

**Кирил Попов**  
**БЪЛГАРСКИ НАРОДНИ ОРНАМЕНТИ**  
**ВЕЗБА, ПЛЕТИВА, ТЪКАНИ, РИСУНКИ**

**София, 2020**

Всички права запазени. Нито една част от книгата не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на издателство „Изток-Запад“.

© Кирил Попов, автор, 2020  
© Издателство „Изток-Запад“, 2020

ISBN 978-619-01-0515-2

**КИРИЛ ПОПОВ**



**БЪЛГАРСКИ  
НАРОДНИ  
ОРНАМЕНТИ**

**ВЕЗБА, ПЛЕТИВА, ТЪКАНИ, РИСУНКИ**

**ВТОРО ПРеработено издание**





# СЪДЪРЖАНИЕ

ПРЕДГОВОР. Кирил Попов – будуване във високия текст на изкуството (проф. Станислав Памукчиев) .....	7	Тъкани орнаменти по малоформатни и голямоформатни тъкани.....	104
ВЪВЕДЕНИЕ .....	11	Допълнение 1 .....	132
Вид, композиция и колорит НА БЪЛГАРСКИТЕ НАРОДНИ ОРНАМЕНТИ	15	Везани терлици.....	133
ВЕЗБЕНИ ОРНАМЕНТИ .....	23	Допълнение 2 .....	140
Везани орнаменти по връхни дрехи ...	53	Сламени изделия.....	140
ПЛЕТЕНИ ОРНАМЕНТИ .....	57	РИСУВАНИ ОРНАМЕНТИ .....	143
Плетени орнаменти по чорапи.....	57	ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	148
Плетени орнаменти по дантели и кенета .....	61	Анотации към илюстрациите.....	149
ТЪКАНИ ОРНАМЕНТИ .....	69	Резюме на английски език .....	155
Тъкани орнаменти по народното облекло.....	72	Списък на илюстрациите на английски език.....	157
Български народни престилки.....	75	Резюме на немски език .....	161
Тъкани орнаменти по пояси и колани.....	95	Списък на илюстрациите на немски език.....	163
		НЕОСТАРЯВАЩОТО ПРИЗНАНИЕ.....	166



# ПРЕДГОВОР

## КИРИЛ ПОПОВ – БУДУВАНЕ ВЪВ ВИСОКИЯ ТЕКСТ НА ИЗКУСТВОТО

Известният литературовед, изкуствовед и публицист Кирил Попов е правнук на Георги Карагьозов – председател на революционния комитет в Сестримо през 1876 г., потомък е на иконописеца Иванчо х. Поплазаров. Като студент по славянска филология в Софийския университет участва на научни конференции с бъдещите професори Петър Пашов и Христо Първев с доклади за граматиката като наука, по проблемите на типичното в изкуството. Тогава публикува статия за драматургията на Н. Островски. Широките хоризонти в научното дело на К. Попов обхващат литературознанието, изкуствознанието, етиката. През 60-те и 70-те години на ХХ в. публикува остро актуални есета за демагога, галеното дете, въжеиграча, сексуалния маниак, марионетките, лъжерепресираниите<sup>1</sup>... Тези методологически статии са конексивни с есетата от първоначалния период в творческото развитие на К. Попов за Джонатан Суифт, Данте Алигиери, Константин Величков, Алфонс Муха, Яромира Коларова, Джун-ичи Сато...

К. Попов пише цял живот за живи творци, но никога – за слаби произведения. В словото на Съюза на българските журналисти за него през 2000 г. четем:

*... посветен изцяло на България, на нейната духовна култура, Вие непрестанно търсите пътища към душите на хората – чрез битката за българския език, чрез размисли за стила, чрез подкрепа на млади таланти... Последователен и отговорен към своето дело, Вие сте оставили не един акцент върху постиженията на талантливи българи; Сърдечно и внимателно сте очертавали техните портрети, техните търсения...*

Тази оценка се основава на изследванията на К. Попов върху забележителни творци: Емил Георгиев, Марий Ягодов, Любомир Тенев, Блага Димитрова, Ивайло Петров, Валери Петров, Йордан Вълчев, Петя Дубарова, Христо Фотев<sup>2</sup>... Основава се на неговите студии в сп. „Език и литература“ (5/1981, 2/1984, 4/1985, 2/1988, 6/1989, 1/1991, 1–2/2009, 2/2002); в сп. „Русский язык за рубежом“ (3/1970, 2/1971, 4/1973); „Rustina v teorii a v praxi“ (1, 2/1975). В статия от руски професори в академичното списание „Русская речь“ (3/1976, с. 126–129) се проследява приносът на Кирил Попов в езиковедството.

Съществени моменти от творческото развитие на К. Попов са неговите статии и интервюта в рубриката „Симпозиум“

<sup>1</sup> Вж. *Литературен фронт*, 1970, бр. 36; Пулс от 29.07.1975 г.

<sup>2</sup> Вж. *Български език*, 2002, бр. 2; Пулс, 1981, бр. 10; *Литературен вестник*, 1994, бр. 33; 1995, бр. 38; 1995, бр. 16; 1995, бр. 28; 1996, бр. 38; 1998, бр. 6.

на в-к „Вечерни новини“ (1977–1980) с проф. Христо Вакарелски, проф. Жечо Атанасов, акад. Веселин Хаджиниколов... и председателстваният от него национален конкурс към Българското национално радио през 1977 г.

През 1973 г. К. Попов изнася доклад на Международен симпозиум на Международната асоциация на преподавателите по руски език и литература, публикуван в сборника „Некоторые особенности учебника и учебных пособий“ (1973, с. 245–249). Той е съставител заедно с проф. Симеон Русакиев на научното издание „Изображение человека в русской классической и советской литературе“ (1973). К. Попов е цитиран в книги, научни трудове, каталози и албуми. Той е писал рецензии за хабилитация на украински учени, превеждан е на чужди езици, автор е на предговорни статии към книги, изследвал е творчеството на български автори в чужбина, както и изкуството на превода от Г. Мицков, Рада Панчовска, Кръстьо Станишев, Румен Стоянов...

К. Попов е автор на повече от двадесет студии, например: „Поезията на Константин Павлов – дуалистична и пароксична иманентност“ (*Литературен вестник*, 12/2008, с. 12–15); „Да търсим образа в неговия корен“ (*Научен живот*, 5/1990); „Път към върховете“ (*Авитохол*, Лондон, 9/1998); „Abracheff School of Art“ (*Литературен вестник*, 12/2010); „Автоидентификация и артметисаж в творчеството на Румен Стоянов“ (*Език и литература*, 1–2/2009); „Third International Triennial of Grafic Art“ (*Литературен вестник*, 19.06.2000 г.)...

К. Попов е автор на седем монографии с научни изследвания, на книги с критика, есета и проза, на повече от

1500 публикации и в специализирания печат. Неговият многостранен, задълбочен и обемен труд е оценен с отличия от Съюза на учените в България, Съюза на архитектите в България и Съюза на българските журналисти, както и с орден „Св.св. Кирил и Методий“.

Актуално остава предложението на акад. Любомир Илиев и на чл.-кор. Ат. Стойков в писмо до ВАК от 10 юни 1988 г. на Кирил Попов да се присъди високо научно звание. Писмено съгласие с това са изразили в свои рецензии пред научни съвети за „Български народни орнаменти“ проф. Боян Димитров, проф. Мито Гановски, проф. Румен Райчев, проф. Илия Илиев (документи за това се пазят във ВАК, в Националната художествена академия и в личния архив на К. Попов).

Със завидна творческа енергия, с жива критическа рефлексия К. Попов е сред най-продуктивните днес литературовеци и изкуствоведи – анализатори на противоречивите процеси в съвременната култура. Автор с висока образованост във философията, естетиката, литературознанието и историята на изкуството, той е художествен изследовател със задълбочен културологичен анализ на значими събития и автори в съвременното изкуство. Категоризиран е като „интелектуалец от изчезващата раса на ерудитите скептици“ (*Арт форум*, 30/2000). Респектира философската обусловеност, богатството и метафоричността на неговия език, колкото аналитичен, толкова и поетичен. К. Попов не изпитва затруднение да интерпретира темпорално или изобразително изкуство, научен труд или картина, народно, църковно или авторско изкуство. И да направи това с максимална четивност и теоретичен педантизъм на научното



познание. Айнщайн приема за възможно всичко да се опише с научен език, но това не всеки път има смисъл – красотата и любовта не подлежат на строго научна формулировка.

Важно място в литературоведската практика на К. Попов има книгата „Стилуети“ (София, 2006), издадена с конкурс на Националния фонд „Култура“. Монографията събира най-значимите текстове – живи, аналитични реакции на актуални проблеми и процеси, автори и произведения. В предговора Йордан Ефтимов отрежда място на „Стилуети“ сред книгите, които обгрижват, внимателно описват и критически спорят с новите явления в българската литература. Според него авторът навлиза в активен процес на преосмисляне на литературата от близкото минало и настояще, с откъсване от идеологемите, нормализиране на преценките, коректив и ново остойностяване на автори и произведения. „Стилуети“ се посрещна възторжено от стохиялната колония българи в Чикаго (Bulgaria, декември 2008). Вихрен Чернокожев пише, че „Стилуети“ е сред малкото литературоведски изследвания на същностни процеси в българската литература; заглавието е „концептуална критическа метафора, ключ към критическия прочит на езиково-стиловото разнообразие в литературата от последните десетилетия на ХХ в.; лайтмотивът на „Стилуети“ е прокаран със завидно чувство на нюансивното в стила“ (Литературен вестник, 30/2007). Пак там (20–31 декември 2006 г.) монографията е определена като „безпрецедентен учебник по стилистика“, а литературната личност е откrojена без биографични заблуди. Книга от задължителния списък на всеки историк на съв-

ременността“. В Алманах за литература, наука и изкуство (В. Търново, 2008) се подчертава умението на Кирил Попов да „поставя артефактите в контекста на европейската и световна традиция“, да създава „свои определения, за да направи изследванията си по-убедителни“.

Книгата „Пражка палитра“ (София, 2003), спечелила конкурс на Министерството на външните работи в Чехия, е мемоарна проза, съчетаваща личното преживяване с философско-критическите рефлексии на автора. Книгата респектира с изключителното познаване на чешката история и култура, на известни писатели бохемисти, със свободната интерпретация на исторически събития, на мислители от различни епохи, със смелото преминаване и смесване на времена и пространства, реалност и фикция. Особена литературна форма, която изразява много лично автора, са хипотетичните диалози с Кафка, Гьоте, Монтен, Ян Мърквичка – една изповедна проза за преживявания в критични и гранични ситуации и състояния. Интригуващ разказ с философско проникване в смисъла на човешкото съществуване, във високия духовен хоризонт на изкуството. Както самият К. Попов споделя:

*Тази книга писах с мисълта за трудната съвместимост на обективната красота със субективното страдание. „Пражка палитра“ съдържа мигове, дарили с радости и страдание моята памет. В отделните глави показвам свои и общочовешки притежания на духа, следвайки естествения ред във вълненията на моето сърце и ум.*

В отзива си „Роман с Прага“ (Про&Анти, 42/2004) Вихрен Чернокожев пише.

*За мен „Пражка палитра“ е... роман с Прага във високото минало, сравним единствено с писаното от Кирил Христов и Вътьо Раковски...*

В статия на *Bulgaria* (34/2005) се изказва пожелание К. Попов да напише такава книга и за Чикаго. В предаване по Българското национално радио (*Литературен глас*, 114/2005) Иван Тенев определя автора като виртуоз в потъването от една епоха в друга. „O, Prago, quando te aspiciam“ е заглавие на отзив за „Пражка палитра“ в *АзБуки* (31/2004).

Успоредно с литературоведските и други научни трудове („Български народни орнаменти“, „Бездуховността“, „Извори далечни“) изключително място в научно-критическата активност на К. Попов заема изкуствоведската работа, следяща отблизо и задъхано всичко значимо в българското изобразително изкуство – впечатляващо активна дейност на изследовател със задълбочени познания, нестихващо любопитство и чувствителна интелектуална рефлексия.

В главата „С живот в бъдещето“ на книгата „Страници от картини“ К. Попов се респектира от класици в българското изобразително изкуство: Златьо Бояджиев, Кирил Петров, Иван Ангелов, Васил Стоилов, Наум Хаджимладенов, Славка Денева... С различен подход и стилистична форма интерпретира изкуството на утвърдени имена: Светлин Русев, Иван Кирков, Павел Койчев, Николай Майсторев, Любен Зидаров, Ивайло Мирчев, Емил Попов, Йордан Парушев. Лили Вермут, Греди Асса, Петър Куцаров... С остро

внимание и прецизирана оценка Кирил Попов наблюдава развитието на помлади художници – с цялата сложност и проблемно търсене на нови средства и съдържателни видове в изкуството на Владимир Пенев, Стели Грънчаров, Минко Попдимитров...

В своята критическа дейност Кирил Попов проявява творческа дързост в проблемни зони, търси трудния ракурс, необичайната гледна точка, сложното тълкуване на процеси и явления, навлиза в уникални творчески светове... – Книгите му се отличават с академично ниво, снабдени са с предговорни статии от Емил Георгиев, Кирил Нешев, Валентин Колев и др. Уводната статия към документалната книга „Криворечие мое“ е от Емилия Пернишка.

В интервю на К. Попов с Христо Фотев, поетът говори за особеното състояние на творчески унес: „Има едно пространство между деня и съня, което аз наричам „Над съня – будуването“. И Кирил Попов живее и пише в това трескаво състояние – будуване във високия текст на изкуството. Творчески изкушен, с висок патос и интелект, той креативно намери проекциите на своето будно и търсещо съзнание, на своето проникване и страст към литературата и изобразителното изкуство. Изведе резултата на самовглъбено, интелектуално, уплътнено, романтично обогатено вживяване във високия онтологизиращ смисъл и цел на изкуството...

*Проф. Станислав Памукчиев  
(слово, произнесено в БАН по повод  
80-годишнината на К. Попов)*

## ВЪВЕДЕНИЕ

Българският народен орнамент притежава неувяхващи с времето красота, жизненост и високохудожествени качества. Той отразява съществени явления от историческата еволюция на българина, неговата душевност, образно мислене, чувство за пропорция, форма и силует.

Предмет на разглеждане в настоящата книга са везбената, плетената и тъканата орнаментика в българското народно облекло и в редица изделия за домашния бит. Източниците на изданието обхващат главно периода от XVIII–XX в., но историческата перспектива дава възможност на читателя да погледне в дълбочините на народното изкуство, да обхване широката историко-етническа територия на българския народен орнамент.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Вж. В. Хаджиниколов. Предисловие към сб. „Болгары“ – очерк традиционной народной культуры. С., 1984, с. 14; Френски пътешественици за Балканите – XV–XVIII в., съставител Б. Цветкова, 1975; К. Иречек. Пътувания по България. 2 изд. С., 1974; Ив. Шишманов. Стари пътувания през България по посока на руския военен път от Белград до Цариград. – СбНУ, IV, 1891; II. Миятев. Из архива на К. Иречек, т. II. С., 1959, с. 109, 111, 230, 334; т. III. С., 1963, с. 182–183; Македония. Сборник от документи и материали, С., 1978, БАН, с. 5–822; А. И. Попов. Принос за изучаването на българското отечество. – СбНУ, т. XXIV, с. 1–157; М. и К. Телбизови. Традиционен бит и култура на банатските българи. СбНУ, LI, 1963, с. 76–87; А. Иширков. Дакоромънците в Балканския полуостров. – ИНЕМ, 1–2, 1921, с. 73–91; Хр. Гандев. Етнографски закономерности в образването на българската нация. Първи конгрес на Българското историческо дружество. С., 1972, БАН, с. 127, 148; F. Kanitz. Donau – Bulgarien und der Balkan. Leipzig, т. I. 1882, т. II. 1887; Е. Лавеле, Балканския полуостров, В. Търново, 1890. J. Grabowski, Sztuka Ludowa w Ewropie. W., 1978.

Сравнителната основа на труда засяга исторически връзки с близки и далечни народи, а анализът на теренния материал помага да се определи мястото на народните орнаменти в културното наследство на българския народ.

Авторът се е стремил към лично проучване на материали и литература, което е направено не само в нашата страна, но и в музеите и библиотеките на Русия. Книгата интерпретира конструктивни, художествени и естетически особености на българския народен орнамент и поставя проблеми за бъдещи разработки. Авторът не е имал за задача да се задълбочава в неразгадани символи, архаични магически заклинания и откъслечно оцеляла космогония в съдържанието на народните орнаменти; далече е от мисълта, че е убедителен във всички свои твърдения. Но ще счита задачата на книгата за изпълнена, ако е засилила интереса на читателя към народните орнаменти, защото вниманието към тях се предизвиква не само от научни проблеми, но и от творческото усвояване на богатото орнаментално наследство от художници, архитекти и майстори на художествената промишленост в нашето съвремие.

Авторът изказва своята признателност на академик Веселин Хаджиниколов, на сътрудниците Надя Христова и Мария Сарафова за предоставените материали от Националния етнографски музей – София. Той дължи благодарност на сътрудниците от Руския етнографски музей в Санкт Петербург за

дадената му възможност да се запознае с неговия богат фонд, на сътрудниците от научната библиотека към Музея в Санкт Петербург и от Руската държавна библиотека в Москва. Специална е неговата благодарност към Института по изкуствознание и лично към неговия директор професор Александър Обретенков, към първия рецензент на настоящата книга проф. Хр. Вакарелски, към Ел. Георгиева и д-р Ив. Миленкова, както и към народните майстори, от които са черпени важни сведения. Особено е благодарен за ценните съвети на проф. Мария Велева.

\*\*\*

Българският народен орнамент е привличал вниманието на наши и чужди специалисти. Натрупването на известни етнографски факти за него започва още с появата на интерес у българина към собствената му народност, бит и култура.<sup>4</sup> Средпървите е Юрий Венелин с патриотичния зов за изучаване на народни костюми, „предимно женски, с названията им“; през 1872 г. в Белград излиза „Българският народен сборник“ от В. Д. Чолаков, където е разгледано и народно облекло със снимки от софийска и средногорска носия; по-системното проучване на българската веществената култура започва с издаването

от 1889 г. на „Министерски сборник“<sup>5</sup>, с основаното от Д. Маринов сп. „Жива старина“<sup>6</sup> и с незавършения капитален труд на проф. Ив. Шишманов върху историята на българското облекло. Но изследванията преди Първата световна война и засиленият интерес към материалната народна култура между двете световни войни<sup>7</sup> са само събиране на етнографски факти, без пластически анализ на народните мотиви. В трудовете на Ст. А. Костов, Е. Петева, Хр. Вакарелски, Ив. Коев и др. се разглеждат технологията, някои художествени качества и основни мотиви в народната орнаментика. Богати източници на сведения за типични регионални особености и художествени черти на народното изкуство са обзорните трудове на Хр. Вакарелски, изследванията на М. Велева върху народното облекло и шевиците, на Г. Кръстева и др. Българската народна орнаментика е застъпена през последното десетилетие от Института по изкуствознание с изследвания върху художественото наследство. С приносен характер към изучаването на тъкан и везбен орнамент са монографичните трудове на Д. Друмев, Д. Станков, Д. Велев, П. Митрева. Все още обаче досега не е разработен по-цялостно въпросът за плетени орнаменти, засегнати само в бегли бележки за сламени изделия, дантели, кенета, шарени чорапи.

<sup>4</sup> Хр. Вакарелски. Етнография на България. С., 1974, с. 29–43; В. Хаджиниколов. Теоретико-методологически проблеми на етнографската наука. В. Търново, 1979; В. Хаджиниколов. Етнографската наука пред сериозни задачи. – Българска етнография 1975, кн. 1, с. 8–25; Б. Тумангелов. За етнографската интерпретация на проблема за традицията и иновацията. – Българска етнография, 1976, кн. 2; А. Маркова. Етнографическа наука в Народной республике Болгарии. Етнография в странах социализма, М., 1975, с. 52–84.

<sup>5</sup> В СбНУ, т. 1, 1889, проф. Ив. Шишманов публикува програмна статия „Значението и задачите на нашата етнография“.

<sup>6</sup> Д. Маринов. „Жива старина“. Етнографическо фолклорно списание I–IV и VI, Русе, 1891–1894. СбНУ, кн. VII/XVIII 1901/, кн. VII/XXVIII, 1914.

<sup>7</sup> Хр. Вакарелски, Етнография на България, с. 61–94.

От втората половина на ХХ в. у нас и в други страни все повече вниманието на авторите се насочва към изясняване на народното изкуство като художествен и философски синтез на материалното и духовно битие на народа, към разкриване произхода и семантиката на древните орнаментални мотиви и тяхната връзка с религиозно-митични представи от далечното минало; към по-ясна диференциация и изясняване на развитието на орнамента, към установяване на неговата относителна хронология.<sup>8</sup>

Славистичното направление в проучването на народния орнамент, засилено у нас в началото на ХХ в. от Л. Милетич, Ст. Романски и Хр. Вакарелски, които съсредоточават вниманието си върху неговите славянски черти в традиционната българска култура<sup>9</sup>, има своите горещи привърженици в лицето на редица крупни руски изследователи. С голямо значение са четиритомният труд на Н. С. Державин, изследванията на Н. И. Гаген-Торн върху културната общност на българите и волжските народи и характерните елементи в костюма, както и трудовете на Н. В. Денисов<sup>10</sup>, на Я. П. Прилипко и на много други автори, дос-

тигна до интересни наблюдения върху етническите връзки на българи и източни славяни. От значение са публикации-те по орнаментиката във всички славянски и други страни, с които българският народ е свързан исторически.<sup>11</sup>

Плодотворни за изучаването на славянския орнамент са изследванията, появили се в резултат на засиленото внимание през ХІХ в. едновременно към славянското, гръцкото и скитското изкуство, а в началото на ХХ в. към паметниците на Причерноморието – трудовете на В. В. Хвойка, А. А. Спицин, В. А. Городцов. Но особено ценен е изкуствоведският подход на Н. П. Кондаков, превъзходен познавач и изследовател на културното влияние на Византия и Изтока върху славяните, преосмисляли творчески византийските образци. Изследванията на Б. Д. Греков, М. Н. Тихомиров, П. Н. Третяков, М. К. Каргер, А. В. Арциховски, А. С. Гуцин; на археолозите Б. А. Рибакон, М. И. Артамонов и др.; тънките художествени наблюдения на М. В. Алпатов; научната интерпретация на зверинните образи в древнославянското и древно-руското изкуство от Г. К. Вагнер и др.

<sup>8</sup> Ив. Коев. Българска везбена орнаментика. С., 1951; Ив. Коев. Българска везбена и тъканна орнаментика. С., 1982; В. Е. Гусев. Эстетика фолклора. Л., 1967; В. С. Воронов. О крестьянском искусстве. М., 1972; Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968, с. 310–312.

<sup>9</sup> Ст. Романски. Етнографският институт и музей при БАН. – ИБИМ, кн. I, 1953, с. 3–8; Л. Милетич. Стари пътувания през България. – СбНУ, VI, 1891, с. 113–167; Хр. Вакарелски. Етнография в България – *Lud Slovianski*, I. Krakow, 1929, II, 1931.

<sup>10</sup> Н. И. Гаген-Торн. Болгарская одежда (по коллекции Ленинградских музеев). Сб. Музей антропологии и этнографии, т. XVIII. Л., 1959, с. 208–278. Н. Денисов. Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей. Чебоксары, 1969, с. 16–54.

<sup>11</sup> Я. И. Прилипко. Етнокультурні зв'язки болгар і східних слов'ян, Кпіа, 1964; Д. Н. Гоберман. Искусство гуцулов. М., 1980; Б. С. Бутник – Сиверский. Народные украинские рисунки, М. 1971; М. Д. Долінська. Майстри народного мистецтва Української ССР, Київ, 1966; Художественные промыслы Украины. Прикарпатье. Киев, 1982; О. П. Косачева. Украинский орнамент, Київ, 1876; Государственный музей украинского народного декоративного искусства УССР, К., 1968, ил. 9–29; Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. К., 1969; Декоративное-прикладное искусство Молдавии, Л. 1976; Р. Алиханов. Кубачинский орнамент. М., 1963; Культурные связи народов Восточной Европы в XVI в., М., 1976; М. Н. Тихомиров. Исторические связи России со славянскими странами и Византией. М., 1969.

дават обилен материал за проучване на историческата и художествена същност на народния орнамент. Специални трудове върху народната орнаментика принадлежат на такива крупни автори като С. В. Иванов, Г. С. Маслова. Множество са и изследванията на руски автори с етнографско-изкуствоведска насоченост, в които са поставени на разглеждане различни проблеми от народното изкуство, като В. М. Василенко, М. С. Каган, В. Е. Гусев, М. Некрасова.<sup>12</sup> Сред многобройните опити да се обяснят единните принципи в изграждането и развитието на общоевропейския и балканския орнамент и неговото своеобразие в отделните народи е и най-новият оригинален труд на Райнхард Пийч „The ornament in european folk art“, в който е отделено широко място на българския народен орнамент, като един от най-старите в Европа.<sup>13</sup> Обнародваните трудове по въпросите на орнаментата като исторически източник от VII Международен конгрес на антропологическите и етнографски науки (Москва, 1964); от проведения Международен симпозиум по славянска археология (София, 1981), доприне-

съл за изясняване ролята и културата на славяните и на някои номадски племена влезли в допир с тях през VI–XI в., както и други изследвания разширяват кръга на сравнителните данни<sup>14</sup>, които дават възможност да се направят важни изводи и за културните взаимоотношения между народите, отразени в орнаментиката.<sup>15</sup>

Винаги плодотворна за откриване на нови факти е концепцията за първоизточниците на българския народен орнамент, отправна точка на която са художественото наследство на траки, прабългари и славяни, влезли в културен досег и взаимодействие с редица източни и съседни култури, като византийската, винаги бихме рискували да изпаднем в едностранчивост, ако абсолютизираме или елиминираме една от трите етнически съставки и не сме в състояние да видим и проследим и другите източници. По поставените в книгата въпроси и по тяхното тълкуване може да се спори и това е необходимо. Като предлагаме нашия скромнен опит в разглеждането на българските народни орнаменти, ние се надяваме, че с тях ще се заемат и други автори, които ще придвижат още по-напред тяхното изследване.

<sup>12</sup> Вж. М. В. Алпатов. Этюды по истории русского искусства, т. I. М., 1967; Б. А. Рыбаков. Киевская Русь и русские князства XII–XIII вв. М., 1982; П. Н. Третьяков. Восточнославянские племена. М., 1953; И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства. V. Спб., 1897; Б. А. Рыбаков. Искусство древних славян. История русского искусства. Т. I. М., 1953; А. А. Динцес. Древние черты в русском народном искусстве. История культуры Древней Руси II, 1951.

<sup>13</sup> Вж. Reinhard Peesch. The ornament in european folk art, Leipzig, 1982; Hrvatski narodni ornament – sastavila Adela Pleše. Zagreb, 6. г.; Slovensky ľudový textil, 1957; A. Blaga, N. Dunăre. Nestemate bihorene. Bucuresti, 1977; В. Deneke. Europäische volklinst, Berlin, 1980; Беловић Бернадзиковская. Српски народни вез и текстилна орнаментика. Нови Сад, 1907.

<sup>14</sup> Вж. Сб. Славяните и Средиземноморския свят – VI–XI в. Материали от Международен симпозиум по славянска археология. С., 1970; Сб. Славяни и номади – VI–XII в. С., 1981; Славяне на Днестре и Дунае. К., 1983.

<sup>15</sup> С. В. Иванов. Орнамент народов Сибири как исторически источник. М.–Л., 1963 г.; С. В. Иванов. Народный орнамент как исторический источник. – Советская этнография – 1958 кн. 2; К. Попов. Извор далечни (исторически, културни и орнаментални паралели в развитието на българското дагестанското народно изкуство). (Предговор – академик Е Георгиев) С. 1982, с. 47; Тезиси доклада „К вопросу об изучении изобразительного искусства Волжской Болгарии“ на первом Поволжском археолого-этнографическом совещании ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова Казань, 1974.

# ВИД, КОМПОЗИЦИЯ И КОЛОРИТ НА БЪЛГАРСКИТЕ НАРОДНИ ОРНАМЕНТИ

Българските народни орнаменти отразяват народните естетически представи; свързани са с най-важните закони и норми на народното битие.<sup>16</sup> Богатата съдържателна страна на народната орнаментика прави наивно отъждествяването ѝ със застинала степен на художествено равнище или разбирането ѝ само като опит да се разкраси народния бит, защото архаично и древно не означава невежество и примитивизъм, а хармонично единство с вечния ред и хармония в мирозданието, с непоклатимия животворен кръговрат.<sup>17</sup> А известни форми, възможни „само на сравнително ниска степен на художествено равнище“, запазват дълго време значението си на „норми“, а понякога и на недостижими образци.<sup>18</sup> Археологически и етнографски проучвания доказват, че в определени исторически условия орнаментът изпълнява изобразителна роля дори когато се състои само от геометрични мотиви (С. В. Иванов). Като апотеоз на естетическото чувство на народа, на неговото емоционално и непосредствено мислене, народното изкуство е резултат от творческо въображение, което се опира

на конкретните представи на народната майсторка за природата и за другите явления в действителността.

Елементите с общочовешко, национално и местно значение, съдържащи се във всяка народна орнаментика, се акцентират различно от изследователите. Някои от тях се разграничават от разбирането за национална изключителност на национално специфичното<sup>19</sup> (което е в същността на теорията за културния релативизъм). Те изтъкват еднаквия строеж на човешкото тяло, общите черти които характеризират чувствено-естетическото възприятие на човека<sup>20</sup> и из ползването на едни и същи материали като фактор с унифициращо въздействие върху развитието на народната орнаментика и върху възникването на орнаментални паралели от типологичен вид, на съзвучия от композиции и колорит. Запазеното по силата на консерватизма и традиционността чак до XIX в. богатство от древни орнаментални форми помага да се разбере националното своеобразие на българските народни тъкани, везбени и плетени орнаменти.

По своята историческа и типологична същност българският народен орна-

<sup>16</sup> Г. К. Вагнер. Трудности истинные и мнимые. – Декоративное искусство СССР, 1973, кн. 7, с. 38; М. Некрасова. Народное искусство России. М., 1983, с. 5.

<sup>17</sup> В. М. Василенко. Русское прикладное искусство, М. 1977, с. 7. Э. Бурдель. Искусство скульптуры, Л., 1874, с. 4.

<sup>18</sup> Карл Маркс и Фридрих Энгелс. Сочинения, т. 12, С., 1963, с. 731–735.

<sup>19</sup> Сп. Декоративное искусство: В. Вязьмин. От локальных исследований – к единой теории. – 1973, I; Т. Зубова. О границах понятия народного искусства. – 1973, 9; Г. Вагнер. О единой теории народного искусства. – 1973, 9.

<sup>20</sup> А.С. Канцедикас. Искусство и ремесло, М., 1977, с. 13–30.

мент се е изградил сложно и като типичен балкански, и като национално специфичен. Съществуват различни становища върху типологията и произхода на орнаментиката. Спорно е твърдението, че всеки геометричен орнамент е произлязъл чрез постепенно редуциране на зооморфни или други изображения. Знае се, че макар и като по-рядко явление съществува и процес на постепенна анимализация на геометрични мотиви.

Развитието на орнамента обаче далече не винаги протича толкова просто и праволинейно и поради това често предлаганите схеми при проверка се оказват изкуствено създадени конструкции. Не издържат докрай и опитите да се постави ударението единствено на названията на орнаментите, дори и когато връзката на названията с орнаменталната форма е твърде далечна и несъстоятелна. Объркване настъпва и от обстоятелството, че много често една и съща орнаментална форма се тълкува различно даже и в два съседни етнографски района на една страна. Авторът на настоящето изследване се е сблъскал сам с редица случаи, свидетелстващи за случаен характер на названията, за разноречиво тълкуване на едни и същи геометрични форми, когато наименованието съответства на предметите, с които се асоциира или когато включва само признак на материала, употребен за орнаментация. Придържането към сравнително-историческо и съпоставително разглеждане на тъкани, везбени и плетени орнаменти дава възможност на изследвателя да разбере пътищата и начините за възникване и развитие на орнамента, както и „онези прийоми на ретроспективен анализ, с помощта на които този процес се реконструира“. От важно значение е из-

следването на миграцията и заимстването на културни ценности; значение има функционално-приложната страна на изкуствоведските и етнографски проучвания; системно-структурният анализ, както и други методи, свързващи се задължително с изучаването на историята на народа, в който се е появило етническото, културнобитово или художественото явление, в случая орнаментиката.<sup>21,22</sup>

Структурата на българския народен орнамент организира по определен начин елементите, основните от които са елементарни графични знаци – точката, правата или крива линия и др., от които се образуват мотивите. Преди да се свържат в орнаменти, мотивите са само самостоятелен градивен материал и техният анализ е немислим, без да се говори за композиция, ритъм и симетрия. Като завършена структура народните изделия представляват композиционно организирана плоскост. В сгъстеното или рехаво разположение на орнаментите се проявява усета за „честота“, за ритъм, за живот.

Свързан неделимо с повърхността, която украсява и организира зрително, българският везбен, тъкан или плетен

<sup>21</sup> Вж. В. Хаджиниколов. Болгары – очерк традиционной народной культуры, с. 22–44. А. Джурова. Орнамент и миниатюра в българските ръкописи X–XIV в. С., 1979; Б. Райков. Орнамент и миниатюра в българските ръкописи от XV–XVIII в. С., 1979; Димитров. Стенописни орнаменти от архитектурните паметници в поречието на Струма, Места и Марица, С., 1970; Стенна живопис в България, IX–XIX в. С., 1981; К. Попов. Принос към изследването на историзма и народността в българската църковна иконография. – Проблеми на изкуството, 1983, кн. 4.

<sup>22</sup> И. Мягков. Искусство туземных племен. Сибирская советская энциклопедия, 1931, т. II, с. 368; Л. Я. Штернберг. Орнамент из оленьего волоса и игол дикобраза. – Советская этнография, 1931, кн. 3–4, с. 105.



орнамент изявява или акцентира архитектурата на предмета, върху който е нанесен. Върху гладката, изпъкнала, развласена, прозирна или плътна фактура на платното се постига различна художествена изразителност. Формата на предмета подсказва и характера на орнаментиране – един и същи орнамент изглежда различно върху плоскост или върху цилиндричната форма на чорапа например. Най-прост ивичен орнамент, нанесен върху повърхността на шарените чорапи, се превръща от безкрайно повтарящ се мотив в пръстеновидна или поясно разгърната фигура.

От друга страна, формата на орнамента се диктува и от материала, от който е направен предметът, или с който се извършва декорацията, от техниката на везане, тъкане или плетене и от другите начини на изработка.

Развитието на българската народна орнаментика се осъществява, от една страна, чрез запазването на основни мотиви и създаването на техни варианти и, от друга, чрез съединяването им в двойки, четворки и образуване на нови комбинации от различно разположени една към друга форми. Изменението на интервалите на сливане или сближаване на шарките довежда до създаването на нови, по-сложни и вторични по произход мотиви. Обогащането на народната орнаментика се извършва и чрез превръщането на фонові (негативни) части в самостоятелни (позитивни). Такива шарки, както ще видим, се срещат еднакво често във везбени, плетени или тъкани изделия.

Орнаментът повишава художествените качества на произведението и изразителността на неговите форми. В народните изделия той бива линеарен,

центричен (с централна обединяваща фигура), обрамчващ, изпълващ цялата повърхност или пък съчетаващ отделни видове в по-сложни композиции. Според въведените мотиви и техните стилови признаци орнаментът се подчинява на класическото деление: най-богато развитие има геометричният орнамент, след който се нареждат растителният, зооморфният, антропоморфният, астралният и други. Срещат се сложни комбинации от геометрични и зверинни мотиви (в тератологичния стил) или от геометрични и растителни (в арабеските). Известно място в българските народни орнаменти, например във везбената украса на самоковските сукмани, заемат изображения на оръдия на труда, на битови предмети с отдавна забравено значение на символи и емблеми. През XVIII–XIX в. даже и църковни знаци се превръщат в орнаменти. Така се появяват например абрис на храмова постройка, утвари и т.н. Българският народен орнамент се отличава с богато разнообразие. Твърде чести са геометризираните изображения на растения, по-ограничен е броят на мотиви, изобразяващи реални предмети и представители на местната флора и фауна. И в многобройните случаи, когато мотивите са се появили от друга културна среда, техните названия най-често са основани върху случайно сходство. Това е широко разпространено явление във всички видове народно изкуство.<sup>23, 24</sup> От друга страна,

<sup>23</sup> Вж. Г. С. Маслова. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978, с. 12–13; Е. Р. Шнейдер. Искусство народностей Сибири. Сб. Казаки. 1930, Л., с. 88.

<sup>24</sup> Вж. С. В. Иванов. Орнамент народов... с. 50; В. Н. Чернецов. К истории родового строя у

не бихме се наели да твърдим, че всички мотиви, влезли в състава на даден орнамент, представляват изображения на реално съществуващи предмети. Подобно твърдение не би могло да се разпростре върху широкия кръг от орнаментални мотиви.<sup>25</sup> По начин на техническо изпълнение (тъкане, везане, плетене) се различават два вида орнаменти: плоски и релефни. Чрез изработването на отделни части от композицията с различни по вид, цвят, дебелина и начин на обработка материали, майсторката изтъква по най-изразителен начин целесъобразността на формата на предмета.

Ако възприемем само като интересни едностранчивите определения на орнамента като „изкуство на ритъма“ (в което се абсолютизира повторемостта на съставлящите го мотиви); или определението на ритъма като „език на орнамента“, то съвсем пък не ни убеждава отричането на ритмичността като характерен признак на орнамента, на основание само на това, че ритъмът е присъщ на скулптурата и архитектурата. Не споделяме и твърдението, че изключването на ритмичността като признак на орнамента може да се компенсира с други признаци, например с декоративното, а не изобразително значение на мотивите.

В настоящото изследване ние възприемаме орнамента като един от на-

чините за художествено моделиране на движението, като единица орнаментално движение.<sup>26, 27</sup> Ритмичната структура на украсата по престилки, възглавници, дантели е ядрото, живата тъкан на произведението и ритмичните повторения на самоковската „капица“, на родопските игриви фигури „сачанье“, „журлета“; „совалките“ от Ямболско и т.н. се превръщат в единица движение, свързват се с друг орнаменти или преминават в друга форма на художествено ритмично движение. Динамизмът на орнаменталната достига съвършено развитие в българската народна везба, в тъкани и плетени изделия: където художествените му възможности са разгърнати докрай. В процеса на нанасянето на орнаментите българската майсторка следва определена схема на разполагането им – ризата се украсява с ивичен орнамент, полите – с растителни и геометрични орнаменти или със силно стилизирани човешки фигури. По извитата форма на яката и пазвата тя везе композиции във форма на люнети или други орнаментални групи и композиции.

Загубил с времето своя първоначален обредно-магически и религиозен смисъл българският народен орнамент запазва декоративната си и архитектурна изразителност. В неговото развитие особено значение придобиват естетическите изисквания и ритмичният ред. Чрез ритъма елементите на орнаменталната композиция се организират в съответен ред. Най-общо и най-елементарно схванат, ритъмът в народните изделия представлява повторение и редуване на

обских угров. – Советская этнография, 1947, VI–VII, И. Работнова. Фино-угорские элементы в орнаменте северо-русских вышивки и тканья Русское народное искусство Севера. Л., 1968, с. 69–88 (тук са дадени много образци, типологично сходни с български).

<sup>25</sup> Вж. А. Филипов. Построение орнамента с большим числом вариантов. М., 1937, с. 3; В. Ванслов. Содержание и форма в искусстве, М., 1956, с. 184; Ф. И. Буслаев. Женские типы, „Мои досуги“, т. 1, 1886, с. 4; В. М. Василенко, цит. съч., с. 17.

<sup>26</sup> П. Митрева. Самоковска везба, С., 1982.

<sup>27</sup> Т. С. Семенова. Народное искусство и его проблемы М. 1977, с. 173–240.

еднакви или различни форми, фигури, цветни петна и на интервалите между тях. В българското народно изкуство са известни и проучени „ритъмът на повтoreнието“ (най-древният), когато един и същи мотив се повтаря в хоризонтален или вертикален ред, като се допира със съседните или се отделя от тях с интервали. В орнаментални композиции с „ритъм на редуването“ мотивът се повтаря, а в интервалите се помества втори мотив. Другият, по-сложен и наречен „възвратен ритъм“, се постига, като в задължителния ред между два редуващи се мотива в интервалите се помества трети мотив или два мотива, които се обръщат симетрично. Различните комбинации на мотивите и използването на различни интервали създава безкрайно множество от композиции. Симетричността<sup>28</sup> е една от характерните особености на народния орнамент. „Симетрия“ още за гръцките философи означава съразмерност и хармония, начин за съгласуване на частите в цялото като ритмично подредена украса. Обобщаването на българските народни орнаменти според един или друг вид симетрия<sup>29</sup> дава възможност да се сведат до по-определен и поограничен брой варианти. Срещат се: симетричното размножение на фигури

в линейните орнаменти, в повтарящия се мотив на везаните, тъкани и плетени орнаменти (ил. 29). Прилага се ос на симетрия, когато фигурата при пълно „завъртане“ неколкократно се покрива сама със себе си (ил. 57). Срещат се и модификации на една форма, и случаи на комбинации от ос на симетрия и плоскост на симетрия (ил. 14). Съществува и отражението като пример на ортогонално преобразуване, променящо ориентацията на мотива и осъществяващо се чрез последователно изпълнение на определен брой отражения. Това може да се види в украсата на краищата от месали (ил. 8а, б, в, г), в чергите и килимите, които се отличават с известна правилност на формата и с нейната неизменност при движение и отражение, във видовете хармонична композиция на бордюрите и т.н. Примери за това са зунките и тканиците от Трънско, коланите от Ловешко и Добруджа, дантелените мотиви „криволички“, „бабките“, „паяците“, „слънце“ и много други.

Симетрията води до статично равновесие даже тогава, когато частите са сами по себе си динамични. Това се вижда добре в най-често срещания и най-прост вид симетрия в народното изкуство – огледалното отражение на орнаменталната фигура.

При композицията на орнаменталната майсторката изгражда един или друг вид симетрия, за да получи различен зрителен ефект – например, за да създаде впечатление за покой, неподвижност при декориране на килими и черги, предназначени за гостни, спални, одаи и други. Докато фигурите в орнаментите, които изглеждат така, сякаш се движат, сякаш се въртят, тя използва за украса на престилки, сукмани, ризи, блузи (ил. 24, 25).

<sup>28</sup> Вж. Гинзбург. Симетрия на плоскости, Гос. научно-техн. изд. Украины, 1934; Т. Соколова. Орнамент – почерк эпохи. Л., 1972; Meyer. Das Ornament in Kunstgeschichte. L., 1944; А. В. Шубников, В. А. Концик. Симетрия в науке и искусстве. М., 1972; Орнамент всех времен и стилей. Изд. през 1898 г. в С. Петербург (издание А. Ф. Девриен), 100 таблици с обяснителен текст от Н. Ф. Лоренц.

<sup>29</sup> Вж. П. Митрева, цит. съч., с. 97–104; срв. А. А. Трофимов. Цвет в чувашской вышивке. – В: Чувашское искусство, 1974, с. 99–129; М. Спиридонов. Орнаментация чувашской вышивки. Ч. искусство, 1974, с. 127–157.

\* \* \*

Колоритът е важен компонент в структурата на българските народни орнаменти и спомага за голямата им художествена изразителност. „Интензивната цветова звучност“, способността да се насища орнаментът с емоционална експресивност, да се постига специфично българска цветова хармония са резултат от усета и творческата фантазия на майсторките в боравенето с цветовете. Съществуващото единство от общобългарски орнаментални мотиви, композиционни принципи и решения върви редом с богатото регионално различие в колоритните решения. Ако днес приемем червения цвят – пурпур или цинобър – за преобладаващ в цветовата гама на българските народни изделия, то това не се отнася за по-суровия колорит на орнаментите от Североизточна България, където е трайно предпочитанието към черния цвят в съчетание с бял или с други цветове. Употребата на по-светли тонове и различни цветови нюанси, получени не само чрез „изрусяване“ на баграта, но и чрез умело съпоставяне на цветовете, постигането на тонална мекота и пастелност в най-сполучлива и силно въздействаща хармония или контраст е характерно за всички останали райони на страната. На богатата обогрениост на тъканите от източните райони се противопоставя по-ограничената, но ясна и наситена цветност в Западна България.

В отрано настъпилото регионално обособяване в българското народно изкуство цветовете имат важна конструктивна роля за изграждането на орнаментите. Тяхното предпочитание е различно мотивирано.

Регионален белег е станал нюансът на багрите на тъкани, везани и плетени орнаменти, апликациите от цветни „белки“ по сукманите от Старозагорско, Елховско и др. Използването на сезонните облекла в дните от народния календар – Гергьовден и Димитровден – се свързва не само с различните видове земеделска и скотовъдна работа, но и с осведомеността на българката за физическите закони на светлинното и топлинното поглъщане. Така става обяснимо лятното облекло на жените по долното течение на р. Марица например от светлоцветни, раирани в бели, червени и други цветове аладжи, зимните вълнени аладжи на тъмночервени и черни ивици; стегнатите в горната част тъмни женски сукмани (от Софийско) от вълнен тепан плат със силно килнати назад клинове в трапецовидната долна част.

Отдавна доказаното предпочитание у славяните към белия цвят се проявява щедро в тъкани с меланжирана прозирност и многослоен цветови градеж. В белодрешковските носии с беневреците (тесни и дълги крачоли) в западните области и с димиите (с къси и широки крачоли) в Северна България и Пиринско; и белодрешковското облекло в Софийско – бели беневреци и сини и черни ментета; в Дупнишките бели чешири и бозава абичка се съхранява трайна древна славянска привързаност към белия цвят. Този широко употребяван в българското народно изкуство цвят покрива с невидима мрежа цялото орнаментално многообразие и образува полутонове, тънко движение и преходи, точно и нежно балансирани, като че ли поглъщащи предметността на мотива (ил. 82, 83, 87, 88). Въвеждането на бялото в контрастни цветови съчетания в някои от чергите в Разложко, Банско и

др. е в такъв мащаб и хармония, че украсата звучи като единен цветови поток. Белият цвят смекчава доминиращото въздействие на по-силните багри и прави хармонията по-спокойна.

Всеки цвят е заимстван от природата. Червеното е ту огън, ту „цъфнал“ мак, синьото – небе, зеленото – ливади и гори, жълтото – слънцето и т.н. Но като се основава на асоциативната връзка на предметите в заобикалящата действителност с тяхната цветова украса, колоритът на българските народни орнаменти много често не повтаря живата действителност. Асоциацията с формата на листо и зелен цвят например се разкъсва в съзнанието на народната майсторка и по силата на осъзнати и неосъзнати от нея художествени закономерности тя е оцветявала листото с друга, неестествена багра. Колоритът в народните произведения зависи и от потребността на майсторката да задоволи „естествения ритъм на своето зрение“; от различния психологически ефект от цветовете – червеното е цвят на живота, то въздейства оживяващо и енергично; синьото – стабилизиращо; зеленото – успокояващо, отморяващо; жълтото дарява човека с топлина и свежест. Важен момент в обособяването на колорита е и неговото символно значение, в основата на което стои асоциацията на цветовете с явления от природата. За разлика от някои твърдения, ние смятаме, че промените в символиката на цветовете в народните изделия не винаги са протичали едновременно с промените в семантиката на орнаментите, но това наистина е въпрос за отделно проучване.

Привидната свобода и произволност в избора на цветовете се подчинява строго на декоративно-плоскостния и релефен характер на народните орна-

менти. Чрез цветовия ритъм мотивите се обединяват мелодично. Познати са ритмичните редувания на два цвята само в западните райони – например червено и зелено, както и по-сложни ритмувания, постигнати при трицветни мотиви и при по-богата употреба на допълнителни цветови нюанси.

Чрез различни цветови съчетания в българските народни шевичени, дантелени и тъкани изделия едно и също линейно изображение на розетите може да произведе различно впечатление. Различен зрителен ефект се постига и от релефа, обусловен от нееднаквата височина на възгък и основа. Съчетанието на релеф и цвят, както и различната фактура на розетите, са допълнителни средства за постигане на художествен ефект. Красотата на българската шевица се дължи и на сполучливото хармонично редуване на съчетания от меки преливания на бледи тонове (Видинско, Ломско) до силни ярки контрасти (Самоковско), както и на симетрията. В колорита тя може да се изрази чрез еднаквост на багрите – например в правоъгълно поле с четири ромбични фигури средните две се оцветяват в червено и синьо, а крайните две в черно. Но даже и при симетричните форми народната майсторка може да търси ефекта на асиметричност в колоритната структура на орнамента.

Натрупаният традиционен опит в подбора на цветови съчетания и нюанси, създавани чрез смесване на ярки, избелени или потъмнени оттенъци не само на основните цветовете, но и на всички производни, ръководи майсторката в постигането на художествените цели. Тя отлично съзнава различното въздействие на цветовете върху човека и изпълва празничните предмети с ярки тонове, пораждащи

радост и тържественост. Прилаганите от нея във везаните и тъканите изделия цветове са естествените багри на текстилния материал – бялото, черното, пепелявото на вълната, памука, конопа, лена и коприната, както и всички спектрални цветове и техните по-светли или по-тъмни оттенъци, които се отличават с различна наситеност. Овладея силата и тайната на багрите, майсторката се съобразява винаги с факта, че поставен върху големи повърхности, пурпурът изглежда по-светъл, че неразбеленото кармъзено слабо отразява падащите върху него лъчи, че, на първо място, по светлост е жълтото, което е особено забележимо при неговото съчетание с червено и черно в някои старинни образци от македонската шевица, или със светлосиньо, виолетово, пурпурночервено и зелено в шевиците от Видинско и Граовско.

Забележителен е и усетът за топло и студено и за свързаните с това цветови съчетания. Червените тонове от македонските убруси и сокаи и близките до тях оранжеви и жълти напомнят цвета на огъня и излъчват усещането за топлота. Тези тонове изобилстват и в орнаменталната украса на топлите вълнени възглавници от всички райони на страната, в родопските миндили, аглоци, черги и други. Светлосините и смесените с тях сини и синьо-зелени багри ще срещнем, макар и рядко, в тъмносинята багра на сукманите от Варненско, в „майките“ (ивиците) на аладжата от Тракия и поречието на р. Струма и други. Народната майсторка владее тайната за постигане и на най-тънки оттенъци както чрез извличане на наситени цветове от багрилоносните части на растенията, чрез които се получават предмети с „естествена благородна патина“, така и с помощта на

внесаните от 1887 г. химически багрила, обогатяващи цветната палитра на орнаментите с нови интензивни и ярки цветове – виолетово, оранжево, розово. Чрез употребата на повече цветове тя постига звучен контраст или багрено равновесие, хармонична колоритна модулация (т.е. хармонично колоритно преминаване от един тон в друг) в добре дозирани допълнителни цветове двойки – жълто и синьо, оранжево и зелено и др. Народната майсторка превръща виолетовия цвят в по-топъл или по-студен, придавайки му червен или син оттенък. Често употребява и допълнителни цветове и постига по този начин взаимно засилване на цветната наситеност, например чрез жълт и син или син и зелен в пазвените шевици от Ямболско, в някои видове котленски престилки и други. Или използва едновременно контраст на цветовете, при който един и същ цвят изглежда различно, в зависимост от това на фона на какъв цвят се намира. Основният цвят на полето в тъканите, везаните или плетените народни изделия има свойството да се засилва, да потъмнява или избледнява, да постига вибрация, благодарение на шарките, проявяващи се като пълнокръвен цветови контраст или хармония. Чрез светли цветове майсторката откроява формата на предмета, а чрез черния цвят я приглушава. Контрастът и хармонията са толкова по-силни, колкото по-малка е площта на оцветяваната фигура в сравнение с площта на фона. Това личи особено ясно в тъканите колани където цветовият контраст почти напълно се унищожава, ако границите между два цвята се обградят с тесен и рязък контур. На този принцип са изградени шевиците по месаи от Разградско и Варненско, някои от плевенските шевици и други.

## ВЕЗБЕНИ ОРНАМЕНТИ

Отразила в себе си влиянието на племената и народите, с които прабългарите са имали културен и етнически досег, обогатена значително на Балканите със стилови и орнаментални белези на старата славянска традиция, българската народна шевица е споила своите съставки в национално самобитна сплав. Следи от античното изкуство изследователите откриват в орнаментиката със закръглен меандър, в някои мотиви от сокаените шевици в Габровско, в пъстроцветните колетия по сукманите от Самоковско, Дупнишко, Ихтиманско. Следи от везбената орнаментика по дрехи и накити на аспаруховите българи се отбелязват в капанската носия, в нейната туникообразна риза с кръстовидно везана пазва, в едновременната употреба на две различни по орнаменти и размер престилки.

Множество са и паралелите с терминологично и типологично сходните везбени орнаменти с другите славянски народи, с етнически сродни племена и народи, които ще посочим на съответното място.<sup>30</sup> Везани върху бялото конопече

но или памучно платно на ризата, върху черната тъкан на сукмана, а от XIX в. и върху копринената тъкан, най-напред с вълнени конци, по-късно и с памучни, копринени и метални нишки, орнаментите по старинната шевица се обуславят от структурата на домашната тъкан, която довежда до тяхната геометризация. Българските везбарки познават техниката на най-различни плоски, релефни и ажурени бодове. Чрез „насновка“, „задиглен“, „кръстат“, „полегат“, „бримчен“ и др. бодове те постигат шарки с графична точност, без видимост на основата или със слаб ажур, с художествен ефект и плътност на рисунката, превъзхождащи тъканите орнаменти. Народните майсторки оформят фигурите с контур и ги изпълват с разминат и кръстат бод, обграждат мотиви и цели композиции с увит верижен бод и изработват везмо с две лица с възлов бод. Или пък везат под брой на нишките по тъканта, както е в шевицата „цепен бод“, чрез която се постигат две лица на фигурите с противоположни орнаменти: плътни позитивни по лицевата страна и негативни по опаковата или обратно.<sup>31</sup> Везмото може да бъде направено не само „на кръст“, с

<sup>30</sup> Хр. Вакарелски, Българско народно изкуство. С., 1969; Хр. Вакарелски. Тракийско шевичено изкуство. – Известия на Тракийския научен и-т. С., 1965; Хр. Вакарелски. Българските носии сега и в миналото. С., 1942, с. 193–216; Ст. Л. Костов, Е. Петева. Български народни шевици. С., 1929; Р. Чуканова. Българска народна шевица. Западни краища. С., 1957; Ж. Янакиева. Сливенската народна шевица, С., 1957; Р. Руменова. Албум на български македонски шевици. С., 1934; М. Черкезова. Облекло, шевици, плетива и тъкани. Българско народно изкуство, С., 1979, с. 13–82; И. Работнова. Архангелская народная вышивка. М.,

1954; Н. Королева. Вышивка народов Поволжья и Прикамья. М., 1960; J. Беловић–Бернадзиковска. Српски народни вези и текстилна орнаментика. Нови Сад, 1907; О. Верховский. Узоры руские, малоросийские и южнославянские, С. П., 1882; Е. Holéczyova. Višivka v oblasti Trnavy, 1968.

<sup>31</sup> М. Велева. За произхода една старинна българска шевица с общославянско разпространение. – НЕИМ, кн. IV. 1961, с. 25–82.

разполагане на нишките една спрямо друга, но и с плосък бод, при което нишките се подреждат една до друга и под ъгъл или чрез „попълнен“ бод за получаване на релефна повърхност, каквато е шевицата по „черни поли“ от Варненско и Новопазарско. Изследователите на съвременната българска везба откриват 16 вида везбени бода (кръстат, контурен, прав по вътъка на тъканта, прав по основата на тъканта, полегат без водене на конец, полегат с водене на конец, верижен, гайтанен, разминат, плетен, фистонен, специален контурен, обграден кръстат, двойнолицев, обримчващ, ажур).<sup>32</sup> Без особено затруднение се открива, че в орнаментите на българската шевица симетрията се осъществява по два начина: или фигурата се покрива сама със себе си при известно движение, или това се осъществява чрез огледално отражение. Еднаквите части на фигурата разменят местата си, но като цяло само преминават в ново положение, без с нищо да се отличават от изходните. Изграждането на две геометрично еднакви фигури, които имат само ос на симетрия, ги поставя в отношение една към друга, както дясната ръка към лявата. Такова е разположението на везбен орнаменти по ръкавите и пазвите (ил. 15, 18).

Във везбените орнаменти от България розетките са вписани в окръжност, разделена на равни части по нейните диаметри. Огледалната симетрия на розетките поражда у зрителя впечатлението за неподвижност. А при наличието само на ос на симетрия при розетка и отсъствие на плоскостна симетрия възниква впечатление за движение (ил. 2,

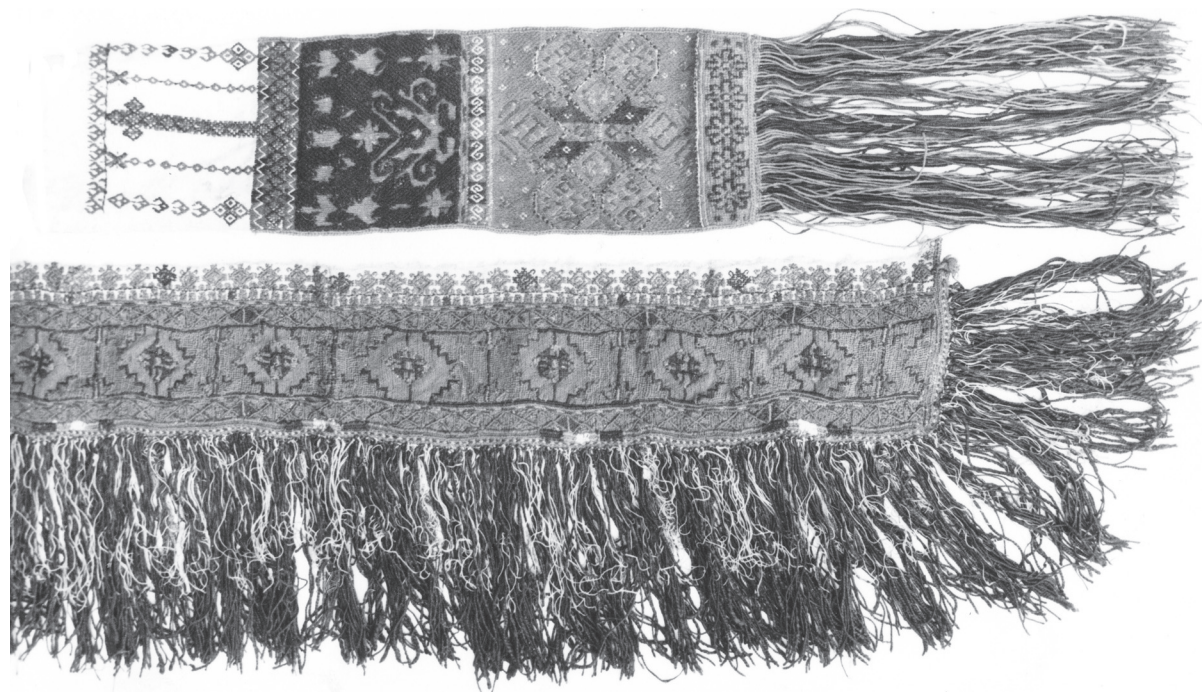
5). Класификацията на орнаента като геометричен, растителен, тератологичен и антропоморфен се използва условно за първична систематизация на материала, тъй като съществуват смесени и преходни орнаменти.<sup>33</sup> В настоящата книга тази класификация се възприема за определяне само на едрите орнаментални групи, в които има и други орнаменти, обединени по различни признаци – близост на сюжет, композиция, техника, материал и цетова гама. Хр. Вакарелски поддържа становището, че в българската народна орнаментика преобладават растителните мотиви, а след тях се нареждат геометричните, зооморфните и антропоморфните фигури или и изображения на битови предмети. Известно е, че неточното впечатление за преобладаването на геометричния орнамент се поражда от неговото изграждане по броя на нишките, в резултат на което образува рисунка с геометризирани форми. Но в различните райони на земите ни могат да се излявят локални предпочитания към даден вид орнамент. Подчертано геометричната орнаментика в шевицата на чувашите, марийците, мордвините и обските угри, с които прабългарите са имали етнико-културен досег, би могло да бъде доказателство, че в орнаментите на българското везбено изкуство има трайно наследена от Изтока склонност към геометричните орнаменти.

Нашите проучвания на материали от Руския етнографски музей ни дадоха възможност да установим съществени аналогии с чувашкия везбен орнамент във взмото на сурбана (вид женска сват-

<sup>32</sup> К. Матрова. Съвременна българска везба. С., 1972, с. 11–16.

<sup>33</sup> Г. С. Маслова. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978, с. 57.



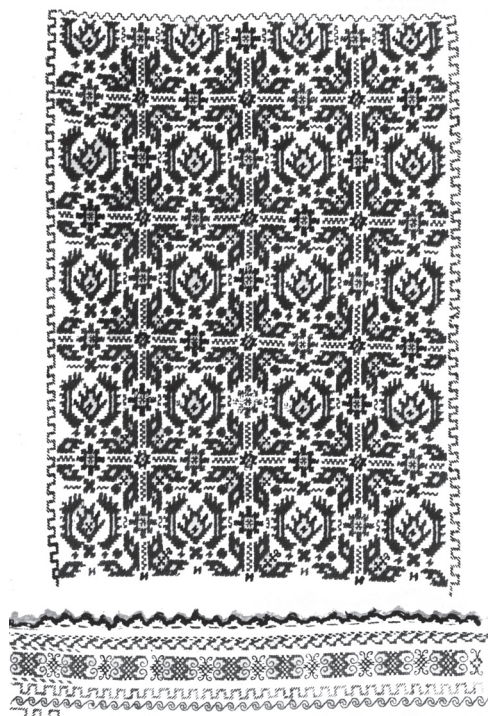


1. Шевица от венчален сокай – убрус от Струга. XX в.

бена кърпа), басмак (лента за прикрепване на сурбана към главата), сара, която жените поставят на пояса върху ризата, тевет (сватбено украшение), хушпу (женска шапчица във форма на пресечен конус) и др., което ще видим по-късно при граовската шевица; с мордвинския – в ризата „панар“, изработена от домашно тъкано платно и покрита с везмо от червени, сини и зелени вълнени нишки около яката, по гръдния разрез и на раменете, състоящо се от дребни и по-едри ромбоидни фигури, триъгълници, шестоъгълници и други. Същата е и везбената украса от хоризонтални редове в долния край на полето на престилката. Много близки по орнаментална украса с македонските убруси и сокаи са триъгълната кърпа за глава у мариците, везана с коприна на конопено платно, и плътно орнаментираната качулка. Мариите

орнаменти имат паралели с видинската и плевенската шевица (вж. по-нататък). Много сходства има между българските и украинските геометрични орнаменти. В подолските шевици се срещат „криулки“ (като българските кривулки, криволички), безкрайната спирална линия и зигзагообразният меандричен орнамент, S-овидната със зъбчат контур фигура – в Полтавска област, различните стилизации на човешки фигури – в Харьковска, Полтавска и Виницка области.<sup>34</sup> Общи за целия славянски свят са старинните везбени орнаменти „дървото на живота“, „свастичен кръст“, „великата славянска богиня“, „плаващите патици“ (Ив. Коев).

<sup>34</sup> Е. О. Гасюк, М. Г. Степан. Художественное вышивание. Киев, 1983, с. 33; Українські народні вишивки. Львівська область, Київ, 1961.



2. Шивица от шопски ръкав на женска риза от Горна баня. Началото на XX в.

В състава на геометричните мотиви участват най-често точки (изобразявани по технически причини като кръстчета, пъпки и много рядко използвани самостоятелно, например в капанската носия), прави, криви, зигзагообразни линии, кръгове, ромбове, многоъгълници, звезди, спирали, меандър. В самия квадрат често се вписва ромб, шестоъгълник и разнорамени звезди. Кръстът се представя като правилен, разностранен или полегат. Среща се и закръглен кръст във вид на ромб или шестоъгълник, даже и с кълбовидна форма – във вземто на смолянския вълненник. Тази по-сложна интерпретация на кръста, обогатена от кола и спирали, е по-трудно разгадаема и отразява старинни начини за отбелязва-

не на „празници в земеделския календар“, за отбелязване на дните за посев, жътва, събиране на реколтата. Като съставен елемент от архаични композиции, образът на розетката се слива с кръста и образува кръстообразна розетка с четири, пет и най-често осем закръглени или заострени върхове.

В югозападните земи се отбелязва предпочитание към геометричния орнамент, което е видно и от старинните македонски убруси и сокаи<sup>35</sup>, в които по-рядко се среща растителен и животински орнамент. Основната орнаментална украса по тях е ромбът в съчетание с различни други фигури в непрекъснат или прекъснат ред, допрени помежду си или поставени в рамките на орнаменталната площ. Тази плоскост е изпълнена с пояси от осмолитни розетки (ил. 1), с негативно изразени орнаменти от звездички в червено поле, с бели прекъснати меандрични форми по разделена на червени и черни правоъгълничета орнаментална ивица и зигзаг от неясни фигурки, подобни на делвички и други. Известно

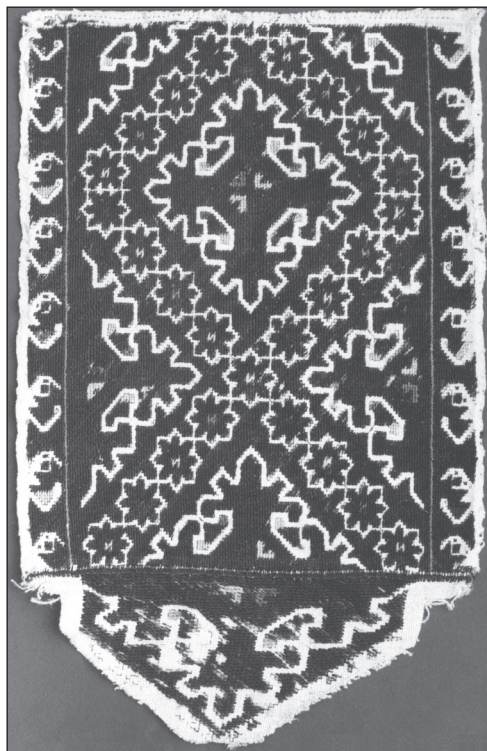
<sup>35</sup> Ст. Л. Костов. Сокай. – ИНЕМ, кн. I, С., 1921, с. 3–16; Македонски убруси и сокаи. – ИНЕМ, кн. V, С., 1925, с. 3–15.; Македонски народни везови. Собрала и уредила Марица Антонова Попстефанова, 1953; Angelina Crsteva. La broderie nationale Macédonienne, Skopje, 1975; М. Велева. За произхода на българския сокай въз основа на етнографски данни. – ИЕИМ, 1963, кн. VI, с. 157–169. Вж. А. Haberlandt. Volkskunst der Balkanländer, Wien, 1919, Tafel X, XI; М. Gavazzi. Vrela i sudbine narodnich tradicija. Zagreb, 1978; Е. Лепавцова. Българският сокай и сокайни шевници. СБНУ, кн. V, 1976; Ст. Л. Костов и д-р Е. Петева. Български народни шевници. II ч. Югозападна България и Македония. С., 1928 с. 8, 9; Е. Петева. Шевични паралели. – ИНЕМ, кн. X-XI, 1932, с. 125; Икбаль Мустафа. Албанские народные мотивы текстиля и трикотажа. Тирана, 1959 (книгата съдържа типологично сходни с българските везбени и плетени орнаменти).

отстъпление от чисто геометричната трактовка са дребните фигури в черен релефно извезан квадрат. Те наподобяват летящи птици, жаби и даже костенурка или църковен съд (утвар), увенчан от страни с кръстове.

В декоративно богатото вземо на мордвините се пазят следи от историко-културни и етнически връзки между народите и племената от волжкия комплекс. В изследванията на руски автори се посочват образци от народни произведения (шевици по кърпи от средата на XIX в., краища на кърпи от 70-те години на XIX в.), които са удивително сходни с техниката „стегнат ажур“ и с геометричната орнаментика от шевиците по провадийските месали, по габровските и шуменски сокаи.<sup>36</sup>

Геометрично орнаментирани са и много от софийските шевици<sup>37</sup>, работени на конопено платно с памучни конци (ил. 2). Силно геометризирани осмоъгълни розетки се редуват симетрично във вертикални редове. Везаните лунни сърпове и сърца загатват за някои народни космогонични представи.

Пример за негативно очертаване на контурите на геометричния орнамент с неизвезани места са някои от вълнените шевици по ръкави и поли на женски ризи от Граовско (ил. 3). Големите кръстовидни фигури са в огледална си-



3. Шевца от ръкав на женска риза. Граово. XIX в.

метрия, те са по-неподвижни и тържествени, докато розетките имат динамична подредба, поради липсата на плоскостна симетрия.

Шахматният ред е предпочитан в граовската шевица. Най-често той е образуван от две различни по цвят осмолистни и по-малки розетки (ил. 4). Това е характерен пример за геометризация на растителни форми като по-висока степен в развитието на везбеното изкуство. Особена геометризация на орнамента се постига, когато контурираите и с пътен червен пълнеж розетки се съпровождат от различни по дебелина листенца и с помощта на удължени кръстовидни рамене образуват огледална симетрия от правоъгълници с жълто-зелени или жъл-

<sup>36</sup> Вж. Т. А. Крюкова. Мордовское народное изобразительное искусство. Саранск, 1968; М. Маркелов. Саратовская мордва. Саратовский гос. этнограф. сборник, вып. I, Саратовск, 1922; И. И. Георгий. Описание всех в Российском государстве обитающих народов, М., 1776–1777, 4-томный сводный труд; Е. Мойсеевко. Русская вышивка XVII и начала XX в. Из собраний Эрмитажа. Л., Художник РСФСР, 1978; Л. Э. Калмыкова. Народная вышивка тверской земли. Л., 1981.

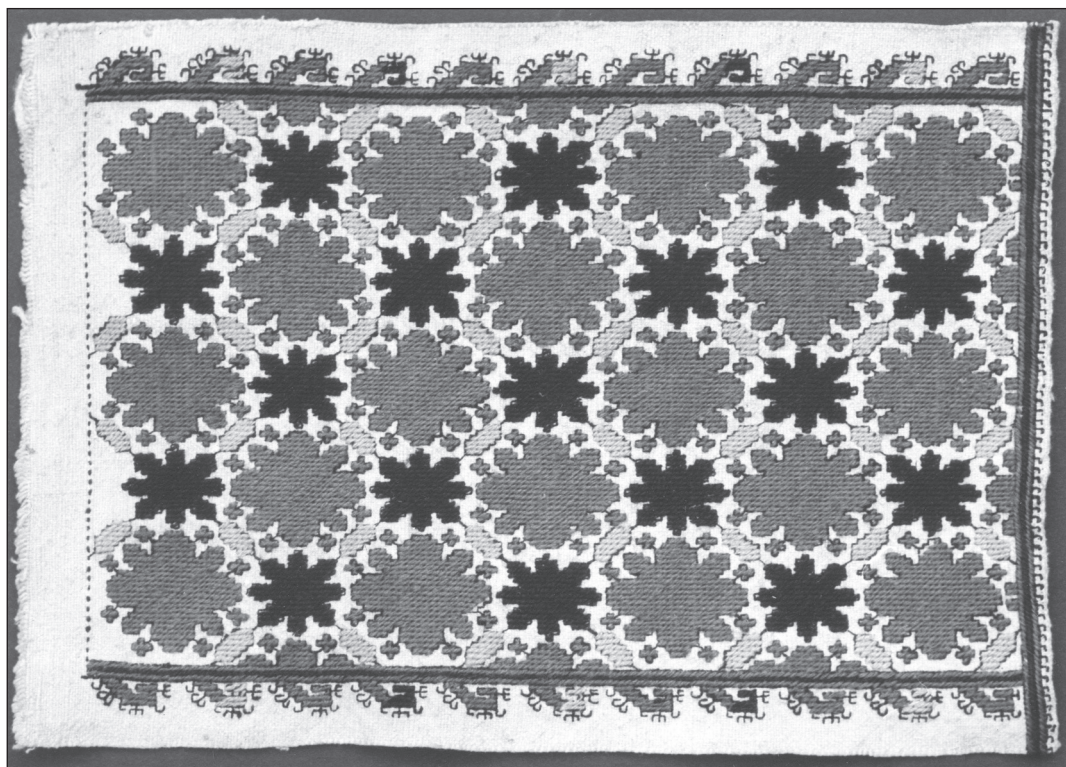
<sup>37</sup> Вж. Л. Маслинков. Софийска везба. С., 1973.

то-сини обърнати кръстове и сърчица (ил. 5).

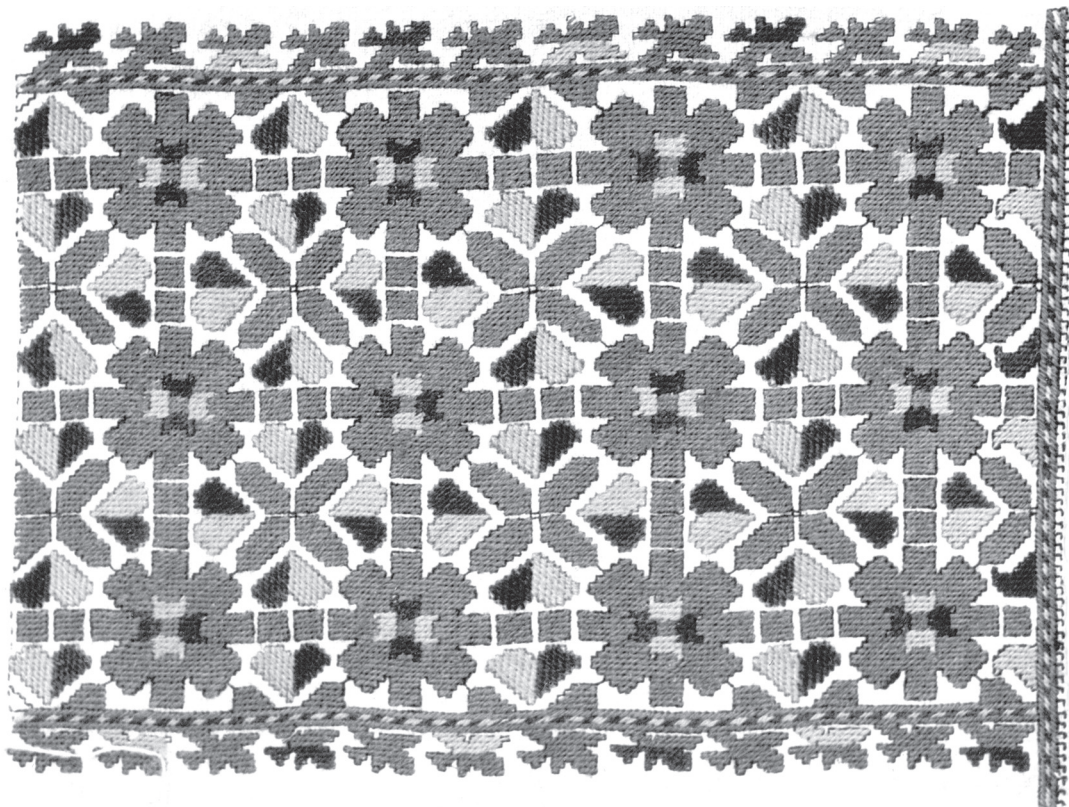
Много образци и от чувашкото ве-змо имат орнаментално сходство с гра-овската шевица. То се изразява в начина на геометризацията на орнаменталната повърхност, в преобладаването на наситената кафява тоналност, раздвигена от жълти и светлозелени акценти, или в явното предпочитание към осмоъгълната фигура.

Сред многобройните разновидности „рамци“ (раменна, рамкирана украса) и „пручки“ (пръчки) в северозападната шевица най-често се среща самостоятелната или свързана с общата композиция ромбична фигура, разгърната в цяла квадратна площ, с опрени по средата на стените върхове и запълнена с ромб-

чета и триъгълници, образуващи голям обърнат кръст (ил. 6). При „пручките“ двустранно разположените триъгълни-чета са необикновено малки по размер и се съпровождат от кукички в раздвиген ритмичен ред, очертаващи ясно негативния орнамент от зигзагообразна черта или праволинеен меандър. На геометричен ивичен ред се подчинява и характерният за тази шевица четирицветен колорит, решен независимо от графичните изображения, което, от своя страна, намалява геометричната орнаментална строгост. Симетрично разположени са както графичните, така и цветните изображения. При квадратната орнаментална площ на „рамците“ симетрията е постигната чрез еднакво оцветяване на срещуположните триъгълни фигури. М.



4. Шевица от ръкав на женска риза, Граово. XIX в.



5. Шевица от ръкав на женска риза, Граово. XIX в.

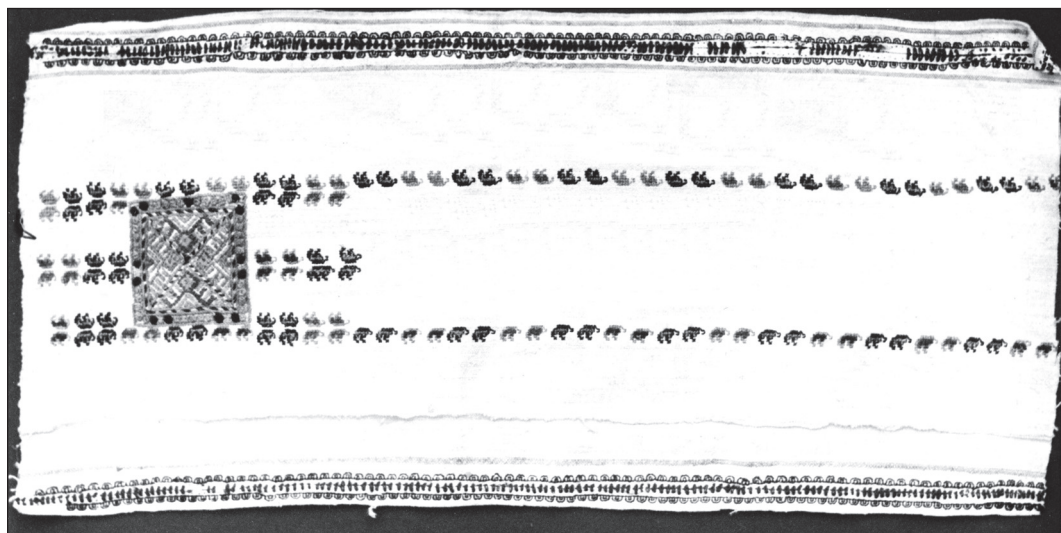
Велева открива три начина за изразяване на симетрията в правоъгълните „рамци“, като приема синия и зеления цвят с противопоставения им черен цвят за еднакви и по този начин допуска възможността симетрията да се счита за условна.

Техническите и орнаментални особености на този вид везба се наблюдават в шевиците от ръкав на женска риза от с. Аксаково, Варненско; по шевиците от Видинско, с. Ново село, в които геометричният орнамент е негативно очертан (особено в „пручките“), а откъм опаката страна се образува обратен орнамент. Геометрична е и шевицата по пазвите на ризите в Троянско (с. Старо село) с ярки оранжеви квадратчета и негативни орнаменти от срещуположно обърнати две по две лулички и мустачки; правоъгълна-

та шевица от рамо в Русенско, разделена с оформени с друг вид везмо диагонали.

Сходна по своята обща геометрична форма с видинската, плевенската шевица е много по-плътна и с обикнати Z-форми, срещани твърде често и в шевицата на мариийците.<sup>38</sup> Геометричен характер има и везмото на плевенските ръкави – „пърки“, с плътно извезани, доближени или поставени на обща T-образна основа зъбчати правоъгълници. В друг вид „пърки“ – с плътно черно везмо – правоъгълните полета са изпълнени с ъгълчета, ситен зигзаг и свастич-

<sup>38</sup> У нас и в Русия се пазят подобни образци: НЕМ, инв. ном. 44598; НЕМ, инв. ном. 14611, НЕМ, инв. ном. 15278; РЭМ, инв. ном. 1069–628; НЕМ, инв. ном. 16693.



6. Шевица от ръкав на женска риза, Видинско. Втората половина на XIX в.

ни фигури. Шевицата по пазвата от врачанската мъжка риза (ил. 7) се отличава често с непрекъснат ред от ромбоидни фигури с негативен зъбчат контур.

Твърде характерни са шевиците по краища на месал („шитя“) (ил. 8) с композиционна схема от рамкирани правоъгълници и с орнаменти, които крият древна символична, заклинателно-магическа функция. Везбената украса по месал за млади булки е в плътни „шит'ета“ и с „пити“ (разноцветни правоъгълници) с изображение на религиозен символ, най-често кръст. „Големият край“ на невестинските забрадки у хърцоите от някои села по Провадийското плато е с многоцветна шевица, изпълнена със „стегнат ажур“ като сокаената „дупчена“ шевица от Габровско. За дългия път на развитие на орнаменталната украса по неизменно белите месали – една трайно наследена славянска традиция – свидетелстват подчертаната стилизация и трансформацията на животинските орнаменти в геометрични.



7. Шевица от пазва на мъжка риза, с. Кунино, Врачанско

Петнадесетината запазени наименования на мотиви са свързани най-вече със земеделски сечива и инструменти, домашни вещи, имена на животни и растения, даже и с родови инициали.

В „отбрани шитя“ (с две известни наименования „райкиният бор“ и „трендафилите“) дългите страни са „пачени“ с „рядко“ и „гъсто пачило“, т.е. везани са със старинни мотиви от дребни черни фигури на птички и по-рядко на кученца.<sup>39</sup> Понякога в симетрично разположените орнаменти „пити“ освен кръстовидната фигура са извезани и много други неясни и загадъчни форми, наподобяващи опъната кожа, костенурка, жаба, обърнати кръстове, които говорят за магически характер на символа.<sup>40</sup> В други случаи „питите“ са със силно назъбен контур, който заедно с малките четириъгълничета в средата може да се асоциира с бойни кули. Средната фигура е вертикално разположена и се състои от два обърнати трапеца със сакрално внушение – наподобяват чаша, фонтан. Изключение от геометричната орнаментика прави т.нар. *воден месал* за възрастни жени, който е с шевица от стилизирани цветя.

Сред различните народи шарките във вид на кръгове са сходни и са свързани в

повечето случаи пряко с изображенията и представите за небе и небесни светила. Тези изображения по правило не са производни форми, а първични фигури, от които се развиват други видове розетки, запазили значението си на соларни знаци. В древноегипетското йероглифно писмо с кръг се е изобразявало небе, а с кръг и точка – слънце. Същите знаци срещаме и в най-древни образци от китайската писменост. За алтайците и за минусинските татари обикновено символ на слънцето е кръг с ореол, понякога с точка вътре. Кръглите фигури в славянските произведения от X–XIII в. дават основание да ги смятаме за символи на огъня, слънцето, за езически знаци с магическа функция.

У нас са известни само три разновидности на кръговия орнамент – обикновен кръг, кръг с точка в центъра и концентрични кръгове, които най-често се съчетават с други прости геометрични мотиви – прави, паралелни линии, точки, зигзаги, полукръгове. Кolkото по-старо е народното произведение, толкова по-ясно се открива в него изобилие на соларни знаци. Това особено добре се вижда в запазени изображения на небесните тела в самоковската, софийската и дупнишката шевица.

Изследването на геометричния орнамент създава големи затруднения поради сложността да се открие неговия произход и срещаните у различните народи еднакви орнаментални мотиви се подлагат с редки изключения на противоречиви тълкувания. Липсата все още на общоприета класификация на орнаменталните мотиви се обяснява главно с неизяснените особености най-вече на геометричния орнамент в началните периоди от неговото развитие. Повечето от изследователите, според нас, неспра-

<sup>39</sup> Вж. М. Николова. Месалите старинни невестински забрадки. Народен музей във Варна, кн. VI, Варна, 1970, с. 13–32.

<sup>40</sup> Хр. Вакарелски. Етнография на България. С. 1974, 715–724; П. Пунтев. Произход на някои елементи от българските народни везбени орнаменти. I конгрес на БИД, с. 227–233; А. Афанасьев. Поэтическое воззрение славян на природу. Т. 1–111, М., 1868, стр. 277–343. (Поэтические воззрения славянъ на природу) – т. I–III. Опыт за сравнителното изучаване на славянските предания и вярвания във връзка с митични сказания у други родственни народи; Е. Петева. Животински и човешки фигури в българската текстилна орнаментика. – ИНЕМ, кн. VIII–IX, С., 1929, с. 125.



8. Краища от месали: а) край от месал, Провадийско. XIX в.; б) край от месал, с. Черковна, Провадийско. XIX в.; в) шевица от сокай, Габровско. XIX в.; г) край от месал, Новопазарско. XIX в.

ведливо пренебрегват чисто художественото предпочитание и усет при формирането на геометрични мотиви и по този начин недоотчитат вътрешните духовни

импулси, художествената интуиция. А и къде е наистина основанието да се смята появата на условни форми като задължителен резултат от последователната