъф Даруин*. Китайските тапети са също популярни, техният стил на ръчно рисуване птици, дървета, пагоди и понякога китайски фигури в пейзажите е известен, както вече споменахме по-горе, като *chinoiserie*. Десените с панорамни пейзажи стават популярни във

<sup>4</sup> Hugo Goes – йоркски печатар, отпечатал първата книга *The Pica* през XV век – бел. авт.

<sup>5</sup> Dominotier – производител на хартия, откъдето идва и името на определен вид тапети, наречени *domino* – от френски език – бел. авт.

<sup>6</sup> Флоктът е малкото количество отпадък от преждата, останало след производството на плат – бел. авт.

Франция. В Англия те не са разпространени, тъй като не могат да се приспособят към родовите портрети, които британците предпочитат като стенна декорация. В Америка тапетът е пренесен през 1837 г., когато Плънкет Флийсън започва отпечатването му във Филадельфия. Колонистите копират европейските стилове. След революцията те създават свои работилници, в които отпечатват патриотични *възпоменателни* тапети, познати днес от обличовките на куфарите и кутиите за подаръци.

### **Влияние от текстила върху тапетите**

В тази част от дисертацията се прави анализ на влиянието на текстила върху тапетите, като се разглеждат различните орнаменти и мотиви, които преминават от текстилните произведения в десените на тапети. Анализът се позовава на изследването *Влиянието на текстила върху тапетите*<sup>7</sup> на музея Виктория и Албърт (V&A) (Лондон).

Текстилните изделия са най-често срещаният декоративен елемент в буржоазните къщи. Те обаче остават скъпи и недостъпни за широките потребители. Това довежда до имитирането им като тапети. През XVIII век са имитирани основно коприна, кадифе, гоблен и *toile de Jouy*<sup>8</sup>, а през XIX век – и сатенирани басми.

В началото тапетните десени са директни имитации на текстилни произведения, до степен, в която дори се опитват да възпроизведат шевовете на *черните бродерши*, мотивите на *бод пламък* и деликатния ажур на дантелата. В почти всички случаи мотивите са флорални. През XIX век, производителите на флокови тапети се обръщат към традиционните мотиви, заети от дамската и броката, възпроизведени в един цвят или в сивата гама. През първата половина на века стените на дневната стая са покривани с червено кадифе или с неговата имитация. Появява се изобилие от илюзионистки тапети, имитации на коприна, кадифе и сатен. Хартината завеса е съставена от плоски листове хартия, отпечатани чрез дървени блокчета, но изглежда удивително реално. Някои производители акцентират върху реализма, особено през 20-те г. на XIX век, когато дълбоките сенки подчертават мекотата на тъканите, докато други предпочитат по-графичното третиране в съответствие с по-строгите доктрини на неокласицизма. Завесите, съставени от отделни платна и бордюри, излизат от мода през 30-те г. на XIX век, за да бъдат заменени от такива, десенирани с един цялостен мотив. Усъвършенстването на техниката на дълбок печат позволява възпроизвеждането на по-фини линии, като предпочитани извори на имитация стават тюлт и дантелата, изобразени изключително реалистично. Този тип хартия остава в производство до края на века, като любим десен са дантелените волани, подредени в ромбовидни форми и декорирани с венци от цветя и

---

<sup>7</sup> V&A. Textile influence on wallpaper. // V&A Textile Design. *Официален сайт на музей Виктория и Албърт*. <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/textile-influences-on-wallpaper>

<sup>8</sup> *Toile de Jouy* понякога съкратено просто *toile*, е вид на декоративен десен, състоящ се обикновено от бял или почти бял фон, върху който повтарящ се десен изобразява доста сложна сцена, обикновено на пасторална тема, като, например, двойка на пикник край езеро или пък подредба на цветя – бел.авт.

*плетени* ширити. През 30-те г. на XIX век се появяват тапети, които имат ефект, подобен на ватирана, бутонирана тапицерия, която е на мода по това време. Илюзионистките ефекти достигат своята връхна точка в началото на XIX век, когато французите създават тапети, успешно имитиращи драперия. През късния XIX век тапетите имитират всичко – от килими и гоблени, до моарирани коприни и тъкани.

### **Влияния от орнамента върху десените на тапети**

Друг източник на вдъхновение за тапетните десени е орнаментът, като най-често използваните орнаменти са тези с архитектурен характер. Поради своите социопсихологични особености, различните народи имат различни предпочитания към международната система от форми: Помпейският или Етруският стил, например, са особено популярни в края на XVIII век в Германия, а неоготическият има много повече поддръжници в Англия (където се появява в средата на XVIII век), отколкото във Франция. Поради рационализирането на строителната индустрия стаите се превръщат в неорнаментирани кубове, без облицовка или корнизи и целият ансамбъл на цокъла, рамкираните панели, корнизите и дори декорацията на тавана, са създавани в илюзионистки стил.

В края на XVIII век се произвеждат орнаменти под формата на листови хартия (*en feuille*), които се изрязват и поставят на стената. През 1789 г. в Париж започва продажбата на архитектурни орнаменти, изпълнени в сиво, както и на хартии, имитиращи бразилско дърво и букови иглички с всякакви размери; решетки имитиращи, тези на библиотеките, дялан камък, мрамори, гранити, колони, корнизи, архитрави, статуи, драперии, ъгли, бордюри, ламперии и каси на врати от всички видове.

Плоските, декоративни елементи изчезват малко след 1800 г., но орнаменти като колони, цокли, фризове, трофеи и статуи, възприети като част от по-организираните схеми, остават популярни чак до 70-те г. на XIX век. В ранните години на XIX век стилът на рисунката става доста по-твърд и сенките, макар и все още колорирани, са засилени, за да увеличат ефекта на триизмерност. Цоклите и фризовете са използвани в комбинация с много по-леки мотиви, базирани на текстилни изделия или с неорнаментирана хартия. В началото на 30-те г. на XIX век, когато чистият неокласицизъм излиза от мода (макар и класическите препратки да остават), той е изместен от изобилие от мотиви от всички стилове и видове. Тези тапети в стил неорококо от 40-те г. на XIX век представляват наподобяване (а не дословна имитация), съдържащо елементи, характерни за епохата – смела линия и скандални за времето си, цветове като наситени ултрамарини.

Развитието на релефните (щанцирани) техники през 40-те на XIX век, способства за постигането на реалистични илюзии за дълбочина и имитирането на други материали, особено шампована кожа.

## Дизайн-реформата (Design-reform) и нейното влияние върху развитието на десените на печатните тъкани за интериор и тапетите от втората половина на XIX век

*Терминът дизайн в тази част от дисертацията се употребява като преводен от английското съществително дизайн, обозначаващо:*

*“[...] 1. рисунка или скица, от която нещо би могло да се създаде; изкуството да се създават подобни рисунки;<sup>9</sup>*

*3. десен (мотив); подреждане на линии, форми, детайли като орнамент (например – ваза с десен на цветя);<sup>10</sup> [...]”<sup>11</sup>*

Международните изложби, станали популярни през XIX век, събират на едно място множество произведени обекти и много критици намират резултата разочароващ. Интересът към дизайна на масово произвежданите стоки в Англия от части е продиктуван и от доклада на Парламентарната комисия по изкуство и производство от 1836 г. В него се изразява загриженост, че „[...] в сравнение с френските, немските и американските, на британските произведени стоки липсва качество. По този начин Англия рискува да загуби своята конкурентост в износа.”

Появява се реакция и срещу необузданата и безразборна употреба на орнамента. Породилният се дискурс провокира английските архитекти и те насочват интереса си и към текстилния десен и декоративните изкуства като цяло.

Разпространението на различни стилове в средата на XIX век обуславя появата на еklektизма. Пазарът е доминиран от заемки от ренесансови стилове и исторически пастиши.

Реформата в дизайна е предвождана от архитекта Огъстъс Пъджин (1812 – 1852), който е пламенен застъпник на Готическия стил. Принципът му за историческа достоверност в дизайна на орнамента, както и убеждението му, че само плоскостно изобразени мотиви трябва да декорират плоските повърхности, става основен принцип на движението за промяна. През 1850 г. тези идеи се разпространяват чрез *Government's School of Design* в Южен Кенсингтън и от няколко отделни личности, свързани с него: художникът Ричард Редгрейв, сър Хенри Коул, Оуен Джоунс и неговият – ученик Кристофър Дресер. Те целят увеличаване качествата на продуктите, внедрени в производството и повишаване на обществения вкус. Подпомогнати в дейността си от принц Албърт, те формулират основните принципи на дизайна: декорацията е второстепенна по отношение на формата; формата е подчинена на функцията и използвания

<sup>9</sup> drawing or outline from which something may be made; art of making such drawings – прев. авт.

<sup>10</sup> pattern; arrangement of lines, shapes, details, as ornament (e.g. a vase with a pattern of flowers on it) – прев. авт.

<sup>11</sup> The Advanced Learner's Dictionary of Current English, second edition, Oxford University Press, 1963; p.267

материал; дизайнът се създава на основата на историческия английски и западен орнамент; както и на флорални и зооморфни източници, стилизирани до обикновен, линеарен мотив. Първите два принципа повлияват развитието на дизайна на XX век. Основната критика срещу панорамните тапети е, че те нарушават един от основните принципи на декорацията за стена, а именно – декорацията на плоска повърхност трябва да бъде плоскостна, а не да създава илюзия за триизмерен орнамент или картина.

По-нататък във втора част на първа глава се разглеждат идеите на Оуен Джоунс и Уилям Морис и тяхното влияние върху развитието на текстилния и тапетен десен.

Особено внимание се обръща на идеите на представителите на набизма – Морис Дени, Пиер Бонар и Едуар Вуйяр, които в края на XIX век променят връзката между изкуството и орнамента. Еднакво заинтересовани, както от декоративното, така и от изящното изкуство, те настояват на това, че творбата на изящното изкуство трябва да се стреми да бъде декоративна. В своите художествени произведения, както и в теоретичните си трудове, набистите подчертават приемствеността между изкуството и дизайна.

## II-РА ГЛАВА

Втора глава е посветена на модернизма и неговото значение за новите измерения в развитието на стиловете в изкуството и в десенаторството. Специално внимание се обръща на влиянието, което изящното изкуство и архитектурата оказват върху десените на щампованите платове за интериор и тапетите.

### II.1. Модернизмът и неговото значение за новите измерения в развитието на стиловете в изкуството и десенаторството

Модернизмът в изкуството е по-скорошно явление от модернизма във философията. Критикът Робърт Аткинс датира модернизма „[...] приблизително от около 60-те години на XIX век до около 70-те години на XX век” и заявява, че терминът се използва за идентифициране на стиловете и идеологиите в изкуството, създадени през този период.

Някои от модернистите, като футуристите в Италия през 20-те години на XX век, възхваляват в работата си новата технология, особено скоростта, докато други, като конструктивистите в Съветския съюз, възприемат научните модели на мислене. Абстракционистите Василий Кандински и Пит Мондриан възприемат спиритуализма, за да се противопоставят на секуларизма на съвременното общество. Пол Гоген, а по-късно Пабло Пикасо и Анри Матис търсят вдъхновение в не-западните култури, докато Паул Клее и Хуан Миро заемат детската образност. Разработената от Кант през 1770 г. *теория за естетическия*



*отговор*<sup>12</sup> спомага за широкото приемане на изкуството на колониалните народи, което повлиява цели течения в изкуството (Пол Гоген, а по-късно Пабло Пикасо и Анри Матис), както и обуславя интереса към японските и китайски шампи. През 20-те години на XX век модернистичната теория на изкуството получава силен тласък от двама британски критика – Клайв Бел и Роджър Фрай, които въвеждат това, което става известно като *формализъм*<sup>13</sup>. „Формализмът и модерността са неразривно свързани, въпреки, че първото е следствие от второто“<sup>14</sup>. Бел и Фрай се „опитват да игнорират като неуместно намерението на художника в създаването на произведение на изкуството и всяка социална или идеологическа функция, която художникът може да иска да притежава неговото произведение на изкуството“<sup>15</sup>. Тази теория по своята същност хармонира и допълва теорията на Кант за естетическия отговор. Докато втората се отнася до намерението на художника, теорията на Кант се отнася до зрителя и неговото възприятие. Това, на което трябва да се обръща изключително внимание е *значимата форма* на произведението на изкуството. През 1990 г. критикът Р. Аткинс изказва предположението, че интересът към японските шампи и океанските артефакти се дължи на теорията на Бел и Фрай. Формата е от първостепенно значение, без да се държи сметка на другите аспекти от работата – например нейния сюжет или наративно съдържание и функция.

В началото на XX век, естетиката на традиционна африканска скулптура се превръща в извор на вдъхновение и влияние сред европейските творци, които формират авангарда в развитието на съвременното изкуство. Във Франция Анри Матис, Пабло Пикасо и техните съмишленици от Парижкото училище, комбинират силно стилизираното третиране на човешката фигура в африканските скулптури с живописните стилове, произлезли от постимпресионистичните творби на Сезан и Гоген. Получената изобразителна плоскост, ярката цветова палитра и фрагментираните кубистични форми помагат за формирането на ранния модернизъм.

През периода на модернизма печатът намира по-голямо приложение върху тапетите, отколкото върху платовете за интериор. До Втората световна война употребата на интериорни шампи е ограничена.

---

<sup>12</sup>Теория, според която зрителите могат да достигнат до сходни интерпретации и оценки на едно и също произведение. Естетическата оценка не трябва да бъде лична, зрителят трябва да се издигне над времето, мястото и личните особености, достигайки до естетически оценки, с които всички разумни хора биха се съгласили – бел. авт.

<sup>13</sup>Формализмът е течение в изкуството и литературата, което откъсва формата от съдържанието, отрича важността на съдържанието и придава значение само или главно на формата. Български тълковен речник, Наука и изкуство, София, 2003 г.

<sup>14</sup>Barett, T. *Modernism and Postmodernism: An overview with art examples / Art education: Content and Practice in a Postmodern Era*. Washington, 1997.

<sup>15</sup> Пак там.

## **II.2. Влияния на изящното изкуство и архитектурата върху развитието на десените на шампованите платове и тапетите**

От края на XIX век отпечатването е предпочитаната техника, използвана от десенаторите, поради лекотата, с която идеята може да бъде пренесена върху крайния продукт. През първата половина на XX век ситопечатът е все още трудоемко, скъпо и нерентабилно занимание. Механичните печатни техники продължават да се усъвършенстват, а материите, върху които може успешно да се печата се разширяват. През първите десетилетия на XX век се наблюдава бърза смяна на стиловете в изкуството и интериорния дизайн, които се отразяват и в десените на печатаните платове.

През ранния XX век модата в интериорния дизайн се променя и тежките завеси отстъпват на ефирни, печатани тъкани. Те са ръчно отпечатвани, като техниката става най-популярна във Франция, където се прилага при производството на малки метражи плат за нуждите на висшата мода. В тази връзка във втора глава на дисертационния труд се разглежда работата на моделиера Пол Поаре и художника-фовист Раул Дюфи.

През периода на модернизма печатът намира по-голямо приложение върху тапетите, отколкото върху тъканите за интериор. До Втората световна война употребата на интериорни шампи е ограничена.

## **Влияния на изящното изкуство и архитектурата върху развитието на десените на шамповани платове и тапетите**

Тази част от втора глава е посветена на движенията и стиловете в изящното изкуство и архитектурата, които имат пряка връзка и влияние върху развитието на текстилния и тапетен дизайн, поради което са разгледани основните концепции зад тези движения и техните представители.

Анализирана е работата на художниците, представители на де стил като Пит Мондриан, Жан Арп и Тео ван Дьозбург. Потърсено е влиянието на стила на Мондриан върху развитието на дизайна и архитектурата, както и върху художници и текстилни дизайнери като Александър Калдер, Бен Никълсън, Ив Сен Лоран и някои български текстилни художници като Мара Йосифова.

## **Баухаус и борбата срещу орнамента**

Съществено значение за развитието на текстилния и тапетен десен в началото на XX век имат архитектите Адолф Лоос и Валтер Гропиус. През 1908 г. е издадено емблематичното есе

*Орнамент и престъпление* на Адолф Лоос, в което той сравнява орнамента с престъпление, допустимо единствено за примитивните общества, невежите и декадентите. С това, както и с много други свои есета, той допринася за разработването на теорията и критиката на модернизма в архитектурата, които от своя страна повлияват интериорния дизайн и респективно – щампованите платове и тапетите. Философията на Баухаус е да се елиминира всяка ненужна орнаментация, ограничавайки мотивите до *одобрения* речник. Множество известни художници от периода свързват имената си с училището – Паул Клее, Василий Кандински, Лионел Файнингер, Джоузеф Албърс, Ласло Мохоли-Наги и Марсел Брюер. Тапетният десен се създава в ателието по стенопис, което е част от департамента по интериорен дизайн, като по ирония тапетите стават най-успешният масово произвеждан продукт на училището. *Vauhaus-tapeten* се произвеждат от 1930-та г. и се характеризират с десени, които са ненатрапливи, умишлено пастелни и текстурни. Те не са декорирани с мотиви и орнаменти, а с ефекти като следи от гребени, отпечатани в три различни нюанса на един и същи цвят. Първоначално използваните цветове са различни нюанси на червено, жълто синьо, розово и кафяво, като по-късно цветовата гама се обогатява. По отношение на платовете за интериор, ситопечатът противоречи на принципа на Баухаус за неорнаментиране на вече създадени изделия. Едва през 1931 г., когато интериорният дизайнер Лили Райх въвежда курса *Комбинационни упражнения по материал и цвят*, започва експериментирането с печат върху платове – краткотрайна инициатива, тъй като Баухаус е затворен от нацистите през 1933 г.

### **Ар деко и неговото влияние върху естетиката на платовете за интериор и тапетите**

Въпреки, че крайните идеи на Лоос, както и на основателите на Баухаус, повлияват архитектите на модерното движение, много дизайнери инстинктивно ги отхвърлят – най-вече художниците-декоратори в Париж и дизайнерите прото-модернисти от *Виенската работилница*. Те излагат своите произведения през 1925 г. на *Международното изложение на декоративните изкуства и модерни индустрии*, състояло се в Париж. След изложението американците ентузиастично възприемат френския *style moderne*, известен още като ар деко. Междувременно във Великобритания възниква друга група прото-модернисти, вдъхновени от пост-импресионистичната живопис. В началото на XX век, до 20-те г., успоредно със зараждащия се модернизъм, в дизайна се развива и декорацията.

В тази част от дисертацията са разгледани влиянията от явления като *Руския балет* на Сергей Дягилев, работата на вече споменатия моделиер Пол Поаре, който се насочва към интериорната декорация, вдъхновен от печатаните платове на Виенската работилница, фовистът Раул Дюфи, художничката Соня Делоне и Жак Люрса. Интериорният дизайн в стил ар деко става популярен при обзавеждането на ресторанти и хотели. Интересно и малко

изследвано е присъствието на платовете за интериор в стил ар деко в големите презокеански лайнери, станали модни през 20-те и 30-те г. на XX век.

### **Влияния от примитивното изкуство**

През 1920 г. и 1930 г. френското правителство насърчава дизайнерите да се възползват от ресурси, като сурови материи и квалифицирана работна ръка, които могат да бъдат внесени от колониите в Азия и Африка. В резултат на нарастващия интерес към изкуството на колониалните страни, френските дизайнери са подтиквани да изследват нови материали като кожа от акула, слонова кост, екзотични дървесни фактури, както и нови техники – лакиране, керамични глазури и форми, които предизвикват асоциации с далечни места и култури. Тази тенденция достига своята кулминация на спонсорираната от държавата *Колониална изложба* – голяма изложба на френската колониална култура, организирана в покрайнините на Париж през 1931 г.

Фовизмът, кубизмът и орфизмът са сред артистичните движения, които изиграват важна роля в развитието на ар деко. Фовизмът (онагледен в картините на Анри Матис и Андре Дерен) е една от първите големи разработки на авангарда в европейското изкуство на XX век, в което художникът изследва емоционалните и декоративни ефекти на цвета и десена, които обикновено са съчетани в разрушаване или опростяване на формата. Движението просъществува за кратко – от 1905 г. до 1907 г., а неговото въздействие, особено върху декоративните изкуства, продължава до 20-те г. на XX век. Кубизмът също изиграва съществена роля за развитието на десенаторството през този период – множество френски дизайнери заемат формите на кубизма за своите декоративни проекти.

## **III-ТА ГЛАВА**

Трета глава е посветена на развитието на десените на шамповани платове за интериор, разгледано във връзка с постмодернизма и свързаните с него стилове, възникнали през втората половина на XX век.

### **III.1. Теория на постмодернизма и свързаните с него поп арт и неоекспресионизъм**

В тази част от дисертацията се разглежда теорията на постмодернизма в съпоставка с предхождащия го модернизъм.

Идеята, че не съществува йерархия в културата, а изкуството може да черпи вдъхновение от всеки източник, независимо от неговия контекст и история, е една от най-важните отличителни черти на постмодернизма като културен феномен. Двете най-открояващи се течения в изкуството, свързани с иконографията на постмодернизма са поп арт-ът и неоекспресионизмът.

### **III.2. Политическа и социокултурна обстановка след Втората световна война в Европа. Новите стилове в изящното изкуство и промяната в жилищното строителство и вътрешното пространство, като предпоставка за развитието на нови направления в текстилния и тапетен дизайн през втората половина на XX век**

След Втората световна война техниката на ситопечат бива механизирена и става една от най-разпространените техники за декориране на платове. Опитите на модернизма да се премахне орнаментът от пространството на дома се оказват неуспешни поради сивотата, която войната оставя след себе си. В следвоенните години интересът към цвета и орнамента се проявява отново. В края на 50-те г. връзката между модерната архитектура, живописата и интериорния текстил е по-силно изявена от който и да е друг период от началото на века. Дизайнерите създават динамични, провокативни творби, вдъхновени от съвременното изкуство, архитектура и наука. Оптимизмът на дизайнерите, смелите експерименти с нови изразни средства, както и интересът на известни художници към десените на шампованите платове и тапетите, постепенно променят консервативния вкус на масовия потребител.

Трета глава на дисертационния труд е структурирана хронологично по десетилетия, като подробно е разгледано творчеството на отделните художници и дизайнери, пряко повлияли развитието на текстилния и тапетен дизайн.

#### **50-те години на XX век**

През 50-те години на XX век преобладаващият стил в десените на печатани платове и тапети е абстрактният. Прякото участие на художници в текстилния десен се превръща в явление с международно значение през следващите две десетилетия. Известни живописци като Паул Клее, Хуан Миро, Александър Калдер, Джаксън Полък и др. повлияват развитието на ново движение в дизайна на тъкани за интериор и тапети, в което преобладава абстракцията. Този стил е наречен *съвременен*. Емблематична за развитието на текстилния и тапетен дизайн е инициативата на чешките производители *Асчер*, които наемат за дизайнери множество водещи британски и европейски живописци и скулптори, включително Александър Калдер, Жан Кокто, Николас де Стил, Барбара Хепуорт, Анри Матис, Хенри Мур, Бен Никълсън, Джон Пайпър и Грѐм Съдърланд. Матис и Мур са поканени да десенират платове за облекло заедно с Феликс Тополски и Пол Везелай. Друго събитие, провокирало множество експерименти в дизайна в началото на 50-те в Англия е *Фестивалът на Великобритания*, състоял се през 1951 г. Той представлява широкомащабна инициатива, която се провежда из цяла Великобритания. Организиран от правителството, той цели да популяризира британския принос в развитието на науката, технологията, индустриалния дизайн и изкуствата посредством серия изложби и концерти. През 1953 г. се състои изложбата *Живопис, превърната в текстил* в Института за съвременно изкуство в Лондон. Тя довежда до пускането в производство на десени, вдъхновени от картини от изложбата. Те са разнообразни по стил, като варират от рисунките с восък и акварелни бои на Хенри Мур до експресионистични абстрактни картини, изпълнени с маслени бои. Тенденциите в съвременното изкуство подтикват дизайнерите да създават десени в стила на известни художници.

По-нататък в дисертацията се разглежда творчеството на дизайнери и художници като Люсиен Дей, Пол Везелай, Дороти Кар, Едуардо Паолоци, Алвин Лъстиг, Анджело Теста, Бен Роуз, Александър Жирар, Хуан Миро, Анди Уорхол, Лучо Фонтана и др.

### **60-те години на XX век**

През този период влиянията от изящното изкуство върху проектирането и десенаторството са разнопосочни и приемат много форми. Появата на новите стилове – абстрактен експресионизъм, оп, поп арт, минимализъм повлияват развитието на текстилния дизайн. През периода също така се наблюдава и обръщане към отминали исторически стилове, отначало проявено в заемане на мотиви – характерните за ар нуво спирали, последвани от пищните елементи на ар деко. Развитието на хипи движението предизвиква нарастващ интерес към етно мотивите, а към средата на десетилетието се засилва влиянието на футуризма.

Работата на второто поколение американски абстрактни експресионисти – Хелън Франкенталър, Морис Люис, Кенет Нолан, Елсуорт Кели, Франк Стела, Хуан Мичъл, Бриджит

Райли и други – оказва непосредствено въздействие върху текстилния дизайн. Те отхвърлят емоционално заредената живопис на абстрактните експресионисти в полза на студения, графичен подход към формата и цвета, като работят с плоски петна в ярки цветове, обикновено в голям мащаб.

Въпреки, че абстрактните десени преобладават, растителните мотиви, интерпретирани по нов начин също са част от изразните средства на следвоенния дизайнер. Флоралните мотиви са увековечени чрез плоскостното изобразяване на поп арт-а, докато стилът психеделия се проявява в *разтапянето*<sup>16</sup> на десена, което довежда до нова интензивност и освободеност на цвета и композицията.

През 50-те и 60-те години на века в дизайна се налага скандинавското направление на модернизма, отличаващо се със своя собствена идентичност. Скандинавските страни имат силна традиция в успешното съчетаване на занаятчийските стандарти със серийното производство. Финските печатани платове са определени като „[...] големият успех в историята на 60-те, излизащ от неизвестността, за да стане най-забележителният феномен в десена на десетилетието.”<sup>17</sup> През 60-те г. на XX век в Англия се проявява ново поколение дизайнери, което променя облика на текстилното десенаторство от периода. То намира вдъхновение в ежедневни теми и обекти – реклама, графити, детско изкуство и всичко, характерно за съвременния живот. Тези дизайнери работят с компанията от Манчестър – *The Cotton Board*, както и със сходната организация *Colour, Style and Design Centre*. Двете компании оказват огромно влияние върху шампите от периода и работят усилено за затвърждаването на връзките между дизайнери и производители, като организират серия вдъхновяващи изложби.

Към средата на 60-те десените в стил оп арт и етно са еднакво разпространени в британския текстил. Уличният стил *карна* също оказва влияние върху развитието на текстила, тапетите и аксесоарите. През шейсетте години се наблюдава подновяване на интереса към декоративните изкуства, характерен за края на XIX век. Космическата надпревара оказва огромно влияние върху общественото съзнание и многобройните аспекти на модата, стила и дизайна в средата на шейсетте. Развива се мечтата за *космическата ера*, вдъхновила иконографията на футуризма. Нейното най-драматично въздействие се открива в света на модата, по-специално – в парижката мода.

### **70-те години на XX век**

Икономическата ситуация в началото на 70-те (Петролната криза от 1973 г. и заплахата от глобална рецесия) оказват голямо влияние върху текстилната индустрия и производството на тапети, изразено във фалита на много фирми и драматичното сливане на други в големи конгломерати. Жизнерадостта и оптимизмът от следвоенните години са изместени от

---

<sup>16</sup> Jackson,L.20th century pattern design.New York, 2002, p.137.

<sup>17</sup> Jackson,L.20th century pattern design.New York, 2002, p.137.

несигурност и съмнения. Това, от своя страна, променя характера на интериорния дизайн и десенаторството – намаляват експериментите и поемането на рискове за сметка на сигурни и изпитани решения. По отношение на десенаторството, 70-те са наречени *сивото десетилетие*. През 70-те се изявяват много от тенденциите, започнали да се развиват през предишното десетилетие – засилва се възраждането на историческите стилове (*Revivalism*), актуално до средата на 60-те. През този период продължават техническите нововъведения – усъвършенстването на флексопечата и отпечатването чрез фотогравюра довежда до повсеместното им използване в тапетната индустрия. Тези два метода също намират приложение в платовете за обзавеждане, като им придават по-спокоен и стандартизиран вид. Уникалността на ръчния ситопечат е изместена от точността в техническо отношение на напълно механизирания ролов ситопечат. За да се противопоставят на ефектите на бляскавата апретура на механизирания ролов печат, дизайнерите акцентират върху десена. Критици като Лесли Джаксън обясняват появата на крайностите в стиловете на дизайна от 70-те – гигантизъм (*Gigantism*), провинциализъм (*Ruralism*) и възраждането на исторически стилове (*Revivalism*) с възникването на тези процеси. В началото на 70-те се наблюдава силно влияние от ислямския дизайн. От части този интерес се дължи на развитието и разпространението на хипи движението, което възниква през 60-те г. на XX век и постепенно затихва през 70-те.

В тази част на дисертацията се разглежда работата на художници и дизайнери като Лора Ашли, Барбара Браун, Хедър Браун, Еди Скуирес, Майк Куигли, Джейн Санди, Раушенберг, Зандра Роудс, Джак Ленор Ларсън.

През 1974 г. в музея Виктория и Албърт се състои изложба, наречена *Текстилите на поп-а*, която подчертава влиянието на поп арт-а върху текстила и модата. Това събитие получава широк отзвук в света на изкуството.

Друго явление, което има отношение към текстилния дизайн, е развитието на феминизма и свързаното с него движение *десени и декорация* (*Pattern and Decoration* или на кратко P&D). То се развива от средата на 70-те и началото на 80-те години на XX век, като с него се асоциират художниците Робърт Кушнър, Ким Маконъл, Джойс Козлоф, Мириам Шапиро, Пад Смит, Брад Дейвис, Валери Жудон, Робърт Заканич, Тони Робин, Франк Стела, Скот Бъртън, Джо Зукер, Джуди Пфаф и други. Основните принципи на P&D оспорват йерархията, в която изящното изкуство е поставено над приложните изкуства, което довежда до маргинализирането на цели култури, подкопава артистичните и интелектуални качества на женската работа и не признава мястото на дизайна в историята на изкуството.

## **80-те години на XX век**

През 80-те години в дизайна става популярна употребата на твърди материали като карбонови влакна, дърво, метал и пластмаса. През периода интересът, както на известните, така



и на наскоро завършилите дизайнери, се пренасочва към все по-динамично развиващият свят на модата и модната индустрия. Лесли Джаксън определя десените от последните две десетилетия на века като *ретроградни* и *безвкусни*. Развитието и повсеместното навлизане на нови техники и технологии оказват все по-голямо влияние и върху десенаторството. Създават се предпоставки за развитието на цифровата (или дигитална естетика). През 80-те години на ХХ век успоредно на общата тенденция към ретроспекция, някои дизайнери и компании отразяват възобновения интерес към класическите мотиви, като ги преработват и премащабират в монохромни щампи. Френската дизайн група *Робер льо Еро*<sup>18</sup> постига значителни успехи със своите живописни преработки на френски барокови десени и мотиви от Високия Ренесанс. По отношение на тапетите и историческото възраждане на стиловете, през този период се развива т.нар. *документален стил* или *стил кънтри хаус*.

Италианската група *Мемфис*<sup>19</sup>, специализирана в дизайна и архитектурата е интересна с опита умишлено да придаде смисъл на обектите, вярвайки, че изпълването със смисъл е по-важно от техниката на създаване. Основана от Еторе Сотсас, тя се специализира в проектирането на постмодернистично обзавеждане, платове, керамика, стъкло и обекти от метал в периода 1981 – 1987 г. Дизайнерите черпят вдъхновение от движения като ар деко и поп арт, стилове като кич-а от 50-те и футуризма. Някои от архитектите и дизайнерите, които се присъединяват към групата са: Джордж Солдън, Микеле де Лучи, Марко Занини, Матео Тун, Натали дьо Паске и Мартин Беден. Те са силно повлияни от работата на техния ментор, Еторе Сотсас, който работи за Оливети през 60-те и също така експериментира със собствените си дизайни през 50-те – 70-те г. на ХХ век. Десените на Солдън и дьо Паске от средата на 80-те г. на ХХ век предизвикват траен интерес с това, че показват как електронните средства могат да позволят на фрагменти от графичната среда за бъдат обединени в съвременен стил.

По-нататък в тази част от дисертацията се обръща внимание на работата на Хавиер Марискал, който изследва познати теми, като например животни и градска среда и чиято работа се характеризира с фигуративност и ирония. Също така се разглежда връзката между извеждането през 60-те години на ХХ век на текстила като форма на изкуство и създаването във Филаделфия на *Fabric Workshop* от Марион Боултън Страуд през 1977 г., съществуващ и до днес. Страуд вярва, че добрите художници трябва да владеят различни техники на изразяване. Няколко стотици поканени художници, сред които живописци, скулптори, архитекти и занаятчии създават повече от 3500 печатани платове. Сред тях са Хауърд Ходжкин, Рой Лихтенщайн, Скот Бъртън, Робърт Къшнер, Робърт Морис, Луиз Невелсон, Ленор Тауней, Клеър Зейслър, Дороти Хафхър и Бети Уудман.

## 90-те години на ХХ век

---

<sup>18</sup> Rober le Heros – от френски – бел. авт.

<sup>19</sup> Memphis Design Group – бел.авт.

От началото на 90-те г. на XX век множество десенатори пренасочват интереса си от текстила към тапетите, предизвиквайки леко съживяване в тази пренебрегвана област. Този период се характеризира най-вече с навлизането на нови, съвременни технологии на отпечатване, все по-разпространеното използване на компютърните и дигитални техники, навлизането на нови мастила и текстилни материи, което довежда до безпрецедентно експериментиране.

През последните 30 години Япония се очертава като международен лидер в прилагането на нови технологии за текстил, като в същото време подхранва своите богати традиции в областта на занаята. В резултат на това японският текстилен и моден дизайн процъфтява, вдъхновявайки и предизвиквайки вълнуващи нови разработки из целия свят.

Един от най-значителните дизайнери, повлияли съвременния текстилен дизайн (както в областта на тъкането, така и на печата) и предизвикали появата на цяла нова школа в десенаторството, е Юничи Арай. Той създава фантастични материи и тъкани; едновременно футурист и историк, работата му е вдъхновена от перуанските текстилни произведения и новите технологии за производство на текстил. Творчеството му е истинско единство на иновациите в материалите и технологиите, компютърната работа и технологията на стана. Крайният продукт са платове, наподобяващи камък или облаци, създадени за Иссей Мияке. Той повлиява работата на дизайнери като Иссей Мияке, Рей Кавакубо и Йошики Хишинума. Някои от тъканите му са подходящи за обзавеждане, докато други са подходящи единствено за музейни експонати.

През 90-те темата за прозрачността и иридисценцията става обект на множество изследвания на дизайнерите от цял свят. Предпоставките за появата на тази нова естетика могат да се търсят в развитието на съвременните техники и технологии, които позволяват визуалното дематериализиране на плата. Навлизат метални и светлочувствителни пигменти, техники на вакуумно лепене на метали върху прежда или плат, светлоотразителни полиестерни филми и лакове за печат, чрез които могат да бъдат създадени тъкани, реагиращи на светлината. Декоративното третиране на светлина върху или през тъканната повърхност е темата на изложбата в музея Купър-Хюит (Ню Йорк) през 90-те, наречена *Цвят, светлина, повърхност*.

Последното десетилетие на XX век е интересно в контекста на историята на дизайна – от една страна поради очевидната липса на истински оригинален стил, а от друга – с това, че създаденото през този период оказва положителен ефект върху последните няколко години от века. Това е периодът, за който обобщено може да се каже, че се характеризира със смесване на стилове.

Комбинирането или противопоставянето на различни мотиви, десени и текстури, се превръща в направление в дизайнерския свят. Сред дизайнерите се разпространява идеята, че

всички епохи и култури са допринесли за развитието на декоративния свят, така че всички стилове могат да бъдат използвани.

Смесването на различни стилове се оказва разпространено в света на интериорния дизайн и се характеризира с използването на десени и мотиви от неевропейската живопис и скулптура, обзавеждане и други декоративни елементи, произхождащи от Индия, Средния и Далечния Изток. Интериорните текстили с техните контрастиращи и смесени стилове добре подхождат на тези интериори, тъй като им придават усещането, че са съвременни, но с исторически произход.

#### IV ГЛАВА

### ТАПЕТЪТ И ВРЪЗКАТА МУ С ИЗКУСТВОТО

Декорирането на домашния интериор с тапети е обща практика повече от 200 години и се превръща в съществена индустрия в Европа и Америка. Асоциирането на тапетите с изкуството традиционно се разглежда като невъзможно – несъвместимост на термините. Най-буквалното им взаимодействие е репродуцирането на картини върху тапет за домашно пространство, честа практика през XVIII век. Мотиви от тапети декорират фонвете на доста известни живописни картини, допринасяйки за различни художествени ефекти. В много от колажите и инсталациите, създадени през XX век могат да бъдат забелязани части от съществуващи, традиционни тапети – част от истински тапет е използван от Пикасо като основен компонент в колажа *Жената на нейната тоалетка* (1938 г.)

„Взаимоотношенията между изкуството и индустрията (в рамките на комерсиалната продукция) са предвиждани да бъдат *marriage de convenance*<sup>20</sup> в най-добрия смисъл.“<sup>21</sup> Тази представа е засилена от художника-сюрреалист Рене Магрит, който след краткотрайната си работа в белгийска фабрика за тапети, заявява: „[...] за художниците декоративното изкуство убива *чистото изкуство*.“ „Въпреки, че не съществуват солидни доказателства, че така ненавижданата от него работа в десенирането на тапети е повлияла живописта му, Магрит безспорно е наясно със силното въздействие, което повтарящите се изображения могат да провокират. В неговите картини и рисунки се появяват някои рудиментарни десени, изобразени сюрреалистично.“<sup>22</sup>

В средата на XX век Ню Йоркската тапетна фирма *Катзенбах и Уорън* се обръща към Александър Калдер, Анри Матис, Роберто Матта и Хуан Миро да проектират десени, които да бъдат отпечатани в малък тираж от двеста копия. Всеки от тях създава десен, характерен за творчеството му.

---

<sup>20</sup> Брак по сметка – от френски език – прев.авт.

<sup>21</sup> Hargood, M.O. *Wallpaper and the artist: From Dürer to Warhol*. New York, 1992, p.187.

<sup>22</sup> Пак там, с. 187.

В тази част от дисертацията подробно се разглежда творчеството на Матис в изследваната област. Макар и да не могат да бъдат наречени *тапети*, неговите хартиени изрезки оказват огромно влияние върху развитието на текстилния и тапетен десен.

След *упадъка* на тапета (под влияние идеите на модернизма, разгледано в глава II на дисертацията) е трудно да се намери художник, който да подхожда към дизайна на тапети по конвенционален начин. „С няколко забележителни изключения, тапетът е в лоша релация с изящните изкуства; той е иманентно ефимерен и поради това – пренебрегван; най-често творение на анонимни или забравени дизайнери и по своята същност е предназначен да бъде фон.”<sup>23</sup> Повечето художници от втората половина на XX век не приемат тапета като форма на изкуство. Мотивът – и по-специално декорацията – се асоциира с поредица възприети негативи от ранния XX век, особено с лекомислието и упадъка. В контекста на модерното изкуство, думата *тапет* обикновено се използва като обидна или пренебрежителна, за да загатне (или внуши) провал, пропадане в безсъдържателното или чисто декоративното.

В *Стените говорят* Джули Мехта отбелязва, че домът започва да се идентифицира с традицията, обичаите и удобството, и следователно домашните препратки са безмилостно премахнати от художествените галерии, както от обществените, така и от търговските. Галериите стават строги и безрадостни *бели кубове*. Много от тях са всъщност бивши индустриални пространства или са проектирани да изглеждат като такива, често в големи мащаби и с характерните изляти бетонни подове.

С развитието на постмодернизма става възможно категоризирането на тапетите като част от декоративните изкуства. В тези спартански, съвременни изложбени пространства, продължава Мехта, тапетът често предлага средство на художниците да възстановят връзката си с домашното и също така да се възползват от големия запас от смисли, препратки и асоциации – положителни или отрицателни, които тапетът възплъщава.

Чрез декорирането на тапети със собствени десени или мотиви, художниците-постмодернисти връщат *домашното* като тема на авангардната практика. Тапетът се оказва доста удобен в този контекст, поради своята тясна, почти клиширана асоциация с дома и поради това, че той предлага най-простия и почти мигновен ефект за преобразяване на публичното пространство, така че публиката да го възприеме като *домашно*.

Артистичните тапети са характерни с мотивите и десените си, заети от съвременния живот; те могат да разрушат съществените модели, да използват нетрадиционни техники за печат. Също така съществува и очевидна и умишлено търсена приемственост между тях и историческите стенни покрития, особено с тези от XVIII и XIX век, които художниците изобразяват като мотиви или значения, както и като контекстуален резонанс.

---

<sup>23</sup> *Sunders, G.H. How wallpaper left home and made an exhibit of itself // Saunders, G., Heyse-Moore, D., Keeble, T. Walls Are Talking: Wallpaper, Art and Culture. London, 2010, p. 27.*

Промяната в отношението към тапета започва, когато поп арт-ът въвежда иконографията, вкоренена в ежедневието и възстановява темата за дома като достойна за изследване от художниците.

Официалното приемане на домашния мотив от поп-а е последвано от по-емоционално третиране в творбите на художниците-феминисти, изследващи дома, както и отношението към и в него. Домът и неговите аксесоари са широко застъпени в изкуството от близките десетилетия (края на ХХ – началото на ХХІ век) – безлюдните интериори на Патрик Каулфийлди и *Вечерно парти* на Джуди Чикаго (инсталация, започната през 1974 г.), до известната *Къща* на Рейчъл Уайтрийд и силно увеличените части от битови предмети и обзавеждане на Мона Хатум, Робърт Гобер и Дорис Салседо.

През 60-те години на ХХ век един от главните германски производители, *Марбургер* издава колекция тапети, проектирани от художници, наети за целта, чиито творби се произвеждат като уникални произведения на изкуството. Между тези художници са швейцарският скулптор Жан Тингели, френският поп-художник Петер Филипс.

Излишно е да се казва, че именно Анди Уорхол (1928 – 1978) е първият, който пресъздава тапета като произведение на изящното изкуство. За него именно негативната конотация на тапета е тази, която привлича – тапетът е масово произвеждана, краткотрайна стока, характеризираща се с повтарящ се мотив. Създаването на тапет е най-очевидният избор за художник, обсебен от повторението, методите и медията на масовата продукция и баналните изображения на поп-културата. В тази част от четвърта глава е изследвано творчеството на Уорхол във връзка с тапетите.

Друг художник, който използва проектирани от него тапети като част от инсталациите, които създава, е Робърт Гобър (р.1954). Той (също както и Уорхол) взема *готови* изображения за основа на своите десени, като ги комбинира с други обекти и с домашно обзавеждане, за да изгради наратив около расизма, сексуалността и въпросите на половата идентичност.

Множество художници използват намерени изображения, вземайки вече съществуващ тапетен или текстилен десен, като основа за техните собствени. Някои от тях променят тези десени, вмъквайки нови мотиви, други – премащабират или изобразяват десена, разчитайки на нов контекст, в който той да бъде осмислен.

По-нататък в тази част от дисертацията се разглеждат произведенията на основните художници, които боравят с медията на тапета в своите артистични проекти като: Рене Грийн (р. 1959), Зинеб Седира (р.1963), Франческо Симети (р.1968), Соня Бойс, Сара Лукас (р.1962), Деймиън Хърст (р. 1965), Майкъл Крейг-Мартин (р.1941), Ричард Уудс (р.1966).

Идеята, че тапетът се превръща в средство за изразяване на съвременния художник, намира най-пълен израз в творчеството на Петер Коглер.

През 80-те години той създава първите си тапети на базата на ръчно рисувани модули, в които изследва темата за физическите преживявания на човека. В края на 80-те творбите му се развиват в естетиката на дигиталните образи.

Неговата мащабна и въздействаща работа *Пространствени рисунки* (2010 г., MUDAM, Люксембург), която представлява видео и звукова инсталация, преpraща към минимализма и оп арт-а, е тапетът, от който започва *краят на тапета*.

## V-ТА ГЛАВА

### РАЗВИТИЕ И ТЕНДЕНЦИИ В БЪЛГАРСКИТЕ ТЪКАНИ ЗА ИНТЕРИОР И ТАПЕТИ, ДЕСЕНИРАНИ ЧРЕЗ МЕТОДА НА ОТПЕЧАТВАНЕ

Последната глава от дисертацията е посветена на появата и развитието на българските десенирани тъкани. Процесите, които довеждат до формирането на българския опит в изследваната област, се различават съществено от тези в останалите европейски страни. Докато на Запад съществуват трайни традиции в създаването и използването на интериорните щампи и тапети, то в България подобна практика възниква едва около 40-те години на XX век.

В първата част на тази глава се разглежда състоянието на българската текстилна индустрия след Освобождението. Развитието на текстилното производство и текстилни изделия започва едновременно с полагането основите на младата българска държава. Като значими текстилни центрове се оформят градовете Сливен, Ямбол, Котел, Габрово, Трявна, Казанлък, Карлово, София, Пловдив, Варна, Русе, Хасково и др. Инвестират се чужди капитали, технологии, опит и ноу-хау, предимно от Чехия и Германия.

В традиционния текстил се наблюдава постепенното замиране на домашното тъкачество, ако до преди Освобождението домашното и манифактурно тъкачество са основният начин на осигуряване на платове за интериор и облекло, то след това започва вносът на европейски тъкани и чужди образци. Вносните текстилни произведения, както и нарастващото вътрешно производство на фабричен текстил водят до постепенното изчезване на ръчните текстилни произведения. Домашното тъкачество остава практика единствено за най-бедните слоеве, за които вносните и промишлени стоки са твърде скъпи. За този период няма данни за производството на печатани декоративни платове, нито за техния внос; употребата им става популярна в средата на 30-те и 40-те г. на XX век, когато започват да се внасят печатани платове за облекло.

#### **V.2. Промени в архитектурните системи в периода след Освобождението и предпоставки за развитието на вътрешното пространство и неговата декорация**

Преди Освобождението текстилът в интериора е домашно тъкан и изключително с утилитарна функция.

Домашното тъкачество и традиционната везба са повсеместно практикувани и техните образци са обект на множество етнографски проучвания. Те отразяват вярванията и космологичната система на българите, наред с декоративно-образните им представи. В архитектурата след Освобождението се отразяват опитите да се прекъснат връзките с отминалата епоха на Османско владичество. В последните десетилетия на XIX век се унищожават част от културните традиции, свързани с миналото. Възниква естествена необходимост от архитектурна система, която да отговори на новите нужди на социален и икономически живот, както и на разрастващите се мащаби на строителството. Появяват се множество строителни фирми и чуждестранни архитекти, представители на различни архитектурни школи и течения. Българските архитекти са представители на две преобладаващи течения – тези, които са завършили образованието си до средата на 20-те г. на XX век са привърженици на късния сецесион и ар деко; а тези, които се формират докъм средата на 30-те г. на XX век се насочват към водещата по онова време на Запад естетика на модернизма.

По отношение на жилищата за обитаване след Освобождението се наблюдават редица промени – старата дървена къща се заменя изцяло с бетонни и тухлени сгради, което изисква и нов тип интериорна декорация; дърворезбите, които в миналото съставляват най-важната декорация по стени и тавани, става излишна – започва копирането на чужди образци, без да се запази връзката с традицията на старинните образци.

Насищането на възрожденския интериор с произведени европейски предмети започва още в средата на XIX век, като резултатът е еkleктичен. В началото чужди на традиционната жилищна среда, контрастът постепенно се смекчава посредством увеличаване брой стилистично подобни предмети, като така се постига европеизацията на интериора: „[...] усвояването на европейски предмети несъмнено е играло стимулираща роля за българския преход към модерни времена.”<sup>24</sup>.

В този ранен период от новото развитие на страната липсва художествена критика и осмисляне на интериорната декорация като част от вътрешното пространство на жилището.

След 30-те г. на XX век се засилва вниманието към интериора и въздействието на светлината. Наблюдава се групиране на пространствата с различна функция: столовата, кухнята и другите помещения в жилището се обединяват около обширната дневна. Под влияние на европейския модернизъм постепенно изчезват декоративните елементи и се развива лаконичен, геометрично чист архитектурен образ, с доминиращ хоризонтализъм<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Василчина, В. Феноменът български салон в българското обзавеждане от края на 20-те и през 30-те г. // Проблеми на изкуството, 1996 г., бр. 1, стр.30-37.

<sup>25</sup> за повече информация вж. Стоилова, Л. Регионални отражения на модерното движение в българската архитектура между двете световни войни. Приносът на жените // Проблеми на изкуството, 2002 г., № 4, стр. 29-34.

### **V.3. Явлението *Родно изкуство* и отражението му в интериорната декорация**

В началото и средата на 20-те г. на XX век се засилва необходимостта от търсенето на родното, националния дух, както и връщането на изгубените духовни ценности. Разрастването на индустрията, внедряването на новата техника, разпадането на традициите в селското стопанство и духовния живот, както и формирането на нови градове с европейски облик, все повече отдалечават от характеристиките на българското.

В интериора се появяват твърди завеси, създадени от многобройни, съшити по дължина, хармонирани по мотиви и тон селски женски колани.

През този период се наблюдава повишаване на интереса към историята и фолклора, което се отразява най-вече в живописата и графиката, а по-късно (през 40-те и 50-те г.) рефлектира и в щампованите платове.

Текстилт за интериор през късните 20 г. на XX век и началото на 30-те се състои предимно от везбовани и ръчно тъкани платове, като или се поръчва на специализирани ателиета, или се създава лично. Известни такива ателиета са това на Росица Чуканова от втората половина на 20-те г. на XX век, а от началото на 30-те – ателието за везба и ръчно тъкан текстил на София Камбурова.

В началото на 40-те г. на XX век обзавеждането в духа на новите функционалистки тенденции доминира представителната част на жилището. Започналата през първата половина на 30-те г. пропагандна кампания за утвърждаването на немски, австрийски и други чужди строителни компании и налагане на концепцията на модерния дом, води до появата на функционални и технологически решения. Характерното за тази нова функционалност е лаконичността при изграждането на вътрешните пространства и външния образ, нишите в преливащи се, общи помещения, плъзгащите се врати и липсата на орнаментация.

### **V.4. Развитие на индустриалното производство на щамповани платове в България**

Първите опити на някои български художници в сферата на десенираните платове (предимно за облекло) датират от последните две десетилетия преди Втората световна война, но едва след това практиките на художниците в създаването на образци за промишленото производство добиват масов характер. Отначало щамперите работят с готови шаблони, внесени от чужбина. Серийно произведените десени се внасят и разпространяват, без оглед на техните художествени качества, така се установява един стил, смесица на „натурализъм с декоративна стилизация и абстракция“<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Йосифов, Й. Десенът за импримиране и нашето народно изкуство // Изкуство, 1956 г., кн. 4, с. 47.



Активното развитие на печатаните платове в България датира от около 60-те г. на XX век. Преди този период се наблюдават само някои видове текстилни изделия с утилитарен характер – завеси, кърпи за глава и други, предимно в техниката на шампата и ръчната рисунка.

Това е и времето, когато се заражда идеята за търсенето на националния характер на шампата, отговаряща на българския дух, изразено в обръщане към народното изкуство като източник на вдъхновение. Създадените от българските художници проекти постепенно изместват внасяните западни десени.

## **V.5. Начало на академичното образование по текстил в България**

През 1951 г. Художествената академия<sup>27</sup> се разделя на два факултета – по изящно и по декоративно-приложно изкуство, до тогава тя има два отдела – така наречените *изящни пластични изкуства* и *приложни изкуства*, сформирани през 1924 г.

Специалност *Текстил в Художествена академия Николай Павлович*, е основана през 1959 г., което поставя началото на българска академична традиция в областта на печатания и художествен текстил. Първоначалната идея е да се подготвят професионалисти, които да отговорят на нуждите на разрастващата се текстилна индустрия и зараждащото се текстилно изкуство. Създава се ателие по ситопечат, където студентите се обучават в техниките и принципите на отпечатване. Професор Марин Върбанов, който е първият ръководител на специалността и способствал за нейното основаване, кани за преподаватели ярки творчески личности като Димитър Балев, Мара Йосифова и Васил Овчаров. Наличието на академично образование в областта на печатания текстил е от съществено значение за неговото развитие през втората половина на 60-те, 70-те и 80-те г. на XX век.

Студентите завършили специалност *Текстил в Художествената академия*, особено първият и вторият випуск, се насочват предимно към проектиране на промишлен текстил. Някои от тези художници по-късно се ориентират към художествения текстил, но всички са запознати с принципите на текстилния дизайн – Ваня Иванова, Владимир Овчаров, Виолета Испирска, Георги Фиков, Евелина Пирева, Евгения Симеонова, Лидия Йорданова, Красимира Зиковска, Радка Жекова, Росица Станева, Стефка Колева и други.

---

<sup>27</sup> В България основите на академично художествено образование се поставят в края на XIX век. В основаното през 1896 г. Държавно рисуващо училище (ДРУ) обучението по текстил се застъпва от 1904 г., като се изучава основно везмо и дантели. Това допринася за пренебрежителното отношение към художествения текстил в първите години на XX век. Още с основаването на ДРУ и изготвянето на учебните програми е поставен въпросът за обучение по килимарство, но липсата на подготвени преподаватели в тази област, както и заниженото пазарно търсене и интерес от страна на потребителите не позволяват тези идеи да се реализират. Основният интерес в текстилното художествено образование се насочва към везмото и дантелите, свързани с облеклото и текстила за обзавеждане, като той не включва килимарството. По това време не успява да се развие осъвременено килимарство, което да изпита необходимост от подготвени художници проектанти. В началото на 40-те г. на XX век ателието по текстил се закрива.

## **V.6. Тенденции в развитието на шампованите платове за интериор през периода 50 – 90-та г. на XX век в България. Представители**

*Основният ориентир за извеждането на каквито и да било изводи и тенденции са каталозите и анализите на изкуствоведите и критиците относно Общите художествени изложби на приложното изкуство (по-късно преименувани на Общи художествени изложби на декоративно-приложното изкуство), Общите изложба на дизайна, Юбилейни изложби на приложното изкуство, групови и самостоятелни изложби, както и периодиката на следните списания: Изкуство и критика (по-късно преименувано Изкуство), Проблеми на изкуството, Индустриален дизайн и декоративно-приложни изкуства, бюлетините на ЦНСМ, Комплексно обзавеждане на жилището (издание на ЦНСМ). Задължително е да се отбележи липсата на съхранени архиви – каталози на Общите изложби не са издавани за всяка изложба, архивът на СБХ е непълен, с лошо качество на фотографите, като на някои от тях дори е сбъркано и името на художника – работа на Здравка Данкова, представена на ОИ на приложните изкуства от 1975 г. е именувана на Надежда Златанова. Изключителна трудност е да се намерят визуални материали, онагледяващи произведенията – основните запазени са тези на тъкани гоблени и текстилни пластички (например в музея в Ямбол не съществува визуален архив на шамповани тъкани, показвани в изложбите). При осъществените лични срещи с авторите и техния архив, се сблъскахме също с трудности относно датирането на произведенията. По отношение на тапетите – при лично посещение в ТПК Художествен амбалаж се установи, че картелките с мостри на тапети от различните производствени години са празни – предадени на вторични суровини; няколкото запазени вала за отпечатване – крайно недостатъчни за каквито и да било изводи. В склада за съхранение на тапети съществува известно количество запазени ролки, но тяхната датировка е невъзможна<sup>28</sup>. За това основните изводи, които се налагат са на базата на оскъдни данни, лични архиви и разговори с творците, както и на индуктивни и дедуктивни заключения, основани на критиката от периода.*

В началото на своето развитие, шампованите платове се създават изцяло в духа на народното творчество. Факторите, които обуславят тази тенденция са няколко и свързани с предходния период. Художниците намират вдъхновение в народното изкуство – най-вече в традиционните текстилни изделия – котленски и чипровски килими, килимени черги, везбена орнаментика, а на по-късен етап се обръщат и към наследството на археологическите и архитектурни паметници от най-стари времена – тракийски, византийски, прабългарски и славянски; постепенно се включват и паметници на средновековното изкуство – икони,

---

<sup>28</sup> На въпроса как могат да бъдат издирени годините на производство на оскъдните образци, от ръководството бе отговорено по следния начин: „Ето тук виждате ли пасерните кръстчета? Ако ги има, тапетът е от ранните, ако ги няма – от по-новите.” – бел. авт.

стенописи, каменни и дърворезбени релефи. През 70-те и 80-те г. на XX век се появяват и примери на използване на античното художествено наследство.

Докато при традиционната килимена орнаментика в България съществуват дълбоки и трайни системи, установени във времето, то при щампованите платове подобни традиции липсват. Именно поради това не би било пресилено да се твърди, че първите опити на българските художници в създаването на десенирани тъкани са пропити с наивитет и търсене на верните принципи и композиционно изграждане. Традиционният орнамент, който постепенно се превръща в декорация, намира своето място в щампите на българските художници по няколко характерни начина.

1. Първият е прякото заимстване на мотиви и композиционни принципи от народното творчество – каменни релефи, дърворезби, църковна орнаментика, везбена и тъканна орнаментика, орнаментика по хлябове и др. Понякога се заимстват и цели изобразителни и композиционни схеми. Този принцип е най-характерен за началния етап от създаването на десенирани тъкани – 40-те и 50-те г. до началото на 60-те на XX век, когато все още няма създадени трайни традиции в тази област и повечето художници, които работят десенирани тъкани идват от други специалности.
2. Вторият е претворяване на легенди, песни и митове, както и от народни приказки – Мара Йосифова, проект за кърпа за глава на Нева Тузсузова, показан на ОИ на приложните изкуства 1964 г., Лили Вермут – декоративен щампован плат *Антични сцени*, 1963 г.
3. Третият – творческа интерпретация на вече съществуващи мотиви и орнаменти, както от народното творчество – български и чужди, така и от археологически находки – Лили Вермут, Здравка Данкова и др. Този принцип е характерен за по-късния етап от развитието на декоративните щамповани тъкани – края на 60-те – началото на 70-те г. на XX век и се обуславя от новите търсения като цяло в декоративно-приложните изкуства, както и на началото на академично образование в изследваната област.

Съществуват, разбира се и абстрактни, свободни композиции, които нямат общо с народното изкуство, а по-скоро са повлияни от европейските тенденции в живописа и изящното изкуство. В ранните ОХИ на приложните изкуства доминират мотивите и композиционните принципи на традиционните български изделия – чипровски, котленски килими, черги и везбени орнаменти предимно от периода на Възраждането. Именно този период художниците и изследователите асоциират с българската традиция и става една от причините за широкото приемане на естетиката на занаятчийските произведения.

В ранния за българските шамповани тъкани период (50-те- 60-те години на XX век) работят основно художниците: Мара Йосифова, Елена Маринчева, Цветана Станчева, Иванка Рашкова, Нева Тузсузова, Евгени Клинчаров, Лили Вермут, Здравка Данкова, Марин Върбанов, Снежана Попова.

В периода 50-те – 60-те г. на XX век особено ярко са изразени национално-ретроспективните тенденции и фолклорните реминисценции, използваният тематично-сюжетен кръг е предимно от старото и от възрожденското изкуство – каменна пластика, грънчарство, дърворезба, шевица, книжна миниатюра, възрожденска стенопис, народни тъкани и др. Мотивите са предимно геометрични, природонаподобителни – животински, флорални и архитектурни, като те най-често имат илюстративен характер – Мара Йосифова, Й. Йосифов, Нева Тузсузова, Елена Маринчева, Здравка Данкова, Цветана Станчева, Тодорка Йосифова, Евгени Клинчаров и др.

Десенираните тъкани от 60-те г. разкриват и интереса на авторите към съвременните чужди художествени постижения в колорита, рисунъка, композицията на този жанр.

През 60-те г. на XX век се наблюдава нов етап от развитието на шампованите тъкани. Той е свързан с няколко процеса, които протичат едновременно в културния и социален живот на страната, а именно:

1. Поставяне началото на академично образование – създаването през 1959 г. на специалност Текстил в Художествената академия, подготвяща професионални кадри, които да отговорят адекватно на нуждите на съвременното (тогава) производство. Впоследствие възникват дискусии относно липсата на интерес от страна на предприятията към организираните изложби, както и към търсенето мнението и квалификацията на художниците-проектанти. Така желаното *внедряване* на художниците-проектанти в промишленото производство не се случва в степента, в която първоначално е замислено. Това довежда до оттеглянето на художниците-текстилци от областта на шампованите тъкани и насочването на професионалните им интереси към областта на художествената тъкан. Така например Мара Йосифова се насочва изцяло към художествения текстил в годините след края на 60-те. Тъканите за интериор през 70-те г. като цяло попадат в полето на промишленото производство. Опитите на художниците-текстилци в шампованите тъкани през 70-те са насочени към търсене на индивидуални творчески решения, обогатяване на тематичния кръг и на изразните средства – навлизат мотиви и орнаменти от архитектурното наследство, дърворезбени и каменни релефи, надгробни плочи и др.

2. Формиране на дизайна като отделна от приложните изкуства дейност и постепенното отделяне на шампите, внедрени в производството. Техният брой намалява на Общите изложби

на приложно-декоративните изкуства към края на 60-те – началото на 70-те, за да се появят отново на Общите изложби на дизайна.

3. Поставят се проблемите за синтеза на архитектурата с декоративно-приложното и монументалното изкуство. Разискват се проблеми, свързани с *естетизирането на жизнената среда*.

Постепенно се диференцират отделните художествени дейности в областта на декоративния текстил: промишлен – за интериор, облекло; уникален – за изложбената зала; за *естетизиране* на архитектурната среда, като това се свързва най-вече с обществения интериор. В края на 60-те и началото на 70-те години на ХХ век на ОИ се проявява и второто поколение текстилни художници, вече възпитаници на ХА – Евгения Симеонова, Елена Камбурова, Илияна Камбурова, Радка Жекова, Евелина Пирева и др. През 70-те години на ХХ век се наблюдава отдалечаване от национално-ретроспективната тенденция, „[...]придобиваща в творбите на художниците от предишния исторически период нерядко *етнографски* оттенък, за сметка на интереса на авторите към съвременната национална и извън-национална култура и изкуство.”<sup>29</sup>

#### **V.7. Художници, създаващи щамповани платове в периода 50-те -90-те г. на ХХ век в България**

В тази част от дисертацията е разгледана подробно работата на българските художници, работили в изследваната област.

Първа, която създава печатани платове в България е художничката Мара Йосифова. Родена през 1905 г. в град Казанлък, тя завършва *Софийската държавна художествена академия, Приложен отдел* при професор Стефан Баджов. По-късно специализира текстил и goblen във *Виенската академия за приложни изкуства* при професор Вимер Визгел, където се обучава в изкуството на печата върху плат. Тя е една от най-изявените и най-продуктивните в тази област в продължение на дълги години. Участва в художествените съвети на ЦНСМ и СБХ, както е и поканена за хоноруван преподавател в Художествената академия.

Цялостното ѝ творчество се характеризира с ярка декоративна образност, вдъхновена от света на орнамента – орнаментът от народното изкуство, претворен по нов, съвременен осмислен начин. Нейното творчество вероятно може да се определи като едно от най-разностранните в изследваната област – тя владее еднакво добре както геометричния строеж на композицията, в която „[...] орнаментът, стилизираното животно и плоскостите в различна тоналност са в такъв ритъм,

---

<sup>29</sup> Лозанова, С. Българската художествена тъкан. София, 2000, с.46.

който създава чувството за съвременна архитектура, без да се накърнява връзката с фолклорния произход на стилизацията.<sup>30</sup> В нейните шамповани платове се усеща и влияние от Изтока.

По-нататък се изследва творчеството на Йосиф Йосифов, Елена Маринчева Здравка Данкова, Лили Вермут, Марин Върбанов, Димо Балев, Павлина Митрева, Елисавета Дачева, Надежда Златанова, Мария Казанджиева, Дешка Кунчева, Иванка Рашкова, Радка Жекова, Илияна Камбурова.

По същото време, когато в Европа и Америка тапетът вече е станал изразно средство на постмодерното изразяване, в България едва назрява идеята да се премахнат утилитарните функции от приложното изкуство и то да се превърне в уникален предмет с декоративно предназначение.

По отношение на тапетите, за които има запазени оскъдни визуални материали, както и критически отгласи – те сякаш остават изключително недооценени като обект както на дизайна, така и на художниците-проектанти – анализът на Незабравка Иванова е още по-безмилостен:

„[...] Същото е в сила и за един сравнително нов жанр в производството на декоративни артикули у нас. Става дума за тапетите от всички видове, материали и произход, където нещата освен като стилово недоразумение, адресирано до незнайно какви интериори, са прекрачили и границата на добрия вкус – да не говорим за смисъл и функция, и в почти стотния си процент са образци на най-обикновения кич, носят белега на една аналогия с отдавна баналните случаи, каквито представляват вездесъщите мушамы за маси [...]”<sup>31</sup>

Събраният визуален материал, макар и оскъден, дава една обща представа за състоянието на тапетите в България през изследвания период. Те биха могли да се разделят на няколко характерни вида: тапети с едри флорални мотиви, изобразени плоскостно-схематично; десени, осеяни с дребни цветя, като начините на изобразяване са: плоскостно-схематично, натуралистично или комбинация от двата; тапети с десени, имитиращи флоковите тапети от XVIII век, изпълнени в графично-линеарен стил; тапети, имитиращи различни текстурни повърхности, изпълнени в стила на т.нар. *овесена каша (porridge)*, характерен за тапетите на Баухаус от 20-те и 30-те г. на XX век.

Характерните цветове почти във всички случаи са ненатрапливи, пастелни.

Българските тапети през изследвания период са предназначени за масовия потребител и те не са били никога обект на художествена критика и обсъждане, както и на интерес от страна на художници и проектанти. Поради нетрайността на материала и практиката стенната

<sup>30</sup> Нейков, А.т. Художничката Мара Йосифова // Изкуство и критика, 1965 г., бр. 7, с. 7.

<sup>31</sup> Иванова, Н. Дизайнът – структуро-образуващо явление в нашата култура // Индустиален дизайн/Декоративно-приложно изкуство, 1979г., бр.1, с. 3-9.

декорация да се обновява на няколко години, са почти изцяло загубени дори и тези образци, които са използвани при стандартния жилищен интериор.

Има данни, че дизайнът на тапети е повлиян от руския дизайн, а през 70-те са внасяни мостри от Германия и Австрия, които са преработвани са нуждите на българския пазар, но те отново не представляват интерес за изследването.

Луксозни тапети са използвани при декориране на дипломатическите мисии, резиденции и представителни интериори, но те обикновено са внасяни от чужбина и не са в обсега на настоящето изследване.

## **V.8. 1989 – 2010 г.**

Смяната на политическата система след 1989 г. в еднаква степен повлиява обществения, социалния, икономическия и културния живот на страната.

Множество предприятия са закрити или разпродадени, като производството на текстилни изделия почти изцяло замира до средата на 90-те. В момента повечето от шампованите изделия се внасят от чужбина, като основен вносител е Турция.

Центърът за нови стоки и мода прекратява дейността си през 1989 г., като архивите му са безвъзвратно загубени. ТПК Художествен амбалаж също прекратява производство – неговите архиви имат същата съдба.

В момента секция *Текстил* към СБХ организира общи изложби на текстила, но в тях не присъстват шамповани тъкани. Обучението в областта на ръчната шампа продължава да се развива в специалност *Текстил* в НХА.

Тапетите се превръщат в артистична изява едва през 90-те години на ХХ век с работите на Надежда Олег Ляхова (вж. прил. № 149), докато тъканите за интериор, десенирани чрез метода на отпечатване почти изчезват от артистичната сцена. Те се появяват като студентски разработки в изложбите на *Sofia Design Week*<sup>32</sup>, който се провежда ежегодно от 2009 г., както и в някои изложения на производители на текстилни изделия.

---

<sup>32</sup> Sofia Design Week е международен фестивал за дизайн и визуална култура. Провежда се всяка година през юни месец в София. Програмата му включва професионален форум с участието на известни дизайнери и критици от цял свят и множество свързани събития – изложби, творчески работилници, дискусии, лекции, детска програма, филми, книги, партита – <http://edno.bg/sofia-design-week-2012/za-festivala> - бел.авт.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Направеният анализ по темата *Тъкани за интериор и тапети, десенирани чрез метода на отпечатване (1950 – 1990)* показва, че развитието на платовете и тапетите, десенирани чрез метода на отпечатване може да бъде на няколко основни етапа.

Първият етап се свързва с древния произход на отпечатването върху текстил и хартия, когато техниката се е прилагала ръчно с дървени блокчета. Вероятно мотивите и десените от онова време са били флорални, както и натуралистично изобразяване на пейзажи – пагоди, цъфнали дървета с птици и т.н. Тези платове са чисто декоративни, изпълнявани от майстори-занаятчии.

Вторият етап би могъл да се бъде определен като първоначален по отношение на поставената проблематика, тъй като е свързан с разпространението на техниката на отпечатване в Европа през XII век. През този период печатаните платове и тапети са предназначени да бъдат заместители на скъпите копринени тъкани и кадифе, като десените се заемат от тези на византийските, италиански и сицилиански копринени изделия. Към този етап на имитации бихме могли да прибавим и платовете и тапетите, имитиращи десените на внасяните в края на XVI и през XVII век индийски платове, които впечатляват европейците със своите ярки цветови решения и екзотични десени. Може би не би било пресилено, ако се твърди, че именно интересът, предизвикан от тези внесени от Изтока платове, ускорява създаването на европейските текстилни индустрии през следващия период.

Третият етап се свързва условно с усъвършенстването на техниките на отпечатване и увеличаване на производството, както и със създаването на европейските текстилни индустрии. През 70-те години на XVII век почти едновременно се формират големите центрове на европейското текстилно отпечатване – Франция, Англия и Холандия. През този период имитациите продължават, като варират от флорални в индийски стил и имитации на модни копринени брокати, с по-натуралистично изработени флорални мотиви върху бял фон. Въвеждането на отпечатването от гравирани медни плочи обогатява мотивите и десените, тъй като тази техника позволява постигането на резултати, подобни на тези, възможни с техниката на дълбокия печат – много по-детайлни и фини ефекти на светлосянката. През първата половина на XIX век подобренията в техниките на отпечатване позволяват възпроизвеждането на илюзионистки ефекти, имитиращи тъкана коприна или бродерия, стъклописи и архитектурни детайли. В текстилния и тапетен десен от това време често се прибегва до съживявания на минали стилове. До този момент десените на щампованите платове не представляват интерес от страна на художниците и все още се изработват от майстори-занаятчии и печатари.

Анализът на периода 1800 – 1900 година показва, че това е времето, когато се поставя началото на качествено нов етап на развитие на текстилните и тапетни десени. Интересът на



някои от английските архитекти към естетическите качества на масово произвежданите стоки е предизвикан от разпространяващото се през XIX век използване на орнаменти от различни стилови епохи. Проблемите на текстилния и тапетен десен, както и на декоративните изкуства, стават обект на множество дискусии и анализи от страна на художници, критици, архитекти. През този период се формират принципите, повлияли развитието на дизайна на ранния XX век, както и се проправя пътя за неговата професионализация. Важна роля в промяната на отношението към текстилния и тапетен десен имат художниците от групата *Nabis*, които проявяват еднакъв интерес както към декоративното, така и към изящното изкуство, настоявайки, че творбата на изящното изкуство трябва да се стреми да бъде декоративна. Техните произведения и теоретични трудове, подчертават приемствеността между изкуството и формиращият се дизайн.

Вероятно поради спецификата на техниките на отпечатване, а именно лекотата, с която проектите могат да бъдат пренесени върху плата или хартията, през XX век текстилните и тапетни десени попадат под влиянието на бързо сменящите се движения и стилове в изкуството. Развиващият се през 20-те години на XX век модернизъм и неговите крайни идеи, отричащи използването на орнамента, успява да надделее през 30-те години на века. Изследването на периода преди Втората световна война показва, че макар и преобладаваща, догмата на модернизма не успява напълно да задуши декорацията и тя се проявява в работите на парижките художници-декоратори и представителите на *Виенската работилница*. През този период техниката на ситопечат се прилага повече върху тапетите, отколкото върху платове. През първата половина на XX век множество производители се обръщат към известни художници при проектирането на десени. Именно това обръщане на художниците към техниката на отпечатване, както и идеите, зародили се в предходното столетие, спомагат за приемането на десените на платовете за интериор и тапетите като начин на артистично изразяване.

През втората половина на XX век се извършва истинска революция по отношение на десените на платовете за интериор и тапетите. Причините биха могли да се търсят във факта, че през 40-те години на XX век множество проекти за десени на известни творци са отпечатани като платове за интериор и облекло, както и като тапети. След този период те би следвало да се разглеждат отделно, тъй като развитието им разделя общия си път. Десените на платовете за интериор попадат под влиянието на постмодернизма, като мотивите им отразяват всички течения и стилове в изкуството от периода. През 60-те години ситопечатът вече е признат за един от методите на артистично изразяване и техниката се използва от художниците повсеместно. Анализът показва, че през 80-те години на XX век множество текстилни дизайнери се насочват към модния дизайн, а десенираните на платове за интериор попадат в областта на масовото производство. При тапетите се наблюдава подобен процес, като техните десени се разделят на проектирани за бързо сменящите се моди в интериорния дизайн и такива,

които се превръщат в самостоятелни художествени произведения или части от инсталации. Развитието на техниките на дигитален печат, новите мастила, субстанции и материали, предизвиква изграждането на съвсем нова естетика през 80-те години на XX, свързана по-скоро с изследването на границите и възможностите, които новите технологии предоставят. Често пъти в произведенията на някои от съвременните автори дори не можем да говорим за десен в традиционното възприятие на този термин. Друга тенденция, свързана с платовете за интериор и тапетите, е връщане към еkleктиката, характерна за началото на XIX век. Този път, обаче, заемането на мотиви и десени е придружено с цялостни интериорни решения в стила на дадена епоха или в характерната за чуждестранните култури естетика – ориенталска или азиатска. Вече едва ли можем да говорим за стилове и течения, повлияли създаването на десените, тъй като съвременното изкуство поема по нов път, свързан с използването на новите технологии като изразни средства.

В България развитието на десенираните тъкани и тапетите протича по съвсем различен начин от това в Европа и САЩ, където традициите на шампованите тъкани и тапети датират от ранното средновековие. Първите опити в тази област започват чак в края на 30-те, началото на 40-те години на XX. В рамките на кратък период от време – 60-те – 80-те години на XX век, българските десенирани платове достигат значителни успехи по отношение на естетиката, които за съжаление имат единствено регионален отзвук. В контекста на идеологически и политически натиск върху сюжетите на произведенията на изкуството, налаганият соцреализъм и отричането на чуждите влияния като декадентски и упадъчни, десените на платовете за интериор са може би единствените, в които те свободно се проявяват. За съжаление със смяната на политическата система в края на 80-те години, всички архиви са унищожени. Анализът в дисертацията е направен на базата на проведени разговори с авторите на шамповани платове, изследване на критиката в периодичния печат и специализираната литература от периода и създаването на личен визуален архив. Тапетите не излизат от обсега на серийното производство, като в проектирането на техните десени никога не са били ангажирани художници. Тапетите се превръщат в артистична изява едва през 90-те години на XX век с работите на Надежда Олег Ляхова, докато платовете за интериор, десенирани чрез метода на отпечатване почти изчезват от артистичната сцена. Те се появяват като студентски разработки в изложбите на *Sofia Design Week*, който се провежда ежегодно от 2009 г., както и в някои изложения на производители на текстилни изделия.

Един от съществените изводи, които се налагат от изследването е, че текстилните и тапетни десени са както повлияни, така и отразяват всички онези процеси и явления, които движат развитието на световната култура и изкуство. Бидейки широко достъпни, десените, проектирани в тенденциите и стиловете на съвременното изкуство, пряко докосват сетивата на потребителите, като по този начин се превръщат в проводници на новото и носители на послания.

Тезата на автора, че през втората половина на XX век тъканите за интериор и тапетите, десенирани чрез метода на отпечатване, се отдалечават от традиционната си утилитарна функция и декоративно предназначение и се превръщат в произведение на изкуството, начин на артистична изява и провокация, беше потвърдена и доказана.

#### **СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

1. В българската литература не е известно изследване, посветено на проблематиката на развитието на тъканите за интериор и тапети, десенирани чрез метода на отпечатване. Настоящият дисертационен труд следва да запълни тази липса.
2. За първи път на български език се осъществява подробен исторически преглед на възникването, употребата и разпространението на техниките на отпечатване и десенираните платове и тапети от древността до Средновековна Европа.
3. Разработени са теоретико-методически основи за изследване на проблема на български език, като в анализа са включени и последните десетилетия на XX век, както и влиянията на изящното изкуство, архитектурата и дизайна. В отделна глава е разгледано развитието на българските шамповани платове и тапети.
4. В дисертацията се засягат множество проблеми на съвременните шамповани платове и тапети, които биха могли да бъдат разработени като отделни и самостоятелни изследвания.

#### **ПУБЛИКАЦИИ:**

- 6.12.2012 Печатаният текстил за интериор през 60-те г. на XX век. Влияния от изящното изкуство, научна конференция Проблеми и перспективи в развитието на съвременния дизайн и декоративно-приложните изкуства, НХА.
- 17.11.2011 От стената до изложбената зала – тапетът и връзката му с изкуството, научна конференция НХА.

18.11.2010 Десенираните тъкани за интериор през втората половина на XX век, научна конференция Постижения и тенденции в развитието на съвременния дизайн и декоративно-приложни изкуства, НХА.