

НАЦИОНАЛНА
ХУДОЖЕСТВЕНА
АКАДЕМИЯ

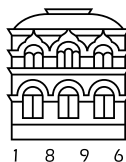


1 8 9 6

NATIONAL
ACADEMY OF ART
SOFIA

СБОРНИК ДОКЛАДИ
ОТ НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ
ТРИДЕСЕТ И ТРИ ГОДИНИ КАТЕДРА МЕТАЛ В НХА
2024

Изданието се осъществява в рамките на Конкурса за финансиране на проекти за присъщата научна и художественотворческа дейност на Националната художествена академия за 2023 – 2024 година.



НАЦИОНАЛНА
ХУДОЖЕСТВЕНА
АКАДЕМИЯ

Всички права запазени. Нито една част от това издание не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да е начин без изричното съгласие на НХА.

© Съставители: доц. д-р Мирена Златева, доц. Емил Бачийски

© Редакционна колегия: проф. д-р Величка Минкова

проф. Велислав Минеков

проф. д-р Мариела Гемешева

доц. Роберт Цанев

© Рецензенти: проф. д-р Арсен Минков

проф. Димитър Делчев

ISBN 978-954-2988-94-6

Национална художествена академия, София, 2024

На 9 май 2024 година се проведе Научната конференция „Тридесет и три години катедра „Метал“ в НХА“ – част от едноименния двугодишен проект на катедрата в рамките на Конкурса за финансиране на проекти за присъщата научна и художественотворческа дейност на Националната художествена академия за 2023 – 2024 г. В конференцията участваха докторанти и хонорувани и редовни преподаватели от катедрите „Метал“, „Индустриален дизайн“, „Реставрация“ и „Скулптура“ в НХА, както и колеги от Нов български университет, Софийски университет „Св. Климент Охридски“, Университет по архитектура, строителство и геодезия и Химикотехнологичен и металургичен университет. Двама от изследователите представиха своите доклади чрез видеоконферендна връзка от Дзингджън, Китай.

Темите на докладите и самите презентации демонстрират широкия диапазон, в който се развива и художествената, и научна дейност в катедрата повече от три десетилетия. Изградила своят облик, съчетаващ три специалности в металопластиката – „Ювелирна пластика и дизайн на бижута“, „Медална скулптура“, и „Пластика за интериор и екстериор“, катедра „Метал“ в НХА привлича вниманието на студенти, колеги и преподаватели от водещи университети. Това е отбелязано и в поздравителния адрес от ректора на НХА проф. Георги Янков, връчен от декана на Факултета за приложни изкуства и дизайн проф. Арсен Минков при откриването на конференцията.

СБОРНИК ДОКЛАДИ ОТ НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ
ТРИДЕСЕТ И ТРИ ГОДИНИ КАТЕДРА МЕТАЛ В НХА

СЪДЪРЖАНИЕ

Проектът на Богомил Николов

гл. ас. д-р Венцислав Шишков, преподавател, НХА 6

Интерпретация на анатомията на човешкото тяло в творби на съвременни художници бижутери и студенти от специалност „Метал“ на НХА

д-р Елена Кафеджийска, хоноруван преподавател, НХА 22

Материални и естетически качества на алуминия (Al) в дизайн процеса на съвременни бижута

д-р Евгения Цанкова, преподавател, НБУ 36

Степени на съхраненост при монети от археологически обект

Емпорион Пистирос

Емилия Колева, преподавател, НХА 50

Скулптурната композиция „Арлекин“ на Галин Малакчиев

доц. Емил Бачийски, преподавател, НХА 58

Получаване на цветни стъклени емайли за декорация на метали

гл. ас. д-р Жанна Матеева и доц. д-р Албена Йолева, преподаватели, ХТМУ 72

Симпозиумната скулптура в творчеството на Иван Славов

гл. ас. д-р Зоя Лекова, преподавател, НХА 86

Пластиката в бижутата от благородни метали на Димитър Делчев

гл. ас. д-р Мирена Златева, преподавател, НХА 102

Употребата на метал в стъклото. Взаимодействие и творчески проявления	
гл. ас. г-р Моника Найденова, преподавател, НБУ	122
Динамиката в скулптурните композиции на Георги Чапкънов	
гл. ас. г-р Николета Иванова-Стоимирова, преподавател, СУ	136
Визуалността като причина за музикална импровизация. Създаване на абстрактни релефни композиции чрез механичен вълнов процес	
Александър Александров, преподавател, ВИАС, докторант, НХА	152
Велислав Минев – скулптура от камък и метал	
г-р Михаела Каменова	164
Металът като изразно средство в съвременната българска сценография	
Теодор Киряков, докторант и преподавател, НБУ	180
В света на Емил Попов и неговите портретни изображения	
доц. Цветослав Христов, преподавател, НХА	196
Рецензия от проф. г-р Арсен Минков	214
Рецензия от проф. Димитър Делчев	216
Моменти от конференцията	218

ПРОЕКТЪТ НА БОГОМИЛ НИКОЛОВ

гл. ас. г-р Венцислав Шишков

Със създаването на Катедра „Метал“ към Факултета за приложни изкуства в НХА, от средата на 90-те години се акцентира върху развитието на различни традиционни жанрове от изобразителните изкуства, които са били пренебрегвани до момента, конкретно в учебния процес. Освен дисциплините „Метал“ и „Композиция“, „Скулптура“, „Рисуване“, „Пластика за екстериорни и интериорни пространства“ се набляга и на ювелирни техники, бижутерия, както и на медална скулптура. Разнообразието в учебната програма на специалността и непознатите до момента творчески възможности срещат огромен интерес и нетрадиционни художествени интерпретации и решения. След основаването на Ателието за медална скулптура към Катедра „Метал“ в края на 90-те години се забелязват множество промени, които впоследствие имат своето значение за развитието на това направление от изобразителното изкуство. До този момент жанрът се отъждествява основно с

направа на утилитарни обекти, продукти с определена функция, изпълнявани по конкретен повод. Нестандартният за момента подход на проф. Богомил Николов предлага нов прочит, разглеждайки медала като самостоятелно художествено произведение, място за изява на артистизъм и различни творчески търсения.

Богомил Николов е скулптор медалиер, педагог. Учи стенопис през периода 1966 – 1968 г. във ВИИИ „Н. Павлович“, а през 1968 – 1971 г. – металопластика във Висшия институт за приложни изкуства „Строганов“, Москва. От 1971 до 1991 г. е главен художник в Творческия фонд на СБХ. През 1996 г. печели конкурс за доцент към специалност „Метал“ в НХА, през 2002 г. става професор. От 1996 до 2011 г. е ръководител на катедрата. Художникът работи основно в сферата на медалната скулптура, като реализира множество плакети, призове, медали. Още с първата си изложба, осъществена изцяло и само с медална пластика, в столичната галерия на СБХ Николов „освобождава“ жанра от тази утилитарност и разглежда позицията на медала като самостоятелно художествено произведение, като място за изява на уникални артистични послания. Лауреат е на престижни отличия:

- Сребърен медал, Международно биенале за малка пластика, Равена, 1979
- Голямата награда, Международно quadriennale за медално изкуство, Кремница, 1985
- Голямата награда, Международно биенале на уникалния медал, Варшава, 1988
- Трета награда, Национален конкурс за герб на България, 1992
- Художник на годината, галерия „Лесгра“, София, 1996
- Специалната награда на Югославската национална арт асоциация (Международно биенале на миниатюрата, Горни Милановац), 2000
- Награда „София“ за визуални изкуства и за организиране на Световния конгрес на ФИДЕМ в София, 2016
- Годишна награда на Американската нумизматична асоциация (American Numismatic Association – ANA) за изключителни постижения в медалната скулптура, 2016
- Международна награда Saltus на Американската нумизматична организация (American Numismatic Society – ANS) за изключителни постижения в медалната скулптура, 2017

В произведенията на Богомил Николов се открояват множество интерпретации на обекти с монументален характер, портрети, фигуративни композиции, сюжети от митологията,

материали, обвързани с науката на символиката, абстрактни конфигурации и много други образи. Изображенията са изпълнени чрез обемни релефни форми, в повечето случаи привнасящи конкретно съдържание. Творби с изображения, като Вавилонската кула, фасадата на Пушкинския музей в Москва, антични храмове и модерни пейзажи, циклите „Нов Вавилон“, „Агът на Данте и съвременния човек“ и много други, са придружени с различни видове надписи, текстове и шрифт, акцентирайки на основната идея и послание. Богатият пластически опит на Николов се откроява и при използването на широк набор от изразни средства, прилагани от художника в неговите произведения, пресъздадени с възможностите на ниския релеф. Способността на Николов да постига монументалност в малкия формат и размер се откроява в умението да борава с перспективните съкращения и да организира отделни компоненти в обща структура чрез минимални височинни разлики при направата на изображението. Характерно за неговия индивидуален подход е и подчертаването на основните елементи, прилагането на модулен принцип в разпределението на близки и отдалечени участъци, акцент върху детайла на приближените зони. В медалната скулптура на Богомил Нико-

лов зрителят непрестанно среща разнообразни сцени от различни сюжетни посоки. Поредица медали от сериите „Раждането на Венера“, „Даная“, „Модел“, в които авторът демонстрира своя индивидуален подход и качество на изпълнение. Човешки силуети, категорично моделирани по отношение на структура и пропорции. В някои от композициите фигурите са подчертано стилизирани, сведени и до знак. В релефите, осъществени със специфично третиране на линия, форма и обем, нееднократно се забелязва чувството към конкретния материал, от който Николов създава своите идеи – гипс, восък, пластелин, впоследствие и метални патинирани отливки. В своите релефи Николов представя и множество портрети в разнообразни положения, ракурси и различни перспективни съкращения, като портретите на Борис Шатц, Агата Кристи и Гео Милев, Джакомо Манцу, Владимир Висоцки, фрагмент от „Раждането на Венера“ от Сандро Ботичели и много др.

Множеството награди от национални и международни конкурси – признание за цялостно творчество, както и почетни авторитетни грамоти доказват приноса на Николов в развитието на медалната скулптура в световен план. Произведенията на автора

стават част от многобройни частни колекции и престижни музейни сбирки – Национална художествена галерия (София), Британски музей (Лондон), Музей „Виктория и Алберт“ (Лондон), Кралска нумизматична колекция (Стокхолм), Държавен музей и Музей за германска история (Берлин), Ермитаж (Санкт-Петербург), Държавен музей за изобразително изкуство „Пушкин“ (Москва), Словашка национална галерия (Братислава), Музей за чуждестранно изкуство (Рига), Музей на медалното изкуство (Вроцлав), Музей „Данте Алигиери“ (Равена) и много други.

Почеркът и артистизмът на Николов мигновено рефлектират върху творческия процес в Академията. Освен традиционната изработка на нисък релеф, доближаващ се до двуизмерно изображение с минимални разлики в ниските и високи участъци, перспективни съкращения, пресъздаващи дълбочина, се наблюдават и нови методи за изграждане на художествено произведение, изследване на стандартните принципи за направа на барелеф, като едновременно биват поощрявани и нестандартни идеи, допринасящи за разнообразието в жанра. Определения като „скулптура за ръка“, „плакет“ поставен в рамка, „двустранно изображение“, експонирано върху подходяща стойка или тържестве-

на, церемониална награда за официални събития, стават характерни за този вид изкуство. Въпреки „малкия“ формат медалът представлява обширна платформа за демонстрация на творчество, сцени с различни сюжети, възприемане на символи и знаци, елементи от науката на хералдиката, както и абстрактни композиции. Със своя дългогодишен творчески опит в НХА Николов има основна заслуга за развитието на художествения медал у нас.

През 2002 г. стартира дългогодишният международен проект на проф. Николов, който е част от програмата за обучение в Катедра „Метал“ и ще постави солидна основа за развитието на художествения медал в България. Основа, съчетаваща творческите търсения както на утвърдени автори, познати в световната медална общност, така и на млади творци. Интензивният ритъм и желанието за създаване на ново произведение са част от провокацията за участие, реализирана чрез конкретна идея и нейното изпълнение в материал. Благодарение на тази платформа се утвърдиха множество нови автори от различни поколения, които допринасят за съвременната визия на българския медал, превръщайки го във фактор и в световен мащаб чрез поредицата участия в национални и международни из-

ложби, симпозиуми, конкурси, получени награди за медалиерство и монетен дизайн.

От 2006 г. Богомил Николов започва провеждането на ежегоден уъркшоп, състоящ се от седем сесии за медална скулптура. Темите от първото издание са разнообразни, включващи различни сюжети като „Пир по време на чума“, „На източния фронт нещо ново“, „Сън в лятна нощ“ и много други. Заглавията са познати до момента от различни области на културния живот – литература, театър, кино и др. Предизвикателни, умишлено подбрани, стимулирайки сложен, но вдъхновяващ процес, тези названия провокират направата на издържано художествено произведение. Освен изработката на творбите в материал (метални патинирани отливки, обекти от алтернативни материали, самостоятелно представени или в комбинация с метал), техните фотографии са аранжирани и в общ плакат. Това се оказва и предпоставка за нови и нестандартни идеи, като проекти със заглавия: „Текстил“, „Стъкло“, „Хартия“ и „Дърво“.

През 2007 г. темите по проекта илюстрират класически и отделни направления от изобразителните изкуства. Направления, които биват неизменна част от творческия път на всеки

художник, понякога дори и основно изразно средство от цялостното творчество на даден автор. В плакатите на пейзаж, голо тяло и автопортрет участват между 25 и 35 скулптори и медалиери с по едно или повече произведения, студенти и вече утвърдени артисти от сферата на медалната скулптура. Разнообразната интерпретация на всеки един от тях, различният прочит към заложения сюжет прави проекта особено любопитен и за международната медална общност. Илюстративните материали от проекта на Богомил Николов, като плакати, книжни издания и други оформления, константно биват представяни в различни престижни платформи, като сайта на FIDEM (Международна организация за медална скулптура), British Art Medal Society – BAMS, American Medalllic Sculpture Association – AMSA и други.

Световната организация за медална скулптура FIDEM приобщава художници, които работят и създават произведения от това направление на изобразителните изкуства. Създадена през 1937 г., FIDEM организира международни форуми в различни държави, включващи изложби за плакети и медали и научни конференции, в които взимат участие автори, основно членове на организацията. FIDEM и BAMS поощ-

ряват млади творци и студенти чрез провеждане на конкурси и финансиране със стипендии за постижения в областта на медалното изкуство. Техните произведения стават постоянна част и от експозиции в Британския музей, Музея „Виктория и Албърт“ в Лондон, Националната галерия в София, Пушкинския музей в Москва и много други.

В периода от 2006 до 2019 г. под организацията на проф. Богомил Николов са проведени 10 издания на Международния симпозиум за медална скулптура в град Велико Търново. Утвърдени автори от чужбина и България, като Рон Дътън (Великобритания), Теодора Драганова, Жуао Дуарте (Португалия), Емил Бачийски, Себастиан Миколайчак (Полша), Мирена Златева, Надя Розева Грийн, Олег Гарвизон (Изрел), Михаела Каменова, Николета Иванова, Хуго Масиел, и много други медалиери от Словакия, Чехия, Нидерландия, Испания, Франция, САЩ, Финландия, Латвия взимат участие във форума. Реализираните творби попадат в различни частни колекции и музейни сбирки. Симпозиумът допълнително популяризира дейността на проф. Николов в международен аспект.

През следващите петнадесет години, от 2008 до 2023 година, се наблюдава промяна в организацията на

проекта в медалното студио към специалност „Метал“. Наименованията на темите се обединяват под едно общо заглавие. Тук може да се акцентира върху познанията и интереса на проф. Николов към областта на графичния дизайн и плаката. Всеки един сюжет е придружен от илюстративен материал, който обобщава и подчертава основната идея и съдържание. Примери като MYTHS, LEGENDS, PROPHECIES съдържат названия „Apocalypse“, „Bacchus“, „Icarus“, „Prometheus“, „Orpheus“ и „Genesis“. Заглавията в проекта MEDALLIWOOD са базирани на контраст, но и на обединяващи символи, противоположни посоки, чувства и времена – „Past/future“, „East/west“, „Man/woman“, „Love/hate“, и групи антоними като „Heaven/hell“ и „War/peace“.

THE END е заглавие, което съдържа седем основни въпроса – „What“, „When“, „Where“, „How much“, „Why“ и „How“. В случая Николов използва загадката и неизвестността, тези питання, част от ежедневието на всеки един индивид, се превръщат в интересна предпоставка и провокация за творчески търсения.

Следват проектите CREATION с подзаглавията – „The light“, „The water“, „The earth“, „The birds“, „The humans“, „The stars“ и „1001 NIGHTS“, който включва

теми като The magic lamp, The flying carpet, The golden apple, The sleeping beauty, The multi-headed dragon, The living water, The evil spirit. Следващите седем медални сесии са от сюжета I HAVE A DREAM – „To be“, „To love“, „To play“, „To sing“, „To fly“, „To create“, „To go on“.

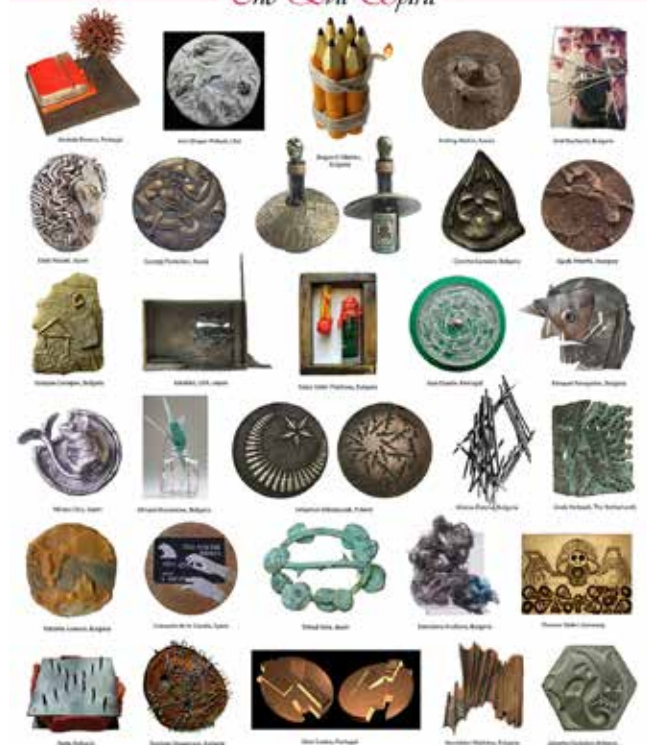
Чрез многобройните и разнообразни заглавия от последните три десетилетия проектът често засяга и социални въпроси. Правят впечатление находчивостта и умението на професор Николов да поставя актуални за обществеността теми, съчетавайки моментно състояние и определени събития със сюжети, базирани на легенди и исторически процеси. Конкретен пример са названията от SEVEN MEDAL ATTACKS – „Armageddon“, „Golden fleece“, „Rape of Europa“, „Virtual paradise“, „Vanity fair“, „Emergency exit“, „Déjà vu“, през 2016 г. и WE ARE – „The children“, „The hope“, „The choice“, „The change“, „The freedom“, „The love“, „The world“.

Едно от следващите заглавия от проекта на професор Николов е MEDAL AGES. Названията са базирани върху определени исторически епохи и стилове, съществени за развитието на изобразителните изкуства, периоди които и до днес остават актуални за широката публика и общественост. „Egyptian“, „Greek“, „Roman“, „Bizantine“, „Renaissance“,

„Baroque“ и „Art deco“ са постоянна част от творчеството на всеки художник, като в случая отчетливо се разграничава представата и отношението към всяка от посочените теми при произведенията на авторите, участващи в проекта – утвърдени художници в сферата на медала, млади колеги и студенти. Въпреки множеството интерпретации през изминалите столетия, в проекта се открояват иновативни творчески търсения и различни художествени интерпретации.

Много са аргументите за успеха на проекта на проф. Богомил Николов. Проект, превърнал се във важна платформа за десетки автори от България и чужбина, популяризировал медала като вид изкуство; обединил множество медалиери в световен план и мотивиращ млади колеги и бъдещи художници. Пример за това са престижните отличия – награда „Марш“ на Британската медална асоциация за високи постижения в медалната скулптура, връчена на проф. Николов през 2012 г. и званието „Доктор хонорис кауза“ на Националната художествена академия през 2024 г.





7 MEDAL ATTACKS

MEDALLIC SCULPTURE STUDIO NAA SOFIA INTERNATIONAL VIRTUAL MEDAL PROJECT

A new edition of the traditional project of the Medallic Sculpture Studio at the National Academy of Art. It consists of seven sessions during the months of: February, March, April, May, October, November and December of 2016.

Regular artists, reservists and trainees can participate in the project.

The choice of targets (subjects) is free and it is not necessary to coordinate with the General Headquarters or with other participants in the attacks.

All conventional and unconventional materials and techniques are allowed.

No works propagating religious or racial intolerance will be accepted.

Coordination center -The Medallic Sculpture Studio of Prof. B. Nikolov at the National Academy of Art. The participants can send photos of their works /300dpi/
to the following address: medalstudiosofia@gmail.com

The Code names of the seven medal attacks are:

**ARMAGEDDON GOLDEN FLEECE RAPE OF EUROPA VIRTUAL
PARADISE VANITY FAIR EMERGENCY EXIT DÉJÀ VU**

Good Luck!

3

1. Проф. Богомил Николов

2. Уъркшопове The Multi-headed Dragon и The Evil Spirit, международен мегален проект 1001 Nights на проф. Николов, 2015

3. Анонс за международния мегален проект 7 MEDAL ATTACKS на проф. Николов, 2016

[illegible][illegible]

THE NATIONAL
ACADEMY OF ART SOFIA
MEDALLIC SCULPTURE STUDIO
PERMANENT INTERNATIONAL PROJECT
OF PROF. BOGOMIL NIKOLOV



MEDAL AGES

FEBRUARY 2018 EGYPTIAN

THE 13TH EDITION OF THE VIRTUAL MEDAL SHOW OF THE MSSS BEGINS IN FEBRUARY 2018.
THE FIRST FOUR TASKS ARE DEVOTED TO ANCIENT CULTURES AND THE OTHER 3 TO POPULAR STYLES.
THE AIM IS TO CREATE NEW, CONTEMPORARY WORKS INSPIRED BY THE CHARACTER AND
ATMOSPHERE OF THE PERIOD OR STYLE.

15 FEBRUARY EGYPTIAN, 15 MARCH GREEK,
12 APRIL ROMAN, 17 MAY BIZANTINE, OCTOBER RENAISSANCE,
15 NOVEMBER BAROQUE, 13 DECEMBER ART DECO

EACH EXHIBITION IS ACCOMPANIED BY A POSTER-CATALOG, WHICH IS PUBLISHED ON SEVERAL WEBSITES:
[HTTP://WWW.FIDEM-MEDALS.ORG/STUDENT%20PROJECTS.HTML](http://www.fidem-medals.org/student%20projects.html)
[HTTP://WWW.ARTMEDAL.NET/BULGARIA/](http://www.artmedal.net/bulgaria/)
[HTTP://WWW.BESTEXPRESSNETWORKS.COM/BOGOMIL.HTM](http://www.bestexpressnetworks.com/bogomil.htm)
[HTTP://WWW.COINS-AND-MEDALS.RU/EVENTS/?EN](http://www.coins-and-medals.ru/events/?en)

PLEASE SEND THE PICTURES OF YOUR MEDALS TO:
PROF. BOGOMIL NIKOLOV MEDALSTUDIOSOFIA@GMAIL.COM OR BOGOMIL.NIKOLOV@MAIL.BG

5

4. Уъркшопове Armagedon и Emergency exit, международен медален проект 7 MEDAL ATTACKS на проф. Николов, 2016
5. Анонс за международния медален проект MEDAL AGES на проф. Николов, 2018

I HAVE DREAM

MEDALLIC SCULPTURE STUDIO NAA **SOPIA** INTERNATIONAL MEDAL PROJECT 2017
SEVEN DREAMS FOR A MEDAL INTERPRETATION

TO BE February 17 **TO LOVE** March 17 **TO PLAY** April 14 **TO SING** May 12 **TO FLY** October 13 **TO CREATE** November 17 **TO GO ON** December 15

It does not matter if you are dreamer or not, this Project invites you
to make your dreams come true in a piece of art,
in a medal.

The students of the Medallc Sculpture Studio at the National Academy of Art,
Sofia and I will be glad of your participation in this virtual show.

We offer you 7 dreams for the seven medal sessions in the months of
February, March, April, May, October, November and December 2017.

Please send your proposals /300 dpi photo of your medal/ to

Prof. Bogomil Nikolov

medalstudiosofia@gmail.com or bogomil.nikolov@mail.bg

HAVE SOME NICE DREAMS!

7

6. Уъркшопове Egyptian и Renaissance, международен медален проект MEDAL AGES на проф. Николов, 2018

7. Анонс за международния медален проект I HAVE A DREAM на проф. Николов, 2017

8. Уъркшопове To sing и To go on, международен медален проект I HAVE A DREAM на проф. Николов, 2017

MEDALLIC SCULPTURE STUDIO NAA **SOFIA** INTERNATIONAL MEDAL PROJECT 2017
SEVEN DREAMS FOR **TO SING** A MEDAL INTERPRETATION



MEDALLIC SCULPTURE STUDIO NAA **SOFIA** INTERNATIONAL MEDAL PROJECT 2017
SEVEN DREAMS FOR **TO GO ON** A MEDAL INTERPRETATION



**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА АНАТОМИЯТА НА ЧОВЕШКОТО ТЯЛО
В ТВОРБИ НА СЪВРЕМЕННИ ХУДОЖНИЦИ БИЖУТЕРИ
И СТУДЕНТИ ОТ КАТЕДРА „МЕТАЛ“ В НХА**

г-р Елена Кафеджийска

Човешкото тяло, както и неговата анатомия, е обект на интерес и вдъхновение за всеки художник от векове. Микеланджело прави дисекции на трупове с цел да разучи по-добре човешката анатомия, за да станат прецизни неговите скулптури и живописни произведения. Той се счита за един от първите анатомици въобще, както и за пръв откривател на пластичната анатомия в полза на изкуството. Интегралността в една или друга степен е присъща за всеки творец, тя е негова същностна характеристика. Централно място тук заемат рефлексивните процеси като една от най-важните особености на човешкото съзнание. Това място се мотивира от значението на тези процеси за емоционалната и културна интеграция, за организацията на творческото мислене. Спецификата на пластичната анатомия до голяма степен детерминира необходимостта от определяне на общовалидни критерии най-малко в две насоки: по отношение на същностните характеристики на

биологичните системи, като структура, пластика, функция, и по отношение на общи характеристики на висшите психични функции на човека, в съзнанието на който се отразява съответната структура, пластика, функция. Тялото на човека е експлоатирано не само в скулптурата и живописа, но и във всички сфери на изкуството – както в изящното, така и в приложното. Бижутата, като част от визията на всеки човек независимо от пола му, играят важна роля както за физическото, така и за психологическото му състояние. Както казахме по-горе, пластика и психика са две взаимно свързани неща както за носителя, така и за автора на бижутото.

Бижутата, свързани с човешката анатомия, се правят още през Викторианската епоха. Анатомични бижутата се носят през вековете както по функционални причини, така и поради техните силни символични качества. Такива са средновековният нагръдник, защитаващ торса по време на битка, и нагръдникът, направен от плат и скъпоценни камъни, който е носен от еврейските първосвещеници. В новата бижутерия анатомията на човека има вече съвсем друга роля. Модерните автори гледат на човешкото тяло като на една жива конструкция и бижутото следва да е част от нея. Те трябва да бъдат едно цяло.

Още през периода 1940 – 1950 г. Салвадор Дали прави пищни сюрреалистични бижута. Неговият „часовник“ брошка „Окото на времето“ (**фиг. 1**) става еталон за дизайн и майсторство поради иновационния подход към човешката анатомия, а именно окото като огледало на времето. Фридрих Бекер (Friedrich Becker) прави своите кинетични бижута също на базата на анатомичните структури в човека (**фиг. 2**). Опирайки се на синдесмологията, изучаваща ставите и връзките в човешкото тяло, той пресъздава механичните движения на костите и ставите, за да задвижи своите бижута. Така постига един синтез между двете тела – човека и бижутото. По този начин произведенията му заживяват. Навлизането на иновационни материали също не е случайно. Въпреки че повечето критици отдават това само на недостига на скъпоценни материали, както и на протестите в полза на равенството, се смята, че това идва и от човешката анатомия, а именно, че бижутата трябва да бъдат по-удобни и ергономични. На тази база навлизат нови материали, като текстил и хартия, и въпреки че са доста нетрайни, те дават възможност както за комфорт, така и за пълно разгръщане на художествения талант на дизайнера бижутер.

Бижутерите, творили през XX век, сами започват да се наричат скулптори, а своите произведения скулптури за носене, както озаглавява изложбата си Гидж Бейкър (Gijs Bakker). Бижутата се превръщат в моделиери на човешкото тяло. В същото време анатомията на човека, или по-точно нейната пластична структура, продължава да носи вдъхновение и редица майстори изработват своите бижута, копирайки я. Такъв пример са произведенията на италианския бижутер и скулптор Бруно Мартинази (Bruno Martinazzi) (**фиг. 3**). В края на 60-те години той започва да използва образи на части от човешкото тяло и създава метаморфози на различни хуманитарни теми. Неговите бижута са интерпретации на части на тялото. „Пръст“ и „Ръка“ са творбите, които са предназначени да ни напомнят, че ръката е създаващ инструмент за знание и откритие. Немският бижутер Герд Ротман (Gerd Rothmann) (**фиг. 4**) също става много известен с това, че през 1980 г. създава поредица от обеци, представляващи копие на действителна част от ушната раковина. Тези бижута абсолютно точно съвпадат с действителната част от ухото и по този начин не само се сработват с човешката анатомия, но и стават като нейно естествено продължение. Друг

автор, който работи на този принцип, е датчанката Каролина Валежо (Carolina Vallejo). Тя изработва отливка на човешка глан от 24-каратово злато, която пасва абсолютно точно на гланта на модела. Творбата е озаглавена Compassion. Тази дизайнерка е известна и с бижутата си за шия. Изработва ги от висококаратово злато, сребро и кадифе. Те обхващат целия врат, унисекс са и имат концептуално звучене. Художниците бижутери, освен че използват човешкото тяло като скеле, върху което градят, заимстват и форми от него за направата на модерен дизайн. Цялостният образ представлява субективна форма на обекта. Той е рожба на вътрешния свят на отделния човек. Тъй като в него са представени много различни свойства, като размери, форма, цвят, ритъм и гр., може да се каже, че тази цялостна и обобщена картина за обекта е резултат от синтезирането на множество отделни усещания. Във формите на човешкото тяло нищо не е случайно. Всичко се дължи на строго определена анатомична организация. Чрез това познание художникът бижутер възприема формата като външен образ на анатомичния порядък и организация. По схемата *функция – структура – конструкция – външна форма* моделиерите преработват съответните ядра

и структури в скулптура за носене. По този начин се търси усложняване на пластиката, издигане на структурната организация на по-високо ниво и същевременно съзнателно нарушаване на принципите на подреждане, което дава ново продуктивно възприятие, съпричастно на творческия акт.

Американската бижутерка Кион Янг (Kiwon Wang) прави „принадлежности за тяло“, като използва чисто сребро и перли. Характерно е нейното коле, водещо се по формата на яремната ямка и двете ключици. Интересното е, че дизайнерката не изработва бижу, инспирирано от анатомична част, а прави бижу, което да украси дадената пластична анатомична форма. Украшението става част от анатомията на човека. Същото се отнася и за нейните „форми за уста“ (**фиг. 5**), които имат театрална визия.

Бижута, свързани с ключицата, създава и швейцарецът Кристоф Зелуегър (Christoph Zellweger) (**фиг. 7**). Неговите произведения произлизат от човешкото тяло, като повечето илюстрират костите. Направени са от памук и сребро и за да са колкото е възможно по-близо до натурата, са в телесен цвят. Озаглавени са Relic Rose. Тези бижута въздействат като външна намеса в човешкото тяло.

През XX век украшенията за глава са по-различни. Те стават част от нея. Огърлицата на Каролина Бродхед (Caroline Broadhead), направена от найлон, преминава в украшение за глава по един нетрадиционен начин, типичен за „облекаемата“ бижутерия в края века. Тя става естествено продължение на шията, покривайки главата, и по този начин се създава усещане за цялостност и завършеност. Това е един нов прочит на анатомичните форми. Румънката Ана Крисан (Ana Crisan) изработва покривало за глава от медна тел. Тя използва главата като скеле, върху което полага своето бижу. Творбата въздейства като прическа от висшата мода. Телта имитира коса. Американският бижутер Бари Мерит (Barry Merritt) използва човешката анатомия доста буквално (**фиг. 6**). През 1973 г. създава произведението „Торс“, в което са демонстрирани умели и точни анатомични познания. Използвани са различни материали, като сребро, месинг, бронз и плексиглас. Немската бижутерка Лена Хулсмайер (Lena Hulsmeier) (**фиг. 8**) изработва колиета от прозрачна леща и растерно фолио. Най-интересното от тях е диамантена огърлица, която преминава в буквално изображение на анатомично дамско деколте.

Много бижутери пресъздават в своите творби и вътрешни анатомич-

ни органи и системи. Холандската бижутерка Ела Бауер (Ela Bauer) (**фиг. 9**) създава колие, наподобяващо алвеоли на бял дроб. Изработено е от силикон, червен пигмент и мед. Други нейни огърлици възпроизвеждат кръвоносната система – артериите и вените. Датският дизайнер Ким Бък (Kim Buck) (**фиг. 10**) прави анатомично копие на сърце, изработено от осемнадесеткаратово злато, във вид на висулка. Интересното е, че той използва традиционен ценен метал, но пресъздавайки този орган, бижутото му има иновационно звучене.

Като най-високо експериментаторско ниво при употребата на алтернативни материали са произведенията на английската бижутерка Наоми Филмер (Naomi Filmer). Тя прави бижутата от лег. Произведението ѝ „Рамото“ е много впечатляващо, изцяло свързано с човешкото тяло. Това се доказва и от самото му представяне, а именно – върху гол модел. Тук са постигнати контраст между студения лег и топлата бяла кожа на модела и синтез между извивките на рамото и кръглата геометрична форма на бижутото. Подобно произведение авторката създава и за ръка (**фиг. 11**). През XXI век тази тенденция продължава, като младите дизайнери наблягат на изчистения дизайн, инспириран от анатомията на човешкото тяло.

В българския съвременен дизайн на бижута тази художествена линия е възприета и наложена сред художественния елит в тази сфера и е представяна в много самостоятелни и колективни изложби. Тя провокира широката публика с интересните си идеи и нестандартност на дизайнерските форми. Това е причината да се въведе в Ателие „Бижута“ в Катедра „Метал“ в НХА темата „Форми за тялото“, която влиза в програмата на специализирания курс „Алтернативни техники и материали“ с водещ г-р Мирена Златева от 2010 г. В рамките на следващите години се появяват някои студентски и кураторски проекти, които в своята цялост интерпретират и съчетават пластични решения в тази посока. Едни от тях са бакалавърските дипломни работи на Виктор Павлов и Велислава Божинова от 2012 г. Дипломната работа на Виктор Павлов (**фиг. 12**) представлява две серии от бижута, базирани на модулен принцип. Основната му серия „Скулптура за ръка“ се състои от 9 метални отливки, представящи бижута пластично. Енергията им е мъжка заради масивността и формата. Бижутата са овални, заоблени и стоят хем като продължение на анатомията на ръката, хем като авангардни космически форми. Това не е самоцелно, а е продиктувано

от желанието чрез твърд и груб материал като метала да се създадат полутечни и живи обекти. От практическа гледна точка тези бижута прилягат на света на висшата мода, ревютата и киното. В работите на Велислава Божинова (**фиг. 13**) има подчертан скулптурен ефект и в същото време една лекота на конструкцията от използваните материали. Начупеният релеф на костната конструкция на ръката е отправна точка за дизайна.

Друга характерна дипломна работа е тази на Евгения Иванова от 2017 г. (**фиг. 14**), в която бижутата буквално се сработват с тялото. Те са като естествено негово продължение, а в същото време го разчупват с нестандартните си форми. Дипломната работа на Христо Иванов от 2018 г. (**фиг. 15**) напомня за найлоновите яки – качулки на Каролина Бродхед, типични за „облекаемата бижутерия“, но тук темата е представена по нов начин. Използван е ажурно изрязан метал, който обгръща главата и шията, а ажурните форми наподобяват пластиката на гърба. Благовеста Кенова (**фиг. 17**) третира бижутото по различен начин. Тя използва прости геометрични форми, които се преплитат с анатомията на ръката и контрастират на меките и плавни извивки. Бижутата на Теодора Иванова

ва от 2019 г. (**фиг. 16**) представляват колие на модулен принцип, състоящо се от стилизирани прешлени. Повторяемостта на елементите наподобява структурата на гръбначния стълб. Резултати от програмата на курса се представят в проекта „Бяло“ през 2015 г. в галерия „Резонанс“, Пловдив, където г-р Мирена Златева е организатор, куратор и участващ артист. Представени са работи на: студентите Евгения Илкова, бижу на тема „Пулс“ от месинг (**фиг. 18**); Гергана Труканова, бижу „Хармоника“ от порцелан и сребро (**фиг. 22**); Кая Ценкуловска, произведение „Транспарентно“ от плъстена вълна; Мария Стоянова, бижу „Бяло“ от порцелан и сребро (**фиг. 19**); Теодора Савова, обект за носене „Ръкавици“; Евгения Иванова, колиета (**фиг. 21**) и преподавателите проф. Димитър Делчев, творба „Мрежи“ от стомана (**фиг. 20**); доц. Емил Бачийски, пластика „Поглед“ от керамика (**фиг. 24**); г-р Мирена Златева, обект за носене „Бяло“ от порцелан и стомана (**фиг. 23**).

През 2018 г. в международния проект ORIGIN, организиран и реализиран от преподавателите в Ателие „Бижута“ към Катедра „Метал“ по програмите за научна и художественотворческа дейност на НХА, се наблюдават проекти, свързани с и интерпретиращи

формите за тяло. Впечатляваща със своята концептуалност е работата на Александра Ангелова „Отражения“ (**фиг. 25**). Тя проектира бижутото като отражение върху кожата. Друг пример е работата на Александра Попова – „Емпатия“ (порцелан и метал, 2023) (**фиг. 26**). Студентката използва човешката анатомия чрез интерпретация на раменен пояс, като покрива раменните стави с порцеланови отливки, които свързва с метални вериги. Порцеланът е огледало на човешкото възприятие, а металната конструкция представлява материалната обвивка на тялото. Друга работа по проект на Ателието е творбата на Петя Крумова – „Ръкавицата“ (2023) (**фиг. 27**). Тя прави впечатление с ясна пластична характеристика и взаимовръзки между анатомията на ръката и текстилните техники в метал, използвани и изучавани в Ателието.

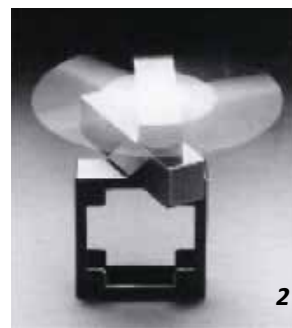
Като заключение, можем да кажем, че в работата на тези творци има „анатомия в анатомията“. Тоест дизайнът произлиза от човешката анатомия, възпроизвежда я и е предназначен за нея. Тези нови, инспирирани от човешкото тяло модели, комбинирани с нови материали, радикално променят дизайна на бижутата и обогатяват палитрата от форми. Тази тема ще продължи и за напред да вдъхновява младите автори,

да обогатява техните творчески идеи и търсения както в бижутерията, така и в другите сфери на изкуството.

Снимки 1 – 11 са част от дисертационния труд „Нови художествени тенденции в бижутерията през XX век, на базата на нетрадиционни техники и материали“ на д-р Елена Кафеджийска (2011).
Снимки 12 – 27 са предоставени от Катедра „Метал“.



1



2



3



5



4

1. Салвадор Дали (Salvador Dalí)
2. Фридрих Бекер (Friedrich Becker)
3. Бруно Мартинацци (Bruno Martinazzi)
4. Герд Ротманн (Gerd Rothmann)
5. Кيون Янг (Kiwon Wang)



6



7



8



9



10



11

6. Бару Мерит (Barry Merritt), *Топс*, 1973

7. Кристоф Целвегер (Christoph Zellweger), *Relic Rose*

8. Лена Хулсмайер (Lena Hulsmeier)

9. Ела Бауер (Ela Bauer)

10. Ким Бък (Kim Buck)

11. Наоми Филмер (Naomi Filmer)

12. Виктор Павлов, *Скулптура за ръка*, дипломна работа, ОКС „бакалавър“, 2012

13. Велислава Божилова, дипломна работа, ОКС „бакалавър“, 2012



12



13



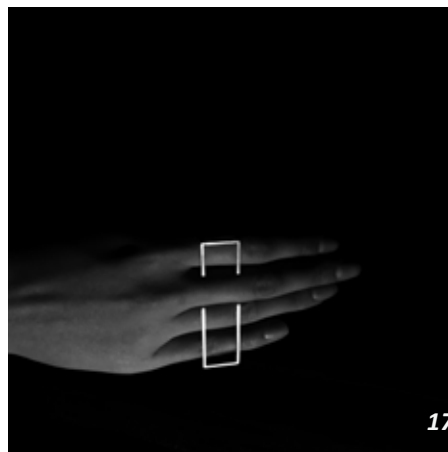
14



15



16



17

14. Евгения Иванова, дипломна работа, ОКС „бакалавър“, 2017
 15. Христо Иванов, дипломна работа, ОКС „бакалавър“, 2018
 16. Теодора Иванова, дипломна работа, ОКС „бакалавър“, 2018
 17. Благовеста Кенова, дипломна работа, ОКС „бакалавър“, 2018



18



21



19



22



20



23

18. Евгения Илкова, II курс, колие *Пулс*, месинг, хартия, 2015
 19. Мария Стоянова, I курс, пръстен *Бяло*, порцелан, сребро, 2015
 20. Димитър Делчев, гривна *Мрежи*, стомана, прахово оцветяване, 2015
 21. Евгения Иванова, II курс, колие, порцелан, стомана, 2015
 22. Гергана Труканова, I курс, брошка *Хармоника*, порцелан, стомана, 2015



24



25



26



27

23. Мирена Златева, обект за тяло, порцелан, 2015
 24. Емил Бачийски, пластика *Поглед*, керамика, 2015
 25. Александра Ангелова, III курс, *Отражения*, 2018
 26. Александра Попова II курс, колие *Емпатия*, порцелан, стомана, 2023
 27. Петя Крумова, IV курс, обект за тяло *Ръкавицата*, алпака, 2024

МАТЕРИАЛНИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ КАЧЕСТВА НА АЛУМИНИЯ (AL) В ДИЗАЙН ПРОЦЕСА НА СЪВРЕМЕННИ БИЖУТА

г-р Евгения Цанкова

Алуминият е сребристобял, мек, немагнитен, ковък метал, най-изобилният в земната кора и третият най-изобилнен химичен елемент след кислорода и силиция. Той съставлява около 8% от масата на твърдата покривка на Земята. Химически активен, алуминият рядко се среща в природата в чист вид. Обикновено е съставна част на повече от 270-те съдържащи алуминий минерали. Сред тях основен източник за промишлен добив е бокситът. Съединенията на алуминия са били познати от древни времена, но за да достигнат широката си употреба в днешни дни, като промишлено произвеждан материал, те претърпяват дълъг път на опити и разработки.

През 1809 г. английският химик Хъмфри Дейви го описва като *Aluminium* и се опитва да го произведе, осъществявайки електролиза на глина. За първи път е получен в груб (нечист) вид през 1825 г. от датския физик Ханс Кристиан Оерстед. Немският химик Фридрих Вьолер през 1827 г., използвайки редукция с калий, произвежда алуминиева пудра, а през 1845 г. и малки зрънца на

метала, от които определя някои от неговите свойства: специфично тегло, еластичност и стабилност на въздуха. Финансиран от Наполеон III, френският химик Анри Сент-Клер Дьовил разработва промишлен способ за получаване на алуминий, но поради високата цена на електроенергията той се оказва много скъп и към този момент металът струва повече от златото. С дванадесет малки слитъци новият метал алуминий е представен на публиката през 1855 г. по време на парижкото изложение *Exposition Universelle*. Почти веднага след това търсенето на този „магически“ метал се увеличава значително. Още тогава блясъкът и по-ниското му тегло в сравнение с други метали са разпознати като качества на метала, подходящи за изработка на бижута, и не след дълго френският елит започва да носи брошки и копчета, изработени от алуминий. Наполеон III е имал идея този нов метал да се използва за производството на леки оръжия и брони за неговата армия. Разочарован от трудния и скъп процес на извличане на по-широко разпространения метал на Земята спрямо златото, той нарежда запасите от алуминий да бъдат разтопени и пресовани в прибори за хранене. Според слуховете, при официални приеми самият Наполеон III се е хранил с

алуминиевите прибори и посуда, докато гостите му трябвало да се задоволят с такива, направени от злато. Всичко това се променя тридесет години по-късно. През 1886 г. откритието за промишлен способ за добив на алуминий е направено от Пол Еру и Чарлз Мартин Хол, напълно независимо един от друг, почти по едно и също време във Франция и Америка. Поради тази причина процесът (който се използва и до днес) се нарича процес на Хол-Еру в чест на двамата.

Името на химичния елемент идва от латинската дума *alumen* за *Alaun* (стипца). Употребяват се две имена за елемента: *Aluminium* (по света) и *Aluminit* (в САЩ и Канада). Алуминият е относително мек, траен, лек и ковък метал с цвят, вариращ от сребрист до мътно сив в зависимост от грапавината на повърхността. Има около три пъти по-ниска плътност и модул на еластичност от стоманата, но е значително по-лесен за обработка, включително за отливане, изтегляне и екструдирание. Температурата му на топене е 660,323 °C. Характерни за алуминия са относително ниската му плътност и устойчивост на корозия. Той е сред малкото метали, които запазват пълната си сребриста отражателна способност и във вид на фин прах, което го прави ос-

новен компонент на много сребърни бои. Има висока отражателна способност и лесно се полира. Чистият алуминий и някои от неговите сплави притежават много висока корозонна издръжливост във вода. Благодарение на кубичната си решетка алуминият притежава добра пластична деформация, което го прави технологичен – лесно се поддава на валцоване, пресоване, коване и щамповане. Много от алуминиевите сплави не стават крехки при много висока температура. Издръжливостта на разтегляне на чистия алуминий не е голяма, но на неговите сплави е 10 пъти повече от тази на средно легирана стомана. Това е метал с добра здравина, но също така е изключително лек и пластичен, и много по-лек от стоманата. Всъщност това го прави идеален за всяко приложение, където теглото е фактор от изключително значение, като например в самолетната и автомобилна промишленост. Химичните свойства на алуминия, неговата разпространеност и цена са факторите, които му отреждат второ място в световния пазар на метали. А това е индикатор за търсене на разнообразни възможности на материала. Важен факт е, че е 100% рециклируем, което също допринася за разширяване възможностите на материала и до голяма степен го прави материал

на бъдещето. В процеса на промишлено производство на детайли и продукти от алуминий, за да се използват и по-добрият характеристиките на материала, като ниска плътност и мекота, се използва технологията за анодиране. Това е технология, съчетаваща науката с естетиката, предлагайки едновременно защита и красота. Представява сложна повърхностна обработка, при която метали, предимно алуминий, се подлагат на киселинна и последваща обработка с електрически ток. Този процес предизвиква окисляване на повърхността на метала, образувайки издръжлив защитен слой. Чрез анодиране алуминият придобива повишена устойчивост на корозия, подсилена повърхност и естетическо покритие. На практика, анодираните повърхности стават много по-устойчиви на износване, граскотини и ежедневно ожулване, което гарантира качеството на детайла и продукта във времето. Освен със своите защитни характеристики анодирането играе ключова роля и в естетическите подобрения на повърхността на детайла. Процесът може да бъде пригоден за получаване на разнообразна повърхност – от лъскава до матова такава в зависимост от предварителната обработка. Постоянният и контролиран кислороден слой може да бъде

допълнително оцветен за постигане на специфични цветове. Това прави процеса на анодиране предпочитан за индустрии и сфери, където функционалността и естетиката са от първостепенно значение, т.е. и в бижутерията. Съществуват три типа анодиране: Тип I – при него се използва органична киселина – най-често хромова. Тип II е един от най-разпространените. При него се използва сярна киселина. Този метод предлага добър баланс между дебелина, защита и естетика. В покритието могат да се използват допълнителни багрила, за да се постигне разнообразна палитра от цветове. Благодарение на своята гъвкавост анодирането със сярна киселина намира приложения в много индустрии – от космическото пространство до потребителските стоки. Тип III наричен „твърдо анодиране“, се характеризира със създаването на особено дебел и твърд кислороден слой, което го прави идеален за компоненти, подложени на силно износване или корозионна среда. Обичайните приложения на този тип включват военно оборудване, промишлени машини и съдове за готвене. Етапи на анодиране:

- заготовката действа като анод в електролитна клетка с киселинен разтвор като електролит.
- Електрохимичната реакция възниква

по повърхността на метала, когато се прилага постоянен ток, образувайки стабилен кислороден слой. Фактори като плътност на тока, концентрация на използваната киселина, температура и продължителност влияят върху характеристиките на слоя. При желание за допълнително оцветяване на детайла се използват органични багрила, които произвеждат широка гама от цветове, също и неорганични метални соли, които предлагат повече издръжливост, но по-ограничени цветови възможности.

Бижутата и аксесоарите често са обект на постоянно износване, което ги прави податливи на драскотини, вдлъбнатини и общо износване. Анодирането позволява на бижутерите да постигнат широк спектър от живи цветове, което означава, че бижутата могат да бъдат персонализирани според индивидуалните предпочитания или съответстващи на дизайнерската концепция. Защитният кислороден слой значително подобрява устойчивостта на износване на бижутата, като гарантира, че те запазват своя блясък и структурна цялост дори след продължителна употреба. Освен това предотвратява потъмняването и намалява шансовете за алергични реакции, което прави бижутата безопасни за чувствителна кожа. Стандартното и широко

разпространено разбиране за бижутата е, че те са отражение на богатство и статус. Благородни метали, скъпоценни камъни, бронз, желязо и стъкло са популярни материали, използвани още от древността. Едва през втората половина на XIX век за първи път бижутата излизат отвъд символа на статута, като през XX век се правят все повече и повече експерименти с необичайни материали и нови концепции. Този процес на трансформация в бижутерията продължава и след средата на 60-те години на XX век, когато нестандартните материали определено заемат своето място в дизайна на бижутата. Алуминият безспорно е един от тях. Използван като материални и естетически качества в цялостна връзка *материал – форма – функция*. Като най-ярки примери за въвеждането и използването на този материал през периода можем да посочим бижутата на: Гиз Бейкър (Gijs Bakker) – серия гривни (1971), гривна за рамо Кноор (1967), серия колие и гривна Stovepipe (1967) и орнамент за врата (1967); механично съглобяващата се гривна от две части на Франсоа ван ден Бош (Françoise van den Bosch) от 1970 г.; гривната на Ханс Апенцелер (Hans Appenzeller) от 1972 г., както и гривната на Карлоте Ван Дер Валс (Charlotte Van Der Waals) от 1973 г. (**фиг. 1**). Тези авто-

ри са пионерите в концептуалното използване на нестандартни материали в съвременната бижутерия. Концепцията, изградена от материалните качества и характеристики на използваните нестандартни материали и привеждането им в принципи, демонстриращи връзка между форма, функция и естетика. Материалът алуминий и неговите сплави имат широко спектърно приложение: в различни промишлености, при изготвяне на битови и конструктивни елементи; играят ключова роля в авиацията и намират значително приложение в транспортната промишленост и строителството.

Алуминият, като технологично произведен в разнообразни профили материал се използва за изходен материал от съвременните дизайнери на бижута както за уникални образци, така и в бижута за серийно производство. Профилът на тръбата „развит“ на модулна принцип в някои примери, допълнен и комбиниран със свързващи материали, има разнообразни решения. Като примери можем да разгледаме: гривната за серийно производство от 2018 г. на Евгения Цанкова – минималистична форма от две еднакви части тръба в комбинация с ластик, даващ възможност за разширяване/отваряне при поставяне на гривната, както и за анодиране на тръ-

бата в разнообразна палитра; модулните решения и сложни структури от готови тръби в колиетата VERLÄUFE от 2013 – 2014 г. на Сузана Хамер (Susanne Hammer) (фиг. 6), както и множество други колиета от кръгъл и квадратен профил тръби; гривните Eve за Колекция „Паскал“ от 2008 г., изработени от Sara profile на Claesson Koivisto Rune; гривната Lamela на Кристиан Агам (Krisztián Ádám). Готова производствена ламарина с въздушна структура от кръгли отвори е използвана от Димитър Делчев и чрез пластична деформация са постигнати „меки“, обемни форми в серия бижута от гривни и брошки (фиг. 8). Повечето автори и дизайнери по-често са склонни да избират техники за студена обработка на алуминия, чрез които създават интересни и необичайни „решения“ от механичните свойства на материала, често доста различни от „традиционните“ бижута. В допълнение на тях се използва и необходимият слой анодация не само като повишаващ устойчивостта на износване, но и като естетически слой, използвайки възможността за разнообразна цетова палитра, която материалът алуминий има като предимство пред другите метали. Студената обработка включва рязане и огъване на листов материал, както и използване на готови профили от широ-

кото му приложение като технологичен материал. Най-разпространената форма на готов профил е телта. Използвана е като възможност за създаване на ефирна и свободна форма от Фриц Майерхофер (Fritz Maierhofer) в серии брошки и пръстени, които описват сложни линии в пространството и допълнително анодирани в ярки цветове. В колието Thoughts (2005) Елизабет Руан (Elizabeth Ryan) „записва“ своите мисли от алуминиева тел, допълнително прахово боядисана в многослойна конструкция, създаваща усещане за обем и дълбочина. Маргит Харт (Margit Hart) използва листов материал със сложна силуетна линия и запомнящ се контрастен цвят в сериите брошки от 2014 г. и 2016 г. Наслаяването на листов материал като възможност за изграждане на формата предоставя възможност и за използване на различна повърхностна обработка и цвят във всеки слой, което е демонстрирано в серията брошки Galaxy от 2005 г. на Меган Оурек (Meghan Oourke). Примери за други интерпретации на наслаяване са гривните Numero 29 на Марк Ферер (Marc Ferrer Cunyat) (**фиг. 5**) и Slice на Кристиан Агам (Krisztián Ádám).

Възможността за използване на цвета като специфично предимство на материала алуминий е интерпретирана по различен начин от Джейн Агам (Jane

Adam). По повърхността на сеплата форма (огънатата лента) на гривната цветовете от анодацията преливат един в друг като в живописна, акварелна картина. Масовото разпространение на материала алуминий се асоциира повече и с материали от нашето ежедневие, като кутия за напитки (кенче) или тънък лист домакинско фолио, които приемаме за даденост. Възможността за рециклиране на алуминия, както и широката му разпространеност в заобикалящия ни свят в обичайни предмети, се използва като концепция от много автори. Примери са: експерименталният проект, включващ четири брошки от преизползвани готови конструктивни елементи. „Разместване“ от 2018 г. на Яна Юнакова (**фиг. 11**); формата на стандартно алуминиево кенче е използвана в брошката Unopened Energy Can от 2021 г. на Ана Бьорцок (Anna Börcsök) (**фиг. 9**); кенче в комбинация с PET бутилки в колието на Алис Лобато (Alice Lobato) и алуминиевото фолио от шоколадови изделия, използвано в комбинация с полускъпоценни камъни и злато в брошката на Едгар Моса (Edgar Mosa).

Алуминият не е материал, който веднага се поддава на производство на бижута, но все по-често се използва в съвременната бижутерия както в уникални авторски обекти, така и в по-го-

леми дизайнерски серии. Недостатъкът за повечето бижутери е, че алуминият е специфичен за заваряване, изисква специализирано оборудване. Въпреки тази особеност на материала пример за използването на тази технология е брошката A Facade 35 g от 2023 г. на Ю-хунг Парк (Ju-hyung Park) (**фиг. 4**), в която специфичната форма на заварката е използвана като детайл. Ниската температура на топене е предимство при отливане на материала алуминий. Лесната пластична деформация, възможността за получаване на специфична повърхност и допълнително оцветяване са използвани и интерпретирани в гривните от 2010 г. на Марк Монцо (Marc Monzó) (**фиг. 2**), както и в брошките Flower pins от 2005 г. на Меган Орурк (Meghan Oroure) (**фиг. 7**) и Wrinkled от 2019 г. на Чиен Ю Лиу (Chien Yu Liu). Ниското относително тегло, мекощата и лесната обработка на материала са използвани като концепция в сериите брошки чрез отнемане/„изсичане“ на плътно парче алуминий в абстрактни или природни форми цвета на Юта Калфелц (Jutta Kallfelz), Schild (Shield) от 2015 г. (**фиг. 3**) и тези на Лин Бачелдер (Lynn Batchelder) от 2021 г.

Алуминият, като материал и себестойност предоставя възможност за бижута с голям обем и ниско отно-

сително тегло, което е предимство и необходимо условие за удобство при носене. Други автори използват алуминия в комбинация с различни материали като камък, хартия, текстил, фоуминг хартия, магнити, плексиглас, сребро, като плоскост за трансфериране на изображения и др. Примери за тези комбинации виждаме в серията пръстени – комбинация от алуминий и фоуминг хартия – на Димитър Делчев, и в серията пръстени „Вързани“ на Евгения Цанкова – комбинация от алуминий и ръчно багрено памучно въже от 2013 г. (**фиг. 10**).

Към днешна дата употребата на материала алуминий в дизайна на съвременните бижута се развива на базата на неговите химични свойства и характеристики по начин, който нагласява вече широката и типична масова употреба на материала: дали като използване на специфичните качества на материала, дали в комбинация с различни материали, дали като рециклиране или преизползване на широко разпространени индустриални елементи или масово използвани продукти от нашето ежедневие. Мисля, че е справедливо да се каже, че алуминият не е от често използваните метали в бижутерията въобще, но е материал с огромни възможности и потенциал, продукувани

както от техническите и естетическите му характеристики и свойства, така и от разпространеност, цена, възможност за рециклиране и иновации в употребата му. Представените систематизирани и анализирани примери онагледяват и популяризират материалните и естетически качества и предимства на метала, използвани специфични подходи, представящи разширяващото се поле на употребата му в съвременния дизайн на бижута. Сигурна съм, че използването на материала алуминий ще представлява интерес за нови интерпретации в тази сфера поради многообразието от подходи в употребата му – от една страна, разширяващата се употреба на самия материал, възможността за прилагането му във всички технологии и форми от бижутерията (колиета, гривни, брошки и др.), добавяне на широка палитра от цветове и не на последно място, възможността за рециклиране.

БИБЛИОГРАФИЯ:

56 bracelets, 17 rings, 2 necklaces, (exhibition catalogue), 1974. *CONTEMPORARY JEWELRY*. Online. Available from: <https://hedendaagsesieraden.nl/2019/04/07/56-bracelets-17-rings-2-necklaces/>

CARTLIDGE, Barbara, 1985. *Twentieth-Century Jewelry*. First Edition. New York, NY: Harry N Abrams Inc. ISBN 978-0-8109-1685-2.

Early Years 1969-1983 | Hans Appenzeller Jewelry, [n.d.]. Online. Available from: <https://www.appenzeller.nl/retrospective/early-years-1969-1983/> [Accessed 26 October 2024].

KLIMT02.NET, [n.d.]. Klimt02.net. Online. Available from: <https://klimt02.net/> [Accessed 26 October 2024].

ZIJL, Ida Van, 2007. *Gijs Bakker And Jewelry*. 1st edition. Stuttgart: Arnoldsche Verlagsanstalt. ISBN 978-3-89790-223-7.

Алуминий, 2024. *Уикипедия*. Online. Достъпен на: <https://bg.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%90%D0%BB%D1%83%D0%B%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%B9&oldid=12316716> [Посетен 26 октомври 2024].



1



3

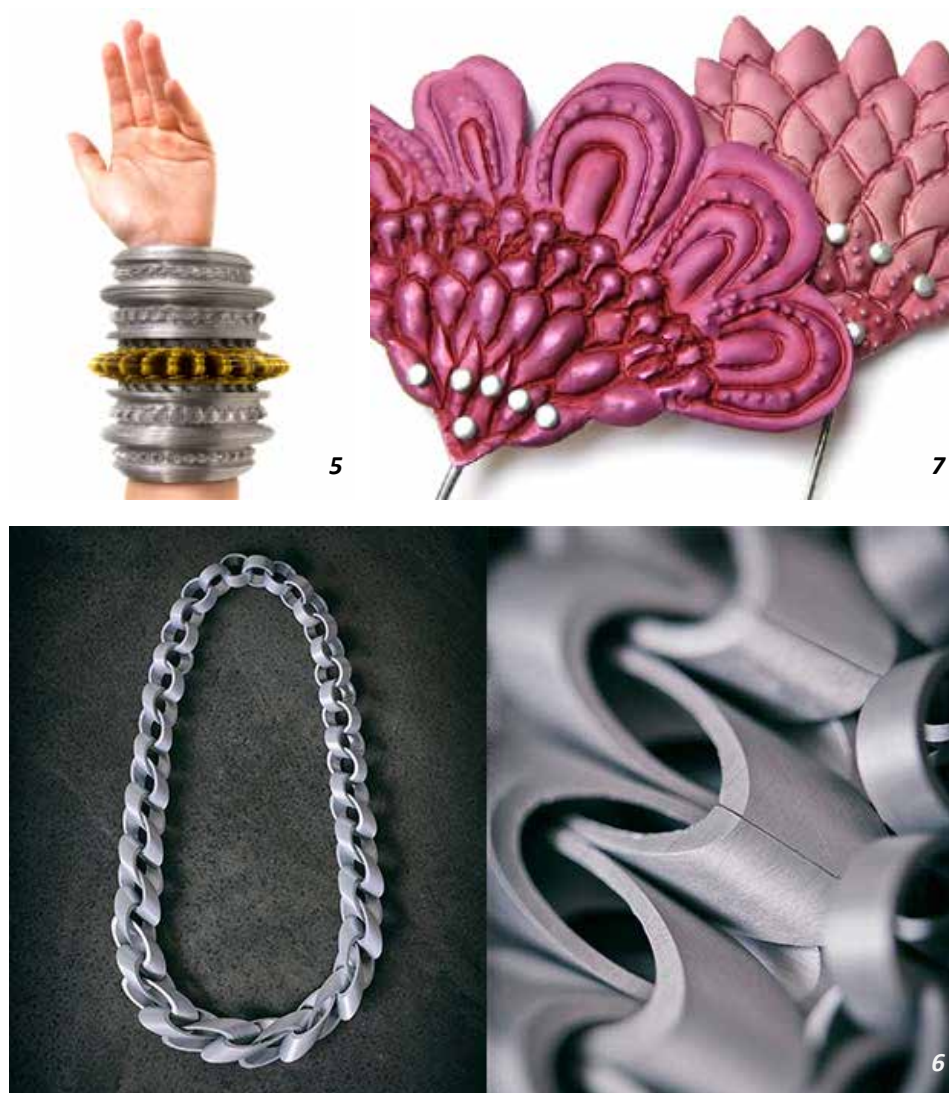


2

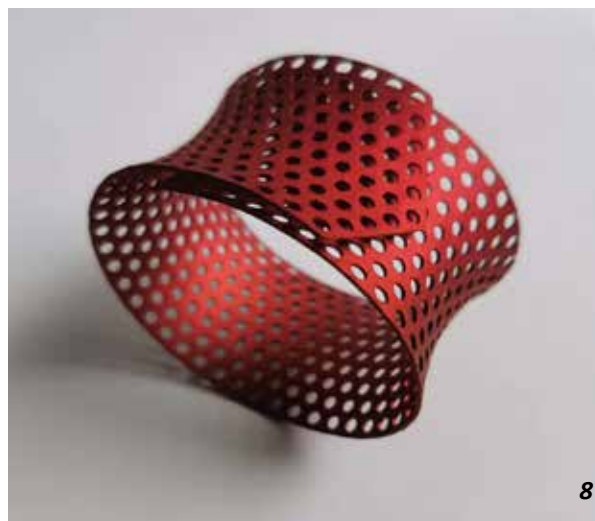


4

1. Карлоте Ван Дер Валс (Charlotte Van Der Waals), гривна, 1973
2. Марк Монцо (Marc Monzó), гривна, 2010
3. Юта Калфелц (Jutta Kallfelz), брошка *Schild*, 2015
4. Ю-хунг Парк (Ju-hyung Park), брошка *A Facade* 35 g, 2023



5. Марк Ферер (Marc Ferrer Cunyat), гривна *Numero 29*, 2023
6. Сузане Хамер (Susanne Hammer), серия колиета *VERLÄUFE*, 2013–2014
7. Меган Орурк (Meghan Orourke), брошки *Flower pins*, 2005



8



9

8. Димитър Делчев, гривна, 2022

9. Ана Бьорцок (Anna Börtsök), брошка *Unopened Energy Can*, 2021



10



11

10. Евгения Цанкова, серия пръстени *Вързани*, 2013
 11. Яна Юнакова, брошка *Разместване*, 2018

СТЕПЕНИ НА СЪХРАНЕНОСТ ПРИ МОНЕТИ ОТ АРХЕОЛОГИЧЕСКИ ОБЕКТ ЕМПОРИОН ПИСТИРОС

Емилия Колева

Археологическото проучване на емпорион Пистирос продължава без прекъсване от 1988 г. до момента (36 години). Обектът се намира в югозападна България между северните склонове на Родопите и предпланините на Средна гора на територията на община Септември. Намира се в непосредствена близост до р. Марица. Разкопките разкриха източната крепостна стена с порта, външна кула и бастион изградени от каменни блокове, структури с комерсиален, жилищен и религиозен характер както и улици с каменна настилка и добре изградена канализационна система¹ (**фиг. 1**). Пистирос е бил обитаван от траки и гърци от Егейското крайбрежие от втората половина на 5 до 2 в. пр.н.е. Името и статута му са известни благодарение на каменен надпис на старогръцки език, открит през 1990г. Той е датиран около 350 г. пр.н.е. като в него се упоменават правилата на съжителство между търговците от о-в Тасос, Аполония и Мароней и местното население, както и е упоменато

името Пистирос и статута му на търговско селище – емпорион². Находките открити на Пистирос включват гръцка рисувана и чернофирнисова керамика, както и местна керамика правена на колело и на ръка, декорирани глинени олтари/есхари, бронзови орнаменти и украшения, железни оръжия и въоръжение, каълпи, поти, духала и гр.

Откритите при разкопките на емпорион Пистирос над 1800 монети хвърлят светлина върху неговите вътрешни и външни търговски контакти. Представени са монети на няколко тракийски владетели, на македонски владетели и монети на автономни гръцки градове. През археологическия сезон на 1999 година в последния работен ден от пет месечните проучвания, в квадрант А20 беше открит глинен съд (ойнохое) с колективна монетна находка, състояща се от 549 сребърни тетрадрахми и драхми и 3 златни статера. (**фиг. 2**) Съкровището е датирано около 270 г. пр.н.е.³ Повечето сребърни монети са покрити с дебел слой от сребърен хлорид, при някои се наблюдава само черен сулфиден слой корозионни продукти. Нито една монета няма корозионни продукти със зеленикав цвят, характерни за сплави на базата на мед, което означава, че среброто от което са направени е с малко примеси. Бяха про-

ведени комбинирани химични и механични методи на отстраняване на корозионните продукти при наблюдение под микроскоп. Според вида на протеклите корозионни процеси, както и според степента им на съхраненост монетите от емпорион Пистирос могат да бъдат разделени в няколко отделни групи. В първата група са монети от медна сплав, които имат отлично съхранен релеф в много тънък слой патина намиращ се непосредствено до металното ядро. **(фиг. 3)** Корозионният слой и почвените отложения намиращи се върху патината на монети от този тип е отстраняван механично при наблюдение под микроскоп използвайки различни ръчни инструменти. По този начин благородната патина може да бъде съхранена. Следващата група монети, както и първата група имат отлично съхранен релеф. **(фиг. 4)** Разликата тук е, че оригиналната повърхност е съхранена в дебел корозионен слой, който често е много крехък. Отстраняването на повърхностните наслоения и корозионните продукти на такива монети може да бъде много трудна задача, което да доведе до нарушаване на целостта на оригиналната повърхност. Третата група монети, които се срещат на Пистирос имат частично запазен релеф. Те са пример за локална корозия при която

се наблюдават области с т.нар. „брагавици“ под които няма запазен оригинален релеф. **(фиг. 5)** Отново се провежда механично отстраняване на корозионните продукти, но вече се използват и електрически инструменти (като микромотори) с различни накрайници. Последната група монети са много лошо запазени. **(фиг. 6)** При тях няма съхранен релеф. Обикновено те имат много груб, дебел корозионен слой често разслаяващ се в дебелината, и много малко запазено или изцяло преминало в корозионни продукти метално ядро. Много от монетите открити в каналите на Пистирос са в това състояние.

Отделна част от монетната колекция са група монети които имат ядро от медна сплав и покритие от сребърно фолио. Примери за такива монети са монета на Филип II, на Дамастион, Тасоски монети тип Сатур и нимфа и монети на Тракийски Херсонес. **(фиг. 7)** Типични за тези монети са корозионни продукти със зелен цвят. При откриването им в терена те изглеждат като монети направени от медна сплав. **(фиг. 8)** При всички тези монети е налице галванична корозия, която протича когато два различни метала са в близък контакт при наличието на влага. При тази реакция металът, който се намира по-надясно в реда на относител-

ната активност на металите се съхранява по-добре. В конкретния случай това е среброто. Именно поради тази причина се наблюдава корозия със зелен цвят, която е характерна за медните сплави. Принципно този тип монети са реставрирани чрез комбиниран химичен и механичен метод. За химическото отстраняване е използван Комплексон III. Технологията по която са били направени този вид монети е чрез увиване на сребърно фолио около ядро от медна сплав, като в последствие са били нагривани и отсичани. Има два известни метода в древността с които това е можело да бъде направено. При първия фолиото е било припоено към ядрото чрез твърд припой (съставен от сребро и мед). При втория метод фолиото се увива около металното ядро без да се поставя свързващ слой помежду им. Близкият контакт между металите при нагриване позволява свързването им чрез ограничено топене като създава здрава връзка. На емпорион Пистирос е открита монета от типа сатир и нимфа, която най-вероятно е заготовка или брак и която ни дава информация, че има не един а няколко слоя сребърно фолио поставени един върху друг. (фиг. 9) Има и друг пример от същия тип монети при които се вижда наличието на голен слой. И един любопитен пример

от три слепени заедно монети на Тракийски херсонес направени по същият начин (фиг. 10). При наблюдението под микроскоп се откри малко количество текстил съхранен в корозионните продукти. Проучващият археолог Проф. Ян Боузек смята, че това са останки от торбичка в която са се съхранявали монетите.

Монетите от археологически обект емпорион Пистирос с голямото си многообразие представляват интерес както от реставрационна така и от нумизматична гледна точка. Планира се да бъдат направени рентгено флуоресцентни анализи (XRF) на всички посребрени монети, както на фолиото така и на ядрото с цел изясняване на състава им, което впоследствие да послужи за създаване на база данни. При някои от монетите могат да бъдат направени и металографски анализи, но само върху екземпляри, които позволяват това за да се изясни кой от двата метода е бил използван за посребряването им. За момента е направен рентгено флуоресцентен анализ (XRF) само на една монета от типа Тракийски херсонес, който показва, че сребърното фолио всъщност е само 30-40% сребро, а останалото е калай. Тези монети са отлична основа за следващи проучвания и изследвания.

БИБЛИОГРАФИЯ

BOUZEK, Jan, DOMARADSKI, Mechislav and ARCHIBALD, Zofia, 1996. *Pistiros I: excavations and studies*. [1st ed.]. Prague: Charles University Press. ISBN 978-80-7184-182-1.

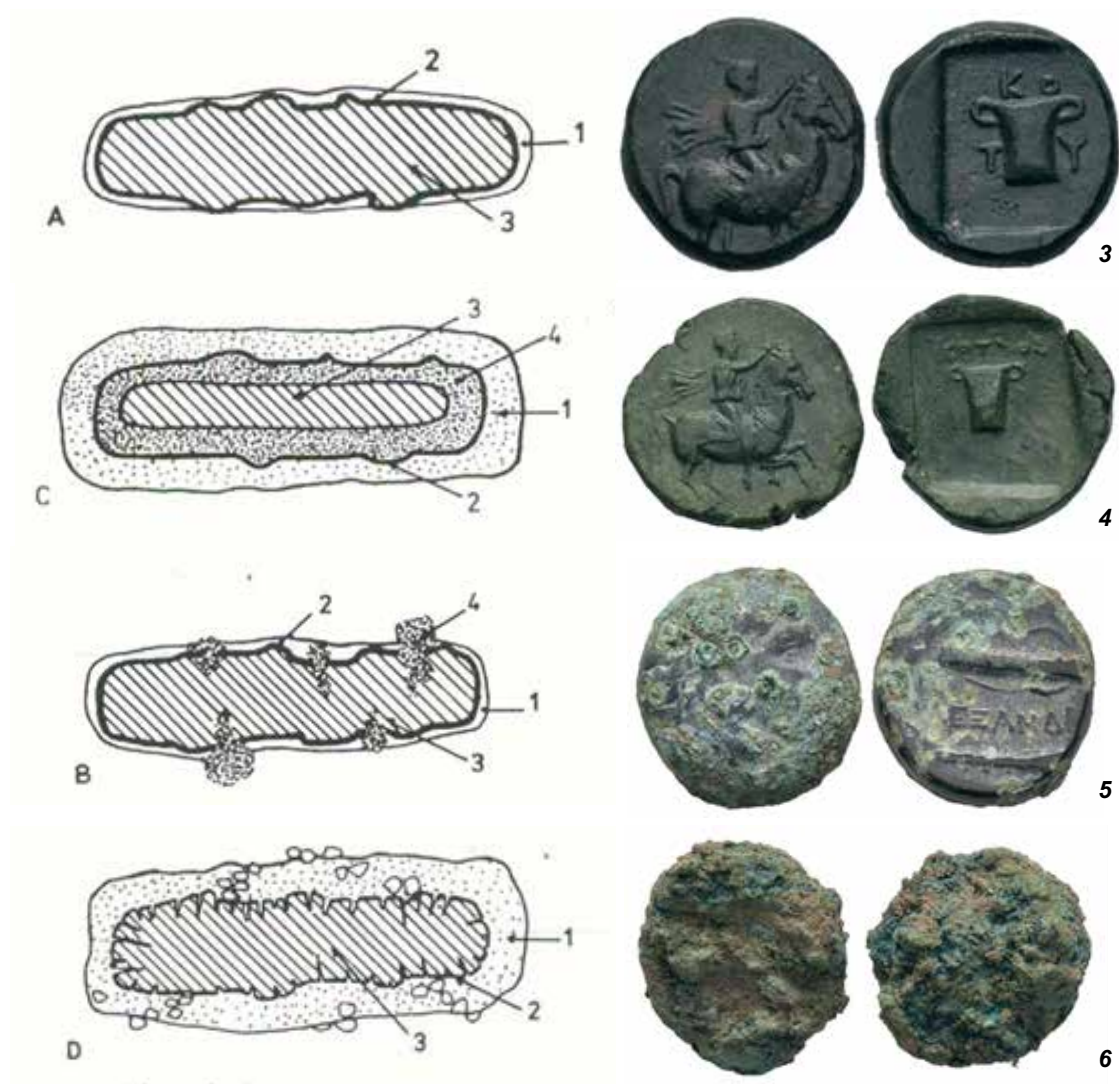
BOUZEK, Jan, MILITKÝ, Jirí, TANEVA, Valentina and DOMARADZKA, Ewa (eds.), 2017. *Pistiros VI: The Pistiros Hoard*. Online. Karolinum Press, Charles University. ISBN 978-80-246-3301-5. Available from: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/distributed/P/bo26310987.html> [Accessed 29 October 2024].

DOMARADSKI, Mechislav, 1996. Interim report on archaeological investigation at Vetren-Pistiros, 1988 – 94. In: *Pistiros I: excavations and studies*. 1st. Prague: Charles University Press. ISBN 978-80-7184-182-1.

VELKOV, Velizar and DOMARADZKA, Lidia, 1996. Kotys I (383/382 – 359 B.C.) and emporion Pistiros in Thrace. In: *Pistiros I: excavations and studies*. 1st. Prague: Charles University Press. Pistiros I. ISBN 978-80-7184-182-1.



1. Аеро фотография на част от археологически обект емпорион Пистирос, включващ източната порта и крепостната стена заедно със структурите около тях
2. Колективна монетна находка от 549 сребърни тетрадрахми и драхми, и 3 златни статера



3. Монета на тракийски владетел с много добре съхранен релеф в благородна патина
4. Монета на тракийски владетел с много добре съхранен релеф в дебел корозионен слой
5. Монета на македонски владетел с характерни локални нарушения на релефа
6. Монета, при която оригиналният релеф не е съхранен.



7. Монети на Филип II и на Дамасион с ядро от медна сплав и покритие от сребърно фолио
8. Монета от о-в Тасос от типа *сатир и нимфа* с ядро от медна сплав, покрито със сребърно фолио
9. Монета от о-в Тасос с частично запазено сребърно фолио. Детайл на сребърното фолио
10. Три слепени монети на Тракийски херсонес, преди и след реставрация. Микроскопска снимка на останки от текстил, открит върху монетите

СКУЛПТУРНАТА КОМПОЗИЦИЯ „АРЛЕКИН“ ОТ ГАЛИН МАЛАКЧИЕВ

доц. Емил Бачийски

Галин Малакчиев завършва Висшия институт за изобразителни изкуства „Николай Павлович“ през лятото на 1961 г. с отлична оценка за дипломната си работа, както и с впечатляващо одобрение от цялата професионална общност. Творческите му постижения, постигнати чрез едва няколко създадени композиции, са отбелязани във всички публикации, посветени на абсолютистите от Академията, като в повечето статии освен положителните отзиви са представени и фотографии на „Африка“ или „Момче с лък“, което също може да бъде разглеждано като висока степен на признание. Името му се превръща в синоним на талант и скулпторно майсторство, на пример за подражание. Младежките и студентски години, изпълнени с преследвания, заплахи и наказания, протекли под угрозата на наложените от социалистическия режим етикети „син на царски офицер“, „изключен от Комсомола“, „изселен със семейството си от София“, сякаш са забравени, а бъдещето пред него изглежда светло и многообещаващо. Приел като единствена възможност за житейска реализация „идеята“ да бъде художник,

Галин посвещава цялата си енергия на това поприще. А този избор предполага много усърдна самостоятелна работа в ателието и редовно представяне на произведенията в общите изложби, които, програмирани и осъществявани само с разрешението и под ръководството на Съюза на българските художници (СБХ), са единствената възможност за творческа изява.

След решенията на Априлския пленум от 1956 г., през 60-те години на XX век в културните сектори и направления настъпва частична либерализация. Във всички творчески организации и в частност в СБХ обаче, наред с професионалните кадри фигурират и идеологически специалисти, стриктно следващи нормативите на управляващата Българска комунистическа партия (БКП). Те определят платформата, посоките и тенденциите за развитие на българското изобразително изкуство: *Именно Съюзът като институция обхваща в единна координатна система както общите норми за обезпечаване на творческата дейност на художника (с ателиета, изложбени зали, материали, творчески бази и т.н.), така и с принципите за създаване, оценяване, социализиране и популяризация на творбите* (Доневска 2012, с. 180). Творчество заради самото творчество е почти невъзможен процес. За да съществува

един художник, неговите произведения трябва да бъдат легитимирани пред официална власт, гилдия и едва тогава пред публика.

На регулярно провежданите открити обществени дискусии и беседи, непрекъснато се изказват препоръки за отдалечаване от изобразителните похвати във времето на „култа към личността“, от принципите на академичния натурализъм и шаблоните в сюжетното развитие на композициите, от фалшивата идеализация и красота на образа и се апелира за търсене на по-истински и пълнокръвни герои. Все повече се споменава въпросът за актуализация на понятието личен почерк и за разширяване на кръга от варианти пред автора при избор на тема и изразни средства. Официално цензура не съществува, с времето все по-рядко ще бъде употребяван и терминът „социалистически реализъм“ за сметка на по-често срещаното понятие „субективизъм в изкуството“. Това разбира се не е разрешение за публично споделяне на ненормативни индивидуални възгледи, както и никъде не се обсъжда темата за свободата на личността, и всъщност проявата на собствено мнение може да доведе до забрана на правото на творчество, защото при подготовката и реализацията на общи

изложби назначените от ръководните органи комисии и журита продължават педантично да спазват установените канони и отхвърлят всяка по-различна авторска позиция. Всъщност при онези условия такава беше и първичната функция на всяко жури: *да отстранява всичко, което се отклонява от казионните стандарти, и да държи в несигурност и идеологическо подчинение твореца* (Аврамов 2015, с. 24–25). Тази мярка ще доведе до драматичната масова тенденция за търсене на компромиси и баланс в креативната дейност, за възприемане на самоограниченията и автоцензурата като нормална стратегия в творческия акт.

Сцената с най-голяма стойност за представяне на едно произведение през този период ще бъде продължението на създадената преди Втората световна война и възстановена традиция приблизително на всеки две години (... , 1952, 1954, 1957) да се организира Обща художествена изложба (ОХИ). Най-значителното и представително събитие в национален мащаб, форумът е показател и мерило за моментното състояние и най-новите творчески резултати и явления. От 1959 г. (15 години от 9 септември 1944 г.) стартира практиката някои ОХИ да бъдат посвещавани на важни за социалистическото движение

годишнини и те са обявявани за „юбилейни“. През 60-те години основната насока на изложбите се обвързва и с предстоящи конгреси на БКП или актуални за обществото теми, които, макар и с по-общо формулирани заглавия, задължават авторите към търсене на по-голяма конкретност в идеята и изображението.

Общата художествена изложба през 1964 г. е посветена на двадесетгодишнината от 9 септември 1944 г. и е разделена на две отделни събития. От 18 до 31 декември в залите на „Гурко“ 1 Комитетът по култура и изкуство и СБХ организират Национална изложба „Скулптура и графика“, а живописните произведения са представени в началото на 1965 г. В живописния раздел се запазва тенденцията за все по-свободно боравене с форма и цвят, но живописът по презумпция притежава и много повече варианти за изграждане на композиция чрез двуизмерните по същност картини, целящи да създадат илюзия за триизмерно пространство и дълбочина на плановете според законите на линейната или въздушната перспектива. Естественият характер на скулптурата и невъзможността за работа с мизансцен и обкръжаваща среда определят посоката за представяне в изложбата главно на еднофигурни и двуфигурни из-

ображения (с изключение на „Пионери“ от Любомир Далчев). Отново, подобно на предишните ОХИ, преобладават портрети и изпълнени от гипс „строители и работници“ със сведени до минимум допълнителни елементи, подчертаващи разказа.

Може би отличаващи се от общото русло и като избор на тема, и като пластично третиране са „Орфей“ на Величко Минеков и поредната композиция на Малакчиев. Според една късна творческа автобиография, тя е озаглавена „Арлекин. Баланс“, но на самата изложба, както и в последвалите статии, в официалните публикации, албуми и каталози фигурира под името „Цирков артист“. И ако „Орфей“ все пак прави препратка към историческото минало и осъществява връзка с призивите за „национално“ в изкуството ни, то „Цирков артист“ няма нищо общо с разпространените през последните двадесет години сюжети. Не само че не интерпретира заложената основна линия на изложбата за обвързаност с идеите на социалистическата революция, но е необичайно и нестандартно решение в контекста на българската скулптура.

В личното творчество на Галин появата му обаче може да бъде разглеждана като закономерно следствие от движението по една предварително

начертана траектория и като епилог на обособен авторски цикъл, съставен от четири последователни във времето, макар и независими едно от друго в тематичен план, произведения. След „Африка“, „Момче с лък“ и представеното на ОХИ през 1962 г. „Пълнолетие“, „Арлекин“ е финален елемент от тетралогия, изследваща различните постановъчни варианти за изграждане на композиция в голямоформатната фигуративна пластика. При предишните три структури има постепенно изправяне със съответното развитие на човешките тела в пространството, но те все още остават прикрепени, фиксирани и неразривно свързани към стабилна и плътна материална база. Новото изображение не е здраво стъпило на терена, то е отделено на около 40 сантиметра от земята чрез равностойно участващ в общата конфигурация постамент от семпла ажурна стоманена конструкция, а композицията се разгръща във въздуха с амбицията да бъде първата в скулптурата фигура, „ходеща по въже“.

Продължителните творчески анализи и опити върху психологическите измерения на понятието „равновесие“ и превъплъщението им в конкретна пластична форма тук достигат до кулминация. Материализирането на ос-

новната идея чрез маркираната характерна поза на балансираща върху въже фигура отново е съпроводено от вложените в образа емоционални състояния. И отново, сложната еквилибристика във видимия триизмерен модел отразява буквално вътрешните персонални настроения на автора. Проблемите в личния живот, несигурността и противоречивата ситуация в професионалното поприще рефлектират в творчеството, житейските колебания намират своя веществен израз като скулптурна метафора. Споделянето на собствената екзистенциална и философска позиция прераства в универсална история, разказваща за стремежа на индивида за откъсване от матрицата, но също и за невъзможността за съществуване извън системата, за необходимостта от внимателно лавиране в битие и художествена дейност.

Показателна в това отношение е и биографията на самата творба, която след процеса на създаване трябва да претърпи корекции, за да бъде допусната до участие в изложба. Чисто скулптурният ѝ проблем е за изява на равновесието, но принудата за последвалите експерименти с маски и шапки водят до промяна във формата и силуета, до трансформация на същността на авторската концепция. Без шапката

щеше да изглежда странно голяма фигура да балансира по острието, което в случая е реално, но може да бъде тълкувано и като имагинерна и символична граница, и така да предизвиква песимистични, дори зловещи и изключително опасни за времето асоциации. След появата на традиционния аксесоар от италианската Commedia dell'arte и под натиска на Всесилната комисия композицията е преименувана в „Цирков артист“. Главното ѝ послание все пак се запазва и разчита, но наложеният задължителен компромис остава като огромно огорчение в живота на Галин Малакчиев:

Аз бях направил една фигура, която и до ден днешен е в Националната галерия. Тя беше на въже, което никога не е правил през живота си досега. А другото беше по-интересно, че аз ѝ слагах и шапки, и маски, за да мога да я вкарам в тази изложба, защото аз я бях кръстил „Баланс“ и аз ѝ сложих шапка, за да стане „Цирков артист“. От това тя нищо не загуби, само аз загубих, защото загубих част от моята съвест (Малакчиев 1984).

Първоначално е моделирана в глина, но съществена скулптурна работа е извършена в гипсовия оригинал с внушителните за този жанр размери 280x80x100 см. Прецизното техноло-

гично изпълнение допълва темата за баланса чрез умело съчетание между носещата конструкция от желязо и заварената към нея вътрешна арматура на фигурата, която от своя страна осигурява по-смел пространствен аранжиринг на гипсовите сегменти. Би следвало образът да излъчва покой и съсредоточаване, но поредната игра с градивните оси, хармоничните взаимоотношения в пропорциите, развитието и посоките на крайниците създават и едновременно впечатление за динамика на формата. Ходилата, събрани едно за друго и илюстриращи деликатното пристъпване върху въжето, обгръщат тънката хоризонтална линия на металния профил. Движението на краката преминава в таза, откъдето чрез ротация и наклон под голям ъгъл продължава в леко деформирания гръден кош, за да завърши в позицията на главата и ръцете, възстановяващи равновесието в общата структура. Но илюзията за активно действие въпреки изпнатото като струна тяло се поддържа и от изместването на центъра на тежестта, идентифициращ се с линията между междуключичната ямка и стъпването на човешката фигура. И за разлика от предишните големи по размер фигури, ръцете на „Арлекин“ са „отключени“, далеч от тялото и свободно разперени

във въздуха, като са финализирани чрез тънки и фини, изящни, насочени нагоре пръсти. А компромисът с допълнително поставената шапка всъщност помага, като изостреният ѝ връх подчертава удължаването на детайлите и основната ориентация на антропоморфните елементи по вертикала – в контрапункт към статичното, успоредно на терена въже.

Подходът за натрупване на гипс върху металния скелет позволява и последвалото пилене и шлайфане на формите, допуска използването на коренно различни размери на сеченията на краиниците, които тук изглеждат удължени до невъзможност. Чрез отнемане на материал по повърхността излишното е отстранено до границите на предела, до изчерпване на потенциала, без да се преминава в гротеска. Този метод категорично разграничава композицията от тежките, груби, „паметникарски“ пропорции на типичните за периода фигури и масивни обеми. Отразяването и стилизацията на анатомичните качества са проведени без следа от пряко копиране на натурата, с откъсване от епидермалното подражание на видимото и като абсолютен антипод на „здравата“, имитативна, академична традиция. И без отстъпление пред изкушенията за контракция,

евентуална реализация от траен материал или обществена поръчка за паркова декорация, а решение в чист вид на индивидуален скулптурен проблем.

Малакчиев изгражда умението да не изследва микрозони и детайли във външния облик, а да третира скулптурната композиция като цялостна система, от която нищо не може да бъде премахнато и към която нищо не може да бъде добавено в името на единството между концепция и съдържание. Така, въпреки изящността и грациозността в движението на общия силует, формата и образът притежават монументално въздействие. И то е продиктувано не само от големите за кавалетна пластика размери, но и от внедрената психологическа характеристика в телосложението и портрета. Погледът е насочен някъде напред, но героят е самовглъбен, взрян навътре в себе си и недосегаем за външни посегателства. Концентриран е в опита си да запази равновесие и макар че на изложбата ще е озаглавен „Цирков артист“, той излъчва мълчание и тишина, тъга и меланхолия – ефирна фигура, без маса и тежест, извън време и пространство, балансираща във въздуха по тънката линия между физическите закони на материалната реалност и въображаемия свят.

Специфичният контакт, който произведението осъществява с обгръщащият го въздух, е коментиран в анализи от много по-късен период. В теоретичния си труд, фокусиран върху пластиката от метал в България, Зоя Лекова го дефинира като желание за преодоляване на гравитацията, за анализ от страна на Галин на гравитационните закони, както и начина, по който те се отразяват върху формите (Лекова 2023, с. 55). В изследването „Форми на съпротива“, разглеждащо политическите репресии срещу художниците в най-мрачните епизоди от историята на социалистическото изкуство, Красимир Илиев пише:

Тази хиперболизирана изаяност на фигурата, нейната неустойчива устойчивост е съпроводена с нещо много важно – празното пространство е част от пластичността ѝ. В сложно равновесие не е единствено фигурата, а и нейните плът и безплътие. И малко по-нататък в същия текст „Арлекин“ е определен като може би първата тотална творческа съпротива срещу социалистическия реализъм в скулптурата... (Илиев 2016, с. 141).

През 1964 г. обаче е напълно естествено коренното противоречие на композицията с номенклатурната идеология и практика да предизвика офици-

ално неодобрение. В статия за резултатите и постиженията от изложбата Димитър Остоич (сам участващ във всички ОХИ, предимно със скулптурни портрети) по вече установената в предишни публикации формула в началото припомня борбата срещу догматизма и остатъците от култа към личността, и за реакцията на Партията срещу „упростителството в изобразителното изкуство“ след Априлския пленум. Общо взето, Остоич намира гравивна критика към всички представени произведения, включително и на професорите Иван Фунев и Далчев. В пасаж за „Цирков артист“ той отново признава таланта и професионализма на автора, но задължително споделя и своите забележки:

Спорното в това произведение идва оттам, че скулпторът не е поставил в центъра на своето внимание духовната същност на човека, поради което търсената красота в движението не надраства границите на една формална задача. Освен това в строежа на формата някои детайли са твърде изсушени (ръцете и главата) ... (Остоич 1965, с. 3–9).

Негативно е и изложеното в „Народна култура“ становище на Фунев: [...] *източена фигура на полу-мъж, полу-жена с фини движения на пръсти-*

те и тялото, която ходи по въже... Фактурата напомня мумия и излъчва неприятност. Прекаленото престараване в стилизацията, пресилването на формите в тази творба е изява на декоративна самоцелност и забавна индигуалистическа естетизация (Фунев 1964, с. 1, 6).

Но с много по-страшни последиствия за Галин ще бъде влизането му в полезрението на Държавна сигурност. До този момент той е наблюдаван поради неблагонадеждния си произход и отрицателна характеристика, но вече ще бъде обследван и заради творческите си убеждения и художествени резултати. В досието му е добавен документ с гриф „Строго секретно!“ и дата 14.XII.64 г., в който Агент „Мак“ докладва за проведен разговор с Марко Хаджиколев (художник, който от няколко години е на специализация във Виена): *По повод скулптурната творба на МАЛАКЧИЕВ – цирков артист – ХАДЖИКОЛЕВ се изказа, че тя е много опасна и дори се учуди как са я допуснали в изложбата* (Илиев 2016, с. 142, 204).

Въпреки всичко, според творческата си автобиография, за „Арлекин. Баланс“ Галин получава II награда от ОХИ (1964). В списание „Изкуство“ е обявено, че се награждава с екскурзия в чужбина, но вероятно изобщо не се

е възползвал от правото на пътуване. През 1965 г. „Арлекин“ е отлят от бронз и откупен от ГХГ – Пловдив, като е отразен с репродукция и в нейния каталог. За дълги години беше поставен отвън като самотник – точно срещу изкачващите се стръмни стълби, водещи към главния вход на галерията в Стария град. Образът поглъщаше околната среда, изграждайки в пространството собствена аура, показателна за почти невъзможното му съвместно експониране с друго художествено произведение в изложбена зала. И неслучайно след прибирането в интериора беше ситуиран отново сам – на стълбищната площадка между двата етажа на сградата и подобно на юношата от „Пълнолетие“, отмерващ посоките от минало към бъдеще, този път от долу нагоре, от земното към небесното. Друг вариант за експониране може да бъде проследен на кадри от единствената осъществена приживе самостоятелна изложба на Галин в изложбения център на СБХ на „Шипка“ 6 през 1982 г. На една от фотографите прави впечатление, че височината на залата е недостатъчна, единият от облицовъчните модули на тавана е премахнат, а високо вдигнатата дясна ръка на „Арлекин“ сякаш символично „пробожда“ конструкцията на сградата и институцията.

Гипсовият прототип е запазен в отлично състояние и след отливането от метал е бил притежание на специалиста по художествено-пространствено оформление, автор и ръководител на редица национални и международни проекти и изпълнявал длъжността „Главен художник на София“ в периода 1973 – 1980 г., Иван Радев. След неговата кончина моделът е откупен от бизнесмена Борис Бекаров и е отлят втори оригинал от месинг, който в момента също е част от личната колекция на Бекаров.

През 2015 г. второто метално копие е представено в кураторския проект на Красимир Илиев „Форми на съпротива“ в СГХГ заедно с два малки триизмерни ескиза на Малакчиев, озаглавени „Арлекин“ и „Равновесие“. Датирани „*преди 1964 г.*“, те са изпълнени от патиниран гипс върху метална арматура. Първата скица се доближава до позата и структурното решение, приложено в големия „Арлекин“, а втората е част от малкото опити на Галин да създаде ансамбъл от две фигури – едната е стъпила върху коленете на другата, но от аранжимента в посоките им първоначално те рязко се раздалечават в пространството, за да се съберат отново чрез хванатите си, изпънати до предел ръце и взаимно възстановят общия баланс. Двете фигури са прибли-

жително еднакви по размер и образуват триъгълник, фиксиран към постаментата на един от върховете си. Тази скулптурна схема, съдържаща същевременно и динамика, и статика, също претърпява увеличение на формата, но е трансформирана като пропорции, вътрешни съотношения и концепция в композицията „Майка с дете“, която ще бъде представена пред публика през 1966 г.

Двата подготвителни ескиза много ясно демонстрират характерната „технология“ на Галин. Стремешът му за изграждане на смели и сложни триизмерни конфигурации го принуждава да върви по друг конструктивен път при практическата реализация. Масовата практика в началната фаза на скулптурния процес е формата да се моделира от глина върху съответна на намеренията арматура. Така много по-лесно и бързо се осъществяват промени и корекции в обемите, по-свободно се управлява общата структура на пластиката. Но този подход понякога налага ограничения, защото трябва да бъде съобразен с изискванията на следващия етап от изпълнението – свалянето на гипсовия негатив. Калъпирането предполага монолитност на модела, по-трудно се „заснемат“ отделени от основното тяло детайли, каквито са типичните за Малакчиев категорич-

ни отдалечавания на крайниците от торса. Затова понякога, в зависимост от конкретната идея и проблем, той композира фигурата от тел или строителна арматура, но пропуска етапа с глината и директно нанася гипс към металния скелет. Гипсът притежава по-голямо съпротивление при работата, допуска по-изящни сечения и пази по-дълга „памет“ за формата. Методът на щукатурата и възможността за последователно прибавяне или отнемане на материал, на обработка на повърхности и търсене на варианти в силуетите, позволява на Галин много по-широк хоризонт за еквилибристични експерименти.

Всички тези сложни и изящни конфигурации от тел, метална арматура и гипс, самият метод на формообразуване, характерната архитектуроника на обеми и пространствени решения са замислени, преживени и изпълнени с възможност за бъдеща реализация в траен материал единствено чрез отливане от бронз или месинг. И в желанието си за още по-голямо скъсяване на технологично-творческия процес до финалната материализация и визия на произведението, през следващите две десетилетия до кончината си през 1987 г. Галин ще моделира своите идеи директно във восък. Восъкът притежава още по-го-

леми пластични свойства, позволява по-експресивни и емоционални стойности, но е и медия – последна фаза в художественото металолеене преди опаковането на модела с формовъчна пръст и наливането на разтопения метал.

А темата за равновесието ще остане основна за изкуството на Малакчиев и ще присъства неизменно във всички негови произведения, независимо от конкретния сюжет, жанр или мащаб – следствие, пряко продиктувано от необходимостта за намиране на баланс между съмнения, разочарования, опасения, зависимост от системата и пълната отгаденост на призиването художник, възприето като единствена посока за житейско развитие.

БИБЛИОГРАФИЯ

АВРАМОВ, Димитър, 2015. *Летопис на едно драматично десетилетие*. София: „Стефан Дорев“. ISBN 978-619-7050-18-9.

ДАЛЧЕВ, Любомир, 1965. Галин Малакчиев. *Наша родина*. 1965. Бр. 10. с. 17–20.

ДОНЕВСКА, Бойка, 2012. 60-те години на XX век. В: *120 години българско изкуство 1892 – 2012. Дружества, съюзи, групи*. София: Фондация „Поддържане на изкуството в България“. ISBN 978-954-92591-3-1.

ИЛИЕВ, Красимир, 2016. *Форми на съпротива*. София: СГХГ. ISBN 978-619-7195-04-0.

ЛЕКОВА, Зоя, 2023. *Металът в монументалните скулптури на Любомир Далчев, Галин Малакчиев, Крум Дамянов, Георги Чапкънов, Ангел Станев, Емил Попов*. София: Гутенберг. ISBN 978-619-176-219-4.

ЛИНКОВ, Красимир (предговор), 1983. *Художествена галерия Пловдив [Каталог]*, 1983. София: Септември.

МАЛАКЧИЕВ, Галин, 1982. *Автобиография Галин Хр. Малакчиев*. 1982. Архив СБХ.

МИНЧЕВ, Васил (реж. и сцен.), 1984. Галин Малакчиев. [Документален филм]. София: Българска телевизия – Студия за телевизионни филми „Екран“, 1984.

Наградени художници, 1965. Съюзен живот. *Изкуство*. Бр. 6. с. 56.

ОБРЕТЕНОВ, Александър (ред.), 1987. *Енцикло-*

педия на изобразителните изкуства в България. София: БАН. с. 528.

ОСТОИЧ, Димитър, 1965. Към творческото разнообразие. Национална изложба на скулптурата и графиката. *Изкуство*. 1965. Т. 15, бр. 2.

СТОЙКОВ, Атанас (предговор), 1964. *Национална художествена изложба Скулптура – Графика 1964 [Каталог]*. София: Български художник. с. 70.

ФУНЕВ, Иван, 1964. Юбилейна национална художествена изложба. Скулптурата. *Народна култура*. 49. София, 5 декември 1964.



Арлекин



Арлекин, детайл

ПОЛУЧАВАНЕ НА ЦВЕТНИ СЪКЛЕНИ ЕМАЙЛИ ЗА ДЕКОРАЦИЯ НА МЕТАЛИ

гл. ас. г-р Жанна Матеева
доц. г-р Албена Йолева

Емайлирането е техника на деко-риране, при която стъкло стопено при температури в интервала 1000 – 1300⁰ С, след това фритовано чрез изливане на стопеното стъкло във вода и смляно на прах, се прилага върху различни видове метали и сплави (мед, сребро, злато, стомана и др.). И след последваща термична обработка в пещ при температура от 700 – 900 градуса се разлива върху повърхността на метала. В края на процеса емайълът може да бъде прозрачен, полупрозрачен или непрозрачен в зависимост от температурата и състава на стъклото. За да се получат различните вариации от цветове, към емайла могат да се добавят специални оцветяващи компоненти (оксиди, пигменти или златни/сребърни наночастици). С тях може да се постигне почти всеки цвят с различна интензивност. Тези оцветяващи компоненти могат да се внасят с състава на стъклото при самото топене или допълнително да се добавят към стопеното безцветно или бяло стъкло.

Декорацията на метали с емайл се е появила още от дълбока древност. Древните римляни и египтяни са позна-

вали тази технология и са създавали великолепни културни предмети и уникални по красотата бижута с емайл. В Древна Русия техниката за нанасяне на емайл по бижутата била позната още през X век. Освен за бижута, често това покритие се използвало за украсяване на църкви, дворци и домове на заможни хора, а също и при създаването на икони. Развитието в химията през годините позволява значително да се разшири цветовата палитра на емайла. Работата с емайл във вековете винаги се е смятала за сложна процедура, затова бижутата с емайл винаги са се ценели много високо. Някои бижута с емайл са много по-скъпи от бижутата със скъпоценни камъни. В наши дни с емайл се правят пръстени и обеци, гривни и часовници, висулки и колиета, копчета за ръкавели и други.

Основната трудност при емайлирането е правилният избор на състава на стъкления емайл и металната основа. За да се избегне изкривяване и деформация на продукта по време на покриването, точката на топене на метала трябва да бъде значително по-висока от тази на емайла. Тъй като веществата са склонни да се разширяват и свиват в процеса на термична обработка, емайълът и металът трябва да имат еднакъв температурен коефициент на разширение.

Състав на стъклата за емайли

Стъклото е аморфно тяло, което има неподредена структура. Основните оксиди използвани при производството на стъкла за емайли са SiO_2 , B_2O_3 , Na_2O , K_2O , CaO , MgO , TiO_2 , PbO , SnO , ZnO , Sb_2O_3 и др. Стъклото, което не съдържа оцветяващи йони, е безцветно. За получаване на бяло непрозрачно стъкло се внасят замътняващи елементи като титанов оксид, калаен оксид, антимонов оксид и др. Съществуват голям брой вещества, които при внасяне в стъклото в определено количество, го оцветяват в разнообразни цветове с различна интензивност. Цветът на стъклата зависи главно от химичния състав, но и от условията на топене и допълнителна термична обработка.

Исходният материал за всички емайли е стъклената „фрита“. Стъклата за емайли се получават от различни състави оксиди и соли, които първо се изчисляват със съответни стехиометрични съотношения, претеглят се, хомогенизират и разтопяват при температури между 1000 и 1300 °C в пещи. След изливането на стопеното стъкло в студена вода, се получават стъклени гранули или люспи (стъклена фрита), които в последствие се подлагат на смилане в топкови мелници. Смляната

стъклена фрита може да бъде оцветена допълнително чрез добавяне на багрила и пигменти и да се използва като емайл за нанасяне върху метална повърхност по сух или мокър метод. Суровините, използвани при производството на фрита за емайли, могат да бъдат разделени на четири основни групи: стъклообразуващи киселинни оксиди, които създават основата на стъклената емайлова матрица, флюсите - алкални оксиди, които се използват за понижаване на температурата на топене на самото стъкло; замътняващи вещества, като калаен оксид и съединения на антимонов, се използват, за да придадат на емайла типичния непрозрачен вид и адхезионните оксиди – важен компонент за емайлите (такива са оксидите на кобалта и никела, а по-рядко се използват съединения на молибден и др.).

Оцветяване на стъклата

Оцветяването на стъклата се дължи на различни вещества, като често това са оксиди напр. на тежки метали кобалт, мед, желязо, манган и др. Първото стъкло, което човекът се научава да произвежда, е непрозрачно. С негова помощ египтяните често имитирали различни камъни – малахит, тюркоаз. Съставът на стъклото непрекъснато се променя, в него се въвеждат допълнителни съставки – оксиди на олово и

калай, а за оцветяване – съединения на манган и кобалт. Първоначално то е предимно синьо, тюркоазено или зелено, тъй като се прави чрез добавяне на мед и желязо. В началото на нашата ера в Египет се появява и синьо стъкло, оцветено с кобалт.

Желязото може да бъде в две валентни форми – Fe_2^+ или Fe_3^+ . Тривалентната форма Fe_3^+ (Fe_2O_3) оцветява в жълтеникаво, но с много малка интензивност, около десетократно по-слабо от двувалентната форма на желязото Fe_2^+ (FeO), което оцветява стъклото в синьозелено. Затова и двувалентната форма Fe_2^+ обикновено се избягва, особено ако се цели получаване на стъкло с голяма светлопропускливост.

Цветни стъкла

Характерна особеност на стъклото е способността му да пропуска светлинните лъчи, както и да поглъща в различна степен светлинните лъчи с различна дължина на вълната. От физична гледна точка видимата част от електромагнитния спектър (оптичния диапазон) е онази част, която може да се възприеме от човешкото око. Приема се, че човешкото око е чувствително към дължини на вълната от около 400 до 760 nm. В **Таблица 1** е показана зависимостта на цвета от дължината на вълната в nm. Най-силно се възприемат

цветовете с дължина на вълната около 555 nm. Човешкото око не е чувствително към ултравиолетовите (<400 nm) и инфрачервените лъчи (>760 nm). На **фиг. 1** са показани трансмисионните спектри на различни тънки слайдове стъкла LambertsGlas®) – безцветно и оцветени. За получаване на различно оцветяване са използвани различни оксиди, които придават цвят на стъклото чрез поглъщане на честоти във и близо до видимата област на електромагнитния спектър (400–700 nm). Хромните йони дават зелен цвят, манганът осигурява розов/виолетов цвят, желязото допринася със зеленикав оттенък, кобалтовите йони в ярко синьо, а медта с тюркоазено син оттенък. Най-често срещаните рубинени стъкла са оцветените от колоидните злато, сребро или мед. Що се отнася до кадмия, той може да произвежда червено/жълто оцветяване поради синергичния механизъм на абсорбция - дисперсия на светлината на колоидни или микрокристални агрегати. Арсеновият оксид е използван в историята като обезцветяващ агент спрямо железните примеси; също така благоприятства отстраняването на стъклените мехурчета по време на топенето на стъклото.

Състави за безцветно стъкло могат да послужат за получаването и

на цветни стъкла, като към изходната шихта се прибави съответен оцветител. Тонът, а също и качеството на оцветяването, зависят до голяма степен от основният състав на стъклото. Трябва да се отбележи още и влиянието на примеси в суровите материали върху качеството на оцветяването. Например съдържанието на желязо в стъклото може да попречи за получаването на чисти, ефектни тонове почти в същата степен, както и при производството на безцветни кристални стъкла.

Върху цвета влияят също и пещната атмосфера, температурата и концентрацията на оцветителя. В някои случаи оцветителят се въвежда в значително количество или за постигането на желания тон към основния състав на стъклото трябва да се прибавят допълнителни компоненти (например при рубинови стъкла), което може съществено да промени някои от свойствата на стъклото, особено коефициента на термично разширение. Това трябва да се има предвид при често практикуваното комбиниране на разноцветни стъкла при формуването на стъклените изделия. Оцветяване на стъклата може да се постигне с включване на:

- Йони на преходни метали
- Терминът „преходни метали“ обе-

динява химичните елементи, които могат да преминават от една валентност в друга, като скандий, титан, ванадий, манган, желязо, кобалт, никел, мед, цинк, иритий, цинк, ниобий, молибден, технеций, рутений, родий, паладий, сребро, кадмий, лутеций, хафний, тантал, волфрам, осмий, иридий, платина, злато и живак.

– Редкоземни елементи

Оксиди на редкоземни елементи, използвани при производството на висококачествени стъкла – цериев оксид CeO_2 , празеодимов оксид Pr_2O_3 , неодимов оксид Nd_2O_3 , ербиев оксид Er_2O_3 . Оксидите на редкоземните елементи са слаби багрила, но оцветените с тях стъкла се характеризират с висока прозрачност, чистота на цвета и оригинални нюанси, което допринася за широкото им използване в производството на висококачествени стъклени изделия. Редкоземните елементи европий, гадолиний, тербий, тулий, итербий, добавени в стъклата, не ги оцветяват.

– Колоидно оцветяване

В този случай оцветителят се намира в молекулно състояние (злато, сребро, мед, селен и др.). Този тип оцветяване се прилага при получаване на червени стъкла.

Сини стъкла

При тяхното получаване обикно-

вено не се срещат особени технологични трудности. При оцветяване с меден оксид трябва да се провежда окислително топене, докато кобалтовото синьо се влияе твърде малко от режима в пещта. Чрез смесване на кобалтов и меден оксид и вариране на основния състав на стъклото може да се получи голямо разнообразие на тоновете от чисто синьо до синьозелено и зелено. При оцветяване с меден оксид се предпочитат оловни стъкла.

За получаване на синьо оцветено стъкло в основната шихта обикновено се добавят химични съединения на кобалт под формата на кобалтов оксид – Co_3O_4 . Той оцветява госта интензивно, достатъчно е съдържанието от 0,1% кобалтов оксид, и не е чувствителен към условията на топене. Съдържанието на K_2O в стъклото усилва интензивността на синия цвят на кобалта в стъклото. Тенарово синьо се получава и чрез използване на кобалтово-алуминиев шпинел CoAl_2O_4 като обикновено се добавя около 5% при смилане. Ако в състава преобладава CoO , цветът се изменя към зелено. Добавянето на CuO също оцветява стъклата в син до синьо-зелен цвят. Небесно син цвят се получава при по-малко количество – 1 – 2% CuO . С увеличаването на количеството на медния оксид (4 – 4,5% CuO), цветът

на стъклото става зелен. Стъклото, съдържащо Na_2O и малко количество CuO , се оцветява в синьо. Медният оксид е много чувствителен към пещната атмосфера и предпочита окислителна среда. При повече редуктори синият цвят може да изчезне, тъй като CuO се редуцира до безцветния Cu_2O и до метална мед.

Виолетови стъкла

Червено виолетовият цвят в стъклата се получава при оцветяване с манганови оксиди (Mn_2O_3 и MnO_2). Често се внася 1 – 3% MnO_2 с природния минерал пиролизит. При оцветяването с манганов двуоксид съставът на стъклото оказва макар и неголямо влияние върху оттенъка на цвета: красив синьовиолетов цвят се получава само в оловни и калиеви стъкла, докато натриево-калциевите стъкла се оцветяват в червеникав тон. Мангановият оксид е чувствителен към пещната среда и предпочита окислителна атмосфера. Често в стъкларската шихта се добавят окислителни, за да се избегне редуцирането на MnO_2 до безцветния MnO . Натриево-калциевите стъкла с добавка на манганов оксид често се оцветяват в червеникав тон, а калиевите и оловните дават виолетови нюанси. Съдържанието на железен оксид придава също червеникавокафяв тон. Затова, ако

се желае чист виолетов цвят, суровите материали, а също и пиролизитът, трябва да съдържат по възможност нисък процент желязо. Често се прибавят малки количества кобалтов оксид. При топене на манганово стъкло в пещта трябва да се поддържа окислителна атмосфера и възможно ниска температура, а към шихтата се прибавя селитра, особено при ниско съдържание на манган и в оловни стъкла (10 – 13 кг калиева селитра). Арсеник и сулфат трябва да се избягват поради редукционното им действие.

По-устойчив виолетов цвят се получава с никелов оксид чрез добавяне на никелов окис ~3% NiO, но само в калиеви стъкла. В стандартните натриево-калциеви стъкла никеловият оксид води до жълтеникаво оцветяване. Особено красив синьовиолетов цвят придава на стъклото неодимовият оксид, който може да се въведе например като нитрат.

Зелени стъкла

Основни оцветители за получаване на зелени стъкла са хромовите съединения. Известна трудност при получаването на зелени стъкла представлява ограничената разтворимост на хромовия оксид. Хромовите стъкла трябва да се топят при възможно по-висока температура.

Cr_2O_3 оцветява стъклото в зелено, а CrO_3 – в жълто-зелено. Редукционната среда е за предпочитане за по-зелен цвят, при силно окислителна среда се получава CrO_3 и по-жълто оцветяване. Хубав чисто зелен наситен цвят може да се получи, ако в стъкларската смес се добави и меден оксид, и топене в окислителни условия. За получаване на по-тъмни, убити цветове се използват обикновено смеси на меден оксид, железен оксид и манганов двуоксид, например за тъй нареченото антично зелено (0,35 кг меден оксид, 0,6 кг двужелезен триоксид и 3 кг манганов двуоксид на 100 кг пясък в натриево-калциево стъкло).

Празеодимовият оксид Pr_2O_3 придава на стъклото зелено-златист цвят. Съчетанието на празеодимов с кобалтов оксид (CoO) водят до синьо оцветяване в стъклото. Празеодимовият оксид Pr_2O_3 може да се използва и в съчетание с никел като оцветяването на стъклата зависи силно от състава и може да бъде във виолетово, пурпурно, оранжево, жълто, зелено.

Жълти стъкла

Жълто оцветяване на стъклото в най-разнообразни тонове (от бледо-жълто до оранжево и кафяво) може да се получи чрез внасяне в шихтата на различни оцветители. Обаче, почти във всички случаи при топенето на жълти

стъкла се срещат редица трудности: непостоянство на цвета (при различни стопилки), кипене на стъкломасата, непълно избистряне, поява на вторични мехурчета при охлаждането и изработването на стъклото.

Широко разпространено е, че хубави жълти тонове дава оцветяването със съдържащи въглерод вещества (кокс, гървени въглища, брашно, гървени стърготини и др.). Те играят ролята на редуктор и дори в присъствието на незначително количество желязо в стъклото се проявява жълт цвят. По-рано се е приемало, че жълтият цвят се дължи на разтворен в стъклото въглерод. Макар че някои автори твърдят, че им се е удало да получат жълти стъкла само с въглерод от свободни от сяра и серни съединения материали, изглежда е доказано, че оцветяването се дължи на метални сулфиди, предимно железен сулфид, който се получава от взаимодействието на винаги съдържащия се в изходните материали железен оксид със сулфат, който също се съдържа в материалите или се прибавя допълнително. При това ролята на въглерода се свежда само до неговото редукционно действие. Чисти жълти тонове се получават, ако съдържанието на желязо не надвишава 0,1%, в противен случай се получават некрасиви кафяви отте-

нъци. Известни са и опити за жълто оцветяване на стъклото, като се излиза от феросулфат и някой метален редуктор, например алуминиев прах без участието на въглерод. Въпреки окислителната атмосфера в пещта, образуваният железен сулфид е устойчив и придава на стъклото жълто-зелен до хубав кафяв цвят, пригоден за медицински стъкла, бутилки и др. Кафяво оцветяване се получава също и с графит. На сулфидно оцветяване се поддават калциеви стъкла с високо съдържание на алкални окиси. При твърди (в смисъл на трудно топими) стъкла сулфидът изгаря. При сулфидно оцветяване стъкломасата силно се пени и не се подлага на продухване. За улеснение на дегазирането и намаление на кипенето се прибавят 2 – 3 кг готварска сол на 100 кг пясък. В пещта се поддържа слабо редукционна атмосфера и възможно ниска температура. Ниска температура се изисква и при изработване на стъклото. Охлаждането до работната температура трябва да става бавно, за да се избягват резки преходи от едно равновесно състояние в друго и появата на вторични газови мехурчета. Въглеродът и сярата често дават тъмни тонове на жълтото в оловно силикатните стъкла. За получаване на наситено жълто оцветяване е достатъчно да се добави

2% CdS при смилането. Цветът е стабилен и устойчив при температурните промени. CdS не се използва обаче при емайлиране на вътрешната част на домакинските съдове.

Жълто оцветяване се постига и с добавка на сребърни съединения – сребърен нитрат, но главно в оловни стъкла и няма широко приложение. Сребърният нитрат се разтваря във вода и разтворът се смесва с част от пясъка. При топенето се срещат затруднения (отделяне на метално сребро) и затова сребърното оцветяване няма широко разпространение. Прилага се с предимство в оловни стъкла, а топенето се провежда при висока температура, окислителни условия, с неколккратно продухване. Цветът се проявява при формуването и темперирането на изделията. По-сполучлив тон се получава, ако стъклото се фритова във вода и след това наново се стопи.

За оцветяване на стъклата в жълти и оранжеви оттенъци се използва цериевият двуокис CeO_2 . Освен самостоятелно често се въвежда в смес с титанов двуокис и оцветява стъклото в златистожълто. Тези стъкла имат своите предимства като повишена прозрачност, чистота на цвета, повишена плътност и показател на пречупване. По-рядко се прилага комби-

нирано използване на цериев диоксид с въглерод, сяра, желязосъдържащи съединения, сребро, селен за постигане на жълто до оранжеви оцветявания. За оловно силикатните стъкла най-целесъобразно е жълтото оцветяване с желязо, със селен, и съчетанието от оксидите на церий и титан. Жълто оцветяват на стъклото се получава от редкоземните елементи от групата на лантанидите – диспросий (Dy), самарий (Sm), холмий (Ho).

Червени стъкла (рубинови стъкла)

Червените стъкла са известни като рубинови стъкла и различаваме златен, меден, селенов и антимонов рубин в зависимост от оцветителя. Златото оцветява стъклото в бледорозово до пурпурночервено. Златен рубин с наситен червен цвят се получава при добавяне на 10 – 15 гр злато на 100 кг стъкло. Пурпурночервеното оцветяване се получава с колоидно дисперсно злато. Тъй като златото е под формата на наночастици, е необходимо много малко количество, например 0,03% Au, за получаване на интензивно оцветяване. Но за оцветяване на пурпурночервено със злато са необходими специални състави на емайлите, обикновените емайли трудно се оцветява. Най-подходящи са калиево-оловните състави. При голямо съдържание на олово обаче оцветя-

ването става виолетово. Ербиевият оксид Er_2O_3 дава красив розов цвят на стъклата. Напоследък се въвежда рубиново стъкло, оцветено с антимонов триоксид в присъствието на въглерод като редуктор. Антимоновият рубин се получава от шихта за обикновено натриево-калциево стъкло. В зависимост от условията на топенето (атмосфера в пещта) към шихтата се прибавят 1,5 – 3% антимонов триоксид и 0,5 – 2% въглерод. Режимът на топене не се отличава от топенето на обикновените промишлени стъкла.

Черни стъкла

Черното стъкло се получава чрез висока концентрация най-често на манганов диоксид (около 10 кг/100кг) и добавяне на кобалтов оксид. В тънък слой такова стъкло естествено пропуска светлината с виолетов цвят.

По-голям интерес представлява тъй нареченото опушено стъкло, което се получава чрез въвеждане главно на никелов оксид и други взаимно неутрализиращи се оксиди, като манганов, железен, хромов, кобалтов. Напълно неутрален, сив тон не е естетичен, затова на опушеното стъкло се придава някакъв нюанс – от зеленикав до виолетов. Обаче постигането на определен и постоянен тон е твърде трудно поради разнообразното влияние на състава на

стъклото, температурата и пещната атмосфера върху различните оксиди, влизащи като оцветители.

Млечни и опалови стъкла

Тези стъкла имат свойството да разсейват светлината, затова най-точното общо название на тази група изделия би трябвало да бъде *светлоразсейващи стъкла*. Те се получават чрез въвеждане в стъклото на вещества, които имат ограничена разтворимост в него, при охлаждането частично кристализират и създават химическа и оптическа нееднородност (отделя се твърда фаза с различен показател на пречупване). Вследствие на това стъклото изглежда бяло и мътно. Според степента на замътняването и външния вид на стъклото може да се говори за различни видове светлоразсейващи стъкла: опалесцентни, опалови, млечни, алабастрови. Според коефициента на общата светлопрозрачност (пропуснатата разсеяна и неразсеяна светлина) някои подразделят замътнените стъкла на две главни групи: млечни и опалови. Млечните стъкла имат коефициент на светлопрозрачност не по-малък от 0.5, коефициент на отразяване не по-голям от 0.4 и коефициент на абсорбция не повече от 0.1.

На **фиг. 2** са показани различно оцветени емайли, получени от нас в Ка-

тегра „Технология на силикатите“ към ХТМУ и нанесени върху метални сплави и медна подложка.

Свойството на стъклото да може да бъде оцветявано в най-разнообразни и красиви тонове е намерило широко приложение от най-старо време, особено в производството на домакински изделия. Всички запазени оттогава стъклени изделия са оцветени от случайни примеси в суровите материали или чрез нарочно прибавени оцветители. В сегашно време като най-ценни и най-добре изразяващи природата на стъклото се смятат изделията, изготвени от безцветно стъкло, обаче това не е ограничило производството и на най-разнообразни цветни стъкла. Дори нещо повече, с развитието на химическата промишленост, която произвежда все по-нови и на все по-достъпни цени оцветяващи стъклото вещества, производството на цветни стъкла все повече се разширява и разнообразява.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

BELTRÁN, Martí, SCHIBILLE, Nadine, BROCK, Fiona, GRATUZE, Bernard, VALLCORBA, Oriol and PRADELL, Trinitat, 2020. Modernist enamels: Composition, microstructure and stability. *Journal of the European Ceramic Society*. Online. 1 April 2020. Vol. 40, no. 4, p. 1753–1766. DOI 10.1016/j.jeurceramsoc.2019.11.038. [Accessed 5 December 2024].

CALAS, Georges, GALOISY, Laurence and CORMIER, Laurent, 2020. The Color of Glass. In: *Encyclopedia of Glass Science, Technology, History, and Culture*. Online. Available from: <https://hal.science/hal-03450046> [Accessed 5 December 2024].

JACKSON, R. L., 2018. TRANSPARENT LEADED ENAMELS APPLIED TO COPPER AND SILVER. 2018.

MARYON, Herbert, 1971. *METALWORK AND ENAMELLING*. Online. NY: Dover Publications. Available from: <https://www.ebay.com/itm/186256156999> [Accessed 5 December 2024].

MOHAMED, Wafaa and MOHAMED, Niaz, 2021. Using Examination Methods and EDX Analysis to Study the Archaeological Vitreous Enamels. *Advanced Research in Conservation Science*. Online. 28 December 2021. Vol. 2, no. 2, p. 25–34. DOI 10.21608/arcs.2021.88897.1017. [Accessed 5 December 2024].

PALOMAR, Teresa and ENRIQUEZ, Esther, 2024. Evaluation of the interaction of solar radiation with colored glasses and its thermal behavior. *Journal of Non-Crystalline Solids*. Online. 22 October 2024. Vol. 579, no. 121376. DOI 10.1016/j.jnoncrysol.2021.121376. [Accessed 5 December

2024].

PETSHOLD, L. and PESHMANN, G., 1990. *Enamel and Enameling: Handbook*. Online. Moscow: Metallurgia. Available from: https://scholar.google.com/scholar_lookup?&title=Enamel%20and%20Enameling%3A%20Handbook%20%5BRussian%20translation%5D&publication_year=1990&author=Petshold%2CL.&author=Peshmann%2CG. [Accessed 5 December 2024].

RUSSO, Francesca, ROSSI, Stefano and COMPAGNONI, Attilio Monzio, 2021. Porcelain Enamel Coatings. *Encyclopedia*. Online. June 2021. Vol. 1, no. 2, p. 388–400. DOI 10.3390/encyclopedia1020032. [Accessed 5 December 2024].

SCRINZI, E. and ROSSI, S., 2010. The aesthetic and functional properties of enamel coatings on steel. *Materials & Design*. Online. 1 October 2010. Vol. 31, no. 9, p. 4138–4146. DOI 10.1016/j.matdes.2010.04.030. [Accessed 5 December 2024].

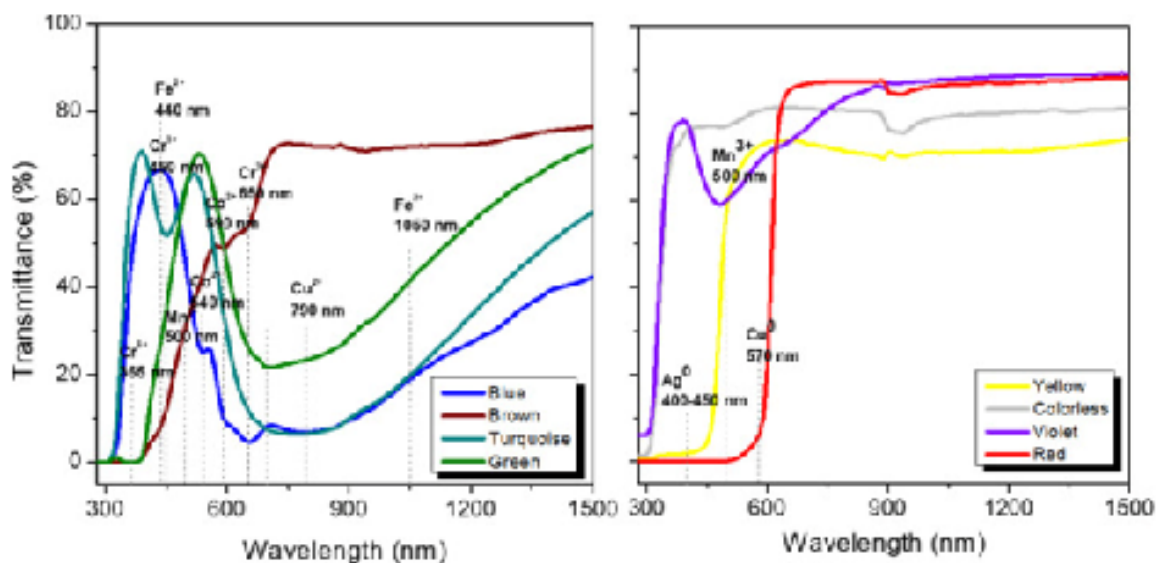
SPRIDONOV, Juri, 2023. Characteristics Of Vitreous Enamel. *ResearchGate*. Online. 2023. DOI 10.32743/uniphil.2023.106.4.15277. [Accessed 5 December 2024].

БЪЧВАРОВ, Светлан (рег.), 2003. *Технология на керамичните изделия и материали*. София: ИК „Сарасвати“. ISBN 954-9841-15-4.

ГУЦОВ, Стоян, 1964. *Технология на стъклото*. София: Техника.

Дължина на вълна, nm	Цвят	Дължина на вълна, nm	Цвят
400 - 450	Виолетов	550 – 575	Жълто зелен
450 - 480	Тъмно син	575 – 585	Жълт
480 - 490	Светло син	585 – 605	Оранжев
490 – 510	Синьо зелен	605 – 625	Оранжево червен
510 - 550	Зелен	625 – 760	Червен

1



2

- Таблица 1. Зависимост на цвета от дължината на вълната на излъчването
1. Трансмисионни спектри на цветни и безцветни стъкла (тънки слайдове стъкла LambertsGlas®)
 2. Различно оцветени емайли, получени от нас



СИМПОЗИУМНАТА СКУЛПТУРА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ИВАН СЛАВОВ

гл. ас. д-р Зоя Лекова

Иван Славов е едно от най-разпознаваемите и утвърдени имена в съвременната българска скулптура. Завършва НХА през 1978 г. специалност Скулптура, в класа на проф. Димитър Даскалов. Веднага след това той започва активното си участие в общи художествени национални и международни изложби, биеналета, конкурси и симпозиуми, като печели и множество награди. Част от тях са:

1986 – Голямата награда на СБХ за „Кладата“, град Антоново;

1985 – Награда за монументална скулптура на името на Иван Лазаров;

1984 – Първа награда в скулптурен симпозиум, град Фанано, Италия;

1983 – Награда и медал от конкурс за портрет, град Познан, Полша;

1981 – Награда за монументална скулптура на името на Иван Лазаров за „Създатели на Българската Държава“;

1978 – Награда за скулптура на Пета младежка национална изложба;

1978 – Първа награда в скулптурен симпозиум, град Бургас (камък).

Негови творби са притежание на

почти всички галерии в страната – НХГ, СГХГ, Плевен, Велико Търново, Добрич, Варна, Пловдив, Стара Загора, Перник и Смолян. Присъстват и в частни колекции в Германия, Белгия, Италия, Гърция, Полша, Дания, Холандия, България и др.

Наред с богатата си творческа биография той съвместява и над 30 годишна преподавателска дейност. Може да се каже, че е един от съоснователите на катедра „Метал“. Поканен за ръководител на ателието по скулптура от проф. Георги Чапкънов през 1993 година Славов е един от първите преподаватели в новооснованата катедра. Скоро след това, през 1999 прераства в доцент, а през 2004 вече е и професор по скулптура. Преподавателската си дейност развива и до днес като хоноруван преподавател по дисциплината Композиция на магистърски курс в катедрите „Метал“ и „Резба“. През всичките тези години в ателието по скулптура са се обучавали десетки студенти. Част от тях – Емил Бачийски, Зоя Лекова, Мирена Златева и Венцислав Шишков са настоящи преподаватели в катедра Метал. Четиригодишното обучение по скулптура е базисно за формирането на пространствено мислене и важен фактор за добрите пластични резултати на нашите студенти, които ежегодно печелят множество награди в нацио-

нални и международни конкурси. Това е пример за изграждане на дълггодишна традиция на приемственост, която дава и своите добри резултати.

Творчеството на Иван Славов обхваща почти всички жанрове на скулптурата – монументална, кавалетна, портретна, фигуративна и абстрактна. Разнообразието на материалите, експериментирането с тях, както и с различните размери и пластични подходи, са видими свидетелства за неспирно творческо развитие. По-широката публика свързва името му с реализацията на едни от най-внушителните монументалните обекти в българската скулптура: Създатели на Българската държава – гр. Шумен, 1981 г.; „Асеновци“ – гр. В. Търново, 1985 г., както и с по-личните и сакрални: „Кладата“ – гр. Антоново 1986 г.; „Стамболов“ – София, 1995 г.; „Разпятие“ – Созопол, 2007 г. Настоящата статия само напомня за тези значими творби, но основният фокус тук е поставен върху по-малко позната част от творчество на проф. Славов, а именно – симпозиумната скулптура. Чрез макар и частичен анализ на негови пластики в тази област, текстът насочва вниманието към този специфичен жанр на пластичното изкуство. Подбраните за представяне композиции са реализирани в България и чужби-

на в периода 1983 – 2015 г. от материалите метал, камък, дърво и керамика. Това са абстрактни композиции, лишени от всякакъв вид напodobителност и декоративност, специално проектирани за екстериорна среда. Създадени в различен времеви диапазон, основните обединяващи фактори между тях са активното участие на въздух във вътрешността на формата, както и максималният стремеж за запазване на естествената красота на материалите. Внимателно осмисленото съотношение между въздух и плът е ключово за постигане на търсеното от автора индивидуално въздействие във всяка от творбите. За по-голяма яснота те са обособени в няколко групи, според специфичните пластични търсения и близка скулптурна проблематика, като във всяка отделна група работите са разгледани по хронология.

Първата група, не случайно е наречена „Ключове“. Специфичните форми на ключовете, тяхното разнообразие и възможностите които дават за различни композиционни решения започва да вълнува Славов още като съвсем млад, току що завършил автор. През годините, провокиран от това, без каквато и да е буквалност и напodobителност той създава множество абстрактни пластики вдъхновени именно от тях.

Част от този цикъл са три симпозиумни творби, изработени от метал и създадени в голям времеви диапазон.

Първата композиция „Ключове“ е реализирана в Германия през 1983 г. Изработена е от листов материал стомана с дебелина 1 см и е с внушителните размери 510/120/70 см. Формите са силуетно разработени, изрязани на лазер и сглобени чрез заваряване. Това е хоризонтална композиция, състояща се от два различни по размер елемента, постепенно нарастващи във височина. Активно е отчетено участието на терена в композиционното решение като хоризонтална равнина, както и реакцията спрямо нея, изразяваща се в ъгъла под който са поставени двата ключа. Това, както и постепенното навлизане на все повече въздух във височина допринасят за динамичното въздействие на работата. В рамките на същия симпозиум в Германия, Славоф осъществява и следващата творба, която по регламент е предназначена за организаторите. Тя е с размери 200/50/60 см, изработена от ламарина с дебелина 1 см. За разлика от предходната работа, силуетно изрязаните ключове са композирани спрямо вертикална равнина, към която този път са ортогонално разположени. Третото измерение на формата е сведено до минимум, а именно до

дебелината на ламарината. Премереното присъствие на въздух и тук играе важна роля за цялостното въздействие на творбата. Докато страничните погледи са активни благодарение на силуетите, то фронтално активността е постигната чрез прорезите в основната вертикална равнина. Третата творба от тази група е създадена по повод на Европалия в Белгия през 2003 г. Във връзка с тази проява и по покана на един от най-големите колекционери на българско изкуство Хуго Вутен, проф. Славоф реализира няколко творби, като тази е една от тях. Композицията е вертикална с височина 350 см. За разлика от предходните две, тук темата за ключовете е разработена в комбинация от лят метал /месинг/ и черна ламарина. Не случайно носещата, плътна форма на постаментата доминира като размер. Чрез все повече присъствие на въздух във височина и подчертан контраст между плът и ажур, както и между геометрична и моделирана форма се преминава към постепенно обезпътяване. Благодарение на размера на постаментата и котата на експониране на ключовете, у зрителя се създава усещане за лекота и ефирност в горната част на композицията. Усещане за откъсване и полет, съвсем съзнателно търсени като внушение от автора.

Следващите две творби обединени от общ пластичен проблем и носещи името „Пространствени меандри“, авторът създава в съвсем кратък период, може да се каже в рамките на една година. Първата от тях е реализирана в гр. Пловдив през 2000 г. по време на скулптурен симпозиум, организиран от представителството на СБХ в града. Изработена от естествен къс мрамор с размери 200/200/50 см, творбата и в момента може да бъде видяна в Градската градина на Пловдив. Втората композиция с размери 500/250/50 см, също от мрамор се намира в парка Заимов, София и е реализирана през 2001 г. в рамките на организирано по обществена инициатива мащабно събитие за отбелязване на новото хилядолетие. В т. нар. Милениум участват над 40 български скулптори от различни поколения, техните творбите са монтирани в едноименния парк веднага след края на събитието и също са част от градския пейзаж и днес. Обединяващо двете композиции е наподобяващата мендър строго геометрична хоризонтална обработка, която събира отделните парчета камък в единен организъм. Не само тук, но и при всички представени творби авторската намеса е съсредоточена във вътрешността на обемите. За да се запази максимално външната красо-

та на природната форма и едновременно с това да се осигури технически възможността за работа отвътре-навън, всяка от тях е съставена от две или повече части, които са работени поотделно. В крайна сметка обаче, събрани заедно и обединени от добре аранжирани пробиви, те изглеждат като че винаги са били едно цяло. Геометричният мотив използван от автора в тези две творби на пръв поглед е еднакъв, но подхода на проектиране и изпълнение е коренно различен. Докато необработеният пловдивски камък първоначално е сцепен на две парчета, внимателно пропорционирани едно спрямо друго, обработени и отново събрани в първоначалната си цялост, то при работата от парка Заимов, Славова събира пет напълно „непознати“ парчета мрамор. Това е доста по-трудна за изпълнение задача, както чисто пластично, така и технологично. Поради множеството елементи, на пръв поглед силуетът на втората творба има случайна форма, но чрез същият пластичен мотив той успява да постигне търсеното единство между тях като ги обединява в нова цялост. И при двете пластики тежките каменни форми нямат материален допир. Наравно с рисунъка наподобяващ меандър, деликатното въздушно пространство между тях организира обединяващата

зи хоризонтала и отново създава едно- временно усещане за цялост, както и за откъсване и лекота.

В следващата група са включени две творби под общото наименование „Разкриване“, изработени от камък (варовик). Първата е създадена в гр. Магара през 2007 г. и е с размери 170/60/60 см, а втората в гр. Кнежа – 2009 г. с размери 220/70/60 см. И в двете авторът използва различен пластичен подход от този в предходно разгледаните. Обработката е съсредоточена в срещуположните страни на материалната форма, като своеобразно компресиране, наподобяващо пространствен печат. Срещайки се в геометричната среда на камъка, съвсем естествено се появява отново ненаатрапчиво, но силно въздействащо присъствието на въздуха. Външните габарити на материала не са променени. Само чрез строго геометричната намеса във вътрешността на природна форма, внимателно обмислената пропорция и деликатното участие на светлината е постигнато различното и много индивидуално въздействие на двете творби.

Под общото название „Капан за светлина“ са обединени три скулптурни композиции, проектирани и осъществени от различни материали. Първата от тях се намира в гр. Бургас – 2010 г.,

варовик с размери 220/120/30 см, втората в курорта Пампорово – 2015 г. от дърво с размери 300/60/20 см и третата в гр. Плевен – 2017 г., мрамор с размери 400/120/50 см. И в трите авторът използва пространствени квадрати, изведени до модулен принцип и отново разработени само във вътрешността на природната форма. Светлината е основен фактор за силуетното възприятие на всеки обем. В случая обаче, навлизайки във вътрешността тя е съществен компонент, участващ активно и наравно с материалната форма в композиционното решение. Строго геометричните квадрати, срещащи се единствено в точка във фасадата, обособяват самостоятелно вътрешно пространство, чрез което авторът внася особена, сакрална триизмерност и усещане за по-голяма дълбочина от реалната и съответно за по-дълбоки пластични измерения. Използването на един и същ модул, еднакъв като размер за всяка една от пластиките, по никакъв начин не уеднаквява трите работи. Чрез майсторството на композирането и пропорционирането спрямо размерите и особеностите на съответния материал всяка една от тях има строго индивидуално и различно въздействие. Това може да се каже и за следващите четири пластики, обединени под

названието „Докосване“, реализирани съответно в Нанто, Италия – 2001 г., Варовик; Португалия – 2002 г., гранит, Белгия – 2003 г., мрамор, и Севлиево – 2008 г., врачански камък. Всички те са разработени отново на модулен принцип. Всяка една от тях е съобразена с конкретните параметри на материала и със стремеж за максимално запазване на естествените му природни качества. Минималната намеса с максимално усвояване на пространствените възможности на камъка отново е основна отличителна черта и в тези творби. Тяхното емоционално въздействие се базира главно върху добре премерените конструктивни възможности на материала. Условно наречената „лента“, която е обединяващ фактор в тях е устойчива форма изградена от триизмерни линии във вътрешността. Несловесната поезия постигната и тук, също е резултат от дълбоко осмислени пространствени процеси позволяващи нарастване във всяка посока, както във вертикала така и по хоризонтала. Авторът е използвал допустимият минимум за да постигне търсеното от него ненаатрапчиво, но силно емоционално и естетическо въздействие.

Всички представени творби са плод на дългогодишни дълбоко осмислени опити и пластични търсения. Поради

това е постигнат абсолютно разпознаваем, личен и неповторим авторски почерк. Достигането до модулен принцип, който позволява свободата на автора да „играе“ композиционно във всички посоки /вертикала, хоризонтала, дълбочина/, да влага своята чувствителност във всеки материал, избирайки пропорциите и запазвайки неговата естествена красота не е лека работа. Творбата „Листопад“ е пример за това. Проектирана и създадена от керамични модули през 2009 г. в гр. Червен бряг, при нея пластичното търсене и съответно пространственото композиционно решение е коренно различно. Докато в предишните творби въздухът акомпанира във вътрешността на материала и спомага за различното възприемане на формата, то тук вече авторът материализира самия въздух. Това е съвсем различен и нов пластичен подход, който предполага отделно, бъдещо изследване по темата.

В днешното време, белязано от все повече технологични възможности, неетичното, директно „взаимстване“ на идеи е все по-често наблюдаван факт. За съжаление тази тема се коментира само в професионалните среди и не е поставена в публичното пространство. В последните години все повече колеги, изявяващи се в сферата

на екстериорната скулптура си позволяват директно да възпроизвеждат чужди идеи. Но дълбоко осмислената яснота, категоричност и прецизност в симпозиумните работи на Иван Славов не би могла да бъде повторена просто така от всеки. Окоето на професионалиста винаги отличава пластичната истина от наподобителната такава. Това е още един от неотложните за професионално коментиране и осмисляне проблем.



1. *Асеновци*, Велико Търново, 1985
2. *Кладата*, Антоново, 1986
3. *Ключове*, Германия, 1983
4. *Пространствени меандри*, София, 2001





5



6

5. *Разкриване*, Мадара, 2007
 6. *Капан за светлина*, Пампорово, 2015



7



8

7. Капан за светлина, Бургас, 2010

8. Капан за светлина, детайл



9



10

9. Докосване, Нанто, Италия, 2001
10. Докосване, Португалия, 2002



11

11. Докосване, Белгия, 2003



12



13

12. Докосване, Севлиево, 2008

13. Листопад, Червен бряг, 2009



14. *Стамболов*, София, 1995

15. *Разпятие*, Созопол, 2007

ПЛАСТИКАТА В БИЖУТАТА ОТ БЛАГОРОДНИ МЕТАЛИ НА ДИМИТЪР ДЕЛЧЕВ

гл. ас. г-р Мирена Златева

В писмения и в разговорния език на една нация речникът и думите са богатството или бедността на тази нация. В едно ателие, било то на художник живописец, график или пластик, речникът от визуални или пластични изразни средства е богатството или бедността в езика на твореца. В съвременното изящно изкуство, но и в приложните изкуства и дизайн, изразните средства се развиват и видоизменят точно толкова спрямо новите дигитални технологии, колкото и разговорните езици на една нация позволяват и видоизменят своя собствен речников фонд – внимателно и с подход към идентичността, към истинските и важните стойности. Тези характерни поколенчески крачки, цивилизационни трансформации и технологични скокове създават характера и задават спецификата в творческия език на един артист. Диапазонът и богатството на този език зависят от дълбочината, но и от широкия спектър на собствените му интереси и култура. Само в този контекст може да се постави разбирането за пластика в нейните ювелирни форми, но и да се

прочете дизайнът в бижутата на Димитър Делчев като автор. А като учител – само в горния контекст може да се разглежда и опосредства речникът му от пластични и специфични изразни средства в разговорния език на многогодишната история на Ателието за ювелирна пластика и дизайн в Катедра „Метал“ на НХА (**фиг. 1**).

Наблюденията ми върху творчеството на проф. Димитър Делчев постепенно през годините се превърнаха в собствено изследване и поставиха началото на един цялостен труд във формата на монография. Като първа глава от този труд беше поставена темата за „индустриалните материали“ в неговия дизайн на бижута (Златева 2023, с. 180–191). Настоящата студия е част от втората глава, която има за цел да представи характерните за Делчев пластика и специфични техники в дизайна на бижута от благородни метали. Бижутата са разработвани през годините под формата на няколко колекции. В зависимост от характера им обаче аз, като наблюдател и със съгласието на автора, ги поставям в три основни групи: „Проба хиляда“, „Пластика“ и „Модул“. И трите групи са свързани с техники и технологии на работа с благородните метали – сребро, злато и платина.

Една от спецификите на металите в чистия им вид е тяхната твърдост. Известен е фактът, че работата с тези метали през вековете, преминавайки в търсене на пластичните им качества според пряката функция на накити, форми за тялото, или предмети за бита, е установила няколко степени на сплавяване с други, най-вече цветни метали. Така например при среброто степените се идентифицират с числото 1000, което показва най-високата проба или най-чистия метал. В неговата чиста форма среброто е мек бял метал, класифициран като сребро с проба 999,9. За бижутерски цели този метал е твърде мек, за да бъде практичен (McGrath 2013, с. 56). В низходящ ред следват числата 950, 935, 925 (пак там, с. 5) и 900 при бижутата, а числата по-надолу – 850 и 750 – отговарят на сплави, характерни за прибори за хранене, предмети от бита и други. При златото числата започват от чистата проба, известна с израза 24 карата, и в низходящ ред съответстват и следват процентите примеси спрямо неговата чистота. Особено за съвременната и масова бижутерия са важни декоративните качества на метала злато – неговият цвят, който варира от жълто, розово до бяло със зелени или сини нюанси (Codina 2002, с. 11). Платината

е с най-висока температура на топене и най-високо относително тегло. Спецификата на благородните метали се съдържа в техните качества.

След завършването на Техникума за занаяти (сега Национална гимназия за приложни изкуства „Свети Лука“) в София и на Академията за приложни изкуства „Ласло Мохоли Наги“ в Будапеща, през последните петдесетина години Димитър Делчев изследва и използва в дизайна си в максимална степен и качества, и пластиката на благородните метали.

В първата група „Проба хиляда“ съм поставила най-известната и „популярна“ колекция „Семките“ (**фиг. 2**). Разработена в края на 80-те години на XX век, тя е претърпяла собствено развитие. А в разговорния език на европейските галерии даденото от самия дизайнер наименование на колекцията се превръща в Middle Seeds . „Семките“ обхваща почти цялата гама от бижута, свързани с човешкото тяло – пръстен, гривна, колие, обеци. Началото на тази колекция започва с колието „Кубчета“ (**фиг. 3**), а разработена в годините, серията става популярна (според колекционерите) като „Двойно пречуканата огърлица“ (**фиг. 4**). Една от важните характеристики на пластиката в тази колекция е принципът на изграждане на

един модул и неговото повторение в последователна верига. Модулът е изграден от две или три еднакви на дължина и успоредни помежду си пръчици тел. Поставени една до друга, в двата си края пръчиците са стопени във вид на концентрично топче, чиято правилна форма е възможна единствено при работа с чистия метал. При колието „Кубчета“ трите стопени помежду си във формата на топче пръчици образуват един връх от конструкцията на куб, а повторени четири пъти, те следват дванадесетте ръба от геометрията му. Всеки следващ куб влиза в предходния с позиция връх срещу връх. Колието съдържа приблизително двадесет и пет елемента, като всяко кубче е с дължина на стената около тридесет милиметра. За характера на пластиката трябва да се отбележи, че всеки от ръбовете на куба е изкованата от 0,8 мм и приплескана до тънка лента тел, като е оформена в посока към вътрешния за обема диагонал.

При огърлицата е обратно. Обемите са сведени до свободно прилепнала за шията плоска верига, съставена от многобройни сегменти. Всеки от тях е направен от две пръчици, затопени последователно в двата си края в топче. Така между тях се образува затворен, но позволяващ допълнително огъване

и моделиране елипсoid – модул. Подобно на бримка от плетиво и съшиващ се във всеки предходен елемент, той позволява изграждането на непрекъсната и в контролирана дължина верига. Тя предполага композиране на колие, съставено от приблизително шестдесет модула, или на гривна, съставена от около двадесет и пет модула, и обеци, които според дължината си имат от пет до седем елемента (**фиг. 5**). Композицията на елементите при пръстена е идентична. При него обаче акцентът се поставя върху специфичния дизайн – форма, по-близка до „плетиво“ с подвижната си и жива конструкция и отвъд статиката, характерна за халката от метал. Поставен свободно върху масата, пръстенът наподобява повече композиция от изплетена дантела, отколкото декоративен цилиндър (**фиг. 6**).

Втората и по-важна характеристика на „Семките“ е чистотата на метала с неговата собствена пластичност и ковкост. Както среброто, така и златото са много пластични и ковки метали. Среброто, което е малко по-твърдо от финото злато, не е толкова плътно. Неговата плътност варира между 10,47 за фино или чисто сребро и 10,31 за стерлинги, в сравнение с 15,5 за чисто злато. С твърдост 2,6 среброто е изключително меко в чисто

състояние. Въпреки това неговите механични качества се подобряват значително, когато е легирано с мед (Codina 2002, с. 11). И среброто, и златото (или платината) са сравнително меки метали. Те могат да се „моделират“ ръчно и с подходящи инструменти. Сребърната тел, подобно на текстилна нишка, се оформя и видоизменя. Делчев го постига в „оплитането“ на ювелирна верига чрез безприпойното спояване на елементите (пръчиците тел), т.е. без добавяне на метал с по-ниска проба, употребявайки стопяването на метала в топче като връзка между елементите. В годините той изработва техника на пречукване на всяко топче от модулната верига до съвършено тънки и близки до кръга пластинки. Така „Семките“ придобива следните варианти в пластика и в дизайна:

1. Верига от бримки (преплетените телчета), чиито два края – топчетата, са двойно пречукани във формата на тънки плоски или изтумбени кръгли пластини.

2. Верига с единично пречукани топчета;

3. Верига с непречукани топчета (като семки).

Освен това, пречукването варира спрямо собствено изработените инструменти – от полираната повърх-

ност на пунеца за полирана повърхност на пластината, до специфичното ѝ матиране чрез разнообразни нарязи по инструмента. Разнообразието на ювелирния отблясък по повърхността на пластинките и чистотата на метала, т.е. липсата на припой, са и благоприятна основа, но и подходящ мотив за още един и допълнителен акцент в дизайна на „Семките“ – емайла. „Облечени“ в стъклен емайл, и завършеното колие, и гривната, и обеците придобиват онази стъклена прозрачна и цвetoва изисканост, която притежава собствена хармония и усещане за стойност. Без излишни орнаменти. Накит от чист метал с равномерно поставен транспарентен цвят от високотопимото стъкло. Погледнат от дистанция, дизайнът на „Семките“ притежава усещането за бродерия или шевица. Изработена от 24-каратово злато, огърлицата тежи приблизително четиридесет грама. А тази тежест е достатъчна, за да може накитът да заеме идеалната форма на шията така, че да напомня шевица по деколтето на дрехата. Но и защото техниката на изработка е по-близка до текстилните такива, които правят смислови препратки и към нашата национална идентичност, но и общо към източните култури от Пакистан и Средна Азия.

Втората група бижута е „Пластика“. Наименованието е условно и обхваща група накити и произведения за тяло, в чиято същност е пластиката като игра с материала, но и като моделиране на формите. За тази група бижута отново е използвана една от най-важните характеристики на благородния метал – ковкостта. Тук влизат сериите Three Waves, „Вретено“ и „Двойна окръжност“.

„Три вълни“ (**фиг. 7**) е серия накити от стерлингово сребро, която за първи път се появява в средата на 80-те години, веднага след своеобразния дебют на младия дизайнер. Когато в съвременната история на бижутата в България положеното начало е подкрепено от младите тогава Лиляна Генова, Димитър Делчев и Анжело Красини... Още с първата си изложба в залата на ул. „Георги С. Раковски“ 125 през 1982 г. те променят представата за съвременния накит (Красини 2014, с. 155). Сериата Three Waves съдържа пръстен, гривна, колие и обеци. Дизайнът е подсказан от описателното наименование – три паралелно поставени и препокриващи се повърхнини, полегнали една върху друга и напомнящи на морска вълна. Но погледната в дълбочина, конструкцията на пластиката интерпретира лентата на Мьобиус.

Най-любопитен и като пластика, и като дизайн от тази серия е пръстенът (**фиг. 8**). Той представлява разцепена повърхнина, която, огъната в противоположните си посоки, но в огледална симетрия, образува отворен цилиндър от композиция между три поставени една върху друга пластини вълни. Посоката на поставяне и завъртане налага изработка на пръстен или за лявата, или за дясната ръка. Функционалната халка е отворена, което позволява вариации в размера. Но характерът на пластиката се съдържа колкото в простотата на формата, толкова и в сложността на изработката. Защото и пръстенът, и гривната са направени с достатъчна дебелина на сребърната пластина (съответно един милиметър и осем десети от милиметъра), която да внушава масивно присъствие върху ръката, а не просто да маркира тънко и лесно за изработване, като от хартия, метално фолио. А това е и майсторско владеене на материала, и моделиране на пластиката.

Колчето е не по-малко любопитно (**фиг. 9**). Семплият дизайн повтаря лентата на Мьобиус. Делчев затваря в непрекъснат кръговрат връзката между предната част на колчето – елегантните извивки на три пластини вълни, и задната му част – единичната лента. Ди-

зайнът е съчетание между оптимално решение за конструкцията – отваряне на колелото чрез шарнир, и създадената изящна форма на елипсoid, който следва силуета на шията. А пластичният акцент – сгъвката на вълните – съвсем естествено застава във вдлъбнатината на яремната ямка. Обеците също интерпретират този мотив. В предишните години към пластика, в която трите вълни са плътно прилепнали в статично положение спрямо меката част на ухото чрез щифт, са добавени и нови решения, свързани с формата и кинетиката на обецата, постигната с подходящо върбило.

В серията „Вретено“ (**фиг. 10**) Делчев употребява две собствени и специфични техники при работа със среброто: изчукване и моделиране. И двете са базови техники в металопlasticката. Изковаване, или изчукване, е техника на ръчна обработка, при която металът чрез изтъняване придобива и релеф – рисунък и обем, но и желана форма. В основата на „Вретено“ лежи сребърна тел, завъртяна във формата на спирала. След многократно повтарящи се операции по изковаване и отгряване тази спирала се видоизменя до приплескана лента. В последния стадий лентата придобива конкретен полиран или матиран завършен вид.

Моделирането е непопулярна за занаята техника. Препратките към скулптурата тук са случайни и неумишлени. Но в случая на Делчев моделирането е понятие най-близо до характерната за него базова и строго специфична работа с метала, при която с помощта на множество бижутерски клещи отгрятият и мек метал реално се моделира. В случая с „Вретено“ лентата се усуква перпендикулярно на повърхнината си в посока отвън навътре, като от двата края навътре към средата на пластината се получава още една спирала. Така, в крайна сметка, със завъртане и посукване от една плоска спирала от сребро или злато се получава втора спирала, като подвижна и жива пружина, напомняща обема на вретено. Най-често тази форма Делчев употребява във вид на обеци. А пластичните качества на метала и принципа на пружината той усъвършенства в следващата серия.

„Двойна окръжност“ (**фиг. 11**) е серия гривни и обеци. Основен пластичен елемент за серията е модул, отново изработен от пречукана от тел пластина във вид на двойна затворена окръжност. Отново и по подобие на лентата на Мьобиус, модулът моделира една безкрайна и пластична повърхнина. Използвайки шест модула, Делчев сгло-

бява гривна. Преплетени една в друга, шестте двойни окръжности във вид на верига образуват затворен, но гъвкав и подвижен цилиндър, който благодарение на еластичността на метала може не само свободно да се нахлузи на ръката, но и да се моделира в няколко размера за гривната. Първата особена черта на тази гривна е пластиката на всяка двойна окръжност с нейните извивки на повърхнините и оттам възможни степени за обем между двата слоя. Втората особеност е нейната втора форма, когато, поставен свободно на подложка или в кутия, металът образува розета, напомняща обемен орнамент от концентрични и в известен смисъл неправилни кръгове.

В годините Делчев изработва множество гривни в стерлингово сребро. Най-често играта с материала се забелязва в разликите на матиране на повърхността на пластината – игра, превърната в авторски почерк. Но отвъд играта стои прецизно изведен дизайн в съотношенията между дебелината на пластината и диаметъра на окръжността. И още – прецизно овладяван занаят и владение на материала. В някои от гривните, върху едната страна на шестте пластини Делчев с перфектно майсторство на техниката „комбо“ поставя злато (частично и

в рамките на няколко грама) във вид на тънко фолио. Злато, което на фона на графитеночерната оксидация на среброто придава допълнителна графика в декоративната стойност. Обещите са с подобен дизайн (**фиг. 12**). Модулният елемент от двойна окръжност е в умален мащаб и размер, но с госта по-спокойна пластика на повърхнината. Характерът на тази серия е такъв, че може да се причисли и към следващата група – „Модул“.

Третата група бижута е „Модул“. Тази група е най-обширна и изключително типична за творческия импулс и пластичните решения, и същевременно предизвикателство към дизайна за Димитър Делчев. В нея са поставени някои от характерните за него безкрайни повторения на един елемент или мотив, търсещ безбройни комбинации и комбинаторни прийоми при композицията на самите ювелирни обекти. „Осмици“, „Овали“, „Сглобяеми кръгове“ и „Кламери“ са наименованията на огърлици и колиета – все бижута за шията. А накрая е голямата серия пръстени „Зиг-заг“.

„Осмиците“ (**фиг. 14**) е масивно, тежащо в стерлингово сребро над стоина грама и естествено прилепнало по шията колие. От самото наименование личи формата на модула, на чиято основа се проектира цялостната ком-

позиция на колието – формата на арабската цифра 8. Повторена петдесет и шест пъти, осмицата все пак така е пластично модифициран модул, който сам по себе си е специфична заигравка с графиката на числото. И толкова. Но все пак и тук прозира есенцията на арабското познание – базова и за графичните символи, но и в пластичния орнамент. В елегантна и простишка последователна сглобка между всеки един елемент, като отпечатък на придобития през вековете опит (**фиг. 16**). Осмици, но с почерка на Делчев – прецизен дизайн в мащаба и обема на формата и материала; в овладяната изработка на самия благороден метал; в авторските закопчалки и специфичната декоративна фактура върху повърхността на метала.

„Овалите“ е друго, дълго колие. В него е интерпретиран принципът на синджир (**фиг. 15**). А модулът е създаден от двойно огънати по осите на перпендикуляра в окръжността халки, които образуват една несвършваща линейна верига. Все пак халките са пластина от приплескана тел, с матирана повърхност от обичайната за Делчев изкована фактура. На практика, модулът е увеличен по размер и като пластична интерпретация модел на един от базовите плетки синджир – позна-

ти от златните накити на Древна Гърция. Тази плетка обаче е пластично интерпретирана и блестящо доразвита в следващите няколко примера от серията „Сглобяеми кръгове“ (**фиг. 13**). Модулът отново е самостоятелна единица – с форма, базирана на силуета на сфера и създадена от лента пластина, чертаеща по четирите перпендикулярни меридиана отворена форма. Форма, противно на наниза от топчета или мъниста, която позволява нанизването на всеки следващ елемент в специфична механична сглобка. Така колието се получава от дълга, затворена в линейна последователност и съставена от вариращи на брой елементи верига. Верига, изработвана най-вече в сребро.

Любопитно решение са обеците, съставени от този модул (**фиг. 16**). Те са композиция от два сглобени и обърнати наопак елементи. Но тук типичната за Делчев склонност към играта с форми отваря нов разказ за нещата. Защото, когато пред погледа на събеседника клиент и в увлекателен с нюансите си комуникационен сюжет, авторът почти като илюзионист разглобява ювелирното произведение. Като детската игра конструктор, но без зададена схема. Така бижутото се превръща от обект на декоративното изкуство или дизайн в обект на вниманието на човека и ис-

тинска провокация за наблюдателност и пластична култура.

В този контекст се налага да спомена един много характерен с фантазията си пръстен. Създаден в края на 90-те години, той постепенно е усъвършенстван. Аз съм го кръстила „Трите охлюва“. В пръстена Делчев отново играе със собствената си дизайнерска мисъл – в уловката за форма за лява или дясна ръка, но и пластика, следващата логиката и механизма на винта. Така пръстенът, съставен от две завиващи се помежду си охлювообразни спирали, позволява заигравка в цветовете вариации между бяло и черно оксидирано сребро, или злато осемнадесет карата и черно оксидирано сребро, или злато и бяло сребро. Ако притежавате три разновидности на охлюва, можете да получите три пръстена с комбинации между трите цветови съчетания: бяло и черно, бяло и злато, и черно и злато. На вниманието на реципиента обаче стои загадката между простичките принципи на сглобяване – механиката на винта или принципа на пружината. И не всеки успява да я разгадае. Докато в пръстена „Пружина“ (фиг. 17) нещата са ясни...

На фона на предходните и твърде сложни пластични конструкции следващото задължаващо вниманието ни произведение е „Кламери“ (фиг. 18). Ко-

лието е по-скоро семпъл и елегантен синджир, чийто дизайн няма нищо общо с формата на канцеларския аксесоар. Но графичното изображение на модула може би бегло напомня пропорциите на кламер, откъдето идва и разговорното наименование на колието. А авторът не е дал друго такова. Въпреки това и отвъд класическия принцип на сглобяване на веригата халка в халка, пластиката на модула е собствено изведена, запомняща се и сама по себе си характерна.

Каквито са многобройните комбинации пръстен от серията „Зиг-заг“. В тази серия основен модул е плътна халка, чийто силует е не просто идеална линия, а обратно – назъбена в дълбочина и в зигзагообразни, следващи ъглите на равностраничен триъгълник с насечените си движения форма. Или казано с други думи, цилиндър с подходящ за пръстен диаметър и в допустима дебелина на материала, но с нищожно малка височина, образувана от малки назъбени триъгълници. Този сложен за описание, но в действителност прост елемент е модул, който е единствено възможен за създаването си на 3D моделираща програма. Именно чрез нея и преди десетина години изработката на прототипа е сведена до онази прецизност, така необходима за функционирането на модула като пръстен. След

което, мултиплициран веднъж в многобройни отливки от сребро или злато, модулет се превръща в игра за композиционни решения. А решенията са толкова, колкото е фантазията на дизайнера. Тук ще изброя някои от принципните варианти:

1. Заставащи един зад друг по диаметъра на кръга два единични и успоредни помежду си модула, или заставащи един зад друг, но в двойна, тройна или четворна височина спрямо цилиндъра на халката (**фиг. 19**). Дистанцията между външните зигзаги се определя при запояването помежду им от задно стоящите и по-тесни като диаметър модули. Ако всички тези модули се подредят във височина, ще създадат кула с форма цилиндрична и негладка заради предно и задно застъпващите се обеми, но правилна за повърхнината си. Съществуват варианти в поставянето на зигзагите един върху друг, един срещу друг, но и един върху друг с последователно минимално разминаване на върховете в една или друга посока.

2. Следващото принципно решение (**фиг. 20**) е посукването на модула спрямо централната ос на цилиндъра. А това се получава с обичайните за бижутерията занаятчийски техники на разширяване или свиване на халката. Тогава подредените във височина модули,

чиито посукани равнини образуват няколко различни по външния си диаметър цилиндри, с неправилната си повърхнина задават втори за силуета зигзаг. И отново с единични, двойни, тройни или четворно подредени елементи.

3. Третото принципно решение (**фиг. 21**) е допълването на зигзаг модула с плоска окръжност, чийто вътрешен отвор е с диаметър, равен на размера на модула. Този втори и достатъчен като дебелина елемент задава своеобразна дистанция между модулите при подреждането им по вертикала. Нещо като бордюр, но не само това. Кръглата пластина служи като ограничител между зигзаг редовете, или пък поставена върху ръбовете на модула, служи като тапа в двата края на цилиндъра. Разбира се, цилиндърът може да бъде съставен от един, два, три или четири зигзаг реда, отграничени от същите на брой кръгли пластини. И в допълнение на тази комбинаторика модулет позволява още няколко композиции със собствено образувалите се вътрешни триъгълници.

Дотук с пластичните решения на този дизайн. Следват декоративните – като смесването на модули от бяло стерлингово или оксидирано сребро със злато осемнадесет карата; или пък графичната игра на светли и тъм-

ни орнаменти, получена при достатъчно полиране на външната повърхност в контраст с матовата оксидация в дълбочината. В заключение, серията „Зигзаг“ (фиг. 22) е всъщност дизайн, който не само надхвърля няколко десетки пластични и графични решения. Той е олицетворение на простота, прецизност, занаят и фантазия. Все поводи за вдъхновение.

В обобщение може да се каже, че използвайки базовите графични и геометрични форми – квадрат, окръжност, триъгълник, куб и сфера, Димитър Делчев създава собствен език в ювелирната пластика. За разбирането на този език са нужни и познания в механиката, и съпричастност с пространствените форми, но и знание за стойностите на човешкото познание. В крайна сметка, работоспособността и увлечението на автора към форма, естетика и функция на ювелирното произведение го отвеждат отвъд занаята с благородни метали, отвъд дизайна на бижута, но и още – отвъд мимолетната мода по декоративните форми за тяло. В пластиката му *посланието е просто и ясно; предизвикателство да откриеш системата; да създава чувство на движение, или дори на хумор* (Wimmer 2000, с. 67). В речника на Делчев по пластичен език присъстват най-вече думите „откритие“,

„уловка“, „игра“, „овладяване“, „баланс“ и „връзка“ между пластика и материал. Речник, съставен от богатството на занаята – и базови, и специфични техники, и съвременни технологии в благородните метали, но и разбиране за пластиката в дизайна на бижута.

БИБЛИОГРАФИЯ

CODINA, Carles, 2002. *Jewellery and Silversmithing Techniques*. London: A&C Black. ISBN 978-0-7136-6342-6.

MCGRATH, Jinks, 2013. *Metalsmithing for Jewelry Makers*. London: THAMES HUDSON. ISBN 978-0-500-51654-6.

WIMMER, Iris, 2000. Schmuck – Classic Art and Design. *Schmuck Magazin*. 2000. No. 6.

ЗЛАТЕВА, Мирена, 2023. Индустриалните материали в бижутата и в обектите след 2000-ната година в България. В: *ДИЗАЙН И ПРИЛОЖНИ ИЗКУСТВА 2023 сборник с доклади от научна конференция*. София: НХА. 2023. ISSN 2815-4932.

КРАСИНИ, Анжело, 2014. Накити. В: *120 години българско изкуство. Приложно, декоративно, монументално*. София: СБХ; Фондация „Подгържане на изкуството в България“. ISBN 978-954-92591-5-5.



1. Проф. Делчев в ателие 4, ФПИД , бул. „Цариградско шосе“ 73
2. Пръстен *Семки*, злато 24 К
3. Колие *Кубчета*, сребро 925, патина
4. Огърлица *Семки*, сребро 925
5. Обеци *Семки*, злато 24 К, стъклен емайл
6. Пръстен *Семки*, злато 24 К
7. Колие *Три вълни*, сребро 925
8. Гривна и пръстен *Три вълни*, сребро 925
9. Колие *Три вълни 2*, сребро 925, патина



2



6



3



3



4



5



7



8



9



10



11



12



16





10. Обеци *Вретено*, сребро 925, патина
11. Гривна *Двойна окръжност*, сребро 925, злато 24К
12. Обеци *Двойна окръжност*, сребро 925, патина
13. Колие *Сглобяеми кръгове*, сребро 925, патина
14. Колие *Осмици*, сребро 925
15. Колие *Овали*, сребро 925, патина
16. Обеци *Сглобяеми кръгове*, сребро, патина
17. Пръстени *Пружина*, сребро 925, патина
18. Колие *Кламери*, сребро 925, патина, злато 18К



19. Пръстени *Зиг-заг*, сребро 925
 20. Пръстени *Зиг-заг*, сребро 925, патина
 21. Пръстени *Зиг-заг*, сребро 925
 22. Пръстени *Зиг-заг*, сребро 925, патина, злато 18K

УПОТРЕБАТА НА МЕТАЛ В СЪКЛОТО. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ И ТВОРЧЕСКИ ПРОЯВЛЕНИЯ

гл. ас. д-р Моника Найденова

Настоящата тема цели да представи взаимодействието между двата материала и творческите проявления, произтичащи от комбинирането им в едно завършено произведение. Ще насочим фокуса върху метала като материал, който в конкретни случаи изгражда художествени обекти от стъкло, когато се добавя в различен етап на работния процес. Чрез серия от авторски примери ще проследим основно две техники за художествена обработка на стъкло с добавяне на метални елементи от различен вид. Тяхното интегриране в състава или добавянето им в различни етапи от творческия процес ще формира широк диапазон от изразни похвати.

Метал и стъкло са често срещана комбинация, но освен чрез естетическото си присъствие заедно, двата материала са силно свързани и като технологичен процес. И докато стъклото не е толкова употребявано при работата с метал, то обратното – употребата на метал в стъклото е важна технологична и художествена нишка,

която ще проследим. Присъствието на метал в стъклото е съществено дори само поради факта, че богатството от цветове в художественото стъкло се дължи именно на комбинации между различни метални окиси, добавяни през производствената фаза. Тогава всички компоненти, участващи в състава на стъклото, се стапят заедно и впоследствие тази стъклومаса може да се формова в различен вид – на листов материал, на парчета за леене, на плътни пръчки, тръби и т.н. Важно е да отбележим, че в нашия случай при добавянето на метални включения в стъклото основна роля за крайния резултат оказват нагряването като горна граница и продължителността на задържане на определени градуси. Това изисква прецизно контролиране на температурата, при която двата материала си взаимодействат. Под включване на метал в стъкло разглеждаме както суровини под формата на метални окиси, така и вече съществуващи вторични продукти от метал – фолио, лента, тел и др. По-подробно ще засегнем две техники на работа в стъкло, класифицирани като топли техники. В примерите ще бъдат представени и автори, избрали да комбинират двата материала, но този път чрез студени техники на работа.

Бихме могли най-общо да разделим техниките на обработка на стъклото на две категории – топли техники и студени техники. Както подсказват и самите им имена, при първите стъклото преминава различна топлинна обработка. Материалът се нагрива до определени градуси до достигане на подходяща температура и пластичност спрямо избраната техника на работа – лято стъкло, издухано, затопено, свободно скулптирано, работа с бренер и др. При студените техники стъклото бива механично манипулирано и оформяно. Така, чрез отнемане от материала посредством рязане, гравирание, полиране, матиране или добавяне чрез лепене се изгражда формата. Много често при създаването на една творба от стъкло се използват и топли, и студени техники на обработка, които се допълват взаимно. Същият аналог може да бъде направен и по отношение на метала. Ако един проект бива отлят, впоследствие има вторична термична обработка като довършителна фаза.

Първата техника на работа в стъкло, при която успешно може да бъде интегриран метал, е издуханото стъкло. Този стар и широко разпространен похват на работа остава един от най-предпочитаните методи за изграждане на форма от съвремен-

ните автори, работещи в сферата на художественото стъкло. Примерите, избрани в настоящата тема, проследяват процеса на издухване на стъкло в метален (чугунен) калъп чрез авторски уъркшопове, специализации и демонстрации през последните 15 години, най-вече извън България. Този тип калъпи са използвани основно за тиражиране на различни изделия. По-голямото количество на произвеждания продукт обуславя изработката на трайни чугунени калъпи, които да мултиплицират изделието и да запазват целостта си. Сами по себе си калъпите са проектирани да бъдат отваряни и затваряни, разделяйки се на няколко части, но оставащи свързани. Това се налага, за да може издуханото в тях изделие да може да бъде извадено от калъпа, след като стъклото е заело вътрешната му форма. Този принцип на разделяне на калъпа за освобождаване на формата пороги идеята да бъдат направени различни обекти, видоизменени от разместването в различно положение на отделните части на калъпите. Впоследствие идеята се разви и така, в отделни участъци на металния калъп бяха добавяни метални включвания, най-често под формата на фолио (**фиг. 1**). Поставено по този начин, фолиото впоследствие остава от външната страна на обекта,

без да бъде прекалено дълго нагрявано и запазвайки металния си облик. На **фиг. 2, 3, и 4** могат да се видят различни обекти, създадени в действителност от една и съща метална форма с разместени в различна позиция части на калъпа. Подобно експлоатиране на чугуената форма, създадена за серийно производство на стъклени изделия, не е практикувано за свободни художествени обекти. Този подход предлага голямо разнообразие в обемите, които могат да бъдат създадени, когато калъпът е отворен в различна конфигурация и в него е добавен метал.

Следващата техника, която представям в контекста на разглежданата тема, е стапянето в пещ. При този похват на работа стъклото не е в пластична форма, както при издуханото стъкло. Това осигурява повече време и възможност за подготовка и контрол на желания краен резултат. При топеното стъкло предварително подготвени парчета от материала (на лист, пръчка или друга форма) се подреждат в пещ. След това се стапят заедно чрез контролиран температурен режим. Начинът на работа е разделен основно на две части – подготовка и стапяне в пещ. В първата част се интегрира всичко, което да се отрази по време на топлинния процес, който

е втората част от работата. Именно при подреждането на отделните стъкла се добавя и различен метал под формата на фолио, тънък листов материал, метални стружки и други форми на материала. Металните включвания могат да имат различен състав. Всяка промяна в него взаимодейства със състава на стъклото и от комбинацията се създават различни цетови ефекти. Важно е да отбележим, че постигнатите резултати могат да бъдат повторени с приблизително близка визия, но никога идентични. Несигурността се дължи на различни фактори, но най-общо на чувствителността, с която стъклото реагира. И тъй като се стапят вече произведени за тази техника съвместими едно с друго стъкла и към тях се добавят вторични метални включвания, възможните комбинации са наистина много. Те произтичат от вариациите в химичния състав на двата материала, както и от температурния режим на стапянето им заедно. Освен интегрирането на вторични метални включвания, металът може да бъде добавян и под формата на чисти метални окиси. Още в производствения процес на художествено стъкло, независимо от техниката, с която ще бъде вложено, оцветяването се случва чрез метални съединения, добавяни към основ-

ните суровини, влизащи в състава на стъклото. След като достигнат до нас в крайния си вид, към стъклата, произведени за стапяне в пещ заедно, могат отново да се добавят метални окиси за допълнително оцветяване.

Такъв е примерът във **фиг. 5**, където между две парчета прозрачно стъкло е добавен меден окис. Той създава оцветяване в синьо-зелената гама, което варира отново според състава на стъклото, нанесеното количество окис и температурния режим на стапяне. Експериментът може да бъде усложнен, като освен поръсването с метален окис се добави и медна лента по предназначение, използвана във витражната техника „Тифани“ (**фиг. 6**). След като така подготвените парчета бъдат стопени, те могат да служат за заготовки към по-голям последващ проект и повторно затопени в пещ с други парчета (**фиг. 7**). По този начин се предоставя възможност за по-прецизно подреждане на отделните стъкла и контролирано изграждане на композиция (**фиг. 8**). Тези две техники на работа в стъкло с добавяне на метални включения от различен вид са все още доста слабо изследвани. Основните проучвания и експерименти се правят от големи компании и целят създаването на широка продуктова гама от

готови стъкла. Там интегрирането на металните окиси е в производствения процес, когато се смесват отделните компоненти на стъклото.

В следващата част ще разгледаме комбинацията на метал и стъкло през призмата на два отделни материала в едно, без те да са повлияни от топлинна обработка заедно. Когато няма стапяне на стъкло или леене, издухване и други топлинни техники, това има своите положителни страни. При нагряване стъклото винаги ще се стопи. Проблемната част е охлаждането или така нареченото темпериране на материала. То трябва да става бавно и плавно до изравняване на температурите във и извън пещта. При намесване и на друг материал, чието свиване е различно от това на стъклото, температурният режим заема наистина изключително важно място за успешния краен резултат. Когато се комбинират метал и стъкло, но чрез студена обработка, тогава размерът на проекта може да бъде значително по-голям, тъй като няма ограничение от размера на пещта, в която се стапят стъклата. В художественото и пространствено формоизграждане често се ползва промишлено плоско стъкло, предлагано в доста по-голям формат в сравнение с художествените стъкла. Промислено-

то прозоречно, или още наричано флотатно, стъкло е произвеждано с различни дебелини, огледални покрития, орнаменти, и може да бъде намерено в няколко цвята. Цветовете му гама е ограничена, но и цената му е в пъти по-достъпна спрямо произвежданите художествени стъкла. Именно с такава промишлено стъкло и с различен подход на работа – съчетавайки метал и стъкло в обща художествена колаборация, работят следващите двама автори. Мариан Карел и Петр Станицки са от две различни поколения чешки автори, избрали стъклото за свое изразно средство. И макар и двамата да са определяни като автори, работещи в сферата на художественото стъкло, творческият им подход разкрива и друга гледна точка за влиянието на метала в стъклото.

Мариан Карел е роден през 1944 г. в град Пардубице, Чешка република. Ученик е на емблематичния Станислав Либенски, който силно е повлиял на поколения наред автори по цял свят. Въпреки силното присъствие на своя учител Мариан успява да формира свой прочит за формоизграждането в стъклото. В работата му личи архитектурното конструиране на формата, съотношението между отделните части, изграждащи общ обем. Манипулиране на средата и овладяване на простран-

ството са често усещане у зрителя, наблюдаващ неговите пространствени скулптурни композиции. Монументалният му подход се вписва еднакво добре в различна архитектурна среда. Работите му могат да бъдат видени в галерии и екстериорни пространства. Присъствието на метални конструктивни елементи в тях не е самоцел. Металът е равностоен съмишленник в изграждането на цялостното възприятие на обектите. Често пъти авторът провокира и противопоставя качествата на двата материала, разменяйки техните роли (**фиг. 9**). Към момента Мариан Карел завежда Ателието по дизайн към Департамент „Архитектура“ в Техническия университет в Прага, Чешка република. Работата му е насочена именно към пространственото овладяване на средата и употребата на стъкло в архитектурата.

Петр Станицки е от следващо поколение чешки автори, носещи усещането за силна връзка между метал и стъкло. Той е роден през 1978 г. в град Пршибел, Чешка република. Ученик на Мариан Карел, Петр Станицки продължава играта за създаване на паралелни пространства. Те са построени от стъкло и метал и проектирани сякаш от архитект, а не от художник. И при Станицки се наблюдава същият интерес за

монументално отношение към стъклото и противопоставяне на качествата на метала и стъклото. Авторът иронично използва мрежа, която служи за поддържащ и укрепващ елемент в строителството, но тук е добре защитена и сякаш пазена от стъкло (**фиг. 10**) или отново мрежа, но разрушена от силата на стъклото (**фиг. 11**). Към момента Петр Станицки завежда Ателието за художествено стъкло в Университета „Томаш Батя“ в град Злин, Чешка република. Конструктивният подход и при двамата не само не пречи, а дори засилва разбирането за качествата на двата материала и използването им заедно по най-рафинирания начин. Без излишна претенциозност или детайлност авторите синтезират основните характеристики на стъклото. Играта със светлината, пропускането, пречупването и отразяването ѝ стават основа за почти всяка работа и при двамата, както и добавянето на метал в обекта.

В заключение можем да обобщим, че присъствието на метала в стъклото има широко, значимо и разнообразно влияние. От технологична и художествена гледна точка присъствието на метални включвания може генерално да оформи цялостното присъствие на разглеждания обект. Изследването за

интегриране на метални включвания в стъкло, преминаващо през топлинна обработка, е все още слабо разработено. Няма достатъчно данни за проведени експерименти, които да синтезират цялостна визия за поведението на различни метални включвания, добавяни след първоначалния производствен процес. Възможностите от комбинирането на двата материала са неоспорими и със сигурност това представлява интерес за автори отвъд тези, избрали стъклото или метала за свое основно изразно средство.

БИБЛИОГРАФИЯ:

BEVERIDGE, Philippa, DOMENECH, Ignasi and PACUAL, Eva, 2005. *Warm Glass: A Complete Guide to Kiln-Forming Techniques: Fusing, Slumping, Casting*. New York: Union Square & Co. ISBN 978-1-57990-655-9.

CUMMINGS, Keith, 2009. *Contemporary Kiln-formed Glass: A World Survey*. First Edition. London: A & C BLACK PUBLISHERS LTD. ISBN 978-1-4081-0075-2.

HALEM, Henry, 1994. *Glass Notes: A Reference for the Glass Artist*. 2nd edition. Kent, USA: Franklin Mills Press. ISBN 978-1-885663-00-9.

LUNDSTROM, Boyce and SCHWOERER, Daniel, 1994. *Kiln Firing Glass: Glass Fusing Book One*. First Edition. Colton, OR: Vitreous Pubns. ISBN 978-0-9612282-3-1.

ВЪЛЧЕВ, Константин, 2014. *Стъклото като изкуство*. София: Нов български университет. ISBN 978-954-535-809-8.

ВЪЛЧЕВ, Константин, 2020. *Съвременни тенденции в обучението и изкуството от стъкло в Европа*. София: Нов български университет. ISBN 978-619-233-115-3.



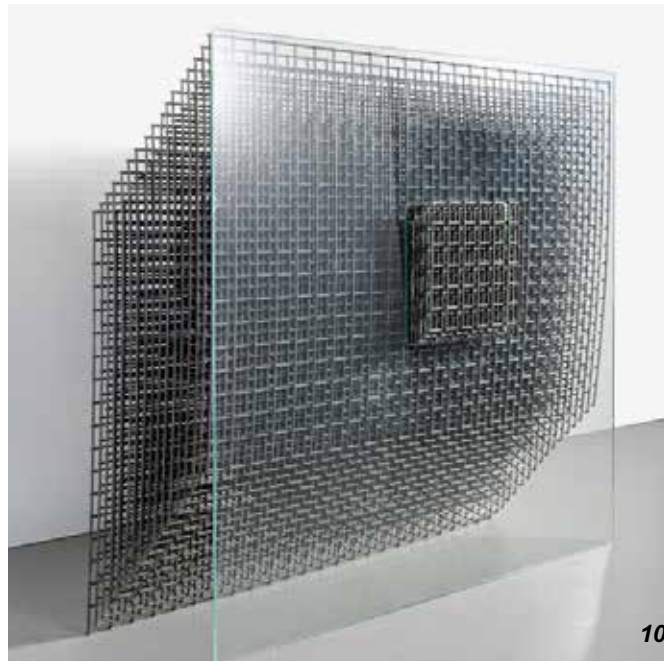




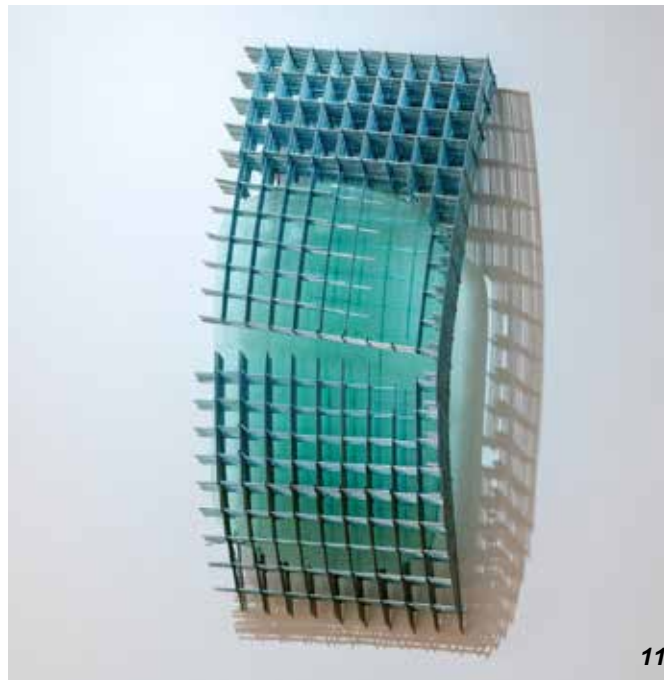
4







10



11

ДИНАМИКАТА В СКУЛПТУРНИТЕ КОМПОЗИЦИИ НА ГЕОРГИ ЧАПКЪНОВ

гл. ас. д-р Николе́та Ива́нова-Стои́мирова

Георги Чапкънов – Чап е български художник с богат творчески път. През годините той създава множество произведения в областта на визуалните изкуства, като най-силно разпознаваем за зрителите е с пластичните си работи, предлагайки своите разнообразни композиционни търсения във всички жанрове и направления на скулптурата. Името му е известно в България и чужбина не само на изкуствоведите, но и на широката аудитория. Творбите му са експонирани в голям брой изложбени зали, присъстват в частни колекции, а и много от тях са достъпни за публиката, като част от градската среда и обществените пространства.

Чапкънов завършва Висшия институт за изобразително изкуство „Николай Павлович“ (ВИИИ, днес Национална художествена академия), специалност „Скулптура“ при проф. Иван Мандов и доц. Илия Илиев. Още като студент се проявява дейно – веднага след завършването си през 1969 г. участва в Юбилейната обща художествена изложба с „Портрет на Савина“. В разговор от 2016 г.¹ авторът разказва, че след като

се дипломира от ВИИИ, започва да прави релефни портрети и се прославя като „майстор на портрета“ и „майстор на релефа“. След това участва в колективи за изработка на малки барелефни форми, а по-късно и в проекта, и в реализацията на герба на Република България. Скулпторът споделя, че бързо си спечелва и прозвището „майстор на малката пластика“, като по това време работи в ателието на Борис Хинев, защото няма пространство, в което да създава и съхранява големи по размер произведения. През 1974 г. е назначен като преподавател по рисуване в НХА, където работи до 1996 г. През 1991 г. основава специалност „Художествена обработка на метал“ (днес „Метал“) към Факултета за приложни изкуства, а металът като материал за реализация на пластики съпровожда Чапа в цялото му творчество.

Изкуството на Георги Чапкънов носи силна индивидуалност – тя се изразява в характерната пластична трактовка на формите и обемите, в специфичните композиции и интересната гледна точка в разглеждането на сюжетите. Авторът изследва основно човешкия и животинския образ, особеностите на флората и фауната. Пространствените решения, които предла-

1 Иванова, Н. (23 октомври 2016 г.). Лично интервю с Георги Чапкънов – Чап.

га, често са многофигурни, наситени с голям брой елементи и декоративни принципи, но съчетани в категоричен баланс. Портретите и еднофигурните произведения на Чапа са едновременно динамични и хармонични, като представят богат вътрешен свят, определена поза на тялото или конкретен детайл с точно значение за темата или композицията на творбата. Чувството на автора за обуславяне на пространството силно проличава в произведенията му от скрап. По времето, когато започва да използва отделни метални детайли за организацията на цялостен образ (през 1987 г. – „Дон Кихот“), този подход все още не е толкова разпространен.

Първите произведения на Чапкънов са изпълнени от шамот – това са портретни глави, някои от тях са „Савина“ (1969), „Портрет“ (1975), „Радой Ралин“ (1976). Освен портретите от шамот изпълнява и такива в малък формат, отлети от бронз – „Константин Кисимов“ (1975), „Иво Хаджимишев“ (1975), „Станислав Стратиев“ (1976). Авторът проследява психологическото състояние на модела и създава балансиранни форми с индивидуален характер. В много интервюта, включително това от 2016 г., авторът споделя, че се инспирира от Древното изкуство и

се учи *от дедите си от Двуречието*². Това проличава още в ранните му фигурални композиции от 70-те години, в които има включени човешки и животински образи – „Момиче с котка“ (1971), „Човек с бик“ (1974), „Гергьовден“ (1974, бронз), „Щастие“ (1975, бронз), „Пладне“ (1975), „Агам и Ева“ (1975). В тях Чапкънов създава плътни, масивни форми, като използваните детайли са разработени в унисон с общото звучене на всяка от композициите. Пропорциите са едри, крайниците са скъсени, главите и очите са уголемени и изразителни, като напомнят за някои пластики на древното блискоизточно изкуство – [...] *например статуетките от Храма на Абу, Тел Асмар, Ирак, от около 2700 – 2500 г. пр.н.е.* (Джансън, Джансън 2023, с. 67) Пространственото решение в „Гергьовден“ е близко по усет до фигурата на „Мосхофор“ („Носач на теле“) от около 57 г. пр.н.е. от Музея Акропол в Атина, Гърция. През втората половина на същото десетилетие авторът разработва малки по размер композиции от бронз: „Милувка“ (1977), „Дисекция. Хомо – XX век“ (1978), „Финал“ (1978), „Стената“ (1978), „Кукер“ (1979), „Огледало I“ (1979), „Морякът птица“ (1979), „Дървото“ (1979), „Майчинство“ (1979). В тях се наблюдава промяна в изразни-

2. Иванова, Н. (23 октомври 2016 г.). Лично интервю с Георги Чапкънов – Чап.

те средства – композициите стават по-сложни, движението е по-динамично, появяват се фини детайли и ажурни елементи. Фигурите стават по-силно анатомично разработени и вече не са така обобщени, както първите, създадени от шамот. Изкуствоведът Вента Иванова отгава тази промяна до голяма степен на качествата на бронза, които скулпторът открива: *Първите възприятия от работата с метала водят към опиянение от конструктивните му възможности* (Иванова 1988, с. 95). От това време са и серия произведения, в които *сценичността в композирането явно привлича автора* (пак там) – „Стената“ (1978), „Огледало I“ (1979), „Огледало II“ (1979). Тези скулптури са цели етюди с драматично звучене, с включени фигури и отделни елементи акценти, които изтъкват сюжета. Образът сам по себе си остава на заден план като концепция и отстъпва пред общата конфигурация – подчертава се „играта“ между ажур, релефи, сенки и повърхности. Този оригинален похват на композиране той развива и в по-късните си произведения. „Майсторът на релефа“ изпълнява деликатни барелефи още през 70-те години на XX в. – „Владимир Димитров – Майстора“, „Никола Петров“ (1976), „Каварна“ (1975). Въпреки малките размери и „ниската“ скулп-

турна обработка произведенията притежават изключителни пластични качества и перспектива, която създава дълбочина в пространството. В „Каварна“ композицията е динамична, като в нея присъстват пейзаж, животински образи и човешки силуети в действителни пози. Женската фигура в този барелеф е изобразена в сложно движение на тялото и с известна стилизация, но тя много се различава от обобщените едри форми, разработвани от шамот. В този период Чапкънов използва уменията си в областта на релефа, като в колектив със Стефан Ненов разработва проекти за монети, които биват отсечени – „100 години от Априлското въстание, 1876 г.“ (1976), „100 години от Освобождението на България от османско иго, 1878 г.“ (1978).

През 80-те години на XX в. скулпторът създава много на брой пластични произведения в разнообразни посоки и теми. Някои от портретите му са: „Еги“ (1982), „Италианка“ (1983), „Пъдев“ (1984), „Атанас Яранов“ (1985), „Васил Попилиев“ (1986), „Тошко“ (1986), „Портрет“ (1988). Образите от този период, които Чапкънов изгражда, са живи, с богата структура на повърхностите, която допълва цялостните форми без да ги разрушава. В малката по размер кръгла скулптура авторът използва

различни пластични похвати, разглежда нови сюжети, но продължава да развива и досегашните си търсения: „Огледало III“ (1980), „Фигура с огледало“ (1980), „Сянка“ (1981), „Насаме със себе си“ (1982), „Сам“ (1983), „Човек с риба“ (1984), „Меки, добре изрязани форми“ (1985), „Лоша притча“ (1985), „Саломе“ (1986), „Ах...“ (1988), „Привечер“ (1988), „Свети Георги“ (1988), „Минотавър“ (1988), „Малък олтар“ (1989). Чапкънов работи по „театралните“ си композиции, като: създава собствен свят, микро-пространство („Огледало III“); прилага нови подходи в отношението си към самата форма („Меки, добре изрязани форми“); продължава да усъвършенства своите човешки и животински фигури („Ах...“); експериментира с разнородни сюжети („Привечер“, „Свети Георги“, „Минотавър“) – битови, религиозни, митологични образи и сцени. Още в началото на 80-те години на XX в. Георги Чапкънов самостоятелно и в колектив реализира композиции за екстериор и обществени пространства: „Аполон Медикус“ (1981), „Хитър Петър“ (1983), „Паметник на 31-ви „Железен“ Силистренски пехотен полк“ (1985, съвместно с Емил Попов), „Чарли Чаплин“ (1985), „Дон Кихот“ (1987), „Санчо Панса“ (1989). От тези примери отново може да се направи заключение, че авторът проявява изключи-

телно въображение и креативност при интерпретацията на сюжети и теми: при „Аполон Медикус“ Чапкънов се обръща към Античността, в „Паметник на 31-ви „Железен“ Силистренски пехотен полк“ предлага една композиция, при която са съчетани кръглата скулптура и релефът, за „Чарли Чаплин“ Чапкънов споделя: [...] *неволно разбих образа на четвъртини, защото Чаплин е многопосочен. Да погледне в четирите страни на света, както да тръгне в четирите му посоки* (Иванова 1988, с. 60–61).

В „Дон Кихот“ скулпторът демонстрира един нетрадиционен по това време метод за „събиране“ на формите – чрез изграждането им от скрап. Този подход предоставя на автора нови възможности за композиране, които той изследва и през следващите години. Чапкънов продължава да твори в областта на барелефа с малък и голям размер: „Ловен сюжет 1“ (1980), „Ловен сюжет 2“ (1980), „Свети Никола“ (1980), „Хитър Петър“ (1980), „И ний сме дали нещо на света“ (1981), „Ловна сцена“ (1983), „Тома Неверни“ (1987), „Дионисиеви шествия“ (1988).

В колектив със Стефан Ненов са изпълнени монетите: „Боянската църква“ (1981), „40 години от рождението на Людмила Живкова“ (1982), „40 години от рождението на Людмила Живкова“

(1982). Също съвместно със Стефан Кънчев изработват проектите „Славянска писменост“ (1981). Отсечените монети, самостоятелно изготвени от скулптора, също не са малко – „100 години от рождението на Владимир Димитров – Майстора“ (1982), пет модела от серията „Застрашени диви животни“ – „Мечка с мечета“ (1989) (*Всички Български монети от 1878 по година до днес – Български Монети* [б.г.]). Барелефите на Чапкънов се отличават с детайлна обработка на формите, динамични композиции и съчетание на множество елементи. Той успява да изгради пространство на плановете чрез минимална разлика във височината на релефа – това се дължи на специфичната техника, която използва. *За разлика от общоприетата практика, Чапкънов моделира своите релефни изображения в негатив. Пластичната форма се изгражда не чрез прибавяне на допълнителен материал, а чрез отнемане от равнината на фона* (Лекова 2023, с. 100).

През 80-те години на XX в. Георги Чапкънов създава голям брой произведения, като разгръща всички качества, които показва още като студент и веднага след завършването си. В работите му може да се проследи грацията в професионалното развитие. Композициите стават по-раздвижени, силуети-

те – по-издължени, крайниците – по-изящни, движението – по-ясно изразено, по-напрегнато. Тук отново може да се направи препратка към Античността, но вече пропорциите и анатомичните търсения не наподобяват пряко гръцките богове и богини. Чапкънов обуславя триизмерното пространство и чрез употребата на чисти повърхности, на които проектира силуети чрез полиране, чрез релефност или пробиви, които кореспондират с фигурата акцент. Често разпознаваме този автор и в синтеза между кръгла скулптура и релеф – използван похват и в по-късните му произведения.

Последното десетилетие на XX в. е обвързано с политически промени в България – това са години на адаптация към нов политически режим, години на „криза“ в много обществени отношения. Въпреки това Георги Чапкънов продължава да твори и да създава нови произведения. Изпълнява портретите „Теодосий Спасов“ (1990), „Федерико Фелини“ (1993), „Августин Пейчинов“ (1995), камерни творби, кръгла скулптура – „Жена с котка“ (1990), „Дон Кихот“ (1990), „След малко“ (1991), „Щастие“ (1991), „Сила и мъдрост“ (1991), „Пасторално“ (1991), „Пан“ (1991), „Тореадор“ (1993), „Прегръдката“ (1995), „Заплаха“ (1995), „Прободен бик“ (1995). Авторът

затвърждава проявите на своя стил, като се интересува от алегоричното на моменти представяне на сюжетите с неизменните за неговото творчество човешки и животински фигури, избразени в сложни пози и конфигурации. Интересна е съпоставката между две композиции със заглавие „Щастие“ – едната от 1975 г., а другата от 1991 г. Забележителна е промяната в изявлението на формите, въпреки че „илустрацията“ е сходна – хора на гърба на магаре. В първата пластика образите са сравнително статични един спрямо друг, наподобяват тези, които авторът представя в творбите си от шамот. Във втората те са почти идеализирани в пропорциите си, движението е силно изразено във всяка от фигурите сама по себе си, но и една спрямо друга. В този период Чапкънов работи и върху немалко екстериорни произведения (кръгла скулптура и релеф), ситуирани в обществените пространства на България и чужбина: „Екологично присъствие в чест на Сезар“ (1990), „Х+“ (1991), „Превземането на София от хан Крум“ (1992), „Обявяването на Независимостта на България от цар Фердинанд в Търново“ (1993), „Герб на Република България“ съвместно с Кирил Гогов (1997), „Пеперуга“ (1998), „Петко и Пенчо Славейкови“ (1998).

Отношението на скулптора към детайла проличава и в по-мощабните му реализации, независимо дали са в областта на кръглата скулптура или на релефа. Някои от решенията му в тази посока имат известна стилизация във формата и силуета („Превземането на София от хан Крум“); други показват анатомични знания и умения за изобразяване на натурата („Екологично присъствие в чест на Сезар“, „Петко и Пенчо Славейкови“). През 90-те години на XX в. Чапкънов създава произведения от скрап в България и чужбина – „Водно конче“ (1992), „Куче“ (1992), „Бук“ (1994), „Оптимистична коза“ (1995), „Козел“ (1999), като някои от тях са удостоени с впечатляващи призове. Всички животински фигури от отпадна метал са изпълнени с живот – в движение, характерно за съответния вид, като отделните метални елементи и цветове на места създават усещането за „трептене“, а на други – за цялостна едра форма. По същото време скулпторът създава и редица релефи и наградни пластики с малък размер: „Свети Георги“ (1991), „Награда Аскеер“ (1991), „Асен Старейшински“ (1992), „Награда на Музикалната компания „Жокер мегия“ (1994), „Г-н Йоший“ (1996), има и отсечени монети – „Рис“ (1990), „Скален орел“ (1992), „Дива коза“ (1993) (*Всички*

Български монети от 1878 по година до днес – Български Монети [б.г.].

През XXI в. Георги Чапкънов продължава да твори, да затвърждава своя неподражаем стил и визуален език. Някои от портретите му са: „Джеймс Пардю“ (2003), „Парижанка“ (2003), „Ставри Калинов“ (2011). „Боян Радев“ (2011). В разработката на човешката глава Чапкънов постепенно изгражда една ювелирна стилистика – с ясни очертания на формите и фини, изящни линии, като постига с лекота прилика и характер с изобразявания модел. Този начин на работа видимо се отличава от по-ранните му портрети, особено тези от 80-те години на XX в. – „Пъдев“ (1984), „Атанас Яранов“ (1985), „Васил Попилиев“ (1986), „Тошко“ (1986), „Портрет“ (1988), които са изпълнени по-фактурно, „по-емоционално“. Част от камерните му творби, кръгла скулптура, от периода са: „Европа“ (2002), „Глиган и кучета“ (2006), „Заплаха“ (2008). В „Европа“ авторът успява да изгради цялостен ансамбъл в малък размер, като съчетава динамични пози и силни състояния. Двата образа са носители на контрастиращи емоции, което е постигнато не само чрез изразителност в мимиките, а и чрез силата на формите – грациозната женска фигура и тежкия, обемен бик. Дори в изцяло анималистичните композиции, като

„Глиган и кучета“, скулпторът успява да внуши известно напрежение, настроение и да „разкаже“ специфична история. Посоката в релефите с малък размер и наградните пластички след 2000-ата година е продължена с „Дионисиеви вакханки“ (2001), „Награда на Национален конкурс за драматургия „Иван Радоев“ (2001), „Дионисиеви шестивия II“ (2002), „Кентавър“ (2002), „Награда на Фондация Лале“ (2004), „Гергьовден“ (2005), „Награда Сребърно Възраждане“ (2005), „Награда за разследваща журналистика“ (2011), „Награда на Световния фестивал на анимационния филм“ (2011). Малките по размер релефи представят различни митологични сюжети, етюди от български традиции, тематични награди и др. Неслучайно още от 70-те години на миналия век авторът е признат за „майстор“ в тази област. От една страна, впечатляваща е скулптурната му техника, чрез която създава много нисък барелеф – притежаващ високи пластични качества във формообразуването, наситен е с множество детайли, всяка повърхност е разработена с различна структурност, декорация или спокойна равна визуална пауза. От друга страна, композициите са силно натоварени с множество елементи и показват своеобразен вътрешен свят. В барелефите на Чапкънов динамиката е заложена във

Всеки елемент – във всяка пластична фактура, в позициите на фигурите, в състоянията на героите – а също и в цялостното разположение на детайлите. Част от по-новите му екстериорни работи, ситуирани в обществени пространства (кръгла скулптура и релеф) са: „Света София“ (2000), „Кирил и Методий“ (2001), „Паметник на гарителите“ (2005), „Дете с гълъби“ (2005), „Преминаващият през въображаема стена“ (2006), „Владимир Висоцки“ (2007), „Орфей и Евридика“ (2007), „Йордан Рагичков“ (2008), „Паусий Хилендарски“ (2008), „Рагой Ралин“ (2008), „Джузепе Гарибальди“ (2010), „Маргарита Арнаудова“ (2012), „Скиорката“ (2012), „Елиас Канети“ (2015), „Георги Калоянчев“ (2015), „Братя Прошек“ (2017).

Творбите в тази област (а и в останалите) са почти изцяло фигуративни – образи на хора и животни (цялостни или определени елементи), реалистични и детайлно пресъздадени – това, което той развива и усъвършенства през дългия си творчески път.

Авторът създава „Света София“ – символа на столицата, монумент с женска алегорична фигура, висок 24 метра. В композицията му освен женския силует е включен и бухал с определена символика. Скулпторът успява да изгради един по-изчистен образ, но въпре-

ки това богат на детайлност в елементи като короната, гънките на грехата, разработката на фризура, а главата и краищата са позлатени. Тук отново се проявява умението на Чапкънов да разграничи формите чрез третирането на различните повърхности – способ, развит през годините, който в случая спомага за възприятието на голямата по размер творба. Целите фигури, ситуирани в градска среда („Рагой Ралин“, „Братя Прошек“) са носители на безспорни портретни качества – отново проличава „ювелирната“ скулптурност, която характеризира Чапкънов като автор. Отлети от бронз в естествен човешки ръст и поставени под открито небе, тези произведения като че ли въздействат камерно и биха били подходящи за поставяне в интериорна среда.

Творческата автобиография на Георги Чапкънов е много богата, като включва реализацията на множество произведения и участия в огромен брой форуми за изкуство по цял свят. През 2023 г., по случай 80-годишния юбилей на автора се реализира широкомащабната изложба „Чапкънов. Алхимикът“ в Национална галерия – Двореца (ЧАП-КЪНОВ. АЛХИМИКЪТ 2023). В нея беше събрана голяма част от творчеството му – над 70 произведения. Тази експози-

ция е доказателство за динамиката в скулптурния път на автора, като развитие и пластични постижения.

Това, което обединява многообразните търсения на Георги Чапкънов, е подходът на наситеност и действие в композициите, разработката на фигурите и отделните елементи. „Майстор“ на детайлите и на формата, авторът създава през изминалите години огромен брой произведения, като във всяко от тях той е разпознаваем като стил и естетика. Динамиката в работите на скулптора се изразява във всички аспекти на пространствените му решения, както и във всеки образ. Техниките, които използва за реализация на своите скулптури, почти винаги включват метал. Творчеството му, което беше проследено през различните десетилетия, е свидетелство за това, че Чапкънов не само владее композирането и моделирането, но и е технологично компетентен в областта на работа с различните качества на металите.

БИБЛИОГРАФИЯ

АЛЕКСИЕВА, Кр. и АЛЕКСИЕВ, Сим., 2016. *Георги Чапкънов – Чап. [Албум с цв. ил.]*. Пловдив:

Галерия „Възраждане“ с. 144. ISBN 978-954-8852-62-3.

Всички Български монети от 1878 година до днес – Български Монети, [б.г.]. *bulgariancoins.com*. Онлайн. Достъпен на: <https://www.bulgariancoins.com/bg/AllBulgarianCoins.php> [Посетен 10 ноември 2024].

ГЕОРГИ ЧАПКЪНОВ – ЧАПА: „Пластика и графика“, 2023. *Newsmaker.bg*. Онлайн. Достъпен на: <https://newsmaker.bg/2023/11/георги-чапкънов-пластика-и-графика/> [Посетен 10 ноември 2024].

ДЖАНСЪН, Х.У. и ДЖАНСЪН, Антъни, 2023. *История на изкуството*. София: „Елементи“. ISBN 978-954-9414-01-1.

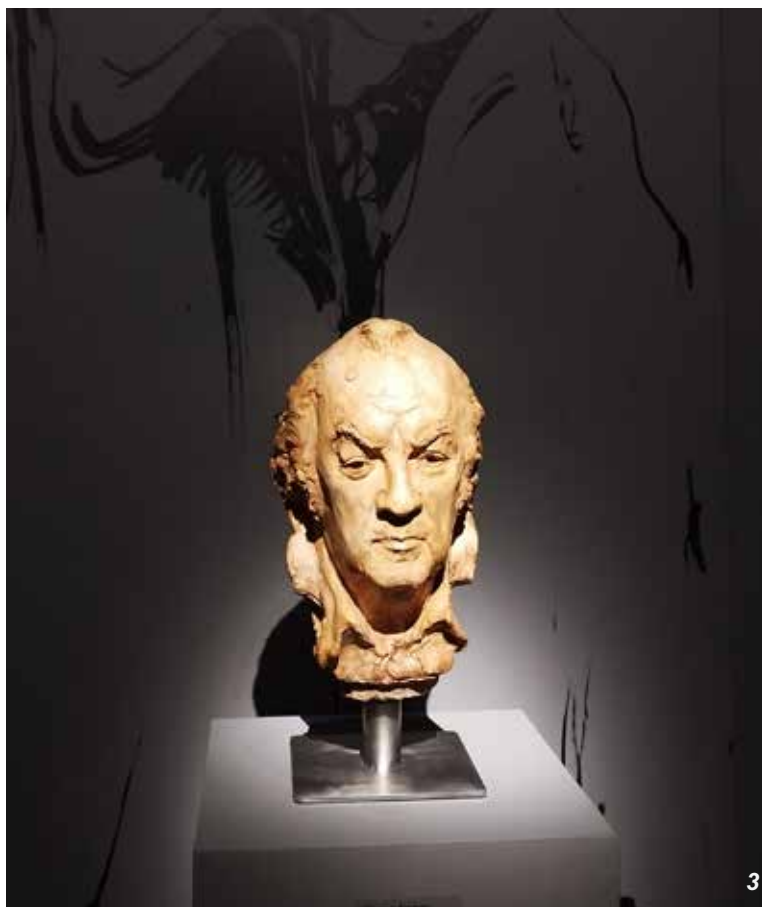
ИВАНОВА, Венета, 1988. *Георги Чапкънов*. София: Български художник.

ИВАНОВА, Николета, 2018. Георги Чапкънов. Релефи от метал в интериорна и екстериорна среда. В: *От сетивното към визуалното – в търсене на идентичността. Сборник с доклади от „От сетивното към визуалното – в търсене на идентичността“*. Международна научна конференция, Велико Търново, 1 – 2 декември 2016 г. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“. 2018. с. 315–322. ISBN 978-619-208-141-6.

ЛЕКОВА, Зоя, 2023. *Металът в монументалните скулптури на Любомир Далчев, Галин Малакчиев, Крум Дамянов, Георги Чапкънов, Ангел Станев, Емил Попов*. София: Гутенберг. ISBN 978-619-176-219-4.

ЧАПКЪНОВ. АЛХИМИКЪТ, 2023. *nationalgallery.bg*. Онлайн. Достъпен на: <https://nationalgallery.bg/bg/exhibitions/> [Посетен 10 ноември 2024].





1. *Дон Кихот и Санчо Панса*, 1984
2. *В съня*, 1986
3. *Портрет на Федерико Фелини*, 1993



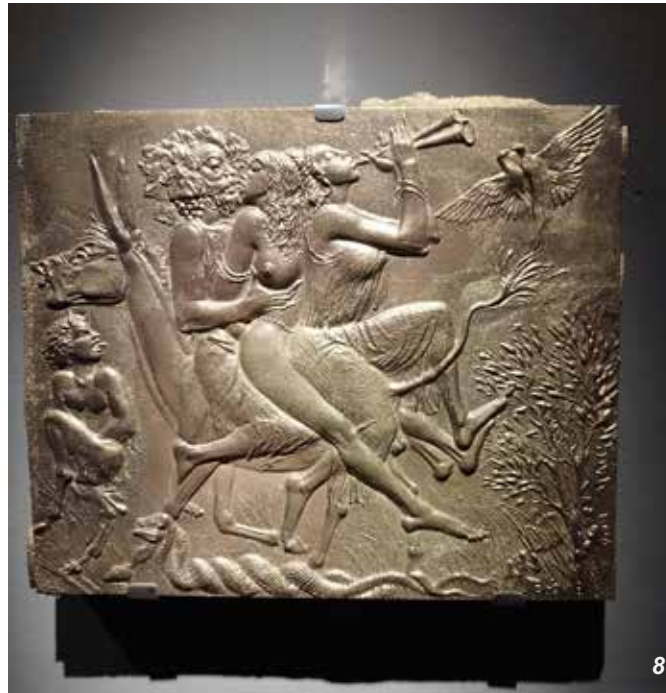
4



5

4. Огледало 2, 1979
5. Сянка, 80-те години на XX век
6. В чест на Дионисий, 1980
7. Ловен сюжет, 80-те години на XX век







10



11

- 8. *Дионисиеви вакханки*, 2001
- 9. *Откровена вакханалия*, 2002
- 10. *Стената – падащия*, 1981
- 11. *Дърво*, 1985

ВИЗУАЛНОСТТА КАТО ПРИЧИНА ЗА МУЗИКАЛНА ИМПРОВИЗАЦИЯ. СЪЗДАВАНЕ НА АБСТРАКТНИ РЕЛЕФНИ КОМПОЗИЦИИ ЧРЕЗ МЕХАНИЧЕН ВЪЛНОВ ПРОЦЕС

Александър Александров

Търсенето на взаимовръзка между форма и звук най-вероятно съществува откакто се създават музикални инструменти. За да анализират и изучават звуковия вълнов процес, учените създават различни методи за онагледяване на звуковите вълни. Един от първите систематизирани опити и експерименти в изследванията на звукови трептения и поведението на материята прави Ернст Хладни. В книгата си „Открития върху теорията на звука“ (ок. 1787) той подробно описва проведениите от него опити. Те се базират на въведена в звуков резонанс чрез цигулков лък метална плочка, посипана с фин пясък. При по-голяма продължителност на звука в равнинното пространство на металната плочка се образуват стоящи вълни. Песъчинките се подреждат в зоните, където няма трептене – възли на вълната. Получените фигури са известни като „пясъчни фигури на Хладни“ (**фиг. 1**). Фигурите на Хладни са използвани при изработването на музикални инструменти.

Интересът към механичния вълнов процес и проявата му в различна среда събира в проекта „Музика във форма“ скулпторите Борислав Алексиев и Александър Александров и джаз-музиканта Росен Захариев – Роко. В проекта се включват и музикантът Александър Логозаров, фотографите Петър Райжеков и Симеон Парашкевов, скулпторът Румен Панайотов. Събитието е организирано от Велика Прахова и се осъществява в SOS Детски селища България, с. Дрен. Проектът е реализиран с финансовата подкрепа на Национален фонд „Култура“ по програма „Творчески стипендии за подпомагане на млади и на изтъкнати творци, и на групи млади специалисти в областта на културата“.

Борислав Алексиев създава серия от скулптурни композиции (**фиг. 2 и 3**), провокирани от наблюденията му на сложни релефни структури върху водна повърхност (вълни). Тези релефни структури са резултат от механичен вълнов процес във водна среда, причинени от различни фактори (вятър, различни подводни течения и презгради и др.) и тяхното взаимодействие. Стремешът на автора към по-загълбочено изследване на взаимодействието между вълните налага направата на експериментална инсталация. Чрез нея се симулират раз-

лични вълни в контролирани условия и се наблюдава тяхното взаимодействие.

За реализирането на експерименталната инсталация се включва и скулпторът Александър Александров. Той изследва вълновия процес от гледна точка на акустиката като наука за изучаване на зависимостите между форма, пространство и звук. Експерименталната инсталация включва отворен водосъдържателен съд с размери 195x195 см, дълбочина 23 см и размер на дъното 114x114 см. Стените са скосени, за да се избегне нежелано отражение на наблюдаваните системи кръгови вълни спрямо равнината, перпендикулярна на техния фронт. Системите кръгови вълни се получават чрез използването на електроакустична техника: честотен генератор, нискочестотен усилвател, електродинамични високоговорители с допълнително прикрепени към мембраната накрайници.

С честотния генератор се контролира честотата на подавания към нискочестотния усилвател слаб променливо-токов електрически сигнал, носител на синусоидална звукова информация. Усилвателят управлява амплитудата на променливотоковия електрически сигнал. Говорителите преобразуват електрическия сигнал от усилвателя в механично трептене

и чрез прикрепените накрайници го предават във водната среда. Инсталацията позволява наблюдение на четири взаимодействащи си системи вълни.

Направени са множество експерименти, но се спираме на два основни. При взаимодействието на две системи кръгови вълни с честота на трептене между 4 и 9 Hz се наблюдава поредица от концентрични окръжности, докато не се срещнат фронтовете на системите вълни. При срещата на двете системи вълни част от дъгите на концентричните окръжности се преобразуват в прави отсечки в областта между центровете на системите. С отдалечаване на вълновите трептения към периферията се образува мрежа от четириъгълници, които постепенно затихват или още може да се каже, че се появяват резултатни прави вълни. Това явление, при което се наблюдава усилване и отслабване на вълнообразното движение, следствие от наслабяването на две или повече системи вълни в една и съща материална среда, се нарича интерференция, а новоформираните вълни – резултатни вълни (**фиг. 4**).

За да се наблюдава интерференция, е необходимо вълнообразното трептене на две системи вълни да достига дадена точка от средата на разпространение с постоянно еднакви фази

или противофази. Това условие може да се изпълни, когато трептящите източници имат постоянни и еднакви периоди (честоти). Такъв тип източници могат да имат еднакви фази, противофази или постоянна фазова разлика. Тези източници се наричат кохерентни (физически свързани).

При увеличаване на честотата до 15 Hz се наблюдават системи вълни с по-голям интензитет, разпростиращи се по цялата водна повърхност във водосъдържащия съд. Вече не се четат концентрични окръжности, а сложна неправилна мрежа от различни геометрични фигури, преливащи се едни в други овали, шестоъгълници, петоъгълници, и четириъгълници. Увеличеният интензитет и усложнената геометрична мрежа се дължат на наслабяването на резултатните от интерференцията системи вълни и допълнителните отразени системи вълни. Наблюдават се и стоящи вълни (фиг. 5). Стоящи вълни се получават при интерференцията на две системи вълни с еднаква честота и фаза, но с противоположна посока. При стоящите вълни определени точки се намират постоянно в покой (възли на вълната), а други, намиращи се по средата между възлите, са с най-голяма амплитуда на трептене (върхове на вълната).

Процесът е подробно фотографирал от Петър Райжеков. Като резултат от проведените опити Борислав Алексиев представя серия от пет абстрактни релефно-пластични композиции, отлети в метал (фиг. 6 и 7). Пластичните модели се извеждат чрез 3D софтуер. От фотографиите Румен Панайотов (също скулптор) генерира триизмерни файлове на принципа на фотোগраметрията, след което файловете се материализират посредством 3D принтер. Отливането в метал (месинг и алуминий) на принтираните пластмасови модели става чрез леярски форми за еднократно леене, направени от пясъчно-глинена смес (т.нар. леярска пръст).

Съвременните експериментални възстановки на фигурите на Хладни (фиг. 8) провокират джаз музиканта Росен Захариев – Роко да търси чрез аналогови методи физическата визуализация на музикалните композиции, които изпълнява. Горепосочената инсталация предоставя техническа възможност да се проведе един музикално-визуален експеримент – проекта „Музика във форма“¹. Вместо честотен генератор към електродинамичните високоговорители чрез подходяща електроакустична апаратура са свързани музикалните инструменти на Росен Захариев (синтезатор, марокански бендир – ударен

1. www.youtube.com/watch?v=YU_IlvjKLOW

инструмент, флюгелхорн – тромпет, звучащ в по-нисък регистър, и баскларинет) и на Александър Лазаров (електрическа китара). За да се наблюдава случващото се на водната повърхност от всички посетители на събитието, процесът се заснема чрез неподвижно закрепена видеокамера и прецизно нагласено осветление, и се прожектира на видео стена. За настройването на осветлението, камерата и заснемането съдейства Симеон Парашкевов. На видеозаписа високоговорителят, чрез който се възпроизвежда изпълнението на Росен Захариев, се намира вляво, а на Александър Логозаров – вдясно.

За разлика от синусоидалния честотен сигнал, при който продължителността на звучене на даден тон (честота) е практически неограничена, което прави генерираните системи вълни във водна среда почти неизменчиви и подлежащи на анализ, при музикалния сигнал не е така. Времетраенето и силата (интензитетът) на изпълняваните от музикалните инструменти тонове са различни. Образуваните вълни са непостоянни по времетраене и амплитуда и имат своето начало, развитие и затишие. При взаимодействието им в редки случаи може да се изпълнят условията за осъществяване на процеса интерференция.

Когато звучи една музикална композиция, ние възприемаме целия звуков спектър. Честотите, спадащи към високочестотния и горната граница на средночестотния спектър, не могат да се преобразуват във водната среда с нужния интензитет чрез инсталацията. Вълните от този честотен регистър са с малка дължина, съответно малка амплитуда. Отчетливи вълни при преобразуването на звуци от електрическата китара Александър Логозаров постига чрез по-резки скокове в интензитета между тоновете и използване на допълнителни електронни ефекти при изсвирването си. Звуците, извлечени от тромпета (флюгелхорн), не образуват достатъчно интензивни вълни, но в съчетание със синтезатор се отчита неговото влияние. Мароканският бендир е ударен инструмент. Той конкретно обхваща регистъра на контра октава (ниско-среден честотен диапазон). Тоналността му е достатъчно ниска за постигане на необходимата амплитуда, но трайността на тона е кратка и вълните са бързо изменчиви (**фиг. 9 и 10**). Тоновите, които се извличат от баскларинета, са в границите на субконтра и контра октавови групи и могат да се просвирват с по-голяма продължителност. Вълните образуват ясно изразени геометрични структури,

променящи се през различните стадии на развитие. Концентричните окръжности се разпадат на многоъгълници, изградени от множество противоположни спираловидни линии както при слънчогледова пита (**фиг. 11 и 12**). Синтезаторът поражда звукови сигнали, сравними с тези от честотния генератор. Някои от породените от него вълни също са със структурни мрежи и интензитет, подобни на тези от генератора, а други са в зависимост от изпълнявания тон (**фиг. 13 и 14**). През цялото време докато импровизират, музикантите наблюдават визуалния резултат във водната среда на инсталацията и съобразяват музицирането си с него. При просвирването на различните инструменти Росен Захариев и Александър Логозаров се стремят да извлекат нужната динамика и тоналност, така че да се получи нужното зрително въздействие.

Независимо от подбудите на участниците в проекта „Музика във форма“ всъщност илюстрира един физичен процес. С подобни инсталации се демонстрират нагледно основни принципи и закономерности на вълновите процеси в природата. Различното тук е, че крайната цел е не само да се представят гадани принципи, а чрез проиграването им да се постигнат резултати с

определени зрителни качества. При визуализирането на музикално съдържание се установи, че посредством тази инсталация и технология, една част от звуковия спектър не може да бъде отчетена чрез преобразуване на звуковите вълни върху водна повърхност.

Въпреки това постигнатите резултати са повод за анализиране на взаимовръзката между „звуковите изображения“ и изпълняваните мелодични тонове и ритми. Инсталацията дава възможност и за изследване на взаимодействието на вълни във водна среда, предизвикани от различни звукови честоти със синусоиден характер, като може да се симулират и в различна форма (правоъгълна, овална и т.н.) на средата на разпространение. Резултатите и изводите от тези наблюдения могат да се използват при формообразуването на двумерни и тримерни абстрактни композиционни решения.

БИБЛИОГРАФИЯ:

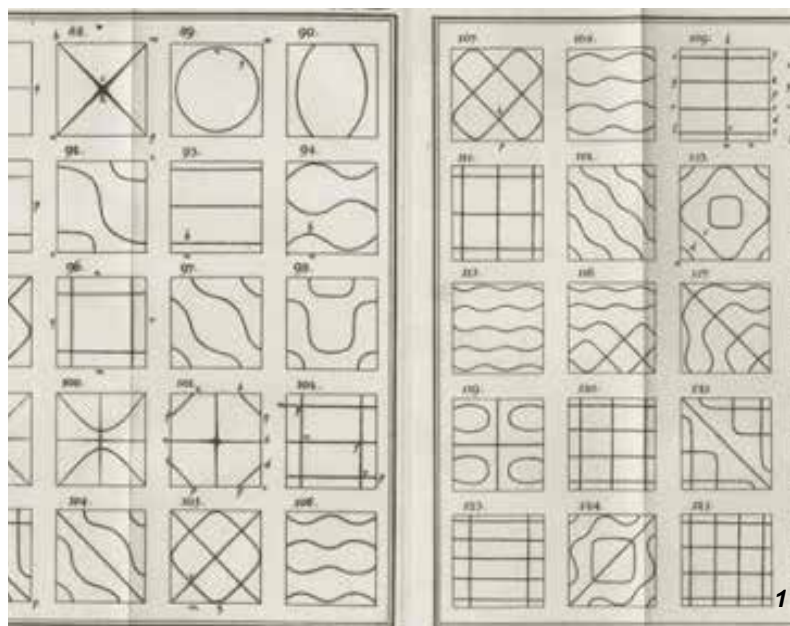
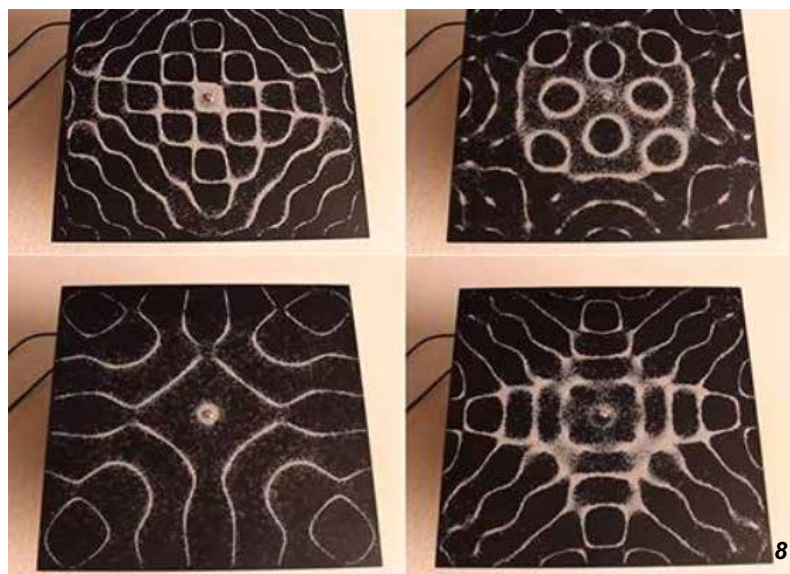
МАТАНСКИ, Виктор, 2017. Създаване на фигури-
те на Хладни във виртуална среда. В: *Сборник
доклади от Научна конференция „Иновационни
софтуерни инструменти и технологии с при-
ложения в научни изследвания по математика,
информатика и педагогика на обучението“,
23-24 ноември 2017 г., Пампорово. Пловдив: Плов-
дивски университет „Паусий Хилендарски.
2017. ISBN 978-619-202-343-0.*

ПОПЯНЕВ, Димитър, 1988. *Електроакустични
преобразуватели.* София: Техника.

ТОНЧЕВ, Николай, [б.г.]. *ТЕХНОЛОГИЯ НА МАТЕ-
РИАЛИТЕ (Метални материали).* Онлайн. Учеб-
ник. Достъпен на: [https://www.castingarea.com/
education/nt/tm01.htm](https://www.castingarea.com/education/nt/tm01.htm)

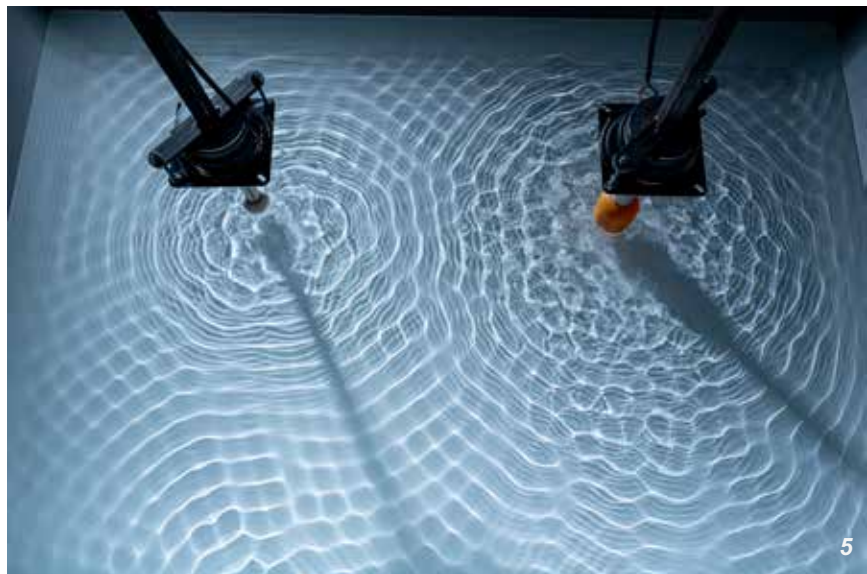
ХАДЖИЕВ, Парашкев, 1988. *Елементарна тео-
рия на музиката.* София: Музика.

ХРИСТОВ, Александър, 2013. *Акустика. Слухови
усещания.* Варна: МС. ISBN 978-954-8493-41-3.

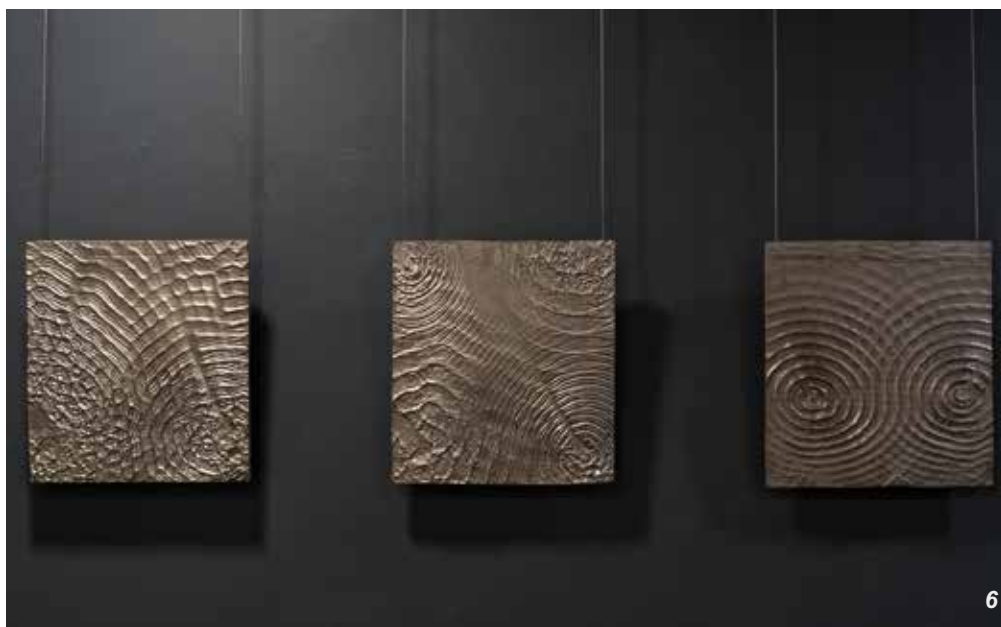


1. Пясъчните фигури на Хладни
2. Борислав Алексиев
3. Борислав Алексиев
8. Съвременни експериментални възстановки на фигурите на Хладни





4. Резултатни Вълни
5. Стоящи Вълни



6 – 7. Абстрактни релефно-пластични композиции, Борислав Алексиев



9 – 10. Вълни при преобразуване на звуци от марокански бендир

11 – 12. Вълни при преобразуване на звуци от баскларинет

13 – 14. Вълни при преобразуване на звуци от синтезатор

ВЕЛИСЛАВ МИНЕКОВ – СКУЛПТУРА ОТ КАМЪК И МЕТАЛ

г-р Михаела Каменова

Велислав Минеков е представител на поколението скулптори, живеещи и творещи в динамично развиващата се среда на политически и икономически промени в България. Творческата му биография включва редица български и международни изяви, голям брой от които са самостоятелни изложби. Участва в множество конкурси, в международни симпозиуми и изложби, в които е награждаван. Голяма част от неговите творби спадат към жанра на малката пластика, но реализира и немалък брой скулптури, ситуирани в публично пространство.

Роген е на 27.03.1959 г. в София. Учи в Художествената гимназия в София (1974 – 1978), а през 1986 г. завършва обучението си в Националната художествена академия, специалност „Скулптура“ при проф. Димитър Даскалов. Заминава за Хамбург (Германия), където в периода 1987 – 1989 г. специализира металоизмайн в Университета за

изящни изкуства при проф. Юрген Бирт. По време на обучението си участва в редица общи изложби и конкурси в България и Германия. През 1994 г. е поканен за хоноруван преподавател в НХА, София в специалност „Метал“. През 1996 г. става редовен преподавател, а по-късно и професор в същата специалност. Проф. Велислав Минеков е бивш ръководител на Катедра „Метал“. Преподава дисциплините „Метал“ и „Композиция“ в първата година от специализираното обучение на студентите. Членува в творчески съюзи и организации, подпомагащи закрилата на културното наследство и развитието на изкуството, част от които са СБХ (Съюз на българските художници), СБФД (Съюз на българските филмови дейци), Борг на професионалните скулптори в България, BBK (Union of Professional Artists, Germany), European Center of Stone Carving, Sculpture and Restoration, Wunsiedel – Germany, A.I.E.S.M. (International Association for Monumental Sculpture Events).

Паралелно на творческата и преподавателската дейност взема участие в различни инициативи в областта на културата, музейното дело, правния статут, както и в политиката, като в определен период – между 2021 и 2022 г., заема отговорния пост на министър на културата.

Темите, над които авторът работи, са разнообразни, плод на неговото въображение. Процесът на създаване на всяка скулптура започва най-вече с осмислянето на идеята и визията за нея, понякога провокирана от ежедневието, друг път чрез съня, провокиран от подсъзнанието. Велислав Минеков следва класическите принципи за създаване на скулптура, за което е нужен дълъг процес на изследване и разработване на детайлите. Започва със скици, след което преминава през малък макет до реализация на своите идеи във физическа форма. Тези идейни проекти се превръщат в малка пластика, като често пъти стават основа за скулптури в по-голям формат¹.

В работата на Минеков откриваме силно стилизиране на образа и собствена пластична характерност. Творбите му са изпълнени с непретенциозност, което ги прави много близки до обикновения човек. Използва семпли и изчистени форми, които могат да напомним на образи от Античността, но разглеждани от друг аспект, пресъздават творческия прочит на съвременната реалност. Въображението среща реалността чрез симбиозата между камъка и метала, пластичната форма преразказва илюзорни сюжети, създа-

ващи условия за размисъл, пренасяйки зрителя в друга реалност. Този подход създава впечатление за лекота в изпълнението на работата и доказва професионализма в третирането на материала. Подходящо описание на тези твърдения откриваме в текст, предназначен за каталог с творби на Минеков, написан от г-р Ружа Маринска:

*Парадоксите на днешния ден са огледални в каменната пластика на г-н Велислав Минков. Металът и камъкът, в съюз и конфликт, се срещат, за да дадат образ на странности и страхове, на философски разсъждения и изгиви прищевки. И този модерен манталитет се постига с изискан естетизъм и професионална култура (Marinska 2001).*²

В творчеството на автора връзката между метала и камъка е видима най-вече в малката пластика. Комбинацията от тези два материала позволява богата изразност и по-широк диапазон от решения. Плътността на камъка, съчетана с ефирността на метала и свойствата му на издръжливост, благоприятстват за пресъздаване авторските идеи в траен материал. Минеков работи основно с метода на леење, когато използва метал, и това позволява създаването на обеми със сложна форма и високо качество. Пре-

1. Каменова, М. (16 март 2024 г.). Лично интервю.

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

минавайки през обособяване на изчислената форма в обемите, той стига до подходящ завършек, като отдава голямо значение на патината. На базата на натрупания през годините опит Минеков предпочита да използва комбинация между не повече от два елемента – камък и метал, дърво и камък, дърво и метал³. Практиката с тези материали води до създаване на значителен брой малки пластики, които автора показва в редица изложби.

Хронологично разгледани, тези изяви водят началото си с обща Национална изложба „Родопи“ в град Смолян през 1987 г. През следващата 1988 година започват неговите участия в Германия, част от които са:

- Изложба на млади автори, спонсорирана от H&V и Bundespost, Германия;
- Обща изложба, Галерия за изящни изкуства“, Хамбург, Германия;
- Обща изложба, Съюз на артистите“, Хамбург, Германия.

През 1989 г. реализира една от първите си самостоятелни изложби, в която показва графика, спонсорирана от IBM-Modula, Хамбург, Германия. Периодът от 1990 до 2005 г. е интензивен. Участва в изложби в България, Германия и Италия, част от които са самостоятелни:

- Самостоятелна изложба в галерия Fiedler, Кьолн, Германия, 1993;

- Самостоятелна изложба на фестивала „Аполония“ в Созопол, България, 1995;
- Паралелна и в рамките на Documenta X самостоятелна изложба, представена от Kunstverein Heringen, Касел, Германия, 1997;

- Самостоятелна изложба в галерия „Ромфея“, Пловдив, България, 1996;

- Самостоятелна изложба, EMR – Bad Oeynhausen, Германия, 2001.

През 2006 г. е поканен да представи творбите си в една от най-престижните галерии в Истанбул, Турция – галерия VAKKO. В част от произведенията виждаме стилизирания човешки образ или само детайли от човешкото тяло, вмъкнати в нереалистични ситуации. Интересен пример е една от по-ранните творби на автора – A HEADFOOT („Главокрак“), създадена през 1998 г. Тя е част от серия, изработена от сребро и бронз. Представява стилизирана човешка фигура с преувеличени крак и глава. Двата материала са последователно вплетени един в друг. Тази визия, донякъде статична, обикновено формална, странно абстрактна, създава символични препратки към античността (може би Древен Египет), но същевременно носи съвременна изразителност и своеобразно отражение. Тази многозначителност в творбите на Минеков е отразена и от художника Иван Газдов:

3. Каменова, М. (16 март 2024 г.). Лично интервю.

Творбите на г-н Минеков са както модерни в своята мистериозност, така и класически в детайлите си. Това е предизвикателна пластична игра, която е изключително лична и има своето определено място в новото изкуство на Европа (Gazdov 2001).

Подобна закачливост и предизвикателност в изобразяването на човека откриваме в скулптурите THE WALKER („Вървящият човек“), A YOUNG MAN („Млад човек“), MEN'S DREAMS („Мечтите на мъжа“), BALANCE („Баланс“), THIRST („Жажда“) и TRIPOD („Трипог“). Тези произведения пресъздават човешката фигура, пречупена през авторското въображение по донякъде авангарден начин и естетически издържан стил. За изпълнението на тези творби Минеков използва бронз и различни видове камък.

В някои скулптури металът заема главна роля в изпълнението, а камъкът приема формата на основа. Такъв тип са SEHR GEEHRTE FRAU („Уважаема госпожо“), създадена през 2001 г., и NASTY GIRL („Мръсно момиче“). Друга линия от подобен тип произведения представят нереални сюжети, включващи детайли от човешкото тяло, като например стилизиран образ на човешки крак. Той е реализиран в ROLLING STONE („Търкалящ се камък“) и е изработен от бронз

и камък, както и в TRAPPED („В капан“) – ковано желязо и камък. В тези творби откриваме и доза ирония и сарказъм поради начина, по-който са представени символичните образи. Те са по-динамични, защото представят действия и случки. Може да се каже, че тези сюжети отразяват динамиката на днешния свят по един хумористичен и ироничен начин. Подобни са и NO CONSENSUS („Няма консенсус“) и EVOLUTION („Еволюция“). В допълнение към тези твърдения прилагам текст на Диана Попова към каталог за творчеството на автора:

Велислав (Слави) Минеков е сред най-известните и значими български скулптори, от поколението, което прави преход от традиционното изкуство към новите тенденции, бележещи разместване на артистичната ситуация. Творбите му са комбинация от изключителни професионални умения, деликатна ирония и забавление в най-добрия възможен смисъл (Порова 2001).

Освен човешкия образ, металът и камъкът в творбите на Минеков са използвани за пресъздаване и на други фантастични създания. Такива примери са ATOMIC BALLANCE („Атомен баланс“), няколко произведения, озаглавени SOME ANIMAL („Някакво животно“) и BIPED („Двуного“).

Друга тема както в малката пластика, така и в по мащабните реализации на автора, е природата, пренесена в абстрактна форма. Велислав Минеков реализира две големи вертикални скулптури (от дърво и камък) в Люксембург, а по-късно и в Баня Лука (скулптура от дърво и камък). Направени са в различни периоди, но авторът, инспириран от пластичните качества на природната форма на гъсеницата, пресъздава формата или само в дърво, или чрез комбинация от различни материали: камък и метал в JANUS CATERPILLAR, дърво и камък в CATERPILLAR. Тази серия се разгръща от малка пластика до голям формат скулптури, ситуирани в градски пространства.

Както вече споменахме, Минеков реализира не малък брой скулптурни творби участващи в публичното пространство. Тези скулптури са създадени по различни поводи, част от които по време на симпозиуми, а други реализирани по поръчка специално за определено пространство. За реализация на творбите в голям формат той използва само камък, или само метал, а не комбинация от двата материала. През 1992 г. Минеков участва в Третия скулптурен симпозиум във Фанано, Италия. Там работи с камък (варовик), като създава скулптура, чиято идея е базирана на древног-

ръцкия мит за Сизиф. По-късно, през 1994 г. той е съосновател и участник в Първия симпозиум за каменна скулптура, Созопол, България. Темата на скулптурата, която създава там, отново е свързана с древногръцката митология. Следващата изява е в Будузо, Италия през 1996 г., където получава специална награда на симпозиум по скулптура. Работи с дърво, като скулптурата остава част от експозицията на музея в града. През 1998 г. участва в Българския национален симпозиум по каменна скулптура в София. По-късно същата година получава специална награда в Международния симпозиум за каменна скулптура във Вюнсигел, Германия. От 2000 г. до днес участията в симпозиуми стават все по-интензивни и разнообразни в географско отношение. Започват и поканите за реализация на творби за конкретни публични пространства. В този период авторът създава скулптури от камък и метал както в България, така и в държави като Мароко, Испания, САЩ, Бразилия, Русия, Гърция, Обединени арабски емирства, Люксембург, Китай, Корея, Босна и Херцеговина, и Турция.

Творбите, които реализира по време на тези събития, отново са подчинени на специфичния за автора стил, но в тях изчистеността на формата и стилизацията са още по-засилени. Съз-

даващите впечатление детайли в малката пластика, изградени на базата на връзката между камъка и метала, отстъпват място на монументалността и семплата форма в работата с един материал. Тези качества се отличават най-силно в няколко серии творби. Както в малката пластика, така и в голямата, темите на работа могат да бъдат разделени в две основни насоки: човека (човешкия образ) и природната форма, трансформирана в абстрактна пластика.

Човешкият образ присъства в скулптурата от камък СЕРНАЛОРО („Главоного“), създадена по време на I международен скулптурен симпозиум ELJADIDA, Мароко през 2000 г. Представява стилизация на човешка фигура и е част от серията малки пластички, съставени от детайли на човешкото тяло, в случая крак и глава. Тук ясно се вижда разликата в подхода на работа, когато главен участник за изпълнението е материалът камък. Каменната скулптура в Мароко е много по-монументална и не толкова фина в сравнение с малките пластички на същата тематика. От съществено значение са структурата и обработката, провокирани от същността на материала. Детайли от човешкото тяло виждаме и в скулптурата от камък, създадена по време

на Първия международен симпозиум по скулптура в Кетъринг, Охайо, САЩ през 2002 г.

Темата за човека е развита и в серия творби с наименование THE BOAT („Лодката“). Идеята за тази серия се заражда след лична история, свързана със сирийската бежанска вълна. Скулптурите изобразяват стилизирани човешки фигури в лодка. Първата монументална творба от тази серия е реализирана в Китай, след което авторът е поканен да създаде подобна скулптура за Музея на изкуствата Mosan, Boryeong, Корея през 2013 г. Следват няколко произведения на същата тема. Едно от тях се намира в Истанбул, друго е създадено по-време на Международния скулптурен симпозиум Bizante, Текирдаг, Турция. През 2016 г. Минеков създава и други скулптури, интерпретиращи изображението на човешката фигура. Една от тях е композиция от каменни фигури, ситуирани пред сградата на Кметството в Алания, Турция. Характерна е с още по-голямата изчистеност на формата. Детайлите от човешкия образ са сведени до минимум, направен е плавен преход от геометрична форма към стилизация на глава.

Свойствата на метала позволяват един по-различен подход в работата, а именно изграждането на скулпту-

рата с повече отделни детайли. Докато в работата с камък ясно се откроява монолитността на формата, в работата с метал се оформят по-динамични композиции. Разнообразието на отделните елементи, съставлящи образа, се осъществява чрез много по-фини връзки. В тези творби основни величини са динамиката и въздушността.

Пример за това е единствената скулптура, изработена изцяло от стомана, която Велислав Минеков създава за публично пространство. Тя се намира в парка на община Нилюфер, Турция. Композицията с наименование „Войник“ е висока около четири метра и представлява стилизирана и до известна степен фантастична човешка фигура. Символиката, заложена в пластиката, е движението от минало към бъдеще. Идеята е осъществена от стомана, по-точно скрап. В нея са включени различни елементи – части от машини, листов и профилен материал.

Скулптура, изработена също само от метал, е „Копиехвъргач“. Тя отново е предшествана от серия малки пластики на същата тема. Творбата, след спечелването на награда в един от най-големите международни конкурси в Китай, е реализирана от бронз и неръждаема стомана и ситуирана в град Фуджоу.

Независимо дали разглеждаме малката пластика или голямата скулптура в творчеството на Велислав Минеков, откриваме характерен личен почерк. Особено интересен е различният подход в работата с траен материал в голям и малък мащаб. Преминавайки през богатата творческа биография на автора, можем да заключим, че творчество му е изпълнено със съдържание. Неговите творби пресъздават истории, завладяващи зрителя по един отличителен и искрен начин. Базирани на въображаеми образи, лични случки, или инспирирани от света около нас, тези скулптурни произведения стават част от българското и световното изкуство.

БИБЛИОГРАФИЯ

GAZDOV, Ivan, 2001. In: *Velislav Minekov. IMPRESSIONEN IN STEIN UND BRONZE (каталог)*. Bad Oeynhausen, Germany: Energie – Forum – Innovation.

MARINSKA, Rouzha, 2001. In: *Velislav Minekov. IMPRESSIONEN IN STEIN UND BRONZE (каталог)*. Bad Oeynhausen, Germany: Energie – Forum – Innovation.

ПОРОВА, Diana, 2001. In: *Velislav Minekov. IMPRESSIONEN IN STEIN UND BRONZE (каталог)*. Bad Oeynhausen, Germany: Energie – Forum – Innovation.

ДЕНИЗ, Нахиде, 2008. Произведение на българския скулптор Велислав Минеков в парка на община Нююфер. dw.com. Онлайн. 5 октомври 2008. Достъпен на: <https://www.dw.com/bg/a-3686270> [Посетен 30 октомври 2024].

МИНЕКОВ, Велислав, 2001. *Skulpture / Velislav Minekov (каталог)*. София: Българска филателия и нумизматика. ISBN 730.071.1(497.2)(092)(084).

Скулптура на Велислав Минеков спечели голям международен конкурс в Китай, 2015. offnews.bg. Онлайн. Достъпен на: [//offnews.bg/kultura/skulptura-na-velislav-minekov-specheli-goliam-mezhdunaroden-konkurs-v-495515.html](http://offnews.bg/kultura/skulptura-na-velislav-minekov-specheli-goliam-mezhdunaroden-konkurs-v-495515.html) [Посетен 30 октомври 2024].



1. Главоного, камък, сребро, 12x35x6 см
2. Атомен баланс, камък, стомана, бронз, 20x30x20 см



3

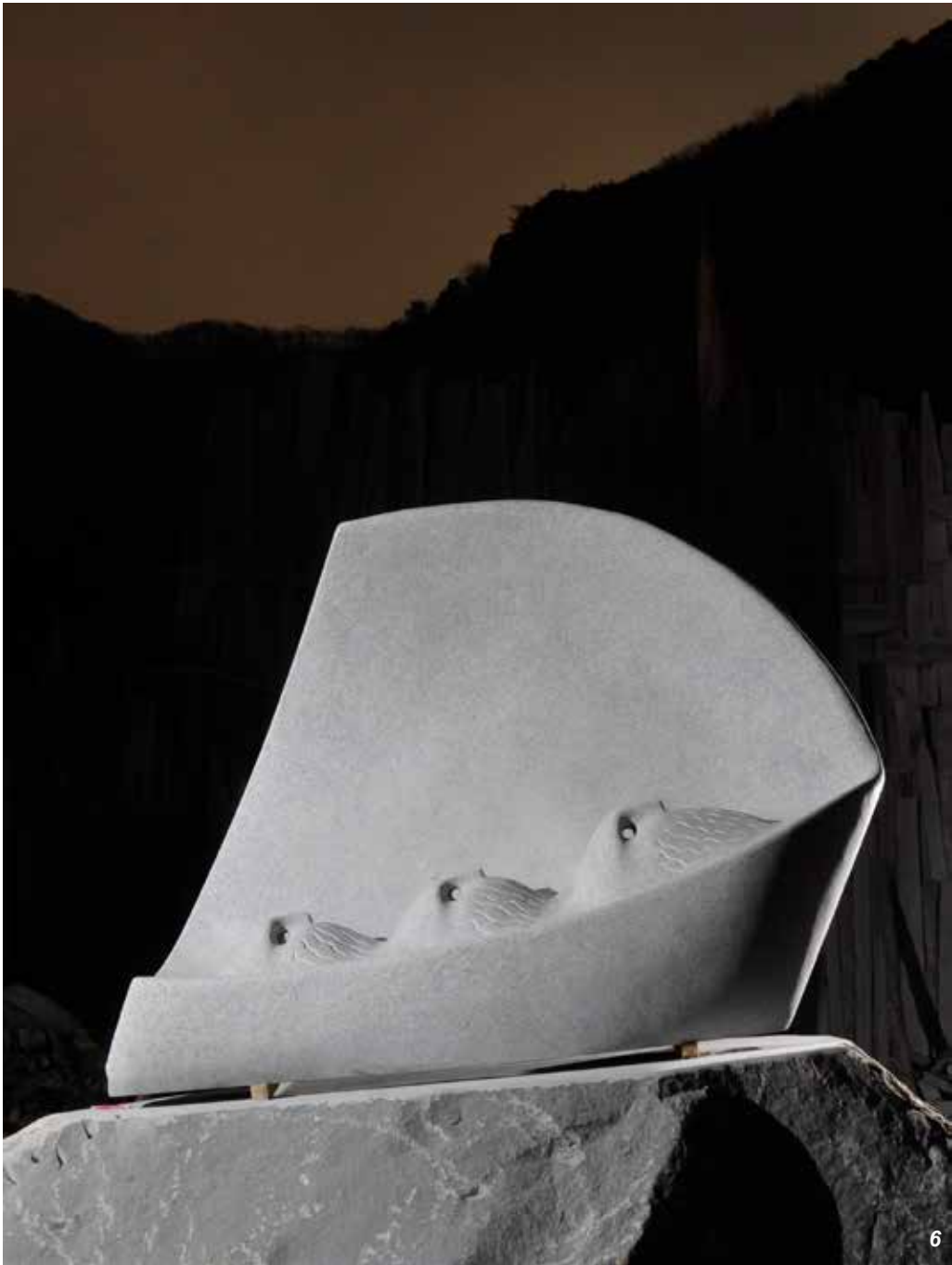
3. *Гъсеница*, дърво и камък

4. *Спасените*, мрамор, Университет „Мула“, Турция, 2012

5. *Три в лодката*, мрамор, стомана, Академия „Мимар Синан“, 2013

6. *Композиция*, гранит, Музей за монументална скулптура, Корейонг, Корея, 2014







7. *Вяра*, скулптурна композиция от базалт пред кметството в Алания, Турция, 2010



8. *Копиехвъргач*, стоманен скрап, парк на община Нилюфер, Турция, 2004



6. *Надежда*, мрамор, 2018, Истанбул, Турция

МЕТАЛЪТ КАТО ИЗРАЗНО СРЕДСТВО В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА СЦЕНОГРАФИЯ

Теодор Киряков

Настоящата статия има за цел да проследи и анализира възможността сценографите да използват формообразуващите и художествени качества на металите при създаване на визията на спектакъла. От друга страна, изследването има за цел да проследи и анализира отделни сценографски детайли като възможни и самостоятелни обекти на металната пластика. Макар да има нетраен времеви диапазон, публичността на театралното пространство предлага изключително широки възможности за реализиране на авангардни пластични решения, базирани на метала не само като формообразуващ и конструиращ материал, но и като материал със силно знаково и емоционално въздействие.

През втората половина на XX век металите все по-широко се употребяват както в промишлеността, строителството, архитектурата, бита, скулптурните произведения, така и в сценографските практики. В строителството при монументите, изградени от бетон, както и в сценичния декор желязото, а напоследък и алуминия, се появява като конструктивен елемент.

Изследвайки развитието на скулптурата в своя научен труд „Българската скулптура от стомана за публични пространства“ д-р Михаела Каменова определя няколко етапа, по време на които произведенията се изменят от реалистични към такива със специфична стилизация. Според нея през 60-те и началото на 70-те години се забелязва съществено развитие на пластическите възгледи и едно по-сложно взаимоотношение на изкуството с реалността. Усложнява се съдържателната и пластическа проблематика, появяват се новаторски решения в отношението между форма и съдържание, пропорциите се изменят. Подобни процеси на осмисляне и търсене на иновативни практики можем да открием и в българската сценография в разглеждания период. В свое интервю в списание „Театър“ (Коев, Канушев 1970, с. 19–23) сценографът Асен Митев разглежда разкодирането на основните проблеми, заложили в драматургичната творба като основна цел в изграждането на цялостно сценографско решение. Според него друга главна цел на театралния художник е също да създаде онази художествена композиция, образна страна, която не отговаря на точно определена действителност, но обобщава всичко, което авторът е искал да каже, убеждавайки повече от

самата действителност. За Митев съавторството с режисьора е от изключително значение. От интервюто става ясно, че все повече „млади колеги“ прибягват до използването на иновативни художествени средства, чрез които достигат до „безспорни успехи“ в сценичния дизайн.

Д-р Каменова посочва, че през втората половина на XX век многообразието на произведенията, в които присъствието на стомана е допълнителен елемент в скулптурата или обратното – на други материали, които служат като допълнение в стоманената композиция, нараства. Такъв тип творби са може би най-разпространени, тъй като съчетанието на различен метод на формообразуване в една пластика създава възможност за разнообразни фактурни и цетови решения, придаващи специфични естетически качества. Подобни търсения за пространство-образуване чрез комбиниране на стомана с различни материали можем да открием и в българската сценография в разглеждания период. Най-често срещаните комбинации са: желязо и дърво, ковано желязо, желязо и текстил.

Според Доминик Берте (Моризо, Пуиве 2012, с. 490) разграждането, разбиването на границите, смесването са главното оръжие, с което модерността

отваря път за съвременните практики, които в точката на вливането на различни притоци се опитват да изработят нов смисъл в произведения, често неподдаващи се на ситуиране и класифициране. Диалогът, който се установява между различни дисциплини (като живопис, фотография, скулптура, архитектура, видео, кино, инсталация, музика, танц, сценография и т.н.), спомага за разклащането на деспотичните условности и логиката на отделните дисциплини, увеличава размиването на границите между изкуствата и създава необикновени произведения чрез съвместяване на различни практики. Множат се сглобките между разнородни елементи, произвеждайки естетика на срещата, основана върху присвояването, отнемането, отклоняването, колажа, асамбляжа, хибридността, смесицата. Кодовете се пресичат, реагират, прекрояват границите, създавайки нови географии на изкуството.

Авангардните търсения в световното изкуство по естествен път рецептират и на полето на българската сценография. Експериментите с нови материали, като стоманата и нейните разновидности, проправят път към изследването на нови кодове между означаващото и означаемото. Пример за намесата на метала в сценичната

среда можем да открием в сценографията за представлението „Коварство и любов“ на режисьора Асен Шопов в Театър „Сава Огнянов“ в град Русе от 1983 г. (фиг. 1). Подобна стилизация можем да открием и в сценографското решение на Шопов за същия спектакъл на сцената на Народния театър от 2023 г. (фиг. 2, 3). Като основен композиционен акцент и в двете сценографии можем да посочим използването на метална завеса. От една страна, тя служи като непреодолима бариера между света на властимащите и света на обикновения човек, а от друга, като предвестник на „Страшния съд“. Според Шопов цялото представление е обвързано с идеята за „Страшния съд“ (Митева 2024). Металната завеса е изградена от метални тръби, съединени посредством стоманени вериги, висящи от чига. Този метод на окачване позволява свободното движение на метала по вертикала, при което посредством сблъсъците на материала произлизат характерните за метала звуци. По време на действието те задават темпоритъма на спектакъла, а в определени моменти засилват драматизма.

В сценографията на Никола Торманов за представлението „Процесът срещу богомилите“ (фиг. 4, 5) на сцената на Народен театър „Иван Ва-

зов“ металът е основно пространство-образуващо художествено средство, обслужващо метафизична тема (Стефан Цанев и Маргарита Младенова за *Процесът срещу богомилите* 2015). Режисьорът на спектакъла Маргарита Младенова определя пиесата както като поетическа, така и като политическа гротеска, в която основни теми се явяват проблемът за духа и съвремененно машината, която се задвижва единствено и само от мерките на прагматиката, на интереса, на печалбата, срещу „светещия човек“ в мрака (Георгиев 2017). Сценичното пространство наподобява „агова или божествена машина“ в зависимост от гледната точка. То се сформира от гигантска метална фуния, раздробена на четири основни части, които чрез възможната сценична кинетика оформят система от затворен тип. Гореописаните модули дават изключителни възможности за формиране на авангардни сценични композиции, правещи постижима идеята на драматурга Стефан Цанев да отстрани от пиесата си понятието „време“, като разположи действието на процеса в повече от 10 века. От друга страна, формата и композициите, обслужващи идеята за паралелност на световите, извадени от контекста на театралното пространство биха има-

ли качествата на самостоятелна кинетична скулптура.

Ярък пример за използването на метала като знаково и формообразуващо средство можем да открием в представлението „Крал Лир“ (**фиг. 6**) отново на сцената на театър „Иван Вазов“. Художникът Никола Тороманов създава изключително сложна система от ламаринени кулиси, разположени както на трите механизирани сценични коли, така и на касетата с въртящ се кръг. В резултат на използваната сценична механизация сценографското решение придобива образ на безкраен лабиринт от метални квадратни помещения, преминаващи пред театралния зрител като на филмова лента. Металният лабиринт създава своеобразен код към гудактичното заслепяване, видоизменение на характера в дадена възраст, загубата на представа за вярното функциониране на света (Димова 2024). Патината от ръжда по ламаринения декор допълнително създава усещане за приближаващия крах на Лировото кралство, разкъсвано от поривите за власт и алчността. Металните врати, използвани в сценографията, допълват темпоритъма на спектакъла чрез издаването на оглушителни трясъци от преминаващите през тях актьори. Според театроведа проф. Виолета Дечева, в

„Крал Лир“ Никола Тороманов размества нивата и плоскостите в едрата кутия, сменя перспективите на действието с изумително въображение, талант и театрална култура от несъмнено висока европейска класа (Дечева 2006).

Друг пример за намеса на метала можем да открием в представлението на Явор Гърдев „Хамлет“ (**фиг. 7, 8**), отново на сцената на Народния театър. От статия в списание Ното Ludens (Байков 2014) разбираме, че сценографският екип на представлението – Даниела Ляхова, Никола Тороманов и Венелин Шурелов – се опитва да излезе максимално от ограниченията на италианския тип сцена, която е загадена архитектурно, и да направи препратка към едно възможно общуване на пиесата с аудитория от предполагаем елизабетински тип. За режисьора Явор Гърдев такова решение дава възможност да се получи директна и остра реакция от самата публика. Разгледано в друг контекст, разположеният по дължина партер от метална ръждясала пътека в комбинация с хикс-образна такава, разположена на самата сцена, формира образа на прояден от времето кръст, предвестник на отсъстващата божия справедливост в разкъсвания от коварства, убийства и предателства Хамлетов свят. Чрез използването на

мощната сценична кинетика, присъща за сцената на Народния театър, сценичното решение се трансформира в железен кръстопът, по който младият датски принц трябва да премине, търсейки справедливостта.

За театроведа проф. Камелия Николова (Николова 2014) сценичната среда е съставена от четири компонента – метална многофункционална конструкция, автомати с лазерно насочване, мобилен телефон; човешки тела в съвременен ежедневно-спортен облекло, допълнено с военни елементи; неспирно леещ се гъжд, сливащ се с няколко езера/локви (реални и заснети) и създаващ усещането за подгизнал, хлъзгав, студен свят, и срещу всичко това – голото ранимо и самотно тяло на човека Хамлет, преживяващ своята грама.

Движеща се „метална гора“ е основен композиционен елемент в сценографията на Мира Каланова за представлението „Народът на Вазов“ (фиг. 9) на сцената на Народния театър. Гората е съставена от метални рамки, пресечени от квадратни профили, окачени на алуминиева релсова конструкция, позволяваща известна кинетика и разнообразни композиции в сценичните промени. В хода на представлението можем да открием различни кодове,

означаващи нейната сценична функция. През сценичното действие тя се явява като спасително убежище, непреодолима стена, капан, през който трябва да премине „народът на Вазов“. Спектакълът не е биография на Вазов, но е биография на българската същност.

Както споменах и по-горе, в театралната практика можем да открием и сценични елементи от метал, имащи качествата на самостоятелни скулптурни обекти, извадени извън контекста на даден спектакъл. Доминирано от визуални дигитални ефекти, в представлението „Мобигик“ (фиг. 10) на режисьора Дияна Добрева (реализирано на сцената на Народния театър) можем да открием интересна колаборация между сценографа Мира Каланова и скулптора Михаела Каменова. Като творчески екип, те разработват метални „светещи риби“. Поставени в различно публично пространство, те биха придобили качествата на скулптурна инсталация. В изработката им е използвана стоманена тел в комбинация с текстил и вградено самостоятелно осветление.

През 1992 г. в Театър „София“ е създаден спектакъл по четири от драматиките на Бекет под общото заглавие „Катастрофа“ (фиг. 11, 12) със сценограф Чайка Петрушева. Визуалният образ на една от тях (известна като

най-кратката пиеса) – „Дъхът“ – се явява като фон и същевременно смислова рамка на останалите три. Сценографията представлява метална стена, изградена от естествено корозирала и проядена от времето ръждясала ламарина. Заг разкъсан сякаш от експлозия отвор се откроява пластичен, плуващ във вода и „дишащ“ „човешки ембрион“. Вписан в тази разкъсана метална утроба, този допълнителен безмълвен „персонаж“ сякаш изразява самотата на човека – водеща тема в творчеството на Бекет. В случая качествата на метала са използвани не за да създават усещане за здравина и сила, а по-скоро за отчуждение и противопоставяне между нежността на крехкото телце на зараждащия се живот и грубостта на обкръжаващия го свят. През 1994 г. част от сценографията е експонирана като самостоятелна инсталация на Пражкото квадринале.

Пример за доминиране на метала имаме и в сценичното решение на проф. Петрушева за представлението „Мъртвешки танц“ (**фиг. 13**) от Стриндберг, поставено на сцената на Народния театър през 1991 г. Сценографията е изградена от голяма метална врата, напомняща врата на затвор и същевременно на домашен иконостас, отрупан със свещи. Металното звучене на ин-

териора се допълва от специално изработени от желязо – фатершул столове и маса (мебелите, които обикновено се изработват от дърво), и създава атмосфера, подходяща за дома на полковника – военен не само по професия, но и по душа.

Настоящата статия няма за цел, а и не може да посочи всички примери за художествените възможности на метала в българската съвременна сценография, но разглежданата тема може да представлява обект на бъдещо изследване.

БИБЛИОГРАФИЯ

БАЙКОВ, Михаил, 2014. Явор Гърдев: Вярвам в партньорството на духа и материята. *НОМО LUDENS*. Онлайн. 2014. Достъпен на: <https://homoludens.bg/articles/yavor-gardev-viarvam-v-partniorstvoto-na-duha-i-materiata/> [Посетен 29 октомври 2024].

ГЕОРГИЕВ, Йорган, 2017. МАРГАРИТА МЛАДЕНОВА Режисьор. *Списание „Театър“*. Онлайн. 21 февруари 2017. Достъпен на: <https://theatremagazine.wordpress.com/2017/02/21/> [Посетен 29 октомври 2024].

ДЕЧЕВА, Виолета, 2006. Държавата Лур. *КУЛТУРА месечник за изкуство, култура и публицистика*. Онлайн. 2006. Т. 2671, Бр. 11. Достъпен на: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/11583> [Посетен 29 октомври 2024].

ДИМОВА, Таня, 2024. Представленията, които ни създадоха: Явор Гърдев и интерпретациите на Шекспир, 28 февруари 2024. Онлайн. София: БНР. Достъпен на: <https://bnr.bg/hristobotev/post/101955751/avor-gardev-i-interpretaciite-na-shekspir> [Посетен 29 октомври 2024].

КОЕВ, Васил и КАНУШЕВ, Димитър, 1970. При Асен Митев – Композиция и художествено обобщение. *Театър*. 1970. Бр. 8.

МИТЕВА, Мария, 2024. Асен Шопов – Страшният съд е в сърцето. *КУЛТУРА месечник за изкуство, култура и публицистика*. Онлайн. 2024. Т. 3004, Бр. 1. Достъпен на: <https://kultura.bg/article/1623-strashniyat-syd-e-v-syrceto> [Посетен 29 октомври 2024].

МОРИЗО, Жак и ПУИВЕ, Роже (ред.), 2012. *Реч-*

ник по естетика и философия на изкуството. Преведен от френски език от ЖЕЛЕВА, Александра и ВЕНОВА, Нина. София: РИВА. ISBN 978-954-320-383-3.

НИКОЛОВА, Камелия, 2014. ДНЕСНИЯТ ХАМЛЕТ. *LiterNet.bg*. Online. 2014. Т. 171, Бр. 2. Достъпен на: <https://litenet.bg/publish29/kamelia-nikolova/hamlet.html> [Посетен 29 октомври 2024].

Стефан Цанев и Маргарита Младенова за „Процесът срещу богомилите“, 2015. *Панорама*. Онлайн. София: БНТ. Достъпен на: <https://bnt.bg/bg/a/stefan-tsanev-i-margarita-mladenova-za-protsesa-t-sreshtu-bogomilite> [Посетен 29 октомври 2024].



1. „Коварство и любов“ реж. Асен Шопов 1983г. ДТ „Сава Огнянов“
2. „Коварство и любов“ реж. Асен Шопов 2024г. НТ „Иван Вазов“
3. „Коварство и любов“ реж. Асен Шопов 2024г. НТ „Иван Вазов“

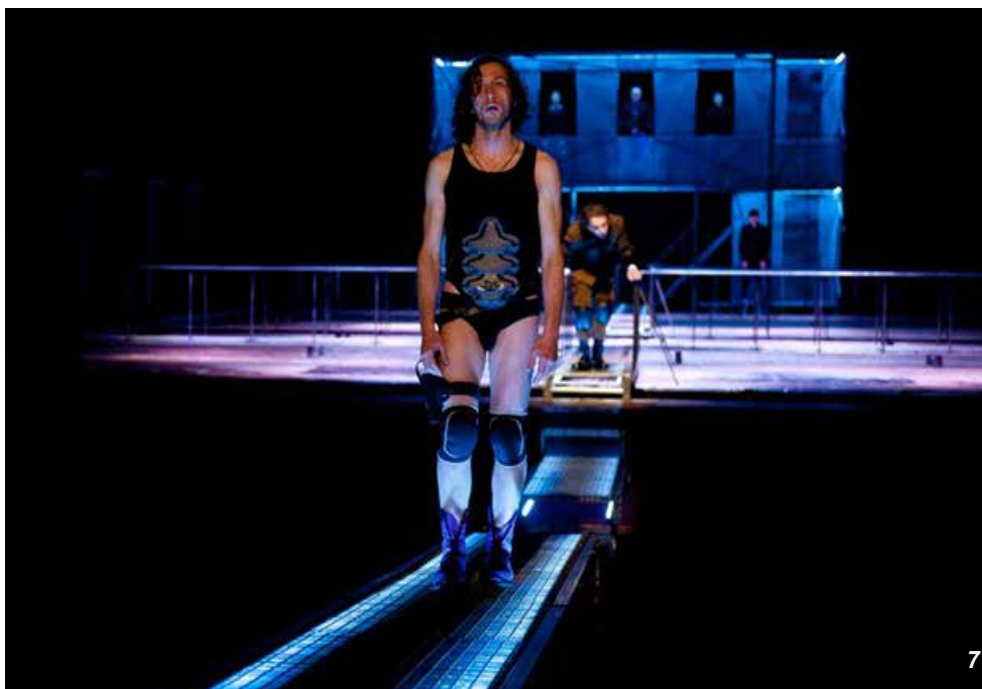






6

4. „Процесът срещу богомилите“, реж. Маргарита Младенова, 2015, НТ „Иван Вазов“
5. „Процесът срещу богомилите“, реж. Маргарита Младенова, 2015, НТ „Иван Вазов“
6. „Крал Лир“, реж. Явор Гърдев, 2006, НТ „Иван Вазов“





7. „Хамлет“, реж. Явор Гъргов, 2012, НТ „Иван Вазов“
8. „Хамлет“, реж. Явор Гъргов, 2012, НТ „Иван Вазов“
9. „Народът на Вазов“, реж. Диана Добрева, 2021, НТ „Иван Вазов“



10



11

10. „Моби Дик“, реж. Диана Добрева, 2024, НТ „Иван Вазов“
11. „Катастрофа“, сцен. Чайка Петрушева, 1992, ДТ „София“
12. „Катастрофа“, сцен. Чайка Петрушева, 1992, ДТ „София“
13. „Мъртвешки танц“, сцен. Чайка Петрушева, 1991, НТ „Иван Вазов“



12



13

**В СВЕТА НА ЕМИЛ ПОПОВ
И НЕГОВИТЕ ПОРТРЕТНИ ИЗОБРАЖЕНИЯ**

доц. Цветослав Христов

Скулптурният портрет е жанр в изкуството, който обитава дълбоките ниwa на съзнанието. Единствената му комуникация и реагиране с триизмерното материално пространство е чрез скулптора, базиращ своето развитие върху съвременните потребности на своята епоха. От началото на първото десетилетие на XXI век в ход са радикални промени в техниките и изразните средства в областта на скулптурата. Паралелно с новите дигитални технологии, които силно навлязоха в мисленето на младото поколение, художниците скулптори сме свидетели и на „аналогови“ резултати – все още има творци, които създават скулптура и скулптурни портрети по традиционните методи, следвайки спецификата на материала. Такъв пример в моето изследване е проф. Емил Попов. В неговото творчество днешният млад творец наблюдава традиционни технологични „правения“ на скулптурни портрети в кавалетен смисъл до реализация в монументална скулптура. Днес скулпторът работи, от една страна, за естетически, формотворчески и концептуални експерименти, а от дру-

га, разкрива конкретиката на обекта чрез прецизното му ситуиране в архитектурната среда. Научната статия изследва характерните специфики и внедряването на традиционните подходи като контрапункт на съвременните дигитални 3D технологии. Създаването на художествен прототип и позиционирането му в конкретна среда са свързани както с актуалните процеси и взаимовръзки между традиционни и алтернативни средства, така и с изработването на монументална скулптура в работно студио или в ателие.

Изследването има за цел да аргументира индивидуалните предпочитания на автора и предимствата в съхраняването на класическата традиция като олицетворение на творческа среда и съхраняването на непопулярни технологични процеси, запазили автентичността, която носи в себе си човешки преживявания и представя възможности за избор на творческа интерпретация – контрапункт на безкрайните обновления и инструменти за технологии. В допълнение, чрез подобни примери анализът в разработката се спира и върху психическата настройка и адаптацията на традиционния тип скулптор към новите реалии в изкуството – дигиталното триизмерно пространство.

Необходимостта от настоящата теоретична работа е следствие от личните ми търсения в областта на скулптурния портрет и е повлияна от авторските експерименти в творчеството на проф. Попов. Като подтик ми послужиха множество събития от последните десет години с главен участник този скулптор. През 2023 г. по един запомнящ се начин той приключи официалния си ангажимент към Националната художествена академия, както и своето преподаване в специалност „Скулптура“ към Факултета за изящни изкуства. Финалът за дипломантите магистри от специалност „Скулптура“ за учебната 2022/2023 година беше на лятната поправителна сесия. Административната формулировка беше студентите преднамерен ход, тъй като чрез акта на отлагане те демонстрираха желанието си да направят колкото е възможно по-продължителни общуването, диалога и красивите човешки преживявания с всеобхватната творческа личност Емил Попов. Тази последна защита на участниците в поправителната сесия в специалност „Скулптура“ беше частица от един достоен финал за магистрите, ръководени от проф. Попов. Ако погледнем назад в близкото минало, трябва да отбележим и дипломната защита на Христо Геор-

гиев Христов през учебната 2021/2022 година по време на пандемията, и преди това. Тя ще остане най-запомнящата се за всички присъстващи, защото тогава проф. Попов обяви, че се оттегля от преподавателска дейност в специалност „Скулптура“. Като изрази мотивите си, той благодари на съдбата, че е имал възможност да работи в катедрата през всичките тези години и че това е променило живота му.

Емил Попов, подобно на всички безлязани от съдбата талантиливи художници, е човек, който по уникален начин поддържа непорасналото дете от село, надарено с живец и всеобхватно любопитство, с широко отворени очи. Той притежава усет да омагьосва и да намира начин да работи с глината сякаш това е най-простото и естествено нещо. Има редкия талант да натрупа една топка глина и веднага да разпознае в нея предмет или човек.

Портретът заема основно място в неговото творчество. Това е един от жанровете, чрез които той изразява себе си, своите радости, възнения, отношението към хората на духа и родовата си връзка. В света на Емилови-те портретни изображения зрителят попада в особена освободена среда на единението на време и място, за да се фокусира върху основните компоненти

на човешкото съзнание за деструкция и форма. Сякаш рисунката, излязла от границите на спокойната хармония, нарушила цялостния силует, се превръща в пластично изображение на дуалистичните противоречия на извечната борба между живота и смъртта.

Емил Данаилов Попов се ражда в Кюстендил на 18 юли 1951 г. За себе си той казва: *Живея цял живот на село¹ – с. Дрен²*. Завършва скулптура при проф. Любен Димитров през 1975 г. За себе си казва:

Като завърших Академията, попаднах на жена (Светла – бел.авт.) и я попитах „Какво имаме?“ Имам селото, от което излизаме... друго нямаме. Отиваме там и почваме, и какво има да правим толкова? ... Какво можеш в тази цялата ситуация? Ами това, което съм, това, от което произлизам, това е моят код, това, което са близките ми хора, детството ми.³

Един от първите портрети, които скулпторът прави в тази *идеалистична⁴* среда, за да преповтори,

репликира ежедневната реалност, е мраморното изображение на дядо му. Портретът е с ясно видими линии на черепа на портретувания, като остро е подчертана границата между областта на веждите и челото в търсене на контраст с обобщена костна структура и лицеви мускули. Силуетът е чист, твърдо затварящ формата навътре към същността. Материалът е бял мрамор, естествен размер, полиран. Тук ясно се виждат уроците на Иван Лазаров, макар той няма как пряко да му е бил учител⁵. Творбата на Емил Попов е в характерния „селски“ типаж, вдъхновен от портретите на Иван Лазаров, чиито модели съзнателно са търсени и имат специфичен характер при извайването. При Иван Лазаров материалът също е камък – айтоски, зелен на цвят андезит (ефузивна вулканична скала), която в практиката се нарича „куршум камък“⁶. Оригиналът на скулптурата „Майка“ на проф. Иван Лазаров, намиращ се в Къща-музей „Димчо Дебелянов“ в Копревщица, също е изработен от

1. Христоф, Ц. (23 октомври 2016 г.). Лично интервю.

2. [https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%80%D0%B5%D0%BD_\(%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82_%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA\)](https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%80%D0%B5%D0%BD_(%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82_%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA))

3. Христоф, Ц. (23 октомври 2016 г.). Лично интервю.

4. www.google.com/search?q=%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D0%BD+%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5&rlz=1C1GCEU_enBG908BG908&oq=%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D0%BD+%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTILCAEQABgNGBMYgAQyDAgCEAAyChgNGBMYHjIKCAMQABiABBiBNIBCDg2MDdqMGo0qAIAAsAIB&sourceid=chrome&ie=UTF-8

5. https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%9B%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2

6. <https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D1%82>

айтоски андезит. Тук трябва да отбележим, че повечето портрети са изработени от едрозърнест пясъчник в различни естествени цвятове.

Попов силно споделя философията на испанеца Хосе Ортега и Гасет⁷. Тя е наръчник и пътеводител в прилагането на житейската реалност. Хосе Ортега и Гасет е испански философ, социолог и есеист. Наричат философията му „философия на живота“, която се състои от отдавна скрити начала в прагматичната метафизика и с общ метод от реалистичната феноменология, която служи както на протоекзистенциализма му, така и на реалистичния му историцизъм. Философията на Ортега и Гасет е била в основата на избора на Емил Попов мотивирано да приеме и пребивава в с. Дрен. Живота и бита си той споделя с цялата фамилия:

Цял живот съм бил тук. Цял живот съм скулптор, мачкам глината, вслушвам се в камъка, говоря си с метала. В гипса бъркам като в кладенец. Цял живот съм селянин, щастлив съм, че съдбата ми е отредила голямо богатство – обширен двор, две плевни, един сайвант, слънце, простор, небе⁸.

Емил Попов има сестра близначка в семейството на Данаил и Пенка Попови.

Споменахме мястото на неговото житейско израстване, което силно е повлияло изграждането на мироведа му, съпричастието му към мястото, природата, животните, хората и семейните взаимоотношения. Тук се проявява талантът на бъдещия скулптор и той безапелационно го доказва, като го развива до високи духовни нива. Важен момент, който трябва да се отбележи, е, че в района има глина, която още в младежките си години Емил Попов открива за своите занимания. По-късно, за да утвърди своето творческо вдъхновение, той прави поредица от керамични женски тела в естествена големина, които моделира по релации от произведението на Енгър „Турска баня“. Типажът на женските форми е силно инспириран от жена му Светла. Както и в други негови портрети и портретни фигури, тези творби илюстрират възгледите му за живота и любовта към близките хора: *Откакто го има човека, той се занимава с това безсмислие да прави форми и в огъня да ги изпече. Проблемът е за дълготрайното, този код да правиш тази безмислена форма, да правиш рисунка, с която се себеизразяваш по някакъв начин, този въпрос стои, той не е словесен, той е синтетичен!⁹*

7. https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BE%D1%81%D0%B5_%D0%9E%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%B3%D0%B0_%D0%B8_%D0%93%D0%B0%D1%81%D0%B5%D1%82

8. Христов, Ц. (23 октомври 2016 г.). Лично интервю.

9. Пак там.

Това казва за себе си проф. Емил Попов в едно от многото интервюта, които е давал. Скулпторът винаги споделя откровено своя фокус на творческите търсения. Характерен момент от периода на неговото утвърждаване като скулптор са точно портретите.

Да портретуваш родителите си – това е като „да почиташ баща си и майка си“. В Библията „да почиташ баща си и майка си“ се среща често: Изход 20:12, Второзаконие 5:16, Матей 15:4, Ефесяни 6:2, 3. Тук се включват четири важни неща: 1. Да ги цениш (Притчи 7:1, 2-23:26). Библията те насърчава да гледаш на родителите си като на своя „слава“, т.е. да се гордееш с тях (Притчи 17:6, Синодално издание на Библията); 2. Да признаваш авторитета им (Лука 2:51); 3. Да ги уважаваш (Левит 19:3, Евреи 12:9 и Притчи 30:17); 4. Да се грижиш за тях (1 Тимотей 5:4-8, Йоан 19:25-27).

Емил Попов работи със светлината в преносен и в буквален смисъл. За него светлината е човекът, мислите човешки, духовността, а за скулптурната форма светлината е факторът, който прави пластичността. Свидетелство за тези негови вярвания са и думите му в едно от интервюта: [...] *просто има светлина и мрак. Като пад-*

*не отгоре светлина, обемът се изразява най-добре. Не е нужно да се превежда, че щом падне мрак, хората трябва да бъдат убийци*¹⁰.

Емил Попов е тихо вярац в БОГА. Това е факт, който може да се види в дъора на църквата в с. Дрен. Неведнъж студенти под неговото ръководство са вземали участие при възстановяването на дъорното пространство. Виждането му и отношението му към Църквата са наследствени:

*Нашите дедовци са правили църкви, за да успокоят човешките страсти. Църквата, където е служил моя прадедо, е от 1844 година. Направена е по времето на моя пра-, пра-, прадедо поп Петър – викац дебърците, викац Николай Образописец – да изпише църквичката. Колко от тях са могли да пишат? Но са имали нещо, което ние изгубихме...*¹¹

Скулптурните образи на родителите на Емил Попов са по някакъв специфичен начин превод на образите от църковните икони. Образът на майката е една интерпретация в скулптурен стил на иконен лик на Майка Богородица, в която се налага святата некрасота на богородичния образ. Остри черти, в които се чувства някакво лишение, изобrazение, в което прозира целомъдрие.

10. Пак там.

11. Пак там.

Композиционно тя стои до своя съпруг и партньор в живота и така излъчва още по-дълбока примерна одухотвореност. Събрани накуп, мислите и чувствата, които изпитва авторът, са се отразили върху портретното изображение като ясен силует, сурова форма, съчетана с тънка моделировка на устните, веждите и областта на очите, с нежни преходни линии от челото към носа и брадичката. Една особена женственост без женственост, умита сякаш от присъствието на твърдата мъжка подчертана пластичност в портрета на съпруга.

Първата работа – „Портрет на Светла“ – е от камък. За нея той казва: [...] *не мога да кажа какъв е камъкът, прилича на базалт, но не мога да кажа. Намерих го в дерето. Така аз си правех някакви изпити за себе си*¹². Портретът на Светла е една сакрална работа за Емил Попов, защото това е жената до него през всичките години и майка на неговите две деца. Със Светла те са заедно от 1972 г., но са женени от 1975 г. Тя присъства трайно в творчеството на Емил Попов. Дългият цикъл женски фигури от керамика е вдъхновен както от дълбокото преклонение към жената до автора, така и от големите теми и

сюжетни линии в световната скулптура, в която женското тяло е мотивът: *За мене има два модела хора, едните са велики самотници, като светци, извън битовия живот, и другите, като мен, абсолютно семеен, смешен, дребен, по старовремски „буржоа“, това без децата ми, без внуците ми, аз не бих могъл да работя!*¹³

С женските фигури, които, смея да твърдя, са и портретни, спрели като че ли за миг, загледи в пространството и силно запомнящи се, Емил Попов сякаш отправя послания към бъдещите поколения. Новите технологии и изкуственният интелект тревожат твореца. Емил Попов винаги е казвал за себе си, че е от „изчезващото“ поколение художници, които искат колкото може повече да задържат традицията в своето правене и тя да е част от мостовите между поколенията. Ако трябва да го дефинираме със съвременната терминология, той е автор, който прави скулптура по „аналоговия“ начин. Не е ретрограден, не е и консервативен, той е традиционалист – класик. В едно интервю, направено по повод съвместната изложба с проф. Станислав Памукчиев „Протоси“ в галерия АРТЕ, скулпторът казва: *Правя разлики между предишните и сегаш-*

12. Пак там.

13. Пак там.

ните. Виждам една цялостна личност, което включва това, което е вътре в тебе, невидимата част, космополитната форма, контрастна на тази, която взимам от улицата. Защото тази, която правя, е като Холмиер (Емил Попов, ЕВА – скулптура, Станислав Памукчиев, ПРОТОСИ – живопис 2021). Тук Емил Попов има предвид творческото перо на Ганка Филиповска и новия сборник с разкази „Хубавата Холмиер“.

Върви си човек по правия път и даже не кривва ни вляво, ни вдясно. И така години наред. Хората си казват: Това е то стабилен човек, улегнал човек, а същият този сериозник вземе че внезапно забие ни в клин, ни в ръкав през драките на някоя крива пътека. И тогава на всички им става ясно, че той през цялото време е имал бръмбари в главата (Филиповска 2022).¹⁴

За изложбата „Протоси“¹⁵ Емил Попов казва: [...] понеже има един по-висок академичен език, прото-Ева създаде човешката цивилизация, като ни изгони от рая прото-начала, ябълката като тези, които ще се родят като Еви. Аз не виждам разлика между този, който е направил вилендорфската Венера и твореца на съвременето.

За Емил Попов винаги основна е формата. Тя върви с живота и побеждава смъртта. В дух на откровение той споделя, че вътрешната устойчивост е невидимата част от нашата психика и тя няма как да бъде изтрита: Някои чертаят пътя, други го следват. В крайна сметка, животът доказва, че има автори, обречени да творят и да стоят в тишината, с нежелание да бъдат осветени, да стоят далече от прожекторите¹⁶. Емил Попов и неговите творби стоят здраво в полето на изкуството. При него мощният подтик, жаждата за живот, любовта към хората..., въображаемата прозорливост да си внушиш, че си полезен за обществото побеждава самоубийството (Изложба на скулптора Емил Попов откриват днес в Арт-център Плевен 2017).

Скулпторът Емил Попов се изявява активно и като преподавател, и като артист. От 1972 г. участва в художествения живот на страната и във всички по-важни национални изложби, организирани от Съюза на българските художници. През 1979 г. той е приет за член на Съюза. Има редица съвместни изложби с Ангел Станев през 1983, 1986, 1987, 1993 и 1994 година в София,

14. Сборникът с разкази е представен премиерно в галерия „Арт Маркони“ на 5 юли 2022 г. Вж. www.moreto.net/

15. Прото – първа съставна част на сложни думи със значение първоначален, първичен, висш, старши, главен. Вж. www.onlinerechnik.com/duma/%D0%BF%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%BE-

16. Христов, Ц. (23 октомври 2016 г.). Лично интервю.

Силистра, Перник и Варна. През 1988 г. участва в Олимпиадата на изкуствата в Сеул заедно с Иван Русев, Николай Майсторев, Николай Кънчев и Крум Дамянов, и твори редом с прочутите си колеги Сезар, Сото, Якобсен, Александро Калинеску Аргира. След 1994 г. организира множество самостоятелни изложби в България, Италия, Гърция, Германия.

Произведения на Емил Попов са собственост на Националната галерия, СГХГ и на други художествени галерии в страната, на Музея „Пушкин“ в Москва, на националните музеи на Варшава и Прага, на Музея „Данте“ в Равена, на Музея МОСТ в Норвегия, на колекцията на Петер Лудвиг в Аахен, Германия и на Уго Вутен в Белгия.

Емил Попов е автор на бюстовете на Александър Карастоянов и Свилен Русев, на релефи на Благой Гебрев и Христо Смирненски, на скулптурните портрети на Йордан Радичков и Константин Павлов, на портрети на Кирил Петров и Златю Бояджиев. Любопитен факт е, че скулптурата на Илия Бешков пред едноименната галерия в Плевен е негово дело. Заедно с Ангел Станев той е автор на монументално-декоратив-

ната композиция „1300 години България“ пред НДК.

Носител е на наградите на СБХ за скулптура на името на Андрей Николов, на името на Иван Лазаров, и на името на Илия Бешков.

През 2017 г. Емил Попов открива самостоятелна изложба в Арт център, Плевен. На откриването на тази изложба, в присъствието на много колеги и приятели на творчеството му, в словото си академик Светлин Русев казва следното: *Един вик от времето, от който е взело ехото безкрая, във форма, която се пръска от напрежение – сурова, проста и мощна скулптура, която ни връща надеждата за спасението (Сурова, проста и мощна скулптура – проф. Емил Попов в Артцентър Плевен 2017)*. Така Русев определя творчеството на Емил Попов.

Скулпторът Емил Попов паралелно се изявява активно и като педагог. Доскоро той беше преподавател в Катедра „Скулптура“ на НХА, оставяйки дълбока следа със своята преподавателска дейност¹⁷. Тук е моментът да се върна към началото на текста, в който се изследват характерните специфики на Емиловите портретни изображения

17. Емил Попов става асистент към Катедра „Скулптура“ през 1986 г. със заповед на ректора на ВИИИ „Николай Павлович“ (днес НХА). През 1988 г. става главен асистент. От 1993 до 2002 г. завежда Катедра „Скулптура“, а от 1994 г. е доцент в Националната художествена академия. Професор по скулптура от 2002 г. От януари 2016 г. до декември 2017 г. е отново завеждащ Катедра „Скулптура“. Трудовият договор на професор Емил Данаилов Попов е прекратен на 21.07.2019 г. До 2023 г. той е хоноруван гост-професор в Катедра „Скулптура“ за дипломирането на Валери Козарев и Симона Арсова в магистърската програма „Скулптура, форма и движение“.

и да направя мост между традиционните подходи като контрапункт и внедряването на съвременни дигитални 3D технологии с цел раждане на художествен прототип. Успоредно с преподаването и създаденото „гравитационно“ поле около личността на Емил Попов, през 2020 г. на първия годишен конференс на специалността внимание привлякоха паралелните търсения на студента от първи курс Стефан Домузов. Стефан Домузов днес е студент 8-и семестър, ОКС „бакалавър“, и му предстои дипломиране. Домузов е представител на извадка на това поколение, което се обучава в специалност „Скулптура“. Той представя резултат, който може да се определи като хибриден в скулптурата и е следствие както на сериозното отношение към програмата на обучение по основните дисциплини за работа с човешкото тяло, така и на обучението по дисциплините, свързани с компютърните технологии и приложението им в часовете по дисциплини, заложи в учебния план на специалността и създаването на продукт. Такива продукти ще станат обичайни в бъдеще и трайно ще е позиционирането им в конкретна среда, а те ще бъдат и част от актуалните процеси и взаимовръзки между традиционни и съвременни средства при изработването на монументална

скулптура, създадена в студио или ателие.

Целта на изследването ми е да аргументирам индивидуалните предпочитания на Емил Попов като автор и предимствата при съхраняването на класическата традиция като оазис на творческата среда и използването на непопулярни технологични процеси. Преките ученици на проф. Попов и преподавателите в Националната художествена академия в специалност „Скулптура“ ще продължаваме да поощряваме творческия експеримент, но и ще подхождаме с отговорност към класическия подход с цел запазване автентичността на един процес, който носи и съхранява в себе си човешки преживявания и представя възможности за избор на съвременния творец за художествена интерпретация като контрапункт на безкрайните обновления и инструменти на технологиите.

БИБЛИОГРАФИЯ

Емил Попов, ЕВА – скулптура, Станислав Памукчиев, ПРОТОСИ – живопис, 2021. *Галерия Арте / Gallery Arte*. Онлайн. Достъпен на: <https://www.facebook.com/profile/100064206631576/search/?q=%D0%9F%D0%A0%D0%9E%D0%A2%D0%9E%D0%A1%D0%98> [Посетен 9 декември 2024].

Изложба на скулптора Емил Попов откриват днес в Артцентър Плевен, 2017. *Плевен За Плевен*. Онлайн. Достъпен на: <https://plevenzapleven.bg/blog/2017/11/07/%d0%b8%d0%b7%d0%bb%d0%be%d0%b6%d0%b1%d0%b0-%d0%bd%d0%b0-%d1%81%d0%ba%d1%83%d0%bb%d0%bf%d1%82%d0%be%d1%80%d0%b0-%d0%b5%d0%bc%d0%b8%d0%bb-%d0%bf%d0%be%d0%bf%d0%be%d0%b2-%d0%be%d1%82%d0%ba%d1%80%d0%b8-168975/> [Посетен 9 декември 2024].

Сурова, проста и мощна скулптура - проф. Емил Попов в Артцентър Плевен, 2017. *Плевен За Плевен*. Онлайн. Достъпен на: <https://plevenzapleven.bg/blog/2017/11/08/%d1%81%d1%83%d1%80%d0%be%d0%b2%d0%b0-%d0%bf%d1%80%d0%be%d1%81%d1%82%d0%b0-%d0%b8-%d0%bc%d0%be%d1%89%d0%bd%d0%b0-%d1%81%d0%ba%d1%83%d0%bb%d0%bf%d1%82%d1%83%d1%80%d0%b0-%d0%bf%d1%80%d0%be%d1%84-168963/> [Посетен 9 декември 2024].

ФИЛИПОВСКА, Ганка, 2022. *Хубавата Холмиер*. София: СИЕЛА. ISBN 978-954-28-3968-2.



1. Дядо ми, мрамор, ок. 1975
2. Портрет на Светла, камък, 80-те години на XX век
3. Майка и татко 90-те години на XX век
4. Портрет на Светла, керамика, след 2000





6





5 – 10. В Овчарника
 11. *Иван Кирков*
 12. *Златьо Бояджиев*



11



РЕЦЕНЗИЯ
от проф. д-р Арсен Минков

На 9 май 2024 г. във Факултета за приложни изкуства и дизайн се проведе научна конференция „Тридесет и три години катедра „Метал“ в НХА“. В научния форум се представиха преподаватели и докторанти от различни катедри в Националната художествена академия, София, като „Метал“, „Реставрация“, „Скулптура“ и „Индустриален дизайн“, но и представители на други учебни заведения, като НБУ, УАСГ, ХТМУ и СУ „Климент Охридски“. Чрез видеоконферентна връзка взеха участие и двама изследователи от Дзинджън, Китай.

Организаторът катедра „Метал“ беше подготвил богата и разнообразна програма от доклади и презентации, демонстриращи творческите и научни търсения на артистите, работещи в областта на металопластиката. На конференцията бяха представени 14 доклада, от които 12 на преподаватели и 2 на докторанти. Основно място в докладите беше отделено на изследвания върху творчеството на именити творци, като Галин Малакчиев, Иван Славов, Велислав Минков, Георги Чапкънов, Димитър Делчев, Емил Попов и Богомил Николов. Историческите факти и за-

гълбочените анализи, разкриващи работния процес и творческите търсения на тези автори от различни поколения, провокират и вдъхновяват работата на младите преподаватели и студенти от катедрата. Като пример могат да бъдат посочени докладите на доц. Емил Бачийски, доц. Цветослав Христов, гл. ас. д-р Венцислав Шишков, гл. ас. д-р Зоя Лекова, д-р Михаела Каменова, гл. ас. д-р Николета Иванова-Стоимирова и гл. ас. д-р Мирена Златева. Интерес предизвикват докладите, насочващи към своеобразната връзка на метала с други видове материали, като стъкло, камък, емайл, текстил, хартия, благородни метали и др. Навлизането на нови иновационни материали, както и технологиите, свързани с тяхното прилагане, дават възможност да се разшири сферата на експерименталните търсения до достигане на разпознаваем личен авторски почерк в металната пластика. Гл. ас. д-р Моника Найденова, д-р Елена Кафеджийска, гл. ас. д-р Жанна Матеева и доц. д-р Албена Йолева са автори, за които тези теми са обект на научно изследване. Не по-малко интригуващи са и докладите, споделящи различната гледна точка на археологията, използването на художествените възможности на метала в съвременната сценография и театрална практика

или звуковите вълни като източник за търсене на нови форми и абстрактни композиционни решения. Тези теми са застъпени в докладите на преп. Емилия Колева, докторант Теодор Киряков, докторант Александър Александров.

Честването на годишнината и свързаната с нея конференция на катедра „Метал“ представят три десетилетия от нейното развитие като ярък пример за съвременна, актуална и желана от студентите специалност. Издаването на сборник с доклади като резултат от проведената конференция представлява ценен принос за научното развитие на младите преподаватели и докторанти в Националната художествена академия. Добре поднесените лични изследвания очертават широк кръг от теми, доказателство за пълноценен процес на взаимна комуникация между преподаватели и студенти. В това общуване между автори от различни поколения се продължава традицията и се надгражда в съвременни измерения изкуството, носещо отпечатъка на високото ниво на образование по метал в НХА.

В заключение, аргументирано бих допълнил, че докладите от научната конференция „Тридесет и три години катедра „Метал“ в НХА“ представляват ценен принос за теоричната и практи-

ческа подготовка на специалистите, търсещи своята творческа реализация в областите на изкуството, в които металът е основен материал, изразно средство, съдба, любов и път към широката публика.

София, 10.2024 г.

РЕЦЕНЗИЯ от проф. Димитър Делчев

През месец май 2024 година категра „Метал“ беше инициатор и домакин на първата по рода си научна конференция – част от множество събития, с които нашата специалност отпразнува годишнината от създаването си в Национална художествена академия през 1991 г. През тези тридесет и три години от началото сме били свидетели и участници в събития, свързани с нашата художествена, творческа и преподавателска дейност – изложби, конкурси, международни форуми и платформи. Но с настоящата научна конференция „Тридесет и три години катедра „Метал“ в НХА“ за първи път се разкри способността на нашата катедра да организира подобен важен форум. Разкриха се и способностите на колегите от и извън специалността ни за реализиране на научни и теоретични изследвания, фокусиращи се върху спецификата на художествения метал.

Материалите от конференцията покриват големия диапазон в проявите на металопластиката у нас и показват и многообразието в художническите търсения на изтъкнати български

автори в областите от скулптурата до дизайна, но и научните изследвания в областта на техниките, специфичните технологии или съвременните материали в комбинация с металите. На първо място правят впечатление докладите, представящи петимата преподаватели и основатели на специалност „Метал“ в НХА. В тази последователност материалът на гл.ас. д-р Николета Иванова-Стоимирова обхваща творчеството на проф. Георги Чапкънов, а статиите на гл. ас. д-р Венцислав Шишков и д-р Михаела Каменова целенасочено показват творчеството на медалиера и художник проф. Богомил Николов и на скулптора проф. Велислав Минев. Статиите на гл. ас. д-р Зоя Лекова и на гл. ас. д-р Мирена Златева разкриват и конкретиката, и пластичната проблематика в творчеството съответно на скулптора проф. Иван Славов и на дизайнера на бижута проф. Димитър Делчев. На второ място са докладите, свързани с проявите в областта на металопластиката. Комбинациите между различни материали и металите са повод за изследвания в докладите на гл. ас. д-р Моника Найденова, д-р Евгения Цанкова, гл. ас. д-р Жанна Матеева и доц. д-р. Албена Йолева. Те съответно показват връзките между стъклото и метала, спецификите на алуминия като

материал в съвременния дизайн на бижута, както и качествата на стъкления емайл през погледа на химическите му параметри. Взаимоотношенията между дизайна в ювелирните форми и пластичната анатомия са обект в изследването на д-р Елена Кафеджийска. Скулптурната проблематика е в основата на изследването на доц. Емил Бачийски върху една от изключителните творби на Галин Малакчиев. Скулптурният портрет пък е база за доклада на доц. Цветослав Христов за творчеството на скулптора проф. Емил Попов. Металопластиката като аспект е в основата на текстовете на докторантите Теодор Киряков – в театралната постановка и сценография, и Емилия Колева – в археологическите находки и монети по българските земи. А търсенето и намирането на специфични пластични взаимосвързки между скулптура и музика са описани в материала на Александър Александров.

Във форума се включиха преподаватели и докторанти от шест институции: НХА, СУ „Климент Охридски“, НБУ, УАСГ, ХТМУ и НГПИ. Този факт сам по себе си показва и диалогичност между учебните заведения, и широта в донирните точки, и необходимост от подобна платформа. Четирнадесетте доклада показват лицето на метала в

неговите и художествени, и научни, и изследователски прояви.

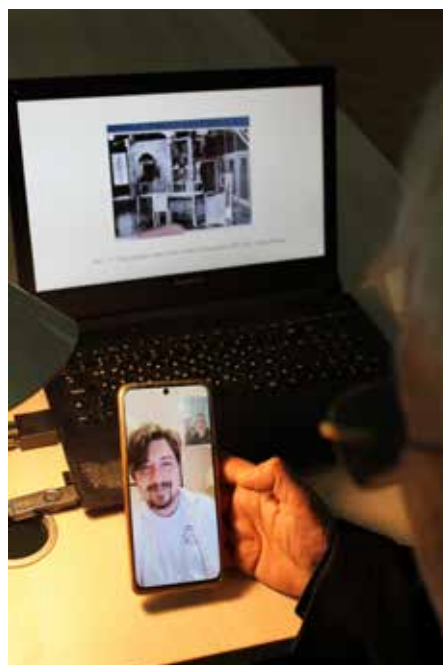
В заключение, давам своето положително становище в потвърждение на убедителните качества и важните приноси на електронното издание *Сборник доклади от научна конференция „Тридесет и три години катедра „Метал“ в НХА“*.

София, 09.2024 г.



МОМЕНТИ ОТ КОНФЕРЕНЦИЯТА
9.05.2024 г., НХА, Факултет за приложни изкуства и дизайн
бул. „Цариградско шосе“ 73, Ателие 30







Сборник доклади
ТРИДЕСЕТ И ТРИ ГОДИНИ КАТЕДРА „МЕТАЛ“ В НХА
11.2024

Редактор и коректор: Силвия Милославова
Дизайн: Мирена Златева