

СТАНОВИЩЕ

от проф. д-р Елисавета Мусакова

за дисертационния труд

ПОДГОТВИТЕЛНИТЕ РИСУНКИ В ТВОРЧЕСКИЯ ПРОЦЕС НА ЗОГРАФИТЕ ОТ КРАЯ НА XVIII ВЕК И XIX ВЕК (ПО МАТЕРИАЛ ОТ БЪЛГАРСКИ СБИРКИ)

на Симеон Тончев Симеонов

В увода към предложението за защита труд докторантът изтъква, че за ролята на рисунките в творческия процес на зографите липсва общо изследване, а теоретичните въпроси около ролята на рисунките в работата на зографите са били обсъждани недостатъчно, макар в последните години изследователският интерес към този вид произведения да е нарастнал забележимо. Тези констатации дават необходимото и основателно условие за избора на изследователския обект. Според Симеон Тончев изучаването на подготвителните рисунки „позволява да се проследят промените в творческия процес на зографите – от употребата на традиционните копирки, през копирането на чужди икони и гравюри, до подготвянето на предварителни рисунки за стенописни цикли или икони и до създаването на свободни рисунки и цветни етюди“. Една от поставените задачи е подробното изследване на рисунки, които до момента не са били подробно проучени, както и издирването на нерегистрирани колекции с рисунки. Основната цел е систематизирането на подготвителните рисунки по начин на изпълнение, по техника или по тема, но „най-вече според тяхната функционална натовареност, което досега не е правено“. Оттам произтича и другата важна задача – да се обоснове необходимата терминология, ползвана в публикациите доста произволно и според неподходящи критерии. Конкретните обекти на изследване са рисунките върху хартия, но още в началото ще отбележа, че включените рисунки в ръкописи на зографи са илюстрации и само формално технически се отнасят към рисунките, поради което нямат отношение към предварителните работни процеси. Налага се още една предварителна забележка, засягаща точността на заглавието, която съжалявам, че не съм направила предварително. Докторантът изследва рисунките на българските зографи, а не рисунки на зографите изобщо, пазени в българските сбирки.

При така определената в общи линии проблематика, оценката на труда ще има предвид отговорите на следните въпроси: какъв смисъл е вложен в понятието

„подготвителни рисунки“; направена ли е тяхната класификация и по какви критерии; предложена ли е нова терминология, адекватна на анализирания материал?

В първата част на изследването, Симеон Тончев е направил пълен, доколкото мога да преценя, преглед на съществуващата литература по темата, успоредно с проследяване на хронологичната поява на произведенията и с обстойното археографско представяне на колекциите от зографски рисунки. Тази част от труда, представяща и всички включени зографи, удостоверява внушителното количество проучени обекти и отличната ориентация на докторанта в тях, позволила идентифицирането на рисунки от даден автор в различни колекции и откриването на неизвестни или частично публикувани колекции, да споменем само тази в РИМ – Кюстендил. Въвеждането в научно обръщение на нов материал, с приложените пет каталожни описания, е основен принос на труда.

В исторически план от периода преди XVIII в. единственото свидетелство за ползване на рисунки от български зографи е изчезналата подвързия с рисунки, признати в науката за оставени от св. Пимен Зографски, за които Симеон Тончев изказва основателно съмнение, че са били подготвителни в прекия смисъл. Още в тази въвеждаща част той аргументира и корекциите, които прави на изложените в предшестващи публикации мнения за авторства на рисунки от XVIII и XIX в.

Следва същинското изследователско съдържание, разпределено в четири части. Разделите със сведения за хартията и с извлечените от ермините техники на копиране разкриват колко важни за датирането, атрибуирането и класифицирането на рисунките са използваните от зографите материали и техники. За разлика от предшествениците си С. Тончев извлича данни от водните знаци на хартиите, с които оспорва традиционно възприети датировки и авторства, а съпоставките между техническите указания от зографските ерминии и изследваните рисунки го водят до установяване на начините, по които са били копирани; те, от своя страна, могат да докажат подготвителен характер на рисунката в смисъла на събиране на образци, от които вече могат да се правят копия.

Тежестта на труда пада върху рисунките от следващата епоха, изследвани комплексно в три самостоятелни части, съответни на трите възрожденски школи – Тревненската, Банската, Самоковската. Последната част, „Приложения на рисунките в творческия процес на възрожденските зографи“ е ключова по отношение на поставената основна цел, степента на нейната реализация и съответно, крайната оценка на дисертацията.

Рисунките във всеки дял са описани хронологично, със стиловите и технологическите характеристики на изображенията, които са сигнал за тенденции,

специфики и промени в направата и употребата им. Авторът издирва моделите на подготвителните рисунки и търси връзките с осъществените произведения, като при установяването на авторство не се задоволява с традиционните иконографски и стилови анализи между рисунки и завършени произведения на зографите, но с особено внимание анализира именно техническите особености на рисунките, без да пренебрегва направените преди него интерпретации, но и оспорвайки някои от тях. Методът на работа осигурява широк аспект на проучването, гарантирано от познанията на докторанта върху българското и балканското изкуство от XVII и XVIII в., осведомеността му в съвременната теоретична литература с отношение към темата и нейното аналитично и критично ползване. Във всяка от отделните части С. Тончев успява да хвърли нова светлина върху наглед отдавна проучени сбирки или конкретни произведения. Ще посоча само някои от приносите, доказващи качествата на изследването.

При рисунките на тревненските зографи Симеон Тончев предатра тефтера на Витановия род и допълва описанието на съдържанието му; за първи път подробно проучва колекцията от рисунки в НЦИАМ, които свързва с рода на Захариевци. В неведнъж изследвания тефтер на Тома Вишанов (Cod. D. Slavo 48) установява още няколко негови рисунки и обръща внимание на странния факт, че зографът не е използвал никоя от рисунките. Тази практика, следвана от Молеровците, опровергава в частност хипотезата на Асен Василиев, че рисунките са били част от загубена ерминия. Към рисунки в същия тефтер, атрибуирани на Димитър Молеров, С. Тончев добавя по стилови признаци и особено по техниката на рисуване още няколко, не коментирани до момента. Също така първи предлага датировка на рисунките на Димитър с горна граница 1841 г., позовавайки се на рисунката, копирана от гравюра на император Николай I (Виена, 1828–1829). За рисунките в тефтера Cod. D. Slavo 47, приписвани на Димитър Сирлещов, доказва, включително чрез водните знаци на хартията, че те са по-ранни, от което съди, че вероятно са правени от наследниците на Тома Вишанов – синът Димитър или внукът Симеон. В подробно изследвания за първи път тефтер на слабо познатия късновъзрожденски зограф Иван Димитров установява ползването на модели от творби на банските зографи и на самоковеца Станислав Доспевски, а анализът на рисунките от Cod. D. Slavo 47 води до извода, че са прерисувани от тефтера на Тома Вишанов и свидетелстват за неговото първоначално по-богато съдържание. „Копирка“ е терминът, който С. Тончев най-често използва при назоваването на рисунките.

За архива на зографите от самоковския Доспейски род, разпръснат в няколко сбирки, С. Тончев изтъква трудностите пред изследователя поради липсата на подписани рисунки, преизползването на една рисунка от няколко зографи и наличието в архива на рисунки, не принадлежащи на самоковците. Отново само един от примерите за успешен резултат от проучването е с рисунките (копирки) от различни автори, смятани за донесени от Атон от основателя на школата Христо Димитров. Докторантът установява, че те се датират в по-широк времеви интервал от обичайно посочвания, което подсказва техния различен произход, а фактът, че са били използвани, но нямат паралели с работите на самоковските зографи, го води до допускането, че са били от друг архив. Когато изследва рисунките на Доспеевия род и другите самоковски зографи, той очертава техния сложен контекст в максимална пълнота.

Беше посочено, че последната, част VII, разбита в три основни подразделения, а третото в още девет, е най-важна за решаването на водещия изследователски проблем – начините на употреба на подготвителните рисунки в цялостния художествен процес, определящи класификацията на рисунките и прецизирането на терминологията, като двата аналитични процеса са взаимосвързани.

Тематично и концептуално оправдано, частта започва с преглед на термините, с които в българската научна литература са обозначавани различните видове рисунки, за да демонстрира тяхната несистематична, тавтологична, противоречива и в определени аспекти неадекватна употреба. На този фон Тончев поставя термините, ползвани от гръцките и българските възрожденски зографи, от италианските художници, макар не винаги да става ясно както от цитираните извори, така и от текста на дисертацията, какво точно значение е било вложено, дали няма синонимия в използването на чуждици и пр. Отбелязана е многозначността на гръцкия термин „антиволон“, но например без обяснение защо е отхвърлен като неадекватен за рисунките в тефтера на Димитър Фандъков. Авторът посочва съществената промяна в терминологията, въведена от художниците с академично образование – Станислав Доспевски и Николай Павлович, ползващи термини като рисуване и рисунка, етюд, ескиз, чертеж и чертание, кроки, очерти, откъдето би следвало, че употребата им е адекватна именно при класификацията на техните творби.

Третият раздел е посветен на възловия проблем за използването на рисунките. Симеон Тончев изтъква, че тяхната функция не се изчерпва с пряко подготвителната, обичайно приемана от изследователите, но и че изворите не са многословни в това отношение. В споменатите девет подразделения той анализира зографската рисунка в

различните ѝ форми на употреба като част от цялостния подготвителен процес – от „тренировъчната“ ѝ функция в обучението на зографа до конкретните ѝ приложения. Без да проследявам целия текст, ще посоча проблемите, които той решава и повдига, с оглед обявените в началото критерии за оценка на труда.

На първия въпрос, за смисъла, вложен в понятието „подготвителни рисунки“, отговаря в цялостта си именно тази трета част, макар, както ще бъде посочено, на места той да се размива.

По отношение на класификацията на рисунките и нейните критерии, пряко свързана с терминологията, намирам непоследователности спрямо обявената необходимост от предефиниране на съдържанието на безразборно използваните термини и осмисляне на „функционалната натовареност на рисунките в работния процес на зографите“. Преди всичко липсва ясна дефиниция какво е „рисунок“ и какво „копирка“. На моменти термините като че се припокриват, в други – те са противопоставени, както се вижда и петте описа на колекции, и в обозначенията към илюстрации в албума. При съпоставката „копирка“ – „подготвителна рисунка“ се получава впечатление, че копирката не е подготвителна рисунка, макар че е именно такова средство. Очевидно е само, че под „копирка“ се разбират съвсем не само перфорираните рисунки, от които се възпроизвежда нова творба, но по-скоро направените копия от избрани модели, по техниките на откопиране, описани в ермините, или чрез това, което най-добре се дефинира с „прерисуване“, за да се избегне двусмислеността в самата употреба на „копие/копиране“. В същото време в подраздела 3.6 копирката е представена като перфорирана рисунка, пренасяща изображенията, откъдето се появява обозначението ѝ като перфорирана рисунка шаблон, което задълбочава объркването на функции и термини. Ценните изводи в този раздел разграничават конкретните практика на ползване на перфорираната рисунка за трансфер в различните школи: банскалии не ги ползват, при самоковските зографи ситуацията е двусмислена, а наличието на перфорирани копки при тревненци предполага активното им ползване като шаблони за „масовото производство“ на икони.

На базата на своите проучвания и спрямо по-ранните опити за класификация на рисунките по различни критерии, С. Тончев предлага като най-подходяща изведената от технически признаци, която разграничава три групи рисунки: копирките, получени по механичен път (антиволите); рисунките със свободна ръка (копки, получени чрез рисуване), за които установява, че са най-често използвани от българските зографи; оригиналните рисунки (скедия) по натура или по въображение или различните скици

(sic!). За последната критерият е незадоволителен, защото рисунка по натура може да е подготвителна, а скиците бяха отнесени към общата категория на подготвителни рисунки. Докторантът признава затрудненията за идентификацията на тази група, където необходимо условие е рисунките да нямат общо с образец.

Оттук следва третият въпрос, предложена ли е нова адекватна терминология? Отговорът е отрицателен, ако търсим директно оповестена такава. При положение, че копирки са рисунките по/от готови произведения, то как се назовават онези, за които се установява прякото им използване? Появилото се определение „копирка шаблон“ не е категорично въведено и защитено като термин. Независимо от критиката върху безразборните термини, в описанията С. Тончев твърде често употребява „скица“, „ескиз“, неприятния русизъм „наброска“, без обяснение какви са техните референти. Още, когато част от рисунките са определени като свободни, в тях понякога попадат определените като учебни рисунки, които би трябвало да са подготвителни, а в учебните рисунки, каквито правят само академично подготвените Николай Павлович и Станислав Доспевски, влиза и копирането. Мисля, че трудът би спечелил от съставянето на терминологичен речник.

В допълнение, когато се установяват преки връзки между копирка и (най-често) дадена икона, у мен остана известна неяснота спрямо начина на определяне дали рисунката е копирка от съответното произведение или напротив, тя е образецът за него.

Критичните коментари отбелязват отделни слабости, но по никой начин не предполагат поставянето под съмнение качествата на изследването. Критиката е следствие от сложната и дискуссионната, както се оказва, задача, която докторантът е избрал и към която е подходил на достойна научна висота.

Конкретните бележки се отнасят главно до богатия албум, обхващащ 190 страници и е, както обикновено се казва, неразделна част от дисертацията. Преди всичко няма указание за принципа, по който е съставен. На второ място, би било препоръчително в текста да има указания към номерата на съответните илюстрации. Трето – анотациите: биха могли да включват точните определения на видовете рисунки според анализите в текста, което връща към проблема с класификацията и ми припомня, че в каталожните приложения се описват рисунки, допълнително перфорирани, за чието установяване и предназначение не намирам обяснение. Несъответствие с текста има при рисунки на Васил Попрадойков – в албума са посочени две, от Cod. D. Slavo 47, но в текста не се споменават такива. Една корекция е необходима при ил. 6 – сцената не е

Рождество Богородично, а Рождество на св. Йоан Кръстител, с пишещия името му пророк Захарий.

В заключение: дисертацията на Симеон Тончев е завършен труд с редица приноси, които не е необходимо да бъдат повторени, защото са обективно и изчерпателно оценени в автореферата на докторанта, който по съдържание и структура съответства на дисертацията. Разработената тезата на докторанта е новаторска, със заложен перспектива за развитие на изследването. Убедено давам оценката си, че са налице всички основания на Симеон Тончев Симеонов да бъде присъдена образователната и научна степен „доктор“ по специалността „Изкуствознание и изобразителни изкуства“, 8.1., Теория на изкуствата.

проф. д-р Е. Мусакова

София, 13 август, 2025 г.