

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

Приложен факултет, специалност Текстил

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

към дисертационен труд на тема

**ТЪКАНИТЕ НА УИЛЯМ МОРИС И „МОРИС И КО” –
ВЛИЯНИЕ ВЪРХУ ТЕКСТИЛА В ЕВРОПА ПРЕЗ ПЪРВИТЕ
ДЕСЕТИЛЕТИЯ НА ХХ ВЕК**

за присъждане на научна степен „доктор”

на

ЗОРНИЦА АСЕНОВА ПИСКУЛИЙСКА

научен ръководител: проф. АННА БОЯДЖИЕВА

София 2014 г.

УВОД

Обект на изследването е текстилът, създаден от Уилям Морис, представителите на *Изкуства и занаяти* и повлияните от тях автори в Европа. Изборът на темата е продиктуван от непознаването в България на тяхната работа и необходимостта от попълването на тази липса. Подобен анализ безспорно би обогатил знанията ни за корените на редица процеси в последвалото развитие на текстила като дизайн, приложно изкуство и автономна художествена форма, което е предметът на изследването.

Състояние на проблема

За Уилям Морис е писано толкова много, че само изброяването на значими публикации би могло да представлява обект на самостоятелен труд, но научните изследвания конкретно за текстила не са така многобройни. Често тъканите присъстват просто като част от неговите занимания с различни техники, наред с възгледите му за изкуството и обществото, литературното творчество и дейността като преводач.

Анализите биха могли да се разделят на такива, правени от негови съвременници (У. Крейн, А. Клъгън-Брок, Ч. Ашби, Л. Ф. Дей, Т. Дж. Кобдън-Сандерсън, Оскар Тригс, Густав Стикли, Джаксън Холбрук, Алфред Нойъс, А. Комптън-Рикет, Джеймс Летъм, Дж.Мортън, Дж. Макайл), следвани от Н. Певзнер, Джилиън Нейлър, П. Томпсън, Питър Стански и такива след 80-те – 90-те на XX в.: Ф. Макарти, П. Фолкнър, Изабел Анскомб, Елизабет Къминг, Уенди Каплан, Розалинд Блейкли, Карън Ливингстън, Рей Уоткинсън, П. Дормер, Б. Денвир, Т. Харод, Глен Адамсън и др. Всички те разглеждат работата на Морис и последователите му в контекста на архитектурата, модата, приложните изкуства, връзките между дизайн, изкуство и занаят, без да се съсредоточават конкретно върху текстила.

Тъканите, създадени от Морис, са задължителна част от всяка история на текстила – Дж. Харис, М. Шосър, Лесли Джаксън, В. Гарднър Трой, Барбара Морис анализират неговите постижения в отделни текстилни техники или като част от общи тенденции.

Акцент конкретно върху текстила на Морис и британското движение *Изкуства и Занаяти* поставят Линда Пери, Малкълм Хаслам, Д. Айерс, Оливър Феъркоф и Е. Лиъри, като на първите двама принадлежат най-подробните и систематични проучвания. Особено сериозен е приносът на Л. Пери, която като автор и издател съответно на *Тъканите на Уилям Морис* и *Уилям Морис*, прави опит за пълното представяне на заниманията на британския автор с различни текстилни техники, докато изследването на М. Хаслам се ограничава в областта на ръчно вързаните килими.

Оценките са различни – дори и сред онези, които започват историята на дизайна с У. Морис.

Н. Певзнер е онзи, който има най-сериозна роля за известността на Морис през ХХ в. и днес: в книгата си¹, издадена през 1936 г., той пръв прави връзката между британския автор и идеите на архитектите от Модерното движение. Певзнер е и един от първите, които обръщат нужното внимание на лекциите на Морис, засягащи художествени и социални въпроси. Важно е да се отбележи, че за Певзнер Морис е човекът, който има заслуга за подбуждане на нови нагласи в областта на проектирането на предметната среда, но в същото време е враждебен към нововъведенията в индустриалното общество. В този порядък след Певзнер се развиват голяма част от оценките за Морис.

Изследванията в последните няколко десетилетия в известна степен са лишени от крайните оценки на съвременниците на Морис – крайно негативни или допълващи ореола около личността му. Авторите след Певзнер в голямата си част застъпват тезата, че влиянието и популярността на Морис са резултат по-скоро от изключителната му активност, неговите идеи за обществото и изкуството, отколкото да оказват пряко въздействие върху по-нататъшното развитие на текстила. Като отчитат обаче неуморното желание на Морис за промяна, те са и почти единодушни, че онова, в което той несъмнено е повлиял поколения в текстила, са печатаните платове. Въпреки че мнозина от тях изтъкват, че и композицията, и мотивите в неговите тъкани са умело интерпретирани от отдавна създадени, вече видени декоративни схеми.

Научната литература, която разглежда работата на представителите на *Изкуства и занаяти*, също е многобройна (още повече, че редица британски автори присъстват и в анализите озаглавени *Ар нуво*). От тях можем да споменем тези на Дж. Нейлър, Р. Блейкли, Е. Къминг и У. Каплан, които разглеждат проявленията на британското движение и разпространението му в Европа и Северна Америка, но те обхващат всички приложни жанрове. Единствените трудове, специално за текстила създаден от представителите на движението в Британия, отново са на М. Хаслъм и Линда Пери.

С оглед на съществуващите публикации е трудно е да се говори за нерешени проблеми. Въпреки това посочените трудове или изследват работата на Морис в по-широки параметри, или когато са съсредоточени върху тъканите, не се обръща достатъчно внимание на неговите лекции – несъмнено необходима *илюстрация* към гоблени, бродерии, печатани платове, тапети и килими, точно толкова, колкото декоративното му творчество е илюстрация към литературното; единични са и случаите, в които е отчетена ролята на Морис в извоюваната от гоблена автономност на текстила през 70-те години на ХХ в.

Нещо повече, всички тези анализи се концентрират върху Западна Европа (като повечето не включват Испания и Италия), с едно изключение – Унгария. Последните години се появяват по-подробни анализи за въздействието на *Изкуства и занаяти* в

¹ Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius*. Faber & Faber, 1936.

отделни държави, като Полша, Русия, Испания. Единственото досега подобно изследване обаче, което обхваща голяма част от Централна и Източна Европа, е специалния брой на списанието *Сентрона* (2004 г.). В това издание влиянието на британското движение е потърсено на териториите на днешна Чехия, Словакия, Полша, Словения, Литва и Латвия от Анджей Шчерски, Индрих Вибирал, Дамян Преловсек, Г. Янкевичиуте и Джереми Хауърд на териториите на днешна Чехия, Словакия, Полша, Словения, Литва и Латвия. И тук обаче акцентът не е върху текстила, а България, Румъния и Сърбия не присъстват.

Макар и да не е непозната в българските научни среди, работата на Морис в нито една сфера не е действително позната у нас поне до 70-те години на ХХ в. Недостатъчно известно е и участието на Морис в Асоциацията за Източния въпрос (споменавано главно от Андрей Пантев²), учредена в Англия след потушаване на Априлското въстание – повод за началото на активната политическа дейност на британския автор.

Възгледите на Ръскин и Морис за индустриалното производство, изкуството и занаята са засегнати в *История на дизайна* (1984) на Незабравка Иванова, но на български език и до днес липсва каквото и да е представяне на текстила на Морис и на този, създаден от представителите на *Изкуства и занаяти*. Едва напоследък оценките у нас излизат от определението за Морис единствено като за изразител на *ретроградни идеи*, както ги нарича и Владимир Несторов³ през 1980 г. – А. Попнеделева в своя рецензия (2014 г.) много по-удачно разглежда връзката на британския автор и *Изкуство и занаяти* със Средновековието като порив към духовното, а не като връщане назад⁴.

Различни аспекти от работата на фирмата „Морис и Ко” в областта на мебелите и архитектурата са засегнати от Регина Райчева (*История на интериора и мебелите*, С. 1999), Петър Йокимов (*Сецесионът и българската архитектура*, С. 2005), Росица Никифорова (*Интериор – история и теория*, Варна, 2008). Влиянието на Прерафаелитите и Морис върху следващото поколение дизайнери и възникването на Модерното движение е посочено и от Аделина Попнеделева⁵. Ролята на Морис като подбудител на нови нагласи относно функционалността на облеклото са споменати в дисертационните трудове на Мариела Гемишева и Яна Костадинова⁶, но освен че информацията е недостатъчна и двете изследвания са в областта на модата, и съвсем естествено липсва анализ на интериорните тъкани, създадени от него.

² Вж. Пантев, Андрей. Англия и Източната криза.//Априлското въстание и Източната криза 1875 – 1878. Колектив. София, 1977, с. 121 – 134.

³ Несторов, Владимир. Всекидневие в форми : дизайн и култура София, 1980, с. 136.

⁴ <http://nha.bg/uploads/ckeditor/REZENZIA_dotz.d-rADELINA-POPNEDELEVA_MilaStoeva.pdf>.

⁵ Попнеделева, Аделина. Обща теория на текстилното изкуство. Структуриране на знанията за текстилните практики и текстилното изкуство в исторически, технологични естетически аспект и във връзка с преподаването в катедра Текстил на НХА. София, 2007. с. 260 – 262.

⁶ Гемишева, М. Иновативни форми на пърформънс в модния дизайн през 90-те години на 20-ти век в Западна Европа. 2007; Костадинова, Яна. Българският и западноевропейският костюм в проекциите и естетиката на Ар Нуво. 2003.

Морис е посочен като вдъхновител на идеята изкуството да намери приложение в бита; споменато е влиянието на неговите възгледи върху създаването на работилници и ателиета в Европа в статия на М. Георгиева (в *Творецът в югоизточните култури*, 2001) във връзка с Държавното рисувално училище и желанието на дружество „Съвременно изкуство“ да направи специалността „декоративно изкуство“ равностойна на живописата.

Българският текстил остава недостатъчно изследвана територия, изключения правят проучванията на Саша Лозанова, Незабравка Иванова, В. Янева, Виолета Василчина, като за разглеждания тук период са използвани главно публикациите на последната, които представляват и най-задълбочения и подробен анализ по темата за разглеждания период: от началото до 40-те години на ХХ в.

Всичко казано дотук определя и основната **цел** на този труд: създаването на текст на български език, който да проследи работата и приносите на Уилям Морис в текстила. **Задачите**, които следват от целта са:

- изследване на текстила, създаден от представителите на движението *Изкуства и Занаяти* в Британия;

- анализ на влиянието на Морис и движението в Европа: Западна, Централна и Източна;

- изясняване на перцепцията на Морис в България в първите десетилетия на ХХ в.; проследяване на непотърсените досега връзки между Морис, *Изкуство и занаяти*, сецесиона и работата на български автори, както и опит за допълване на вече съществуващата информация.

- обобщаване на ролята и приносите на Морис и *Изкуства и Занаяти* в дизайна, изкуството и занаята, започнали своето обособяване като дейности с различна цел още в рамките на разглеждания период.

Работната теза на настоящото изследване е: макар и често преувеличавано, влиянието на тъканите, създадени от У. Морис, наред с възгледите му за функционалност-форма-материал-начин на изпълнение, се оказват важен импулс за промяна в проектирането на предметната среда; за зададения, съществуващ и до днес смисъл на *занаят* като авторска дейност; за поставянето на акцент върху текстила като художествено средство за изразяване; за крачка по пътя в премахването на границата между изящни и приложни изкуства.

Границите на дисертационния труд са проблемни, географски и времеви: обхващат използваните мотиви, техники (бродерия, печат, тъкане, апликация и батик) и начин на производство на текстила в Европа в периода от края на ХІХ век и първите десетилетия на ХХ в.

Използваната методология съчетава няколко подхода: сравнителен анализ; формален метод, чрез който се анализират белезите като цвят, форма, композиция, които отличават тъканите в интериора от предишни и последвали епохи; културно-

исторически и социологически методи, чрез които се отчитат влиянието на средата, формирала авторите и обратния процес – тяхното влияние върху тъканите и настъпилата промяна във вкусовете.

СТРУКТУРА И СЪДЪРЖАНИЕ

Структурата на дисертационния труд обхваща: увод, три глави, заключение, списък на цитираната и използваната литература и приложение.

В началото на **първа глава, Тъканите на Уилям Морис и „Морис и Ко”**, накратко е обърнато внимание на процесите и промените настъпили в проектирането на предметната среда, на фона на които Морис започва своята кариера: готическото движение и реформата в проектирането, както и на онези личности и фактори, които пряко и значително повлияват образността на текста и идеите на британския автор: Росети и Прерафаелитите, архитектът Джордж Едмънд Стрийт и особено Джон Ръскин, от когото Морис възприема възраждането на занаятите като инструмент в борбата за реформиране на обществото.

Проследено е и накратко съществуването на фирмата „Морис и Ко” от създаването ѝ през 1862 г. до днес, споменати са онези, които имат отношение към проектирането конкретно на текстила: Едуард Бърн-Джоунс, Филип Уеб, Мей Морис и особено Джон Хенри Дърл. По-нататък са споменати и други автори, които работят за „Морис и Ко”: Кейт Фолкнър, Катлин Керси, Джордж Гилбърт Скот, Данте Габриеле Росети.

В останалата част от първа глава е разгледана работата на У. Морис и колегите му във фирмата последователно в бродерия, печатани платове, тъкане (платове, машино тъкани и ръчно вързани килими, гоблени) в реда, в който Морис започва тяхното производство или направа.

Бродериите на „Морис и Ко” най-общо могат да се разделят на две: функционален интериорен текстил (завеси – за стени, прозорци, врати и кревати; кувертюри; възглавници) – само с флорални мотиви, а проектираните за големи стенни тъкани, вдъхновени от литературни източници – с фигурални композиции. Последните са прелюдия към гоблените, към които Морис проявява интерес още в детството си, но се заема с направата им най-късно.

Обичайна практика, както и за гоблените, е Едуард Бърн-Джоунс и Морис да изготвят заедно проектите за тях: първият – фигурите, а вторият – фона. Освен тях проекти за бродерии създават Филип Уеб, Джон Хенри Дърл и Мей Морис.

Бродериите, проектирани от У. Морис, „Морис и Ко” изиграват немалка роля в промяната на вкусовете и оказват влияние върху последвалото развитие. Акцентът върху тази текстилна техника, поставен от Морис и неговите съвременници: Пюджин, Дж. Стрийт, Уилям Бърджис, Джордж Сединг, Норман Шоу, Уолтър Крейн, Луис Форман Дей, Томас Уордъл и др. не само изместват берлинската бродерия, която не предполага творчество, а има и социално-икономически измерения – в тази техника

работят предимно жени и за тях, освен средство за лично и художествено изразяване, тя предоставя възможност да печелят от труда си, както и да бъде запазен жив един занаят в условията на индустриализиращото се общество.

Специално внимание е обърнато и на работата на Мей Морис. Тя популяризира тази техника и чрез своите статии и лекции, а едно от главните постижения на дъщерята на Уилям Морис е основаването на *Женска гилдия за изкуство* – важна и със значението си на културен център. *Пламтящите градини* на Мей Морис, както ги нарича Бърнард Шоу, са крачка по пътя на последвалите промени в бродерията, които от своя страна отреждат на тази техника място на самостоятелна артистична дейност.

Печатаните платове и тапети на „Морис и Ко” са едни от най-успешните образци на фирмата, добре известни са и днес. Те са и онова, в което постиженията на Уилям Морис са безспорно признати, дори и от най-яроствните му критици.

Историята на тяхната направа е свързана и с усилията на Морис да овладее багренето с естествени материали – той посвещава години от живота си в търсене на рецепти и прилагането им на практика, което определя и колорита на печатаните платове на фирмата в различните периоди. Макар и често композициите да са многопланови и в различна степен претрупани, достоинства на най-добрите примери са свежест, премерен, но наситен колорит, особена статичност в движението и характерна стилизация, която им осигурява лесна разпознаваемост. Те напълно изпълняват задачата, която самият Морис поставя на своите десени: „предназначени да напълнят окото и удовлетворят ума”⁷, с което ни препраща към смисъла, който всичките му тъкани носят – този смисъл, който винаги извиква и нещо отвъд.

Тъканите платове, също като печатаните, са с мисълта за по-широко производство, материалите и техниката са съобразени с предназначението. С богата текстура, но с по-премерена композиция и по-приглушен колорит, те са по-обичайни като образност и определено не носят свежестта и смелостта на печатаните. От друга страна, отсъствието на усложнените композиции, позволява да се види категоричността на формата, което липсва в печатаните платове. Това е и съзнателен избор на Морис, който счита, че за десен, получен чрез изтъкаване „не трябва да се прави нищо, освен това, което може да се получи с тъкане”⁸.

Машинно тъканите килими, проектирани от Морис са едно от големите постижения на фирмата и променят нагласата на потребителите към този тип текстил. Тук композицията и мотивите са по-опростени, стилизацията е засилена и от спецификата на техниката и нейните възможности.

За разлика от липсата на новаторски решения в големите по размер **ръчно тъкани килими**, по-малките образци, за под и стена са сред най-добрите модели на фирмата – с

⁷ Morris, W. Making the best of it. (c.1879) <<http://www.marxists.org/archive/morris/works/index.htm>>.

⁸ Morris, W. The Lesser Arts of Life. (1882) <<http://www.marxists.org/archive/morris/works/index.htm>>.

изчистена композиция и по-голяма обобщеност на формата, съчетани с присъстващия във всички негови тъкани усет за цвета.

С подходяща гъстота на основните нишки, с редуцирането на използваните нюанси, с искрящата, но не крещящо ярка цветова схема, постигната изцяло с растителни багрила, с избора на сюжети и с подчертано декоративно-плоскостното изграждане, **гоблените** на „Морис и Ко”, въпреки видимо трудното съчетание на почерците на У. Морис, Е. Бърн-Джоунс, Дж. Х. Дърл и Ф. Уеб, безспорно спомагат за отграничаването на гоблена от живописното платно, за връщането на същностните характеристики на образците, изпълнени с тази техника и за изграждането на британска школа в гоблена. Школа, чийто път може да бъде проследен и до днес.

Във всички изброени техники е направена съпоставка на работата на Морис и неговите съвременници, като целта е да се даде и чрез илюстративния материал максимално обективна представа за неговото място сред другите проектиращи текстил в последните две десетилетия на XIX в. По тази причина е обърнато особено внимание на различните мнения за неговата работа, които го окачествяват като новатор или просто като добър интерпретатор (П. Флоуд, П. Томпсън, Норман Келвин и Клайв Уенрайт). В този смисъл е направен опит за коректен анализ – да бъде изтъкнат безспорно лесно разпознаваемият стил на Морис в сравнение с този на негови съвременници, както и несъмнено невъзможността да бъде извадена работата му от контекста на времето, в което живее.

Обърнато е внимание на **противоречията у Морис** в контекста на отправените към него критики от различни автори. Противоречия, често привнесени от самите тях. Един такъв пример е отношението на британския автор към индустриалното производство – днес често тълкувано едностранчиво. Морис не отрича машината. Макар и да вижда в индустриализацията социално зло, той признава необходимостта от машините, когато се използва за „освобождаване на хората от по-механичната и отблъскваща страна на труда”⁹. Използва ги, но счита, че са „способни да създадат всичко друго, освен изкуство”¹⁰.

Онова, срещу което У. Морис се бори и то намира отражение и в текстила – като начин на багрене и направа, са условията на труд и начина на производство, който се отразява на човека и заобикалящата го среда. Тук са „сблъскани” мненията на Андрю Мехарг, който счита, че употребата на арсен и живачен сулфид в тапети на фирмата също е противоречие между думи дела и тези на Елиша Френч и Дейвид Фалдет, които гледат на тъканите на Морис като на екологичен коментар. Трябва да отбележим, че Морис и Ръскин днес често и основателно са поставяни в началото на дебата за опазването на природата. Апелът на Ръскин „Не дръжте в къщите си нищо, за което не

⁹ Morris, W. How We Live and How We Might Live. (1884) <<http://www.marxists.org/archive/morris/works/index.htm>>

¹⁰ Morris, W. Art and the Beauty of the Earth. <<http://www.marxists.org/archive/morris/works/index.htm>>

сте сигурни, че е полезно или за което не вярвате, че е красиво”¹¹, който Морис често повтаря, е желание да се освободи интериорът от претрупания стил, но и призив да се обърне внимание на последствията за природата. Призив да се ограничи замърсяването на заобикалящата ни среда като се спре омагьосания кръг, в който индустриалното производство на безполезни вещи води до нарастването на потреблението и отново – до още по-голямо производство. Апел, актуален и днес в условията свръхпотребление.

Споменати са и други противоречия: призивите за *изкуство за всички* и създаването на стоки, достъпни предимно за средната класа; апел към редуциране на декорацията и същевременно съвсем открито признатото от Морис съобразяване с „просташкия вкус на богатите”¹². В изясняване на тези противоречия е потърсена обективна оценка на техния корен, сред които са преодоляване на технически затруднения, както и развитието на собствения стил на британския автор.

Наред с проследяването на работата на Морис в различни техники са цитирани и неговите **лекции**, в които са изложени идеите му за проектирането на предметната среда, които защитават нуждата от синтез между форма, цвят, мотив и конкретно предназначение на всеки предмет; необходимостта проектиращият да познава процеса, техниката и материала.

Като е отчетен фактът, че Морис в никакъв случай не е единствен, но безспорно е един от най-последователните и дори гръмогласни изразители на тези идеи, са очертани неговите виждания за изкуството. В своите лекции той застава срещу поставяне на граница между изящни и декоративни изкуства; защитава тезата, че декоративното изкуство трябва да е демократично, да е достъпно за всички, да присъства във всяка вещ; ревностно се застъпва за ценността на ръчния труд и като естествено свързана с тази позиция, защитава благотворното според него за всеки човек съвместно художествено производство в *общение* и *радост от труда*. Постигането на тези цели Морис вижда единствено с промяна на обществения строй, при който логично ще последва изкуство и образование за всеки.

Поставен е и акцент върху negliжирането на теоретичния принос на лекциите на Морис и до днес – затова са проследени и оценките от последните десет години: на Джефри Петс, Мишел Уейнрут, Керълайн Арскот, Уенди Паркинс, които настояват за преначертаване на картата на философията и ситуирането на Морис на нея.

В последната част на първа глава е отделено внимание на тъканите, проектирани от Морис като част от общите интериорни решения на фирмата. Набелязани са приносите на британския автор в последвалото развитие на текстила – в трактовката на мотива; в поставянето на нови цели, повлияли организацията на професионалното образование; в промяна на статуса на онзи, който проектира текстил; в акцента върху декоративните

¹¹ Morris, W. The Beauty of Life. (1880) <<http://www.marxists.org/archive/morris/works/index.htm>>

¹² Думи на У. Морис пред Исак Лаутиън Бел. Цит. по Thompson, E. P. William Morris: Romantic to Revolutionary. Stanford University Press. 1988, p. 250.

изкуства и в частност текстила като изразно средство, равнопоставено на изящните изкуства.

В началото на **втора глава: Текстилът в Европа през първите десетилетия на XX век: резонанс на образността и идеите на Уилям Морис и *Изкуства и занаяти***, са набелязани основните характеристики на движението *Изкуства и занаяти*, сецесиона и национално-романтично движение; разгледани са връзките между тях, общото и различното в използваните мотиви, проектиране и начин на производство.

Обърнато е внимание на факта, че Морис, макар и често сочен като основател на *Изкуства и занаяти*, всъщност в началото е дори скептичен – затова изрично е отбелязана ролята на У. Крейн, Л. Ф. Дей, А. Х. Макмърдо, „Гилдия на художниците-занаятчии” и мнозина други. Подчертано е обаче безспорното значение на Морис като вдъхновител за британското движение. Изтъкнато е и влиянието на Морис и неговите колеги от *Изкуства и занаяти* върху сецесиона.

Неведнъж в текста е акцентирано върху защитаваната от Морис позиция за регионализма – и в изкуството, и в политиката. Позиция, която несъмнено се вплита в проявленията на национално-романтичното движение, което както отбелязва Уенди Каплан, „[...] е в голяма степен вдъхновено от британското движение *Изкуства и занаяти*, което насища местното производство с морален императив.”¹³. В този смисъл е отбелязано, че така преплетени, *Изкуства и занаяти* и сецесиона са малко по малко претопявани в собствените за всяка страна културни особености – заради силно изявените стремежи към създаване на национален стил в голяма част от Европа в началото на XX в.

Очертани са идеите на движението *Изкуства и занаяти* (формирано като реакция срещу индустриалното общество и разделението на труда, но далеч не всичките му представители безусловно следват тези постулати): единство между проектиране и качествено изпълнение; продукти, достъпни за всички; радост от труда; акцент върху индивидуалността на онзи, който твори; близост с природата и регионализъм – в тях са вградени предимно флоралните мотиви, използвани от представителите на движението.

По-нататъшният анализ е общо казано опит да се проследи доколко тъканите и идеите на Морис и *Изкуства и занаяти* се оказват решаващ импулс за колегите им в останалата част на Европа. Работата на всички споменати автори е разгледана в този контекст – с желанието текстилът, създаден от тях, да бъде сравнен с този на британския автор.

Този преглед условно можем да разделим на Западна, Централна и Източна Европа. Последователно са анализирани постиженията на прочути и неизвестни днес автори от почти цяла Европа в различни текстилни техники, като, където това е факт – и

¹³ Kaplan, W. Design for the Modern World // Kaplan, W. The Arts and Crafts Movement in Europe and America: Design for the Modern World 1880-1920. Thames & Hudson. 2004, p. 17.

постепенното разделяне на текстилния дизайн и декоративната тъкан, изискващи различни подходи и изпълнение; отчетена е неминуемата промяна в образността на промишлено произведения текстил, наложена от нуждата за съчетаване на лесна възпроизводимост, функционалност и цена. Обърнато е внимание и на различните влияния, които променят образността на текстила: в голяма част от разгледаните примери – от народностните традиции и в някои случаи – от живописиста.

По-подробно внимание е отделено на Обединеното кралство – **Англия, Шотландия и Ирландия** (Уелс не е включен в анализа, тъй като британското движение няма влияние там). Проследени са изложбите на *Изкуства и занаяти*; изрично е подчертана ролята на първата изложба с думите на Дж. Бърнард Шоу, който я нарича „началото на края на деспотизма на кавалетната живопис“¹⁴.

В Британия е отличена работата на Уолтър Крейн, Хърбърт Хорн, Макмърдо Чарлс Войси, Линдзи Бътерфилд, Джордж Ете, Франк Бренгуин, Хари Напър, Гавин Мортън, Дж. К. Робъртсън, Мери Уотс, Арчибалд Нокс, фирмите: „Ф. Щайнер и Ко“, „Либърти и Ко“, „Силвър студио“, „Мортън и Ко“ „Килими Донегъл“ като проектиращи печатан и тъкан текстил.

Обърнато е внимание и на другата посока, в която авторите, свързани с движението, се изявяват – изцяло ръчната изработка, която обхваща гоблена, бродерията, ръчното тъкачество (наред с багренето и преденето), апликацията и дантелата: Мери Ньюил, Джоузеф Саутоу, Лутър Хупър и Едмънд Хънтър, Готфри Блънт, Кейти Грасет, Етел Мере, Джеси Нюбъри, Ан Макбет, Фийби Трекуеър, Джеси М. Кинг, Дейзи Макгласън и сестрите Франсис и Маргарет Макдоналд, М. Х. Бейли Скот; Уна Тейлър, *Гилдия – Фортът на Емер*, в която участват Евелин Глийсън, (Лили) Йейтс и Елизабет Йейтс, Кетрин МакКормак.

Следват страните, в които текстилът, проектиран от представители на британското движение е добре познат, както и идеите на движението са широко разпространени.

В **Германия** това влияние е еднакво силно и за поддръжниците на стандартизираното производство (Мутезиус, който твърди: „Цялото наше движение е базирано на резултатите, постигнати в Англия [...]“¹⁵) и за неговите противници (Велде).

Разгледана е работата на *Немски работилници*: най-важното за функционалния текстил от създадените сдружения в Германия. Първоначално те съчетават промишленото производство и занаята. Печатаните в началото с блокчета платове съставляват голяма част от продукцията на тези работилници, а автори, които ги проектират през първото десетилетие след основаването през 1907 г., са: Адалберт Нимайер, Рихард Римершмид, Лили Ерк, Маргарет Юнге, А. Берч, М. Х. Бейли Скот.

¹⁴ Shaw, George B. Цит. по: Kaplan, Wendy. Design for the Modern World. // The Arts and Crafts..., p. 11.

¹⁵ Muthesius, Hermann. Das englische Haus. I – III, 1904 – 1905, Berlin, p. 179. Цит. по: Tschudi Madsen, Stephan. The Art Nouveau Style: A Comprehensive Guide. p. 303.

Спомената е работата на Бруно Паул, Гертруде Клайнхемпел, Емил Пирхан, Албин Мюлер, Патриц Хюбер – всички те проектиращи с мисълта за масовото производство и откликнали на стремежа за функционалност, което определя и образността на голяма част от текстила – с геометрични мотиви. Стегната форма и геометричност са присъщи и за проектите за текстил на Петер Беренс, въпреки че в началото и на неговата кариера органичните мотиви с преплитачи се линии са неизменна част от рисунките му за различни области на приложното изкуство. Работата им е разгледана и в друг контекст – като предвестник на образността на текстила в Баухаус, визия, която днес сме свикнали да разглеждаме като пионерска за немското училище и свързана единствено с него.

Другата линия, характерна за част от немските автори – на изпълнените с жизненост флорални интерпретации на югендцил, продължава да присъства в проектите на мнозина, сред които и Ото Екман.

Стремежът към завръщането на ръчно изработен декоративен текстил е и една от причините за основаването на *Училище по тъкане* в Шеребек, по инициатива на Юстус Бринкман (директор на „Музей за изкуства и занаяти” в Хамбург), почитател на Морис и на скандинавските гоблени. В Шеребек се тъкат гоблени по проект на Ханс Кристиянсен, Ото Екман, Хайнрих Фогелер, Анри ван де Велде и др.

В бродерията е разгледана работата на Херман Обрист (един от малкото чуждестранни автори, които излагат свои работи на изложбите на *Изкуства и занаяти* в Лондон) и Маргарет фон Браухич, вдъхновена и от композиционните решения на Маргарет Макдоналд и Макинтош. Липсата на конфликта ръчно-машинно намира израз в работата на Маргарет фон Браухич – тя въвежда машинната бродерия като средство и за художествено изразяване.

В батика е отличена работата на Алберт Райман (през 1911 г. той пуска на пазара т. нар. *batik-pen*, приспособление за рисуване с восък, което значително улеснява художниците) и неговата роля, както и тази на Велде и холандските автори, за по-нататъшното разпространение в Европа на техниката.

Белгия, чиито автори играят решаваща роля във формирането и развитието на *ар нуво* във Франция и *югендцил* в Германия, е и страната в континенталната част на Европа, в която най-рано се проявява влиянието на британското движение. Тук отново е спомената работата на Велде, който безспорно е един от най-ревностните последователи на Морис, но и онзи, който категорично заявява, че обича машините, „тъй като те са създания от по-високо ниво”¹⁶. Въпреки позицията му срещу стандартизацията, проектираните от Велде тъкани платове и килими, с изчистени композиционни решения, еднакво подходящи за ръчно и машинно производство и

¹⁶ Velde, Henry van de. Amo. [Ebook]. p. 22, 21. 03. 2012, The Project Gutenberg <<http://www.gutenberg.org/files/27859/27859-h/27859-h.htm>>

лесно съчетаеми с други типове текстил в интериора, са доказателство за създаването на език, съобразен с новото време и изискванията на масовото производство.

Разгледана е работата на Виктор Хорта, който използва десени и на Морис в някои от проектираните от него сгради. Други белгийски автори, чиято работа е отличена са Луиз ван Матембург, Елен Де Рудер и Леон Бохомс – не така известни днес, но изключително популярни в самото начало на ХХ в.

В прегледа на текстила в **Австрия** акцентът е поставен върху работата на *Виенски работилници* – основавани от Йозеф Хофман и Коломан Мозер, за които вдъхновение са Ръскин, Морис и Ч. Ашби. За работилниците създават проекти Карл Ото Чешка, Мария Ликарц, Уго Дзовети, Дагоберт Пехе, и др. Проекти за десени създава и Г. Климт – с наситен колорит и с типичните за него композиции: асиметрични, със звучността на картина.

Извън *Виенски работилници* е проследена работата и на Ото Вагнер, Ото Прутшер, Меснер, Йозеф Мария Олбрих, като проектиращи платове и килими – с повече или по-малко съчетание от простота, стремеж към функционалност и известен вкус към пищност, характерно за декоративните схеми във Виена от това време. В очертаването на развитието на техния стил е очертан и пътя на промяната на образността на текстила – от органичните мотиви до геометричните и накрая редуциране на текстила в интериора, замаяната на текстилния десен с обработката на дървото или естествените шарки на мрамора. Път, несъмнено начертан и от публикации като *Орнамент и престъпление* на А. Лоос и *Абстракция и вчувстване* на Ворингер.

В бродерията и дантелата са разгледани постиженията на едни от водещите фигури в *Централно училище за дантела*, Матилде Хрдличка и Франциска Хофманингер, чиито образци са съчетание от традиционни подходи, но и видимо ново отношение към мотива – като запазват функционалността си, те съхраняват изключително фината изработка и присъщите характеристики на дантелата (повторяемост и симетрия), които не допускат тя да се превърне в картина. За разлика от тях бродериите-пана и възглавниците на Алфред Вагнер и Ервин Пухингер имат друга мелодия, напомнят на богатите композиции на Морис или са виенски прочит на работата на Макинтош и звучат като именно като картини.

В **Холандия** е разгледана дейността на галерията-магазин на Й. Отвервик „Изкуства и занаяти” в Хага (1898 – 1904 г.) – пример за влиянието на британското движение и магазина на Бинг. Там са излагани работи на Велде и килими на Ф. Бренгуин, образците с батик на Йохан Торн Прикер (един от често репродуцираните днес столове на Велде всъщност е с тапицерна, направена с тази техника по проект на Йохан Торн Прикер), Агате Вихериф-Хравестен, Крис Лебо.

В Холандия батикът се оказва средството в текстила, чрез което се търси *националното* – Крис Лебо работи с *tjanting* (инструмента от Ява за направата на батик) и това според критиката го прави по-*холандски* автор за разлика от Лион Кашет и

Дейселхоф, които работят с четка; Крис Лебо е и по-*холандски* автор от Й. Торн Прикер, в когото критиците виждат влияния от Британия и Белгия, а те наред с тези от Германия и Австрия се считат за неприемливи модели за следване.

Търсенето на национална идентичност е особено силно в скандинавските страни, този стремеж е вплетен във влиянията от Британия и континентална Европа и това определя образността на текстила. Тук е особено добре постигната адаптация на европейски насоки към местното разбиране за практичност в обзавеждането: в **Скандинавието** (Швеция, Норвегия и Финландия, в Дания то е по-слабо изразено), влиянието на *Изкуства и занаяти* е съчетано с уважението към многовековни традиционни текстилни техники, към естествените материали, към свежест и лаконичност на декорацията – занаятчийските традиции действително изиграват ролята на мост към промишленото производство.

От тези страни е очертана работата на Торвалд Биндесбьол (**Дания**), Марта Маас-Фйетерщтрьом, Алфред Валандер, Густав Фяестад, Н. Лундстрьом, Гунар Венерберг, Мая Хьоестрьом, А. Фриколм, Карл Ларсон, Фердинанд и Ана Боберг (**Швеция**); Герхард Мунте и Фрида Хансен (**Норвегия**); Аксели Гален-Калела, Елиел Сааринен, Лоя Сааринен, Байно Бломстед, Елинор Ивало, Хуго Симберг и др. (**Финландия**), които имат своята заслуга за извървения път, поставил основите за развитие на професионалния дизайн и текстилното изкуство през XX и XXI в. в тези страни.

И тук умишлено е подчертана доброволно приетата от авторите, но същевременно силно ограничаваща рамка на *националното*. Критиката не приема авторите, чиито търсения са в друга посока: работата на Фрида Хансен (тя засилва ажурния ефект като оставя незатъкана основата, която се превръща в равностоеен изграждащ елемент на композицията) – е пренебрегвана за сметка на тази на Герхард Мунте, в чиито гоблени норвежката традиция е директно репрезентирана чрез разпознаваеми сюжети и образи. Именно заради това неговите тъкани са считани за по-сполучлив символ в утвърждаване на национална идентичност.

Макар и отричано във **Франция**, влиянието на *Изкуства и занаяти* и Морис е безспорно и работата им е добре позната там. Тулуз-Лотрек дори твърди, че „стига и един поглед към Уилям Морис, за да намерите отговора на всички ваши въпроси (относно съвременното промишлено изкуство)”¹⁷.

Морис и Ръскин са вдъхновението за Зигфрид Бинг да събере под един покрив изящно и приложно изкуство на автори от цяла Европа. Влиянието на *Изкуства и занаяти* е сочено като важно и за някои кратко просъществували сдружения като *Петимата* (1895 г.) и *Изкуство във всичко* (1897 г.).

Като образност печатаните и тъкани платове са с класически симетрични композиции, пресъздаващи природата с неспокойни извиващи се линии в пастелни

¹⁷ Цит. по: Tschudi-Madsen, S. Morris and Munthe. // Journal of William Morris Studies, 1.4. 1964, pp. 34 – 40, p. 34. 12. 03. 2013 <<http://www.morrissociety.org/publications/JWMS/SU64.1.4.Madsen.pdf>>.

гами. Материалът често е всичко онова, срещу което Морис негодува – луксозни материи, неподходящи за предназначението си и недостъпни за повечето потребители: коприна, кадифе; гобленарската техника се употребява за дамаски и кувертюри, а всичко това се съчетава с позлатени мебели – накратко в областта на десенаторството, френските автори от началото на ХХ в., макар и работата им да не е лишена от достойнства, не се отличават с особени нововъведения – и като изграждане, и като колорит. В този контекст е разгледана работата на Жорж дьо Фьор, Едуар Колона и Йожен Гаяр.

Като пример за създаване на тъкани единствено за интериори-уникати е посочен текстилът, проектиран от А. Муха.

С композиции и материали, по-подходящи за широка употреба, десени за печат и тъкане, проектират известните само на специалистите днес автори и фирми от Париж, Лион, Нанси: Йожен Белвил, Едме Кути, „Е. Бувар и Ко”, „Братя Корние”, „Братя Сорел”, Марк Сорел, Морис Пияр Верньоу, Лователи, Рене Боклер, Феликс Обер, Морис Дюфрен, Луи Беслиевр, Пол Фоло и др.

Факт е, че във Франция по-трудно би могло да се открие директно репрезентиране на композиции и мотиви на Морис и *Изкуства и занаяти*, въпреки че не липсват и подобни примери като проектите на Верньоу и особено на Йожен Грасе (роден в Швейцария, но живял в Париж).

Подчертано е макар вече по-скоро *влияние на влиянието* от Морис и *Изкуства и занаяти* в последвалото развитие на десенаторство във Франция: създадените печатани платове след 1912 г. в училище „Мартин” се отличават със своята оригиналност и свежест – за създаването на училището, ателието и магазина, Пол Поаре е вдъхновен от *Виенски работилници*, чиито основатели следват и примера на „Морис и Ко”.

В дантелата са открити имената на Марсел Годен, Фернан Мамбр и особено Морис Дюфрен.

Бродерията на една област, Лотарингия, както и в други европейски страни се превръща в средство за изразяване на патриотични идеи и за съживяване на местното производство. В този смисъл е споменато „Училище в Нанси”, където в образността на традиционния текстил е вплетена стилистиката на *ар нуво*.

В тази техника във Франция е проследена работата на Ектор Гимар – споменати са рязаните бродерии за облекло, пердета и покривки, както и малкото десени на Гимар за печатани платове и тапети.

Разгледани са и приликите между британците и френската група *Наби* – сходни са усилия им за премахването на бариерата между художници и занаятчии; идеята за създаване на изкуство за всекидневието сред група от съмишленици.

Движението *Изкуства и занаяти* е безспорен импулс и за проектиращите текстил в Италия и Испания.

За влиянието, което Ръскин, Морис и Крейн оказват в **Италия**, свидетелства и писмо на Примо Леви до А. Дзоки, публикувано в българската преса през 1908 г. Според италианския критик, родната му страна „действително е съумяла да следва отблизо движението, което Ръскиновци, Вилям Морисовци, Валтер Крановци направиха да надделее в Англия и Шотландия.”¹⁸.

Като пример за влиянието в тази страна е посочена дейността на обществото *Изкуства от Емилия* и по-специално сдружението – *Производство на италианските жени* (основано от Лина Бианкончини Каваца, която го ръководи до 1936 г.) и което продължава да съществува с известни прекъсвания през целия ХХ в.

Тук е спомената и работата на Мариано Фортунни, роден в Испания и учил в Париж, но чиято активна кариера в Италия. Често сравняван с Морис, Фортунни обаче е и много различен от британския автор – макар и също да използва естествени багрила, той употребява и нови за тогава техники като ситопечат, проектира и патентова машини за платове, които променят цвета си според светлината и движението; различен е в образността на своя текстил – ако целта на Морис е да създаде нов декоративен език, то Фортунни понякога твърде дословно следва своите източници на вдъхновение, без да се увлича по модните течения в живописата, които намират отражение в текстила, особено в печатания.

Въпреки че *Изкуства и занаяти* трудно биха могли да бъдат наречени главно вдъхновение за *Modernisme* в **Испания**, според представители на съвременната испанска критика, те не отричат това влияние. То разбира се, както в Италия, не се изразява в образността на текстила, тъй като композициите на самия Морис са повлияни от испански и италиански тъкани.

Текстилтът в стилистиката на *Modernisme*, повлиян от различни източници, съществува наред с традиционните за Испания десени. И тук, както и в цяла Европа, интериорните тъкани стилистично са много разнообразни: свързани най-общо казано със стила от 1900 г. – флорален или геометричен; силно повлияни от народните традиции, както и съществуващите нео-стилове.

Тук, също като в много други европейски страни, тепърва предстои решаването на проблемите с професионалното образование на проектиращите текстил за промишлеността, на създаването на връзки между художник и индустрия, и тъканите на Алесандре де Рикер, Гаспар Омар, Жоан Бускетс, Пау Родж, А. Клапес, Жозеп Мария Жужол, Пудж-и-Кадафалк, Луис Доменек-и-Монтанер и др. в голямата си част носят повече звучността на такива, проектирани за домове-уникати. Независимо от това тези автори са сред онези, които начертават пътя на професионалното проектиране на текстил в Испания.

¹⁸ Илюстрация Светлина: месечно илюстрирано списание. 1908, кн. 6, год. 16.

В последвалия анализ е проследено влиянието на британското движение върху проектирането на предметната среда в **Централна, Североизточна и Югоизточна Европа** в края на XIX и началото на XX в. В тази част от Европа, както и в Скандинавието, това присъствие е вплетено в проявленията на флоралната или геометрична посока на сецесиона, а в повечето случаи е просто фон на силно изразените национални движения.

Общото за тази част от Европа е, че в началото на века традиционните тъкани стават част от градския интериор. *Националният стил* се превръща в моден атрибут на градския живот, който от своя страна повлиява и променя селския бит. Различна е обаче степента на авторска интерпретация, нивото на професионално обучение и присъствието на художника в промишлеността, пряко зависещо и от нивото на индустриализация в отделните страни. За всяка страна е изрично наблегнато на тези компоненти, от което зависи по-късната поява на художествената сцена на декоративно-приложните изкуства в Източна Европа – през 1920-те и 30-те години на XX в. Друг умишлено поставен акцент е ролята на държавните институции и частната инициатива за различните работилници, ателиета и училища по текстил. Подчертани са и главните влияния от Западна Европа (Британия, Германия или Франция), които проникват в Централна и Източна, факт, също предопределящ трактовката на мотивите.

Търсенето на *национална* физиономия е особено силно изразено в **Унгария**. И тук, както в редица европейски страни, мотивите от една конкретна област, в случая – Трансилвания – са вдъхновение за голяма част от унгарските автори.

Проследена е работата на творците в художествената колония в Гьодьольо – най-типичният пример за влиянието на *Изкуства и занаяти* на тогавашната територия на Унгария, чиито представители: Аладар Кьорьошфьой-Криш, Шандор Над, Маришка Унди, Янош Васари, имат за цел съживяване на народните изкуства и старите тъкачни техники, практикуването им като занаят в домовете, възвръщане на духа на средновековната култура на Унгария. Тези цели ги доближават най-много до идеала на Ръскин, Морис и Ашби, както и до друг техен вдъхновител – Л. Толстой. Образността на гоблените, създадени там, отразяват европейски влияния (техни предпочитани автори са Аксели Гален-Калела, Пюви дьо Шаван и Прерафаелитите), примесени с мотиви от древни унгарски легенди, балади и народни приказки, носии, тъкани, Библията и гръцката митология.

Освен гоблени в колонията се изработват бродерии и килими, интериорен текстил за тапицерия – Маришка Унди и Ищван Медясаи проектират образци, с геометрични и стилизирани флорални мотиви.

Извън колонията в Гьодьольо са споменати дантелите по проект на Арпад Декани, както и бродериите-картини на Йозеф Рипл-Ронаи, свързан с френската група *Наби*.

На територията на днешна **Полша** мотивите на планинците в полските Татри вдъхновяват Станислав Виткевич за създаване на стила *Закопане*, намерил своето

отражение и в текстила. На фона на търсенето на *национално* звучаене влиянията от идеите на Ръскин, Морис, сецесиона са видни в работата и на Станислав Виспянски, който също има опити в текстила.

Владислав Скочилас, Станислав Галек, Ян Рембовски, Карол Клосовски, Богдан Третер и др. основават сдружението „Килим”, а влиянието на Ръскин и Морис, Дейвид Кроули¹⁹ посочва и в инициативите на *Общество за полско приложно изкуство*, основано 1901 г. в Краков. Обществото престава да съществува през 1912 г., но проектираните от Карол Тихи, Кажимеш Бжозовски и Йозеф Чайковски килими, са едни от първите авторски образци в тази област в Полша. Освен Йозеф Чайковски, за лесно разпознаваемия стил на полския текстил допринасят и другите участници в споменатите сдружения: Войчех Ястржебовски, Карол Хомолац, Зофия Стриенска, Бонавентура Ленарт, Антони Бушек, Кажимеш Млододзвиановски и Елеонора Плутинска. През 1913 г. тези автори са сред членовете и учредителите и на *Краковски работилници*. В голяма част текстилът, създаден там, е с геометрични мотиви, поне що се отнася до килимите и тъканите платове. Това е естествен резултат и от следването на образността на европейските тъкани от 1920 г., освен използването на местни мотиви.

Поставен е акцент върху умението на полските автори да интерпретират традиционните техники и образност и да я вградят в проектирането на предметната среда с едновременно съвременно тогава и *национално* звучаене – това е особено сполучливо постигнато в батика, техника, която в Полша се използва от векове за украса на великденски яйца, но сега е приложена върху плат – върху стените, вместо тапети.

След разпадането на *Краковски работилници* през 1926 г. същата година Й. Чайковски е сред учредителите и на друго обединение (ŁAD), във Варшава; мнозина от споменатите автори се сред учителите на следващото поколение, което достойно представя полския текстил на международна сцена през втората половина на ХХ в. – Елеонора Плутинска, която преподава текстил в *Академия за изящни изкуства* (Варшава), е онази, която внушава уважение на М. Абаканович към материала.

От авторите, които работят на територията на днешна **Чехия** са споменати Валентин Хрдличка, Ян Котера – плавните, извити линии, характерни за флоралната сецесионна трактовка, също са част от речника на авторите в Бохемия, въпреки че наред с това съществува и интерес към геометричните тенденции, наложени от *Виенски работилници*. В контекста на произхода на част от представителите на тези работилници е даден като сполучлив пример начинът, по който Йозеф Хофман, Урбан Янке и Карл Ото Чешка успешно абсорбират мотиви от фолклора на Моравия и Бохемия – вдъхновяват се от своите народностни традиции, а тези интерпретации,

¹⁹ Crowley, David. National Style and Nation-state: Design in Poland from the Vernacular Revival to the International Style. Manchester University Press, 1992, p. 28.

изгубили вече буквалното *национално* звучене, впоследствие отново се преплитат с първоизточника или други мотиви.

С амбиция за създаване на местна школа в гоблена е работата на училището по тъкачество във Валашске Мезиричи, основано през 1898 г. от Рудолф Шлатауер, според И. Вибирал, вдъхновен от Морис²⁰. В училището, освен гоблени, се изработват тъкани за обзавеждане и ръчно вързани килими. Рисунки за гоблени създават Ян Котера, един от най-известните архитекти и последователи на идеите на *Изкуства и занаяти* в Чехия в началото на XX в., Яро Кучера, Бохуслав Яронка, Хануш Швайгер и Душан Юркович. Юркович е един от главните пропагандатори на регионализма в архитектурата в Централна Европа от това време, повлиян от идеите и на *Изкуства и занаяти*; той се вдъхновява и от мотивите от другата страна на Татрите, където е територията на днешна **Словакия**.

На територията на днешна **Словения** в контекста на влиянието на *Изкуства и занаяти* е разгледан текстилът на *Кранско дружество* и по-специално – създаденото от тях *Кранско производство за художествено тъкачество (КЗУТ)*, с ръководител Хедвига Пеуз. Освен Ръскин и Морис вдъхновител за направените там гоблени е и Ю. Бринкман, както вече стана дума, самият той вдъхновен от работата и идеите на Морис, и по чиято инициатива е създадено училището в Шеребек.

Гоблените, тъкани в *КЗУТ*, са по рисунки на виенските архитекти Рудолф Хамел и Раул Франк, Ернст Фолбер (който работи за Шеребек), Бруно Паул, А. Залцман, С. Туарко и местни автори като Йосеф Весел (учител по рисуване в *Училище за изкуства и занаяти* в Любляна) и студенти от „Училище за изкуства и занаяти“.

На територията на днешна **Хърватия**, в Загреб, Камило Тончич, архитект и поклонник на виенския сецесион, колекционер и познавач на фолклора на Далмация (областта, на чиито мотиви тук се акцентира), основава *Училище за архитектура, изкуства и занаяти* (1906 г.) и „Музей за народни изкуства и занаяти“ (1910 г.). Неговите усилия за художествено образование и опазване на народното изкуство намират практическо приложение в развитието на местната промишленост – пример за това е продукцията на клона в Бановина в Сплит, където акцентът е поставен върху ръчно изработени килими и развитието на художествените занаяти. В контекста на търсенето на *националното*, тук е спомената работата и Женка Копач-Франгеш и Бранка Франгеш Хегедушич.

Поставено е ударение и на благоприятното съчетание от институционална грижа и авторска инициатива – Томислав Кризман основава през 1910 г. училище за приложни изкуства, което наред с въвеждането на повече отдели за приложни изкуства през 1921 г. в *Художествена академия* в Загреб допринася за тяхното развитие. Кризман

²⁰Vybiral, Jindrich. The Reception of the Arts and Crafts Movement in Bohemia around 1900. // Centropa, Vol. IV, №3, 2004, p. 224.

основава и дружеството *Работа* (1926 г.), на чиято изложба (1927 г. в Загреб), с два проекта за килим участва и Оти Бергер.

В прегледа на текстила на територията на днешна **Литва** е акцентирано върху по-късното обособяване на приложните изкуства, началото на 30-те г. на XX в., като според Гиедре Янкевичиуте, това е следствие и на влиянието на идеите на *Изкуства и занаяти*, известни тук още в края на XIX в.²¹.

Няколко работилници са сочени от литовската критика като непосредствено влияние от *Изкуства и занаяти*: тъкачницата-училище „Бируте” – там са застъпени традиционните за страната мотиви, но и „модерен стил (наречен още ‘английски’)”; работилниците на графиня Ана Мохл (Она Молиуте); на създадената от *Общество на литовските художници-занаятчии* в Скапишкис, с ръководител Ванда Силвестравичайте; на Она Багникайте (в Сантеклияй, в собственото ѝ имение).

Въплъщение на идеята за *националното* като противостоене на чужди влияния е работата на асоциация *Маргиниай* (основана 1930 г.) и гоблените, тъкани в работилницата на Анастазия и Антанас Тамошаитис, които и до днес са считани за пионери на литовския текстил. В тяхната авторска интерпретация са корените на съвременния литовски текстил: галерията „Камина”, създадена от двамата съществува и досега, а учениците на техните ученици излагат и до днес своите работи на биеналето в Каунас – града, в който двойката преподава и твори до 50-те на XX в.

Според съвременната критика в **Латвия** авторитетът на Уилям Морис и други творци от *Изкуства и занаяти* е от голямо значение²². Създаването на *национален* стил става първостепенна задача за Юлис Мадерниекс, Янис Розенталс, Рихардс Заринш, Юлий Страуме, Ансис Цирулис, Отилия Кажа, които проектират и създават през 20-те и 30-те г. на XX в. ръчно тъкан и бродиран текстил, килими с вързана техника, завеси, покривки.

И тук търсенето на *национален* стил продължава и след 20-те, и тук акцентът в международното популяризиране на *националното* не е на изложбата от 1900 г. в Париж, а на тази от 1925 г. *Първа латвийска изложба на ръчно тъкан текстил* е организирана през 1937 г. – в това по-късно, в сравнение с други страни ехо и от идеите на британското движение и сецесиона, трябва да отчетем, че в преплитането им с кубизма, футуризма и ар деко, след 20-те начинът, по който се използват народни мотиви, е много различен от началото на XX в. – трактовка, основателно наречена от Р. Чаупале *фолклорно ар деко*²³.

²¹ Jankevičiūtė, Giedrė. Creating a National Style: the Revival of Traditional Crafts in Lithuania 1900 – 1950. Centropa, Vol. IV, №3, 2004, pp. 254 – 266, p. 254.

²² Grosa, Silvija. The Plastic and Pictorial Decor of the Art Nouveau Period in the Architecture of Riga at the turn of the 19th and 20th Centuries. Summary of dissertation. 2008. p. 69. 02. 07. 2013 г. <http://www.lma.lv/downloads/Silvija_Grosa_Promocijas_darba_kopsavilkums.pdf>

²³ Вж. Čaupale, Renāte. Folkloristic Art Deco and Latvia. // Architecture and Urban Planning. 2013 / 7. pp. 6 – 16., 09. 08. 2013 <<https://aupjournals.rtu.lv/article/view/aup.2013.001>>

В **Русия** статиите за работата и идеи на Ръскин, Морис и Прерафаелитите повлияват местната интелигенция. Както казва С. Маковски през 1906 г. : „Днес всеки знае кой е Ръскин и колко голямо е влиянието му [...] Семето, посято от него даде реколта във всички страни. Обиколката най-накрая стигна до Русия.”²⁴. Влиянието на *Изкуства и занаяти* в Русия се свързва с художествената колония в Талашкино (ок. 1900 г.), основана от княгиня Мария Тенишева. Мнозина от авторите, които работят в художествената колония в Абрамцево, впоследствие отиват в Талашкино; и Мамонтов, и Тенишева подкрепят В. Васнецов, В. Поленов, В. Серов, И. Репин, М. Нестеров, И. Левитан, М. Врубел, С. Маковски, М. Ермолов, Елена Поленова, Наталия Давидова, Мария Якушникова-Вебер, С. Малютин, Н. Ръорих, Билибин, Зиновиев.

За популяризирането на дейността на Талашкино участие имат и лицата от групата „Мир искусства“, които също са един от проводниците на сецесиона, както и на идеите на *Изкуства и занаяти* в Русия.

Важно е да подчертаем, че членове на работилниците в Талашкино, две везбарки (майка и дъщеря) – Анна Н. Погоская и Анна К. Погоская, имат и преки контакти с британското движение – една от тях, най-вероятно майката, през 1888 г. посещава първата изложба на *Изкуства и занаяти* в Лондон и слуша лекцията на Морис, а на втората – излага пирогографиран стол.

Тук е поставен въпросът за това, че подобен род инициативи всъщност оказват ролята на импулс по-скоро в пробуждане на ново отношение към декоративно-приложните изкуства, отколкото за развитието на художественото проектиране. Това в Русия се случва малко по-късно – след 1917 г., след създаването на ВХУТЕМАС, но въпреки възможните паралели между руските конструктивисти и идеите на Морис, въпреки безспорно запознатостта им с тях, с категоричното удареие в СССР върху промишлеността, нишката на влияние изтънява дотолкова, че коректният анализ би могъл да включва единствено аналогии и да изключва пряко влияние.

В **Украйна** също наблюдаваме опита за превеждането на фолклорния език на този на градската култура; създават се множество работилници, а влиянията, въпреки желанието на съвременната украинска критика да ги свържат категорично с Морис, по-скоро са съчетание от ехото, *влияние на влиянието* от работата и идеите на британския автор, от украинския фолклор (чието значително по-дълго репрезентиране продължава и до днес, но определено по други причини, не като отглас на сецесиона), от скандинавските и полски автори, виенския сецесион.

Точно като такова далечно ехо може да се определи връзката между британското движение и двете работилници: в с. Скопци (за тъкане и бродерия, създадени от А. Виноградова и художничката Е. Прибилска, където Хана Собчак и Параска Власенко

²⁴ Makowsky, S. K.; Roerich, N. L'art décoratif des ateliers de la Princesse Ténichef. [Ebook]. St. Pétersbourg, Sodrougestvo. 1906, p. 30 – 31. <<https://archive.org/details/talachkinolartdc00mako>>.

изпълняват бродерии по проекти и на Малевич) и в с. Вербивка (създадени от Наталия Давидова през 1912 г., в които по проект на Олександра Екстер, Васил Довгоший, Евмен Пшеченко, К. Богуславски, Любовь Попова и Малевич, местните жени бродират шалове, кърпи и стенни тъкани).

Именно взаимното въздействие на авангардната живопис и фолклора, на съчетанието от смелия размах на четката с традиционни селски умения придава и оригиналната образност на някои от текстилните образци, където веднъж фолклорът вдъхновява съвременната тогава живопис, а след това тя от своя страна променя композиционно продължаващите да работят с образността на традиционната орнаментика.

В **Сърбия** „сецесије и английският стил в текстилната украса”²⁵ също са добре познати; известни са на Савка Суботич и Драгутин Меденяк, като и тук акцентът е върху красотата и неповторимостта на народните мотиви, вградени в градското облекло и обзавеждане. И тук търсенето на *национален* стил включва използването на мотиви от доскоро спорни тогава територии – за разлика от заявената като *сръбска стая* на Меденяк, тази на Душан Янкович, с килими от Пирот, със стилизирани цветя, вдъхновени от македонски народни носии, е по-сполучливо наречена *балканска*.

В **Румъния** в търсенето на *национален* стил е вградена и византийската традиция на декоративната живопис, влиянията от *ар нуво* и *Изкуства и занаяти*, като още в началото на века излизат пространни статии за новото изкуство в Европа и за британското движение. И тук, както в Литва, Латвия, Сърбия, няма необходимата професионализация на образованието в областта на приложните изкуства; липсват и предпоставките за действително присъствие на художествено проектиране – развита индустриализация и обществени потребности.

По отношение на текстила, колонията в Гьодьольо си остава най-яркият пример за авторски интерпретации на влиянието на *Изкуства и занаяти* на територията на днешна Румъния, където и досега архитектурните образци, дело на унгарските автори в Трансилвания, често са сочени като национален такъв.

Споменати са ролята на кралица Елизабет и особено на бъдещата тогава румънска кралица Мария за възстановяване на *националната* традиция, особено по отношение на бродерията; както и осведомеността на последната за новите художествени направления в изкуството: в лятната ѝ къща в Синая със свои проекти участва М. Х. Бейли-Скот.

В **Гърция** е отбелязана ролята на Лиуза Песел, студентка на Л. Ф. Дей, която в началото на кариерата си има близко до Морис и *Изкуства и занаяти* композиционно изграждане, впоследствие се вдъхновява от образността на гръцката бродерия и е

²⁵ Belović-Bernadzikowska, Jelica. Srpski narodni Vez i tekstilna ornamentika. [Ebook]. Izdanje Matice srpske. 1907, с. 14; 05. 08. 2013 <<http://archive.org/details/srpskinarodnive00bergoo>>

първият проектиращ в „Кралско училище за бродерия и дантела” в Атина, на което е и директор до 1907 г.

В края на втора глава е разгледано **влиянieto на Морис и Ръскин в основаването на Баухаус**, признато неведнъж и от самия Гропиус. Подчертан е и различният път, по който впоследствие тръгва немското училище – с акцент върху стандартизираното промишлено производство, път, който отграничава не само като образност създаденото там и в „Морис и Ко”.

Проследени са накратко постиженията и приносите на училището в печатания и тъкания текстил. Ако в тъканите платове е главният принос на Баухаус, то редуцирането на декорацията и употребата на строго геометричния мотив оказват негативно въздействие върху печатания текстил. Отбелязано е обаче, че образността е продиктувана от идеята за функцията, която в Баухаус е издигната в естетическа категория.

Направен е опит да се отдаде дължимото на немското училище, но и на коректен анализ за неговото място по пътя към професионализацията на проектиращия текстил и извоюваната самостоятелност на текстила. Голяма част от студентите в Баухаус продължават работата си в различни страни в Европа и особено в САЩ, където пренасят идеите на немското училище – принципите на обучение, използването на нови материали, технически прийоми (тъкане на двойни и тройни платове, в което участват твърди, но пластични нишки), скъсване с фигуративното и акцент върху промишленото производство. Съчетанието от всички тях очертава и приносите на училището: в текстилния дизайн и в последвалото развитие на гоблена. Наред с тези приноси обаче са посочени и немалко примери за работата на автори, чиито текстил предхожда с образността си и поставените проблеми направеното в Баухаус.

В този контекст по отношение на гоблена е направена **връзката: Морис-Баухаус-Люрса-Биеналето в Лозана**. В извървяния път работата на Морис често е недооценена за сметка на тази на Люрса, сочен за главния вдъхновител на *възраждането* на гоблена и днес. Тук е изрично подчертано, че Люрса също се обръща към средновековния гоблен, редуцира цветовете, намалява броя на основните нишки, както петдесетина години преди него прави Морис, чиито усилия в тази област са добре познати във Франция. А на Биеналето в Лозана част от изброените и много други, в разрез с очаквания от самия Люрса традиционен подход извоюват самостоятелността на тъканта, избягвайки всякаква изобразителност безусловно присъща за работата на френския автор. В този смисъл е направен изводът, че приносът на Морис и *Изкуства и занаяти* за текстила като изкуство, е не по-малко значим от този на Люрса.

В края на втора глава е разгледан текстилът, създаден от Етел Мере – една от най-влиятелните фигури в областта на ръчното тъкачество във Великобритания до средата на ХХ в. Нейната работа е проследена като пример за събиране в едно на вдъхновението от *Изкуства и занаяти*, тъкани на различни народи и Баухаус.

В трета глава: **Текстилт в България – влияние на Изкуства и занаяти и сецесиона** на първо място е разгледана **перцепцията на Ръскин и Морис в България** в първите десетилетия на ХХ в. Споменати са статии, в които имената им присъстват, анализирана е осведомеността на представителите двете художествени дружества: „Дружество за поддържане на изкуството в България” и „Съвременно изкуство” за идеите и работата на Морис, британското движение и повлияните от тях автори.

По-нататък е направен кратък преглед на **стилистическите характеристики** на българския текстил в контекста на търсенето на *национален стил* – „старобългарски стил”, определен категорично от В. Василчина като „българския сецесион”, а интересът към този стил, според нея „през 30-те се преактуализира в търсенията на „родното”²⁶.

Обърнато е внимание на несполуките в търсенето на *националното* – обръщането към „старобългарската плетеница”, чужда на свикналия с традиционната шевица българин, и впоследствие към „родното”, което продължава дълго и често се превръща в буквално преповтаряне на етнографски образци. През очите на тогавашната критика се обръща внимание именно на тези проблеми и процеси: те дават представа за причините за несъстоялото се присъствие на функционализма в текстила; обясняват и, за разлика от Западна и част от Централна Европа, отсъствието на отражението на различните стилове в живописа в печатаните и тъкани платове.

В използването на текстила и особено бродерията като средство за пропагандиране на *националното*, България е сравнена с европейските страни, в които се обръща особено внимание на мотивите от конкретна област, у нас – Македония.

Поставен е акцент върху причините за наличието или отсъствието на една или друга текстилна техника в опитите на авторите. Освен ниво на индустриализация, следване на национална доктрина, обществени потребности, като причина за по-късното и по-слабо присъствие на приложните изкуства е разгледано и обучението по текстил като **институционална грижа** (ДРУ/ДХИУ/ХА, „Държавно образцово килимарско училище” в Шумен) и **частна инициатива** („ИЗА” на Райна Ракарова).

Историята на отдела по везба и дантели в ДРУ е разгледана от В. Василчина²⁷; неговите постижения отдавна са получили своето заслужено признание, затова тук са проследени и анализирани главно неосъществените в ДРУ/ДХИУ/ХА намерения за въвеждане на други текстилни техники: тъкане (килими и гоблени) и печат. За липсата на обучение по тъкачество в държавната институция са потърсени и други причини, като изгубената връзка с тъкаческата традиция на градската жена дори и в самото начало на ХХ в. Изтъкнати са и други причини килимът да се превърне в огледало на

26 Василчина, В. Приложното изкуство в структурите на ежедневието. Етюди от детството му. // Проблеми на изкуството, 2006, бр. 2, с. 10.

27 Вж. Василчина, В. Ранните перипетии на българския художествен текстил и приносът на жените. // Проблеми на изкуството, 2002, бр. 4, 35 – 44; Български страсти в художественото образование. За дуалистичния образователен „модел” на ДРУ и неговите измерения в приложно-художественото обучение през първите две десетилетия на ХХ в. // Проблеми на изкуството, 2007, бр. 2, с. 3 – 13.

несполуките в търсене на *национален* стил: липса на адекватна институционална грижа (за изграждане на художествена галерия, за създаването на Художествено индустриален музей, осъзнаване на нуждата от усвояване на европейски опит и същевременно запазване на традиционни техники и образност (подкрепата до 1920 г. е главно за направа на персийски килими); липса на сериозна заинтересованост на художниците в областта на тъкания текстил; непознаване на техническите изисквания при проектиране на килими и гоблени от страна на художниците, както невъзможността за изпълнението им от страна на тъкача.

Проследено е основаването и застъпените специалности в частното училище „ИЗА” на Р. Ракарова. „ИЗА” е още едно доказателство за макар и никъде неафишираната и дори неосъзната, може би и от самата Р. Ракарова, връзка с ехото от движението *Изкуства и занаяти* в България. Тази връзка е очевидна в наименованието на училището – съкращение от „Изкуство и Занаяти”, а и безспорно основаването на „ИЗА” е пряко следствие точно от обучението на Р. Ракарова в най-голямото частно училище в Германия за изкуства и занаяти, основано през 1902 г. от Алберт и Клара Райман. От своя страна, училището на А. Райман, макар и като програма и цели да не се базира на постулатите на *Изкуства и занаяти*, като първоначално вдъхновение е част от тази вълна.

По-нататък е проследена работата на български автори в текстила, главно в областта на тъкания, в контекста на изявите им на международни и български изложби, като освен тези изяви, са споменати и неизвестни досега техни проекти. Целта е да бъдат осветлени точно тези опити, което би дало по-пълна представа за дори само скицираната като намерение картина на българския текстил до около 1940 г.

Специално внимание е обърнато на отношението на **критиката** към приложното изкуство. Макар че ограничаваща рамката на *националното* е доброволно избрана и следвана от самите автори, критиката обезсърчава и малкото опити на осмелилите се да напуснат етнографското претворяване на традицията. Подчертана е и степента на **авторско осмисляне** на тази традиция, която, ако е сходна с това на авторите в Сърбия, Латвия, Чехия, то определено се различава от великолепните опити в украинската бродерия, работата на полските автори в батика, на скандинавците – в стенните килими. Техники, присъстващи и в България, но неприпознати от нашите автори като възможни изразни средства – липсват опити и в техники като губера и плъстта.

В контекста на прегледа на бродерията и дантелата (единствените застъпени в ДРУ и най-разпространени на изложби през целия разглеждан период) са направени и няколко налагащи се разреза: разделянето на получилите академично художествено образование, завършилите в чужбина различни школи и училища по бродерия и самоуките автори. Първите – само мъже, предимно от декораторския отдел на ДРУ, създаващи проекти рядко с познания за техниката и другите – жени, с технически познания за изпълнението, но често лишени от уменията за създаване на фигурални

композиции, изпълнени с тази техника. Композиции, иначе широко разпространени в българските домове, прекопирани от женски списания.

Оценена е и ролята на някои от тези **списания**: „Седянка”, „Вестник на жената”, „Беседа”, които диктуват в голяма степен модата в градския интериор. В тях освен от европейски водещи списания са публикувани често и проекти за килими, бродерия, стенни тъкани с фигурални композиции и на български художници. Тяхното авторство е трудно доказуемо – те са изключително рядко подписвани: акт също красноречив за отношението на самите художници, които иначе съвестно подписват живописните си картини, илюстрации. В тези проекти е видим почерк сходен с този на Хараламби Тачев или може би на някой от учениците му, с тези на Вадим Лазаркевич и Илия Бешков, като последните двама и присъстват във вестниците за заплати на „Вестник на жената” през 1941 – 42 г.

В **бродерията** са отличени имената на Т. Холева, Елена Ушева, Росица Чуканова, София Камбурова, Цветана Бончева, Павлина Пенелова, които на практика дават лицето на художественото ръководение в периода. Споменати са и проектите на учителите в ХА Хр. Лозев, Иван Исаяев и Кр. Дончев; по-подробно са разгледани известните ни данни за проекти на Стефан Баджов и непоказваните досега проекти на Х. Тачев. Спомената е неговата работа като преподавател в „ИЗА” – факт, неизтъкнат досега.

Допълнена е информацията, известна ни от публикации на В. Василчина за Кузман Чеков; уточнено е техническото изпълнение на представените от него тъкани на изложба в София през 1921 г.: изтъкани жакардови копринени тъкани, които „дават...образи...”, най-вероятно портрети на царското семейство и бродирани – с шевични мотиви, изработени с бродираща машина пантограф. Чрез тази машина може точно да се възпроизведе ръчната бродерия и Чеков е добре запознат с нея от обучението си във Франция. Точно на това обучение е поставен акцентът за възможната друга картина на българския текстил, защото подкрепата, която получава К. Чеков – стипендия да учи тъкачество в Лион, вложен капитал и протекция от страна на Иван Хаджиенов, С. Консулов и Димитър Греков, не получава нито един български художник, независимо дали е от декораторския отдел или от ателието по везба.

В **тъканите платове** от периода са отличени тези на училището по копринарство и тъкачница във Враца (1903 г.) често подценявани и днес като неавторски, а резултат от преповтаряне на прости декоративни схеми. Те съставляват значителна част от представяния текстил на изложенията в началото на века. Подобно отношение, като към преповтаряне на традиционна образност, критици дълго и след разглеждания период проявяват и към София Камбурова, чиято работа в тази област тук е сравнена с тъканите платове на Мара Учкунова-Аубьок (българка, която учи в текстилния отдел на Баухаус още със създаването му) и Етел Мере.

Дадени са и повече от известните досега данни за обучението на С. Камбурова при Берта Ситкус в Кьонигсберг, като пример и за връзката на българката с другата посока

в европейския текстил от първите няколко десетилетия на XX в., в която превес има отношението към занаята, неделим от авторското изпълнение, а не – академичното образование и разделянето на проектант и изпълнител. Така е отредено и заслуженото от С. Камбурова място сред онези примери за съхраняване на ръчното тъкачество и успешното присъствие на тази традиция в съвременността.

В **килимите** са посочени още веднъж неудачите в стилистическите характеристики в търсенето на *националното* – пренасят се шевични мотиви в изключително надребнени и усложнени композиции, нерядко – характерни за персийските; или традиционни български мотиви и „старобългарската” плетеница, изпълнени с техниката на персийския килим или обратното – опростени декоративни схеми от персийските килими, изпълнени с гладка техника.

В областта на проектирането на килими е спомената работата на Константин Койчев, Захари Недевски, Михаил Неделчев, Д. Т. Перфанов, Борис Михайлов – проекти, които участват в международните изложби в секция *Изящни изкуства*, докато в *Декоративни* се излага неавторски текстил и преимуществено присъстват персийски.

По-подробно внимание е обърнато на проектите за подов текстил на Хараламби Тачев, Петър Морозов и Стефан Баджов – тези на последния са показани в изложба през 1931 г. в сградата на Българска Централна Кооперативна Банка – една от малкото институции, спомогнали за осъществяването на връзка между художник и манифактура – чипровската кооперация „Ръчен труд”. Проектите на Х. Тачев и П. Морозов определено страдат от гореспоменатите неудачи в търсенето на *националното*, чрез еkleктични съчетания от мотиви и композиционни решения, но безспорно показват и находки в претворяване на търсенето от тях *българско* звучене.

Споменати са и имената на Димитър Велев, създател на килимарската къща „Багра” и ръководител на тъкаческото ателие на „Багра” Надя Прудкин, участници на няколко изложби на килими.

По-подробно внимание е обърнато на конкурса за килими на фирмата на Борис Персийски, където първа и втора награда печели Никола Кожухаров, а трета – Стефан Баджов. Нееднократно споменаван в текста, Б. Персийски е разгледан и като пример за разрива между художник и манифактура – ако българският художник не притежава знанието за техниката на изтъкаването на килим или гоблен, то Б. Персийски, освен че не е запознат с гладката килимена техника, няма уменията, както вероятно и Кузман Чеков, да създаде сам рисунка за килим и особено за гоблен.

Сред тези са и причините, проектите за „**стенен килим**”, *ковъор за стена* или *таписерии*, да останат неосъществени, както тези на Х. Тачев, излагани на български и международни изложби. Липсата на познаването на гобленарската техника е главната причина образци с тази техника да отсъстват от художествената сцена в България поне десетилетие и след разглеждания период. Факт е обаче, че образността на картината постепенно превзема българския килим, но в повечето случаи това е резултат от

работата на самите тъкачки, които съчетават модели от списания, тапети, отколкото да е дело на художника. Чипровските и котленските килими са средството по пътя към усвояването на гобленарската техника. Чрез тях се осъществяват малкото образци с фигурални композиции на български автори в този период – в този контекст са посочени стенните килими по рисунки на Ст. Баджов и Иван Пенков, като последният е отличен като единствения известен ни досега пример за обединил успешно художественото начало и познанието за възможностите на килимарската техника да поеме образността на гоблена.

Тук е спомената и Мара Йосифова, автор на проекти за стенни килими; споменати са и нейните проекти за **печат**, които са единственият известен досега пример за проектирани печатани десени, дело на български художник за производството от този период. Изтъкната е и неправената досега връзка между тъканите на М. Йосифова и ехото от идеите на *Изкуства и занаяти* – тя специализира в Австрия, при Едуард Йозеф Визгрил (ученик на Й. Хофман и К. Мозер, работи във *Виенски работилници*; до 1953 г. преподава в „Училище за приложни изкуства във Виена“) и звучността на неговия текстил неминуемо ще присъства в образността на този на М. Йосифова и по-нататък в нейното творчество.

В разглеждания от нас период очакваното от художниците (преподаватели и студенти в ХА) авторско интерпретиране на традицията с възможни за лесно репродуциране техники, какъвто е печатът, се появява не на някоя Обща изложба, а на такава на женското дружество „Български накит“, през 1928 г. Там са представени бродирани тъкани и такива, в които шевицата е „пренесена“ върху плата чрез ръчен печат.

На изложбите на училището „ИЗА“ са и единствените представяни на изложби работи с батик, към която в разглеждания период друг освен Р. Ракарова не проявява сериозен интерес – дали заради липса на познания, на обществени потребности, скъпоструващите материали или схващането ѝ като *небългарска* техника.

В края на трета глава е разгледан текстилът, присъстващ на **първата изложба на приложно изкуство** в България, през 1936 г., организирана от „Дружеството на художниците приложници“ в България. Тук освен споменатите вече имена: на Ст. Баджов, Х. Тачев и Н. Кожухаров, за които не беше намерен илюстративен материал, за да добием представа какви образци са представени на изложбата, е разгледан текстилът, представен от Евдокия Райкова, Вера Петрова, Кица Маркова и Руска Попвасилева.

Акцентът тук е поставен върху различната посока на „родното“, която изразява работата на Руска Попвасилева. На споменатата изложба, единственият (от видимите на снимките) текстил, който е категорично заявен като декоративен, е неин – това е и едната крачка напред: поставянето на стената на досега използваната главно за под тъкан. И дори да приемем, че разполагането на стената на този образец е въпрос на

аранжиране, а не на осъзнат акт, с еднопосочността на мотивите, с липсата на симетрия или композиция характерна за подовия текстил – Р. Попвасилева е и сред първите, които променят мащаба на мотивите и нарушават традиционното изграждане. От изброените досега автори, тя е и първата, която претворява *националното* по различен начин: не толкова стилистически, а чрез материал и техника, в които присъства само мелодията на „родното” – в заявлението си да бъде допусната до участие в конкурс за стипендии в чужбина, Р. Попвасилева представя и, както тя я нарича, „тъкан от собственоръчно боядисано лико за стена”²⁸. В това се състои и втората крачка на авторката – постигнато надрегионално звучене на осмисленото „родно” – с която тя ни дава основание да я наредим сред първите, проправили у нас пътя на стенната тъкан, която изразява *националното* и без да репрезентира лесно разпознаваеми сюжети или композиции.

От същата изложба е отличен и Борис Коцев – за неговите „гравюри върху кожа” като нещо ново у нас, въпреки че училището на Райна Ракарова малко по-рано също показва опити в тази област.

В изводите към трета глава е цитирано мнението на Стоян Райнов за първата изложба на приложно изкуство в България, което дава и отговор за причините за трудния път на българския текстил и закъснялото му обособяване като творческа дейност в България: „Даденото не е малко, като се има предвид скъпите материали и времето, с което е разполагал всеки художник... държавата, така и меценатите досега са поощрявали само така наречените изящни изкуства.”²⁹.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Текстилът на У. Морис и „Морис и Ко” безспорно представлява визуална информация за времето, в което е създаден, но въпреки това е достатъчно лесно различим и от живописната, и от геометричната трактовка на мотивите, разпространени тогава. Въпреки упреците в липса на оригиналност, интерпретациите на Морис обаче са далеч от плагиатството – взети от различни източници, те заживяват нов живот чрез способността на британския автор да избира и съчетава успешно композиция, мотив, цвят, материал и техника, в които вгражда и своите идеи за изкуство и общество.

Мотивът като израз на желанието на Морис природата да влезе във всеки дом се явява онзи изграждащ, същностен елемент в цялостната схема – орнамент-техника-форма-цвет-функция-интериор-архитектура-начин на производство-любов към природата, който е задължително условие за общата хармония и единство, търсени от британския автор. **Композиционното изграждане** е осъществено чрез сложно преплитани се линии, които създават усещането за движение, а в ритмичността

²⁸ СГА Ф. 1047, оп. 2, а. е.75, л. 40. 1937 г.

²⁹ Друмев, Д. Стилът в изкуството (по повод изложбата на приложно изкуство). // Литературен час 1936, бр. 32.

природата е организирана в строго спазвана симетрия. Характерно е многоплановото изграждане, което често превръща фона в отделна композиция. **Колоритът** е една от отличителните характеристики на текстила, създаден от Морис: цветовите схеми – хармонични или контрастни – са лесно различими от тези на съвременниците му, за което допринасят природните багрила – те осигуряват неповторимото излъчване на естественост и свежест. Акцентът, който той поставя върху **материала**, е и един от начините за борба срещу викторианския прийом да се имитират характеристиките на един материал с друг. Това отношение на Морис допринася за не така разточително-люксовия изглед на голяма част от неговите тъкани, което ги отличава от обичайно разпространените тогава. Памучните платове, проектирани от него са несатенирани, в бродериите рядко използва коприна, естествено обогрениите преди осигуряват по-голяма трайност на цвета и съответно допринасят за по-високото качество на текстила.

Връзката между материал, функция и техника е особено важна за Морис: износоустойчивостта на материала, трайността на багрилата, текстурата на плата, сплитката, техниката на печат, бодовете за бродирание – всичко това прави един плат повече или по-малко приложим за тапицерна, завеси, или подов текстил и конкретното предназначение е взето предвид при проектирането, направата и предлагането на всеки отделен модел. За разлика от мнозина свои съвременници, чиято работа обикновено свършва със създаването на проекта, Морис познава всяка текстилна **техника**, за която проектира. Той не нагажда проектите си спрямо възможно най-лесно осъществимата техника, а търси начин да осъществи модела така, както смята, че най-пълно ще представи първоначалния замисъл. За съжаление с усвояването на техниката следва и усложняването на композициите и тези по-късни негови модели са лишени от свежестта на първите.

Бродерията и гобленът като първо и последно от заниманията му с текстил затварят като в рамка търсенията на Морис, носят стойността и звученето на нещо друго, отвъд чисто функционалното предназначение. Фигуралните композиции са запазена територия за стенните тъкани. Написаната от него поезия за текстилни образци е предназначена отново единствено за бродерията и гоблена, което също издава различното отношение на Морис, продиктувано и от изцяло ръчния им начин на изпълнение.

За всичко друго: завеси, платове, килими – единствените възможни според него мотиви са флоралните, а начинът на направа, макар и гръмка пропагандиран като единствено ръчен, понякога се отдалечава значително от изказаните от самия Морис идеи за ценността на ръчния труд.

Въпреки понякога противоречието между думи и практика, стилът на **лекциите** на Морис – далеч от абстрактни теоретически постановки и от наукообразния език, ги прави толкова популярни, макар и negliжирани от научните среди. По-важното е обаче, че освен настроението, което носят, известността, която имат, е резултат от

славата на Морис и на практик – тези лекции са писани не от писател или философ в усамотението и стерилността на неговия кабинет, не от позицията на модно облечен джентълмен, а от човек, чиито разбирания са далеч от суетата на обществените нрави и догми. Лекциите са писани обикновено между търсенето на най-точния нюанс на багрилната баня и проектирането на килим или тъкането на гоблен, между писането на поезия и проза и управлението на фирмата, с прякото участие във всеки процес. Именно в това съчетание се крие тайната и на популярността на лекциите, и успеха на създадените от него тъкани. В този смисъл, въпреки противоречивите си идеи (или може би именно заради тях), У. Морис и през ХХ в. оказва влияние върху дебатите относно връзката или взаимоизключването на понятията изкуство и занаят, дебати, които и до днес нямат еднозначен отговор.

Работата и защитаваните от Морис идеи се оказват ако не решаващ и единствен, то със сигурност важен импулс в поставянето на нови цели, повлияли организацията на професионалното образование; за промяна на статуса на проектиращия функционален текстил; в поставянето на акцент върху текстила като средство за изразяване и значимото му участие в предметната среда. Мнозина след него споделят идеята му за архитектурата и приложното изкуство не като за музейни експонати, а за събирането на изкуство и живот в едно. Неговите усилия приложните изкуства да бъдат равнопоставени на изящните изиграват роля, която може да бъде проследена и след разглеждания от нас период, а с вътъкания стремеж за хармония между повествование, текст, техника и изображение, Морис вдъхновява редица автори и инициативи, които създават предпоставки за последвалото развитие на гоблена.

Всичко това потвърждава и работната теза, зададена в началото на настоящия труд.

Познаването на техниката, мисълта за спецификата на материала, използването на растителни багрила и свежия орнаментален изказ, съчетани с идеите, изказани от него, носят на Морис огромна популярност и му отреждат славата на най-значимия сред проектиращите текстил през ХІХ в. Тази слава, разбира се, не означава, че е най-добрият автор от този период. Безконфликтното съществуване обаче на неговите десени в интериорите на поне два континента през ХХІ в. доказва, че тази слава не може да бъде разглеждана единствено като резултат от добра рекламна стратегия, която подхранва романтичен ореол около противоречивата му личност, а се дължи и на качествата му, оценени от онези, които обличат с негов текстил домовете си и днес, макар и да нямат представа за идеите, въткани в тях.

Ръскин и Морис имат сериозно присъствие като вдъхновители на множество инициативи, сред които и движението *Изкуства и занаяти*, което се вгражда в проявленията на сецесиона и национално-романтичното движение в картината на всяка отделна страна: ако в Западна Европа доминира в предния план, то в Източна присъства само във фона; в различна степен се запазват националните особености в декоративната звучност на текстила.

Тези инициативи в началото на ХХ в. изиграват ролята и на посредници между занаятчия и промишленост – послужилото като първоначален импулс вдъхновение от британските автори оказва и голямо влияние върху по-нататъшното развитие на текстилния дизайн през втората половина на ХХ в., особено в европейските страни съчетали липсата на сблъсъка ръчно-индустриално и непрекъснатост на традициите, както и последователна институционална грижа.

Вътре в рамката между бродерията и гоблена са дейностите на Морис, които се приближават до съвременните ни разбирания за дизайн – макар и в малки серии, това са възпроизводими платове: печатан и тъкан текстил за дамаски, завеси, кувертюри и машинноизтъкани килими. Ръчно вързаните килими заемат междинно положение между уникалата и малкосерийното производство: за самия автор ръчният труд ги отделя от машинно произведените и ги приближава до гоблена, но фактът, че са подово покритие, ги *принизява*, по негови думи, и в своите домове той ги окачва на стената. Това отношение, макар и той да настоява за равнопоставеността на всички жанрове, издава посоките, в които поне половин век след смъртта му логично ще се развият и разделят изкуство, дизайн и занаят, въпреки че и до днес продължава търсенето на точните дефиниции на границите, които ги разделят, както и на допирните точки между трите.

В края на разглеждания период, макар и тънките (конкретно в текстила) граници между **изкуство**, **занаят** и **дизайн**, като три невзаимноизключващи се дейности, но такива с различни цели, са вече в ход. С основание П. Грийнхалдж посочва за начало на този процес второто десетилетие на ХХ в.³⁰, а П. Дормър много точно определя и новите посоки – „[...]’занаят’ става интелектуално изолиран едновременно и от преследването на красотата (изкуство), и предназначението (дизайн).”³¹.

Тези времеви граници обаче касаят общото. Конкретно в текстила разделителната линия между занаят и изкуство е сложена по-късно – десетилетия делят работата на М. Абаканович от *Фонтан* на М. Дюшан, когато акцентът се премества върху интелектуалната активност, когато произведение на изкуството може вече да е готов предмет и занаятът да няма участие в направата му.

В отграничаването на **занаят** и **дизайн**, Баухаус, както и ВХУТЕМАС имат своята роля – след 20-те г. на ХХ в. вече имаме основание да говорим за текстилен дизайнер според съвременната ни терминология. Дизайнер, пред когото стоят различни задачи от тези на създаващия с ръцете си тъкани занаятчия. Морис, *Изкуства и занаяти* имат своето отдавна вече доказано влияние и върху създаването на Баухаус, чиито студенти, вследствие на заложените в училището посоки поставят началото не само на текстилния дизайн като професионална дейност, но и предпоставят, чрез скъсване с

³⁰ Вж. Greenhalgh, P. The History of craft. // Dormer, P. (Ed.) The Culture of Craft. (Studies in Design and Material Culture). Manchester University Press. 1997, pp. 36 – 40.

³¹ Dormer, P. The salon de refuse? // Dormer, P. (Ed.) The Culture of Craft...pp. 2 – 16, p. 6.

изобразителното и технически прийоми, последвалото развитие на гоблена. Текстилните дизайнери, повлияни непосредствено от студентите в Баухаус, са сред онези автори, които тръгват по пътя, извоювал автономията на текстилното изкуство. В този път приносът на Морис и *Изкуства и занаяти* е не по-малко значим от този на Люрса, сочен днес за главния вдъхновител на възраждането на гоблена.

Разгледаните две-три десетилетия спокойно могат да се нарекат епоха в историята на приложното изкуство. Интересната физиономия на текстила през този период е резултат от срещата на традиция и авангард, социална ангажираност и стремеж към масово производство (с естествено различния начин на изпълнение – ръчен или машинен), елитарност и популизъм. Като образност, текстилът през периода се характеризира с по-традиционни или по-смели композиционни решения с органични мотиви и едновременно с това – с началото на редуцията на декорацията и използването на прости геометрични мотиви. И в двете посоки Ръскин, Морис, *Изкуства и занаяти* са сочени за вдъхновение от авторите. Тези автори от своя страна, с различно отношение към начина на производство, към декоративния изказ, търсейки нов, универсален език, като проектират тъкани за индустрията или за интериор-уникати, отдадени на идеята за изтриване на границата между приложни и изящни изкуства, задават посоките на последвалото развитие на текстила.

В този плодотворен за приложните изкуства период идеите и трактовката на мотивите на *Изкуства и занаяти* и сецесиона присъстват като цяло по-силно и по-рано проявили се в Западна Европа и по-слабо и по-късно – в Източна. Това с пълна сила важи и за България, като е важно да уточним, че закъснението спрямо Западна Европа що се отнася до промишлено произведения текстил е неоспорим факт, но по отношение на бродерията, у нас има почти синхронно развитие и с част от Западна Европа, а спрямо Централна и Североизточна, България има сходна перцепция на европейския опит.

За директно и значимо влияние на *Изкуства и занаяти* в България не бихме могли да говорим, но за ехо, за *влияние на влиянието*, доколкото британското движение е импулс за сецесиона и национално-романтичното движение, имаме всички основания да го направим. Би било проява на криворазбран патриотизъм да се измисля история, само и само да се приобщим към европейски насоки (на което бяхме свидетели при анализа на влиянието на британското движение в страни от Източна Европа), както обаче също толкова излишна проява на комплекси е да отречем очевидното и да поставим България извън тях. Както отбелязва и Стефан Чуди-Мадсен „Импулсите невинаги се разпространяват точно по начина, по който обикновено ги търсим. Това понякога се случва косвено, като пръстени във водата, но връзката между центъра и периферията може да бъде просто такава, каквато е.”³².

³² Tschudi-Madsen, Stephan. Morris and Munthe... p. 40.

Като част от периферията (дори само в чисто географски смисъл) по-слабата перцепция у нас на идеите и работата на Морис и движението е логична с оглед слабите културни връзки между двете страни, различните цели и възможности на професионалното художествено обучение в България, индустриалното развитие, институционална подкрепа и частна инициатива, обществената необходимост.

Причина за липсата в България на сходни с Европа формирания в началото на века в областта на текстила е, че едни от най-запомнящите се проявления там са извън държавни институции, резултат са от усилията на покровители³³, които у нас по обясними причини липсват. Институционалната подкрепа в Европа, откликнала на новите изисквания за проектиране на предметната среда, вследствие и на идеите на *Изкуства и занаяти*, засяга предимно отдавна изградена образователна мрежа, докато в България художественото образование тепърва прохода. Подкрепата на институциите в Европа е и за частни ателиета, където обаче е решаваща активната роля на отделните художници³⁴, докато в България текстилът остава странично занимание за декоратори, керамици, графици, недооценен като възможност за художествена изява. У нас примерите за адекватна институционална подкрепа и частна инициатива, с осъзната нужда от усвояване на европейски опит, с насърчаване на присъствието на художника в производството, са единици и са от края на разглеждания период.

Ограничаването на обучението по текстил само в бродерия и дантела също оказва влияние върху подготвеността на авторите – извън тези техники ДРУ не успява да се приобщи към характерните за края на XIX в. и началото на XX в. търсения в Европа за изтриване на границите между изящни и приложни изкуства. Не успяват и ДХИУ и ХА.

Опит за запълване на тази ниша е създаденото от Райна Ракарова училище за приложни изкуства „ИЗА” – също доказателство за макар и закъснялото спрямо Западна Европа *влияние на влиянието* на британското движение в България.

Почти до края на разглеждания период така желаната връзка между промишленост/ манифактура и художник не успява да се осъществи. Връзка, за чиято липса досега се обвинява единствено незрелостта на промишлеността. Дори и да приемем това твърдение, нито слабата индустриализация, нито липсата на институционална подкрепа е обяснението за степента на авторската интерпретация, особено в началото на XX в. Точно тя отличава голяма част от опитите в текстила на българските автори от например скандинавските, полските или украинските, които също търсят *националната* физиономия в собствените си традиции. В началото на века неудачите в търсенето на *български* стил се отразяват особено неблагоприятно върху килима. В Европа авторите се обръщат към традиционните техники на изработка и орнаментика.

³³ Да си припомним колонията в Талашкино, *Виенски работилници*, „Изкуства и занаяти” в Хага, *Изкуства от Емилия*, *Кранско производство за художествено тъкачество*, училището на Р. Шлатауер, работилниците – на графиня Ана Мохл, на Она Багникайте, в с. Скопци и с. Вербивка и др. Бел. авт.

³⁴ *Училище по тъкане* в Шеребек, колонията в Гьодьольо, клона в Бановина в Сплит, *Краковските работилници* и др. Бел. авт.

В България „старобългарския” стил като влияние от сецесиона се проявява само стилистически, а не като следване на същинските идеи на *Изкуства и занаяти* и новия стил.

И след 20-те, когато авторите постепенно изоставят „старобългарската” плетеница този проблем продължава да бъде осезаем: между призивите за съхранение на традиционното, осъвременяване на същото и прилагането му в промишлеността, е изключително трудно да преценим дали българският художник просто оправдава избраното от него и очакваното от критиката – да следва национална доктрина или действително му липсва умението да наруши традиционното композиционно изграждане, да осмисли творчески народното изкуство. Всичко казано дотук не означава, че в работата на българските автори липсват интересни находки в претворяване на националното или търсене на друг, надрегионален език. За съжаление, голяма част от тези опити остават неосъществени и тук вече вината е в държавни институции и частни производители.

Независимо, че и досега България липсва от публикуваните научни трудове за влиянието на *Изкуства и занаяти*, анализът дотук безспорно доказва присъствието на макар и далечно ехо от британското движение, като едно от вдъхновенията за новия стил: Елена Ушева, Хараламби Тачев, Стоян Баджов, Райна Руменова, Росица Чуканова, София Камбурова, Райна Ракарова, Петър Морозов, Иван Пенков, Мария Йосифова, Руска Попвасилева, Кица Маркова – всички те и много други, рисуват, тъкат, бродират различните лица на българския сецесион, продължил и в „родното”; с различна степен на осъзнато или не усвояване на европейските тенденции, но в голяма част – съизмерими с тях.

Справка за приносите на дисертационния труд:

Приносите на изследването могат да се потърсят в няколко посоки.

В дисертационния труд за първи път е представен подробен анализ на български език на текста, създаден от Морис и *Изкуства и занаяти*, като са представени и по-подробно лекциите и идеите му за проектирането на тъкани. Направен е опит да се проследи и обобщи неговия принос в текста (занаят, дизайн и изкуство).

За първи път в специализираната литература е направен опит в рамките на едно изследване, за анализ на текста повлиян от движението *Изкуства и занаяти* в почти цяла Европа, като за разлика от други публикации е обърнато внимание и на Източна. Направен е опит и да се обхване колкото е възможно разнообразието в техниките и стилистическите характеристики на текста.

За първи път е направен анализ на перцепцията на Морис в средите на художниците в България и е потърсено влиянието на британските автори у нас.

С приносно значение е и анализът на работата на авторите в контекста на начина на направа на текста; на тяхното отношение към проектирането на тъкани-уникати или търсене на път към стандартизирано производство. Поглед, който обяснява последвалите процеси, а именно – обособяването на текста като дизайн, занаят и изкуство.

Поставени са въпроси, чието анализиране предоставя възможност за по-нататъшни проучвания – взаимовлиянието на текстил и живопис в работата на автори, които сме свикнали да свързваме единствено с *изящното*; търсенето на *националното* – ограничаваща рамка или мост между занаятчия и промишленост; ролята на институционалната грижа в развитието на приложните изкуства в първата половина на XX в.; присъствието на определени текстилни техники на изложби – показател за обособяването на занаят, дизайн и изкуство; ролята на текста като средство за пропаганда и др.

Като приносно значение може да се посочи и събрания богат фактологичен и илюстративен материал – за пръв път е направен опит за възможно най-подробно визуално представяне на текста на Морис, *Изкуства и занаяти* и сецесиона; за пръв път се показват непубликувани досега или през последните седемдесет години проекти за текстил на български художници: Хараламби Тачев, Петър Морозов, Иван Пенков и Стефан Баджов. Тяхната работа, както и тази на автори от цяла Европа е безспорно необходимата илюстрация към описаните процеси, и със сигурност би послужил като помощно средство при обучението на студенти от специалността Текстил.

Публикации:

- Бродериите на Мей Морис и Джон Хенри Дърл за „Морис и Ко”. // Проблеми и перспективи в развитието на съвременния дизайн и

декоративно-приложните изкуства. Иванова, Незабравка (Съставител).
София : НХА, 2012.

- Паралели : София Камбурова и Етел Мейрит. Докторантска научна конференция – НХА, 17. 11. 2011.
- Уилям Морис – късен викторианец или пионер на модерното движение. // Постижения и тенденции в развитието на съвременните декоративно-приложни изкуства. Докторантска научна конференция на НХА. 18. 11. 2010.

Дисертацията съдържа увод, три глави, заключение с общ обем от 224 страници и 10 страници цитирана и използвана литература от български и чуждестранни автори, архивни документи и електронни източници; приложения с илюстративен и друг материал с обем 197 страници.