

**Ирина Генова**

**ТЪКАНЕ БЕЗ ТЪКАН.**

**ПОГЛЕД ОТ БЪЛГАРИЯ КЪМ АРТИСТИЧНИЯ ТЕКСТИЛ  
НА ЗАПАДА ОТ 1960-те**

**Irina Genova**

**TISSAGE SANS TISSU.**

**LE REGARD VERS L'OUEST DES ARTISTES EN BULGARIE  
À LA FIN DES ANNÉES 1960 ET AU DÉBUT DES ANNÉE 1970**

**Abstract:** La plus grande partie des expositions de visite pendant les années 1960 en Bulgarie était des arts dénommés “appliqués”. Des exemples d’expositions à Sofia sont: Textile artistique polonais (1961), Tapisserie française (1962), Art appliqué hongrois (1963), Art décoratif roumain (1964) et quelques expositions individuelles et collectives. En plus des documents sur les expositions de visite, le magazine “Izkustvo” (Art) a publié également des articles sur les forums artistiques du textile et de la céramique ailleurs, sur les activités du Centre international de la tapisserie à Lausanne (1965), etc. Dans un texte sur la tapisserie polonaise au Festival de Varsovie (1966), Georgi Bakardjiev a écrit que la frontière entre les beaux-arts et les arts appliqués s’est éteinte. Parmi les noms mentionnés figure la célèbre artiste visuelle Magdalena Abakanowicz.

Les pratiques textiles contemporains dans les années 1960 ont engagé les spectateurs dans une nouvelle perception du tissage en dehors des usages traditionnels des tissus. Le premier artiste bulgare, qui a participé à la fin des années 1960 au plus prestigieux forum international des textiles – La Biennale de Lausanne, était Dimo Balev. En tant que professeur à l’Académie des arts à Sofia, il a réussi de créer un milieu artistique, orienté vers de nouvelles pratiques. Depuis le début des années 1970, Marin Varbanov – un autre artiste de Bulgarie, et Song Varbanova ont participé, en tant que couple artistique, à la Biennale de Lausanne. La sphère des soi-disant “arts appliqués” a été considérée comme relativement neutre en tant qu’idéologie de la forme et du style, de sorte que les pratiques artistiques en Bulgarie se développaient dans des conditions relativement plus libérales.

**Keywords:** *tissue, tissage, textile, Bulgarie, années 1960, Dimo Balev, Marin Varbanov, Song Varbanova.*

Художествените произведения и практики, определяни като приложни, са важна част от темата за погледа на запад от България през 60-те години на XX век. Нека отбележа още в началото, че *погледът* не е еднопосочен, той не е и непременно взаимен. Откриваме по-скоро сложно преплитане на погледи, свързано с различни обстоятелства, с времената, с действащите артистични фигури. Моето усилие в тази кратка статия е да набележа появата на модерния текстил в България на прага на 60-те години на миналия век в широк контекст, отвъд идеологизираната дискусия за преосмисляне на националните традиции, и посоките за развитие на концептуалните практики. Как от текстила, разбиран като приложно и декоративно изкуство, се разгръщат различни артистични насоки, които стават част от късния модернизъм и от неоавангарда.

Заслужава внимание обстоятелството, че по-голямата част от гостуващите в София изложби от Европа, от държави и от двете страни на Желязната завеса (изключвам експозициите от Съветския съюз), представят приложни изкуства и дизайн<sup>1</sup>. Една от експозициите, станала знакова за началото на десетилетието, е „Френски килими XV–XX век“ в галерията на ул. „Гурко“ 1 в София през април–май 1962 г. Сред представените автори е Жан Люрса. Димитър Аврамов пише за това събитие: „Какъв удивителен естетически спектакъл, какво опиянение за сетивата и духовен разкош представляваха тези 49 гоблена, които със своите огромни формати изпълваха стените на изложбените зали!“<sup>2</sup>.

### Модернистки интерес към стенния килим. Килимът като обществено изкуство. Фигурата на Жан Люрса

Тази изложба е събитие не само в България. Първоначалният ѝ вариант – „La tapisserie française du Moyen Age à nos jours“ („Френското килимарство от Средновековието до наши дни“) – е показан в Музея за модерно изкуство в Париж през 1946 г.<sup>3</sup> Неин комисар е директорът на музея по онова време Жан Касу. След Втората световна война изложбата се приема от публиката като истински празник. Тя пътува в различни варианти на много места по света – Амстердам, Брюксел, Лондон и, години по-късно, София. В следвоенния контекст на победата за Франция изложбата получава стойността на манифест за съществуването на френско изкуство с универсална хуманистична стойност. През същата, 1946 г. е основана Асоциацията на художниците картонисти на килими, оглавена от Жан Люрса (1892–1966).

През XX век изкуството на стенния килим се възражда в Европа. Франция играе важна роля в тази тенденция. Принципиите, за които Люрса се застъпва, изявяват собствената специфика на това изкуство, различна от тази на живописната картина. Осмислят се и връзките на килима с архитектурата. Тези особености са обект на внимание още през XIX век, когато художниците на килими препоръчват обръщането към модели от Средновековието. Но едва в края на 30-те години на XX век започва оживлението около стенния килим. В статия, посветена на Люрса, френската изкуствоведка Валери Дюпон констатира, че в годините преди и по време на Втората световна война политическите условия се пресичат с естетическия дебат<sup>4</sup>. Художествените килими, от една страна поставят, под въпрос въздействието на завоеванията на авангарда, от друга – представят ново разбиране за художествените практики и отношенията им с публиката.

Килимът, който през Средновековието е дворцово изкуство, през XX век отговаря на очакването за **обществено, народно** изкуство. Дюпон отбелязва, че през 30-те години – период, в който художественият живот е подчертано белязан от идеологическа полярност – килимите имат двусмислено място в обществената среда. Килимарството като изкуство на изящните занаяти и на френската традиция е защитавано от консервативната критика. За сметка на това неговите качества на стенно и монументално изкуство, което се обръща приоритетно към широката публика, обяснява избора му от художници в модернистки среди, близки до левицата<sup>5</sup>. Изкуството на килимите прави възможно желанието за екипно творчество, за което се застъпва Люрса, а наред с него – Робер Делоне и Фернан Леже. В контекста на благоприятния за Националния фронт обрат в края на войната то изпълва надеждата за нова епоха.

Люрса е участник във Френската съпротивата заедно с Тристан Цара, Рене Юиг, Жан Касу и много други водещи фигури от художествените среди. Дюпон констатира, че по ирония на съдбата, голям успех му донася изложбата „Cartons et tapisseries modernes des Manufactures Nationales“ („Модерни

<sup>1</sup> Например: Полски художествен текстил, 1961 – статия на Димитър Станков в сп. „Изкуство“, 1961, бр. 5, с. 29–32; Унгарско приложно изкуство, 1963 – статия на Борис Китанов в сп. „Изкуство“, 1963, бр. 8, с. 34–35, и др.

<sup>2</sup> Аврамов, Д. Магията на френския гоблен. – В: Летопис на едно драматично десетилетие. София: НИ, 1994, с. 373.

<sup>3</sup> Виж: La tapisserie française du Moyen Age à nos jours. Catalogue. Musée d'art moderne, juin – juillet 1946.

<sup>4</sup> Dupont, Valérie. Jean Lutçat et la renaissance de la tapisserie au XXe siècle. – In: Tissage et métissage. Le textile dans l'art (XIX – XX siècles). Sous la direction de Valérie Dupont. Éditions Universitaires de Dijon, 2011, с. 19–28, с. 24–25.

<sup>5</sup> Ibid., с. 27.

картони и килими от Националните манифактури“) през 1943 г. по време на режима на Виши, организирана в Музея на Оранжерията в Париж. Прославяйки френската традиция, експозицията представя предимно реализации на художници, окачествявани тогава като „почвеници“ (terriens), т.е. свързани със земята, със сюжети за селото. Авторката подчертава като необичайно включването в този контекст на творба от Марсел Громер – активен участник в Съпротивата. Килимът му „La Terre“ („Земята“), поръчан през 1938 г., е завършен малко преди изложбата в тъкачницата на манифактурата „Гоблен“. Въпреки утрашаващите образи на вили, сърпове и коси този килим е изложен редом с творби, прославящи генерал Петен (държавен глава на Френската държава по време на немската окупация, 1940–1944)<sup>6</sup>.

За софийското представяне на „**Френски килими XV–XX век**“ в списание „Изкуство“ е публикувана статия от художника и изкуствовед Димитър Станков<sup>7</sup>. Текстът дава широка представа за обхвата и съдържанието на изложбата. От шестте репродукции четири са на произведения от XX век: на Жан Пикар льо Ду, Марк Сен-Санс, Морис Брианшон и Анри Матис [ил. 1.]. Специално внимание е отделено на фигурата на Люрса: „С право на него е дадено личното място в историята на възраждането на френските гоблени“<sup>8</sup>. От статията научаваме, че софийската публика може да види неговите творби „Черната река“ и „Четири точки на света“. Станков акцентира върху и участието на Громер, представен със споменатия вече килим „Земята“. За нас особен интерес представляват наблюденията на Станков относно „абстракционистичната естетика“ в „килимарското изкуство“. Сред множеството имена, които според автора са твърде разнородни, но „за прегледност“ може да бъдат обединени в групата на „абстрактните художници“, се открояват Льо Корбюзие и Фернан Леже. Анри Матис, представен с три гоблена – „Небе“, „Море“ и „Жена с лютия“, Станков разглежда като отделен случай. Възгледът, който изкуствоведът изразява, е че „абстрактното изкуство притежава известен чисто декоративен облик и затова то намира с по-голямо основание приложение както в модерния гоблен, така и в останалия художествен текстил“<sup>9</sup>. Дали този възглед се дължи на невъзможност за доближаване до разбирането за абстрактното в средите на авангарда, или е критически похват, целящ да защити творческата автономността на съвременния текстил у нас, днес не мога да преценя категорично. От значение е, че „абстракционистична естетика“ и „абстрактно изкуство“ не са употребени пейоративно и дисквалифициращо.

През 60-те години на XX в. фигурата на Жан Люрса е представена още веднъж на страниците на списание „Изкуство“ – със статия отново от Димитър Станков и с цветна репродукция от негов килим на корицата на брой 3 за 1966 г. [ил. 2.]. Публикацията е по повод на неговата смърт. Станков обобщава приносите на Люрса за модерното разбиране на стенния килим в световен мащаб и за основаването на първото Международно биенале, както и на Международния център на художествения текстил в Лозана. Относно „българската връзка“ правят впечатление два момента: съпругата на Люрса е от Варна, но художникът никога не е посещавал България; Люрса и Станков са водили кореспонденция „в продължение на години“<sup>10</sup>.

## **Килимът – традиция. Погледът на Запад минава през Китай.**

### **Фигурата на Марин Върбанов**

В България през 30-те години на XX в. тъкането е преди всичко част от традицията. Възраждането на килимарството е мислено като подкрепа за производството на килими в традиционните центрове, сред които е Чипровци. Художници като Стефан Баджов и Петър Морозов<sup>11</sup> усвояват и преработват традиционни орнаменти. Образци на чипровски и котленски килими са неизменна част от всички български представяния на международните изложения. Студентите в Декоративния отдел на Художествената академия в София преди Втората световна война получават знания и умения в тази

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> **Станков, Д.** Френски гоблени в София. // Изкуство, 1962, бр. 6, с. 33–36.

<sup>8</sup> Ibid., с. 36.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> **Станков, Д.** Жан Люрса. // Изкуство, 1966, бр. 3, с. 3–7.

<sup>11</sup> За проектите за килими на Петър Морозов виж: **Елисавета Петрова, Е.** За изкуството на килима. // Петър Морозов като фотограф, карикатурист, дизайнер. Сп. „Следва“, 2018, бр. 36, с. 93–97.

насока, без идея за модернисткия опит за стенния килим в Европа и практиките на свързването му с модерната архитектура. В тъкането у нас до средата на XX век липсват образци за модерно осмисляне на художествената автономност – на материала, техниката и технологията. Малко по-различен е случаят в областта на керамиката, където се правят модернистски опити, макар и малобройни, в резултат от обмен с европейски артистични средища. Визирам работи на Георги Бакърджиев, с опита му от манифактурата в Севър, Франция, и експериментите на Иван Ненов в средата на торинските футуристи в Албисола Марина в Италия, а след това и в България.

\* \* \*

През 1957 г. в Пекин е представена неголяма за тамошните мащаби изложба на Жан Люрса. По това време българинът Марин Върбанов (1932–1989) е студент по живопис в Академията за изящни изкуства в Пекин. Там той отива през 1953 г. по междудържавна спогодба, след като е приет за студент по скулптура в София. Следвайки разказа на Върбанов, изкуствоведката Дора Валие отбелязва в биографичните бележки към каталога на изложбата му в Париж през 1978 г.: „1957 – Среща Люрса, който излага в Пекин, и решава да се посвети на изкуството на килима“<sup>12</sup>. За пресичането на пътищата на Люрса и Върбанов четем в кратка онлайн публикация на He Qian, озаглавена: *Les «coincidences» de l'histoire : Jean Lurçat, la tapisserie et la Chine* („Съвпаденията“ в историята: Жан Люрса, килимарството и Китай)<sup>13</sup>.

Върбанов се дипломира в Пекин със специалност „Текстил на килими“ през 1958 г. Тогава е и първата му изложба в китайската столица. След завръщането си в България основава Катедрата по текстил в Художествената академия в София (тогава Висш институт по изобразителни изкуства „Николай Павлович“) през 1960 г. Това е началото на модерното осмисляне на художествената автономност на тъкането – на стенната, а след това и на пространствената тъкан. През същата година Върбанов е командирован в Китай, за да проучи програмите за образование по текстил.

С този момент съпада изложбата на родопски тъкани и костюми в София, във фойето – южното крило на Софийския университет. От списание „Изкуство“, брой 3 за 1960 г. научаваме, че тази изложба е част от широка програма за представяне на етнографското наследство с идея за свързване на „съвременното приложно изкуство“ с „народностните и национални традиции“<sup>14</sup>. В същия брой художникът и изкуствовед Димитър Друмев публикува статия, описваща подробно експонатите [ил. 3.]. Авторът отбелязва културните особености на помохамеданченото население в този район и като резултат – преплитането на художествени мотиви (напр. от турските молитвени килимчета). Отделя внимание на колорирането и различията между по-старите и по-новите тъкани; на ефектите на материала – вълна и козина; на тъкачните фактури; на композициите – най-често успоредни, различно широки ивици или хоризонтални и вертикални, формиращи четириъгълници. Колоритът като общо впечатление за Друмев е „учудващо модерен“ и, макар че тъкачките „не знаят нищо за художествените постижения нито на французите, нито на италианците, колоритната хармония в техните творби е също така смела и дори по-фина от тая на някои чуждестранни художествени произведения“<sup>15</sup>. В общия контекст на „студената война“ съревнованието с модерното изкуство на Запада изглежда неизбежно.

За рецепцията на това събитие изкуствоведът Аврамов пише по-късно: „Вълнуваха ни чистите живописни стойности, движението, хармонията и контрастът на багрите, геометричната строгост на линиите, пленителната декоративна игра на орнамента (...)“<sup>16</sup>. Образованият модерен поглед еманципира въздействието на материята, колорита, композицията от първоначалния им контекст и ги препраща вторично към съвременния естетически опит.

<sup>12</sup> Дора Валие в каталога за изложбата на Върбанов в Париж, *Galerie Odermatt*, през 1978 г.

<sup>13</sup> He Qian е защитила теза по политически науки в *Institut d'Etudes Politiques* (Института по политически изследвания) в Париж с тема за развитието на артистичната среда на съвременното изкуство в Китай. – <http://www.confucius-angers.eu/les-coincidences-de-lhistoire-jean-lurcat-la-tapisserie-et-la-chine/>

<sup>14</sup> Виж: Пеева, Г. Народното творчество – основа в развитието на съвременното приложно изкуство. // *Изкуство*, 1960, бр. 3, с. 3–6.

<sup>15</sup> Друмев, Д. Родопски тъкани и костюми. // *Изкуство*, 1960, бр. 3, с. 7–10.

<sup>16</sup> Виж: Димитър, А. Преоткриване на забравените народни традиции: Чарът на родопските тъкани. // *Летопис на едно драматично десетилетие*. София: НИ, 1994, с. 153–156.



„Когато години по-късно имах възможност да видя в Лондонската галерия *Тейт* няколко зали с голямоформатни, монументални платна на американския абстрактен експресионист Марк Ротко, чиято естетика и най-важно пластично откритие се свеждат до взаимопреливането и пулсиращия вертикален ритъм, на наситени хомогенни цветни маси, не можех да не си спомня за колоритната магия на родопските халища и козаци. Питам се: кой всъщност е по-„модерен“: нашият прехвален съвременник Ротко или безименната народна тъкачка (...)“<sup>17</sup>.

Днес изпитвам съмнение към знака за равенство между традиционните занаяти и модерният опит, към възможността народните изкуства да компенсират липсващия опит на XX век в еманципирането на образа.

В статията си за ретроспективната изложба на текстила през 2001 г. в залите на „Шипка“ 6 изкуствоведката Виолета Василчина настоява за осмислянето и тълкуването на явленията в текстила у нас като част от по-широк контекст: „Елиминирането на контекста на 60-те години или свеждането му само до преосмислянето на традиционните източници препраща началата на художествения ни текстил в една опоетизирана, извънвременна и химерична реалност“<sup>18</sup>. Тъкмо контекстът отвъд вече обсъжданото „преосмисляне на традиционните източници“ е интересът в това изследване, както споменахме в началото.

В обзорна статия за керамиката и текстила със запомнящото се заглавие „Между „чисто“ и „приложно“ в юбилейния брой на списание „Изкуство“ от 1984 г. – „40 години социалистическо изкуство“, изкуствоведката Татяна Димитрова обсъжда еманципирането в модерния текстил на изразителността на самата тъкан, на материала, начина на тъкане, фактурата, равната му отдалеченост и от приложните функции, и от картината<sup>19</sup>. Авторката споменава представянията на български художници на Международното биенале на текстила в Лозана (Швейцария), на керамиката във Фаенца (Италия) и Валори (Франция). В онзи момент обаче едва ли е било възможно изследването на локалните явления в по-широк контекст.

### Български артисти на Биеналето на текстила в Лозана

Първият български художник, участвал в Международното биенале в Лозана [ил. 4.], е **Димо Балев**. Дипломиран през 1966 г. в Художествената академия в София в новата специалност *Текстил*, ръководена от Марин Върбанов, през **1967** след дипломната си защита Балев е одобрен от журито на Третото Лозанско биенале. Лозанското биенале от самото си основаване не е на национален принцип, за разлика от биеналетата във Венеция, Сан Паоло или Париж. Българският художник участва с „Композиция в бяло и черно“, 1966, 210 x 460 см [ил. 5.] Голямоформатната абстрактна композиция прави впечатление със строгата, изискана колоритна разработка, извикваща в съзнанието различни образи от полето на графизма от Запада и Изтока, както и със своята тъканна текстура. Две години по-късно, през **1969**, успехът му се потвърждава с участие в Четвъртото биенале с „Аквариум“, 1968, 265 x 250 см. Композицията с лентовидна структура напомня автореференциално самата технология на тъкането, но също и решетка/препятствие/преграда – образ, усилен от заглавието. И двете работи не се позовават на народни традиции в България.

**Върбанов** е посещавал биеналето в Лозана по покана на Люрса преди 1966 г., но се представя за първи път на петото издание на форума през **1971 г.** в екип със Сонг Хуакуйей. „Композиция 2001“, 1969, 320 x 160 см, се разгръща в пространството, изявявайки монументалната внушителност и поетиката на тъкането [ил. 6.]. През **1973** отново в тандем със Сонг Хуакуйей Върбанов показва „Апория“, 1972, 340 x 225 x 40 см, на Шестото биенале в Лозана [ил. 7.]. И тази работа на артистичната двойка се отличава с мощни тъканни структури и форми, превръща в метафора самото сътворяване на тъканта.

Друг художник, който е селектиран от международното жури за участие на Биеналето в Лозана, е **Владимир Овчаров**. Неговият път на формиране и погледът му на Запад също минават през Китай. Той завършва специалност *Текстил* в Академията за приложни изкуства в Пекин през

<sup>17</sup> Ibid., с. 156.

<sup>18</sup> **Василчина, В.** Огледалце, огледалце, я кажи... // Култура, 2001, бр. 30 (2191), 3 август. – [https://www.kultura.bg/media/my\\_html/2191/textil.htm](https://www.kultura.bg/media/my_html/2191/textil.htm)

<sup>19</sup> **Димитрова, Т.** Между „чисто“ и „приложно“. (Проблеми на съвременното българско декоративно изкуство). // Изкуство, 1984, бр. 8, с. 54–64.

1965 г. при проф. Чай Фей. От 1980 г. е преподавател в Художествената академия в София. Ще отбележа самопредставянето му на дванадесетото издание в Лозана през 1985 г. с композиция „Без заглавие“, 1984, 400 x 800 x 900 см. Тъкаческите нишки – сякаш леки музикални струни, се разгръщат от сноп във ветрило над огледалната повърхност на водния басейн и създават поетически образ на началата на тъкането.

### **Марин Върбанов на Запад и на Изток. След Лозана – Париж и отново в Китай: Пекин и Ханджоу**

През 1968 г. **Върбанов** се среща в София с Жорж Екли – президент на Арт диалог. От този момент Екли става най-големият колекционер на творби на Върбанов. През 1971 г. артистът се запознава с Бернар Антониоз, който го кани да учи във Франция, и отива в Cité Internationale des Arts. Установява се в **Париж** със семейството си през 1975 г., но често пътува до София и до Пекин.

В сборник доклади от конференция в чест на Марин Върбанов, издаден през 2010 г., **Ши Хуи**, Директор на изследователския център за килими и арт студиото „Нишки в пространството“ на името на Марин Върбанов към Китайската художествена академия, разказва за артистичната кариера на Върбанов като прекосяване на граници: от живописата към тъкането, от традиционните форми на тъкане към концептуалния текстил. По думите на Ши Хуи 60-те и 70-те години на XX в. са несъмнено вълнуващо време, когато неоавангардът задвижва традиционното изкуство на килима към предния план на концептуалното изкуство. Върбанов и неговите съвременници успяват да премахнат общоприетите бариери между изкуството и занаята, между артистичното вдъхновение и занаятчийската техника. Те упражняват иновативен контрол върху целия процес на сътворяване. От друга страна, те правят триизмерни тъкачни приспособления, така че изтъканото да може да се окачи, отделено от стената, потапяйки художествената форма в пространството като форма на мека скулптура. Така формата влиза във взаимодействие с архитектурната среда<sup>20</sup>.

Трансформирането на стенния килим от двуизмерен декоративен и функционален предмет в триизмерен обект в пространството е тенденция от 60-те и началото на 70-те години на XX в., в която Върбанов е една от водещите фигури в международното пространство. В средата на 70-те Върбанов създава серията „Колони“ в Cité Internationale des Arts [ил. 7].

Важни въпроси относно **пресичането на погледи** и артистичния обмен между различни културни територии на Изток и на Запад поставя в статията си **Сун Женхуа**, Директор на института по скулптура Шензен и гост-професор в Китайската художествена академия: Каква е връзката на Върбанов, произхождащ от България, която по онова време е в Източния блок, и Запада? Ако съвременният килим и тъкане идват в Китай от Запада, то каква е връзката между българина Върбанов и западното съвременно изкуство? Сун Женхуа разсъждава, че по време на Студената война Китай е държан в изолация от западното модерно изкуство. Но в какво китайският случай се отличава от Източна Европа? И къде се е случила връзката за източноевропейеца Върбанов със западния опит? Авторът констатира, че Източна Европа не е била толкова изолирана от Запада. Но в същото време напомня, че през май 1957 г. Върбанов вижда изложба на Жан Люрса в именно в Китайската художествена академия в Пекин<sup>21</sup>.

През 2009, двадесет години след смъртта на М. Върбанов, в Галерията на Китайската академия в град Ханджоу е организирана внушителна изложба „Марин Върбанов и китайският художествен авангард през 80-те“. Организирана е конференция в негова чест. В българския печат излиза статия във в. „Култура“<sup>22</sup>.

**В заключение** – динамиката на художествените взаимодействия през 60-те години на XX в. е ново явление. Пресичащите се погледи между страните с комунистическо управление и Запада, между опита на неевропейските и европейските култури в един постепенно глоболизиращ се свят, пораждат

<sup>20</sup> **Shi Hui**. On the Boundary Crossing in Marin Varbanov's Art Practice. // Maryn Varbanov and the Chinese Avant-Garde of the 1980's. Editor-in-chief Shi Hui & Gao Shiming. Vol.I, pp. 82–87.

<sup>21</sup> **Sun Zhenhua**. Discovering Varbanov: an Ongoing Process. // Maryn Varbanov and the Chinese Avant-Garde of the 1980's. Editor-in-chief Shi Hui & Gao Shiming. Vol.I, pp. 92–93.

<sup>22</sup> **Илиев, К.** А някъде учениците са признателни... // Култура, 2009, № 43, 10 декември. – <http://www.kultura.bg/article/view/16388> (Авторът на статията е имал шанса да присъства на събитието.)

множество художествени практики, апелиращи за близък поглед и внимателна контекстуализация. С днешната информационна среда всеки обобщаващ разказ изглежда неубедително.

Случаят с появата на модерен текстил в България през 60-те години на XX в., взаимодействията му с концептуалното изкуство, преминаванията в мека скулптура и нишки в пространството изявяват това затруднение. Фигурата на Марин Върбанов в интернационалната история на текстила е изразителен пример за кръстосващи се погледи през териториите на три континента.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Аврамов, Димитър.** Преоткриване на забравените народни традиции: Чарът на родопските тъкани; Магията на френския гоблен. В: Летопис на едно драматично десетилетие. Наука и изкуство. София, 1994, с. 149–168; 373–376. [Avramov, Dimitar. Preotkrivane na zabravenite narodni traditsii: Charat na rodopskite takani; Magiyata na frenskiya goblen. V: Letopis na едно драматично десетилетие. Nauka i izkustvo. Sofiya 1994, s. 149–168; 373–376.]
- Василчина, Виолета.** Огледалце, огледалце, я кажи... В: Култура, 2001, бр. 30 (2191), 3 август. [Vasilchina, Violeta. Ogledaltse, ogledaltse, ya kazhi... V. Kultura, 2001, br. 30 (2191), 3 avgust.]
- Друмев, Димитър.** Родопски тъкани и костюми. Сп. Изкуство, 1960, бр. 3, с. 7–10. [Drumев, Dimitar. Rodopski takani i kostyumi. Sp. Izkustvo, 1960, br. 3, s. 7–10.]
- Китанов, Борис.** Унгарско приложно изкуство. Сп. Изкуство, 1963, бр. 8, с. 34–35. [Kitanov, Boris. Ungarsko prilozhno izkustvo. Sp. Izkustvo, 1963, br. 8, s. 34–35.]
- Петрова, Елисавета.** За изкуството на килима. В: Петър Морозов като фотограф, карикатурист, дизайнер. Сп. Следва, 2018, бр. 36, с. 82–97, с. 93–97. [Petrova, Elisaveta. Za izkustvoto na kilima. V: Petar Morozov като fotograf, karikaturist, dizayner. Sp. Sledva, 2018, br. 36, s. 82–97, s. 93–97.]
- Станков, Димитър.** Полски художествен текстил. Сп. Изкуство, 1961, бр. 5, с. 29–32. [Stankov, Dimitar. Polski hudozhestven tekstil. Sp. Izkustvo, 1961, br. 5, s. 29–32.]
- Станков, Димитър.** Френски гоблени в София. Сп. Изкуство, 1962, бр. 6, с. 33–36. [Stankov, Dimitar. Frenski gobleni v Sofiya. Sp. Izkustvo, 1962, br. 6, s. 33–36.]
- Станков, Димитър.** Жан Люрса. Сп. Изкуство, 1966, бр. 3, с. 3–7. [Stankov, Dimitar. Zhan Lyursa. Sp. Izkustvo, 1966, br. 3, s. 3–7.]
- Dupont, Valérie.** Jean Lurçat et la renaissance de la tapisserie au XXe siècle. In : Tissage et métissage. Le textile dans l'art (XIX – XX siècles). Sous la direction de Valérie Dupont. Éditions Universitaires de Dijon, 2011, p. 19–28.
- Maryn Varbanov** and the Chinese Avant-Garde of the 1980's. Editor-in-chief Shi Hui & Gao Shiming
- Marin Varbanov.** Conception: Song Huai-Kuei, Boriانا Varbanov, Phoé. nix Varbanov. 2001. Imprimé en Chine.
- Valier, Dora.** Дора Валие в каталога за изложбата на Върбанов в Париж, Galerie Odermatt, през 1978 г.

# Изложба

## ФРЕНСКИ ГОБЛЕНИ В СОФИЯ

ДИМИТЪР СТАНКОВ

На тази изложба, която видяхме в София през месец април—май т. г., бяха показани 49 гоблена, създадени от 15 век до наши дни. В централната зала гоблените показваха основните моменти в развитието на старото класическо и модерно гобленно изкуство във Франция — от 15 до края на 19 век. Поредицата завършваше с гоблена «Черната река» от пионера за изразяване на гобленното изкуство във Франция Жан Люрса. В другите три зали бяха изложени гоблени, създадени през последните десетилетия на нашия век.

Килимарството във Франция се е развивало непрекъснато, отговаряйки на потребностите на различните епохи. Заедно с готическата архитектура гобленното изкуство е една от най-характерните прояви на френския народ в областта на монументалното творчество. Чрез тях той най-убедително изразява своето творческо въображение и способност да създава форми и стилове, демонстрира своя високохудожествен вкус, мярка и сърчност, както и способността максимално да се използват възможностите на една материя и техника.

При гоблена е необходима пълна хармония между ума, око, ръката и владее на материала — вълната и техниката на тъкането. След Египет, който още 2000—3000 години пр. н. е. е оставил следи от добре развита тъкаческа промишленост, Франция се явява от 15 век страна с най-развита текстилна промишленост.

От единични сведения се вижда, че тъкането на гладки килими във Франция е било добре познато още през 13 век, а дори и много по-рано — още в 8 век.

Едни от най-старите и запазени гоблени днес е серията от фантастични композиции из «Апокалипсиса». Тя

била поръчана в 1379 г. от граф Анжу на Никола Батай, известен тъкач, който работил на вертикален стан (умрял в 1400 г.). Серията се е състояла от 7 къса, всеки от които е притежавал размери 29 x 5 м. От тази серия до наши дни са достигнали 69 картини и няколко фрагмента, които се пазят в катедралата на Анже. В композиционно отношение гоблените съставят два фриза по 7 картини. Сцените се открояват на сини или червени дъна. В началото на всеки гоблен е изобразена фигура на някой светия. От страните композиции дъха сила и величие.

От стила на «Апокалипсиса» са представените в изложбата гоблени «Пастирите» и «Концерт при извора

на младостта», изтъкани в работилниците по бреговете на р. Лоара около 1500 г. Те са образци от серията, наречена «Хиляди цветя». През 16 век фламандските ателиета започнали да конкуррират френското производство. Те изпълнявали големи композиции по картони на художниците Рафаело Санцио, Ван Орлей и др. Френски крале поръчвали там гоблени за своите дворци, фламандски майстори били привлечани на работа във Франция. На това се дължи фламандското реалистично влияние върху френските гоблени от 16 век. Такива са гоблените: «Чудото в Ланди» и «Поваленият идол», изпълнени вероятно за хоровата зала на манастира Ронсере в Анже. Съдържанието им е заимствувано от средновековната религиозна литература.

За да запази и укрепи френските ателиета, Франсоа I основал във Фон-тенбле през 1530 г. първата кралска манифактура за гоблени. За ръководител бил назначен италианският художник Приматис, който изпълнил множество свои проекти. След смъртта на Франсоа I производството продължило под ръководството на Филип де Лорм.

Карл Хенрих II, след преместването на двора в Париж, създал ателие за гоблени в Триинте. Кралят поддържал и ателието на Жирар Рорен и Морис Дюбу. От тези три ателиета били възпроизведени множество

«Концертът при извора на младостта» — Гоблен от 15 век  
«Le Concert» — Tapisserie du XVI<sup>e</sup> siècle





Морис Брианшон — «Балет». Maurice Brianchon — «Le ballets»

ни, по такъв начин то ще се свърже още по-добре със съвременната архитектура. Това именно се стремят да направят творците през настоящия век. Тази функционалност на съвременното изкуство се възприе не само във Франция, а и в редица други страни. В тази проява на възраждането на гоблена във Франция трябва да видим една от главните прояви на цивилизацията на XX век, твърди френският критик Жан Касу.

Възраждането на френските гоблени се дължи най-вече на културния и дръзновен творец Жан Люрса. Прогресивен художник, с добър вкус, с усет за реалното, хранец недоверие към бляскавите начини на действие и към куклите формули, вървял със здравите добродетели, строгост и артистична трезвост, той положи основите на възраждането на гоблена във Франция.

Люрса откри пълноценно силата на началната епоха в историята на гоблена. Той усвои нейния алегоричен език, по своите алегорични изрази с нова сила и своя символика. Освен гоблена «Черната река» той участва в изложбата и с гоблена «Четири точки на света». С право на него е дадено личното място в историята на възраждането на френските гоблени. Към името на Люрса се присъединяват имената и на редица изтъкнати френски художници. Марсел Громер, един ярък творец с предпочитание към големите социални теми на нашето съвремие. Те, двамата с Люрса, поставят началото на движението за възраждане на съвременното декоративно изкуство. Громер е създал само десетина гоблена, но с тях заема едно

от първите места сред художниците — създатели на гоблени. Той е майсторът-заятич и водач на художниците-картониери от гледна точка на изискванията на стената и материална.

Громер участва в изложбата с внушителна монументална творба «Земята», създадена през 1939 г. В това произведение той разкрива по художествен начин своите философски възгледи.

Едно от възбуждащите произведения в изложбата е гобленът «Орфей», създаден от младия художник Марк Сен-Санс, ученик на Жан Люрса. В тази творба, с тема из тракийската митология, по безупречен начин са вплътени схващанията за монументална декоративност. Сен-Санс стои здраво на позициите за единство между архитектурната среда и монументалната творба.

Фигурата на «Орфей» е стилизирана, но убедително нарисувана. Силуетът е взет от рисунки по гръцките вази. Образът на Орфей е облян със светлина и самият той излъчва светлина. «Орфей» е едно от произведенията в изложбата, което поражда с единството на идеен замисъл и реализация в материал.

В ядрото от художниците, които са поставили начало на възраждането на тапетното, килимарско и гобленно изкуство във Франция, е и Жан Пикар Льо Ду. Той също изхожда от първичната сила на средновековните пасторални гоблени. В изложбата той е представен с гоблена «Морето и земята», създаден през 1960 г. Във всичките му произведения се чувства предимството на ми-

сълта над въображението. «Морето и земята» е едно от значителните произведения в изложбата както с идейния замисъл, хармоничното декоративно и колоритно третиране, така и със съвършенството в техническо отношение.

На Брианшон е отредено особено място в съвременното гобленно изкуство. По възбуждане и ритъм на композициите Брианшон напомня класическото благородство на Средновековието, а по раздвиженост на сцените и грациозност на движението той има нещо и от естетическата система на 17—18 век, като се стреми винаги гоблените му да се свържат със стената. В изложбата е показан гобленът му «Балет».

Съвременното френско гобленно изкуство обхваща две направления. Едното съставя творбите на разглежданите художници от групата на Жан Люрса. Втората група от съвременните френски гобленисти е твърде разнородна, но тази група за прегледност може да се обедини в едно. Това е групата на абстрактните художници: Анри Жорж Адам, Лео Корбюзие, Фернан Леже, Алфред Манисие, Симон Сегад, Бернар Адно, Андре Бордери, Жак Дениер, Албер Льонорман, Жан Понбер, Мишел Турлиер и др. Анри Матис свързва тези две направления в развитието на съвременните гоблени. Той е представен с три гоблена: «Небе», «Море» и «Жена с лютия». Абстракционистичната естетика намери място в килимарското изкуство, защото пътищата на развитието на гоблените са същите, каквито са на модерното френско изкуство. Нещо повече, абстрактното изкуство притежава известен чисто декоративен облик и затова то намира с по-голямо основание приложение както в модерния гоблен, така и в останалия художествен текстил.

Същността на абстрактното изкуство е стремежът за отричане на образите и на формите, желание изкуството да не бъде повече израз на външни подбуди, а да представлява органическо разкриване на вътрешния мир и присъединяване към космическите сили, освободени от всякакъв външен вид и случайност.

Постиженията, демонстрирани в изложбата, са постижения на френските художници, мнозина от които са носители на прогресивни идеи. Ние се радваме на техните постижения, защото френските художници издигнаха гоблена на такава висота, че днес, когато се спомене думата «гоблен», се разбира «Франция».





2. Корица на списание „Изкуство“ с репродукция на килим от Жан Люрса, 1966, бр. 3





В тях се вижда домашното оцветяване на преждата с подръчни материали, като орехови беленки, люспи от зрял лук, треви и др. От това оцветяване родопските жени получават меки, убити и приятни тонове, а от тях прекрасни хармонични съчетания. Други тъкани са по-нови, съвременни. Техният колорит е различен от колорита на старите, но и в него е отразен художественият усет на жените от тоя край. Тук ясно е показано какво значение има материалът в художествената творба на приложното изкуство. Жените са разбрали това от дълъг опит и виждаме например към вълната те примесват козина и колко блестящите оцветени косми допринасят за общия вид на тъканта.

В изложбата са представени най-много вълнени престилки и завивки. Алищата са едни от забележителните произведения на родопската тъкачка. Изработват се в Райково, Могилища, Левачево, Златоград, Виево, Устово и др. Популярност бяха добили белите и червените алища, а сега виждаме какви хубави резултати е получила тъкачката от оцветяване на вълната с растителни бои и колко просто, но внушително е разнообразието на вида на тъканта.

Покровите (завивките) са дебели черги от мека вълна. Изложени са покрови от Завърдо, Триград, Смолян, Виево, Райково и др. В тях декоративно-композиционното и колоритно разнообразие е по-голямо, отколкото в алищата.

Торбичките и възглавниците са тъкани в топла, радостна гама от цветове и тонове. Тук тъкачката волно или неволно се е поддала на съблазънта да получи по-голяма цветност и към преждите, оцветени с естествени и земни бои, е примесила и такива, оцветени с анилинови.

Месалите и кърпите носят също така характерния топъл колорит и кръстосани праволинейни шарки, които тъкачката тук толкова много обича.

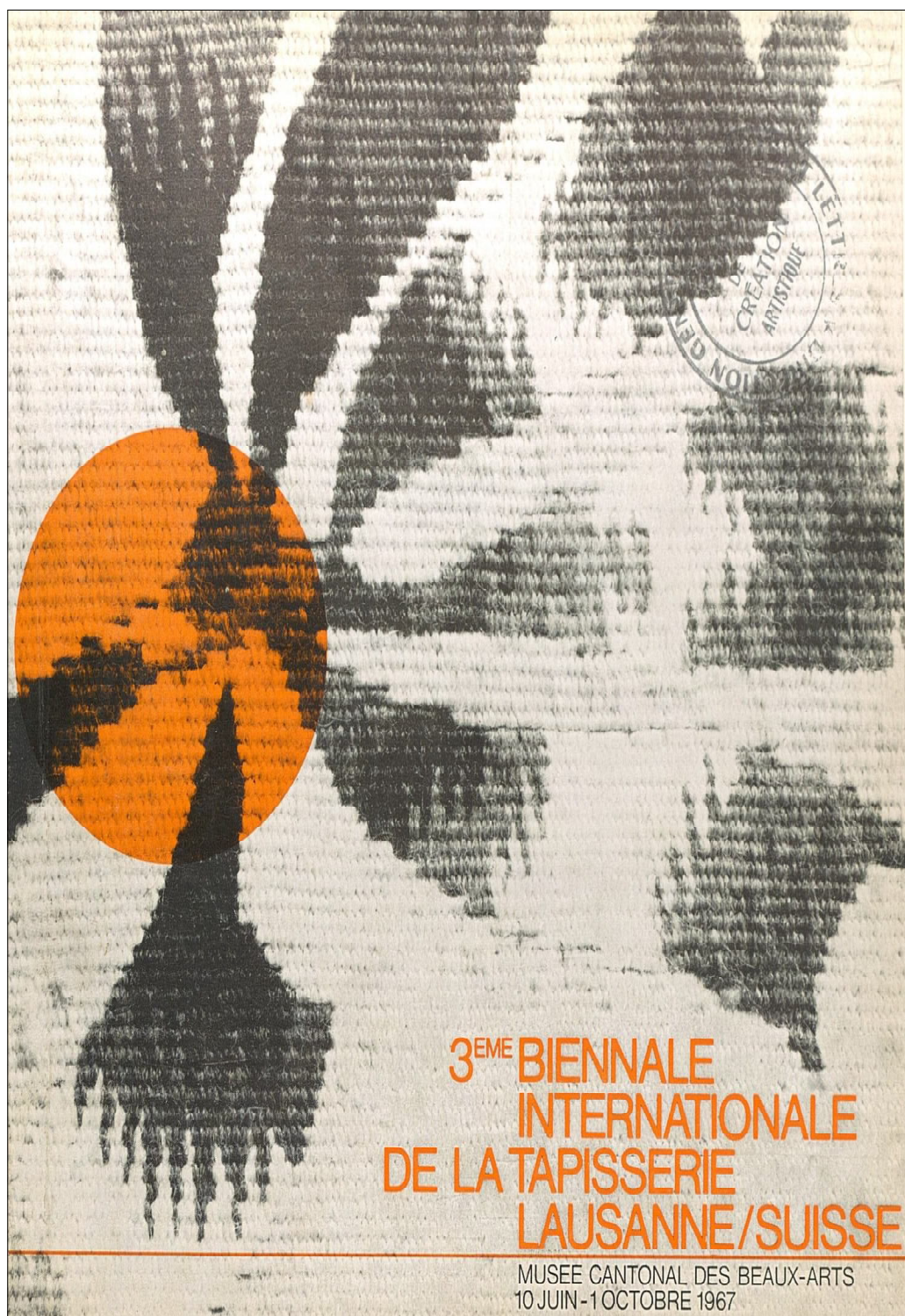
В нашето време на найлони и полиетилени, които все още не могат да заменят топлотата на естествените материали, винаги ще има място за хубавите вълнени постилки, завивки, одеала и др. От такова гледище ние с възхищение разглеждаме родопските алища, покрови и черги.

Докато при подобни тъкани от други краища на страната ни се срещат сложни и отрупани разрешения, тук с чувство за мярка е предадена проста линейна композиция. Простият ритъм на цветните фигури и ленти излъчва художествена сила. Багрите звучат като песен — някъде в минорна, а някъде в мажорна гама.

Родопският костюм е планински, пригоден както за сурова зима, така и за топло лято. Покрай неговата целесъобразност той е и красив. Жените носят сукмани от черно, индигово или пък тъмномораво сукно. Ръкавите и предната част на сукмана и на салтамарката са украсени с шевове

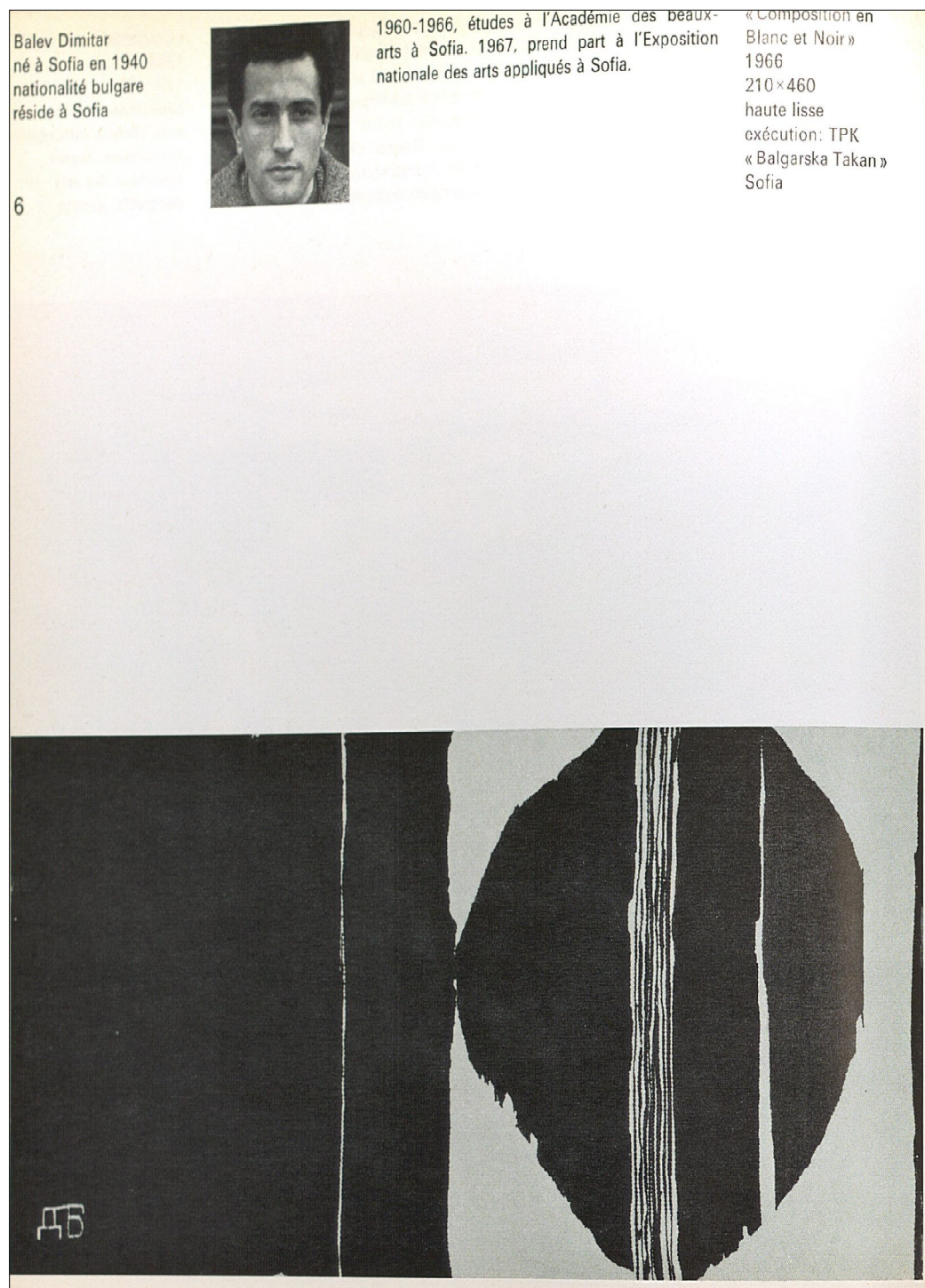
3. Списание „Изкуство“, 1960, бр. 3, с. 8 от статията на Димитър Друмев „Родопски тъкани и костюми“





4. Корица на каталога на 3-то Международното биенале в Лозана през 1967, 10 юни – 1 октомври. На това издание на Биеналето за първи път участва художник от България. – <http://www.lausanne.ch/thematiques/culture-et-patrimoine/histoire-et-patrimoine/archives-communales/acces-ressources/focus-thematiques/biennales-de-la-tapisserie-citam.html>





5. Димо Балеv. Композиция в бяло и черно, 1966, 210 x 460 см. Страница от каталога на Третото международното биенале в Лозана през 1967

Varbanov Maryn  
né à Oriachovo,  
Bulgarie,  
en 1932  
nationalité bulgare  
réside à Sofia



1950-53, études à l'Académie des beaux-arts de Sofia. 1953-58, études et diplôme à l'Académie des beaux-arts de Pékin. Depuis 1960, enseigne à Sofia. 1964, deuxième prix de tapisserie à l'exposition internationale de Sofia; 1967, 69, premiers prix. Œuvres à Varsovie, Berlin, Moscou, Paris, Pékin, Shanghai, New York.

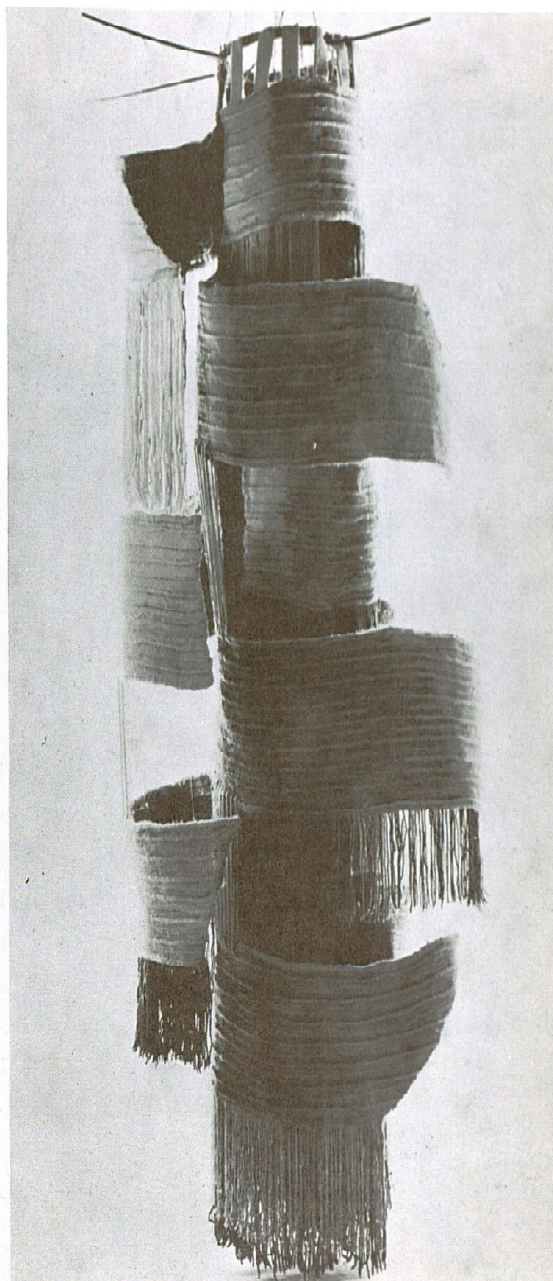
« Komposition 2001 »  
1969  
320×160 ø  
haute lisse  
exécution:  
Maryn et Sung  
Varbanov

Varbanova Sung  
née à Pékin  
en 1937  
nationalité bulgare  
réside à Sofia



79

1954-58, études à l'Académie des beaux-arts de Pékin. 1959-62, études à l'Académie des beaux-arts de Sofia. 1962, diplôme. Expositions à Moscou et Paris; neuf expositions internationales à Sofia.



6. Марин Върбанов, Сонг Върбанова. Композиция 2001, 1969, 320 x 160 см.  
Страница от каталога на Метото международното биенале в Лозана през 1971





7. Марин Върбанов, Сонг Върбанова. Апория, 1972, 340 x 225 x 40 см. Работата е представена на Шестото международното биенале в Лозана през 1973



二十世紀七十年代，万曼在巴黎国际艺术城的工作室。摄影：郭英声  
In 1970s, Maryn Varbanov in the studio at Cité Internationale des Arts Paris. Photo by Kuo In-Sen

8. Марин Върбанов. Колони, 1975–1976, Cité Internationale des Arts, Париж.  
Фотография от Куо Ин-Сен