

ГОДИШНИК
НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
Философски факултет

Културология

ANNUAL
OF SOFIA UNIVERSITY
“ST. KLIMENT OHRIDSKI”

Faculty of Philosophy

Cultural Studies

СОФИЯ 2024



SOFIA 2024

ТОМ/VOLUME 3

УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ST. KLIMENT OHRIDSKI UNIVERSITY PRESS

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

проф. д-р Райна Гаврилова (главен редактор)
проф. д.н. Иван Кабаков
проф. д.н. Цветелин Степанов
доц. д-р Галина Гончарова
доц. д-р Валентина Георгиева (водеща броя)
гл. ас. д-р Кирил Василев
гл. ас. д-р Иво Страхилов
гл. ас. д-р Славка Каракушева

© Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Философски факултет
2024

ISSN 2815-3685

СЪДЪРЖАНИЕ

Уводни думи	7
Иван Еленков. Към историята на специалност „Културология“ в Софийския университет. Общи бележки върху институционалния контекст на възникването на науките за културата у нас и ранното им развитие	9
Антон Ангелов. Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство и ролята му за дефинирането на популярната култура на социализма	24
Иван Кабаков. Графитите като монументално изкуство и ново наследство	45
Милена Звънчарова. Културна компетентност и когнитивни уклони: Фактори за въздействие при формирането на културна осъзнатост	69
Milena Krachanova. Tools for sustainable development of world cultural heritage: The role of heritage impact assessment	78
Виктория Лекова. В пресечната точка на културата с политиката: Поглед към меката власт	92
Паула Ангелова. Феноменологичната антропология. Проблеми и контексти	108
Зорница Петрова. Парадокси на автентичността	124
Любослава Христова-Петрова. Колко тежи изкуството? Игра и сериозност от Кант до Ватимо	134
Eleonora Staykova-Misheva. How the genderless becomes gendered? Gender stereotypes in the popular children’s TV show “Peppa Pig”	168
Галина Йотова. Носталгия и фотографски образ	184
Алексей Пампоров. Митове за изнасилването и сексуалната злоупотреба с деца в България: Резултати от изследване сред студенти в пет университета	198
<i>In memoriam</i>	
Жана Дамянова. Ивайло Знеполски	221
Велислава Петрова. Ивайло Дичев	223
<i>Нови издания</i>	
Александър Николов. Българската средновековна държавност (за Цв. Степанов. <i>Еволюция на българската държавност IV – IX век</i>)	225

Райна Гаврилова. По пътя на монотеизацията (за <i>Mass Conversions to Christianity and Islam, 800–1100</i>). Edited by Tsvetelin Stepanov and Osman Karatay)	229
Елеонора Стайкова – Мишева. Чисто и мръсно (за В. Петрова. <i>Отпадъкът като ресурс и въображение. Антропологически перспективи</i>)	232
Райна Гаврилова. Споровете около големия национален разказ. (за Г. Вълчев, <i>Историята и нейните обществени употреби. Културни и политически проекции на българската история от Възраждането до края на Първата световна война</i>)	236
Научен живот	
Милена Крачанова. Среща на изследователите на културното наследство – международен семинар „Heritage Matters: Fostering Cultural Awareness and Professional Development (SkillFoster)“ в Университета Еразъм, Ротердам	238
Валентина Георгиева. Конференция „Поп-култура, поп-политика – Дигиталният обрат“ в памет на Ивайло Дичев	240
За авторите	245

CONTENTS

Introduction	7
Ivan Elenkov. To the history of the Department of Cultural Studies at Sofia University. General notes on the institutional context of the emergence of cultural sciences in Bulgaria and their early development	9
Anton Anguelov. The first all-bulgarian competition for masters of <i>estrada</i> art and its role in defining the popular culture of socialism	24
Ivan Kabakov. Graffiti as monumental art and a new heritage	45
Milena Zvancharova. Cultural competence and cognitive biases: Factors of impact in the process of formation of cultural awareness	69
Milena Krachanova. Tools for sustainable development of world cultural heritage: The role of heritage impact assessment	78
Victoria Lekova. In the intersection of culture and politics: A gaze into soft power	92
Paula Angelova. Phenomenological anthropology. Problems and contexts	108
Zornitsa Petrova. Paradoxes of authenticity	124
Lyuboslava Hristova-Petrova. How much does art weight? Play and seriousness from Kant to Vattimo	134
Eleonora Staykova-Misheva. How the genderless becomes gendered? Gender stereotypes in the popular children's TV show "Peppa Pig"	168
Galina Yotova. Nostalgia and photographic image	184
Alexey Pamporov. Rape and child sexual abuse myths in Bulgaria: Outcomes of a survey among students at five universities	198
<i>In memoriam</i>	
Zhana Damyanova. Ivaylo Znepolski	221
Velislava Petrova. Ivaylo Dichev	223
<i>New publications</i>	
Alexander Nikolov. Bulgarian Medieval Statehood (about Tsv. Stepanov. <i>Evolution of Bulgarian Statehood IV–IX century</i>)	225
Rayna Gavrilova. On the path of monotheisation (about <i>Mass Conversions to Christianity and Islam, 800–1100</i> ". Edited by Tsvetelin Stepanov and Osman Karatay)	229

Eleonora Staykova-Misheva. Clean and unclean (about V. Petrova. <i>Waste as resource and imagination. Anthropological perspectives</i>)	232
Rayna Gavrilova. The debates about the grand national narrative. (about G. Valchev, <i>History and its public uses. Cultural and Political Projections of Bulgarian History from the Renaissance to the End of World War I</i>)	236
<i>Academic life</i>	
Milena Krachanova. Meeting of Cultural Heritage Researchers – International Workshop “Heritage Matters: Fostering Cultural Awareness and Professional Development (SkillFoster)”, Erasmus University Rotterdam	238
Valentina Gueorguieva. Conference „Pop-culture, pop-politics – the digital turn“ in memory of Ivaylo Dichev	240
Contributors	245

Държете в ръцете си третата книжка от *Годишника* на специалност „Културология“, който възобновихме по инициатива на нашата главна редакторка – проф. Райна Гаврилова – през 2022 г. Той започва с един много важен текст, проследяващ документалните свидетелства за основаването на специалността преди повече от 40 години и хвърлящ светлина върху намеренията на основателите ѝ и първия учебен план. Този текст дължим на дългогодишните и старателни усилия на нашия изтъкнат колега проф. Иван Еленков да запази историята на специалността достъпна и за следващите поколения.

След този важен откриващ текст, томчето е организирано съгласно основните три направления, заложили в учебния план от основателите на катедрата: история на културата, приложно културознание и теория на културата. Тази схематична структура удържа в едно иначе твърде разнопосочни изследователски дирения и методологии.

В края на томчето отдаваме почит към паметта на двама колеги, които изгубихме без време през 2023 г. и за които скърбим – професор Ивайло Дичев и професор Ивайло Знеполски.

През изминалата година излязоха от печат поне шест монографии на членовете на нашата малка общност. В настоящия том включваме рецензии за четири от тях, с надеждата да събудим интерес у по-младите ни читатели да се запознаят с (част от) книгите. И не на последно място, разказваме за два научни форума от иначе много по-богатия научен живот на общността.

Водеща броя
Доц. д-р Валентина Георгиева

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

КЪМ ИСТОРИЯТА НА СПЕЦИАЛНОСТ „КУЛТУРОЛОГИЯ“
В СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ.
ОБЩИ БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ ИНСТИТУЦИОНАЛНИЯ
КОНТЕКСТ НА ВЪЗНИКВАНЕТО НА НАУКИТЕ
ЗА КУЛТУРАТА У НАС И РАННОТО ИМ РАЗВИТИЕ¹

ИВАН ЕЛЕНКОВ

Настоящото кратко изследване постига фактографско проследяване на процеса, свързан с обособяването на изследванията, полагане основите на преподаванията и възпроизводството на организационно-управленския потенциал на културата в Народна република България. В пряка връзка с този процес се разглежда ранната история на специалност „Културология“ в Софийския университет и перспективите пред продължаващото изграждане на нейната академична и изследователска идентичност.

Ключови думи: Културология; Обучение и възпитание на културни кадри; Обособяване на специализирани научни изследвания, посветени на културата; Научноизследователски институт по културата.

¹ Най-ранният вариант на този текст бе четен като доклад на конференция по промяна на учебния план на специалност „Културология“ през декември 2006 г. във Владая. През 2009 г. бе публикуван в сп. „Алтера академика“ под заглавие: „Изследвания, преподавания и възпроизводство на организационно-управленски потенциал на културата в социалистическа България. Общи бележки по институционалния контекст на възникването и ранното им развитие“. В настоящата му публикация той се появява преработен и допълнен.

TO THE HISTORY OF THE DEPARTMENT
OF CULTURAL STUDIES AT SOFIA UNIVERSITY.
GENERAL NOTES ON THE INSTITUTIONAL CONTEXT OF THE EMERGENCE
OF CULTURAL SCIENCES IN BULGARIA AND THEIR EARLY DEVELOPMENT

Ivan Elenkov

The present short study aims to trace the facts in the process of outlining the field of research in cultural studies, and laying the foundations of teaching in this field, as well as the formation and reproduction of organizational and managerial potential in the domain of culture in the People's Republic of Bulgaria. In direct connection with this process, the early history of the Department of Cultural Studies at Sofia University and the prospects for the continued development of its academic and research identity are examined.

Keywords: Cultural Studies; Training and education of cultural personnel; Designation of specialized scientific research dedicated to culture; Research Institute of Culture

За преподавания, изследвания и управление на културата у нас за първи път се отваря дума към средата на 1960-те. Извън пропагандата, което е друга отделна голяма тема, до тогава тази проблематика най-общо се приема за принадлежаща към управлението на системата на висшите и средните училища по изкуствата, подведомствени на Управление „Изкуство“ на Министерството на културата (1954–1958 г.), след него на обединеното Министерство на просветата и културата (1958–1963) и после на Комитета за култура и изкуство (от 1963 до 1967 г.).

След Първия конгрес на българската култура през май 1967 г., „възпитанието и обучението на културни кадри“ вече се третира като материя различна от преподаванията и изучаването на изкуствата. Вследствие конгресните решения още същата година са учредени три полувисши института за т.нар. „културно-просветни кадри“ в Благоевград, Варна и Хасково, подготвящи читалищни администратори, организатори на текущи празнично-юбилейни поддържащи дейности и чествания към т.нар. „обществени организации“, художествени ръководители на изпълнителски колективи и организатори на казионни обществени прояви в широкото поле на т.нар. „художествена самодейност“. От тогава в структурата на преобразувания след конгреса и обновен „Комитет за изкуство и култура“ вече има специален Отдел „Образование и подготовка на кадри по културата“ с три поделения:

1. На разпорежданията на поделение „Висши и средни училища по изкуствата“, са подвластни средните осем музикални училища, двете художествени гимназии и Държавното хореографско училище; полувисшия „Библиотечарски институт“, а от началото на 1970-те – и полувисшия естраден отдел към Българската държавна консерватория. Към него са още и висшите Българска държавна консерватория, Висш институт по изкуствата „Николай Павлович“, Висшия институт по театрално изкуство (ВИТИЗ) и Висшия музикален педагогически институт в Пловдив.

Второто поделение е „Институти за културно-просветни работници“ и изцяло е посветено на ръководството на трите полувисши гореспоменати учебни заведения в Благоевград, Варна и Хасково.

Третото поделение е „Детски музикални и балетни школи“ (ЦДА, ф. 405, оп. 8, а. е 29, л. 1–3).

Една от важните директивни насоки на Втория конгрес на българската култура през декември 1972 г. е да бъде създадена „единна система за подготовка на културни кадри“; на тази проблематика е посветен и специален пленум на Комитета през 1973 г. Документацията му би могла да се определи като *първи цялостен проект* за йерархически изградена единна организация за създаването и възпроизводството на управленски потенциал на културата в социалистическа България и, особено важно, изграждане и утвърждаване на институционални звена за специализирани научни изследвания, посветени на различни измерения на културата.

Пленумът установява като налични към момента, необходими и занаяпред, шест вида „културни кадри“: 1. Художествено-творчески; 2. Културно-просветни; 3. Научно-изследователски и педагогически; 4. Ръководно-управленчески; 5. Помощно-художествени и технически кадри и 6. Административно-обслужващи (ЦДА, ф. 405, оп. № 9, а. е. 38, л. 1–62.).

„Художествено-творческите“ израстват във висшите и средни училища по изкуствата. Трите полувисши института са насочени към производството на „културно-просветни“, „помощно-художествени“ и „административно-обслужващи“ „културни кадри“. По отношение на качеството на това производство обаче пленумът констатира, че завършилите ги не добиват необходимата подготовка и срещат големи трудности както при постъпване на работа, така и в конкретните си изяви. Като основна причина за това се посочват програмата и срокът на обучение в тях. Полувисшите институти били буквално образ и подобие на такива в Съветския съюз, но учебните планове на съветските, които почти изцяло били висши със срок на обучение 4–5 години, били механично пренесени в учебните планове и програми на нашите, само с 2-годишен срок на обучение. Този факт, констатира заместник-председателят на КИК и докладчик пред пленума доц. Рачко Рачков, „да се изучава от всичко по нещо, а накрая – нищо“, будел недоволство сред студентите и бил главната причина те да не получават определена специалност. Пленумът решава да бъде уточнено посписъчното съдържание на компетентностите на специалността „културно-просветник“, каквато се вписвала в дипломата на завършилите, и, много важно от значение за бъдещата кадрова стабилност, в републиканската щатната таблица се включи несъществуващ дотогава нов щат „културно-просветник“. Очевидно с грижа за проблематичното им дотогава настаняване на работа, пленумът предписва още да се разработи учебна програма, която би дала възможност на завършващите, независимо дали са „културно-просветни“, „помощно-художествени“ и „административно-обслужващи“ кадри да

получават и втора специалност „ръководител на колектив за художествена самодейност“ – съответно музикален, певчески, танцов, театрален, художествено-изобразителен, литературен и пр. Още, от учебната 1974/75 г. да бъде променен срокът на обучение в Хасково и Благоевград на 3 години, а във Варна на 4–5, като варненският полувисш институт стане висше учебно заведение с прием на студенти редовно и задочно обучение². Отделно на пленума се мисли профилирането на журналисти с изрична насоченост в областта на културата.

По обучението на т.нар. „ръководно-управленчески“ кадри пленумът достига много внимателно съществуващата от зарите на комунизма и изцяло още нормална за това време у нас система на партийни назначения. Особено през 1960-те, тази система се разширява съществено с практиката на „квалификации“ и „преквалификации“ на политическия ръководен кадър с оглед щатовеите из конкретното поле, в което ще се прилагат неговите ръководни решения относно културата. Като принцип, по който се говори непрекъснато от 1963 г. насетне, съществува и т.нар. „обществено-държавно начало в управлението на културата“, което означава, най-кратко казано, експертно самоуправление, под върховен партийен контрол; а по-пространно обяснено „обществено държавното начало“ означава, вместо непосредствено политическо ръководство от назначен партийен функционер, „инструктор“, (каквито са от края на 40-те и през 1950-те години председателите на Комитета за наука, изкуство и култура Вълко Червенков, Сава Гановски, Рубен Леви, Демир Янев и тям подобни на по-ниски организационни равнища) да бъдат „издигани от самите творци“ изборни кандидатури из собствените им среди (какъвто е показният случай с поета Павел Матев, избран на Първия конгрес на културата през 1967 г. на председателския пост и екипът му по низесходяща линия в управлението на Комитета за изкуство и култура (КИК; вж. по-обстоятелствено в Еленков, 2008).

В началото на 1970-те на експертната подготовка и преподготовка за всички ръководни кадри (от ръководството на КИК до общинските Съвети за изкуство и култура) се гледа вече като на абсолютно задължителна и, за разлика от предишните десетилетия, що годе последователно се отстояват цензовият и образователният критерии при техния подбор. На най-високо управленско ниво в системата на КИК те се обучават в прословутия ЦУРК (Център за усъвършенстване на ръководни кадри) при Академията за обществени науки и социално управление на ЦК на БКП (АОНСУ, съществуваща от 1969 г.). Много от обучаемите там добиват и дипломи за завършено висше образование по конкретни специалности, каквито до тогава те нямат, законово обосновани като равни на придобиваните дипломи в съществуващите висши учебни заведения из страната.

² Което в действителност не се случва.

Ръководните щатни „културни кадри“ от по-ниските нива в окръжните съвети за изкуство и култура, градските, районните и общинските съвети за изкуство и култура, Координационните съвети за изкуство и култура в Аграро-промишлените комплекси (АПК), ръководителите на междусъюзните и някои съюзни културни домове на професионалните съюзи, на младежките културни домове, заведущ-отделите „Културно-масов“ на Окръжните съвети на Българските професионални съюзи (БПС), Окръжните комитети на ДКМС, Окръжните комитети на ОФ по културно-управленски проблеми се обучават във филиалите на АОНСУ по окръзи и междуокръжните партийни школи чрез едномесечни специализирани курсове.

Директорите на театрите, заместник-директорите, главните режисьори, главните диригенти, ръководителите художник-проектанти (лица много често до тогава пряко политически назначавани) по собствените си управленско-творчески проблеми се обучават централно в специализирани курсове, организирани от самия КИК.

Всички режисьори, диригенти, драматурзи, критици, художник-проектанти и пр. като потенциален управленски кадър се включват в семинарна форма на обучение по определени теми, на базата на конкретни конюнктурни национални мероприятия – например във връзка с организацията на годишни прегледи на драмата и театъра, общите художествени изложби, музикални празници и кинофестивали, сценографски изложби, юбилейни чествания и пр.

Относно „научно-изследователския кадър“, пленумът изтъква безусловната водеща роля на създадения малко по-рано т.нар. „Институт по културата“.

Учреден е с Разпореждане на Министерския съвет № 137 от 27 март 1971 г. и бива поставен на двойно подчинение към Комитета за изкуство култура и към Българската академия на науките; пълното му име е „Научноизследователски институт по културата“. Може да се допусне, че негов институционален предходник е съществуващият от средата на 1960-те години в системата на КИК отдел „Политика на културния фронт“, чийто началник, проф. Кръстю Горанов, поема съвсем за кратко директорския пост в новото звено, несъмнено в името на приемствеността относно политиката на културния фронт и за началното укрепване на новото звено (ЩДА, ф. 1Б, оп. 78, а. е. 868, л. 5 и сл.); със създаването на Института, въпросният отдел бива закрит. Според цитирания по-горе правителствен документ на Научноизследователския институт по културата се отдава водещата роля в йерархически градената единна организация за възпроизводството на управленски потенциал и в ръководството и провеждането на специализирани научни изследвания в тази област. Предписани са му следните задачи: да разработва проблемите, свързани с държавната културна политика, да положи на научни основи организацията и поеме ръководството на изучаванията в областта на изкуствата и културата; да провежда задълбочени изследвания по проблемите на теорията и историята на културата и изкуствата и да координира институционално съществуващата

научноизследователска дейност по тях в нашата страна; да осъществява научно-методическо ръководство на съществуващите научни и творчески подразделения в системата на КИК; да организира и ръководи разработването, както и сам институтът да подготвя прогнози за развитието на изкуството и културата в НРБ; да изучава и развива проблемите на културната интеграция със СССР и социалистическите държави, редом с възможностите за взаимноизгодното културно сътрудничество с всички прогресивни страни по света и т.н. (ЦДА, ф. 1Б, оп. 78, а. е. 868, л. 5 и сл.). За важността, която му се е отдавала тогава, говори още фактът, че в същия учредителен документ от 1971 г. Министерският съвет разпорежда императивно на Софийския градски народен съвет да осигури терен и започне постройката на модерна сграда за института, нещо което на практика до края на съществуването му така и не се случва.

Неговата вътрешно-организационна концепция, изследователски цели и конкретни активности са насочени да придават плът на основните идеи на режима за изследвания и управление на културата от тази епоха: екипът на института е в основата на гигантските разработки в дългосрочните програмни проекти по създаването на т.нар. „Национален комплекс „Художествено творчество, културна дейност и средства за масова информация“, „Всенародната програма за естетическо възпитание на трудещите се и младежта“ и мн. др. Във времето на председателката Живкова (след 1975 г.), по отношение на инициативите институтът има тясна връзка с т.нар. „Разработващ блок“ в Комитета за култура, първоначално вдъхновяван и направляван от тогавашния негов първи заместник-председател проф. д-р Ал. Фол, забележителен учен и по-сетне, до смъртта си, достоен преподавател в специалност „Културология“ към Софийския университет.

Институтът формално е първата научно-изследователска структура занимаваща се с „културологични“ проучвания в един смисъл не съвсем чужд и на витаещите и по настоящем представи за такива като „комплексност“, „интердисциплинарност“, „контекстуалност“ и пр. В едно „идейно задание“ във връзка с поредните реформи в Комитета за изкуство и култура, побудени с Постановление на Министерския съвет на НРБ и ЦК на БКП № 34 от 24 април 1974 г., „За по-нататъшното усъвършенстване управлението на културния фронт у нас“, за него се казва, че „Институтът координира в страната научно-изследователската работа по проблемите на културата и сам осъществява такава. Участва в разработката на въпроси свързани с управленческата дейност на Комплекса „Художествено творчество, културна дейност и средства за масова информация“ и пр. (ЦДА, ф. 405, оп. № 9, а. е. 81 л. 28).

Структурата на института има на върха си директор, политическа фигура, но и авторитет с предполагаем експертен статус. За периода на учредяването си през 1971 г. до края на това научно-управленско звено през 1992, той е бил ръководен от проф. д-р Кръстю Горанов (март–юли 1971 г.), Емил Шопов (юли 1971 – декември 1975), доц. Искра Борисова Велчева (януари 1976 до

октомври с. г.), проф. Елит Николов (ноември 1976 до април 1983 г., (също по-сетнешен преподавател в катедра „История и теория на културата“ в Софийския университет), проф. Димитър Филипов (юни 1983 до януари 1990) и накрая проф. Иван Джаджев от януари 1990 до юли 1992 (ЦДА, Историческа справка към фонд 1122, Научноизследователски институт по културата).

В помощ на директорите има налични научен секретар и помощник-директор.

Научният потенциал на звеното е разпределен в шест секции – „Управление на културата и културна интеграция“; „Прогнозиране и планиране на културата“; „Програмиране на конкретни изследвания по културата“; „Социология и психология на културата“; „Комплексни проблеми на художествената култура“ и шестата секция „Култура и научно-техническа революция“. Със своите поделения „Научно-техническа документация и библиотека“ и „Административно-стопанско звено“ общата численост на института през 1975 г. е 44 човека (ЦДА, ф. 405, оп. № 9, а. е. 81 л. 27).

С Постановление № 103/12 юни 1992 г. Научно-изследователският институт при Министерството на културата и БАН бива закрит (ЦДА, Историческа справка към фонд 1122).

Негово водещо издание е списанието „Известия на Института по културата“ (1975–1989 г.), като с пряко отношение към неговата дейност и в сътрудничество с други звена на Комитета за култура, БАН и творческите съюзи могат да бъдат посочени още изданията „Проблеми на художествената култура. Тримесечен бюлетин на Института за култура при КИК (1975–76 г.), „Проблеми на културата (1978–1983 г.), Проблеми на образованието по изкуствата и културата (1982–1984 г.), Култура, съвременност, личност. Серия 1. Емпирични социологически изследвания (1978–1982); Култура, съвременност, личност. Серия 2 – Международно културно сътрудничество (1978–1983); Научна информация по културата (1986–1989 г.) и др.

В края на 1970-те години въпросът за изграждане на единна система за подготовка и квалификация на т.нар. „културни кадри“ е поставен отново за разрешение с онзи замах, с който се отличават повечето от замислите и начинанията от времето на председателката на Комитета за култура Людмила Живкова. Нейната намеса и идеи биха могли да се определят като продължение, но и като втори, разширен, проект за обособяване на специализирани научни изследвания, посветени на културата и реорганизация на съществуващото възпроизводство на организационно-управленски потенциал на културата в социалистическа България.

В докладна записка на Живкова до Политбюро мотивацията за откриване на едно ново единно „Висше учебно заведение по културата“ се основава на обстоятелството, че към момента в структурите на Комитета за култура работели на щат около 70 000 души, от които само 12 000 имали висше образование. Близко 2500 били ръководен кадър от всички равнища – „масовици“

(организатори на културни събития с пропагандна насоченост от всякакъв порядък), главни специалисти в разработващите звена, програматори и „планисти“ на културата и пр. Отделно в ръководните структури на обществените организации – Отечественният фронт, Българските професионални съюзи, ДКМС, БНА, ГУТВ (Главно управление на Трудови войски) и др. с ръководна организаторска „културно-просветна дейност“ се занимавали над 1300 д. Всички тия по диплома имали по-обща друга специалност – най-вече партийно строителство, икономика, право, изкуствознание, военно образование и пр., но нямали подготовка тъкмо по управление и икономика на културата (ЦДА, ф. 405, оп. 10, а. е. 192, лист 105). Практиката до тук сочела, че производството на кадри за културно-просветна работа в трите полувисши института в Благоевград, Варна и Хасково не била вече никак подходяща форма, а и потребностите от точно такива били вече удовлетворени в национален мащаб (Пак там, л. 106).

Сега нуждата от висшисти с профил управление и икономика на културата, и особено от такива за работа в „националните творческо-производствени организации“, в окръжните и общински съвети за култура, в големите културни домове и читалища, в обществените организации била неотложна, а това били и зоните, в които относителният дял на специалистите, организаторите и ръководителите с висше образование бил осезаемо най-малък. Големите програми за Всенародно естетическо възпитание, Дългосрочната комплексна програма за издигане ролята на изкуството и културата за хармоничното развитие на личността и обществото в етапа на изграждането на развитото социалистическо общество и нейните подпрограми „Н. К. Ръорих“, „Леонардо да Винчи“, „В. И. Ленин“, „Константин-Кирил Философ“, „Алберт Айнщайн“, „Авицена“, и особено програмата по честването на 1300 годишния юбилей от създаването на българската държава, предполагали вече производство на съвършено различен тип културни събития от тия, произвеждани до началото и средата на 1970-те, с което императивно изисквали и друг административно-културен профил на техните организатори (За по-подробно и задълбочено разбиране контекста на предмета на настоящето изложение би могло да се погледне Еленков, 2013: 139–167).

Предложението на Живкова до Политбюро е да бъдат закрити полувисшите институти за културно-просветни кадри и се създаде единно висше учебно заведение, на което в един от факултетите ще се подготвят специалисти по проблемите на управлението на културата, вкл. и организатори на културно-масовата работа, предимно каквито до сега се изкарвали от обучението в Благоевград, Варна и Хасково. Освен това, предвид неудържимо развиващите се нови клонове на знанието като библиотекознание, библиография, книгознание, информатика и взаимодействията им с др. науки – психология, педагогика, кибернетика, електроника, вносителката на документа предлага Полувисшият библиотекарски институт (Институционален предходник на на-

стоящия УНИБИТ) и катедрата по библиотекознание и научна информация в СУ „Кл. Охридски“ да прераснат във факултет по библиотечно дело, книгоразпространение и научна информация към проектираното ново висше звено по културата (ЦДА, ф. 405, оп. 10, а. е. 192, лист 106-107).

Теоретичното профилиране и конкретно изследванията в областта на изкуствата към датата на документа (април 1981 г.) се извършвали разпръснато в отделни звена на ВУЗ и БАН – по изкуствознание, театрознание, кинознание, музикознание. Тия специалности съществували на най-общи идейно-теоретични основи и тяхното съществуващо раздробяване не позволявало подготовката в тях да бъде на най-високо специализирано теоретично равнище. Освен това чувствало се и пресищане от подобни специалисти, всеки уединен на своя си клон от познанието, затова към проектирания Висш институт по културата Живкова възнамерява да се открие обща специалност „изкуствознание“ с отделни специализации в основните форми на изкуствата (Пак там, л. 108–109).

И още, от втората половина на 1970-те за повишение на квалификацията предимно на някои ръководни кадри функционирала създадената след III конгрес на културата (1977 г.) Национална школа за следдипломна квалификация, със статут на факултет към Държавната консерватория. Състоянието и дейността ѝ обаче не отговаряли на съвременните изисквания; институционалната ѝ принадлежност към Консерваторията била формална и абсолютно случайна. Школата не била интегрирана към научно-изследователските звена по управление и икономика при Института по културата (Пак там, л. 109). Затова тази Национална школа за следдипломна квалификация би било добре да се преустрои, обособявайки се в пореден самостоятелен факултет към Висшето учебно заведение по културата.

Така планираният нов институт като единна централизирана структура за производство на културни кадри добива следната структура:

а) Факултет по теория и управление на културата:

- специалност „Естетическо възпитание“; (изрично за кадри по Всенародната програма за естетическо възпитание)
- специалност „Управление на културата“ със специализации „Теория на културата“ и „Икономика и планиране на културата“;
- специалност „Изкуствознание“ със специализации по основните форми на изкуствата.

б) Факултет по разпространение на духовните ценности:

- специалност „Библиотекознание“;
- специалност „Книгоразпространение“;
- специалност „Научна информация“.

Към този факултет се предвижда да бъде разработен филиал с 3 г. срок за редовно и 4 г. за задочно обучение на по-широк кръг специалисти в тези области.

в) Факултет за следдипломна квалификация:

В него би се осъществявали всички видове и форми на следдипломна квалификация на ръководните, организационно-икономическите и др. управленчески кадри на Националния комплекс „Художествено творчество, културна дейност и средства за масова информация“; той още ще провежда и специализациите на завършилите първите два факултета, особено свършилите по управление на културата.

Следдипломната квалификация и подготовката и преподаването на нови кадри за всички видове изкуства, включително и на ръководители на самостоятелни колективи, ще бъде осъществявана от съответните ВУЗ-ове по изкуствата, под координацията на единното Висше учебно заведение по културата.

г) Четвъртият факултет е именуван в документа „Международна школа по проблеми на културата“ и нему се чертае да обучава чуждестранни студенти по основните специалности на института, а също и да допълва квалификация на културни дейци от други страни, предимно развиващи се от Азия, Африка и Латинска Америка (ЦДА на РБ, ф. 405, оп. № 10, а. е. 192, л. 111–112).

Смъртта на председателката Живкова през 1981 г. отлага, а впоследствие осуетява напълно осъществяването на този мащабен проект.

Тъкмо през тази 1981 г. проф. д-р Николай Генчев подема с вдъхновението и страстта, присъщи на всичките му изследователски и организационно-управленски дела, инициативата за откриване на „Катедра по история и теория на културата“ в рамките на Исторически факултет на СУ „Климент Охридски“. Катедрата поема развитието си като специализация за студентите от горните курсове при всички факултети на университета.

Новото и различното от досегашните начинания и административно провеждани реформени почини е полагането на изследванията и знанията за културата в академичен контекст.

През 1985 г. начинанието вече се развива в проект за учредяване на отделна специалност „История и теория на културата“ към същия факултет със самостоятелен прием на студенти (вж. Основни положения на организационната структура и на учебния план на специалността „История и теория на културата“). Според документите на този замисъл, специалността трябва да бъде открита през учебната 1986/87 г. с първи прием на 40 д. редовни студенти чрез изпит по български език и история на България.

Чертае се тя да има четири научно-учебни звена („катедри“) – „История и теория на културата“, „Общо и сравнително изкуствознание“, „Библиотекознание и научна информация“ и „Архивистика и музейно дело“.

Редовно приетите студенти (както и студентите от всички ВУЗ в София, завършили четвърти семестър в съответните си специалности, проявяващи интерес към преподаваната проблематика) ще бъдат разпределени в шест профилиращи специализации – „История на културата“, „Теория и управление на културата“, „Изкуствознание“, „Библиотекознание и книгознание“, „Архивистика“ и „Музейно дело“.

Квалификационната характеристика на завършилия специалността „История и теория на културата“ със съответния профил, уверява, че неговата компетенция се записва в дипломата му за висше образование по следния начин: „Специалист по „История и теория на културата, профил... („История на културата“, „Теория и управление на културата“, „Изкуствознание“ и т.н.). Полето за приложение на придобитите умения се чертае като „научен работник по културология и изкуствознание, като преподавател по история на културата в средните специални училища по изкуствата и по естетика в гимназиите, като организатор и уредник в професионалните културни институти и учреждения, в държавните и обществените органи по управление на културата, като сътрудник в културните отдели на обществените организации (ОФ, БПС, ДКМС и т.н.) и в средствата за информация, като специалист по изкуствознание, архивистика, библиотечни и музейно дело“ (Пак там. Квалификационна характеристика на специалиста по история и теория на културата).

Специалността „История и теория на културата“ се проектира да осъществява в съответствие с правилника за следдипломна квалификация на кадрите с висше образование и по договор между Комитета за култура и СУ „Климент Охридски“ очевидно непостигнатото през 1970-те следдипломно обучение и преквалификация на ръководни и изпълнителски кадри от системата на културата из цялата страна, както и на собствените си възпитаници. По договор между СУ „Климент Охридски“ и съответните творчески съюзи, специалността би могла да предлага и творческа и управленска квалификация също и на творци на културата от най-висок разред.

Проектът предвижда изграждането на собствен Научен съвет по история и теория на културата с 29 членове, насочен към академичното развитие и йерархичното издигане на свързаните с науките за културата.

Учебният план на специалността, с оглед практическата ориентация и насъщаването на работа на обучаващите се в нея, се одобрява окончателно освен от министъра на народната просвета още и от председателя на Комитета за култура.

Обучението в професионалното направление и в кръга на основната подготовка предполага три степени (в духа на тогавашните проекти за реформи в образованието и „трестепенната структура“ на висшето образование):

Първата степен включва неизбежните в системата на висшето образование навсякъде идеологически дисциплини („История на БКП“, „Политическа икономика“, „Марксистко-ленинска философия“ и „Научен комунизъм“), фундаментални курсове („Обща теория на културата“, „Обща история на културата“ и „Обща история на българската култура“), както и специални, детайлизирани в преподаването конкретно знание дисциплини (19 на брой, сред които „История на античната и средновековна обща култура“, „История на културата на Новото време“, „Идеи и проблеми на културата на XX век“, „Античността в българските земи и средновековната българска култура“, „Българ-

ската култура през османския период и Възраждането“, „История на Новата и Най-новата българска култура“, „Българска народна култура“, „Сравнително културознание“, „Култура и комуникации“, „Науката в системата на културата“, „Организация и управление на културните процеси“, „Културна антропология“, „Естетика и теория на изкуството“ и др.) Тази първа степен включва още обучение по езици, педагогически дисциплини и ред факултативни дисциплини като „Проблеми на творческия процес“, „История и теория на литературата“ – съответно история и теория на музиката, на изобразителните изкуства, на театъра, на киното и др.

Втората степен на обучение се отнася до обучението в специализациите (*профилите*). В специализацията (профил) „История на културата“ намираме преподавания по „Методика на културно-историческото изследване“, „Изворознание“, „Българската култура и световния културен процес“, „Балкански култури“, „Световните религии и културата“ и др.

В профил „Общо и сравнително културознание“ намираме „Изкуството в системата на културата“, „Изкуство и технология“, „Религия, митология, изкуство“, „Зрелищни изкуства“ и др.

В профил „Теория и управление на изкуството“ се четат дисциплини като „Култура и жизнена среда“, „Култура и ценности“, „История на теориите за културата“, „Култура, политика, идеология“, „Исторически и съвременни институции на българската култура“.

По същия начин следва детайлизираното набелязване на четенията в профилите „Архивистика“, „Музеознание“ и „Библиотекознание и книгознание“.

Третата степен на обучение включва практики – едномесечна практика в културните учреждения след IV семестър, едномесечна практика с изследователски характер под патронажа на научен ръководител след VIII семестър и учебна практика в средните училища (за придобиване на учителска правоспособност).

Държавните изпити включват неизбежните „Основи на марксизма-ленинизма“ и разработката, под надзора на научен ръководител, и публична защита на „Дипломна работа“ по съответния профил.

Действителното създаване на самостоятелна специалност „Културология“ се случва обаче след разрива с историците и в структурата на Философски факултет на Софийския университет през 1990 година. Учебният план на специалността от тогава следва логиката на проекта от 1985 г. (Учебен план на специалността „Културология“ към СУ „Климент Охридски“ (проект). 15 октомври 1990 г.). Специализациите не са увеличени по численост, но са преобразувани по следния начин – „Теория на културата“, „История на културата“, „Митология, религия, изкуство“, „Библиотекознание и научна информация“, „Музейно дело“ и „Културна политика“. Действителното нововъведение е последната специализация, в рамките на която (не без връзка с преживяваното тогава и стратегическите посоки пред българското развитие от началото на

1990-те), намираме непознати до този момент курсове, като „Методология на организацията и управлението на културните процеси“, „Културални модели на човешките взаимоотношения“, „Култура и власт“, „Иновации и социокултурна адаптация“, „Правни основи на културмениджмънта“, „Културен пазар и маркетинг“, „Методики на партиципацията“ и др.

И понеже озаглавих тези страници „общи бележки“ върху институционалния контекст на възникването и ранното развитие на изследванията, преподаванията и грижите по възпроизводството на организационно-управленския потенциал на културата в България, бих обобщил накрая следното:

Очевидно академичното „прераждане“ на преподаванията и изследванията на културата с учредяване на специализация/катедра, а после и на специалност по история и теория на културата в Софийския университет през 1980-те е важна граница, отвъд която тези научни занимания се извеждат из контекста на политико-идеолого-управленските механизми на стария режим и им се придава друг статут. От тук, може би, иде ранният „дух“ на катедрата в опозиция на онази „политика на културния фронт“, обслужваща конюнктурните идеологизирани ведомствени начинания на Комитета за култура и насочеността на изследванията в „Института по културата“, на АОНСУ, както и на културната политика на „зрелия социализъм“ изобщо. По всяка вероятност част от него е и „историоцентричното“ начало на ранната академична културология – съпротива със знания за културата и човека из дълбините на времето спрямо текущата официална концепция за култура като властова техника от „зрелия социализъм“ за оповърхностено „производство на духовни ценности“, „обучение на културни кадри“ и „управление на социални процеси“. От друга страна, този дух не ще е без връзка и с „новото говорене“ за миналото през 1980-те и упреците към националната историография, на които първоучредителят, проф. д-р Н. Генчев, бе в много голяма степен подбудител и правеше това вдъхновено и всецяло отдадено през целия си живот. В този ключ е възможно да се четат учебните програми, съставени по магическия „интердисциплинарен подход“ в преподаванията и изследванията на културата като преодоляване на ограниченията на идеологията и националния наратив и сковаващото им влияние върху установените хуманитарни и социални науки у нас. Този, вероятно, е ключът за разбиране на идеалния мотив, на идеалните подбуди на конфликта с историците, на институционалния разрыв с Исторически факултет и на „преминаването на специалността към философите“.

Като стратегическо пространство за приложението на компетенциите на проектираните първи възпитаници („кадри“) обаче, катедрата от 1981 г. и ранните проекти за специалност от 1985 и 1991 г. стоят вписани непоклатимо в институционалния контекст на онази епоха и са насочени към неговото възпроизводство; противно на своя „дух“ те запълват една осезавана от началото на 1970-те години празнина за „единна система“. Но пък едва ли е било възможно да бъде и другояче и инак те едва ли биха и просъществували.

През 2021 г. излезе сборникът „30 години специалност Културология“. Юбилеят бе изцяло съсредоточен тъкмо в нея, в *специалността*, и именно от нейната история и от 90-те години насетне с това честване нейният академичен състав и ръководство разпознаха новото начало на летоброенето на собствената си история и научни дела.

Естествено, без противоречия и напълно оправдано – Комитетът за култура и културната политика на „зрелия социализъм“ от 1980-те отдавна не съществуват, „историоцентричното начало“ днес не е опора, не говори нищо и бива системно преодолявано; „духът“ понастоящем е свършено друг. Тъкмо последните 30 години са тия, които задават посоките и определят перспективите пред продължаващото изграждане на академичната и изследователска идентичност на специалността.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Еленков, Иван, (2013) „Културният календар на късния социализъм“. В: – Иван Еленков, Труд, радост, отдик и култура. Въведение в историята на идеологическото моделиране на всекидневието през епохата на комунизма в България. С., Издателство „Рива“, 2013, с. 139–167. [Elenkov, Ivan, (2013) „Kulturniyat kalendar na kasnia sotsializam“. V: – Ivan Elenkov, Trud, radost, odkih i kultura. Vavedenie v istoriyata na ideologicheskoto modelirane na vsekidneviето през епохата на комунизма в България. S., Izdatelstvo „Riva“, 2013, s. 139–167.]
- Еленков, Иван, (2008) Културният фронт. Българската култура през епохата на комунизма: политическо управление, идеологически основания, институционални режими. Издателство „Сиела“. С., 2008. [Elenkov, Ivan, (2008) Kulturniyat front. Balgarskata kultura през епохата на комунизма: politicheskо управление, ideologicheski osnovania, institutsionalni rezhimi. Izdatelstvo „Siela“. S., 2008.]

АРХИВНИ ИЗТОЧНИЦИ

- ЦДА, ф. 1Б, оп. 78, а. е. 868, л. 5 и сл. План, списъци, справки и др. за развитието на обществено-държавното начало в системата на КИК авг. 1970 – ян. 1976 г.
- ЦДА, ф. 136, оп. 53, а. е. 123, л. 7. Разпореждане на МС на НРБ относно създаване на Научноизследователския институт по култура 27. III. 1971 г.
- ЦДА, ф. 405, оп. 8, а. е. 29, л. 1–3 Устройство и задачи на КИК и др., май 1967 г.
- ЦДА, ф. 405, оп. № 9, а. е. 38, л. 1–62. Състояние и проблеми на кадрите в областта на изкуството и културата. Доклад пред III пленум на КИК, изнесен от доц. Рачко Рачков, зам. предс. на КИК, 30 юни 1973 година.
- ЦДА, ф. 405, оп. № 9, а. е. 81. Заседание на Председателството на КИК от 15. IV. 1975 г.
- ЦДА, ф. 405, оп. 10, а. е. 192. Доклад до ПБ на ЦК на БКП от Л. Живкова, член на ПБ, председател на Комитета за култура, относно откриване на ВУЗ по културата в София.
- ЦДА, Историческа справка към фонд 1122, Научноизследователски институт по културата.

ДРУГИ ИЗТОЧНИЦИ

Основни положения на организационната структура и на учебния план на специалността „История и теория на културата“ към Историческия факултет на СУ „Климент Охридски“ (проект). Архив на специалност „Културология“ при ФФ на СУ „Св. Климент Охридски“.

Учебен план на специалността „Културология“ към СУ „Климент Охридски“ (проект). 15 октомври 1990 г. Архив на специалност „Културология“ при ФФ на СУ „Св. Климент Охридски“

Квалификационна характеристика на специалиста по история и теория на културата. Архив на специалност „Културология“ при ФФ на СУ „Св. Климент Охридски“

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

ПЪРВОТО ОБЩОБЪЛГАРСКО СЪСТЕЗАНИЕ ЗА МАЙСТОРИ НА ЕСТРАДНОТО ИЗКУСТВО И РОЛЯТА МУ ЗА ДЕФИНИРАНЕТО НА ПОПУЛЯРНАТА КУЛТУРА НА СОЦИАЛИЗМА

АНТОН АНГЕЛОВ

Провеждането на Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство през 1954 г. е инициатива на Комитета за наука, изкуство и култура, която има ключова роля за дефинирането и установяването на съветската концепция за „естрадно изкуство“ като естетика, функция и организация в български контекст. Тази концепция ще се възпроизвежда в следващите повече от три десетилетия, очертавайки рамките на официалната популярна култура в този период. Чрез преглед и анализ на запазените архивни документи, свързани с подготовката и провеждането на събитието, предлагам своите изводи за същността на това събитие и изкуството, което то дефинира и лансира, а именно – предназначено за широка публика сценично изкуство, съчетаващо живо слово, музика, танц, акробатика, циркови номера – малки сценични форми, обединени в единен спектакъл. В хода на състезателните кръгове на събитието и дискусиите на оценяващото жури се изясняват характеристиките на естрадата и отликите ѝ от класическите академични жанрове. След състезанието естрадното изкуство се превръща в централизирана технология за достигане до необхванати или слабообхванати дотогава публики чрез контролиран културен продукт, идейно разположен между развлечението, сатирата и пропагандата.

Ключови думи: популярна култура; естрада; социализъм; състезание; институции; публики; практика

THE FIRST ALL-BULGARIAN COMPETITION FOR MASTERS OF ESTRADA ART
AND ITS ROLE IN DEFINING THE POPULAR CULTURE OF SOCIALISM

Anton Anguelov

The First All-Bulgarian Competition for Masters of Estrada Art in 1954 was an initiative of the Committee for science, art and culture, which has its key role for defining and importing the

Soviet concept of the estrada art in Bulgaria in terms of aesthetics, functions and organization. This concept would be reproduced in the following more than three decades and would set the frames of the state-supported official popular culture. Through quoting and analyzing the preserved archival documents related to the preparation and holding of the event, I offer my conclusions about the nature of this event and the art of estrada – a composite scenic art, combining spoken word, music, singing, dancing, acrobatics, circus acts – all together building up a unitary performance. The discussions within the jury in the course of the competition make it clear the specifics of this art and its differences to the classical academic genres. After the competition, the estrada art became a centralized technology for covering remote audiences by a centrally approved cultural content between entertainment, satire and propaganda.

Keywords: popular culture; estrada; socialism; competition; institutions; audiences; practice.

Темата за популярната музика от социалистическия период в България е по-подробно разработвана от изследователи едва в последните години. Веднага след 1990 г. извършващите се политически промени в Източна Европа привличат погледа на външни изследователи основно към рок сцената в бившите социалистически страни, включително България, като проявление на неконформизма (Ryback, 1990; Ashley, 1994). В следващите десетилетия погледът към популярните измерения на музиката от времето на социализма минава повече през активирането на паметта чрез мемоарните и биографични издания на или за изпълнители, композитори, музиколози и администратори (Янев, 2004; Генов, 2007; Кидиков, 2007; Тодоров, 2007; Иванова, 2009; Бодурова, 2010; Попов, 2010; Щерев, 2010; Велева, 2011; Стателова, 2019). Отдалечаването от края на периода и тенденцията към все по-детайлно изследване на различни политически, икономически и социални аспекти на социалистическите режими, допринесе за появата на увеличаващ се интерес и към темите за популярната култура и по-специално музиката (Taylor, 2006; Димов, 2019; Луканов, 2020; Ангелова, 2022).

Част от тази тенденция беше и работата по моята дисертация, занимаваща се с институциите, направлявали популярната музика в социалистическа България (Ангелов, 2015). Текстът, който предлагам сега, е в основата си сегмент от тялото на дисертацията и се съсредоточава върху ранната история на популярната музика от 50-те години, когато се изгражда първоначалната концепция за социалистическа развлекателна култура.

По примера на историко-реконструктивния метод, следван от Иван Еленков в монографията му за развитието на институционалното направляване на българската култура от този период (Еленков, 2008), изследването ми беше построено най-вече върху архивните документи на замесените институции, запазени във фондовете на Държавна агенция „Архиви“, както и други вторични източници като тематични периодични издания, имащи отношение към проблемите на популярната култура и младежите.

Централен за популярната музика, създавана в периода между края на 40-те и края на 80-те години на XX век в България и все още използван като етикет за популярния музикален жанр от периода на социализма, е терминът

„естрада“. Както и за „популярна музика“, така и за „естрада“ няма ясно установена дефиниция, тъй като смисълът на понятието е контекстуален, моделируем и променлив в различните подпериоди. Все пак под този етикет изглежда се поставя културна продукция с потенциал да достига до широките слоеве от обществото, в която ударението е повече върху убедителността и ефективността на посланията върху публиката, докато естетическите показатели, характерни за високата, наричана тогава „художествена“ култура, са поставени на втори план.

В процеса на изследването ми се откри едно от ключовите събития за очертаването на първоначалните характеристики на това сценично изкуство, а именно Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство, проведено през 1954 г. Мероприятието в голяма степен проправя пътя на развлекателната култура оттук нататък до края на социалистическия период като не само дефинира естрадата в съдържателен план според съветския модел, но и задава целите и принципите на нейното функциониране и разпространение. Документацията около организирането и провеждането на състезанието, както и последвалата дейност на естрадни колективи дава значителна конкретика за същността на явлениято естрада и неговата употреба – както от държавата, така и от субективните интереси на вълечените в него. Независимо, че естрадното изкуство придобива нови функции в хода на социалните промени след края на 50-те и до голяма степен получава нова външна „опакровка“, неговите основни характеристики се запазват до края на 80-те години. Настоящият текст има за цел осветли събитието и оттам да разкрие началният импулс, от който се развива естрадното изкуство в следващите повече от три десетилетия.

ПОДГОТОВКА НА СЪСТЕЗАНИЕТО

Трайна характеристика на културата, в това число музикалното изкуство, през разглеждания период е нейната институционализация. Всеки един етап от музикалния процес – концептуализация, създаване, квалификация на кадри, изпълнение, разпространение, е поверен или се контролира от определена държавно финансирана структура, администрация или предприятие, които трябва да прокарат държавната (а това значи и партийната) политика в това изкуство. Структура с пряко отношение към естрадата е Дирекцията за музикално творческо и изпълнителско изкуство (ДМТГИИ) към Комитета за наука, изкуство и култура (КНИК), на която от 1949 г. нататък е поверено ръководството на цялостната концертно-сценична дейност в страната (ДВ, бр. 77, 5 април 1949 г., 3–4). Към началото на 1953 г. Дирекцията, предизвикана от многократните ѝ констатации за „ниския уровень на нашето естрадно изкуство, [...] един от тези масови жанрове, които са най-достъпни за най-широките слоеве от трудещи се“ обосновава нуждата най-сериозно да се „обсъди

въпросът за подобряването на програмите и изпълнителското майсторство на наличния естраден кадър и за откриването на нови естрадни артисти“ и от провеждането на общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство¹. Този призив четем от писмо-покана, вероятно размножено и изпратено до специалисти, подканени да участват в свикването на 9 март 1953 г. нарочно съвещание с цел обсъждането на различни въпроси и съставянето на правилник за състезанието (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 176). Към писмото е приложена и специалната брошура „Бележки за естрадното изкуство“ (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 50, л. 39б–39в), преведена на български от статия на съветския артист Борис Петкер, която трябва да насочи кандидатите да подготвят репертоар в духа на представените в нея мисли за естрадно изкуство. На своите четири страници брошурата разкрива тогавашните предизвикателства пред съветската естрада и насоки за нейното развитие. Статията показва, че естрадният спектакъл представлява програма от редуващи се кратки „номера“, принадлежащи към различните родове класически сценични изкуства – рецитации, музика, танци, сценки, цирк. С критицизъм текстът се отнася към доскорошното възприемане на естрадата като лековато изкуство за развлечение, бягащо от големите теми, но и към механичното прикрепяне на идеен елемент в естрадните номера. Като необходими характеристики на това изкуство се определят идейната завършеност на всеки един естраден номер, достъпността на съдържанието му до широката публика и накрая празничността и увлекателността на програмата. Голямо място е отделено и на майсторството на естрадните артисти и характера на изпълненията им, на тяхното поведение, отношение към публиката и външен вид на сцената, а също така и на свързващата различните номера роля на конферансиетата. Според бележките на автора, именно въздействието върху публиката и нейното възпитание са онези ефекти, които трябва да бъдат постигнати чрез „боевото изкуство на естрадата“.

По-голяма конкретика около цялостната организация на събитието е отразена в разработения правилник за провеждането му, одобрен от Председателя на Комитета за наука, изкуство и култура Рубен Леви. Състезанието е насрочено за дните от 1 до 15 декември 1953 г. За участие се допускат кандидати, които попадат в следните четири основни жанрови групи: I група – художествено слово – групови и индивидуални изпълнения: съвременна и класическа поезия и проза; литературна композиция или монтаж на дадени теми; сценки и драматизации (монолози, диалози и пр.); хумор и сатира; II група – естрадни музи-

¹ Състезанието е част от поредицата общобългарски състезания в областта на сценичните изкуства, провеждани от Дирекцията за музикално творческо и изпълнителско изкуство, респективно КНИК. Преди него са организирани Първо общобългарско състезание за певци и инструменталисти (1948 г.) и Първо общобългарско състезание за деца и юноши певци и инструменталисти (1949 г.), Второ общобългарско състезание за певци и инструменталисти (1951 г.).

кални изпълнения, индивидуални и групови: естрадни песни със съпровод на пиано, акордеон или оркестър; естрадни куплети; инструментални естрадни изпълнения; музикални ексцентрици; музикални скечове; дуети, триа, квартети и пр.; III група – естрадно-танцови изпълнения – индивидуални и групови: класически танци; характерни танци; ексцентрични танци; гротескни танци; акробатични танци; IV група – цирково-естрадни изпълнения – индивидуални и групови: акробатика; жонгльорство; еквилибристика; партерна пластична гимнастика; илюзионисти и манипулатори; дресура; велофигуристи; имитатори; клоуни. Правилникът посочва и показателите, според които трябва да бъдат преценявани състезателите: художествено и техническо майсторство на изпълнението; естраден характер на представената програма; въздействие върху публиката; достъпност на изпълняваните творби и номера за по-широк кръг публика; чистота на езика; яркост на изпълнителския стил. Въпреки декларираната пълна свобода, която се давала на кандидатите при подбора на програмата им, се казва в правилника, желателно било „между другото те да покажат своето отношение към българската литература, музика и танц, към руската класика и съветското творчество, към творчеството на страните с народна демокрация, към световната класика, както и към всички актуелни въпроси, които живо вълнуват трудещите се у нас“ (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 50, л. 39–39а).

Състезанието е разделено на три етапа. Първият етап е закрит, като кандидатите трябвало да представят програма по избор с времетраене до 10 минути. Отсятите за третия етап участници щели да се състезават за званието „Лауреат на Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство“. За класиралите се от всяка основна група участници били предвидени три парични награди и две поощрения. Останалите класирани участници щели да получат писмени похвали. Състезанието щяло да се проведе от нарочна комисия, назначена от Председателя на Комитета за наука, изкуство и култура, която съставлява широко представителство на артистичните среди². Всички решения на комисията трябвало да се вземат след предварителни разисквания и явно гласуване при условие, че най-малко две трети от членовете ѝ гласуват в полза на решението. След приключване на състезанието, въз

² В журито влизали представители на Комитета и на Дирекцията за музикално, творческо и изпълнителско изкуство, на Съюза на композиторите, музиколозите и концертращите артисти, на Профсъюза на музикантите в България, на Профсъюза на артистите и театралните служители, на Съюза на българските писатели, на Съюза на художниците в България, на Държавната музикална академия, на Висшето театрално училище, на Софийския народен театър „Кръстю Сарафов“, на Софийската народна опера, на Държавния музикален театър „Стефан Македонски“, на Държавното балетно училище, на Народния театър за младежта, на Театъра за селото, на Военния театър, на Столичния градски народен съвет на депутатите на трудещите се, на Централния съвет на профсъюзите в България и на Централния комитет на Димитровския съюз на народната младеж. Към постоянното жури за всяка основна група щяло да се назначава допълнително жури от 5 до 10 души изтъкнати майстори на естрадното изкуство (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 50, л. 39а).

основа на резултатите, комисията се задължавала да изготви писмен доклад до Председателя на КНИК за постиженията и слабостите на българското естрадно изкуство, като препоръча мерки, необходими за правилното възпитание на младите естрадни кадри.

В разгара на подготовката на състезанието, два дена след крайния срок за подаване на заявления от кандидатите, Директорът на ДМТИИ Л. Чакъров в свое писмо до Председателя на КНИК предлага отлагането на събитието за януари 1954 г. Като водещ аргумент за това се изтъква големият интерес проявен към събитието – само в установения срок 116 души са подали заявления, от които 80 артисти-професионалисти, като след изтичането на крайната дата продължавали да постъпват нови заявления и устни запитвания по телефона и то предимно от професионални изпълнители. Вторият довод на директора е съвпадението на вече утвърдения срок на провеждане с предизборния период за изборите за Народно събрание, които били насрочени за 20 декември. Тъй като голяма част от заявите участие артисти и самодейци щели да бъдат ангажирани в предизборната агитация като членове на артистични групи или солисти, изнасящи естрадни спектакли, те нямало да могат да съсредоточат усилията си върху програмите си за състезанието си. Поради тези причини имало опасност замисълът на конкурса, а именно да се повиши изпълнителското ниво на артистите, да се наруши, както и да се разстрои отговорната агитационна работа. Ето защо директорът предлага дните на състезанието да се отложат за времето от 15 до 30 януари 1954 г., а срокът за подаване на заявления да се удължи до 1 януари 1954 г., като своевременно се съобщи чрез пресата за направените промени (ЩДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 156). Горезложените съображения на директора, освен че онагледяват популярността на това специфично изкуство, сами по себе си говорят и за вече признатото място на достъпните и убедителни естрадни похвати в политическата пропаганда³.

УЧАСТНИЦИ, РЕПЕРТОАР И ИЗЯСНЯВАНЕ НА ЕСТРАДНАТА СПЕЦИФИКА

Изпратените заявления, автобиографии и личен репертоар на кандидатите представляват ценен социологически материал, който би могъл да бъде изследван с различни цели и методи, разкривайки многообразие от характеристики на тогавашното общество. Съсредоточавайки се върху проблема с битувания звуков фон в страната към времето на състезанието, вниманието ми отгук нататък ще се насочи към кандидатите за участие във II жанрова група „Естрадни музикални изпълнения“. По списъците на организаторите, допуснатите до първия етап на състезанието кандидати в тази група са 84 индивидуални

³ Подобна сценична форма като инструмент за пропагандно покритие на обществото всъщност е вече отработена и практикувана още от края на 40-те (Еленков, 2013: 125–126).

изпълнители. От тях повече от половината (46) се представяли с песни, а преобладаващата част от останалите щели да изпълняват инструментална музика на акордеон, гайда, гъдулка, кавал и др. Отделни изпълнители щели да свирят на тромпет, виолончело, китара, валдхорна, цимбал, баян, а един щял да свири с уста в съпровод на пиано. Освен индивидуални изпълнители, одобрени били 5 дуета (всички вокални, като два от тях за съветски колхозни песни), 3 триа (едно вокално и две инструментални) и още 6 състава: два битови, един вокален квинтет със съпровод на пиано, една група от 10 души от ресторант на „Здрава храна“ – Боровец, един мандолинен оркестър – 10 души и колектив „Маяковски“ – 10 души (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 76, л. 28–30).

Репертоарните списъци на няколко от кандидатите подсказват общото състояние на масовия музикален репертоар на онази епоха, демонстрирайки сериозния спектър от културни влияния върху нея⁴, включващ всичко онова,

⁴ Една от кандидатите е Йорданка М. Манова. В автобиографията си тя посочва, че е родена през 1933 г. в София и произхожда от чиновническо семейство. Досегашните ѝ творческите и прояви възлизат на участие в хора на гимназията със солови партии, в състава на духовия оркестър, в танцова група и в изпълнения на номера в литературно-музикални програми в читалища. Личният ѝ репертоар е следният: Любимый Сталин; Горичката край фронта; Когато ябълките цъфтят; Партизанин бригадир; Весела граничарска песен; Азербайджан; Прощайте, скалистие гори; Песента на докерите; На лодката; Московски валс; На солнечной поляночке; Валс на дружбата; Незабудки; Родина; Ленински възвишения; Моя Москва; Далечно, далечно; Русия; Китна пролет; Лирическа песен. На състезанието ще се яви със следните песни: Ленински възвишения; Моя Москва; Далечно, далечно; Русия; Родина; На деревне; Граничарска песен; Китна пролет; Лирическа песен; Партизанин бригадир. Друг кандидат, Йордан Стефанов Влаев от София, е роден в гр. Сталин през 1910 г. и още като дете е участвал в ученически утра и забави с пеене. Самоук. Мечтаел да стане певец, свирил в народния шопски оркестър на Никифор Кръстев, където бил и певец, и барабанист. Към този момент работел в заведения в София и в провинцията. Участвал в културните бригади след 1944 г. Програмата му съдържа следните произведения: Агмаджа дума Страхилу – хайдушка народна песен; Учих те, Гано – народна песен; Тръгнала Кита боса на жетва – весела народна песен; Тая мома, мале, харна мома – весела народна песен; Станка звеноводка – хороводна народна песен; Далечно, далечно – масова съветска песен; Хороший весной в саду цветочки – весела съветска масова песен; В разлуке (Лачин) – тюркменска песен от Бабаев; Песня нефтяника – азербайджанска песен Г. улиева; Песня об Ереване – арменска песен от А. Хачатурян, Бабаджанян; Агаджанъм – киргизка песен от Авезова; Албанска масова песен. Богат репертоар има и кандидатът Йордан Иванов Димитров от село Устина, Пловдивско, който пеел по наследство, а майка му знаела над 150 народни песни. Списъкът на изпълняваните от него песни включва: народни песни като Вакло Тодоро и Шилянце; съветски песни – Смуглянка; Далечно, далечно; арии от различни оперети – на Каварадоси от II действие на Тоска; Евгений Онегин (Куда, куда); Лястовичка под стрехата; Самотна луна; Вайтанел басан – албанска песен; испански мелодии и песни – Армандо; Кармен; Жоре воле; турски мелодии и песни – Филиджанъм; Асмълбра; български романси за пеене – Гурбитчия, Ален мак; Недей ме питай от Вапцаров; Китна пролет; Горчиво кафе; Замяряли струни; циганска песен – Д. Христов; Стария дом – негърска песен; Раздяла; Бели рози; Сираче съм; родопски песни – Рафинка

което може да се нарече „популярно“ към онзи момент, съчетаващо различни музикални култури, съжителствали заедно по силата на естествените вкусове и/или на съдържанието на официозните канали.

Но само подходящо подбраната програма на кандидатите не гарантирал успеха на участниците. Изпълнителските качества, които показват на прослушванията, са основните показатели, по които са оценявани от журито. Протоколите от обсъжданията в комисията са свидетелства, че състезанието не е изпитание само за участниците, но и за оценяващите ги членове на комисията. Обсъждането на представянията на кандидатите в групата „Естрадни музикални изпълнения“ след първото прослушване всъщност представлява разпалена дискусия, в която експертите продължават да се лутат из недоизяснените специфики на естрадното изкуство.

Още в самото начало на заседанието се заговаря за мястото на народната музика на естрадата, за възможностите за набиране на „естрадни изпълнители на народна музика“, както и за „изработване на народната песен за естрадно изпълнение“ (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 81а, л. 28–29). Някои от състезателите, макар и да пеели чисто и вярно, не пеели „дообработено“, нямали качества за естрадно изпълнение (Пак там, л. 35). Представителят на РАБИЗ⁵ Крънзов разглежда представянето на една от явилите се именно в този контекст:

Ние не отричаме, че най-добрата певица на народни песни е Атанаска Тодорова, приемаме го. Но след като е най-добрата певица на народни песни, тя най-добрата изпълнителка за естрадно изпълнение на народните песни ли е или е само на народни песни? Защото тук става въпрос за естрада [...] Когато дойдат хората, които имат тънко ухо на добрия музикант, те ще чуят изящно, правилно пеене на Атанаска Тодорова, но ние правим естрадата не за нас, а за обикновените хора, за зрителя и слушателя от народа. Той ще се вълнува ли от нейното изпълнение, ще желае ли да продължава до безкрай, гдето се вика? Няма такова нещо! Ще я слуша, ще я слуша до края и ще я изпрати!... Ние ще гледаме кандидатът има ли качества за естрадно изпълнение, при което създава между себе си и публиката такъв контакт, че публиката иска да не го изтърва, гледа колкото може повече да стои на сцената... (Пак там, л. 34–35).

Друг представител на РАБИЗ Мицо Андонов пък споделя опасенията си, че подобни критерии ще бъдат проблем, тъй като те биха оставили само „двама-трима“ до второто прослушване – преобладаващата част от явилите се „просто механически“ предавали това, което изпълнявали. „Ясно е, казва той,

болна легнала; Челебийче; Защо се Фатме забави; Бекира; Хайде, Калино; Ти рече, Козум; Юзун юначе; Мари момиченце; Очи, очи; Заспало е челебийче; От сърце ме боли; Момне ле, мари, хубава; Момиче мало; румънски народни песни – Фоерверда; Дар Сафия и Диминяца; По улица. (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 74, л. 2–17).

⁵ Профсъюз на работниците по изкуствата (1953–1957) – кратко просъществувал обединен профсъюз на театралните, музикалните работници и работниците от печата.

че създаването на естрадното изкуство у нас е проблем, е задача на нас, на нашите културни институти, които ще го създават, но ние ще го създаваме от тези хора безспорно“ (Пак там, л. 35). Думите на друг участник в дискусиата – представителят на Съюза на писателите, Никола Ланков, пък констатира общото положение на това изкуство към този момент: „Радиото у нас замества всякакво естрадно изкуство [...] Къде има у нас такова естрадно изкуство, както е по разбиранията на статията на Петкер? Колкото и да има прилика между всички родове изкуства, естрадното изкуство има една специфика. Но ние не сме я създали още, не можем да турим граница, да кажем: това е естрада, това не е естрада“ (Пак там, л. 37).

Опити за по-детайлното дефиниране на естрадата продължават да се раждат и по-нататък в дискусиата. Повод за определяне на подходяща за естрадно изпълнение музика дава представянето на пианиста Евгени Комаров. Въпреки упреците, че неговата авторска музика не била достатъчно сериозна, се появяват и контрааргументи, че на естрадата „може да се изпълнява лека, популярна музика, музика с типично естраден характер“, както и че „неговата дейност и като импровизатор е напълно естрадна“ (Пак там, л. 42).

Естетическите и идейните послания стават фокус на обсъждането и на изпълненията на Енчо Багаров. Според Мицо Андонов осмиването на френското знаме, което представил Багаров, било излишно, тъй като Правителството на народната република опитвало да поддържа добри отношения с всички... Освен това използването на „евтини жестове“ безспорно щяло да размее публиката, но не и да повдигне нейния вкус. Във връзка с музикалния скеч, в който осмива американския джаз, се изказват притеснения, че внушението му може да бъде разбрано повратно от публиката и тя да започне да си тананика въпросната песен, което би означавало, че изпълнението няма да осъществи задачата на естрадните номера, а именно „да възпитават масите“, дори имало опасност да ги разврати (Пак там, л. 46). В отговор Боян Лечев защитава изпълнението като твърди, че скечът има литературни и музикални достойнства и че тъкмо „това е естрадно изкуство – музика, литература, всичко общо, всичко едновременно въздейства на зрителя“. По отношение на музиката, той смята, че американската действителност нямало как да се представи без джаза и дава пример със съветския куклен театър, където една пиеса започвала с „такава невъзможна джазова музика, каквато може да се слуша само в Америка...“ (Пак там, л. 48). Парадоксално, демонизирането на джаза (каквото и смисъл да се влага в тази дума)⁶ върви заедно с легалните му прояви на самите прослушвания. Това показва участието на „Джазовия естра-

⁶ Контекстът на някои употреби на думата „джаз“ говорят за широкия и разнопосочен смисъл, който се влага в нея, навярно според оценъчните намерения на произнасящия я. Пример за това е представянето на вокалния квинтет, който е обвинен в „имитация на италианския джаз“ при изпълнението на песен от Парашкев Хаджиев (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 81а, л. 74).

ден оркестър“ на Сашо Николов, създаден към самата дирекция – организатор на състезанието. В дискусиата по неговото представяне аргументи се изказват както по качеството на изпълнение – отново дали е достатъчно „естрадно“, дали е подходящо за концертна зала или е „ресторантско“, така и по характера на репертоара на състава – дали танцовата музика е подходяща за естрадата или само за „смилане на храната“. Намират се и защитници, които настояват, че музикантите от оркестъра „вече се стремят да създадат наша, естрадна, родна джазова музика“ (Пак там, л. 87–88), свидетелство за легитимирането на филтриран „естраден джаз“, наред с онзи, „невъзможния“.

Важна политическа посока в критериите на журито разкриват коментарите за изпълнената от дуета Коста Гецов и Никола Христов песен за съветския атом. Според члена на специализираната подкомисия за естрадни музикални изпълнения Александър Моцев, освен че въпросните кандидати били „съвсем случайни хора, дошли на естрадата“ и маниерът им бил „от преди 75 години“, песента също била идейно остаряла – в нея се пеело за Труман, а той отдавна вече не бил президент (Пак там, л. 71–72).

Имало и особени случаи, при които въпреки недостатъчните качества на изпълнителите, те се сдобивали с подкрепа от страна на членове на комисията, изтъквайки по-различни причини, свързани с целесъобразността на културната политика. Ибрахим Дестанов, например, – „турчето със саза“, както го наричат, нямал глас, но понеже идвал от малцинство и бил за специална публика, е допуснат до второто прослушване (Пак там, л. 54). По подобен начин е поощрен и явлият се вокален квинтет, тъй като такива състави липсвали... (Пак там, л. 74).

Подобни размисли и изказвания създават впечатлението, че същността на „естрадното изкуство“ и неговите характеристики никога до този момент не са били обект на професионални обсъждания, нито пък са били концептуално направлявани. Затова провеждането на състезанието е не само инициатива за привличане на изпълнители, но и повод за изясняване посоката, в която ще се развива това „изкуство“ в съдържателен план.

Дебатите след първото прослушване очертават общи характеристики във визията на комисията върху естрадното изкуство към момента на състезанието. Като цяло те повтарят казаното в статията на Петкер и едва ли би могло да бъде иначе. Събитието на практика внася съветската концепция за естрадно изкуство и майсторство, ражда своеобразното „социалистическо вариете“ – зрелище, което трябва да обедини в единен културен продукт различни сценични изкуства – слово, музика, танц и прочее „номера“, въздействащи едновременно и/или редуващи се, образуващи завършен спектакъл с единно послание, съчетаващ забава и пропаганда. Естрадните артисти трябвало да отговарят на тези показатели комплексно – както с подходящ репертоар, така и със специфична убедителност и „естрадна“ изразителност на сцената. На естрадата се възлага да изведе развлекателното от неутралната и неангажи-

рана позиция и да го превърне в ефективна възпитателна и дори пропагандна технология, насочена към вниманието на масите и нейния, визуализиран в съзнанието на институциите като хомогенен, културен профил. Като важна характеристика на естрадното изкуство се оформя трудният баланс между вкуса и способностите за възприемане на широката публика от една страна и критерия на експертите, призвани да го оценяват и одобряват – от друга.

В заключителното си заседание пленумът на комисията решава да предложи на КНИК за лауреат на състезанието и носител на първа награда Тодор Василев Козаров – състезател в IV група „Цирково-естрадни изпълнения“. За останалите три групи е решено да не се дава първа награда. Втора награда била присъдена на: Славка Димитрова Славова, Таня Масалитинова Есауленко, Борис Николов Машалов, Инструментално трио, Рангел Божилов Стойнов; трета награда получили Рачко Георгиев Ябанджиев, Петър Ангелов Златев, Колектив „Маяковски“, група от Държавния ансамбъл за народни песни и танци, Бистра Петров Кънчева. Комисията решила поощрения да се дадат на Пенчо Донев Пенчев, Иван Николов Чипев, Нейчо Николов Попов, вокалния дует Коста Георгиев Гецов и Никола Димитров Христов, Николай Попов Гаубич; а писмени похвали на Андрей Михайлов Чапразов, Ирина Николаевна Чмихова, Веселин Николов Дамянов, Христофор Лалев Дулев (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 102, л. 448–452)⁷. Много от финалистите на състезанието оттук нататък ще се превърнат в актив на Дирекцията, с който да удовлетворява растящата необходимост от кадри за естрадата в страната, а дори и като представителни изпълнители на международни събития⁸.

ЕСТРАДНОТО ИЗКУСТВО КАТО ТЕХНОЛОГИЯ

След състезанието проблемите на естрадното изкуство видимо започват да заемат и достойно място в цялостното програмиране дейността на Дирекцията. Планира се създаването към нея на образцова естрадна група от 20–30 ар-

⁷ Според заключителния протокол на комисията след третото прослушване на състезанието във II група „Естрадни музикални изпълнения“ били класирани следните изпълнители: 1. Борис Николов Машалов; 2. Инструментално трио в състав: Тинко Станев – пиано, Добри Палиев – ксилофон, Петър Пенчев – акордеон; 3. Колектив „Маяковски“ в състав: Таня Каракашева, Мария Кокарешкова, Лиляна Джурова, Мария Чакърова, Мария Джурова, Денка Досева, Антоанета Христова, Лилия Бачева, Павлина Низол, Лилияна Мандичева, Софка Пиджи; 4. Вокален дует в състав: Коста Георгиев Гецов и Никола Димитров Христов; 5. Николай Попов Гаубич; 6. Ирина Николаевна Чмихова; 7. Веселин Николов Дамянов; 8. Христофор Лалев Дулев.

⁸ Такава е естрадната концертна група с художествен ръководител Ангел Вълчанов, която трябвало да влезе в състава на българската делегация на V-ия Световен фестивал на младежта и студентите във Варшава през пролетта на 1955 г. Нейните членове се предвиждало да се наберат из лауреатите на Общобългарското състезание (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 116, л. 64).

тиста, включваща всички видове естрадни изпълнения, която щяла да бъде репертоарно подпомагана от Съюза на писателите и този на композиторите, а ръководството ѝ бъде поверено на „видни наши режисьори“. Набирането на нови кадри за естрадата се предвиждало да става чрез окръжни и национални състезания, като щяло да се дава възможност за „по-нататъшно обучение у нас и в Съветския съюз“. Въпросите на естрадното изкуство не бивало да убягват на погледа на разгръщащите списанията „Българска музика“, „Театър“, и „Септември“, за което трябвало да бъдат подготвени подходящи материали. Нуждата от „суровини“ за естрадата ръководството на Дирекцията смятало, че ще се реши с контрактиции от Министерството на културата⁹, а самата тя, през следващата концертна година (1954/1955 г.), съвместно с отделите „Театър“ и „Музика“ при управление „Изкуство“ се наемала да подготви сборник от естрадни творби (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 189–190). Необходимостта от промяна при леката и забавна музика пък била продиктувана от нейните дотогавашни „слабости“: съществуващите естрадни оркестри изпълнявали предимно чужда музика, а българските автори дори и да били способни да пишат родна, не проявявали интерес към този жанр. От същите проблеми страдал и репертоарът на създадения към Дирекцията и споменат вече Естрадно-джазов оркестър, в който понякога се промъквали и „творби с упадъчно джазово звучене“. Преодоляването на тези слабости Дирекцията виждала в контракуването от Министерството на културата на нови български джазови пиеси на различна тематика: „сатиричен шлагер; куплети на актуелни теми; българска танцова сюита; българска лирична песен за соло пеене със съпровод на джазов оркестър; български фокстрот и българско танго за пеене с оркестър; български валс с моряшка тематика; джазова пиеса за колоратурно сопрано с оркестър; музикален скеч върху съвременна тематика.“ Съставът на оркестъра също се нуждаел от подобрение като трябвало да наброява 3 цигулки, 4 виоли, 2 виолончели, 2 контрабаса, 5 саксофона, 4 тромпета, 4 тромбона, 1 флейта, 1 арфа, 2 ударни инструмента, 1 пиано, 1 китара и едно постоянно конферансие (Пак там, л. 191). Важен момент в идеите на ръководството на Дирекцията е и предвидената комисия „Забавна и танцова музика“¹⁰, която щяла да се обособи при Съюза на композиторите, музиколозите и концертиращите артисти и в която се предвиждало да влизат композитори, изпълнители и музиковеци, без да се изяснява какви са щели да бъдат вменените ѝ функции.

През лятото на същата 1954 г. из страната вече концертират сформираниите към Дирекцията групи „Народна естрада“ и „Наша песен“. Същите били съставени от „свободни от производството“ артисти (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103,

⁹ През същата 1954 г. КНИК престава да съществува, като правомощията му в областта на културата се възлагат на новото Министерство на културата. От своя страна ДМТИИ се преименува на Дирекция за музикално изкуство (ДМИ).

¹⁰ На машинописа е напечатана думата „секция“, поправена след това с молив на „комисия“.

л. 246). За летния сезон Дирекцията отчетла над 600 концерта осъществени от над 20 различни артистични групи: Естрадният джазов оркестър изнесъл 41 концерта в по-големите градове на страната заедно със солистите Юлия Винер, Ирина Чмихова, Виолета Бранкова и с конферансие Нейчо Попов; група артисти от Държавния музикален театър „Стефан Македонски“, включваща народната артистка Мими Балканска, артистите Тинка Краева, Коста Райнов, Иван Чаракчиев, Александър Филипov и др., заедно с оркестър под диригентството на Борислав Георгиев изнесла 27 спектакъла на съветската оперета „Аршин Мал Алан“ от У. Хаджибеков; група артисти от народния театър „Кръстю Сарафов“ в състав артистите лауреати на Димитровска награда Магда Колчакова, Мария Кирова, Петко Карлуковски, Георги Попов, Георги Раданов, както и Лео Конфорти, Георги Калоянчев, Петър Петров, заедно с музикален съпровод от Никола Ников, изнесли над 30 хумористични спектакли „Из нашия живот“, които третирали „редица слабости и злополучия в нашия обикновен бит“; друг естрадно-сатиричен състав изнесъл 48 спектакли под заглавието „Откровен разговор върху брака, семейството и любовта“ главно по дунавските и черноморските селища; като най-голям успех се отчита гастролът на групата народни певци „Наша песен“ (в състава: Мита Стойчева, Лалка Павлова, Маша Белмустакова, Зорка Балджийска и др.) с техните над 80 концерта, в които популяризирали народното изкуство и „песента за новото село“; групата „Народна естрада“ пък се представила с естрадни песни, рецитатори и акробатични номера и изнесла над 70 концерта, главно в Пиринския край, Родопския минен басейн, Добруджа и пр.; една оперетна група от артисти на Държавния музикален театър „Стефан Македонски“ изнесла 20 спектакъла, включващи откъси от съветски оперети; Старопланинските села пък били посетени от група артисти от Народния театър за младежта; за летовниците и курортните селища около София и за трудещите се от Водносиловия път, Батак-Дебращица концерти изнесла група с артисти от народния театър „Кръстю Сарафов“ и Софийската народна опера; група артисти от Народната опера в Русе изпълнили 16 оперни вечери в Русенски, Търновски и Врачански окръзи; група, излъчена от Балетното училище в Пловдив изпълнила 10 концерта в окръга; Група от Старозагорската опера също дала своя дан с 10 изнесени концерта в Старозагорски окръг; артисти от Русенския народен театър „Сава Огнянов“ представили естрадна програма на 20 концерта в Търновски и Плевенски окръг; за трудещите се в Родопския минен басейн една циркова естрадна група изнесла 25 спектакъла; илюзионистите Сенко, Мити, Лепас изнесли над 60 спектакъла в различни краища и главно в курортните селища; за работниците в Родопския минен басейн и тези от някои по-големи градове на страна концертирал и Македонският ансамбъл за песни и танци „Яне Сандански“ от гр. Гоце Делчев; с интерес били посрещнати и над 30-те концерта на самодейните цигански ансамбли от Коларовград и Сливен. Въпреки това Дирекцията отчита, че броят на проведените спектакли

и концерти не бил достатъчен, за да „задоволи културните нужди на трудещите се“ и се заканва следващата година цифрата да бъде „удвоена и дори утроена“ (Пак там, л. 223–225).

Видимият стремеж за възможно по-широк пространствен обхват на естрадата прибавя още една нейна характеристика – мобилността ѝ. Тя предполага съставянето на малка пътуваща група от артисти, която в рамките на няколко седмици изнася ежедневно едно и също прослушано и одобрено в Дирекцията представление по предварително планирания ѝ маршрут, достигайки до съответните селища, бригадирски и промишлени обекти или курорти. Както се видя от дългия списък с проведени концерти и концертиращи групи и артисти, естрадата няма отношение нито към видовете сценично изкуство, нито към жанра им и публиката, пред която се изнася програмата. Точно обратното, в централизираното насочване на групите е по-скоро виден стремежът за хомогенизирането на културните публики, чрез умишлен контакт между обособили се през десетилетията след Освобождението различни културни традиции. Естрадата би могла да се разглежда като технология, която трябва да достига до стотиците хиляди зрители от различните краища на страната в годините на предтелевизионната ера, предлагаща централно одобрена, планирана и разпределена културно-пропагандна продукция за масово насищане на свободното време.

ЕСТРАДНИТЕ ГРУПИ – РЕГЛАМЕНТИРАНЕ И ПРАКТИКА

Разгръщането на институционалния обхват в системата на сценични прояви в страната върви и по линия на регламентирането на дейността на групите, концертиращи от името на Дирекцията. В този контекст стои и договорът между директора ѝ Георги Димитров¹¹ и Георги Георгиев – представляващ създадената към ДМИ група „Народна естрада“ (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 129). Според документа групата се задължава да изнася хумористично-сатиричен спектакъл от името и под контрола на Дирекцията, ползвайки се от правото да ползва знака ѝ, като продава единствено нейни билети, заверени от директора и счетоводителя. По сметката на Дирекцията следва да се внася 10% от чистия приход плюс законните данъци и такси. От приходите той има право да извършва разходи за наем на салони, заплащане на разпоредителски персонал, билетопродавачи, помощен персонал, на афиши и за разлепването им, за осветление и отопление на салоните, за реклама и други. ДМИ от своя страна се задължава редовно да снабдява Георгиев с необходимите количества входни билети, да изплаща чистия приход, да съдейства, подпомагана и от местните концертни бюра пред административните власти, за провеждането на спектаклите. Ако договорът урежда най-вече административни въпроси, то в далеч

¹¹ Става дума за композитора и хоров диригент Георги Димитров.

по-големи организационни подробности и дори морални въпроси влиза Правилникът за вътрешния ред на групата „Народна естрада“. Тук се посочва съставът на групата, както и разпределението на административни функции сред нейните членове: главен и художествен ръководител – Майя Михайлова, зам. главен и административно-финансов ръководител – Георги Георгиев, шестима артисти, двама администратори, един шофьор и един сценичен работник (при нужда). Освен преките задължения, всеки от членовете на групата е натоварен и с допълнителни отговорности, свързани с воденето на разписната книга, завеждането на походната аптечка, поддържането на набор от материали за бързи поправки на реквизита, грижи за сценичното оформяне на спектакъла и осветлението, финансовата отчетност и раздаването на възнагражденията, воденето на инвентарна книга, съхраняването на рекламните материали, различни административни въпроси и техническата поддръжка. От датата на издаване на правилника, 11 ноември 1955 г., групата завежда и нарочна книга на дежурствата, в която всеки от членовете по предварително изготвен от отговорниците поименен план, нанася своите впечатления от изнасянето на спектаклите, играта на отделните артисти, допуснати слабости и грешки, а после, след всяко турне, книгата следва да се представи в Дирекцията за проверка. Освен уреждането на всичко това, съдържанието на правилника подсказва за реално съществуващи прецеденти от дисциплинарен характер, които се опитва да преодолее. Още в първите си разпоредби правилникът изрично заявява, че при забелязани нередности и допуснати слабости както при изпълнение на одобрената програма, така и от страна на членовете на групата Дирекцията има право незабавно да спре изнасянето на спектаклите и да преустанови обиколките (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 66). Особено голямо място в правилника е отредено на инструкциите, свързани с поведението на членовете на групата. Всички артисти трябвало да се явят на мястото, където ще се изнесе спектакъла час преди началото му, където те трябвало да се запознаят със сцената, да се гримират и облекат, така че 15 минути преди началото на спектакъла да бъдат готови за излизане на сцената; закъснение на началото на спектакъла с повече от 10 минути от обявения в афишите час не се допускало освен при крайно уважителни причини; независимо от броя на посетителите, обявен в афишите спектакъл, трябвало да се състои, а виновните за неизнасянето на такъв се наказвали; всеки член на групата се задължавал да пази името си и достойнството на актьор и член на колектива и този на колегите си, както във, така и вън от групата; забранява се безусловно повдигането на всякакви неползотворни спорове, нагрубавания, обиди, скандали, злоупотребата с алкохол и др., за което са предвидени и глоба – при първо провинение – 50 лв., при второ – 300, а при трето – изключване от групата; забранява се абсолютно употребата на алкохол преди и по време на спектакъл, нарушителят се „самоизключва“ от групата; отчитането на приходите и разходите да се извършва ежедневно, а заплащането да се разпределя и раздава на актьорите от отговорник веднага

или на следващия ден; от приходите за всеки спектакъл да се заделят петдесет лева в „творчески фонд“ за подобряването на спектакъла, обзавеждането му, набавяне на материали за следващия; членовете на групата да държат на външния си вид, да ходят винаги спретнати, чисти, вчесани, а мъжете обръснати, да не вдигат шум около себе си, да се държат тихо, прилично и възпитано, да не влизат в излишни спорове с външни лица и решават всички спорове със спокойствие и такт... (Пак там, л. 67–70).

Изворите, обаче, показват, че писаните правила не са случайни, а зад тях се крие често нелицеприятна практика. Дори след издаването им, обстоятелствата около реалното функциониране на групата, която в определен смисъл е и представителна за Дирекцията и Министерството, всъщност обосновава разпоредбите на правилника. Според писмото на Околийския народен съвет и отдел „Култура“ в Нова Загора до Министерството, по време на спектакъла в село Кортен същата естрадна група допуснала в салона повече посетители, отколкото той побира, като се продавали билети от най-различни кочани, а в същото време някои зрители били пускани безплатно. Имало и случаи някои места да бъдат продавани по няколко пъти. Към това се прибавя и предложението, което направил един от представителите на групата¹² от отдел „Култура“ да му бъде издадена бележка за получаване на билети от БНБ за самодейните колективи (без акциз), като се мотивирал, че получените пари групата щяла да използва за лекар – практика, която, същият уверил, проработила при началник отдел „Култура“ в гр. Смолян (Пак там, л. 20–21). Не по-малки били неволите и на читалищните служители в Пирдоп, друг град, който също бил включен в маршрута на групата. Още преди спектакъла с отговорника на „Народна естрада“ било договорено в салона да не се допускат правостоящи и да не се внасят допълнителни столове, а билетите да се продават на цени не по-високи от 5 лева. Въпреки договорките, за същото представление били продавани билети от 6,40, 5,60, 5 и 4 лева. След като всички места били изкупени, секретарят на читалището, др. Цанова, поискала полагаемия доход от администратора на групата. Тя на доверие приела казаното от него, че общият оборот бил 1500 лева, „предполагайки, че хората които са тръгнали да просвещават не биха си служили с неистини“, обложила цифрата с 15% за наем на залата и издала документ за 225 лева приход за читалището. Веднага след плащането администраторът пуснал в салона още 200 души правостоящи с билети от по 4 лева. При тази гледка директорът на киносалона се усъмнил, че приходите били само 1500 лева и направил сам изчисление по скицата на салона, което установило, че те трябва да възлизат на 2715,20 лева, от които 1915,20 от седящите и 800 от правостоящите. С оглед на това наемът за читалището трябвало да бъде 407,28 лева, а не 225, колкото били изчислени преди

¹² От писменото обяснение, дадено от отговорника Георги Георгиев става ясно, че това е бил самият той.

проверката... (Пак там, л. 22–23). Спорът между представителите на групата и местното читалище още веднъж потвърждава, че естрадата като популярен жанр е и средство за реализиране на нелоши печалби, към които домогвания има всяка една от страните, въввлечени в осъществяването на спектаклите.

Разбира се, освен административното, финансовото и дисциплинарното уреждане на групата, тя подлежи и на контрол по отношение на нейната програма и изпълнение. Архивът на Дирекцията за музикално изкуство пази протокол по прослушването (вероятно поредно, б.а., А. А.) на въпросния спектакъл „И в къщи и навън – навсякъде трън“ от лятото 1956 г., разкриващ някои от критериите за благонадеждност на естрадните програми. Групата била прослушвана в салона на театър „Освобождение“ от 6-членна комисия¹³. Спектакълът е оценен като „свеж, полезен с художественото осмиване на някои наши недъзи в семейния и обществен живот, сполучлив“. Прегледът не минава и без посочване на досегашни неблагоприятия и препоръки, свидетелстващи за посоките, по които могат да предизвикват рестрикции: на изпълнителите е обърнато сериозно внимание по отношение на яснотата на говора, тъй като текстът често оставал неразбираем за слушателя; да се избягват излишните крясъци на сцената; певицата Любка Христова да избере други, по-сполучливи песни, подходящи за естрадния спектакъл, в чийто стил да бъде и самото изпълнение; загрижени за опазването на музикалните моменти от „вредни“ внушения, членовете на комисията обръщат внимание на акомпанимента на акордеона, който трябва да избягва неподходящи вариации, които придавали на песните „унгарско-цигански отпечатък“, а при българските народни песни да се премахнел акомпаниментът на китарата; гримът на театралния директор да бъде подходящ за образа; името на спектакъла да се промени на „И в къщи и навън – има по някой трън“, тъй като досегашното заглавие „пресилва нашия живот“ (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 16).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Така направеният преглед на документацията около Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство от 1954 г. дава основание да направя следните изводи. Организирането на събитието от името на държавната монополна структура, призвана да ръководи концертния живот в страната, показва, че и популярните жанрове, тяхното концептуализиране, набирането на кадри, създаването и разпространението са инициатива на

¹³ Комисията е в състав: Хрисан Цанков – гл. режисьор на ДМТ „Св. Македонски“, Магда Колчакова – артистка при Софийския народен театър „Кръстьо Сарафов“ и писателка, Лиляна Манкова – музиколог и член на Управителния съвет на Съюза на композиторите, Николай Парушев – театровед от отдел „Театри“ при Министерството на културата, Мирчо Георгиев и Никола Белчев – сътрудници при Дирекцията за музикално изкуство.

социалистическата държава и са неразделна част от културната ѝ политика. Лансирането на естрадното изкуство представлява явно пренасяне на съветската практика в български контекст. Противно на разпространения днес редуциран смисъл на „естрада“ единствено като „(социалистическа) популярна музика“, в оригиналния си вариант понятието обозначава концепцията за мобилен многожанров спектакъл, включващ редуващи се кратки изпълнения на различни малки сценични форми – сатирични монолози, диалози, сценки, музикални изпълнения, танци и циркови номера, обединени от обща идейна нишка. В съдържателен план от естрадното изкуство се очаква най-напред ефективност и убедителност на посланията за широка публика. Неговата възпитателност, нравоучителност и актуална политическа коректност трябва да се съчетае с достъпност, развлекателност и дори празничност. Оценяването му от комисии от специалисти в съответните жанрове пък трябва да гарантира и поддържането на известно естетическо ниво – безспорно компромисно спрямо чистите академични жанрове, но и без да се осланя на комерсиалния критерий. Последното осигурява спойка между „художественото“ и „достъпното“, а оттам и по-лесното свързване на различните като подготовка и нагласи културни публикации. Дали във варианта на пътуващ из страната жив спектакъл или по-късно в телевизионна адаптация, естрадата представлява технология за обхват на националната аудитория с контролиран от държавата популярен културен продукт.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ангелов, А. В., (2015). Масова култура и култура за масите: институционален контрол върху популярната музика в социалистическа България, концептуални модели, практика и социален контекст, 50-те – 70-те години [дисертация; депозит в Национална библиотека Св. св. Кирил и Методий, София]. [Angelov, A. V., (2015). Masova kultura i kultura za masite: institutsionalen kontrol varhu populyarnata muzika v sotsialisticheska Bulgaria, kontseptualni modeli, praktika i sotsialen kontekst, 50-te – 70-te godini [PhD thesis, available at the National Library Sv. sv. Kiril i Metodiy, Sofia].
- Ангелова, В. А., (2022). Социалистическото българско радио (1944-1989). София: Univ. изд. „Св. Климент Охридски“. [Angelova, V. A., (2022). Sotsialisticheskoto balgarsko radio (1944–1989). Sofia: Univ. izd. „Sv. Kliment Ohridski“].
- Бодурова, К. Ж. (2010). Това съм аз. София: КБ продакшън. [Bodurova, K. Zh. (2010). Tova sam az. Sofia: KB prodakshan].
- Велева, В. В. (2011). *Непознатият Йозхи или Принцът на любовта*. Пловдив: Жанет 45. [Veleva, V. V. (2011). *Nepoznatiyat Yozhi ili Printsat na lyubovta*. Plovdiv: Zhanet 45].
- Генов, Г. Р. (2007). *Тайните на естрадата: Истината за „Златния Орфей“*. София: Ню медиа груп. [Genov, G. R. (2007). *Taynite na estradata: Istinata za „Zlatnia Orfey“*. Sofia: Nyu media grup].
- Димов, В. Д. (2019). Музиката за народа на медийния фронт: меката власт на народната и популярна музика в социалистическа България. София: Univ. изд. „Св.

- Климент Охридски“. [Dimov, V. D. (2019). *Muzikata za naroda na mediyinia front: mekata vlast na narodnata i populyarna muzika v sotsialisticheska Bulgaria*. Sofia: Univ. izd. „Sv. Kliment Ohridski“].
- Еленков, И. Е. (2008). *Културният фронт: Българската култура през епохата на комунизма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими*. София: Институт за изследване на близкото минало; Институт „Отворено общество“. [Elenkov, I. E. (2008). *Kulturniyat front: Balgarskata kultura prez epochata na komunizma – politicheskoto upravlenie, ideologicheskii osnovania, institutsionalni rezhimi*. Sofia: Institut za izsledvane na blizkoto minalo; Institut „Otvoreno obshtestvo“].
- Еленков, И. Е. (2013). *Труд, радост, отдих и култура: въведение в историята на идеологическото моделиране на всекидневието през епохата на комунизма*. София: Рива. [Elenkov, I. E. (2013). *Trud, radost, odih i kultura: vavedenie v istoriyata na ideologicheskoto modelirane na vsekidnevieto prez epochata na komunizma*. Sofia: Riva].
- Иванова, Л., Карбовски, М. (2009). *Истината*. София: Ciela. [Ivanova, L., Karbovski, M. (2009). *Istinata*. Sofia: Ciela].
- Кидиков, Х. Д., Георгиев, И. (2007). *Хей, живот, здравей, здравей!: Спомени на едно момче на шейсет години*. София: Ню медиа груп. [Kidikov, H. D., Georgiev, I. (2007). *Hey, zhivot, zdravey, zdravey!: Spomeni na edno momche na sheyset godini*. Sofia: Nyu media grup].
- Луканов, М. Т. (2020). *Музиката на арената на българския цирк: исторически и теоретични аспекти*. София: Институт за изследване на изкуствата БАН. [Lukanov, M. T. (2020). *Muzikata na arenata na balgarskia tsirk: istoricheskii i teoretichni aspekti*. Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata BAN].
- Попов, Р. П. (2010). – Ау-у, от глад умирам!: – ми 4е кво от tv@?...: най-смешно-тъжните мемоари, които някога сме чели. София: Пропелер. [Popov, R. P. (2010). – Ау-у, ot glad umiram!: – mi 4e kvo ot tv@?...: nay-smeshno-tazhnite memoari, koito nyakoga sme cheli. Sofia: Propeler].
- Стателова, Р. К. (2019). *Естрада и социализъм: проблясъци*. София: Рива. [Statelova, R. K. (2019). *Estrada i sotsializam: problyasatsi*. Sofia: Riva].
- Тодоров, В. М. (2007). *Рок’N’Roll от тъмната страна на земята: Бяхме момчета 16-годишни...* София: Ciela. [Todorov, V. M. (2007). *Rock’N’Roll ot tamnata strana na zemyata: Vyahme momcheta 16-godishni...* Sofia: Ciela].
- Щерев, М. Г. (2010). *Забравих си часовника на пианото*. София: Прес. [Shterev, M. G. (2010). *Zabravih si chasovnika na pianoto*. Sofia: Pres].
- Янев, Р. Г. (2004). *Есента на патриарсите*. София: РИК Китира. [Yanev, R. G. (2004). *Esenta na patriarsite*. Sofia: RIK Kitira].
- Ashley, St. (1994). *The Bulgarian Rock Scene Under Communism (1962–1990)*. In: Rammet, S. (ed.) *Rocking the State Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder, Colorado: Westview Press, Inc., 141–163.
- Ryback, T. W. (1990). *Rock around the bloc: a history of rock music in Eastern Europe and the Soviet Union*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, K. (ок. 2006). *Let’s twist again: Youth and leisure in socialist Bulgaria*. *Studies on South East Europe*; Vol. 6. Wien: Lit.

АРХИВНИ ИЗТОЧНИЦИ

ДВ, бр. 77, 5 април 1949 г., с. 3–4.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 176. Писмо-покана без адресат, вероятно до поканените да участват в обсъждането специалисти по въпросите на изкуството, 7 март 1953 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 50, л. 396–39в. Петкер, Борис. Бележки за естрадното изкуство (преводна статия от съветския вестник „Советское искусство“ от 17 ноември 1952 г.).

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 50, л. 39–39а. Правилник за провеждането на Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство – брошура.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 156. Писмо на директора на ДМТИИ до председателя на КНИК с молба за разрешение за отлагане на състезанието за месец януари 1954 г., 17 ноември 1953 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 76, л. 28-30. Списък на допуснатите за участие кандидати във II-ра група – Естрадни музикални изпълнения – индивидуални и групови.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 74, л. 2–17. Заявления на кандидати за участие в състезанието.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 81а, л. 28–29, 35, 37, 42, 46, 48, 54, 71–72, 74. Стенографски протокол от заседанието на комисията след първото прослушване на кандидатите от II-а група – естрадни музикални изпълнения – индивидуални и групови, 21 януари 1954 г. ;

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 81а, л. 87–88. Стенографски протокол на заседанието на журито по II-а група – естрадно-музикални изпълнения – след първото прослушване, състояло се на 22 януари 1954 г., София, за допълнително явили се кандидати.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 102, л. 448–452. Заключителен протокол на комисията по провеждане на Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство, проведено от 15 януари до 3 февруари 1954 г. в София, 5 февруари 1954 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 116, л. 64. План за подготовка на българската представителна младежка група за V-ия Световен фестивал на младежите и студентите във Варшава.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 189–191. Документът е без заглавна страница, но видимо представлява работен вариант на доклад от директора на Дирекцията до министъра на културата с обзор на състоянието на различни направления в работата ѝ и предложения за нейното подобряване. Отделни факти в изложението му го позиционират времево след състезанието за майстори на естрадното изкуство и преди началото на сезон 1954/1955 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 246. Постижения и слабости в концертния живот и взимане мерки за подобряване концертния живот в страната. Документът е без дата, но съдържанието му се отнася до 1954 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 223–225. Сведение за организирани концерти от Дирекцията за музикално творческо и изпълнителско изкуство при Министерството на културата през летния период на 1954 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 129. Договор между Георги Димитров, директор на ДМИ и Георги Георгиев, представляващ естрадната група „Народна естрада“ за изнасяне на спектакъла „И вкъщи и навън – навсякъде трън“, 30 април 1955 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 66–70. Правилник за вътрешния ред на групата „Народна естрада“ при Дирекцията за музикално изкуство, 11 ноември 1955 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 20–21. Писмо №109/19 май 1956 г. от ОНС и отдел „Култура“ – Нова Загора до Министерството на културата, началник отдел „Финанси“, копие до Дирекцията за музикално изкуство.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 22–23. Писмо от 13 април 1956 г. от Секретаря на Народно читалище „Напредък“ – гр. Пирдоп и директора на киносалона до Министерството на културата и ДМИ.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 16. Протокол от прегледа на естрадно-сатиричния спектакъл „И в къщи, и навън – навсякъде трън“, изпълнен от състав с ръководител Георги Георгиев, 15 юли 1956 г.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

ГРАФИТИТЕ КАТО МОНУМЕНТАЛНО ИЗКУСТВО И НОВО НАСЛЕДСТВО¹

ИВАН КАБАКОВ

В студията е представено многообразието от съвременни графити, част от които са разгледани като нови форми на монументално изкуство и градско наследство. Легитимизирането на т.нар. „парчета“ и „стенописи“ като изкуство и наследство е аргументирано с предлаганото от тях артистично съдържание, което би могло да осигури както свобода на изразяване на личността, така и културна памет на градската среда. „Парчетата“ и „стенописите“ с типичните за графитите начини на изпълнение са мислени като „превърнати форми“ на монументално изкуство и градско наследство, доколкото при тях отсъстват обичайните начини на изпълнение, времевата дистанция, наследяване и приемственост, характерни за „класическите“ изкуства и наследства, отнесени към непрекъснатата променливост и виталност на формата на изразяване, която обаче би могла да се третира като носител на памет и част от новото градско наследство.

Ключови думи: съвременни графити, монументално изкуство, градско наследство; градската среда с памет, участие и приобщаване;

¹ Първоначален вариант на студията е изработен като доклад по проект „Новото наследство. Подходи за опазване и комуникация на съвременното фасадно монументално изкуство в България“ на Фондация „Балканско наследство“, финансиран от Национален фонд „Култура“ / договор № VRCHKO-22-155 07/09/2022 г.

The study presents the diversity of contemporary graffiti, some of which are considered as new forms of monumental art and urban heritage. The legitimization of so-called „pieces“ and „murals“ as art and heritage is argued on the basis of the artistic content they offer, which could provide both freedom of personal expression and cultural memory of the urban environment. „Pieces“ and „murals“ with the typical modes of execution of graffiti are thought of as „converted forms“ of monumental art and urban heritage, insofar as they lack the usual modes of execution, temporal distance, inheritance and continuity characteristic of „classical“ arts and heritages, referred to the continuous fluidity and vitality of the form of expression, which could, however, be treated as a carrier of memory and part of the new urban heritage.

Keywords: contemporary graffiti, monumental art, urban heritage; urban environment with memory, participation and inclusion

Предизвикателствата, пред които сме изправени в началото на 21. век, са свързани с най-голямата човешка миграция и концентрацията на много и различни хора в съвременните градове, които провокират неконтролирана свръх-урбанизация и строителство и като следствие от тях социална изолация и пространствена фрагментация. Отнесени към културата, последиците от представените процеси са свързани със загубата на обществени пространства и места за култура, както и с влошаване на качеството на градската среда по отношение на перспективите за осмисленост и споделеност на човешкото съществуване. Същевременно трябва да се посочи, че съвременните градове са двигатели на развитието, творчеството и иновациите, които предлагат заетост и образование на различни социални групи. Това ги прави изключително привлекателни за творчески активната и работоспособна част от населението.

1. СЪВРЕМЕННИТЕ ГРАФИТИ: ИСТОРИЧЕСКА РЕКОНСТРУКЦИЯ НА ФОРМИТЕ НА ИЗРАЗЯВАНЕ

Съвременните графити са своеобразна реакция на коментираните предизвикателства и процеси, които концентрират човешкото съществуване в големите градове в търсене на образование и заетост, както и на професионална реализация и кариерно развитие и най-вече на удовлетвореност и смисъл. Първоначално *графитите са преди всичко букви с преобладаващо протестен характер, изписани или издраскани на стена като израз на позиция по отношение на заобикалящия ни свят. Тази позиция е от съществено значение за развитието на съвременните общества, доколкото стои в основата както на*

² An initial version of the study was produced as a report for the project “The New Heritage. Approaches to the preservation and communication of contemporary facade monumental art in Bulgaria” by the Balkan Heritage Foundation, funded by the National Culture Fund / contract № VRCHKO-22-155 07/09/2022

свободата на изразяване на мнение (чл. 10 от ЕКПЧОС), така и на демократичното участие на гражданите в протичащите процеси. Впоследствие буквите се превръщат в тагове (*от англ. tagging – маркиране*), които изискват относително малко време за изработване, но претендират за разпознаваем стил при изписването им, който отличава съответния райтър като своеобразен вид подпис при маркирането на пространството на своето присъствие в градската среда. Това би могло да се постигне и чрез т.нар. *герои (characters)* при затварянето на кръга на „класическите (нелегални) графити“, които нямат претенция за изкуство и много често са третираны като хулиганство по смисъла на чл. 325 от Наказателния кодекс.

В това отношение от съществено значение е разбирането на *амбивалентния характер на съвременните графити*. Някои от тях са вандализъм (според обичайната терминология в обществото) и когато нарушават закона в частта на разпространяването на обидни квалификации и слово на омразата, независимо от гарантираната свобода на изразяване на мнение по чл. 10 на ЕКПЧОС, както и на изначалната и принципна подкрепа на демократичното участие в обществените процеси, те трябва да се заличават. Друга част от тях обаче би могла да се мисли като изкуство, каквато е претенцията и на техните автори. Остава отворен въпроса, доколко те са нова форма на изкуство или по-скоро на артистично изразяване или са присвояване на пространство и „замърсяване“ на градската среда, като се отчита обстоятелството, че новостта е във формата, а не в съдържанието или концепцията. Иновацията (нововъведение в практиката) в конкретния случай е свързана с нова техника и нови стилови особености, които превръщат графитите в предпочитан, включително и за финансиране, начин на изразяване в следствие на по-бързото и значително по-евтино изпълнение³. Това намалява количеството на изработваните „класически“ стенописи и би могло да се третира като практическа последица от коментиранията новост във формата. Действително, иновацията във формата не е радикална и качествено различна от всичко направено досега, каквато е претенцията (например) при модернизма, но от друга страна значително се променят установените практики в съвременното фасадно-монументално изкуство като израз както на свободата на изразяване, така и на демократичното участие на артиста в обществените процеси. Съвременни артисти като Банкси дори провокират обществото с концептуално „вписване“ на графити в съществуващи структури на градската среда, както и с „акции“ в галерии и търгове на артистични произведения, „играйки“ с тях, за да предизвикат раз-

³ Начинът на изпълнение на графитите много често ги превръща в предпочитано средство както за мобилизация на артисти и социални групи около обществено значими инициативи, така и за самоорганизация на обществото при естетизацията на градската среда. Типичен пример е обновяването на подлез на бул. „Цариградско шосе“. Повече информация по темата би могла да бъде открита на следния адрес: https://www.dnevnik.bg/gradska_sreda/2024/08/13/4663005_studentsi_obnoviha_podlez_na_bulcarigradsko_shose_anton/

мисъл и дебат по актуални теми и проблеми, включително и по отношение на начина по който функционира системата за пазарна реализация на изкуство⁴.



Графити в София / Тагове / „Сухата река“, ул. Витиня / (Сн. © Иван Кабаков)



Графити в София / Тагове / Търговски център „Сердика“ / (Сн. © Иван Кабаков)

⁴ Повече информация относно „играта“ на Банкси със структури на градската среда, както и с галерии и търгове на артистични произведения би могла да бъде открита на следните адреси: <https://www.ploshadtaslaveikov.com/zagadachen-grafit-na-banksi-v-london/>, <https://www.bbc.com/news/articles/c5yd66w769zo>, както и на <https://impressio.dir.bg/ulichno-izkustvo/banksi-iskal-da-samounishtozhi-iztsyalo-momiche-s-balon>



Графити в София / Тагове / гара „Подуяне“ / (Сн. © Иван Кабаков)

Артистичността обаче е провокирана, дори когато графитите нямат „претенция“ за изкуство и са третираны като хулиганство по смисъла на чл. 325 от Наказателния кодекс. Конкретните ѝ измерения са свързани с изработването на принтове и стенсили (шаблони), както и с изрисуването на части, т.нар. парчета – англ. *pieces* (парчета, но и графити-произведения в по-широк и свободен превод), чиито размери понякога достигат до повече от 5 метра, но не могат да се конкурират с *murals* (графити-стенописи), чиито размери предполагат, освен професионална подготовка и опит, излизане „на светло“, сериозно (преобладаващо публично) финансиране, както и обществено значима инициатива или кауза. Това повишава изискванията към графитите както по отношение на начина им на изпълнение, така и към качеството на използваните материали. В повечето от случаите т.нар. *pieces* и *murals* се възприемат за изкуство, което трябва да отговаря на високи естетически и културни стандарти от които произлиза и очакването да бъдат третираны като постоянни (непреместваеми) обекти, изработени на публично видими места в градската среда, каквито са калкани на жилищни блокове, публични и частни сгради, подземи, язовирни стени или строителни заграждения. Легализирането на дейността по изработването на коментирания тип графити е свързано с *повишаване на размерите*, сравними с тези на мозайките, стенописите и сграфито произведенията от предходни периоди, както и с използването на публични пространства на града и много често на общинско финансиране. Отличителните характеристики на т.нар. „*murals*“ ги „вписва“ в „класическите“ монументални изкуства като същевременно се запазват типичните за графитите техники на изпълнение, както и относителната „лекота“ на графити изразяването. Техните *поръчителы* са преди всичко публични организации и в много по-малка степен частни

(стопански или нестопански) организации, поради което използваната за графити изразяване сградна инфраструктура е преобладаващо публична държавна собственост или публична общинска собственост. В повечето от случаите *изпълнители* на „поръчката“ са лица с художествено образование, което относително лесно би могло да се установи от професионалното третиране на съответната форма на артистично изразяване. Правният статут на графитите обаче остава „разкъсан“ между хулиганството по чл. 325 от Наказателния кодекс, когато коментираме обидни квалификации, тагове или герои, и от друга страна – парчетата и стенописите по калкани, публични и частни сгради или подземи, които имат претенцията за изкуство, но проблематично (засега) е тяхното третиране като „произведения на изобразителното изкуство, включително произведения на приложното изкуство, дизайна и народните художествени занаяти“, съгласно чл.3, ал. 1, т. 5 от Закона за авторското право и сродните му права (обн. ДВ. бр. 56 от 29.06.1993 г.).

Така представеното актуално състояние предполага различни начини на третиране и опазване на графитите. В първия случай – когато коментираме тагове, герои, принтове и стенсили, които изключват обидни квалификации и слово на омразата, би могло да се използва дигитално архивиране и картографиране на посланията в градското пространство като начин на опазване на памет по отношение на свободата на изразяване на личността и демократичното участие на различни социални групи в протичащите процеси в обществото, някои от които биха могли да имат социално, историческо или културно значение. Във втория случай – парчетата и стенописите, биха могли да се използват високите изисквания и стандарти, които са относими към постоянните (непреместваеми) обекти и в частност към монументалните изкуства.

2. ОТЛИЧИТЕЛНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА СЪВРЕМЕННИТЕ ГРАФИТИ

Съвременните графити като форма на изразяване се различават от своите „предходници“ чрез „изначалното им противопоставяне на властта и закона, както и чрез преобладаващото използване на спрей за изписване на послания и рисуване на образи, вместо тяхното издраскване на глинени съдове, стени или като „сграфито“ в по-ранни исторически периоди“ (Кабаков, 2019: 13). Необходимо е се има предвид обаче, че съвременните графити са следствие от самоорганизацията на обществото преди всичко в големите градове в търсене на форми за изразяване на собствена позиция и мнение по отношение на заобикалящия ни свят като се използват различни изразни средства, каквито са издраскване, изписване или изрисуване със спрей на стена от сграда или на повърхност в градското пространство на тагове, послания, рисунки, шаблони, апликиране или оцветяване на форми и обеми. Погледнати в тази перспектива

отличителните характеристики на съвременните графити като форма на изразяване могат да бъдат представени по следния начин:

- Съвременни и демократични форми на изразяване на градската култура
- Силно въздействие с минимални изразни средства
- Нелегален, протестен и лаконичен изказ
- Израз на контракултура, субкултура или субсидирана култура
- Динамичен и концептуален характер
- Улична форма на изразяване, която е част от излизането на изкуството на улицата.
- Съвременните графити като начин на изпълнение се изработват като се използват следните изразни средства:
 - издраскване или издълбаване на послание
 - изписване или изрисувване със спрей на стена от сграда или на повърхност на тагове (от англ. tagging – маркиране), герои (characters), парчета (pieces), стенописи (murals)
 - надписи и рисунки, изпълнени чрез линия, шаблон, апликиране и оцветяване на форми и обеми върху публични сгради, превозни средства, улици и публични пространства (Street Art)
 - принтове и стикери

Изразните средства, отнесени към многообразието от графити, предписват до голяма степен тяхното ситуиране и съществуване като (1) нелегални, временни (нетрайни) и протестни форми на изразяване или като (2) постоянни и непреместваеми обекти с претенция за изкуство и културна ценност, които биха могла да са и носители на памет и част от новото културно наследство на града. Съвременните графити разкриват различни перспективи за развитие от които по-специално внимание изискват (1) графитите като монументално изкуство и (2) графитите като ново наследство. Насочването на изследователския интерес към тях е оправдано с оглед на протичащите процеси на легитимиране на съвременните графити като изкуство, което има социално и културно значение, за да се превърнат впоследствие в ново наследство, доколкото отправените послания в различните форми на изразяване са носители на колективна и културна памет.

3. ГРАФИТИТЕ КАТО МОНУМЕНТАЛНО ИЗКУСТВО

Легитимирането на *съвременните графити като изкуство* започва с работите на графити артисти като Таки 183 и Стан 153, чието творчество през 80-те години в Ню Йорк маркира перспектива за развитие, надградена впоследствие с „графити арт“ произведенията на Жан Мишел Баския и Кийт Харинг, за да се стигне до провокативно изработените графити на Банкси, чието присъствие в галерии и търгове на артистични произведения ги легитимира като съвременно и същевременно антисистемно изкуство с различна позиция

по отношение на заобикалящия ни свят и пазара на изкуство, която би могла да се превърне в културна памет за представите и ценностите на сега активното артистично поколение.

Подобна е позицията и на графити артистите в България. „Искаме да промотираме графитите като изкуство и като нещо, което е достъпно, нещо, което не трябва да е смятано за вандализъм, а за изкуство“ (Кабаков, 2019: 7). Тази претенция за изкуство е относима преди всичко към т.нар. „pieces“ и „murals“ като се отчитат по-големите им размери, легалността при изпълнението им, трайната им закрепеност, както и използването (в повечето от случаите) на общинско финансиране с оглед естетизацията на градската среда с демократичното участие на различни артисти при запазване на типичната „лекота“ на графити изразяването. Парчетата или графити-произведенията обичайно се реализират на трафопостове, щори на магазини, които предлагат арт произведения или ръчно изработени предмети, обособени части от екстериора на ресторанти и хотели като много често са съобразени с предпочитанията на конкретни социални групи. Повишаването на размерите и легализирането на дейността на графити артистите позволяват „вписването“ на коментираните форми на изразяване в *монументалните изкуства, основно разграничени на екстериорни и интериорни*, като се има предвид обичайното им разбиране, че „монументът“ е голям паметник, който стои в основата на монументалните изкуства и свързва живописата и скулптурата с архитектурата при функционирането им предимно в градска среда.



Графити в София / Парчета / ул. „Княз Борис I“ № 148 / (Сн. © Иван Кабаков)



Графити в София / Парчета / ул. „Чавдар войвода“ №6 / (Сн. © Иван Кабаков)

Това означава, че т.нар. „pieces“ и „murals“ могат да бъдат третираны като *нови форми на монументално изкуство*, които са трайно закрепени към земната повърхност. Новостта на формата е свързана с типичните за графитите техники на изпълнение, отличаващи се както с бързина и „лекота“ на изработването, така и с подобряване качеството на използваните материали в сравнение с нелегалните графити, които ги правят като всички нови форми в много по-голяма степен предпочитани от поръчителите на монументално изкуство спрямо „класическите“ стенописи и сграфито произведенията. Иначе казано – това са постоянни и непреместваеми обекти, които с оглед естетизацията на градската среда, повишаването на нейните художествени качества и подобряването качеството на живот на гражданите (чл. 20, ал. 2 от Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община)⁵ могат да получават и общинско финансиране, но дори когато са изработени в следствие на частна инициатива, изобразеното на тях е в публичното пространство на града, което изисква отново вниманието на местните власти при третирането им по аналогия на стенописите, мозайките и сграфито произведенията като се отчитат обаче и особеностите (например) на чл. 16, ал. 2, чл. 19, ал. 4 и чл. 67, ал. 1–3 от Наредбата за преместваемите обекти, за рекламните, информационните и монументално-декоративните

⁵ Повече информация би могла да бъде открита на следния адрес: <https://sofia.obshtini.bg/doc/2710974>

елементи и за рекламната дейност на територията на Столична община⁶. В този ѝ вид Наредбата е ирелевантна към графитите и не „работи“ по отношение на тях, доколкото дори в частта им на *таговете* (от англ. *tagging* – *маркиране*) и *героите* (*characters*) не става въпрос за преместваеми обекти като само част от тях са реклама предимно на търговски обекти. Разширяването на правния акт с добавянето на фактора „време“ и прилагателното „временни“ към визираните обекти би могло да подобри неговата регулативна способност в частта на таговете, героите, принтовете и стенсилите.

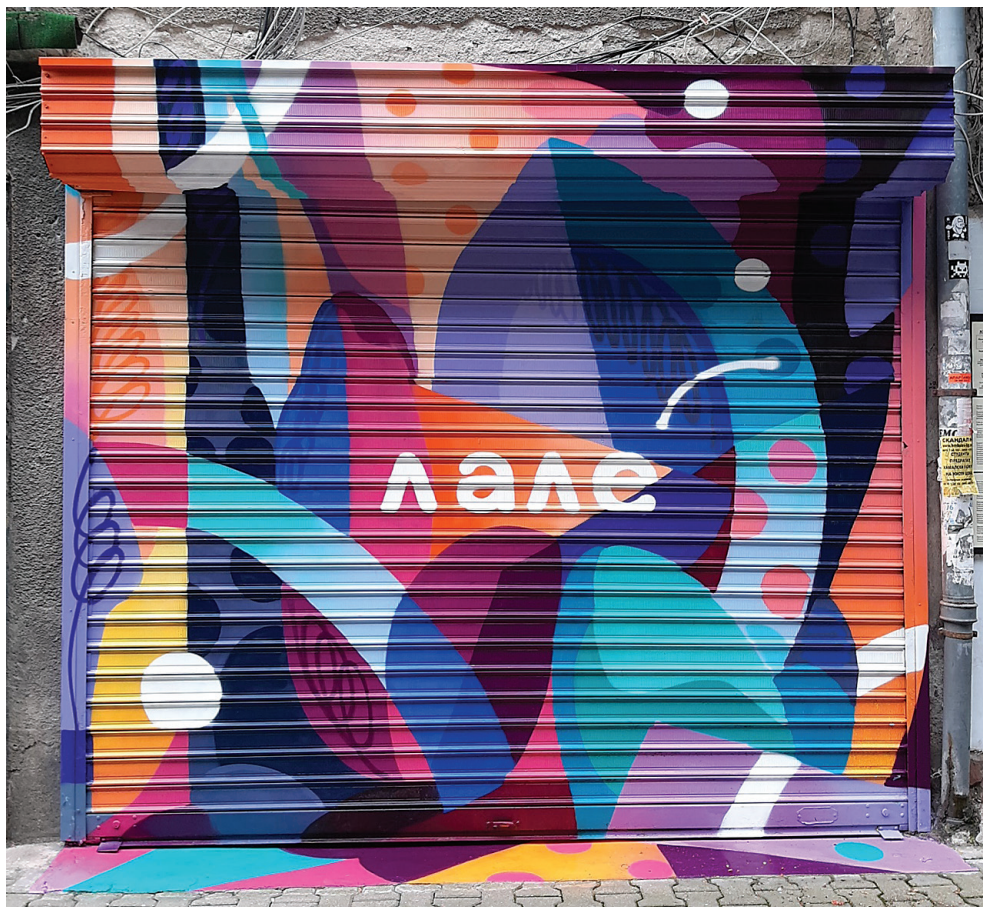
Когато обаче коментираме т.нар. „парчета“ и „стенописи“, но с типичната „лекота“ и техника на графити изразяването като нови форми на монументално изкуство, трябва да се отдели повече внимание на Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община. Правният акт, съгласно чл. 3, ал. 1, обхваща „всички монументално-декоративни и художествени елементи⁷, включително паметници, художествени инсталации, инсталации със значимо визуално присъствие в градска среда, възпоменателни знаци, скулптури, мозайки, стенописи, декоративни пластички, фонтани, чешми и други традиционни и съвременни форми на изкуството на екстериор и интериор в сгради с обществена функция и др.“ Поставени в този контекст, коментираните „парчета“ и „стенописи“ могат да осигурят *наследяване и приемственост* като форма на изразяване по отношение на значително по-малко възлаганите вече „класически“ стенописи, мозайки и сграфито произведения спрямо времето на социализма, които обаче тогава са изпълнявали пропагандна функция. Това би могло да се обясни както с отпадналата идеологическа необходимост с оглед на промяната на властта на избори в условията на демокрация, така и със значителните финансови, човешки и времеви ресурси, които изисква тяхното изпълнение. Много вероятно е част от намалелите поръчки на „класически“ форми на монументални изкуства да са компенсирани от своеобразната им *превърната форма* (Мамардашвили, 1999: 47–59) – „парчетата“ и „стенописите“, изпълнени с типичната техника на графити изразяването⁸. В своята съвкупност обаче коментираните наследя-

⁶ Повече информация би могла да бъде открита на следния адрес: <https://sofia.obshtini.bg/doc/2414168>

⁷ Според чл.20, ал.1 (нов – Решение №365 по Протокол №84 от 25.06.2015 г.) от Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община „художествените елементи за естетизация на територията на Столична община са произведения на синтеза на изящните и пластични изкуства и архитектурата, имат *постоянен статут* и са под *защитата на закона*“ (б.м. – И.К.). Тяхното предназначение е свързано с естетизация и оформяне на градската среда, както и с очакването да „повишават нейните художествени качества и да подобряват качеството на живот на гражданите“ (чл. 20, ал. 2).

⁸ Така например в доклада на д-р Даниела Чулова-Маркова „Мозайката през XX век в България. Минало, настояще, бъдеще. Състояние, проблеми и решения“, който е изработен

ване и приемственост като компоненти на понятието „наследство“ изискват намесата на публичните власти при опазването на разширеното с „парчета“ и „стенописи“ многообразие от монументални форми като част от културната памет на града и обществото.



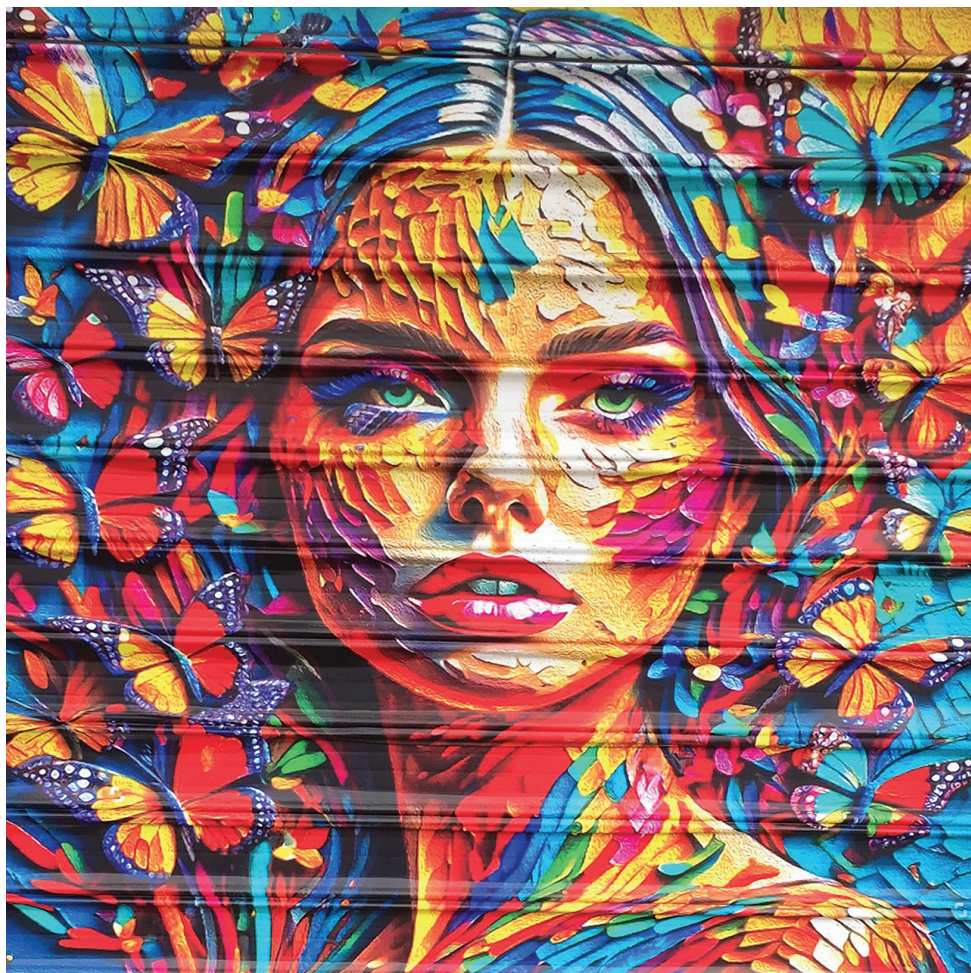
Графити в София / Парчета / ул. „6-ти септември“ №26 Б / (Сн. © Иван Кабаков)

в рамките на проект „Новото наследство. Подходи за опазване и комуникация на съвременното фасадно монументално изкуство в България“ на Фондация „Балканско наследство“ и финансиран от Национален фонд „Култура“ / договор № VRCНКО-22-155 07/09/2022 г. се посочва, че спрямо 372 мозайки до 1989 г., след демократичните промени са поръчани и реализирани само 130, като общия брой е 502 мозайки от които екстериорните (фасадните) са около 151, а интериорните – 351. Съотношението на изработените фасадни мозайки преди и след 1989 г. също е показателно: 116 към 35 фасадни мозайки след демократичните промени. Необходимо е да се уточни, че посочените цифри са резултат от проведено изследване в София, Пловдив, Варна, Бургас, Велико Търново, Стара Загора и Враца, като са регистрирани и анализирани достъпни към момента на проучването мозайки в посочените градове.

Макар да няма видими пречки монументалните форми да бъдат третираны като самостоятелни произведения на изобразителните изкуства (чл. 3, ал. 1, т. 5 от ЗАПСП) и част от тях като художествено наследство (чл. 6, т. 8 от ЗКН), внимателният анализ на законодателството и по-конкретно на Закона за авторското право и сродните му права (обн. ДВ. бр.56 от 29.06.1993 г.) и Закона за културното наследство (обн., ДВ, бр. 19 от 13.03.2009 г.) и в частност на Закона за устройство на територията (обн., ДВ. бр. 1 от 2.01.2001 г.) показва, че те са мислени преди всичко като „монументално-декоративни елементи“ (чл. 83, ал. 1, т. 1–2 от ЗУТ), които са неразделна част от „пространствената среда, в която или за която са създадени“ (чл. 47, т. 4 от ЗКН). Монументалните форми в посочените закони обикновено са елементи от сграда или „пространствена среда“, но не и самостоятелни произведения, което поставя въпроса как те могат да бъдат защитени, когато (например) сградата не е недвижима културна ценност по смисъла на Закона за културното наследство, а авторския контрол по Закона за авторското право и сродните му права се разпростира на практика само до завършването на произведението от съответния изпълнител? Наистина в закона има предвидени и неимуществени авторски права за запазване на целостта на произведението, но те са трудно противопоставими на процесите на физическо разрушаване на обекта в условията на много и различни промени на градската среда. Това с особена сила се отнася и за графитите при това в частта на визираните като релевантни към монументалните изкуства форми, каквито са вече коментирани „парчета“ и „стенописи“.

Прави впечатление, че графитите отсъстват и от обхвата на Наредбата на Столична община, освен ако не бъдат третираны като „съвременни форми на изкуството на екстериор и интериор в сгради с обществена функция“. Въпреки коментираното отсъствие, включително и като изрично посочване, общините и в частност конкретни райони в Столична община финансират различни инициативи свързани с графити изразяване с оглед естетизацията на градската среда, повишаването на нейните художествени качества и подобряването качеството на живот на гражданите (чл. 20, ал. 2 от Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община). Становищата относно качествата на предлаганите проекти в град София се изработват, съгласно чл. 13, ал. 1 (нов – Решение № 365 по Протокол № 84 от 25.06.2015 г.), от Експертно-художествен съвет, който е „постоянно действащ помощен консултативен орган, състоящ се от 9 на брой специалисти, в това число председател и двама представители от Общинския експертен съвет по устройство на територията, градски дизайн и реклама (ОЕСУТГДР).“ В допълнение към него, съгласно чл. 14, ал. 1 (нов – Решение № 365 по Протокол № 84 от 25.06.2015 г.), „Столична община изготвя публичен регистър, в който влизат експерти от различни области – история, кул-

турология, архитектура, градоустройство, пластични изкуства, изкуствознание, туризъм, социология и др.“



Графити в София / Парчета (принт) / ул. „Ангел Кънчев“ №25 / (Сн. © Иван Кабаков)

„Писмено предложение до Столичния общински съвет за поставяне, преместване и премахване на паметници и други възпоменателни знаци (паметни плочи, барелефи и др.) могат да правят: (1) кметът на Столична община, (2) общински съветници; кметове на райони и кметове на населени места, (3) ръководствата на обществени, стопански, научни, културни, неправителствени и други организации, (4) инициативни граждански комитети със състав не по-малко от 20 души, формирани чрез съответна подписка“ (чл. 18, ал. 1, предишен чл. 14 – Решение № 365 по Протокол № 84 от 25.06.2015 г.). Освен това, съгласно чл. 34, ал. 1–3, „Столична община разработва публичен регис-

тър на паметниците и другите възпоменателни знаци, както и на по-значимите художествени елементи на територията на столицата, с визуална информация за тях, с информация за тяхното местонахождение и специфика⁹. Той трябва да осигури информация за актуалното състояние на „паметниците, произведенията на изкуството и възпоменателните знаци на територията на Столична община“ чрез разработването на досие и карта за тяхното разположение на територията на град София.

Ако приемем, че т.нар. „*pieces*“ и „*murals*“ като нови форми на монументално изкуство трябва да бъдат третираны по аналогия на „класическите“ стенописи, мозайките и сграфито произведенията, тогава за тях ще трябва да са валидни процедури по съгласуване и получаване на разрешение за реализация на монументално изкуство в градска среда, каквито има (например) в град София. Това означава, че те трябва да имат „постоянен статут“ и да са „под защитата на закона“, съгласно чл. 20, ал. 1 от Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община след получаване на разрешение за реализация. Същевременно „във връзка с нарастващият брой на предложения за реализиране на стенописи върху публични / частни обекти – фасади на сгради, технически съоръжения и др.“, Експертно-художественият съвет предлага „да бъдат създадени специални ред и условия за реализацията на проекти от такъв тип“, както и „да бъдат регламентирани и обявени подходящи екстериорни пространства за изява на артисти, в чиято сфера на интереси попада този вид изкуство“, но също така „да бъдат предвидени ред и условия, както за разполагането, така и за *премахването* (б.м. – И.К.) на съответната творба“, като нейното физическо присъствие „да бъде ограничено до 12 /дванадесет/ месеца, считано от датата на вече реализираната творба“ (Становища от заседание на Експертно-художествения съвет, проведено на 30.09.2021 г.). Това означава, че се препоръчва на Столична община „статутът“ на коментираните произведения, изработени върху постоянни и непреместваеми обекти и сгради да стане временен за „този вид изкуство“, а „защитата на закона“ да се ограничи до останалите форми, посочени в чл. 3, ал. 1 от Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община. Необходимо е да се посочи обаче, че в частта на графитите, факторът „време“ е приложим към тагове, герои, принтове и стенсили (шаблони), но не и по отношение на т.нар. парчета и стенописи, като всички изброени форми в повечето от случаите са непреместваеми обекти, макар и някои от тях да са използвани за реклама.

⁹ Повече информация би могла да бъде открита на следния адрес: http://registersofia.bg/index.php?view=monuments&option=com_monuments&formdata%5Bmonument_type%5D=5&Itemid=120&page=1



Графити в София / Стенопис / ул. „Бачо Киро“ №38 / (Сн. © Иван Кабаков)

Когато се анализира работата на Експертно-художествения съвет¹⁰, практиката показва, че има както одобрителни становища за изработването на графити (например Протокол № 23 от 13.06.2019 г. на Експертно-художествения съвет или Становището от заседание на Експертно-художествения съвет, проведено на 19.05.2022 г. в отговор на писмо с рег. № СКК22-ТД26-48/05.04.2022 г., свързано с изрисуването на стенопис на украинската художничка Вики Книш на калкана на зала „България“), така и становища

¹⁰ Повече информация би могла да бъде открита на следния адрес: <https://www.sofia.bg/w/ekspertno-hudozestven-s-vet>

в които се дават препоръки за частична промяна (например Становище от заседание на Експертно-художествения съвет, проведено на 9.09.2020 г. в отговор на писмо с рег. № СQA20-ВК66-6502 относно проект за изрисуване на калкан – стенопис „Сердика Лале“) или се прави аргументиран отговор на постъпили негативни мнения от граждани относно изрисувани графити (например Становище от заседание на Експертно-художествения съвет, проведено на 7.04.2021 г. по писмо с рег. № СОА21-ДИ03-12/26.03.2021 г.).

Погледнати в своята съвкупност, „стъпките“ от процедурите по съгласуване и получаване на разрешение за реализация, не само на графитите като нови форми на монументално изкуство, но и на таговете, героите, принтовете и стенсилите (шаблоните), са изначално сбъркани. Какви (например) „инициативни граждански комитети със състав не по-малко от 20 души, формирани чрез съответна подписка“ (чл. 18, ал. 1, предишен чл. 14 – Решение № 365 по Протокол № 84 от 25.06.2015 г.) ще трябва да отправят писмени предложения за изрисуването на (например) тагове, герои, принтове и стенсили (шаблони)? Не е ли по-добре да се определят местата на които могат да се рисуват (позитивно определение) или местата на които не могат да се рисуват графити (негативно определение), които са приложими обаче само когато те не представляват слово на омразата, не призовават към насилствена промяна на конституционно установения ред (чл. 39, ал. 2 от КРБ) и не са обидни квалификации? Временният характер на таговете, героите, принтовете и стенсилите (шаблоните) ги изключва от групата на произведенията с „постоянен статут“. Това обаче не означава, че таговете, героите, принтовете и стенсилите (шаблоните) не биха могли да се съхраняват като колективна памет чрез дигитален архив, различен от публичния регистър, досиетата и картата на „паметниците и другите възпоменателни знаци, както и на по-значимите художествени елементи“ на територията на София, изискуеми съгласно чл. 34, ал. 1–3 от Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община. В заключение трябва да се посочи, че „стъпките“ от процедурата са разпръснати в различни актове и инстанции на Столична община, но са относително коректно събрани, обобщени и представени в „Анализ на нормативния контекст в България“ и в частност в София от изследването по проекта „Изкуство в публично пространство – какво, къде, как, кой, защо?“¹¹.

4. ГРАФИТИТЕ КАТО НОВО ГРАДСКО НАСЛЕДСТВО

Ако се върнем към етимологията на понятието „монумент“, отвъд вече коментарираното разбиране, ще трябва да констатираме, че то произлиза от древногръцката дума „*μνησὺνον*“ във връзка с латинските изрази „*mones*“

¹¹ Повече информация би могла да бъде открита на следния адрес: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1948217795434201.1073741832.1906244349631546&type=3>

и „*monere*“, които в своята съвкупност означават „да напомня“, „да съветва“ или „да предупреждава“ какво би могло да се случи в бъдещето, когато не отчитаме и не „разчитаме“ правилно уроците на миналото. Така представеното „предназначение“ на понятието „монумент“ има пряко отношение към монументалните изкуства и към графитите като част от тях. Това означава, че би могло да се премине от естетизацията на средата, с каквато предимно се занимават изкуствата в публичните пространства на съвременните градове, към изграждането на градска среда с памет, чиято добавена стойност по отношение качеството на човешкото съществуване е обективизирана в ново разбиране на градското наследство, което отчита, както демократичното участие на гражданите и артистичните интервенции в градската среда като потенциални носители на памет, така и наследената памет от предходни поколения.

В това отношение трябва да се има предвид, че „градското наследство е съвкупност от материални и нематериални ценности, които са носители на памет със социална, културна и икономическа значимост, постигнати в следствие на историческо натрупване и присъствие на различни култури. То има „социална, културна и икономическа стойност, определена от историческото натрупване на ценности, които са произведени от последователни и съществуващи култури и натрупване на традиции и опит, признати като такива в своята разнообразност“. Съществуващите култури и натрупването на традиции и опит „биха могли да подобрят обитаемостта на градските райони, икономическото развитие и социалната кохезия в съвременните градове“, както изрично се посочва в Препоръката относно градския исторически пейзаж, одобрена на 10.11.2011 г. от Генералната конференция на ЮНЕСКО (UNESCO, 2011).

Културната значимост означава естетичната, научната, социалната или духовната ценност за минали, настоящи и бъдещи поколения. Културната значимост е възплътена в самото място, в неговата тъкан, местоположение, употреба, връзки, значения, архиви, свързани места и свързани предмети. Местата може да имат разнообразни ценности за различните хора или групи (Australia ICOMOS, 2000).

Мислени като ново градско наследство, монументалните изкуства и в частност графитите изискват преосмисляне както на ценностите на различните хора и социални групи, които обитават градската среда, така и на значението на паметта за тях, като се отчита „присъствието“ на нови форми в публичните пространства на съвременния град. Това ще промени и значението на *улицата като място на културна памет* с оглед на конституирането на „общности с наследство“ (чл. 2b от Рамкова конвенция на Съвета на Европа за значението на културното наследство за обществото), които социализират и интегрират (например) чрез маршрути и фестивали ново градско наследство.

„Стъпките“ при превръщането на монументалните изкуства и в частност на графитите в ново градско наследство започват с (1) естетизация на средата и придаване на ценност на новите форми, част от които стават културна па-

мет, която стои в основата на (2) градската среда с памет, чието припознаване от следващите поколения като ценност конституира (3) градско наследство с демократичното участие и артистичните интервенции на различни общности и групи при промяната на градската среда като същевременно се отчита и опазва и наследената памет от предходни поколения. Добър пример в това отношение са организираният от „Sofia Graffiti Tour“ маршрути предимно на територията на град София, които представят с образователна насоченост многообразието от графити. По този начин те формират визуалната култура както на гражданите, така и на ползвателите на коментирания маршрут¹², но преди всичко третират улицата като място на културна памет, а графитите като ново градско наследство.



Графити в София / Стенопис / ул. „Триадница“ №6 / (Сн. © Иван Кабаков)

¹² Повече информация би могла да бъде открита на следните адреси: <https://sofiagraffititour.com/bg/free-walking-tour-2/> както и <https://stolica.bg/svobodno-vreme/Sofia-Graffiti-Tour-s-interesni-grafiti-i-istorii-izleze-ot-granitsite-na-sofiya>

Коментираниите превъплъщения на графитите като ново градско наследство обаче имат *проблематична легитимност* поради непрекъснатата променливост и виталността на формата, които са отличителни характеристики на графити изразяването. Това е сериозно предизвикателство пред архивирането на графитите като културна памет на града. Освен това е налице неприемане на графитите за изкуство от различни социални групи и като следствие – отказ да бъдат третираны като градско наследство (Кабаков, 2021: 14). Тази проблематичност „отваря“ дебата за ценностите, които трябва да бъдат защитени като градско наследство с оглед на тяхната уязвимост при процесите на градско развитие, особено в определени части на града по отношение на които има висока степен на наследствена чувствителност. Иначе казано – кой решава какво е нова ценност и как да се опазва в градска среда?

От друга страна, налице е *заличаване на графитите*, както от конкуренти за пространство и признание, така и от общинските власти (Кабаков, 2021: 14–15), усилено от неприемането на поставянето на графитите зад плексиглас, какъвто опит беше направен, за да се съхрани „Малкият гмуркач“ на Банкси, който за по-голяма част от графити артистите е равносилен на (само) заличаване. Реакцията на графити общността не закъсня и беше категорично изразена – „Банкси беше тук“.

Отнесени към основните категории на градското наследство, графитите също са проблематични, доколкото много трудно биха могли да се „впишат“ в наследството от обекти с изключителна културна значимост. Мислими са като наследствени елементи, които нямат коментиранията значимост, но които присъстват по кохерентен начин в относително изобилие в градската среда, когато обаче се осигури съхраняването им, за да има наследяване (припознаване като наследство, културна ценност и памет). Това отново е проблематично не само с оглед на виталността на формата, но и на всички представени предизвикателства, които обаче не изключват третирането на графитите като нови градски елементи, чието опазване и валоризиране би ги превърнало в ново градско наследство.

5. ИЗВОДИ И ПРЕПОРЪКИ

Изводите, които могат да се направят са следните:

- Графитите са съвременни и демократични форми на изразяване на градската култура, които постигат силно въздействие с минимални изразни средства, чиито протестен, динамичен и концептуален характер е част от „излизането“ на изкуството на улицата.
- Изразните средства и начина на изпълнение на съвременните графити ги класифицират като (1) нелегални, временни (нетрайни) и протестни форми на изразяване или като (2) постоянни и непреместваеми обекти с претенция за изкуство и ново културно наследство на града.

- Съвременните графити предлагат различни перспективи за развитие от които като обществено значими биха могли да се отличат (1) графитите като монументално изкуство и (2) графитите като ново наследство. Те биха могли да легитимират графитите като изкуство и същевременно като (потенциални) носители на колективна и културна памет.
- Анализът на актуалното състояние на съвременните графити предполага различни начини на опазване. Надписи с обидни квалификации, слово на омразата, както и призови към насилствена промяна на конституционно установения ред (чл. 39, ал. 2 от КРБ) трябва да бъдат заличавани. Таговете, героите, принтовете и стенсилите (шаблоните), които не съдържат обидни квалификации и слово на омразата, както и не призовават към насилствена промяна на конституционно установения ред (чл. 39, ал. 2 от КРБ), могат да бъдат съхранени с оглед на техния временен и нетраен характер чрез дигитално архивиране и картографиране като памет и израз на свободата на личността и демократичното участие на различни общности и групи в протичащите процеси в обществото. Парчетата и стенописите като постоянни и непреместваеми обекти, които отговарят на високите изисквания и стандарти на монументалните изкуства, биха могли да бъдат опазвани по аналогия на тях.
- Анализът на законодателството в Република България и по-конкретно на Закона за авторското право и сродните му права и Закона за културното наследство и в частност на Наредбата за преместваемите обекти, за рекламните, информационните и монументално-декоративните елементи и за рекламната дейност на територията на Столична община и Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община показва, че съвременните графити не присъстват в обхвата им и до известна степен са проблематични форми с оглед на тяхното „вписване“. Това е валидно до голяма степен и за монументалните изкуства, които са третираны преди всичко като „монументално-декоративни елементи“ от сгради и „пространствена среда“, а не като самостоятелни произведения, които изискват по-категорична и същевременно диференцирана правна защита.
- Съвременните графити като ново градско наследство поставят акцент върху контекста и градската среда. Те са извън обхвата на действащото законодателство, поради отсъствието на времева дистанция, различна приемственост и наследяване спрямо „класическите“ наследства, както и с оглед на виталността (непрекъснатата промяна) на формата, които изискват качествено различно опазване и управление на културното наследство.
- В повечето от случаите съвременните графити са изгубващи се във времето и пространството форми на изразяване, които изискват доку-

ментиране и опазване като носители на памет. Те са част от градския ландшафт, много често са изработени от или на отпадъчни материали и поради тази причина са третираны като маргинални форми, които обаче предлагат ново предназначение на стари сгради и обекти, както и нови употреби и интерпретации на културното наследство.

В следствие на направените анализ и изводи, могат да се отправят следните препоръки:

- Разграничаване на графитите, които представляват изкуство от останалите форми на графити изразяване, както и от надписи с обидни квалификации, слово на омразата и призови към насилствена промяна на конституционно установения ред (чл. 39, ал. 2 от КРБ) като се използва фактора „време“ по отношение на нетрайни графити (тагове, герои, принтове и стенсили) и анализ на съдържанието по отношение на обидни квалификации, слово на омразата и призови към насилствена промяна на конституционно установения ред.
- Консолидиране на правните актове, които предлагат правила и процедури както на национално равнище, така и на местно равнище като се проучи, използва и развива описаната практика и опит по прилагането на Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община и Наредбата за преместваемите обекти, за рекламните, информационните и монументално-декоративните елементи и за рекламната дейност на територията на Столична община. Добре би било да се помисли също така и за по-категорична правна защита на произведенията на монументалните изкуства, включително и на „парчетата“ и „стенописите“, която да ги третира не само като „монументално-декоративни елементи“ от сгради и „пространствена среда“, но и като самостоятелни произведения.
- Разширяване на обхвата на Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община с добавянето на фактора „време“ и прилагателното „временни“ към визираните обекти, както и с посочване на относимостта на направените промени към таговете, героите, принтовете и стенсилите. Техният временен и нетраен характер ги изключва от групата на произведенията с „постоянен статут“.
- Обособяване на диференцирани режими на третиране и опазване на графитите, съобразени с особеностите на разграничените три групи. Надписи с обидни квалификации и слово на омразата, както и призови към насилствена промяна на конституционно установения ред (чл. 39, ал. 2 от КРБ) трябва да бъдат заличавани. Графити с нетраен характер като тагове, герои, принтове и стенсили трябва да бъдат оставени в ре-

жим на търпимост с временен статут. Те могат да бъдат съхранени като памет и израз на свободата на личността чрез дигитален архив и картографиране. Парчетата и стенописите като постоянни и непреместваеми обекти с претенция за изкуство трябва да бъдат третиранни и опазвани като произведения на монументалните изкуства с „постоянен статут“.

- Изработване на публичен регистър на произведения на монументалните изкуства на национално равнище, който проучва, анализира и използва натрупания опит от Електронния регистър на паметниците и художествените елементи на територията на Столична Община и същевременно включва парчетата и стенописите като част от регистрираните обекти.
- Обособяване на нова категория наследство в Закона за културното наследство – ново наследство, чиито отличителни характеристики са отсъствие на обичайната времева дистанция от настоящето, изискуема за „класическите“ наследства, различно от тях наследяване и приемственост, както и непрекъснатата променливост и виталност на формата на изразяване, която обаче е носител на памет при формирането на градска среда с памет и градско наследство като част от новото наследство, осигуряващо по-високо качество на човешкото съществуване.

Благодарности

Студията е изработена в рамките на проект „Новото наследство. Подходи за опазване и комуникация на съвременното фасадно монументално изкуство в България“ на Фондация „Балканско наследство“, финансиран от Национален фонд „Култура“ / договор № VRCНКО-22-155 07/09/2022 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Европейска конвенция за защита правата на човека и основните свободи, обн., ДВ, бр. 80 от 02.10.1992 г.; изм., бр. 137 от 20.11.1998 г. [Evropeyska konventsia za zashtita pravata na choveka i osnovnite svobodi, obn., DV, br. 80 ot 02.10.1992 g.; izm., br. 137 ot 20.11.1998 g.].
- Закон за авторското право и сродните му права, обн. ДВ. бр. 56 от 29.06.1993 г. [Zakon za avtorskoto pravo i srodnite mu prava, obn. DV. br. 56 ot 29.06.1993 g.]
- Закон за културното наследство, обн., ДВ, бр. 19 от 13.03.2009 г. [Zakon za kulturnoto nasledstvo, obn., DV, br. 19 ot 13.03.2009 g.].
- Закон за устройство на територията, обн., ДВ. бр.1 от 2.01.2001 г. . [Zakon za ustroystvo na teritoriyata, obn., DV. br.1 ot 2.01.2001 g.].
- Изкуство в публично пространство – какво, къде, как, кой, защо? (2017). С., Столична община, Програма Европа 2017, Студио Прожектиране, Софийска градска художествена галерия. [Izkustvo v publichno prostranstvo – какво, kade, как, koy, zashto? (2017). S., Stolichna obshtina, Programa Evropa 2017, Studio Prozhektirane, Sofiyska gradaska hudozhestvena galeria].

- Кабакон, И. (2019). Графитите: изкуство или вандализъм? В: Графитите в София. Изкуство / маркетинг / пропаганда. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 7–11. [Kabakov, I. (2019). Grafite: izkustvo ili vandalizam? V: Grafite v Sofia. Izkustvo / marketing / propaganda. S., UI „Sv. Kliment Ohridski“, 7–11.]
- Кабакон, И. (2019). Графитите и техните употреби. В: Графитите в София. Изкуство / маркетинг / пропаганда. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 12–21. [Kabakov, I. (2019). Grafite i tehните upotrebi. V: Grafite v Sofia. Izkustvo / marketing / propaganda. S., UI „Sv. Kliment Ohridski“, 12–21.]
- Кабакон, И. (2021). Графитите и формите на легитимност. В: Графити в Алма Матер. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 9–19. [Kabakov, I. (2021). Grafite i formite na legitimnost. V: Grafiti v Alma Mater. S., UI „Sv. Kliment Ohridski“, 9–19.]
- Конвенция за опазване и насърчаване на многообразието от форми на културно изразяване, обн., ДВ, бр. 33 от 20.04.2007 г. [Konventsia za opazvane i nasarchavane na mnogoobrazieto ot formi na kulturno izrazyavane, obn., DV, br. 33 ot 20.04.2007 g.]
- Конституция на Република България, обн., ДВ, бр. 56 от 13.06.1991 г. [Konstitutsia na Republika Bulgaria, obn., DV, br. 56 ot 13.06.1991 g.]
- Мамардашвили, М. (1999). Превърнатите форми. За необходимостта от ирационални изрази. – В: Критика и хуманизъм, кн. 6, 47–59. [Mamardashvili, M. 1999. Prevarnatite formi. Za neobhodimostta ot iratsionalni izrazi. – V: Kritika i humanizam, kn. 6, 47–59.]
- Наредба за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община. [онлайн] 8.03.2007. [прегледан 4.11.2023] <<https://sofia.obshtini.bg/doc/2710974>> [Naredba za imenuvane i preimenuvane na obshtinski obekti, postavyane, premestvane i premahvane na pametnitsi i hudozhestveni elementi na teritoriyata na Stolichna obshtina. [onlayn] 8.03.2007. [pregledan 4.11.2023] <<https://sofia.obshtini.bg/doc/2710974>>].
- Наредба за преместваемите обекти, за рекламните, информационните и монументално-декоративните елементи и за рекламната дейност на територията на Столична община [онлайн]. 6.11.2014 [прегледан 4.11.2023] <<https://sofia.obshtini.bg/doc/2414168>> [Naredba za premestvaemite obekti, za reklamnite, informatsionnite i monumentalno-dekorativnite elementi i za reklamnata deynost na teritoriyata na Stolichna obshtina [onlayn]. 6.11.2014 [pregledan 4.11.2023] <https://sofia.obshtini.bg/doc/2414168>].
- Рамкова конвенция на Съвета на Европа за значението на културното наследство за обществото. (2008). В: Международноправна защита на културното наследство. С., Министерство на културата: 66-74. [Ramkova konventsia na Saveta na Evropa za znachenieto na kulturnoto nasledstvo za obshtestvoto. V: Mezhdunarodnopravna zashtita na kulturnoto nasledstvo. S., Ministerstvo na kulturata, 2008: 66-74.]
- Столична община. Експертно-художествен съвет [онлайн]. 31.08.2016 [прегледан 4.11.2023] <<https://www.sofia.bg/w/ekspertno-hudozestven-s-vet>> [Stolichna obshtina. Ekspertno-hudozhestven savet [onlayn]. 31.08.2016 [pregledan 4.11.2023] <<https://www.sofia.bg/w/ekspertno-hudozestven-s-vet>>].
- Столична община. Електронен регистър на паметниците и художествените елементи на територията на Столична Община [онлайн]. 14.12.2016 [прегледан

- 4.11.2023] <http://registersofia.bg/index.php?view=monuments&option=com_monuments&formdata%5Bmonument_type%5D=5&Itemid=120&page=1> [Stolichna obshtina. Elektronen registar na pametnitsite i hudozhestvenite elementi na teritoriyata na Stolichna Obshtina [onlayn]. 14.12.2016 [pregledan 4.11.2023] <http://registersofia.bg/index.php?view=monuments&option=com_monuments&formdata%5Bmonument_type%5D=5&Itemid=120&page=1>].
- Australia ICOMOS (2000). The Burra Charter. Australia ICOMOS Incorporated International Council of Monuments and Sites, [онлайн]. 2000. [прегледан 4.11.2023] <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/BURRA_CHARTER.pdf> [Australia ICOMOS. (2000). The Burra Charter. Australia ICOMOS Incorporated International Council of Monuments and Sites, [onlayn]. 2000. [pregledan 4.11.2023] <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/BURRA_CHARTER.pdf>].
- UNESCO (2011). Recommendation on the Historic Urban Landscape, Paris, 10 November 2011, [online]. 10.11.2011. [available 4.11.2023] <<https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-638-98.pdf>> [UNESCO. 2011. Recommendation on the Historic Urban Landscape, Paris, 10 November 2011, [online]. 10.11.2011. [available 4.11.2023] <<https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-638-98.pdf>>].

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

КУЛТУРНА КОМПЕТЕНТНОСТ И КОГНИТИВНИ УКЛОНИ: ФАКТОРИ ЗА ВЪЗДЕЙСТВИЕ ПРИ ФОРМИРАНЕТО НА КУЛТУРНА ОСЪЗНАТОСТ

МИЛЕНА ЗВЪНЧАРОВА

Културната компетентност е една от осемте признати ключови компетентности, които в Препоръката на Съвета на ЕС от 22 май 2018 г. относно ключовите компетентности за учене през целия живот се определят като съчетание от знания, умения и нагласи, при което нагласите описват предразположението и начина на мислене за действие и реагиране в различни ситуации. Когнитивните уклони представляват систематично отклонение от нормата и рационалността при обработването на информацията, необходима за правене на предположения и вземане на решения. Те изпълняват функциите на барieri и катализатори в процеса на формиране на културната осъзнатост. Културната компетентност включва способността за разбиране, общуване и ефективно взаимодействие с хора от различни култури, уважение към творческото изразяване на идеи и значение, непредубеденост към изявата на културното многообразие и неговото зачитане. Статията разглежда влиянието на когнитивните нагласи върху тези процеси и посочва защо осъзнаването на техния ефект може да подобри културната компетентност и творческото изразяване на индивида, както и неговите умения за предлагане на иновативни решения.

Ключови думи: културна компетентност, когнитивни уклони, културен уклон, знания, умения и нагласи

CULTURAL COMPETENCE AND COGNITIVE BIASES: FACTORS OF IMPACT
IN THE PROCESS OF FORMATION OF CULTURAL AWARENESS

Milena Zvancharova

Cultural competence is one of the eight recognised key competences, which the EU Council Recommendation of 22 May 2018 on key competences for lifelong learning defines as a combination of knowledge, skills and attitudes, where attitudes describe the predisposition and

mindset to act and react in different situations. Cognitive biases represent a systematic deviation from the norm and rationality in processing information necessary for making assumptions and decisions. They act as barriers and catalysts in the process of cultural awareness formation. Cultural competence includes the ability to understand, communicate and interact effectively with people from different cultures, respect for the creative expression of ideas and meaning, open-mindedness to the expression of cultural diversity and respect for it. This article examines the impact of cognitive attitudes on these processes and points out why awareness of their effect can improve an individual's cultural competence and creative expression, as well as their ability to propose innovative solutions.

Keywords: cultural competence, cognitive biases, cognitive bias, knowledge, skills and attitudes

Културната компетентност възниква като обособена дисциплина в контекста на глобализацията, където взаимодействието между различни култури е повече правило, отколкото изключение. Европейската комисия, която осъзнава тази значимост, добавя културната компетентност в списъка от осем ключови компетентности, изграждани в процеса на учене през целия живот. Това поставя акцент върху необходимостта индивидът в съвременността да притежава знания, умения и нагласи, които да му позволяват да се справя успешно със сложните дадености на днешния културно разнообразен свят. Като основни компоненти на тази компетентност биват отличени самоосъзнатостта за собствената култура, разбирането на различните културни гледни точки, познаването на различни културни практики, както и положителната нагласа към културните различия (Rustamova, 2022).

В Препоръката на Съвета на Европейския съюз относно ключовите компетентности за учене през целия живот от май 2018 културната компетентност е определена като „културна осведоменост и изява“¹. В нейния обхват се включва творческото изразяване на идеи, преживявания и емоции чрез широк набор от средства, като музика, изпълнителски и визуални изкуства, литература, както и приемането на културните различия и разбирането на необходимостта да се създава уважение към творческото изразяване на идеи, традициите и културното наследство. Изграждането на тази компетентност цели да подсили индивидуалните способности за творческо изразяване и участие в културни дейности, както и за пълноценно общуване с представители на различни култури. В концепцията, заложена във формирането на актуалните политически и социални приоритети на ЕС, това се възприема като неразделна част от личностното развитие, социалното включване и активното гражданско участие.

В същата Препоръка са изброени и знанията, уменията и нагласите, които се възприемат като част от културната компетентност и които следва да

¹ Това гласи официалният превод на български език на Препоръката за ключовите компетентности. Съществува обаче и друг вариант, а именно – „културна осъзнатост и творчество“, който отразява смисъла на вложеното понятие по-пълноценно.

са застъпени при преподаването ѝ като учебна дисциплина, независимо дали самостоятелно или в комбинация с други компетентности. Практическите измерения на тази ключова компетентност се изразяват в придобиването и осмислянето на знания за собствената и чуждите култури (например език, традиции, обичайно поведение или правила на общуване), усвояването на умения за адекватно и ефективно общуване и взаимодействие с хора от различен произход, както и култивирането на нагласи на откритост и уважение спрямо културните различия (Препоръка на Съвета, 2018: 11–12). С интегрирането на тези измерения европейският прочит на културната компетентност разширява и надгражда обичайната толерантност или повърхностно разбиране за нуждата от приемане на различните култури. В основата на това съчетание заляга и осъзнаването на собствените когнитивни уклони, в т.ч. стереотипи и предразсъдъци, които повлияват нашите възприятия и отношението ни към другите.

Според историка-антрополог Майкъл Дейвис културната компетентност утвърждава представата за културата като динамичен процес и авторът предлага свое определение: „като вземем цялостната формулировка на „културната компетентност“, можем да я дефинираме като квалифицираност за задачата на културата, като имаме ефективни, подходящи и легитимни умения, опит, способности и, може би, качества по отношение на културата.“ (Davis, 2020: 22) Този подход отхвърля статичната категоризация и помага културната компетентност да се осмисли и като процес на непрекъснато учене и приспособяване, който провокира творчеството и иновацията в интерпетирането на културните различия.

Широкото практическо приложение на културната компетентност обуславя и разглеждането ѝ от мултидисциплинарна перспектива. Така например социалната психология поставя акцент върху ефективното взаимодействие с представители на други култури и я превръща в основно изискване към специалистите, които предоставят медицински и социални грижи. От ключово значение за тази роля е осъзнаването, че всеки принадлежи към определена културна група, чиито ценности, вярвания и практики може сам да преразглежда и да изгражда емпатия към другите (Rodríguez et al., 2022: 2). Различни аспекти на културната компетентност се изучават от когнитивната психология, културната антропология, педагогиката и науката за комуникацията, както и от иновативни научни направления като културната невронаука. Придобитият комплекс от изследвания и знания задълбочава разбирането на механизмите, които обуславят и подпомагат изграждането на тази компетентност.

На българска почва разглеждането на темата за културната компетентност е част от професионалния дебат за приложението на компетентностния подход в различните етапи на образованието като опит да се подсили неговата основна функция, а именно — да подготвя младите хора за успешна и адекватна на

времето лична и професионална реализация. Този дебат обхваща теоретични и практически аспекти, като търси терминологична яснота и представя разнообразните прояви на компетентността във философски, педагогически, социален, икономически, юридически и политологически контекст, но най-вече очертава актуалната необходимост от изграждането и развиването на реални и полезни компетентности (Дамянова (съст.), 2021).

Налице е богат опит в преодоляването на проблемите и предизвикателствата, свързани с преподаването на т.нар. умения на 21. век или ключови компетентности, както в средното, така и във висшето образование (Томова, Калфова, 2022). От особена важност с оглед на настоящата тема е, че компетентностният подход признава и отчита „фоновата особеност на културата“ като основен определител на поведението, реакциите, начина на мислене и действие на индивида (Кабаков, 2022: 42).

*Когнитивните уклони*² (*cognitive biases*) са една от особеностите на човешкото мислене, които оказват значително въздействие върху културната компетентност (и по-точно културната осъзнатост), като определят как възприемаме и взаимодействаме с култури, различни от нашата собствена, и участват в процеса на вземане на решения. Те обикновено се разбират като систематични грешки в мисленето, които влияят на решенията и преценките. Могат да се обяснят като произтичащи от опита на мозъка да опрости обработката на информацията и са широко изучавани в психологията и поведенческата икономика. Понякога те могат да служат като бариера, която ни пречи да разбирате и оценяваме културното различие.

Когнитивните уклони са свързани с теорията за двете системи на мислене, която психолозите Даниъл Канеман и Амос Тверски подемат и разработват още през 70-те години на ХХ в. Система 1 се свързва с интуицията, действа бързо и автоматично, без усилие и съзнателен контрол. Система 2 е бавното, систематично, логическо мислене, свързано с изпълнените с усилие умствени дейности (Канеман, 2012: 26–27). Смята се, че тези уклони са се развили като еволюционни механизми, които са помогнали на нашите предци да вземат по-бързи решения в свят, където скоростта често е била по-важна от точността в процеса на вземане на решения. Тази рамка предполага, че много когнитивни уклони, макар и потенциално да водят до грешки в съвременните контексти, имат корени в адаптивни процеси, които са подобрили оцеляването и размножаването в отминали исторически условия (Haselton et al., 2005: 725–727).

² На български език терминът се среща също като *когнитивна склонност*, *когнитивно пристрастие* или *когнитивна преубеденост*. В текста се използва когнитивен уклон след консултация с доц. д-р Людмила Андреева от Катедрата по обща, експериментална, развитийна и здравна психология към Философския факултет на СУ „Св. Климент Охридски“.

Интуитивното мислене (система 1) се основава на т.нар. евристика или кратки мисловни пътеки, които произвеждат нашите впечатления, чувства, намерения. До момента са установени и проучени стотици когнитивни уклони (Cognitive Bias Codex, 2018), които систематично влияят върху начина, по който възприемаме и обработваме информацията. Практиката показва, че е много трудно (ако не и невъзможно) да бъдат напълно преодолените тези уклони. Осъзнаването на механизма и резултатите от действието им обаче е основен аспект от изграждането на осъзнатост по отношение на собствената и чуждите култури. Именно собствените ни уклони могат да изкривят нашите възприятия непознати и различни обичаи, вярвания, културни практики, като често водят до недоразумения и стават причина за пораждаването и разпространението на различни стереотипи.

Добре известно е, че когнитивните уклони се формират и усилват в процеса на социално взаимодействие. Пряката връзка и двупосочно взаимодействие между индивидуалното и колективното равнище на културата, които са в динамични и непрекъснати взаимоотношения, е известна още като *кръгов ефект* (Vogeley, Roepstorff, 2009: 513), чието осъзнаване изисква и дълбоко самопознаване. Изследванията сочат, че когнитивните уклони могат да бъдат не просто индивидуални грешки, а се влияят силно от културната среда и практики, на които всеки един от нас е изложен (Kitayama, Park, 2010). Това е и един от факторите, които помагат да се обясни защо те са толкова резистентни на промяна – причината е, че не могат да бъдат еднозначно определени като индивидуални характеристики, а биват свързани пряко с културата (дори културите), които са формирали индивидуалното съзнание и поведение.

Тук ще дам няколко примера за когнитивни уклони, които имат отношение към процеса на формиране на културната осъзнатост. Разширеният и правдив превод на понятието *cultural awareness* (с което ЕК обозначава културната компетентност) като *осведоменост* и *осъзнатост* позволява да се разгърне тълкуването му, а именно, че „културната осведоменост е предпоставка за осъзнаването на индивида като носител на ценностите на конкретна култура“ (Кабаков, 2022: 45). Тенденцията да се търси, интерпретира и запомня новата информация по начин, който съвпада и потвърждава вече съществуващите вярвания, отношения и очаквания е известна още като „склонност към потвърждаване“ (*confirmation bias*). Това най-често води до отхвърлянето на противоречащи мнения, възгледи, данни, за да се избегне т.нар. когнитивен дисонанс. Например под влияние на тази склонност е възможно да пренебрегнем свидетелствата, които противоречат на вече изградени представи за дадена култура. Склонността към потвърждаване силно ограничава възприемането на различията и нюансите, които са свързани със срещите и опознаването на различни култури. В контекста на културната компетентност тя може да се прояви като пречка пред същинското разбиране и възприемане на непознати културни идентичности и практики. Възможно е и да стане причина

съзнателно да се търси информация, която потвърждава съществуващите стереотипи и предразсъдъци. Например, ако сме свикнали да мислим за дадена група като за много гостоприемна, е възможно да отхвърляме примерите за прояви на неприветливо или враждебно отношение. По този начин избирателното обработване на информацията затвърждава свръхпростеното и неточно разбиране за сложни културни норми и поведение. Това води до ограничени, предубедени представи за другите култури, като намалява възможностите за същинско разбиране и взаимодействие с хора от различен произход. Ето защо изграждането на културната компетентност като осведоменост за и осъзнаване на собствената културна принадлежност е изключително важна предпоставка за създаването на непредубедено отношение към културата на другите като равностойна и еднакво ценна.

Вътрешногруповият фаворитизъм (*in-group bias/favoritism*) е тенденцията да се предпочитат членовете на собствената група (етническа, социална, религиозна или по друг социален признак), като всички останали се смятат за по-малко достойни или заслужаващи, биват възприемани като еднакви, а богатството на културите им бива омаловажено. Тази склонност може да доведе до отслабена съпричастност, липса на разбиране, да създаде или утвърди съществуващи стереотипи и предразсъдъци. Може да бъде причина за неравноправно отношение или дори дискриминация. Осмислянето ѝ е важна част от процеса на изграждане на културна осъзнатост.

Фундаменталната атрибутивна грешка (*fundamental attribution error*) е склонността да се обяснява поведението с особености на характера или културата, към която индивидът принадлежи, като се пренебрегват или подценяват ситуационните фактори. Когато ситуацията се обяснява от гледната точка на собствената култура, става въпрос за т.нар. културен уклон (*cultural bias, ethnocentrism*). Възприемането на познатите, родни културни практики като норма, а останалите – като отклонение от тази норма е често срещан източник на конфликти и напрежение. Това налага изграждането на умения за саморефлексия като част от културната компетентност, които да позволяват осъзнаване и трезва оценка (доколкото такава въобще е възможна) на собствената гледна точка и нейните културни основания особено в образователен или изследователски контекст.

Културната среда играе съществена роля при формирането на когнитивните уклони и върху когнитивните процеси. Израстването и индивидуалното развитие в рамките на определена култура оказва влияние върху формирането на когнитивния стил (в който се включват различни аспекти на междуличностните отношения – например чувствителността към нуждите на другия), същевременно обаче излагането на и взаимодействието с различни култури също може да го променя (Miyamoto, Wilken, 2013: 981). Така например, едно интересно изследване на рибарски, земеделски и пастирски общности в Турция, потвърждава хипотезата, че социалната взаимозависимост, предопреде-

лена от екокултурните условия и традиционния поминък и начин на живот, формира два основни когнитивни стила – холистичен (при който обвързаността на обекта с контекста е значима) и аналитичен (обектът е независим от своя контекст), които се отразяват върху културните възгледи и практики (Uskul, Nisbett, Kitayama, 2008: 40). От гледна точка на културната компетентност е важно да се подчертае, че двама души може да интерпретират една и съща ситуация по съвсем различен начин, заради своя различен културен произход. Осъзнаването на тази склонност на човешкото мислене (т.нар. ефект на културната рамка, *cultural framing effect*) може да бъде стъпка за преодоляване на липсата на комуникация и разбиране в съвременния контекст на глобализация и интензивни межкултурни взаимодействия.

Изследванията в областта на една сравнително нова научна дисциплина, нар. културна невронаука (*cultural neuroscience*), подчертават важноста на културната компетентност в днешния свят, повече от всякога зависим от свързаността между различните народи и култури. Като съчетава различни подходи и се възползва от развитието на технологиите за прецизна образна диагностика при изследванията на мозъчната и когнитивна дейност на човека, това поле предлага научна основа за разбиране на влиянието на културните променливи върху неврологичните процеси, които формират нашето познание, емоции, поведение в различен културен контекст; за връзката между когнитивните особености и културните корени (Wajman, 2018: 20). Културната невронаука възниква в началото на XXI век, като включва невронаука, психология, антропология и науки за културата и бележи бърз напредък в разкриването на невронната основа на културните различия в познанието и поведението (Chiao et al., 2013). Ще се ограничи с един любопитен пример за възможното практическо приложение на взаимодействието между културната антропология и невронауката – разкриването на социално-невронния интерфейс, който превръща ритуалът в толкова мощно и силно разпространено в човешката култура явление (Seligman, Brown, 2009: 136). Съвременните научни постижения в описаната област определят следващата стъпка в развитието на културната компетентност, която вече не може да се изчерпва само с опознаването на чужди култури. Към наблюдаването и приемането на различията следва да се прибави и разбирането на когнитивните и невронни механизми, които ги обуславят.

Осъзнаването на въздействието на когнитивните уклони е важна част от изграждането на културната компетентност. Възможните стратегии за преодоляване на отрицателните ефекти от това въздействие могат да включват подкрепа на саморефлексията, емпатията и критичното мислене, както и разширяване на контакта с непознати и различни култури. Според някои автори полезна стратегия е съзнателното търсене на информация, която противоречи на собствените убеждения, както и проверката на достоверността на източниците на информация, както и изграждането на умения за водене на открит

диалог с другите (Idiong et al., 2023: 144–145). Знанията, уменията и нагласите в областта на културната компетентност са универсално приложими и преносими към различни сфери на дейност. Те могат да бъдат представени в самостоятелни обучителни програми или курсове, но също така да се интегрират в хорариума на различни дисциплини с цел да помогнат за ефективно ориентиране в културните различия. Европейските програми за образователна мобилност (например Еразъм+) са осъзнато средство за повишаване на културната компетентност, като предлагат възможност за натрупване на опит и преживявания в чужда културна среда, които са отличен катализатор на процеса на осмисляне на стереотипите и предразсъдъците спрямо другите.

Културната компетентност се изгражда през целия живот и изисква непрекъснато учене, саморефлексия и адаптация към постоянно променящата се глобална среда, като допринася за изграждането на приобщаващо общество. За целта е необходимо да се създадат подходящи условия не само в рамките на образователната система, но и цялостна културна инфраструктура, която поощрява участието в културни дейности и способства диалога между културите.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Дамянова, А., М. Тодорова, Н. Панова, Д. Хинкова, Е. Караминкова-Кабакова, Ю. Йорданова-Панчева, И. Кирков (съст.). (2021). Измерения на компетентността. Сборник с доклади от международна научна конференция, проведени в рамките на Климентовите дни на Алма Матер, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“ [Damyanova, A, M. Todorova, N. Panova, D. Hinkova, E. Karaminkova-Kabakova, Y. Pancheva, I. Kirkov (sast.). (2021). Izmereniya na kompetentnostta. Sbornik s dokladi ot mejdunarodna nauchna konferentsia. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“].
- Кабаков, И. (2022). *Културата като ключова компетентност*. В: Томова, Т., Е. Калфова (съст.). (2022). *Формиране на компетентности в съвременната образователна реалност*. Сборник с доклади от международна научна конференция, проведена в рамките на Климентовите дни на Алма Матер. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“ [Kabakov, I. *Kulturata kato klyuchova kompetentnost*. V: Tomova, T., E. Kalfova. (2022). *Formirane na kompetentnosti v savremennata obrazovatelna realnost*. Sbornik s dokladi ot mejdunarodna nauchna konferentsia. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“].
- Канеман, Д. (2012). *Мисленето*. София: Изток-Запад [Kahneman, D. (2012). *Misleneto*. Sofia: Iztok-Zapad].
- Канеман, Д. (2012) *Между разума и интуицията*. Интервю с Даниъл Канеман, превод от немски: Людмила Димова. *Култура*, 25.08.2012, *Между разума и интуицията* [посетен последно на 18.04.2024 г.].
- ПРЕПОРЪКА НА СЪВЕТА от 22 май 2018 година относно ключовите компетентности за учене през целия живот (2018/С 189/01).
- Томова, Т., Е. Калфова (съст.). (2022). *Формиране на компетентности в съвременната образователна реалност*. Сборник с доклади от международна научна конференция, проведена в рамките на Климентовите дни на Алма Матер. София: Университет-

ство издателство „Св. Климент Охридски“ [Tomova, T., E. Kalfova (sast.). (2022). Formiranje na kompetentnosti v savremennata obrazovatelna realnost. Sbornik s dokladi ot mejdunarodna nauchna konferentsia. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“].

- Chiao J. Y., Cheon, L. K., Pornpattananangkul, N., Mrazek, A. J., Blizinsky, K. D. (2013). Cultural Neuroscience: Progress and Promise, *Psychological Inquiry: An International Journal for the Advancement of Psychological Theory*, 24: 1, 1–19, DOI: 10.1080/1047840X.2013.752715
- Cognitive Bias Codex: 188+ Cognitive Biases. (2018). Designed by John Manoogian III. Concept & Categorization: Buster Benson, (jm3).png
- Davis, M. (2020). The “Culture” in Cultural Competence. In: Frawley, J., Russell, G., Sherwood, J. (eds) *Cultural Competence and the Higher Education Sector*. Springer, Singapore. DOI:10.1007/978-981-15-5362-2_2
- European Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture. (2019). Key competences for lifelong learning. Publications Office. DOI:10.2766/569540
- Idiong, S. P., Ifiok, D., Donatus, U. (2023). The Influence of Cognitive Biases on Belief and Knowledge. *International journal of education and evaluation*. Vol. 9. No. 8, 139–146. DOI: 10.56201/ijee.v9.no8.2023.pg139.146
- Haselton, M., Daniel, N., Paul, A. (2005). The Evolution of Cognitive Bias. In: Buss, D. (ed.). *The Handbook of Evolutionary Psychology*. John Wiley&Sons. DOI: 10.1002/9780470939376.ch25
- Kitayama, Sh., Jiyoung, P. (2010). Cultural neuroscience of the self: Understanding the social grounding of the brain. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 5, 111–129. *Social cognitive and affective neuroscience*. 5. 111–129. DOI: 10.1093/scan/nsq052.
- Rodriguez, D., Reveles A.K., Litson K., Patterson C.A., Vázquez A.L. (2022). Development of the awareness, skills, knowledge: General (ASK-G) scale for measuring cultural competence in the general population. *PLoS ONE* 17(9): e0274505. DOI: 10.1371/journal.pone.0274505
- Rustamova, N. (2022). Development of Socio-Cultural Competence. Article in *International Journal of Innovation Studies*. Vol. 18: April 2022. DOI: 10.21070/ijins.v18i.663
- Seligman, R., Brown, R. (2009). Theory and Method at the Intersection of Anthropology and Cultural Neuroscience. *Social cognitive and affective neuroscience*. 5. 130–137. DOI: 10.1093/scan/nsp032
- Uskul, A.K., Nisbett, R., Kitayama Sh. (2008). Ecoculture, social interdependence, and holistic cognition, *Communicative & Integrative Biology*, 1: 1, 40–41, DOI: 10.4161/cib.1.1.6649
- Vogeley, K., Roepstorff, A. (2009). Contextualising culture and social cognition. *Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 13, Issue 12, 2009, 511–516. ISSN 1364-6613. DOI: 10.1016/j.tics.2009.09.006.
- Wajman, J.R. Evolutionary traits of human cognition: An introductory essay on the interface between cultural neuroscience and neuroanthropology. (2018). *International Journal of Brain and Cognitive Sciences*, Issue 7(1), 2018, 17–29. DOI:10.5923/j.ijbcs.20180701.03

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

TOOLS FOR SUSTAINABLE MANAGEMENT OF WORLD CULTURAL HERITAGE: THE ROLE OF HERITAGE IMPACT ASSESSMENT

MILENA KRACHANOVA

Cultural heritage is a factor in fostering social and economic development and ensuring a sustainable urban environment, supporting the Sustainable Development Goals of the 2030 Agenda. Its sustainable management leads to preservation of the community’s identity and memory as well as the historic urban environment, which leads to reciprocal benefits for heritage and society. The article examines the possibilities for sustaining the Outstanding Universal Value of the World Heritage properties through the implementation of several key management tools as Management Plans and Management Systems, focusing mainly on Cultural Heritage Impact Assessment (HIA). It provides a comprehensive overview of the legislative provision and implementation of these tools at the national level.

The research methodology involves a mixed-methods approach, combining a review of the legal framework, secondary data analysis and qualitative data from case studies in Bulgaria. This methodology allows for a comprehensive analysis of the effectiveness and limitations of current heritage assessment tools in Bulgaria.

The paper concludes that HIA is a vital component of sustainable cultural heritage management. By systematically assessing the potential impacts on heritage values, it provides a proactive approach to preservation of OUV of World Heritage sites. However, its effectiveness is contingent on its integration into State Parties’ policy frameworks and legal systems. Future research should focus on overcoming these challenges to ensure the continued relevance of the assessment and its alignment with broader sustainable development goals.

Keywords: impact assessment, cultural heritage, UNESCO, Sustainable development goals (SDGs), 2030 Agenda, management plans, management system

ИНСТРУМЕНТИ ЗА УСТОЙЧИВО УПРАВЛЕНИЕ НА СВЕТОВНОТО КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО. РОЛЯТА НА ОЦЕНКИТЕ ЗА ВЪЗДЕЙСТВИЕ

Милена Крачанова

Културното наследство е фактор за насърчване на социалното и икономическото развитие и за осигуряване на устойчива градска среда, подпомагайки постигането на целите на Плана за устойчиво развитие до 2030 г. Устойчивото управление на културното наследство води до запазване на идентичността и паметта на общностите и историческата среда, както и до реципрочни ползи за наследството и обществото. В статията се разглеждат възможностите за поддържане на изключителната световна стойност на обектите от световно наследство чрез прилагането на няколко ключови инструмента за управление като планове за управление и системи за управление, обръщайки специално внимание на оценката на въздействието върху културното наследство. Направен е и цялостен преглед на законодателното осигуряване и прилагането на тези инструменти на национално ниво.

Методологията на изследването включва смесен подход, съчетаващ преглед на правната рамка, анализ на вторични данни и качествени данни от проучвания на конкретни случаи на изготвени оценки на въздействие в България. Тази методология позволява да се проследи ефективността и ограниченията при прилагането на инструментите за управление на културното наследство в България.

В заключението статията посочва, че оценката за въздействието е жизненоважен компонент на устойчивото управление на културното наследство. Чрез систематично оценяване на потенциалните въздействия върху ценностите на наследството тя осигурява проактивен подход към опазването на изключителната световна стойност на обектите на световното наследство. Ефективността ѝ обаче зависи от интегрирането ѝ в политическите рамки и в правно-нормативната система на отделните държави. Бъдещите изследвания следва да се съсредоточат върху преодоляването на тези предизвикателства, за да се гарантира постоянната актуалност на оценката и нейното съответствие с по-широките цели на устойчивото развитие.

Ключови думи: оценки за въздействие, културно наследство, ЮНЕСКО, Цели на устойчивото развитие (ЦУР), План 2030, планове за управление, системи за управление

INTRODUCTION

Rapid urbanization and modernization challenge the sustainable management of cultural heritage. The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), the International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM), the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) and the International Union for Conservation of Nature (IUCN) are leading in establishing frameworks and tools for heritage management. In the recent decade a new tool has emerged – the Heritage Impact Assessment (HIA). It is developed for World cultural heritage properties as a priority, focusing on sustaining the Outstanding Universal value (OUV). HIA aligns with sustainable development, aiming to preserve and transmit World heritage for the future generations (UNESCO, 1972).

The aim of the study is to investigate the cultural heritage management concept in the international framework and to introduce key tools for World Heritage sustainable management, focusing on Heritage Impact Assessment as an innovative management tool. The paper delves into the legal and regulatory framework for HIA implementation in Bulgaria and its application to World Heritage sites.

The work hypothesis suggests that the implementation of key management tools, particularly HIA, in the sustainable management of (world) cultural heritage properties significantly contributes to the preservation of community identity, memory, and the historic urban environment, thereby fostering social and economic development and supporting the Sustainable Development Goals (SDGs) of the 2030 Agenda. Furthermore, ongoing innovation in these sustainable management tools is necessary for ensuring the preservation of our collective cultural heritage.

This premise rests on the understanding that cultural heritage is vital for sustainable development, and its management through HIA as an innovative proactive tool helps the decision making process and offers reciprocal benefits for both heritage and society. The legislative provision of this new tool is still underestimated by the State Parties, incl. Bulgaria. The hypothesis will be tested through a mixed-methods approach, combining a review of the international and national legal framework, secondary data analysis, and qualitative data from case studies in Bulgaria. The limitations of the implementation of the heritage impact assessment tool in Bulgaria will be analysed. Fieldwork involving personal observations supplements the research. The author's experience in HIA preparation and participation in relevant trainings conducted by UNESCO, ICCROM, ICOMOS and IUCN further enriches the study and its conclusions.

The expected outcomes include (1) Identification of Effective Tools: The study is expected to identify key management tools like management plans, management systems, and particularly Cultural Heritage Impact Assessment in the sustainable management of (world) cultural heritage properties; (2) Insights into the international and national legislation: The research is expected to provide a comprehensive overview of relevant international and national cultural heritage management legislation and its implementation; (3) Analysis of Bulgarian Practices: The study is expected to provide analysis of the implementation of Cultural Heritage Impact Assessment in Bulgaria, (4) Future Research Areas and Policy Recommendations: The study might also identify areas where further research is needed, potentially paving the way for future studies in the field of cultural heritage management as well as might give some recommendations regarding policy and legislation.

This paper is an upgraded English version of a previously published work in 2023 in Proceedings from International Conference “Modern Technologies in Cultural Heritage – 2022”, Volume X (Крачанова, 2023).

1. THE EVOLVING CONCEPT OF CULTURAL HERITAGE MANAGEMENT. REVIEW OF THE INTERNATIONAL LEGISLATION FRAMEWORK

The evolving concept of cultural heritage preservation has led to a shift in the way we manage these resources. Until the mid-20th century, the focus was laid primarily on physical condition. Later it shifted towards its management, becoming a highly sensitive topic, especially in terms of World Heritage. Interestingly, the core document for World Heritage protection, the 1972 UNESCO Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, does not directly address cultural heritage management. It outlines State Parties' conservation obligations but suggests establishing local competent bodies for implementation (Articles 4, 5, 29). But indirect references to governance are present.

The topic is more explicitly addressed to the periodically updated document Guidelines for the Implementation of the Convention (last updated 2023) as well as to other documents published by UNESCO and advisory bodies, such as: the Recommendation concerning the safeguarding and contemporary role of historic areas (UNESCO, 1976), the Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas (ICOMOS, 2011), and others.

The Council of Europe introduced cultural heritage management within its overall policy in the 2000 European Landscape Convention. Here, "management" is defined as "action towards sustainable development that ensures permanent care, balancing and guiding changes caused by social, economic and environmental processes." (Europe, 2000). Further emphasizing the concept of sustainability, the 2005 Council of Europe's Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society highlights "the importance and potential of cultural heritage, used wisely, as a resource for sustainable development and quality of life in a continuously evolving society." (CE, 2005).

2. TOOLS FOR SUSTAINABLE MANAGEMENT OF WH SITES

Shifting Focus: From Protection to Sustainable Management

UNESCO, its advisory bodies, and the Council of Europe have progressively broadened their legal instruments to include sustainable development and management alongside cultural heritage protection. Key tools have been established to ensure the protection of World Heritage sites and manage pressures arising from social, economic, and environmental factors. This article explores three main tools:

- Management Systems (MS),
- Management Plans (MP),
- Heritage Impact Assessment (HIA).

The first two instruments – Management Plans and Management Systems – are widely recognized. UNESCO has introduced them as mandatory for World Heritage sites after 2005 (UNESCO, 2023). The third one, Heritage Impact Assessment, is new and more innovative approach gaining international traction. Its growing importance is reflected in the ongoing efforts by ICOMOS, ICCROM, the WH Centre, and the WH Committee to encourage State Parties to integrate HIA into their national legislation.

During the extended 45th session of the World Heritage Committee in Riyadh (2023), it was emphasized that “all proposed major interventions in and around World Heritage properties should be subject to rigorous impact assessments” (UNESCO, 2023: Para 118bis). Additionally, UNESCO requires both project proposals and HIAs to be submitted to the WH Centre for review by the Advisory Bodies (UNESCO I. I., 2022).

While each tool has its specific focus, all three – MPs, MSs, and HIAs – share a common objective: preserving the Outstanding Universal Value of World Heritage sites. This article provides a brief overview of the two established tools (MPs and MSs) and delves deeper into the innovative HIA approach for sustainable heritage management.

Management Systems: Tailored Frameworks for Protection

Cultural heritage management systems are developed within the broader context of national, regional, and local legislation, historical and cultural development, and the specific heritage of each site. They are crucial for preserving local and national identity. As such, MSs vary greatly among countries, reflecting their unique cultural resources, traditions, communities, and administrative systems (UNESCO, 2023). MSs are dynamic and should involve stakeholder participation to adapt to political and social changes.

- The Operational Guidelines for the 1972 Convention highlight key principles for effective MSs, echoing the Valletta Principles (2011):
- Understanding OUV: All stakeholders must understand the OUV of the World Heritage site.
- Inclusive Planning: Planning processes should involve all stakeholders.
- Cyclical Management: Establish a defined cycle for planning, implementation, monitoring, evaluation, and feedback.
- Vulnerability Assessment: Regularly assess the site’s vulnerability.
- Stakeholder Coordination: Develop mechanisms for collaboration between partners and stakeholders.
- Resource Allocation: Allocate necessary resources and invest in capacity building.
- Integrated Approach: Employ an integrated approach to planning and management.

The Bulgarian Cultural Heritage Act defines the national cultural heritage protection system in which, according to Art.11(1), the state and municipal bodies playing key roles. Furthermore, the Art.17(1) defines that the local implementation authority rests with Mayors of the municipalities.

Management Plans: Guiding Documents for World Heritage Sites

Management Plans (MPs) are specific documents designed to ensure the maintenance of the OUV of WH properties. While primarily used for WH sites, they can be adapted for nationally significant sites as well. MPs are formalized documents with a defined structure, content, and validity period, requiring periodic updates. They act as the guiding documents within a management system, informing all phases (planning, implementation, and control) of cultural heritage site management.

The need for MPs emerged in the early 1990s with UNESCO's policy shift from conservation into management. Till then only Conservation Plans were used for developing an appropriate strategy for the conservation of OUV of the WH sites, through the values approach defined in the Burgh Charter (1987).

A key role in establishing the requirements for MPs played the UNESCO Management Guidelines for World Cultural Heritage sites (Feilden, 1998). Since 2005, UNESCO has requested preparation of MPs for WH sites and Tentative List inscriptions, and in 2008 their content was formalized, focusing on the preservation of OUV. The Operational Guidelines for the Implementation of the Convention (UNESCO, 2023) stipulate that each World Heritage site “must have an appropriate management plan or other documented management system that specifies how the OUV should be conserved...” (UNESCO, 2023: para 108).

The standards for Management Plans preparation were introduced in 2013, when UNESCO (along with the advisory bodies ICCROM, ICOMOS and IUCN) published the WH Resource manual “Managing Cultural World Heritage” (Wijesuriya, 2013). It has become an essential tool for the WH Management Concept development and for the MPs preparation. In recent years, UNESCO and the advisory bodies have issued a number of complementary explanatory documents and information on good practices in World Heritage management.

Following the UNESCO requests for elaboration, adoption and implementation of management plans some State Parties, like Bulgaria, have adopted the combined form – the Conservation and Management plans. In the synchronization process of the Bulgarian legislation with UNESCO requirements, changes were made to the Cultural Heritage Act, providing for the preparation of Conservation and Management Plans (CMP). The specific requirements and methodology for CMP preparation are presented in the “Regulation on the scope, structure, content and methodology for the preparation of conservation and management plans for single or group immovable cultural property” (MK, 2011) adopted by the Bulgarian Council of Ministers.

Cultural Heritage Impact Assessment: Proactive decision-making

Impact assessment is a relatively new tool in the heritage field. While it has been widely used in other sectors such as environmental protection, legislation, health, and social welfare for some time, its application to cultural heritage is rapidly gaining global recognition. This growing trend involves assessing the impact of various factors on cultural heritage, including management systems, cultural policies, strategic and legislative initiatives, potential effects on World Heritage sites, etc. By evaluating these elements, impact assessments contribute to the effective protection and management of cultural heritage.

This tool is purposefully developed to support the decision-making process. Originally used as a reactive tool for analyses of the impact on the OUV of World Heritage sites, HIA has evolved into a proactive tool. It assesses the potential impact of new developments on the OUV of a WH property, its buffer zone and a wider area, aiming to prevent negative impacts and enhance positive ones. HIA also considers the impact on the urban environment, historic landscapes, cultural context, and social, economic, cultural, and educational aspects. The assessment takes into account “the dynamics of change and the role of generational continuity by proposing planning alternatives” (Ripp, 2016).

Recognizing its importance, UNESCO, ICOMOS, ICCROM, and the International Association for Impact Assessment (IAIA) have been actively engaged in raising awareness and building capacity for HIA preparation through a series of online lectures and in-person/online trainings (Krachanova, 2023). The first guidance dwelling into HIA topic and giving practical information on how to conduct it is 2011 “Guidance on Heritage Impact Assessments for Cultural World Heritage Properties” by ICOMOS (ICOMOS I. c., 2011). In 2022, a crucial step was taken by the publication of an update version of “Guidance and Toolkit for Impact Assessments in a World Heritage Context” (UNESCO I. I., 2022), providing a more comprehensive resource for HIA practitioners.

3. HERITAGE IMPACT ASSESSMENT: A COMPREHENSIVE FRAMEWORK

Need for HIA, Scope and Methodology

The need for HIA stems from the recognition that our cultural heritage is an invaluable testament to our past, a guardian of our identity, and a legacy to be preserved for future generations. Cultural heritage is a fragile and non-renewable resource that requires protection not only through legal safeguards and physical conservation measures but also through careful evaluation of the potential impacts of new developments and any other interventions. This includes assessing the potential effects of new constructions, infrastructure, and other initiatives within pro-

tected areas that could negatively impact cultural heritage, particularly its most valuable elements. It can also help the strategic and investment planning, allowing for the assessment of potential impacts and the prescription of measures to mitigate negative impacts and enhance positive ones.

The HIA Scope encompasses a comprehensive evaluation of potential impacts on various aspects of a World Heritage site, including:

- Historical, archaeological, architectural, and urban values, which define the site's significance and are mainly derived from the Statement of OUV;
- Historical urban environment, which concerns the surrounding urban context – especially the relationship with the built environment and historical fabric;
- Cultural landscape, which encompassing the site's natural and man-made features and their interactions;
- Tourism as one of the major activities that may affect negatively the site's integrity and authenticity;
- Social, economic, and cultural context evaluating the potential effects on the local communities, livelihoods, and cultural practices associated with the site.

By examining these diverse aspects, HIA provides a holistic understanding of the potential impact of proposed interventions on the World Heritage site and its broader context.

The methodology for conducting HIA was developed by UNESCO, ICCROM, ICOMOS, and IUCN and is presented in the “Heritage Impact Assessment Guidelines for Cultural World Heritage Properties” (ICOMOS I. c., 2011). It was further refined in an updated version titled “Guidance and Toolkit for Impact Assessment in a World Heritage Context” (UNESCO I. I., 2022). According to the updated methodology the potential impacts assessment process comprises 11 steps:

1. Screening – Collection of baseline information;
2. Scoping – Defining the scope of HIA;
3. Baseline assessment of the World Heritage site – identifying values and attributes from the OUV and other sources;
4. Proposed action and alternatives;
5. Identifying and predicting potential impacts;
6. Evaluating impacts;
7. Mitigation and enhancement;
8. Reporting;
9. Reviewing the report;
10. Decision-making;
11. Follow up (UNESCO I. I., 2022: 29).

The first step (1 and 2) and the final ones (9 to 11) are carried out by State Party (through relevant institutions). The intermediate steps (3 to 8) are carried out by the impact assessment team. The public consultation process is an essential component of HIA as public consultation with local authorities and communities, conducted

through mandatory interviews and sociological surveys. This promotes awareness among the local community about the future of their cultural heritage and encourages civic engagement.

HIA and Sustainable Development

Heritage Impact Assessment serves as a cornerstone for achieving sustainable conservation and management of cultural heritage, thereby contributing to the sustainable development of historic urban environments. HIA extends beyond the single cultural heritage site's boundaries, encompassing the broader socio-economic context, the sentiments of local communities, the influence on diverse heritage types, as well as the overall cultural landscape.

HIA represents a crucial methodology for integrating cultural heritage preservation into contemporary development processes. This integration is demonstrably aligned with the United Nations' Sustainable Development Goals (SDGs), fostering a synergistic relationship between cultural heritage protection, and achieving broader sustainability objectives. This interconnectedness is firmly outlined in the "Policy for Integrating the Sustainable Development Perspective into World Heritage Processes" (UNESCO, 2015).

International Legal Framework for Heritage Impact Assessments

Cultural Heritage Impact Assessment (HIA) as a new instrument is weakly legally secured at the international level. The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention (1972) state that:

"Impact assessments for proposed interventions are essential for all World Heritage sites" (UNESCO, 2023, *crp.* para 110).

"...State Parties shall ensure that heritage impact assessments are carried out for development projects and activities planned to be implemented in/around the World Heritage site..." (UNESCO, 2023, *crp.* para 118bis).

The "Guidance and Toolkit for Impact Assessment in a World Heritage Context" (2022) mentions that in case of new developments (both within and outside WH properties) the WH Centre may request a State Party to prepare a HIA (based on paragraphs 172 and 174 of the Operational Guidelines for the Convention of 1972). This recommendation does not have legal consequences for the State Party, but they are of utmost importance for managing the change and preventing the OUV's deterioration. An important trend introduced by this manual is the synchronization of the Environmental Impact Assessment (EIA) and the World Heritage Impact Assessment (HIA) in terms of methodology.

The engagement of international organizations, represented by UNESCO through the World Heritage Centre, the World Heritage Committee, and its adviso-

ry bodies, demonstrates the significance of HIA as a crucial tool for preserving the Outstanding Universal Value (OUV) of World Heritage sites. This commitment is evident in the recommendations they provide to Member States regarding both HIA and environmental impact assessments.

A prime example is the decisions taken at the 45th session of the World Heritage Committee in Riyadh, 2023. Over 150 of these decisions addressed impact assessments on cultural, natural or mixed heritage sites. The topic emerges in four aspects: (1) as a request for an Impact assessment on project or on a strategic/action plan; (2) as a feedback to already delivered Impact assessments; (3) as a recommendation for Impact assessment integration into national policy and (4) as a recommendation for incorporation: of “impact assessments into the local heritage management system” (UNESCO, 2023). A comparative analysis of UNESCO data indicates that for the period 2017–2022 the World Heritage Committee has requested the preparation of 148 impact assessments, including HIA (UNESCO, 2022). These figures clearly illustrate the rapid global adoption of HIA and highlight its recognition as an essential tool for addressing negative impacts on the OUV and establishing sustainable management of World Heritage sites.

Impact Assessments in Bulgaria: A Comparative Perspective

Impact assessments are not entirely unfamiliar concepts in Bulgaria. They are primarily employed to evaluate the quality and implementation of legislative acts and policies. Environmental Impact Assessment (EIA) is also widely used. All of these tools are accompanied by corresponding legal acts regulating their application. In contrast, there is lack of a comprehensive legal framework for Cultural Heritage Impact Assessment which is still in its early stages of development in Bulgaria. The national Cultural Heritage Act does not provide for procedures for commissioning, preparing and processing of such assessments. (Krachanova M. T., 2023)

HIA as a new tool for World Heritage Sites management was introduced in Bulgaria in 2017 by experts from UNESCO, ICOMOS and STAB within the framework of a joint advisory mission related to the challenges facing the Ancient City of Nessebar. Experts, representatives of the Municipality of Nessebar, the Ministry of Culture, various cultural organizations and stakeholders from the local community were also trained in conducting HIA.

Despite the rapid international adoption of Heritage Impact Assessment, it has yet to be incorporated into the Bulgarian Cultural Heritage Act (CHA). In 2021, a working group was launched for its amendment and for the establishment of procedures for their commissioning, preparation, and processing. Presently HIA is only conducted at the request of UNESCO for specific World Heritage Sites. This has led to a limited number of HIAs being conducted – only two to date, both concerning the Ancient City of Nessebar – a historic city inscribed on the WH list in 1983.

In 2018, the first HIA was conducted in Bulgaria, paving the way for a significant development project at the “Severna Buna” Fishing Port in Nessebar. This assessment, meticulously prepared for the proposed rehabilitation and modernization of the port, received approval from the World Heritage Centre. In 2022, the investment project was successfully implemented, marking a ground-breaking milestone as the first full-fledged application of HIA procedures for a World Heritage site in Bulgaria.

The year 2022 saw the emergence of the second HIA, carefully crafted in response to the Municipality of Nessebar’s plan to construct a primary school within the Ancient necropolis of Mesambria, an area encompassed in the World Heritage site’s buffer zone. Going beyond impact assessment, this evaluation put forth a compelling proposal to establish a branch of the Archaeological Museum on the site. This proposed museum would serve for presentation of the immovable and movable cultural treasures unearthed during the necropolis’ archaeological exploration, ensuring their preservation and accessibility for future generations.

A significant step towards enhancing cultural heritage management practices is the establishment of a training program on Cultural Heritage Impact Assessments in 2022 by the University Centre for Professional Development in Cultural Heritage at Sofia University “St. Kl. Ohridski”. This initiative was materialized under the auspices of the research project “Professional Development in Cultural Heritage,” funded by the National Scientific Program “Cultural and Historical Heritage, National Memory and Social Development.” (Кабаков, 2021)

4. FUTURE RESEARCH AREAS AND POLICY RECOMMENDATIONS

A potential future research area is the adaptability of HIA – the potential to adapt the methodology for sites of national and local significance.

HIA is specifically developed for World Heritage (WH) sites and the protection of their attributes and values, as reflected in the Statement of Outstanding Universal Value. So the assessment based is on the adopted Statement and Criterion that demonstrate the site’s exceptional value. This specific approach is inherent only to World Heritage specialists and differs from the system adopted and applied under national legislation, including in Bulgaria. On the other hand, UNESCO considers that the methodology for conducting impact assessments “is also designed to apply to all forms of heritage beyond those inscribed on the World Heritage List” (UNESCO, 2022, p. 3). In this sense, adapting this methodology to assess the impact of sites of national and local significance in accordance with the specific features of the national system and national legislation would contribute to its recognition by a wider range of specialists.

A field of research emerges to investigate the compatibility of this methodology with the adopted by the State parties national methodologies in order to find

commonalities and differences. A scientific approach should be used to develop an adapted model and assess its effectiveness, strengths, and shortcomings through analyses, case studies, interviews, and pilot applications.

Regarding policies and management, it is recommended that impact assessments be included in the legal framework of the States Parties to the Convention. This would facilitate the process of using HIA, as one of the main obstacles to their wider dissemination is that in most countries it is not regulated by the respective law on cultural heritage and a subsequent regulation for their application, as is the case in Bulgaria.

An opportunity to introduce and promote HIA is the capacity building which UNESCO, ICOMOS, ICCROM and IUCN are doing very extensively internationally. But it is essential to introduce this tool nationally and to equip the state parties, the administrative and heritage experts with the necessary skills to effectively conduct HIA.

5. CONCLUSION: THE CRUCIAL ROLE OF HIA IN SUSTAINABLE CULTURAL HERITAGE MANAGEMENT

This research underscores the crucial importance of Heritage Impact Assessment as a tool for achieving sustainable management of cultural heritage, particularly in the context of World Heritage sites. HIA offers a comprehensive and proactive approach, evaluating the potential impacts of development projects on various aspects of cultural heritage: as historical, archaeological, architectural, and urban values; historical urban environment and cultural landscapes; tourism and its potential effects on integrity and authenticity; social, economic, and cultural contexts of local communities.

By integrating HIA into development planning processes, decision-makers gain a crucial understanding of potential consequences. They will have the tools to mitigate the possible negative impacts and risks on the OUV of WH properties and to enhance positive outcomes. HIA can also promote sustainable development that aligns with the UN's Sustainable Development Goals (SDGs).

The growing international recognition of HIA is evident in its increasing application and integration into national policies. However, challenges remain for its inclusion in the legal frameworks of many countries, including Bulgaria. An opportunity to introduce and promote HIA is the capacity building initiatives which are essential to equip the state parties with the necessary skills to effectively conduct HIA.

Future research directions could explore refining HIA methodologies for broader application beyond WH sites and develop standardized frameworks for assessing the complex interplay between HIA and various SDG targets.

By addressing these challenges and fostering research, HIA can be further solidified as a cornerstone for sustainable cultural heritage management, ensuring the preservation of our collective past for generations to come.

BIBLIOGRAPHY

- Council of Europe (2005) *Convention on the Value of Cultural Heritage for Society (Faro Convention)*. Faro: Council of Europe.
- Council of Europe (2000) *Landscape Convention*. Retrieved Nov 16, 2023, from <https://www.coe.int/en/web/landscape>
- Feilden, B., Jokilehto, J. (1998) *Management guidelines for World Cultural Heritage sites*. Rome: ICCROM.
- ICOMOS (2011) *The Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas*. Valletta: ICOMOS.
- ICOMOS (2011) *Guidance on Heritage Impact Assessments for Cultural World Heritage Properties*. ICOMOS.
- Krachanova, M., Todorov, Kr. (2023) HIA as a tool for sustainable management: The Necropolis of the Ancient City of Nessebar. *Research on Heritage Impact Assessment* (pp. 38–53). AIUla: ICOMOS Saudi Arabia.
- Krachanova, M., Todorov, Kr. Andonova, Pl., Dimitrova-Douyar, M. (2022) *Heritage Impact Assessment: Proposal for New Development in the Area of the Ancient Necropolis of Messambria Located in the Buffer Zone of the World Heritage Property of the Ancient City of Nessebar*. Sofia: CChA.
- Ripp, M., Rodwell, D. (2016) The Governance of Urban Heritage. In *The Historic Environment: Policy and Practice* (pp. 81–108).
- United Nations (1987) *Our Common Future. Brundtland report*. Retrieved September 24, 2023, from file:///C:/Users/Milena/Downloads/our_common_futurebrundtlandreport1987.pdf
- Pereira Roders, A. Bond, A. Teller, J. (2011) Determining effectiveness in heritage impact assessments. *IAIA13 Conference Proceedings "Impact Assessment the Next Generation"*. Calgary: IAIA.
- UNESCO (1972) *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*. Retrieved Jan 15, 2024, from <https://whc.unesco.org/en/conventiontext/>
- UNESCO (1976) *Recommendation concerning the safeguarding and contemporary role of historic areas*. Nairobi: UNESCO.
- UNESCO (2015) *Policy for the Integration of a Sustainable Development Perspective into the Processes of the World Heritage Convention*. Retrieved September 24, 2023, from <https://hlpf.un.org/sites/default/files/vnrs/2022/UNESCO%20World%20Heritage%20Convention%202022.pdf>
- UNESCO (2022) <https://whc.unesco.org/>. Retrieved April 12, 2024, from <https://whc.unesco.org/en/guidance-toolkit-impact-assessments/>
- UNESCO (2023) *Decisions adopted during the extended 45th session of the World Heritage Committee*. Riyadh: UNESCO.
- UNESCO (2023) *The Operational for the Implementation of the World Heritage Convention*. Paris: UNESCO.
- UNESCO, ICOMOS, ICCROM. IUCN (2022) *Guidance and Toolkit for Impact Assessments in a World Heritage Context*. Paris: UNESCO.
- Wijesuriya, G., Thompson, J., Young, C. (2013) *WH Resource manual "Managing Cultural World Heritage"*. Paris: UNESCO.

- Кабачков, И. Истаткова, А. (2021) *Професионално развитие в областта на културното наследство. Интегрирани обучителни програми*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. [Kabakov, I., Istatkova, A. (2021) *Profesionalno razvitie v oblastta na kulturnoto nasledstvo. Integrirani obuchitelni programi*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“].
- Крачанова, М. (2023) Инструменти за устойчиво управление на световното културно наследство. Оценки за въздействие върху световното наследство. *Сборник от Международна конференция „Съвременни технологии в културно-историческото наследство – 2022“, том X*. София: Технически университет – София. [Krachanova, M. (2023) Instrumenti za ustoichivo upravlenie na svetovното kulturno nasledstvo. Otsenki za vazdeistvie varhu svetovното nasledstvo. Sbornik ot Mezhdunarodna konferentsiya „Savremenni tehnologii v kulturno-istoriceskoto nasledstvo – 2022“, том X. Sofia: Tehnicheski universitet – Sofia].
- Министерство на културата (2011) *Наредбата за обхвата, структурата, съдържанието и методологията за изработване на плановете за опазване и управление на единичните или груповите недвижими културни ценности*. София: Министерство на културата. [Ministerstvo na kulturata (2011) *Naredba za obhvata, strukturata, sadarzhaniето i metodikata za izrabortvane na planovete za opazvane i upravlenie na edinichni ili grupovi nedvizhimi kulturni tsennosti*. Sofia: Ministerstvo na kulturata.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

В ПРЕСЕЧНАТА ТОЧКА НА КУЛТУРАТА С ПОЛИТИКАТА: ПОГЛЕД КЪМ МЕКАТА ВЛАСТ

ВИКТОРИЯ ЛЕКОВА

Текстът обговаря ролята на меката сила в международните отношения, като прави опит да анализира как работи понятието спрямо други големи сфери: международни конфликти, културна дипломация, ролята на културното сътрудничество, дихотомната двойка мека-твърда сила и т.н. Предоставя и поглед върху Soft Power 30 и други индекси за измерване на влиянието.

Ключови думи: мека власт, културна дипломация, Джоузеф Най, културно сътрудничество;

IN THE INTERSECTION OF CULTURE AND POLITICS: A GAZE INTO SOFT POWER

Victoria Lekova

The text discusses the role of soft power in international relations, trying to analyze how to concept works in relation to other major fields: international conflicts, cultural diplomacy, the role of cultural cooperation, the dichotomous soft-hard power pair, etc. It also provides insight into the Soft Power 30 and other influence measurement indices.

Keywords: soft power, cultural diplomacy, Joseph Nye, cultural cooperation

В ПРЕСЕЧНАТА ТОЧКА НА КУЛТУРАТА С ПОЛИТИКАТА: ПОГЛЕД КЪМ МЕКАТА ВЛАСТ

И този текст, подобно на много други, които са се появявали от неподправен и задълбочен интерес към дадено нещо, се състави върху един много прост принцип: изследователската работа по същество представлява не само

продължително вглеждане в конкретен изучаван обект, но и оглеждане „наоколо“ – като изследователят си дава сметка и за съседните полета, в които проблемът резултира, опитва се да очертае границите му и по този начин да отчете доколко проблематична е неговата сложност.

Темата за ролята на меката власт в опазването на мира и сигурността е все по-актуална, предвид новите глобални кризисни реалности, които създават тревожни дисбаланси и ни изправят пред цивилизационни избори. В някакъв смисъл, моите разсъждения изцяло се фокусират върху пресечната точка на културата с политиката, като търсят основания в значението на наднационалното културно пространство в процесите на сътрудничество и устойчивост между държавите. Да се *разфокусира* традиционно възприетата роля на културата във външните отношения е важно, когато се стремим с изследователска „оптика“ да предефинираме функциите и задачите на културата в динамиката на политическия диалог.

Съществуващата информация по въпроса е твърде обширна. Подобно първоначално ориентиране в литературата предполага вглеждане в обсега на няколко тематични полета и следва да синтезира дискусии върху базови теории за възникване на международните конфликти, техните вътрешни и външни измерения, характеристики на видовете сила в съвременното международно поведение, инструментите на публичната и културна дипломация и възможностите за инсталиране на послания и/или политики чрез културните канали. Интерес заслужават и инструментите за постигане на външнополитически цели и стратегии през културния обмен между нациите. Анализът акцентира върху концепцията за *soft power* – едно понятие, което има непрестанна нужда да бъде превалидирано в зависимост от смяната на играчите на терен, тъй като представлява ветрило от възможности за въздействие, които отчитат редица променливи фактори.

В човешката история има акумулирана колективна памет за множество конфликти (в смисъла на катастрофични за отделни народи, а и за самото човечество събития), затова не би било изцяло вярно, ако кажем, че днес, повече от всякога, обществата живеят в състояние на криза. Вярно е обаче друго – че съвременните измерения на кризите са поливалентни, имат многолик характер; както явленията, така и критичните процеси, които наблюдаваме, сякаш се мултиплицират. В един свят на развиващи се комуникации, неспирно придвижване, миграционни потоци и технологични революции, е естествено разбирането ни за само/идентификационен процес да претърпява постоянни изменения. Аспекти от всекидневието и режимите, в които общуваме, преминават на друга – дигитална предавка, предефинират се; онова, което доскоро е било местно, бързо се разраства до глобално, и този пренос, който се осъществява между иначе далечно ситуирани един от друг субекти, поражда повече рискове и заплахи.

С лекота можем да изброим низ от кризи, в които се намират съвременните общности: икономически, политически, криза на смисъла, криза на демокрацията, криза на доверието в представителството, климатична криза, криза на ресурсите, пандемия от коронавирус, военни конфликти и много други. Това състояние на продължителна серия от кризи въздейства отрицателно върху отношенията между личностите вътре в социума, но с еднаква сила проблематизира и разговора в по-едър мащаб – този между нациите. Поради това, в полезрението ни инстинктивно попада онова флукутиращо, свързващо понятие, което тропосва всички гореизброени нишки на социалната тъкан, и което може да съшива скъсани връзки на взаимодействие между отделните единици на която и да е система: *културата*.

Защо културното сътрудничество е толкова важно в системата на международните отношения? Преди да отговоря на този въпрос, са необходими някои уточнения по оста сигурност и култура. Това са две сфери, които – по дедуктивна логика, – по-лесно установяват корелации в т.нар. *bottom up* (демократични) политически системи, и по-слабо в *top down* (автократичните) системи. Последните по-често прибегват до насилие, но това явление не е характерно само за страните с имперско мислене – добре известна теза е, че властта а priori се нуждае от конфликт, за да се поддържа като необходима структура, да се самоутвърждава като властови режим, да се консолидира и т.н., както и че естественото състояние на човека е да воюва.

В научното изследване на войната са проследими много взаимообуславящи се фактори, които могат да бъдат сочени като причини за възникването на сблъсъци. Силовите конфликти са сложно явление, чиято мотивация няма еднозначно измерение и включва психологически, политически, религиозни, цивилизационни и териториални елементи, въоръжаване, пропаганда, военна подготовка, надпревара и т.н.

В изследванията на теоретичите (Доуърти и Пфалцграф, 2004) на междудържавните отношения се обръща голямо внимание на баланса на силите, дебатира се стабилността през възможностите в еднополюсния свят (светът след падането на Берлинската стена, в който Фукуяма предположи „краят на историята“, Фукуяма 1992), двуполюсния (двойката САЩ – СССР от времента на Студената война) и многополюсния световен ред (голямо влияние на различни играчи). При последния става дума за борбата за надмощие между националните държави, но също така и за съревнованието между общности от държави, коалирани на базата на различни общи интереси. Нужно е да отбележим, че и обратните предпоставки – за защита, за стратегически насочена обща политика на Европа, ориентирана към свят без агресия, очертават стремежа към пацифизъм не толкова като следствие от разоръжаването, а по-скоро извеждат напред убеждението, че в съвременното трябва да се налагат инструментите на *soft power*-а (*промотиране на култура, насърчаване на обрзаванието, конвергенция, преговори*), а не на диаметрално разположените

в сферата на *hard power*-а (*милитаризъм, открита агресия, сила вместо право*). В основата на всеки конфликт стои противопоставянето, атомизацията на участващите страни, затварянето в себе си, конфронтацията, търсенето на национална изгода за сметка на съседни нации – затова схващането за обратните сили на конвергенция е толкова важно, защото то култивира политики на включване, а не на изключване, взаимно уважение и разбирателство. На стъпката да мислиш другия за чужд, за враг, да го изолираш от мисленето за себе си, да се обявиш срещу него, следва да се противодейства с методите на меката сила – поради това европейската дипломатия се „*въоръжава*“ с *култура*. Защото културното сътрудничество държи отворени каналите за комуникация, а оттам става възможно предаването на влияние. И защото акцентира върху опознаване, изслушване на другата страна и съвместен творчески процес; защитава културното многообразие и се ангажира с глобалните проблеми – т. е. държи билатералните отношения между партньорите в добра форма и интензифицира възможността за обмен на добри (мирни) практики. Метафорично казано, уеднаквява ключовете, с които нациите тълкуват света и по този начин държи диалога „отключен“ (в тази реторика можем да посочим обратния пример, като си спомним казаното от Дмитрий Медведев през 2022 г. : „време е да сложим катинар на посолствата“ – в коментар дали Русия се нуждае от отношения със Запада, Карабоев, 2022).

ИСТОРИЯ НА ПОНЯТИЕТО „МЕКА ВЛАСТ“

Моята разработка цели да добави разбиране към голямото поле на дебата за важността и употребата на инструменти на публичната и културна дипломатия в системата на международния диалог. Тук под „инструменти“ се имат предвид всички начини да се поддържа устойчив и отворен разговор с другите страни, търсейки взаимни ценности и защитавайки правата на личността, като, разбира се, се отчитат реалностите на глобалното културно различие. Една от отправните точки за илюстриране на това, е разглеждането на понятието „мека власт“ в класическото разбиране на американския политолог Джойзеф Най-Младши

Концепцията е проследима поне от последните две десетилетия на миналия век, но самото понятие е в обращение от 90-те години и е свързано с идеята да се повлиява (на другите) без директна принуда, агресия, сила, заплаха или подкуп, а единствено чрез убеждаване и привличане (Nye, 1990). Макар да сме наясно, че е много трудно да се даде обяснение как точно работи един подобен механизъм, почти не се срещат критични изследователски гласове, които да подложат под съмнение неговото действие.

В широк обяснителен хоризонт – меката сила е набор от ценностите, културата и политиките на дадена страна, които се намират в противоположна позиция спрямо традиционното, конвенционално разбиране за твърда власт

(съвкупността от икономическата мощ и военните ресурси на дадена страна, които могат да се ползват като директни инструменти за влияние и контрол върху други играчи на международния терен).

В съвременната информационна ера, дигиталните инструменти, образованието и технологичното развитие са нови фактори, които упражняват влияние и способстват да се изменя поведението на останалите играчи, като в това число те пренареждат и важноста им в йерархичните структури. Какво имам предвид? Големи като влияние държави, които имат реципрочно голяма военна сила, могат да се окажат на равни начала с новите агенти на международния терен (големи корпорации, несистемни политически играчи и т.н.) и това променя и характера на сигурността на терена. Ако преди заплахите са били свързани с териториална цялост и интегритет, то все повече се усложняват и включват комплексни рискове, в това число можем да споменем киберсигурността, екологичните и енергийните взаимозависимости на страните. Променят се самите инструменти, с които се упражнява властта, и оттам тръгва процеса на нейното конвертиране. Наблюдава се фрагментаризация на глобалната политика до по-малки сфери. Метафорично казано, лупите, през които се наблюдават международните процеси, са се увеличили неимоверно; към този терен гледат множество хора, организирани в различни структури в областта на бизнеса, културата, екологията и обществените интереси, които в реално време реагират и си взаимодействат с него, променят го, рефлектират и в някакъв смисъл изменят самата международна среда.

От една страна имаме непрекъснато променящ се баланс на силите между цивилизационните ядра, от друга – самите гледни точки вътре в ядрата също претърпяват изменения. Информацията е власт. Капиталът е власт. Само че те пътуват – и в най-опростен модус на казване – променят и самия път, през който минават. На модерните велики сили отдавна не им се налага да мислят само за състезанието по въоръжаване и акумулирането на икономически ресурси. Налага им се да мислят и за успешни стратегии, с които да печелят влияние, както и за инструментите, с които да бъдат реализирани политики в усложнена, изменяща се реалност с нарастваща взаимозависимост между играчите, тъй като, добре известно е – светът с всеки ден става все по-малък. Все по-свързани сме, все повече пътуваме и се местим, всички столици са на един полет разстояние, в същото време можем да вършим (почти) всичко докато стоим неподвижни пред екрана. Информацията изобилства, достъпна е навсякъде, но гъвкавостта да реагираш първи на новопостъпили сведения е това, което е рядкост, защото информацията е сила докато не се е разпространила. Най-говори още за разсейване, разпръскване на властта поради избухването на технологиите, свързаността на различни играчи с геополитическа отдалеченост, нови форми на комуникация, които са революционизирали глобалните пазари. Всички тези фактори изземват властта от традиционните ѝ „стопани“ и я дават в ръцете на частни играчи, затова в някакъв смисъл мо-

жем да проследим това заключение на Най (Nye, 1990: 163), че днес няма една страна изправена срещу друга, а опит на всички страни да контролират недържавните традиционни играчи (включително проблемите, свързани например с глобалното затопляне и отпечатъкът, който всеки от нас оставя).

Разбира се, анализът на Най е така „настроен“, че отчита динамиките в световната политика през интересите на САЩ, но неговите наблюдения служат и за извеждане на общи закономерности, от които стават видими големите посоки, в които разглежданите процеси имат тенденция да се развиват. Без да забравяме, че текстът е писан преди повече от 30 години, вътре намираме и своеобразно предупреждение за задаващите се трудности – пред която и да е велика сила, която би искала за в бъдеще да контролира събитията, поради усложняващите се политически условия.

Така например, ясно подчертана е важноста да се различава власт над друга държава от власт върху крайния резултат, който политическите лидери желаят да постигнат като развръзка. Пределната форма на надмощие върху друг обект е военната сила, но авторът напомня и че това е скъпо струваща форма на влияние, още повече, че традиционното схващане за сигурност в новите условия е допълнително проблематизирано от източниците на власт, които вече имат нови икономически и екологични измерения. Изобщо разбирането за национална сигурност се усложнява от добавените заплахи, които новите реалности в края на XX век предполагат. Затова в анализа на Най изкуството на властовата игра е видно през комуникациите, манипулацията на взаимозависимостта между държавите в сфери като търговия и финанси, насърчаването и разхлабването на стратегически връзки между тези области, комуникирането на фини заплахи и т.н.

Разбирането за мека власт, предложено от Най, говори за важноста от неосезаемите, нематериални форми на въздействие и предполага те да се упражняват с атрактивни, пораждащи доверие и често нетрадиционни средства. Според него, една държава може да постигне целите си и като „накара“ другите да я харесват, защото това води неминуемо до подражание, следователно и до общи ситуации, отвеждащи до предпочитан краен резултат. Но това „да накара“ другите минава не през заповеди и команди като поведение, а през кооптивния аспект на взаимното общуване; през уменията да склониш другия играч да желае същото, което и ти; минава през употреба на инструменти като задаване на дневния ред, структуриране и създаване на ситуации в международната политика, налагане на определени дискурси, определяне съдържанието и рамките на разговора, инсталиране на атрактивни идеи и мн. др.

Като изхожда от полезността на тези невеществени ресурси, Най стига до формулирането на трите начина да въздействаш успешно: с култура, идеология и институции. Ако една държава успее да представи своята власт като легитимна в очите на другите, би срещнала по-малко съпротива в преследването на целите си, ако се намира в позицията да инсталира международни норми,

удобно съвместими с нейната идеология и общество – то не би ѝ се наложило да се променя, нали така? Най прави заключението, че модерните наклонности повеждат към конвертиране на властта – тоест тя да се превръща във все по-малко принудителна, по-нематериална, по-малко склонна да се прехвърля между носители, като признава, че идеята да въздействаш върху другите за свои цели никак не е нова, и привежда примери с ресурсите на Съветския съюз и комунистическата идеология. Мисълта му непрекъснато прави скокове между инструментариума, с който „традиционната“ власт оперира (дипломатически ноти, икономически заплахи и военна принуда), от една страна, и търсенето на дефиниция за същността на кооптивната сила, от друга. Това може да бъде осмислено и като свидетелство за неясната природа на самото понятие, невъзможността то да бъде „бетонирано“ в някакво твърдо определение – самият автор на концепта го повдига, връща се към него и отново го реадресира на по-късен етап в анализа си, сякаш непрестанно опитва да намери формата му, но то остава мъгливо.

На друго място (в частта, в която Най говори за външна политика), откриваме понятието формулирано по следния начин: „кооптивната сила е възможността на една държава да организира дадена ситуация така, че други държави да развият предпочитания или да определят техните интереси по начини, съвместими с нейните собствени“, и заключава, че САЩ има повече мека сила от останалите страни.

Стивън Ротман¹ повтаря тезата за меката власт на Джоузеф Най, като прави опит да надгради съществуващото изследване и да предложи по-нюансирано вглеждане в „недоуточнените“ средства и механизми, с които тя борави. Статията му *“Revisiting the soft power concept: what are the means and mechanisms of soft power?”* е публикувана през 2011 г. (тоест около 20 години след първоначалния текст) и подхожда така да се каже ревизионно – тоест солидаризира се с казаното от Най, като припознава идеята му напълно и не спори с направените от него заключения, но фактически предлага редефиниция на концепцията и търси подстъп към същинското „количествено“ измерване на влиянието (Rothman, 2011).

През какви реални действия се случва това меко влияние и от какво е съставено то? Детайлното вглеждане в дихотомната двойка твърда-мека сила, води до множество срезове в проблема, направени от Ротман, и оформя няколко синонимни гнезда от понятия, които заслужават внимание, защото доразвиват изчерпателно и обогатяват представата за реалните тактики, които *soft power*-а използва. В някакъв смисъл той материализира тази власт, прави я видима, „разглобява“ я и дава обяснително тълкувание към съставните ѝ части, като анализира кое всъщност прави меките сили меки, и твърдите сили – твърди. Тази малка добавка към разбирането за явлението, както самият автор

¹ Ротман е доцент по политически науки в Ritsumeikan Asia Pacific University, Oita, Japan.

посочва, „позволява по-динамична концепция и сравнение между различни типове поведение на относителна основа за мекота и твърдост“. Подобно нюансиране на държанието на играчите на международния терен е от голямо значение в изследването на международните отношения, защото позволява контролиране и оползотворяване на силите.

Така предложените форми на влияние включват: команден и военен ресурс, икономически форми на власт, определяне на дневен ред и институционален контрол, ограничение и реторика, нормативна рамка, аналитична рамка, привличане чрез *norm diffusion* и контрол над реториката и дискурса.

Индексът Soft Power 30

Индексът *The Soft power 30*² без съмнение е една интересна идея и опит да бъде проследено в метрики влиянието на първите 30 национални държави на международния политически пейзаж с най-развита мека власт. Това е класация, която се изготвя от 2015 г. насам от водещи анализатори за Центъра за публична дипломация на Университета на Южна Калифорния – организация за изследвания, анализи и професионално образование, която публикува ежегоден доклад за състоянието на активите на меката власт на водещи държави, вземайки предвид множество ресурси, които след малко ще разгледам. Обективните данни в доклада *The Soft Power 30 Report: A global Ranking of Soft Power 2019 USC Center on Public Diplomacy* са организирани в сравнителна перспектива и са оформени в подкатегории, които охарактеризират социално-икономическата картина и гравитират около 7 смислови ядра:

1/ Култура

Данните в тази подкатегория дават представа за привлекателността на културните продукти на една страна, нейното културно-историческо наследство и приносът на творческите ѝ индустрии, като се отчитат, например, брой обекти на територията на страната, признати от ЮНЕСКО за културно наследство; брой филми, които се показват на големи фестивали; брой туристи, посетили страната; големината на музикалния пазар; качеството на услугите на националния превозвач; ресторанти със звезда Мишлен; брой олимпийски медали, завоювани от професионални спортисти; брой чужди кореспонденти в страната; посещение и интерес към музейното дело и т.н., и са акумулирани от различни по големина статистически източници и информационни бази данни: Световна организация по туризъм, Международния олимпийски комитет, тематични гидове, класации и мн. др.

² [достъпно от]: <https://softpower30.com> [посетен последно на 03.09.2024].

2/ Дигиталната сфера

Тук индексът наблюдава така наречената дигитална инфраструктура и целият спектър от възможности на дигиталната дипломация, като отчита брой Фейсбук последователи например на държавния глава, министри или политически лидери извън страната, брой интернет потребители на 100 човека, ниво на дигитализация и административни услуги от електронно правителство, сигурни интернет сървъри на глава от населението, etc., като черпи данни от източници като Международния съюз по далекосъобщения, Световната банка, United Nations E-Government Knowledgebase, Facebook и др.

3/ Образование

За да се потърси моментна снимка на човешкия капитал на страната, в тази подкатегория анализаторите комбинират наблюдения например върху брой международни студенти, които се обучават на територията на страната, присъствие или неприсъствие в рейтинга на висшите учебни заведения на глобално ниво, брой публикувани научни статии в академични списания, бюджетни разходи за образователни цели като процент от БВП и ползва ресурсния капитал на източници като Статистическия институт на ЮНЕСКО, Световната банка, Times Higher Education класацията и др.

4/ Ангажираност

Този комплексен фактор се отчита през активната дейност на страната зад граница и проследява доколко развита е нейната дипломатическа мрежа в мощ на глобалното развитие, и обхваща например брой генерални консулства и посолства в чужбина, но и брой чужди посолства на територията на страната, присъствие и/или членство в постоянните мисии на международни организации, брой хора, търсещи убежище на 100 души, брой културни дипломатически мисии, страни, които гражданин може да посети без виза, седмична зрителска аудитория на държавната обществена медия и др.

5/ Предприемачество

Данните в този раздел събират сведения доколко икономическият модел на страната е привлекателен, стимулират ли се иновациите и предприемчивостта, развит ли е инвестиционният капацитет и т.н., и скицират например усещането за корупция, процента на безработните спрямо трудещите се, условията за стартиране/правене на бизнес в страната, класирането в Глобалния иновационен индекс, притока на преки чуждестранни инвестиции, високотехнологичния износ като процент от произведените стоки и др. Базираны са на

Индекса за възприятието за корупция на Transparency International, данни от Световния икономически форум, Световната банка, статистики на Конференцията на ООН за търговия и развитие и др.

6/ Управление

Това е една от най-изчерпателните подкатегории и отчита по-голям диапазон от фактори за да „тества“ ангажимента на общността към ценности като свобода, права на личността и качеството на демократичните институции, в това число (но не само) „калкулира“: брой тинк-танкове в страната, индекс за равенство между половете, брой убийства на глава от населението, размер на сивата икономика в процентно отношение спрямо БВП, свобода на словото/печата, оценка на показатели за ефективността на правителството, благосъстояние на населението, коефициента Джини – за неравенство в доходите и разпространение на богатата в обществото и т.н., като сведенията идват от мащабни източници като Програмата за развитие на ООН и доклада за човешкото развитие, Световната банка, Amnesty International, Freedom House, etc.

7/ Международно гласуване

Последната част на проучването извлича данни от гласувания/обратна връзка в областта на посрещането на туристи, националната кухня, технологични продукти, луксозните стоки, както и привлекателно място ли е страната за посещение, работа или придобиване на образование, принос към глобалната култура, и т.н.

Разбира се, гореизложеният индекс не е единственият, създаван някога за изследователски цели в полето на меката власт чрез количествени показатели. Можем да споменем много и различни екипи, които са разработвали свои методологии в процеса (The Global Soft Power Index³; Higher Education Policy Institute⁴ Soft Power Index; Rapid-Growth Markets Soft Power Index by Ernst & Young⁵; The New Persuaders:⁶ An International Ranking of Soft Power; Soft Power today: Measuring the influences and effects (проучването е поръчано на Университета в Единбург от Британския съвет) и др.

³ [достъпно от] <https://brandirectory.com/softpower/>. [посетен последно на 03.09.2024]

⁴ Независим тинк-танк, базиран във Великобритания. [достъпно от] About NEPI – NEPI. [посетен последно на 03.09.2024]

⁵ [достъпно от] [eurozone_forecast_autumn2010 \(skolkovo.ru\)](https://eurozone_forecast_autumn2010.skolkovo.ru) [посетен последно на 03.09.2024].

⁶ McClory, J. The new persuaders: An International Ranking of Soft Power. Report I (7 окт. 2010), Report II (12 януари 2011), Report III (3 септ. 2013) – В: Institute for Government [онлайн]: <https://www.instituteforgovernment.org.uk> [посетен последно на 03.09.2024].

И все пак, общото усещане, което остава след прегледа им, е че анализите не напускат орбитата на първоначално зададената от Джоузеф Най теоретична рамка, не се отдалечават твърде много от основополагащите стълбове, които той „побива“ и са проблематични дотолкова доколкото една част от тях представлява проучване на общественото мнение, тоест създадени са да улавят настроения, представи и перцепции, а не да работят единствено със строга социология и експертни оценки. Затова се налага пояснението, че първото обстоятелство в този процес, а именно че се дава лично мнение може да усилва субективно някои представени впечатления. Обръщам внимание и на друга променлива: усещанията за корупция, качество на живот или пък добро управление варират спрямо топоса – например, хората в развитите страни не ще дават непременно сведения, сравними с тези на хора от Третия свят, тоест условността на „входната“ емпирика трябва да бъде много добре промислена. Следва да отчетем и от кого се изготвя тази „диагностика“: преобладаващото авторство не е на академични изследователи – спектърът от участници е разнообразен и включва консултанти, лектори, експерти с опит като изпълнителни директори, политически съветници и др., което прави анализа по-широкообхватен.

Подобни аналитични опити да се отграничат конкретни сфери, през които се провежда влиянието, са диалогични в своя генезис. Защо ги наричам диалогични? Те улавят мнения и проучват възприятия, посочват ерозионни процеси в меката сила или пък спад на нейното въздействие около провеждането на кампании от различен характер, както и обратното – надигане, възходяща динамика в ролята ѝ на оформящ елемент от националния образ, като предлагат интерпретативен ключ към събитията, с които са свързани, отчитат състоянието на външнополитическия дебат и роенето на контексти. Следователно, генерираните изводи и заключенията от тези доклади могат да функционират и препоръчително, като насоки за развитие на силните и слабите аспекти в помощ на правителствата, биха спомогнали те по-добре да разбират мястото си и способността си да упражняват влияние навън, да определят приоритетите и стратегиите си.

Разглеждането на меката власт на границата на културната дипломация и международните отношения, следва да отчете и формите ѝ на употреба в публичното поле (тук говорим за локален, вътрешен контекст), също и в културните политики (има предвид културното присъствие на една страна зад граница). На този фон, формите за привличане и убеждаване трябва да се разгледат и под условията на съвременните ситуации на дезинформация, пропаганда и *fake news*, като се потърси отговор на въпроса какво всъщност е публичната информация днес, както и какво представлява публичната дипломация в дигиталното пространство.

Да се мисли обаче меката сила (умението да привличаш чрез силата и атрактивността на идеите, ценностите, идеологиите, културния капитал, обра-

зованието, социалната стабилност и национална кохезия, връзките с научното и техническо развитие и т.н.) единствено като смислов антипод на твърдата сила (военна, традиционна власт в политическото измерение на понятието), не е съвсем правилно. Двата концепта не бива да се изправят един срещу друг в изключващи се, противоположни позиции, тъй като се намират в неизбежна условност: те са *взаимозависими*. Поради този фактор повечето автори, които пишат по темата, извеждат препоръки страните да ги развиват с еднакви темпове, като се отчита по-високия капацитет на меката сила да завладява, прониква и да се разпространява. Подобно на самия културен контекст, от който е част, меката власт не е статична, тя е по-скоро динамичен процес. За разлика от твърдите тактики, тя пресича географски граници много по-лесно, упражнява влияние върху различни етноси, въздейства върху индивиди и/или групи от хора, както и цели нации, като ги свързва в колективна идентичност и в крайна сметка ги адаптира към себе си, приближава ги към първоначално замисления резултат по пътищата на менталното, не на физическото.

Именно защото културата е ценност, тя служи като компас, като филтър, като навигационен уред в международните отношения и влиза в стратегиите за сигурност. По какъв начин става това? В новата информационна ера общите интереси между държавите нарастват, тъй като, както вече споменах по-горе, свързаността е огромна и вече няма относително независими играчи, за които да не са валидни глобалните процеси по интеграция, унификация и хомогенизация. Застъпват се областите на влияние, на интереси, на цели, на системи, колкото и да се променя балансът на силите между големите цивилизационни ядра – продължава да е валидна реалността на глобалното културно различие, а оттам – и непрестанния процес по конвергенция и конфликт. Спомняме си направеното в „Сблъсъкът на цивилизациите“ от Хънтингтън допускане, че преобладаващият повод/източник за конфликти след периода на Студената война ще бъде културата (Хънтингтън, 1999). Безспорно културните различия, също религиозните прегрупирания и напрежения по оста ислям-християнство биха могли да генерират такива проблеми и се отчитат от много автори. Ако преди различията са били предимно идеологически, политически или икономически, днес се наблюдават такива и от културно естество (културни войни), но не бива да се забравя, че разговорът, диалогът между които и да било две нации, винаги е бил интеракция между две културни системи.

В литературата по въпроса (Rothman 2001, Melissen 2005, Hanes/Andrei 2015 и др.) се оформят централни въпроси, които по същество никога няма да спрат да бъдат релевантни към международните отношения – и държавните представители, натоварени с дипломатическия диалог, не бива и за ден да захвърлят тези неясноти в някое задно чекмедже на съзнанието. Това са въпроси като: конвергенцията не отвежда ли отново до конфликт, като имаме предвид, че консенсусната форма доближава две страни, стреми се да улесни

интеграцията и сближава оптиката, през която и двете страни се наблюдават една друга, но преследването на споделени интереси, допълването, започва рано или късно да допринася за вътрешна зависимост, а състезанието на глобалния терен не спира, в този смисъл конвергенцията не отвежда ли отново до конфликт?

По-доброто позициониране на страната-гост в страната-домакин е приоритет за модерната дипломация, включително на терена на дигиталното. Това позициониране се извършва по два начина, основани на двете битувачи концепции за културата във външните отношения: от една страна, чрез промоцията на нейната култура. Тук се имат предвид изкуствата: традиционното представяне на страната през нейните изявени творци, когато културната дипломация цели да създаде положителен образ на страната и да репрезентира постижения, майсторство, талант и културно наследство. И от друга страна – вече в светлината на по-широкото понятие *културни отношения* в международния обмен, когато се дава изява и се търсят сходства и/или доминация през езика, кухнята, религията, социалните навици и мн. др. на страните, които могат да способстват за изграждане на доверителни отношения.

Дотук разгледаното, логично прелива в още една връзка, изследвана от Джоузеф Най: а именно публична дипломация-мека сила (Nye, 2008). По-горе представихме ресурсите, механизмите и тактиките на действие на меката власт, но внимание трябва да се обърне и на следните въпроси: кой говори, на кого говори, успява ли да проектира достоверен свой образ по време на комуникацията, какви са начините да се изгражда репутация в глобалната политика, на кого още „говорят“ правителствата извън вътрешните, локални аудитории – и всичко това в един свят, в който информацията се бори за аудитории агресивно. „Когато хората са затрупани от обема информация, който ги залива, е трудно да решат върху какво да се фокусират. Вниманието, а не информацията, става дефицитния ресурс, и онези, които могат да отделят ценното от излишното, придобиват власт.“ (Nye, 2008: 100). Това наблюдение предполага ефективността на публичната дипломация да се измерва по това колко умове променя тя, тоест от голямо значение в международните политически комуникации е дали са проработили включените послания, какъв е крайният постигнат резултат. Трябва да имаме предвид, че тези процеси се движат „на колелата“ на изграден положителен национален образ, разпознаваема идентичност и репутация. Тоест успешното инсталиране на определени послания в международния диалог е предшествано от изграждането на легитимен образ. Политиката в новите условия „може в крайна сметка да бъде за това чий наратив печели“ (Arquilla, Ronfeldt 1999).

Тази теза се препотвърждава и от Мелисен, който се солидаризира с изводите на Най, че страните, които успешно прожектират по-атрактивни култура и идеи към света, се намират в по-изгодната позиция да доминират процеса по изграждане на международните норми. Мелисен коментира статута на

публичната дипломация като производна на меката сила и като неин инструмент, и припомня, че тя отдавна представлява съставна част от дипломатическата практика. Новото, което той предлага, е тя да не бъде мислена като остатъчен, вторичен продукт от дипломатическия диалог, а да има свое битие, затова стремежът му е за ясно диференциране на влиянието на близките понятия, които „работят“ на същия терен: *пропаганда, изграждане на национална идентичност, културни връзки*. Мелисен признава в допълнение, че много външни министерства се затрудняват да приложат концепцията в ежедневната си практика, защото все още организират комуникационните си стратегии на базата на старата традиция на пропагандиране.

Този стремеж да се отхлаби връзката между публичната дипломация и външната политика е разбираем, тъй като поставянето им под общ знаменател създава риск достоверността и репутацията на страната да бъдат увредени в хода на комуникациите ѝ с другите страни. Мелисен, разбира се, се съгласява с необходимостта двете да не бъдат развивани независимо една от друга, тъй като средносрочните и дългосрочните им цели все пак са в съзвучие. В светлината на тези негови размишления за намиране на точния дипломатически тон на хетерогенната публична сфера и успешното комуникиране на идеи, цели и политики в нея, се оформя много важното предупреждение на автора от колко голямо значение в този процес е да се уверим, че информацията се приема от реципиента, така както е била замислена.

В своя статия от 2013 г. Мира Кънева, изследовател в областта на международното право и международните отношения, се заема да нюансира аспектите на пропагандата и публичната дипломация. Текстът е озаглавен „Публичната дипломация: прикрита или разкрита пропаганда“ и дава много пояснителни разделителни линии в начините за изграждане на публичен образ на субектите в международната политика като интерпретира и коментира понятията политически маркетинг, имиджово брендиране на нации, връзки с обществеността.

Моето виждане е, че всяко едно действие на стереотипизиране на неконвенционалната дипломация (за разлика от традиционната дипломация с нейните строги правила за протокол), крие сериозния риск от придобиване на манипулативния характер на пропаганда, с неизбежните ѝ негативни конотации в съвременността. В този процес на шаблонизиране [...] пропагандата като социален контрол е проява на твърда сила. Меката сила се превъплъщава в популярната сред обществеността, но не непременно в позитивен смисъл, публична дипломация. (Кънева 2013)

Още един текст заслужава внимание когато се обговаря сливането на публична дипломация и пропагандно говорене, тоест на сливането на границите между двете понятия (Попов 2017).

Въпросът за меката сила и упражняването на въздействие ще бъде все по-актуален в следващите години и едно внимателно вглеждане в междуна-

родните процеси не би било възможно отгук нататък без отчитане на техните роля и значение. В настоящият текст широкото разбиране за културата (като социална тъкан, а и в по-тесния смисъл – когато говорим за различните културни форми и изкуствата) включва и всички останали инструменти (като образованието например). Разбирането на проблема в българската академична общност получава все повече внимание, но моето схващане остава следното: в пресечната точка на културата с политиката продължават да стоят множество неясноти, които имат нужда от обговаряне, разсъждения и целенасочена работа. Увеличаващите се международни конфликти и усложняването на международната ситуация, които за съжаление наблюдаваме, налагат и сравнително спешен порядък на тази целенасочена работа: връзката мека власт-сигурност, и мека власт-мироопазване ще бъде позиционирана на все по-централно място при последващи аналитични погледи.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Дипломатически институт. (2017) *Публична дипломация и комуникационна политика на Европейския съюз*. Учебно помагало. 2017. Ред. Федя Филкова-Кънчева. София: Дипломатически институт [Diplomaticheski institut. (2017) *Publichna diplomatsia i komunikatsionna politika na Evropeyskia sayuz*. Uchebno pomagalo. 2017. Red. Fedya Filkova-Kancheva. Sofia: Diplomaticheski institut].
- Доуърти, Дж. Пфалцграф Младши, Р. (2004) *Теории за международните отношения*. София: Атика. [Douarti, Dzh. Pfaltsgraf Mladshi, R. (2004) *Teorii za mezhdunarodnite otnoшения*. Sofia: Atika].
- Кисинджър, Х. (1997) *Дипломацията*. София: Книгоиздателска къща „Труд“. [Kisindzhar, H. (1997) *Diplomatsiyata*. Sofia: Knigoizdatelska kashta „Trud“.]
- Кънева, М. (2013) Публичната дипломация: прикрита или разкрита пропаганда? *Международни отношения*, година XLII, бр. 3, 2013, 73–92. [Kaneva, M. (2013) *Publichnata diplomatsia: prikrita ili razkrita propaganda? Mezhdunarodni otnoшения*, godina XLII, br. 3, 2013, 73–92].
- Карабоев, П. (2022) „Медведев: Контактите с други държави – през мерника на оръжейна оптика“ В: *Дневник*, 26 февруари 2022 г., достъпно от: https://www.dnevnik.bg/sviat/2022/02/26/4317030_medvedev_dulboko_sum_bezrazlichen_kum_sankcii_i_zabrani/ [посетен последно на 10.10.2024 г.] [Karaboev, P. (2022) „Medvedev: Kontaktite s drugi darzhavi – prez mernika na orazheyna optika“ V: *Dnevnik*, 26 fevruari 2022 g., dostapno ot: https://www.dnevnik.bg/sviat/2022/02/26/4317030_medvedev_dulboko_sum_bezrazlichen_kum_sankcii_i_zabrani/ [poseten posledno na 10.10.2024 g.].
- Най, Дж. (1998) *Международните конфликти: теория и история*. София: Прагма. [Nay, Dzh. (1998) *Mezhdunarodnite konflikti: teoria i istoria*. Sofia: Pragma.]
- Попов, Здр. (2017) „Що е публична дипломация?“ В: *Публична дипломация и комуникационна политика в контекста на Европейския съюз*. София: Дипломатически институт. [Popov, Zdr. (2017) „Shto e publichna diplomatsia?“ V: *Publichna diplomatsia i komunikatsionna politika v konteksta na Evropeyskia sayuz*. Sofia: Diplomaticheski institut].

- Фукуяма, Фр. (2006) *Краят на историята и последният човек*. София: Обсидиан.
[Fukuyama, Fr. (2006) *Krayat na istoriyata i posledniyat chovek*. Sofia: Obsidian.]
- Хънтингтън, С. (1999) *Сблъсъкът на цивилизациите и преобразуването на световния ред*. София: Обсидиан. [Huntington, S. (1999) *Sblasakat na tsivilizatsiite i preobrazuvaneto na svetovnia red*. Sofia: Obsidian].
- Gray, C S. (2011) *Hard power and soft power: the utility of military force as an instrument of military force as an instrument of policy in the 21st century*. Strategic Studies Institute, US Army. War College. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/resrep11431>. Accessed 30 Dec. 2023.
- Haneş, N. and Andrei, A. (2015) *Culture As Soft Power In International Relations*. International conference KNOWLEDGE-BASED ORGANIZATION, vol.21, no.1, 32-37.
- Melissen, J. (2005) *Wielding soft power: the new public diplomacy*. Clingendael: Netherlands Institute of International Relations.
- Nye, J S. (1990) Soft Power. *Foreign Policy*, no. 80, 153–71.
- Nye Jr, J S. (2008) Public diplomacy and soft power. *The annals of the American academy of political and social science* 616.1: 94–109.
- Rothman, S B. (2011) Revising the soft power concept: what are the means and mechanisms of soft power? *Journal of Political Power*, 4, 1: 49–64.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

ФЕНОМЕНОЛОГИЧНАТА АНТРОПОЛОГИЯ. ПРОБЛЕМИ И КОНТЕКСТИ

ПАУЛА АНГЕЛОВА

Настоящият текст изследва комплексната и парадоксална връзка между феноменологията и антропологията, която Хусерл ни завещава. Остават ли двете просто две антиномични понятия в Хусерловата феноменология, или късното му наследство крие в латентна форма една оригинална програма на феноменологична антропология от трансцендентален порядък? Това са основните въпроси в центъра на настоящия текст. В първата част на изследването ще бъде разгърната една историческа реконструкция на зараждането на феноменологичната антропология на базата на Хусерловата феноменология. Втората част предлага един алтернативен поглед към дискусията между Хайдегер към Хусерл в контекста на съвместната им работа по статията „Феноменология“ за *Encyclopaedia Britannica* през 1927 г. В този контекст ще бъде засегната и сърцевината на редица въпроси около феноменологичната антропология, която поставя на преден план модуса на човешкото битие и възможните проблеми пред една антропология, която не би могла да се удържи в класическото понятие за феноменологията като строга наука.

Ключови думи: феноменологична антропология, трансцендентална персона, Dasein, Хусерл, Хайдегер

PHENOMENOLOGICAL ANTHROPOLOGY. PROBLEMS AND CONTEXTS

Paula Angelova

This research explores the complex and paradoxical relationship between phenomenology and anthropology that Husserl bequeathed to us. Do the two remain simply two antinomic concepts in Husserl's phenomenology, or does his late legacy harbor in latent form an original program of phenomenological anthropology of a transcendental order. These are the main questions at the centre of this study. The first part will unfold a historical reconstruction of the emergence of phenomenological anthropology on the basis of Husserl's phenomenology. The second part offers an alternative reading of the discussion between Heidegger and Husserl in the context of

their joint work on the article “Phenomenology” for the *Encyclopaedia Britannica* in 1927. In this context, the core of a number of issues surrounding phenomenological anthropology will be touched upon, foregrounding the being modus of human existence and the possible problems facing an anthropology that could not be restrained within the classical notion of phenomenology as a rigorous science.

Keywords: phenomenological anthropology, transcendental person, Dasein, Husserl, Heidegger

„Следователно феноменологията е в много по-малка степен повторно добиване на една стара рационална ориентация на Запада, отколкото точно формулирана и чувствителна констатация за големия разрыв, настъпил в съвременната *епистема* на границата между XVIII и XIX век.

Ако тя е свързана с нещо, то е [...] с въпроса за начина на съществуване на човека и за неговата връзка с немислимото.“

(Фуко, 1992: 435–436)

Дали в съвременен контекст феноменологията и антропологията остават две антиномични понятия? Къде биха могли да се срещнат техните оси въпреки анти-антропологичния патос, който се открива при Хусерл още от *Логически изследвания* (1900)? Това са основни въпроси на във фокуса на този текст, който има за две основни цели. Първо, да набележи историческите контексти на развитието на феноменологичната антропология и нейните залози в късната Хусерлова феноменология, с което този опит не по-малко имплицира и отказа от редуциране на феноменологията до просто повторение на епистемологичния проект на Модерността. Второ, да предложи един алтернативен прочит на дискусията на Хусерл и Хайдегер в контекста на съвместната им работа по статията „Феноменология“ за *Encyclopaedia Britannica* през 1927 г.

ИСТОРИЧЕСКИ КОНТЕКСТИ НА ФЕНОМЕНОЛОГИЧНАТА АНТРОПОЛОГИЯ

Тук са необходими някои исторически бележки, започвайки с контекста на френския дебат около възможността или отхвърлянето на подобен проект в края на 60-те години. Споменатият период е силно доминиран от „анти-хуманистични“ настроения които едва през последните 20-години отслабват във френското философско пространство (Срв. Ferry, Renault: 1988; Dastur, 2015: 28–45). Вследствие на което то отново стои пред завръщането на антропологичната проблематика в контраст на течението на „мисълта от 1968 г.“ с нейния силно подчертан ницшеански уклон. Ключови в това течение са фигурите на Фуко и Дерида. През 1980 г. темата на колоквиума в Серизи – ключово събитие за хуманитаристиката във Франция – е „Целите на човека“ [Fins de l’homme]. След смъртта на Бог, още през 1966 г. в *Думите и нещата* Фуко обявява също и тази на човека. Ако Фуко критикува феноменологията по ли-

нията на нейния картезианизъм и трансцендентален фундаментализъм в края на 60-те години, то в един по-ранен момент през 1954 г. е публикуван неговият предговор към френското издание на *Сън и екзистенция* (1930) на Бинсвангер – един ранен текст на швейцарския психиатър, смятан за манифест на феноменологичната антропология. Предметната траектория на младия Фуко през 50-те години, която задава посоката в споменатия предговор наред с текстовете му *Душевна болест и психология* (1954/1962), се вписва в т.нар. *екзистенциално течение* в психопатологията. Последното е известно днес именно като *феноменологична антропология*.

В периода между 1952 г. и 1955 г. френският философ активно се занимава с екзистенциалния подход към душевната болест. През тези три години той води три курса в Лил, съответно – „Познанието на човека и трансценденталната рефлексия“ (1952/1953); „Феноменология и психология“ (1953/1954); „Феноменологията и Бинсвангер“ (1954/1955). А Бинсвангер заедно с Роланд Кун, друг швейцарски психиатър, са в центъра на движението, което се опитва да реформира психиатрията в съответствие с принципите на „всеобхватна медицина“ от антропологично естество. В съчиненията на Бинсвангер от 30-те години водещата идея е, че познанието не само на болния човек, а на цялото човешко същество трябва да бъде задача на медицината. Следователно медицината необходимо се полага в пределите на антропологичното познание. В курса си върху феноменологията на Бинсвангер, Фуко изследва смисъла на болестта в рамките на цялостната лична история. Следователно патологичните явления с техния израз трябва да бъдат разбирани като нови форми на биване-в-света – това е и тематичната сърцевина на курсовете на Фуко от периода му в Лил. Във второто преработено издание от 1962 г. на *Душевна болест и психология* Фуко (2006: 8) формулира една противоположна на феноменологичната антропология теза: „Ние бихме искали да покажем, че коренът на душевната патология не трябва да бъде търсен в някаква ‚метапатология‘, а в определено исторически ситуирано отношение на човека към лудия човек и към истинския човек.“ С други думи, душевната болест не може да бъде редуцирана до изначален органичен или екзистенциален феномен, а е конституирана в контекст от определени исторически условия. За Фуко Бинсвангеровата аналитика остава в плен на „философския демон“, а неговата методологическа рефлексия резултира в метафизична спекулация. През 60-те години критиката на Фуко е прицелена на първо място срещу хуманизма, екзистенциализма и метафизиката на субективността, а влиянието на Хайдегеровата аналитика на крайността върху него не може да бъде пропусната (Срв. Basso, 2016: 263–278).

През 1968 г. в изнесения в Ню Йорк доклад „Целите на човека“, Дерида продължава анти-хуманистичната критика, но този път насочена по-скоро към сърцето на феноменологичното движение –, а именно Хусерл и Хайдегер. Дерида дава историческо описание на ситуацията, в която се намира френс-

ката мисъл като период на връщане на антихуманизма и антиантропологизма след хуманистичната вълна в пика на екзистенциализма. Дерида (Derrida, 1972: 142) обръща внимание на френската критика на антропологизма, която се насочва срещу Хегел, Хусерл и Хайдегер и в която съвременниците му смесват не само Хусерл, но и Хегел и Хайдегер със „старата хуманистична метафизика“. Той предлага един нов прочит, в който се крие възможността за „освобождане“ на човека у тримата мислители. Френският философ подчертава своето скъсване с *phainesthai*, свързана с една телеология на разума у Хегел и Хусерл, изтъквайки, че критиката на емпиричния антропологизъм у Хусерл още през 1900/1901 е само затвърждаване на един трансцендентален хуманизъм. Дерида се дистанцира от Хайдегерианската херменевтика, където въпросът за явлението е неразделен от „мисълта за присъствието“, която не е нищо друго освен разгръщане на мисълта за собствено човешкото. И все пак противоположно на съвместното обявяване от страна на Дерида и Фуко в края на 60-те на „близкия край“ на това „неотдавнашно изобретение“ (Derrida, 1972: 131), което е човекът, антропологията и хуманитарните науки са все така изправени пред необходимостта от осмисляне на човешката екзистенция днес, а феноменологията остава актуална с антинатурализма си, който я прави силен опонент срещу парадигмата на невронауките, редуциращи духа до невро-когнитивни процеси¹.

Феноменологичната психиатрия започва обаче развитието си още през 20-те години на XX век, отхвърляйки картезианската разлика между *psyche* и *soma* (Срв. Mesnil, 1994: 643–664). Феноменологико-антропологичният подход е водещата линия в работите на Ервин Щраус, Виктор Емил фон Гебзател и Ойген Минковски². С публикацията на първия си сборник от статии през 1947 г. Бинсвангер затвърждава феноменологичната антропология като критика на сциентизма и натурализиращия биологизъм, както и на есенциалистки философски тенденции, редуциращи човека до дух, живот, природа и т.н. В изследването на човешката психопатология се комбинират феноменология, психология и психоанализата на Фройд. Наред с тях *Dasein*-анализата на Хайдегер играе също фундаментална роля в конституирането на методологията на феноменологичната антропология в практическия контекст на психиатрията. В *Цоликонските семинари* подчиняването на онтичната антропо-

¹ Пример за това са работите на немския психиатър и феноменолог Томас Фухс и разработваната от него феноменологична антропология на въплътената екзистенция. Срв. Fuchs, 2020.

² Тук е важно да споменем следните основополагащи текстове за феноменологичната психопатология от тези психиатри: Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie* (1935), Viktor Emil von Gebzattel, *Prolegomena einer medizinischen Anthropologie* (1954), Eugène Minkowski, *La Notion de perte contact vital avec la réalité et ses applications en psychopathologie* (1926) и *Le Temps vécu. Étude phénoménologique et psychopathologiques* (1933).

логия на *Dasein*-анализата като разкриване на фундаменталната структура на *Dasein* се разглежда като възможност за една антропология на патологията „артикулирана според аналитиката на *Dasein*“ (Heidegger, 2010: 189). Именно последната е особено важна за втория период на Бинсвангер. Едно връщане към Хусерл под формата на задълбочаване на трансценденталния анализ на пасивните синтези, които взимат предвид формите на човешкото у човека, кристализира като нова форма на феноменологичната антропология в третия период на Бинсвангер, както подчертава Форестие (Forestier, 2015: 38–29).

Феноменологията остава мястото на раждане на немската философска антропология в първата половина на XX век. Шелер, Плеснер и Ландман се придържат към антинатурализма като методологически императив на феноменологичната теоретизация в своето програмно изследване на „ситуацията на човека в света“³. В опозиция на „дехуманизиращите“ подходи на феноменологията, били те под формата на Хусерловия епистемологичен фундаментализъм или на Хайдегеровия въпрос за смисъла на Битието, следващите поколения на феноменологичното движение преработват значително Хусерловото наследство, довеждайки го до неочаквани посоки и по този начин откриват методологически ресурси за една рефлексия върху човешкото като въплътена екзистенция в нейната непромисленост.

От онтологията на света на живеенето през генетичните анализи на интерес-субективността, телесността и възприятието до екзистенциалната аналитика на *Dasein*, Сартр, Мерло-Понти, Левинас, Блуменберг и Рикьор разширяват спектъра на антропологичните проблеми на феноменологията, излизайки отвъд периметъра на основаването ѝ като *строга наука*. Феноменологичната антропология се оформя като изследване на човешката фактичност, а феноменологията като метод и описание на това, което „се случва“ в опита, осцилира между полюса на антропологичното разнообразие в рамките на регионалните онтологии и този на трансцендентално-генетичен анализ на генезиса на човешкия въплътен опит в контакта със света и другия. Феноменологичният зигзаг между различните архитектурни регистри на опита открива и неговите условия за възможност като моменти на човешката екзистенция. Разработките на феноменологичната антропология се докосват до „структурите“ на фактичността и до „праговете“ на човешкото, преминавайки отвъд осъществения опит и трансценденталната ейдетика. Изплъзнали се от методологическите възможности на човека върху самия себе си, доколкото той винаги е догматично ситуиран, анализите на отделните случаи на различни феноменологично-антропологични фигури реституират всеки път трансвъзможни систематични конфигурации на човешката фактичност според тяхната

³ Оригинален прочит на историческия контекст на зараждането на философската антропология и връзката ѝ с Хусерловата феноменология предлага Димитри Гинев в своя *Послеслов* към 3-ти том на „*Идеи в културологията*“. Срв. Гинев 1998: 418–450.

кохерентност и пластичност. В този смисъл, феноменологията е продължение на *практиката* на мисленето като рефлексивност, даваща достъп до феноменологични проблеми и въпроси, които обаче остават релативни за нейния оперативен и методологически статус. Тя се разгръща под формата на *mathesis* на нестабилността, както я описва Ришир (Richir, 2000: 120), която следва самата феномализация на въплътения човешки опит, оставайки несводима до онтология или метафизика.

ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНАТА ПЕРСОНА И *DASEIN*

Връщайки се назад към самото Хусерлово наследство, от съществено значение остава изясняването на измерението на неговата критика срещу антропологизма в светлината на проекта му. Обосноваването на обективността на познанието и на феноменологията като строга наука и нова форма на философия е главна цел на Хусерл до края на живота му. В тази перспектива критиката на релативизма, психологизма и антропологизма следват логично. В *Логически изследвания* (1900/1901) – първото програмно феноменологично произведение – Хусерл разгръща тази си критика в първия том от *Изследванията* (респ. в *Пролегомена към чистата логика*), където пише:

Какво определя това единство [на науката] като антропологично и особено какво го определя като психологическо, не представлява интерес тук. По-скоро се интересуваме от това, което прави науката наука и това във всеки случай не е психологическата или изобщо реалната връзка, в която се враждат мисловните актове, а определена обективна или идеална връзка, която им набавя единна предметна връзка, а в това единство също и идеална валидност. (Hua XVIII, 230).

С други думи, логическите същности са напълно независими от човешкия дух и могат да съществуват без него, доколкото те не са крайни продукти на исторически или психологически генезис.

Десетилетие по-късно *Въведението на Идеи I* (1913) вече е белязано не само от определен трансцендентализъм, но и от „идеалистичен“ обрат в сравнение с неутралността на *Логически изследвания*. Трансценденталният идеализъм на Хусерл не означава обаче, че центърът на трансценденталните структури става човекът. Хусерловата критика е насочена не само към емпиричния трансцендентализъм, но и към трансценденталния психологизъм. Под последния трябва да се има предвид Хайдегеровата екзистенциална аналитика, в която Хусерл (Husserl, 1993: 23, 137) вижда само „философска антропология“, което се чете от бележките му по полетата на *Битие и време*. Тъкмо приключил с прочита на *Битие и време*, Хусерл (1968: 41) споделя в кореспонденцията си до Ингарден, че Хайдегеровият проект не би бил съвместим с неговата феноменология както от методологична гледна точка, така и от съдържателна. Друг значителен момент в критиката на Хусерл срещу

философската антропология е известният доклад, изнесен през юни 1931 г. пред Кантовото общество във Франкфурт, носещ заглавието „Феноменология и антропология“, в който Хусерл повтаря същото твърдение.

Между двете Световни войни, антропологизмът триумфира според Хусерл в сърцето на феноменологичното движение. Неговите представители са под силното влияние на историцизма и релативизма на Дилтай, а за Хусерл опитът да се фунда философията единствено на базата на „човека и в доктрина за същността на неговото светово-конкретно *Dasein*“ (Hua XXVII, 164) е напълно изключен. Проблемът за релативизма е неизменно свързан с човека и човешкото Его като светови реалности в естествената нагласа. С осъществяването на трансценденталната редукция се открива абсолютното битие на трансценденталното съзнание, което е не-персонално и без отношение към човека. Тази теза вече е кристализирала в *Идеи I* (1913), където Хусерл синтезира, че

[...] можем да мислим едно съзнание без тяло, колкото и парадоксално да звучи, дори без душа, едно не-персонално съзнание, т. е. един поток от преживявания, в което не се конституират интенционалните емпирични единства на тялото, душата, емпиричния персонален субект и където всички тези понятия на опита, и с това този [поток] на *преживяването в психологичен смисъл* (като преживяване на някой човек, на едно одухотворено Аз) губят своето основание и валидност. (Hua III/1, 119).

С това се открива и цялата бездънна проблематика около трансценденталната субективност и трансценденталното его в така критикувания трансцендентален идеализъм на Хусерл. Наред с това с пълна сила се поставя и проблемът за феноменологията като трансцендентална философия, която може да се обоснове единствено в съзнание от трансцендентален порядък. Какъв е статутът на тази трансцендентална субективност? Не е ли тя просто абстракция с изключително бедно съдържание? В този дух са критиките на Хайдегер към Хусерл в контекста на работа им по статията „Феноменология“ за *Енциклопедия Британика* в край на 30-те години на XX век. Цялата дискусия между тях разкрива и сърцевината на редица въпроси около една Хусерлианска феноменологичната антропология, която поставя на преден план модуса на човешкото битие. Себастиан Луфт (Luft, 2011: 126-158) предлага продуктивна реконструкция на понятията *Dasein* у Хайдегер и „трансцендентална личност“ у Хусерл, набелязвайки основни проблеми в Хусерловата феноменология, които биха повдигнали възражения около една феноменологична антропология, оставаща в рамките на класически разбраното Хусерлово наследство и проект.

Взет в своята конкретика и фактичност *Dasein* е изходната точка за Хайдегер, която осигурява достъп към въпроса за Битието, а този въпрос е и самата цел на проекта му от 1927 г. През същата година се разгръща и последният дебат между Хусерл и Хайдегер преди техния разрыв по повод на споменатата статия.

Хусерл се обръща към бившия си асистент за помощ относно въпросния текст, който трябва да изложи програмно какво е феноменологията. Хайдегер вече се е дистанцирал във възгледите си по отношение на феноменологичния метод. Това отдалечаване кристализира в определени пасажии в *Марбургските лекции* и преди всичко в § 7 параграф от *Битие и време*, където той дефинира лаконично феноменологията като формален метод да се наблюдават нещата по начина, по който те се явяват и с това се разкрива непосредствената им връзка със съзнанието. Хайдегер напълно разделя феноменологията от трансценденталния регистър на съзнанието, който за Хусерл е ключов в основата на проекта му. С това ученикът на Хусерл успява да апропира феноменологията в *Битие и време*, избягвайки тематизацията на съзнанието. Тематизиран е обаче *Dasein*. Хайдегер е далеч от намерението да осъществява *Битие и време*, разгръщайки повторно каквато и да било вариация на рефлексивната философия или на трансцендентален идеализъм. Въпреки това водещата теза на Луфт (Luft, 2011: 128) е, че парадигмата на „субективността“ е налице не само у Хусерл, но е от значение и през „феноменологичната декада“ на Хайдегер (1919–1929). За немския изследовател Хайдегериянската херменевтика на фактичността в първата част от *Битие и време* представя най-малкото минимално описание на това, което е човешкият субект, независимо от *Въведението* на *Битие и време*, основано на Хайдегеровата интенция за преодоляване на Западната метафизика

Луфт удържа тезата си, привеждайки двойния аргумент, че „парадигмата“ на субективността се разиграва като методологическо фундиране, което от една страна резултира в основаване на ейдетична наука на съзнанието у Хусерл и от друга страна в нова онтология, която тематизира Битието у Хайдегер. Именно различното схващане на субективността е причината за полемиката и разрива на отношенията им в контекста на съвместната им работа около статията за *Енциклопедия Британика*. За Хусерл, Хайдегеровото отдалечаване от феноменологията в неговия проект за херменевтика на фактичността е разбрано като „антропологизъм“, а критиките от страна на Хайдегер са насочени срещу Хусерловото понятие за трансцендентален субект и неговото съдържание в коментари върху плана на въведението за *Енциклопедия Британика*. Появата на понятието за „трансцендентална персона“, което Хусерл използва след време в някои от късните си ръкописи неизменно адресира отново тези критици⁴. За Луфт именно това понятие формира изходния момент за новия прочит на Хусерловата позиция и в максимална степен оперира като отговор към критиката на Хайдегер. Без съмнение трябва да признаем, че Хусерл е бил доста далеч от правилно разбиране на *Битие и време*.

⁴ Тези ръкописи, които са сърцевината на анализите на Луфт, са издадени през 2002 в *Husserliana XXXIV, Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926–1935)*. Това е томът, който е посветен на късните разработки върху феноменологичната редукция.

Ключовата разлика в понятието за *субективност* у Хайдегер и Хусерл, която довежда до техния разрыв може да се синтезира в следните положения. От една страна, за Хайдегер понятията съзнание и субективност остават в рамките на концептуалния философски апарат натоварен изцяло от традицията на Западната метафизика. Не само вписано в традицията на картезианизма, но и в рамките на трансценденталната философия, Хусерловото понятие за субективност попада централно под прицела на Хайдегеровата критика на *Битие и време*. За Хайдегер Хусерловият субект представлява най-високата точка на абстракция на Декартовото *cogito*, с което тя отвеща регресивно до самия генезис на западния епистемологичен субект в аристотелианския *hypokeimenon* [подлежащо]. От друга страна, *Dasein* на Хайдегер – „битието-тук“ – е понятие за онази екзистенция, която сме самите ние като грижещи се и крайни същества. Дистанцията между *Dasein* и Хусерловата телеологично схващане за субективност, което става самото безкрайно поле на изследване достъпно чрез потенциално безкрайна рефлексия, е несъмнено прекалено голяма. В класическата трактовка на това различие и не без известна легитимност, можем да твърдим, че Хайдегерианската концепция е под знака на прагматично ориентирана философия на субективността, докато Хусерловият подход е доста теоретичен. И въпреки че подобен прочит крие опасностите на генерализацията и определено опростяване, той остава и най-разпространеното схващане на споменатото концептуално различие у двамата философи. Както подчертава и Луфт (2011: 130), това е и прочитът на самия Хусерл. Отвъд това опростяване можем да приемем следните два варианта – една *феноменология на субекта* в Хайдегеровото разгръщане на практическото измерение на *Dasein* в отнасянето му към света, другите и себе си; феноменологична разработка на фундаменталните характеристики на трансценденталната субективност, разкриващи се на базата на една ейдетична наука чрез ейдетичната интуиция (респ. наглед) у Хусерл. Така за Хайдегер феноменологичното мото „Назад към самите неща“ би било самото връщане към конкретния смисъл на човешката екзистенция в нейната конкретика и фактичност. Подобна посока можем да видим обаче и в късния Хусерлов проект за една онтология на жизнения свят със забележката, че фокусът на Хусерл върху основаването на науката води неизменно до отдалечаването от регистъра на конкретиката, при която Хайдегер винаги вече е (Срв. Luft 2011: 130).

В рамките на *Идеи II*, текст многократно редактиран, както на самия Хусерл, така и на Едит Стайн и Лудвиг Ландгребе между 1912 и 1928 г., се въвеждат понятията „персона“ и „персонален свят“. В този ранен контекст Хусерл вече работи в посока, която по-късно намира развитие в идеята за „трансцендентална персона“. Именно цялата „конкретика“ на субективността и света дават подтик за преформулиране на класическото понятие за трансцендентална субективност в това на „трансцендентална персона“. Последното се появява обаче спорадично на няколко пъти в личните му непубликувани ръкопи-

си. За Лүфт важноста на това понятие се състои в универсалността му като резултат от откритието на положението, че трансценденталната субективност е винаги вече интересубективна⁵. Последното означава, че пълнотата на конкретното битие на личността се добива единствено в трансценденталната ѝ тематизация, но за Хусерл фундаменталната онтология на Хайдегер е далеч от това да е трансцендентална. Атаката на Хайдегер срещу Хусерловия трансцендентален идеализъм е причината за Хусерл след разработките върху понятието персона в *Идеи II* да продължи работата върху него (Срв. Ниа IV, 332–376). И все пак Хусерл твърди, че неговият идеализъм е съвместим с един силно изразен реализъм. За Хайдегер Хусерловото Его остава обаче едно цяло абстрактно битие, което е далеч от конкретиката на човешката екзистенция във всекидневния живот. И ако за Хайдегер локусът на *Dasein* е „усреднената всекидневност“, Хусерлианската абстрактна субектност е продукт на теоретичния му подход. Хусерл пропуска цялата фактична крайна човешка екзистенция. И този пропуск е не само на Хусерл, но и на цялата Западна метафизична традиция, които са забравили въпроса за битието и преди всичко за човешкото битие като *екзистенция*, която разбира себе си и света в своята екстатична захвърленост. Само херменевтиката на всекидневната фактичност на *Dasein* може да доведе до разбирането на истинното човешко битие, дори и неговият първичен модус на битие да е неавтентичен.

За Хайдегер обаче Хусерловото понятие за субекта като трансцендентално Его подминава въпроса относно начина на битие [*Seinsweise*] на субекта и на света, в който той живее и същевременно оставя без отговор питането, дали трансценденталното Его е същото или различно от неговата фактична светова противоположност. Хусерл утвърждава разликата, че субектът като трансцендентално Его е винаги различен от всяка друга светова същност. И тази битийна разлика от всяка друга същност е налична, но остава извън периметъра на Хусерловите изследвания. Хайдегерианският въпрос за битието на субекта – в опозиция на модуса на битие на същностите, дадени като налични [*vorhanden*] и подръчни [*zuhanden*] – е обаче възможен на базата на Хусерловото откритие. В този смисъл Хайдегер представя не толкова една критика към Хусерл, а иманентна модификация на извода му (Срв. Luft 2011: 134).

Освен адресираната неяснота на онтологичния статут на трансценденталното Его, вторият аспект на критиката на Хайдегер е насочен срещу Хусерло-

⁵ „Ситуацията се усложнява обаче, щом си дадем сметка, че субективността е това, което е, а именно – конститутивно функциониращ Аз – само в интересубективността. Във връзка с гледната точка „Аз“ това означава новите теми на синтеза, който засяга по специфичен начин Аз и другия Аз (всеки чисто като Аз), за Аз-Ти-синтеза и също така, но още по-сложно за Ние-синтеза. Това по някакъв начин отново е временеене, а именно синхронност на конституцията на личността (чисто Азов) хоризонт, в който всеки Аз чувства себе си. Това е универсалната социалност (в този смисъл – ‘човечеството’) като ‘пространство’ на всички Аз-субекти.“ (Хусерл, 2005: 200). Срв. Хусерл 2005: 213–216.

вия феноменологизиращ агент, който е въввлечен в анализа на Егото – „незаинтересования наблюдател“. Хайдегер от своя страна е наясно, че в контекста на неговото изследване анализиращият агент трябва също по някакъв начин да има дистанция от собствената си вплетеност в света, доколкото става дума за един и същ *Dasein* – този, който живее „естествено“ и в друг момент философизира. Хайдегер иска преди всичко да преодолее дихотомията теория-практика. Една интенция, която е и източник на критиката му срещу Хусерловата феноменология като строга наука, доколкото научното теоретизиране резултира в „най-голямото възможно елиминиране“ на ситуацията, която е преди всичко конкретната ситуация на *Dasein*. Критиката срещу „незаинтересования наблюдател“ е прицелена в Хусерловата прекалено абстрактна методология по отношение на въпроса за субекта. Следователно поради откъснатостта на „незаинтересования наблюдател“ Хусерл не може да достигне до „световостта“ на света и световата вплетеност на човешкото същество в конкретните ѝ модуси. Този аспект е и част от критиката на Мерло-Понти (Merleau-Ponty, 1945: VIII), който поставя въпроса кой е в състояние да осъществи трансценденталната редукция освен един абсолютен безтелесен дух.

Не осъществимостта на трансценденталната редукция, а методологическата интенция, която въвлича фигурата на „незаинтересования наблюдател“ в трансценденталната редукция, е от значение в този контекст. Статутът на „незаинтересования наблюдател“ е в тясна връзка с възможността да се заскоби естествената нагласа (като неререфлексивна наивна нагласа на ежедневно битие). За това е необходим трансцендентален обрат под формата на феноменологична редукция. Последната е необходимата промяна от естествена в трансцендентална нагласа, съпътствана от преход от наивността на субекта, за който съществуването на света (генералната теза) е неоспоримо, в осъзнатостта на трансцендентално Его, което преживява света. С това трансценденталното Его е агентът, който „конституира“ света в интенционални актове. Въпреки че трансценденталният обрат прави възможна рефлексията върху естествената нагласа, тази методологическа стъпка изключва възможността за действително разпознаване на конкретиката на сферата на „естествената нагласа“. Следователно Хайдегеровата *фактичност* на *Dasein* имплицира по-радикална критика срещу един от фундаменталните принципи на теоретизиращата Хусерлова феноменология, който крие прекалена абстрактност на анализите в резултат, на което не би могло да се постигне истинско феноменологично описание на човешкото същество като екзистиращо в света. С други думи, от гледна точка на Хайдегер Хусерл никога не достига до „самия субект“. Най-високата точка в критиката на Хайдегер е невъзможността за провеждането на разликата между „светова“ и трансцендентална субективност у Хусерл. В резултат на тези критики Хайдегер се отказва от трансценденталната феноменология като теория, която започва едва след скъсване с „естествената нагласа“.

В светлината на развитието на Хусерловите понятия за интенционалност и конституция се очертава оперативното съдържание на концептуализирането на „трансценденталната персона“ като конкретно единство, конституиращо света (Срв. Luft, 2011: 135–136). Силният антинатурализъм на Хусерл изключва обективистката нагласа като възможност за изследването на субективността, в което тя да бъде подведена под каузалните категории на точните науки. Нагласата трябва да е от първо лице, а не от трето лице, т. е. персонална. Поради това анализа на субективността може да се осъществи правилно „отвътре“. Този опит „отвътре“ е субективният опит за света, който трябва да се тематизира от феноменологията като *строга наука* за субективното. Ако светът е винаги вече даден по определен начин, то феноменологията трябва да анализира и категоризира тези начини на даденост [Gegebenheitsweise]. Хусерл разработва научността на персоналната нагласа в контраст на обективиращата нагласа на точните науки по линията на обосноваването на феноменологията като ейдетична наука за трансценденталното съзнание. Строгостта на ейдетиката произлиза от нейната истинност и валидност за всяко съзнание или субект по всяко време. Ейдетичните закони от своя страна са законите на духа в противовес на каузалните закони на природата. Хусерл отличава ейдетичната наука за съзнанието от емпиричната психология, чиято перспектива също е в първо лице. Последната е заплашена от психологизъм, доколкото изследва човешката психика в нейните случайни диспозиции, а не психологическите състояния като такива, което резултира в релативизма на описанието на фактическото съзнание, доколкото последното е с относителен характер за случайния човешки субект. Следователно в рамките на трансценденталната нагласа се осъществява изследването на условията на възможност на съзнанието като такова, а не на някой отделен вид съзнание.

Фундаментален момент на Хусерловата феноменология е положението, че това съзнание е винаги вече въплътено и схванато чрез интенционалността. Съзнателният живот е интенционален във всеки аспект на опита в света. Следователно Хусерловата парадигма за интенционалността задава рамката на зрялата му теория за трансценденталната конституция на света като цялост. Всички начини на съзнателен въплътен живот, било в познавателен, афективен, интелектуален, емоционален, познавателен, волеви и т.н. регистър на света, попадат в рубриката на конститутивен анализ в ейдетиката на съзнанието в рамките на която Хусерл типологизира различните интенционални актове. И в тази перспектива „трансценденталната персона“ е адресатът на конститутивната проблематика в генетичната феноменология. Именно това понятие става полюс на цялата конкретика и пълнота на съзнателния отговорен агент, който се намира винаги вече в една социална среда с учредени правила и други субекти, а той самият преживява най-многообразните състояния на емоции, колебания, очаквания, разочарования и пр. във въплътеното си съществуване. Трансценденталната персона е полюсът, в който се обединяват

всички междинни конститутивни нива и тя е самата пълнота на смисловата конституция. Всеобеманият конститутивен опит във всичките му разклонения необходимо изисква разширяването на разбирането за трансценденталното Его до трансцендентална персона.

Така трансценденталното разбиране за личността съдържа необходимо условията, върху които се базира опитът на света (напр. телесността, интенционалността, време-съзнанието и пр.). Трансценденталният инструментариум, който е в действие при анализите на субективността, е неприложим към дадените в естествена нагласа предмети, с което предмет на трансценденталната феноменология е откритото чрез трансценденталната редукция трансцендентално поле на (интер)субективността. С разширяването на обсега на феноменологичното изследване до това поле през 30-те години на XX век трансценденталната феноменология неизменно става трансцендентален емпиризъм, т.е. позитивна дескриптивна наука на трансценденталния живот.

Луфт (Luft, 2011: 140–141) заключава, че трансценденталната персона е всъщност човешкото същество в най-широко измерение, което предполага необходимо в генезиса си трансценденталната интерсубективност. В тази сфера фактичният човешки живот е актуално привеждане на различни ейдетични потенциалности, а ейдетичните закони на трансценденталния живот са валидни независимо от фактичната даденост на живота. Пълнотата и целостта на трансценденталната персона за Луфт се състои именно в тези потенциалности и актуалности. Следва логично въпросът, каква е разликата между персоната в света и тази в трансценденталната сфера? Ако първата е дадена в естествената нагласа или в обективиращата нагласа на науката, то втората е дадена в строго научната персонална перспектива на трансценденталната феноменология. Така Луфт извежда на преден план конкретиката на трансценденталната личност, която не е просто абстрактен теоретичен момент от човека, а преди всичко неговата пълна конкретност. Като ейдетична наука за трансценденталната субективност, феноменологията не може да се сведе до ментализъм в своите анализи на съзнанието като такова. Именно смисловата конституция във всичките ѝ регистри резултира в концептуалния преход на Хусерл от трансцендентално Его към трансцендентална персона. Личността с нейните хабитуалности, телесност, афективност и история илюстрира пълната конкретика на трансценденталната субективност. В заключение, Хусерл започва работа върху понятието за трансцендентална персона още в рамките на *Идеи II*, за да продължи работа върху него в контекста на критиките от страна на Хайдегер, адресирайки незадоволителността на понятието монада, което Хусерл използва от началото на 20-те години на миналия век.

В отклонение от аргументите на Луфт и с известно несъгласие с тезата му за ограничения потенциал на понятието монада, използваното от Хусерл понятие за „трансцендентална персона“ необходимо корелира комплексния контекст на развитие на монадичната индивидуалност в рамките на гене-

тично-феноменологичните анализи от 20-те години на XX век, в които тя преpraща към цялата проблематика на самоконституцията на монадата като конституция на единния поток на съзнанието в иманентната времевоcт. През 30-те години на XX век Хусерл разширява значително разбирането за времeнизирането на примордиалното струене като стоящо-струящ живот [*stehend-strömendes Leben*] на примордиално живата монада в рамките на ретенционализацията и на привеждащото до настояще спомняне до времeнизирането на „монадизацията“ чрез вчувстване като „себеизясняване на егото в монадичното множество“ (Hua XV, 589). Така в монадичната времeнизация се конституира обективният свят, в който монадите се себеобективират като светови монади-хора: „Монадизацията, монадичната конституция се състои по същество в това, че имплицира натурализирането на всяка монада, овременяването ѝ във време-пространството.“ (Hua XV, 639) А чрез раждането и смъртта монадите се присъединяват към общността на световата конституция и я напускат (Срв. Husserliana Materialien VIII, 171). Самата монада е конкретният Аз, който обема в себе си множеството от свои убеждения и хабитуалности като „единство на персоналното Аз и на неговите персонални свойства.“ (Хусерл, 1996: 128)

Развитата от Хусерл през 20-те години и 30-те години на XX век до неговата смърт феноменология в неизброимо многото ръкописи, които продължават да бъдат публикувани в поредицата на *Хусерлиана*, измества своя фокус от съзнанието и интенционалните актове към феноменологичното поле в неговата тоталност, в което се открива трансценденталната субективност и интересубективност, генеративността на света и опита, трансценденталната фактичност и историчност. Тези проблематики необходимо повдигат въпроса за връзката между факт и ейдос или за границите на ейдетиката в една феноменология, която изследва изконно антропологичните генеративни измерения на винаги вече въплътения човешки опит.

Това разширяване на феноменологичната проблематика отразява същевременно и корелацията между света и въплътената екзистенция на субекта, чрез която той е винаги вече свързан с един свят и неговите хоризонти и контексти. С въвеждането на „трансценденталната персoна“ като човека в цялата му конкретика Хусерл не само преосмисля въпроса за субективността в дистинкцията на трансценденталното Его като форма на абстрахираната от редукиранията субективност, но извежда тезата, че връзката с реалността не е първична. Реалността се учредява в процеса на феноменализация. С други думи, смисловата конституция ще бъде обърната към изследването на феноменализацията на реалността на човешкия опит в неговите най-първични начала и в примордиалната сфера на трансценденталното раждане на субективността, в пробуждането ѝ като учредяване на един Аз в неговия съзнателен живот.

Последните са теми именно на трансценденталната феноменологична антропология на Хусерл, засегната в ръкописи публикувани в Хусерлиана XLII, XXXIX, XV, XIV, XIII.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бинсвангер, Л., Фуко, М. (2017) *Сън и екзистенция*. София: ИК „Критика и Хуманизъм“. [Binsvanged, L., Fuko, M. (2017) *San i ekzistencija*. Sofia: IK „Kritika i Humanizym“].
- Гинев, Д. (1998) Послеслов. В: Гинев, Д. (съст.). *Идеи в културологията*, т. 3. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 418–450. [Ginev, D. (1998) Posleslov. V: Ginev, D. (syst.). *Idei v kulturologiata*, t. 3. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“].
- Хусерл, Е. (2005) *Кризата на европейските науки и трансценденталната феноменология*. София: ИК „Критика и Хуманизъм“. [Huserl, E. (2005) *Krizata na evropeiskite nauki i transcendentalnata fenomenologia*. Sofia: IK „Kritika i Humanizym“].
- Хусерл, Е. (1996) *Увод във феноменологията. Картезиански медитации*, София: Евразия. [Huserl, E. (1996) *Uvod vav fenomenologiata. Kartezianski meditacii*. Sofia: Evrazia].
- Фуко, М. (2006) *Душевна болест и психология*. София: ИК „Критика и Хуманизъм“. [Fuko, M. (2006) *Dushevna bolest i psihologia*. Sofia: IK „Kritika i Humanizym“].
- Фуко, М. (1992) *Думите и нещата*. София: Наука и изкуство. [Fuko, M. (1992) *Dumite i neshтата*. Sofia: Nauka i izkustvo].
- Basso, E. (2016) “Between History and Eternity”: Michel Foucault’s Philosophical Choice in the 1950s. *Sociological Problems* 3–4, 263–278.
- Binswanger, L. (1947) *Ausgewählte Aufsätze und Vorträge. Zur phänomenologischen Anthropologie*, Bd. 1. Bern.
- Dastur, F. (2015) Phénoménologie et anthropologie. *Alter* 23, 28–45.
- Derrida, J. (1972) *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit.
- Derrida, J. (1981) *Les fins de l’homme*, A partir du travail de Jacques Derrida, Colloque de Cerisy, 23 juillet–2 août 1980, Paris: Galilée.
- Ferry, L., Renault, A. (1988) *La pensée 68, Essai sur l’anti-humanisme contemporain*. Paris: Gallimard.
- Forestier, F. (2015) *La phénoménologie génétique de Marc Richir*. Dodrecht: Springer Verlag.
- Fuchs, T. (2020) *Verteidigung des Menschen. Grundfragen einer verkörperten Anthropologie*. Suhrkamp.
- Gebattel, V. E. von (1954) *Prolegomena einer medizinischen Anthropologie. Ausgewählte Aufsätze*. Berlin/Göttingen/Heidelberg: Springer.
- Husserl, E. (1973) *Gesammelte Werke XIII: Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Erster Teil: 1905–1920*, hrsg. von I. Kern. Den Haag/Dordrecht: Springer.
- Husserl, E. (1973) *Gesammelte Werke XIV: Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Zweiter Teil: 1921–1928*, hrsg. von I. Kern. Den Haag/Dordrecht: Springer.

- Husserl, E. (1973) *Gesammelte Werke XV: Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil: 1929–1935*, hrsg. von I. Kern. Den Haag/Dordrecht: Springer.
- Husserl, E. (1993) *Notes sur Heidegger*. Franck, D. (éd.). Paris: Minuit.
- Husserl, E. (2002) *Gesammelte Werke XXXIV: Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926–35)*, hrsg. von S. Luft. Den Haag/Dordrecht: Springer.
- Husserl, E. (2002) *Gesammelte Werke XXXV: Einleitung in die Philosophie. Vorlesungen 1922/23*, hrsg. von B. Goossens. Den Haag/Dordrecht: Springer.
- Husserl, E. (2008) *Gesammelte Werke XXXIX: Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916–1937)*, hrsg. von R. Sowa. New York: Springer.
- Husserl, E. (2014) *Gesammelte Werke XLII: Grenzprobleme der Phänomenologie. Analysen des Unbewusstseins und der Instinkte. Metaphysik. Späte Ethik. Texte aus dem Nachlass 1908–1937*, hrsg. von R. Sowa und Th. Vongehr. New York: Springer.
- Luft, S. (2011) *Subjectivity and Lifeworld in Transcendental Phenomenology*. Northwestern University Press.
- Mesnil, J. (1994) L'anthropologie phénoménologique de Marc Richir. *Revue Internationale de Psychopathologie* n°16, Paris: Presses Universitaires de France, 643–664.
- Merleau-Ponty, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Minkowski, E. (1926) *La Notion de perte contact vital avec la réalité et ses applications en psychopathologie*. Paris: Jouve.
- Minkowski, E. (1933) *Le Temps vécu. Étude phénoménologique et psychopathologiques*. Paris: D'Artrey.
- Richir, M. (2000) Métaphysique et phénoménologie. Prolégomènes pour une anthropologie phénoménologique. In: Escoubas, E., Waldenfels, B. (éds.). *Phénoménologie française et phénoménologie allemande. Deutsche und Französische Phänomenologie*. Paris: L'Harmattan, 103–128.
- Sraus, E. (1956) *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. Berlin/Göttingen/Heidelberg: Springer.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

ПАРАДОКСИ НА АВТЕНТИЧНОСТТА

ЗОРНИЦА ПЕТРОВА

Статията си поставя за цел да деконструира понятието за автентичност, като открие вътрешната му противоречивост, и да се опита да оцени влиянието му върху съвременното религиозно поле. Изследването стъпва върху приноса на Чарлс Тейлър и Жил Липовецки към критическото осмисляне на идеала за автентичност и го допълва с втори теоретичен план, базиран върху контекстуален анализ на някои популярни употреби на понятието. Като следваща стъпка текстът предлага оптика за осмисляне на очертания проблем, най-напред в традиционните религиозни представи, а след това, чрез анализ на два казуса, проследява трансформациите му в съвременността. Идентифицирани са напреженията между традиция и иновация, колективизъм и индивидуализъм, които възникват от фундаменталното разминаване между различните критерии за автентичност, и техните следствия за отношението между човека и трансцендентното.

Ключови думи: автентичност, традиция, индивидуализъм, колективизъм, религия, спиритуалност

PARADOXES OF AUTHENTICITY

Zornitsa Petrova

The article aims to deconstruct the concept of authenticity, revealing its internal contradictions, and to assess its influence on the contemporary religious field. Drawing on the contributions of Charles Taylor and Gilles Lipovetsky to critically reconsider the ideal of authenticity, the study supplements their views with a second theoretical dimension based on a contextual analysis of various popular uses of the concept. Subsequently, the text offers a perspective for understanding the outlined problem, primarily within a traditional religious framework, and then, through the analysis of two cases, traces its transformations in present time. Tensions between tradition and innovation, collectivism and individualism, arising from the fundamental divergence in criteria for authenticity, are identified, along with their implications for the relationship between man and the transcendent.

Keywords: authenticity, tradition, individualism, collectivism, religion, spirituality

Несъмнено понятието за автентичност разпростира хабитата си, завоювайки все по-широки дискурсивни полета. Водещият англоезичен речник *Merriam-Webster* обяви именно *authentic* за дума на 2023 г. – „нещото, за което мислим, пишем, копнеем и разсъждаваме повече от всякога“ (Merriam-Webster, 2023). Автентичността е блян и стремление, търговски етикет и хаштаг, жизнен идеал и кауза, катализатор на протестни движения и маркетингова мантра. Въпреки масовизираната си употреба тя запазва почти магическа аура, която обещава всякакви чудеса на своите поклонници – от силни усещания и екзотични придобивки до екзистенциален смисъл и пълноценно самооществяване. Привидното съгласие между отделни социални групи и актьори относно ценността на „автентичния живот“ обаче остава само повърхностно, тъй като прикрива дълбоки противоречия, свързани с неговото съдържание. Какво означава да се живее автентично? Кой задава критериите и удостоверява автентичността? Обективна същност ли е тя, или субективно преживяно състояние?

Настоящата статия си поставя за цел, най-напред, да деконструира понятието за автентичност, като открие иманентната му противоречивост и конфликтния потенциал, който се удържа между двата му семантични полюса. За целта ще си послужи основно с двама ключови автори – Чарлс Тейлър и Жил Липовецки, чиято перспектива ще разширя и допълня с второ концептуално ядро, базирано върху контекстуален анализ на някои популярни употреби на автентичността. Като следваща стъпка текстът прави опит да приложи така очертаната теоретична постановка към религиозното поле, за да предложи оптика за осмисляне на проблема за автентичността в религиите. През два казуса от посочената област идентифицирам напреженията между традиция и иновация, колективизъм и индивидуализъм, които възникват вследствие на фундаменталното разминаване между различните критерии за автентичност.

1. ЕТИКА НА АВТЕНТИЧНОСТТА

Паралелно с все по-разрастващото се инструментализиране на идеала за автентичност в различни социални, медийни, икономически, политически и пр. реторики, интересът към неговото критическо осмисляне в историята на идеите след Хайдегер и екзистенциалистите постепенно спада. Може би най-влиятелното съвременно изследване по темата е дело на Чарлс Тейлър, чието съчинение „Безпокойството на модерността“ бива преиздадено от Харвардския университет именно под заглавието *The Ethics of Authenticity*. Канадският философ открива идеологическите наченки, които ще родят съвременното схващане за автентичността, в ранните форми на индивидуализъм на картезианската рационалност, изискваща всеки да мисли самостоятелно и отговорно за самия себе си. Към първоначалните импулси Тейлър откроява приноса на Русо, с неговия призив за вслушване в гласа на природата

вътре в човека, и особено влиянието на Хердер и немските романтици, които въвеждат „принципа на оригиналността“ (Тейлър, 1999: 35) – всеки има свой начин да бъде човек. Себеоткриването изисква *poiēsis*, създаване на себе си като ново творение, и изключва *mimēsis*, подражанието на нещо предзададено. Най-напред изобретение на артистичните и интелектуалните елити, които сближават автентичността с изкуството, превръщайки художественото творчество в парадигма за себеизразяване, етосът на експресивния индивидуализъм постепенно се масовизира под влияние на „обхватния субективистки обрат в модерната култура“ (пак там, 32), за да се слее с консуматорската култура. Така стремежът към автентично живеене, чиято цел е съвпадане със собствената оригиналност, се въздига до универсално право с единствен коректив принципът на вредата – всеки е свободен „да бъде себе си“, стига това да не накърнява чуждите свободи.

За Тейлър разликата между ранната елитарна и късната генерализирана етика на автентичността е преди всичко в мащаба. Докато в края на XVIII в. тя е била ценност основно за творците, които са търсели да се отгласнат от конвенциите в литературата и изкуството, за да създадат свой собствен изразен език, то в края на XX в. тя се е превърнала във всеобщо достойние. В едно от най-новите си изследвания върху съвременната ситуация френският философ Жил Липовецки прави просторна критика на това схващане (Lipovetsky, 2021). В историческата реконструкция на понятието за автентичност, която предлага, той отчленява три етапа на развитие. При първия, който се ситуира между втората половина на XVIII в. и 1950-те години, пътят към автентичния живот минава през изпитанието на самотата – битката да бъдеш себе си изисква самодисциплина и лични жертви, отказ от буржоазен комфорт, дори кураж за доброволно самомаргинализиране. Вторият етап съвпада с контракултурните революции и издига копнежа по автентичност в социална сила с колективно измерение и утопичен заряд, насочена против авторитаризма, институционалните структури и социалните роли. Настоящият (трети), който начева от края на 1970-те години, според Липовецки бележи изцяло нов, материалистичен и постгероически стадий в представата за автентичност. Безпрецедентното социално признание слага край на антагонизма с доминиращите нрави и ценности и превръща антиконформизма в *the new cool* – обуздана, банализирана, впрегната в логиката на пазара и икономиката на желанието, новата автентичност загубва както революционния, така и моралния си хоризонт, и се центрира около „нарцистичното право и удоволствие да се изявиш просто така, за себе си“ (Липовецки, 1996: 16).

Докато Тейлър настоява на моралната сила на идеала за автентичност, Липовецки я отхвърля. За канадеца това, което „спасява“ автентичността от тъмната страна на егоистичния индивидуализъм, е нейната отвореност към колективни хоризонти на значимост – тя по необходимост се изработва в диалог, а не в изолация, и изисква предварително съгласие между социалните

актьори относно това кое в живота е действително стойностно. Френският философ, напротив, вижда в претенцията за право на оригинално самоопределяне предимно претекст за отдаване на хедонистични развлечения и масов екхибиционистичен кибернарцисизъм, а в реапроприирането на колективни идентичности за целите на самоутвърждаването – жертвеническа менталност и либертициден комунитаризъм (Lipovetsky, 2021). Независимо от критическата си позиция обаче и двамата интелектуалци мислят стремежа към автентичност единствено като симптом на посттрадиционното, индивидуалистично желание за конструиране на собствена субективна истина, за „себеизразяване на всеки човек в неговата различност от останалите“ (Taylor, 2007: 406). Това схващане очертава екзистенциалисткия полюс на понятието, но заскобява другия, „музейния“ (срв. Гаврилова, 2020).

2. АРХЕОЛОГИЯ НА АВТЕНТИЧНОСТТА

Етимологичният произход на думата „автентичен“ минава през латински от гръцкото *αὐθεντικός* – „първичен, начален“. Речникът на българския език предлага дефиницията „който е с доказана принадлежност към определена епоха, определен начален период“, а също и „който идва от първоизточник, достоверен“. Автентичният артефакт *par excellence* е археологическата находка. Автентично е и произведението, чийто автор (от лат. *augeo* – създавам, правя, увеличавам) е известен и удостоверен. То може да е уникат – картина, подписана с инициалите на художника, както и серийно производство – колекция модно облекло със запазената марка на дизайнера. Автентично наричаме и точното пресъздаване на някакъв първообраз, придържането към образец. През тази призма на разбиране въпросът за *автентичното копие*, който за Бенямин (2006) е лишен от смисъл, придобива легитимност и в юридическата терминология – то е надлежно заверено като *вярно с оригинала* от правоспособно лице съгласно националното право. Автентичната историческа възстановка пък реконструира артефакт, събитие, практика от дадена епоха на базата на наличните сведения, като осигурява съответствие на материалите и цветовете, орнаментиката и изработката, хронологическата последователност на действията и пр. Този тип достоверност може да бъде мислена като *обективна автентичност*, тъй като подлежи на верификация въз основа на ясни критерии, която се извършва от експерт. Неин контрапункт е *субективната автентичност*, чийто съдник е любителят. От значение за него е не етнографската акуратност на възстановката, а убедителността на преживяването – това да се почувства потопен в духа на епохата, да си представи, че преодолява историческата дистанция и става съвременник на разиграните събития. Търсена в случая е верността с въобразен „оригинал“, конструиран под влияние на популярни, често емоционално заредени или идеологически манипулирани наративи за миналото. Поради тази причина зрелищните, идеализирани или

пък демонизирани, репрезентации, дори кичът и бутафорията, макар и неточни, могат да се окажат по-въздействащи за неспециалиста, облечени, по израз на Гиърц, в „аура на фактологичност“ (Geertz, 1973: 90), и в този смисъл да бъдат преживени като по-„достовърни“ от своите прозаични първообрази. Независимо за кой регистър, обективен или въобразен, става дума, в очертавания дотук втори, археологически смисъл от значение е наличието на връзка с някакъв първоизточник – автор или епоха – който се явява външен гарант за автентичността, трансцендентен на своя обект.

Тази представа за автентичността като следване на образец влиза в радикално противоречие с реферирания от Тейлър и Липовецки екзистенциалистски идеал за самосъздаващия се като оригинал индивид. Видно е обаче, че приведените по-горе „музейни“ примери се отнасят изключително до обекти или практики. Би ли могла същата концепция да се приложи и за субекти и при какви обстоятелства? Поглед към религиозното поле предлага възможен отговор на това питане.

3. ЩО Е АВТЕНТИЧЕН РЕЛИГИОЗЕН ЖИВОТ?

Религиозните феномени са достатъчно сложни и разнолики, за да се поддадат на генерални обобщения без риск от груби неточности. Струва ми се все пак защитимо твърдението, че религиозното поле, поне в домодерната ситуация, е доминирано от традиционен авторитет, който пък е продукт на постепенно утвърдил се, тоест рутинизиран, харизматичен такъв (от гр. *χαρις* – „Божи дар“). Неговият първоизточник в монотеистичните традиции е самият Бог, който се разкрива на хората чрез Словото. През оптиката на настоящото изследване би могло да се твърди, че „авторът“ на религиозното послание съвпада със Създателя – Той е авторът *par excellence*, Неговите повели и забрани задават стандартите за праведност.

В идеалнотипичния си вид традиционната религия, както я характеризира социологът Пол Хийлас, за да я противопостави на къснодерната синкретична спиритуалност, представлява „живот като“ (Heelas, 2002). Тя задава на вярващия ролеви модели и предписания за добродетелност, до чиято висота той трябва да се въздигне, превъзможвайки греховните си влечения, за да стане достоен за благото на вечния живот. В тази парадигма праведен е именно животът, който се съотнася с канонизираните образци и следва техния пример. Следният пасаж от основните насоки за прилагане на стратегията за духовна просвета, катехизация и култура, набелязани от Българската православна църква, хвърля допълнителна светлина върху казаното дотук и удобно го обвързва с понятийния апарат на изложението:

[Библейският канон] осигурява непоклатим критерий за истината. Затова духовната просвета, катехизацията и културата в БПЦ-БП трябва да произлизат

от Свещ. Предание и Свещ. Писание на Православната Църква и да се основават върху тях, за да запазят своята *автентичност* и спасителност като *продължение* на Христовото и апостолско благовестие в наше време. (Българска православна църква – Българска Патриаршия, 2012; курсивът мой – З.П.)

Критериите за автентичност – понятието впрочем е употребено цели десет пъти в реферирания документ, което подсказва устойчивото му навлизане и в църковната реторика – тук много ясно са обвързани, от една страна, с придържането към каноничната истина, и от друга – с отговорността да се подеме и продължи започнатото от Христос и апостолите дело на самопожертвователната любов. По-нататък в текста се твърди, че пропагандираният от секуларизма релативизъм на „персоналистично[то] самоопределяне и поведение“ крие риск от подмяна на „нейния [на Църквата] истински дух и на *автентичното* ѝ служение в света“ (Пак там; курсивът мой – З.П.).

В тази връзка е важно да се отбележи, че християнският мистицизъм, макар да е центриран около личния опит, „никога не е търсене на себе си“ (Sheldrake, 2007: 177), а напротив – анихилиране на аза, отказ от самоличност, себенадхвърляне чрез себеотрицание. Една от големите мистички на ХХ век, Симон Вейл, пише, че „само Бог търси човека [...]. Никъде в Евангелието не става дума за предприето от човека търсене. Човек не прави и една крачка, освен ако не е тласнат или поименно призван“ (Вейл, 2013:380). Инициативата, тоест, идва отвън, не зависи от волевото действие или усилието на индивида – от него зависи единствено дали ще откликне на призива. За Вейл сама душата е неспособна да се издигне по вертикала, затова дейното търсене би могло да я въведе в клопката на заблудението, като я изпълни с илюзии за доближаване до истината. „*Автентичната* добродетел – заключава Вейл, – е нещо отрицателно“ (Пак там, 381; курсивът мой – З.П.). Тя се постига в смиренното на очакването, чрез отбягване на злото, а не чрез налягане на мускулите, волята или въображението в посока към благо. Тя, с други думи, не е лично достойние, още по-малко авторско изобретение, а стоическо приемане на Божията воля.

4. КОНФЛИКТНИ АВТЕНТИЧНОСТИ: ДВЕ ВЪЗМОЖНИ ПОСОКИ

По какъв начин набелязаните дотук конфликтни интерпретации на идеала за „автентично живеене“ променят религиозния пейзаж в съвременността и влияят върху появата на нови агенти на негова територия?

Чарлс Тейлър и Жил Липовецки, тъй като отчитат само индивидуалистичното измерение, дават еднозначен отговор. През философската им призма традиционната религия се мисли като „врага на автентичността“ (Taylor, 2007: 530), защото налага готови модели на живот и възпрепятства индивида

да поеме инициативата и сам да намери собствения си път. Когато етиката на автентичността, разбрана като воля за автономно самоопределяне, се инфилтрира в религиозното поле, пред нея има само една възможност. Тя се превръща в идеологически катализатор за възхода на „спиритуалността на търсенето“ (Пак там, 532) или т.нар. от Липовецки „автоспиритуалност“ (Lipovetsky, 2021) – своего рода религия *à la carte*, обслужваща субективните възгледи и потребности на своя единствен адепт. Тази персонализация на съдържанията и практиките на микрониво обаче не изключва възможността за вписване в логиката на една универсализирана тенденция.

Британският религиовед Стивън Сътклиф въвежда понятието „търсачески хабитус“, за да открие като симптоматично краткотрайното и неангажирано обвързване на хората с религиозни практики в късната модерност (Sutcliffe, 2017). Именно *хабитус*, тоест стабилна и предвидима диспозиция, която е социално „програмирана“ и рутинизирана, набор от поведенчески модели, общи за дифузно множество социални агенти, поставени пред сходни ситуации в религиозно плурализирания контекст на либералните западни общества. Режимът на търсене, твърди Сътклиф, несъзнателно се е превърнал в режим на съществуване, станал е цел сам по себе си. Трескавото и безконечно експериментиране с нови и нови „блага за спасението на душата“ (Бурдийо, 2012) е обусловено от нежелание, но често и неспособност за окончателен избор на една-единствена истина. „Автентично живеещият“ индивид желае да запази свободата си да предефинира себе си. От това състояние на хронична несигурност относно фундаменталните въпроси на съществуването, които свръхиндивидуализираната спиритуалност обичайно заскобява, за да се фокусира върху непосредственото физическо и емоционално благосъстояние в света тук и сега, извират някои от дълбоките безпокойства на модерността, за които говори Тейлър, а именно загубата на ръководен принцип и колективен хоризонт.

Но дали новата *do-it-yourself* спиритуалност, концептуализирана също и като „холистична“ (вж. Карамелска, 2023), е единствената манифестация на „култа“ към автентичността в съвременното религиозно поле? И по-конкретно – дали неговото алтернативно значение на вярност с образец, апроприирано, както видяхме, от християнската реторика, е загубило своята релевантност под ударите на индивидуалистката критика?

Струва ми се, че отговор би могъл да се потърси във възхода на традиционализмите. Те, разбира се, съвсем не са нещо присъщо единствено на религиозното мислене. Към редиците им се числят най-разнообразни политически и социални движения, които обаче функционират по сходен начин: антииндивидуалистични и антисинкретични, консервативни и дори антилиберални, с ясно изразена колективистична ориентация, те сакрализират някаква система от ценности, припознати като „традиционни“, и обикновено натоварват определена общност със свещената мисия да ги „отбранява“. Претенцията им

е за запазване на/завръщане към утвърден модел на живот, който намират за екземпляр. Публичната сфера изобилства от подобни примери – от милитаристичната реторика на президента Путин, призоваваща руския народ да защитава духовните си ценности от колективния Запад, до антифеминисткото движение *tradwife*, бранещо традиционните джендър роли. Общо за всички тези феномени е това, че те оценностяват не индивидуалния прочит, бриколажа на съдържания или уникалния начин „да бъдеш себе си“, а напротив – континуитета с културните практики в тяхната неделима цялост.

В този план в религиозното поле несъмнено изпъкват радикалните фундаменталистски общности, чието комплексно осмисляне обаче изисква отделно изследване (вж. повече при Градев, 2015). Примерът от традиционалистичния спектър, на който ще се спра накратко в самия край на това изложение, е свързан с казуса на етнопаганизмите (вж. Petrova, 2021). Симптоматично за тях е това, че те целят да реконструират предхристиянските автохтонни религиозни практики на древните си предшественици, които митологизират като „примордиални“, „естествени“ и в този смисъл – възможно най-„автентичната“ манифестация на местния *Volksgeist*. Макар да претендират за директна приемственост с непрекъснатата линия на традицията, поради оскъдния характер на първичните извори те активно изобретяват и адаптират своите практики (вж. Gregorius, 2015) и затова могат да бъдат мислени през призмата на очертаната във втората част на изложението субективно преживяна автентичност. Стремещът им е не в това да постигнат фактическа (подлежаща на експертна верификация) достоверност, а в това да внушат на adeptите си усещане за континуитет с колективно въобразения и идеализиран начин на живот на древните народи чрез подемане на религиозния им култ и светоглед. Този съвременен феномен се оттласква от индивидуалистичната и синкретична автоспиритуалност и по същество утвърждава схващането на автентичността като придържане към образцов пример. Изводът, към който насочва това наблюдение, е, че двойственият смисъл на идеала за автентичност не просто се запазва при инфилтрирането му в религиозното поле, а очертава фундаментално противоположни разбирания за мястото и ролята на човека в отношението му с трансцендентното.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предложената рефлексия опитва да овладее все по-разбягващия се смисъл на понятието за автентичност, като откроява и експлицира острата поляризация на неговите употреби. Идентифицираният семантичен разлом хвърля светлина върху съществуващия антагонизъм между конкурентните интерпретации на това какво означава да живееш автентично. Конфликтът на автентичности е особено видим в религиозното поле, където те парадоксално биват мобилизирани във взаимодискредитиращи се дискурси, разположени по оста

„вярност на традицията“ – „вярност на себе си“. Каноничното монотеистично схващане, чийто подход, макар и условно, бива подет в легитимационните стратегии на част от новите религиозни движения, се уповава на съзнанието за връзка с трансцендентен първоизточник, който гарантира автентичността отвън. В късномодерната спиритуалност „източникът, с който трябва да сме свързани, е дълбоко в самите нас“ (Тейлър, 1999: 32). Това интериоризиране бележи повратен момент: автентичността вече се конструира *ex nihilo* от индивида, който поема инициативата и фактически присвоява божествения авторитет, като го трансформира в лично авторство – сам става Творец на себе си и представата си за трансцендентното. Това преобръщане има ключово значение, тъй като проблематизира фиксирания от традицията ред на отношенията с Другата реалност. В продължение сякаш на библейската притча човекът отново пожелава да се изкачи до небето по собствената си Вавилонска кула. Този жест създава предпоставки както за дълбоки трансформации в режима на религиозност в посока към по-силен либерализъм, така и за консервативни контрареакции, центрирани около нови форми на колективизация.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бенямин, В. (2006) Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост, прев. В. Константинов. *LiterNet*, 14.04.2006, №4 (77), https://litenet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm [последно посетен на 28.04.2024 г.] [Benyamin, V. (2006) Hudozhestvenoto proizvedenie v epochata na negovata tehnichestka vazproizvodimost, prev. V. Konstantinov. *LiterNet*, 14.04.2006, №4 (77), https://litenet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm [posledno poseten na 28.04.2024 g.].
- Бурдийо, П. (2012) Произход и структура на религиозното поле. В: *Поleta на духа*, том I, прев. и съст. Н. Капралова. София: Изток-Запад, 64–112. [Burdiyo, P. (2012) Proizhod i struktura na religioznoto pole. V: *Poleta na duha*, tom I, prev. i sast. N. Kapralova. Sofia: Iztok-Zapad, 64–112].
- Българска православна църква – Българска Патриаршия (2012) Основни насоки за прилагане на стратегията за духовна просвета, катехизация и култура на БПЦ-БП, <https://bg-patriarshia.bg/strategies-2> [последно посетен на 29.04.2024 г.] [Balgarska pravoslavna tsarkva – Balgarska Patriarshia (2012) Osnovni nasoki za prilagane na strategiyata za duhovna prosveta, katehizatsia i kultura na BPTs-BP, <https://bg-patriarshia.bg/strategies-2> [posledno poseten na 29.04.2024 g.].
- Вейл, С. (2013) Форми на скритата любов към Бог. В: *Дух и любов*, прев. и съст. В. Градев. София: Фондация „Комунитас“, 327–396. [Veyl, S. (2013) Formi na skritata lyubov kam Bog. V: *Duh i lyubov*, prev. i sast. V. Gradev. Sofia: Fondatsia „Komunitas“, 327–396].
- Гаврилова, Р. (2020) Новата автентичност или тъждеството със самия себе си. *Seminar_BG*, бр. 19, <https://seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy19/770-novata-avtentichnost-ili-tazhdestvoto-na-samiya-sebe-si.html> [последно посетен на 22.04.2024 г.] [Gavrilova, R. (2020) Novata avtentichnost ili tazhdestvoto sas samia sebe si. *Seminar_BG*, br. 19,

- <https://seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy19/770-novata-avtentichnost-ili-tazhdestvoto-na-samiya-sebe-si.html> [posledno poseten na 22.04.2024 g.].
- Градев, В. (2015) Теология на делириума. В: *Излизания*. София: Фондация „Комунитас“, 317–342. [Gradev, V. (2015) Teologia na deliriuma. V: *Izlizania*. Sofia: Fondatsia „Komunitas“, 317–342].
- Карамелска, Т. (2023) *Вярваи, но не религиозен. Български контексти на холистичната спиритуалност*. София: Издателство на Нов български университет. [Karamelska, T. 2023. *Uyarvasht, no ne religiozen. Balgarski konteksti na holistichnata spiritualnost*. Sofia: Izdatelstvo na Nov balgarski universitet].
- Липовецки, Ж. (1996) *Време на вакуум. Есета върху съвременния индивидуализъм*, прев. Н. Радонова. София: УИ „Св. Климент Охридски“. [Lipovetski, Zh. (1996) *Vreme na vakuum. Eseta varhu savremennia individualizam*, prev. N. Radonova. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“].
- Тейлър, Ч. (1999) *Безпокойството на модерността*, прев. К. Лазарова. София: Критика и хуманизъм. [Teylar, Ch. (1999) *Bezpoikoystvoto na modernostta*, prev. K. Lazarova. Sofia: Kritika i humanizam].
- Geertz, C. (1973) Religion as a cultural system. In: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, Inc., 87–125.
- Gregorius, F. (2015) Modern Heathenism in Sweden: A Case Study in the Creation of a Traditional Religion. In: Rountree, K. (ed.). *Contemporary Pagan and Native Faith Movements in Europe: Colonialist and Nationalist Impulses*. New York/Oxford: Berghahn, 64–85.
- Heelas, P. (2002) The spiritual revolution: from ‘religion’ to ‘spirituality’. In: Woodhead, L., Fletcher, P., Kawanami, H., Smith, D. (eds.). *Religions in the Modern World. Traditions and Transformations*. London/New York: Routledge, 412–436.
- Lipovetsky, G. (2021) *Le sacre de l’authenticité*. Paris: Gallimard.
- Merriam-Webster. (2023) Word of the Year 2023. In: *Merriam-Webster*, 27.11.2023, <https://www.merriam-webster.com/wordplay/word-of-the-year> [Viewed 21.04.2024].
- Petrova, Z. (2021) Challenging religious hegemony: ethno-pagan strategies for identity construction. *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, vol. 23, <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/csr/article/view/8670243/29453> [Viewed 03.02.2024].
- Sheldrake, P. (2007) *A Brief History of Spirituality*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Sutcliffe, S. (2017) Seekership revisited: Explaining traffic in and out of new religions. In: Gallagher, E. (ed.). *Visioning New and Minority Religions: Projecting the Future*. London: Routledge, 33–46.
- Taylor, C. (2007) *A Secular Age*. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

КОЛКО ТЕЖИ ИЗКУСТВОТО? ИГРА И СЕРИОЗНОСТ ОТ КАНТ ДО ВАТИМО

ЛЮБОСЛАВА ХРИСТОВА-ПЕТРОВА

Ако представата за изкуството като игра носи в зародиша си идеята за неговата автономност и несводимост до контрола на рационалните понятия, обрисувана от Кант, то нейните по-късни интерпретации са белязани от сянката на неизбежните сравнения с неотменния ѝ антипод – сериозността. Дълбоко заложен в нея се оказва рискът от свеждане на изкуството до лекотата на насладата и развлечението, далеч от *сериозните* измерения на живота, или до чисто субективното изразяване, за сметка на истината и познанието. Автори като Шилер и Гадамер ще се заемат да реабилитират неговата *тежест*, предефинирайки тъкмо понятието за „игра“ в ключова характеристика на човешката природа или хуманитарното познание съответно. Лиотар ще настоява за особения статут на изкуството-като-игра, способна да пренаписва правилата на останалите области на живота. Докато според критици на концепцията, като Ватимо, самата дума „игра“ е в основата на лишаването на изкуството от онтологическа и екзистенциална *тежест*.

Ключови думи: игра, изкуство, естетическа игра, естетическо съждение, познание, Кант, модерност, постмодерност

HOW MUCH DOES ART WEIGHT?
PLAY AND SERIOUSNESS FROM KANT TO VATTIMO

Lyuboslava Hristova-Petrova

Although initially the concept of art as play incorporates the idea of art's autonomy and irreducibility to the control of rational concepts, as outlined by Kant, its later interpretations are marked by the shadow of inevitable comparisons with its irrevocable antipode – seriousness. Deeply embedded in the concept is the risk of reducing art to the *lightness* of enjoyment and entertainment, far from the *serious* dimensions of life, or to purely subjective expression at the expense of truth and knowledge. Authors such as Schiller and Gadamer attempt to rehabilitate art's *weight*, redefining precisely the concept of “play” into a key feature of human nature or hu-

manitarian knowledge respectively. Lyotard advocates the special status of art-as-play, capable of rewriting the rules of the other spheres of life. While according to critics of the concept, such as Vattimo, the term itself is at the heart of depriving art of ontological and existential *weight*.

Keywords: play, art, aesthetic play, aesthetic judgment, knowledge, Kant, modernity, post-modernity

Американският *ленд* артист Робърт Смитсън остава в историята на изкуството с няколко мащабни интервенции в пейзажа на САЩ, като *Spiral Jetty* – начинание, осуетено от преждевременната му кончина. Но той невинаги се е занимавал с *ленд арт*. Докато през петдесетте и шейсетте години на миналия век по сцената на съвременното изкуство се развихря *хепънингът*, а кутии „Брило“ изпълват изложбените пространства, Смитсън, разочарован от всичката *лековатост* и мимолетност, с която се сблъсква навсякъде около себе си, се впуска в търсене на *нещо повече* – онова, което да обнови изкуството и да му придаде нови смисъл и тежест, търсенето на Абсолюта. Преди да предложи своя принос за изнамирането на нов изразен език, а и мащаб на изкуството, той неочаквано се обръща към наследството на религията в лицето на византийската икона и италианския барок. Така творбите му през този период се изпълват с кръстове, ангели, христологични образи и библейски персонажи.

По същото време, към края на 60-те г. на миналия век, италианският философ Джани Ватимо публикува основния си естетически труд, *Poesia e ontologia* (Vattimo, 2011), в който изразява подобна загриженост за *олекналия* статут на изкуството и свеждането му до игра, а в следствие на това и до субективизъм и романтически сантиментализъм, в разрыв с всякаква идея за познание и истинност. Корените на това схващане за изкуството – като *игра* – той ще търси назад в историята на естетическата мисъл, а именно у Кант и неговата теория за естетическите суждения.

В настоящия кратък текст се поставя за цел именно проследяването на генеалогията на тази представа за *изкуството-като-игра* през трудовете на ключови автори – на навлизането на думата „игра“ в полето на естетиката и превръщането ѝ в основна нейна концепция, както и на проблематизирането на „несериозните“ конотации, които тя сякаш неизбежно носи. Както отбелязват почти всички автори, посегнали към думата „игра“, широкият диапазон от преки и преносни значения на тази дума, особено в западните езици (Хьойзинха, 2000: 37), ѝ позволява да избегне всяко точно и изчерпателно дефиниране. Отвъд всекидневните употреби, тя се среща в най-различни полета на науката и то със забележителна честота. Мнозина ще се опитат да очертаят нейните характеристики и елементи и ще спорят за параметрите им, но изключително интересен момент сред тях, с оглед на настоящата тема, е сякаш неизбежното ѝ противопоставяне със „сериозното“, което води началото си в западната философска традиция още от Платон (Платон, 2006: 350) и Аристотел (Аристотел, 1995: 254), а в по-ново време проявленията му биват идентифицирани от Д. Милър, твърдящ, че учени от всевъзможни научни сфери изграждат

теориите си около думата „игра“, описвайки дейности, традиционно смятани за безкрайно сериозни и не-игрови, като при това непрекъснато предоговарят опозицията игрово – сериозно (Miller, 1970: 30). Едни се опитват да анализират игрови занимания така, сякаш имат сериозни функции, докато други, обратното, разглеждат сериозни занимания все едно имат игрови функции.

Тук фокусът ще бъде насочен конкретно към сферата на естетиката и схващането за изкуството-като-игра в естетическите трудове на петима философи на изкуството: Кант, Шилер, Лиотар, Гадамер и Ватимо, чийто анализ би позволил очертаването на своеобразен мост между модернизма и постмодернизма и преосмислянето на тази идея, както и отправянето на поглед към феномени, подобни на „Христовите серии“ на Робърт Смитсън. В началото вниманието ще бъде насочено към Кант и *играта* на въображението и разсъдъка при естетическия опит и съждения, като се разгледа именно противопоставянето между игрово и сериозно, заложено в текста. След това анализът ще продължи с Шилер и Лиотар, които заимстват понятието от Кант и го до-развиват, макар и всеки по своя траектория, в светлината на собствената си система от философски идеи, а накрая ще премине към критично настроени автори като Гадамер и особено Ватимо, които го намират за проблематично и предлагат различни стратегии за неговата редакция или направо отмяна. Сто-тици страници са изписани по отношение на рецепцията на Кант и неговата роля за посоката на развитие на естетиката през Модерността и след нея. В настоящия текст, без никакви претенции за изчерпателност, вниманието ще бъде насочено именно към употребите на думата „игра“ и тяхното развитие у набелязаните автори, като бъдат очертани интерпретациите, моментите на несъгласие между тях и алтернативите, които те предлагат.

1. ОСНОВОПОЛОЖНИКЪТ НА ИГРАТА: КАНТ

Кант е несъмнено първият голям *игроч* на полето на естетиката, който дава началото на цяла традиция по разглеждането на изкуството като игра. Макар и да не е първият, който обвързва естетическото преживяване с играта на въображението и усещането за удоволствие – още в началото на 18. в. тази линия ще се наложи във Великобритания при автори като Джоузеф Адисън, Франсис Хътчисън и Хенри Хоум (Guyer, 2007: 353), а през 1766 г. Лесинг, в есето си „Лаокоон“, ще говори за естетическото удоволствие като извиращо от свободната *игра* на въображението и възможността за плодотворното ѝ отваряне като критерий за успешно произведение (Lessing, 1898: 21) – то все пак Кант е този, който *сериозно* развива термина и го превръща в централен за своята теория за преживяването на красивото и съжденията на вкуса, базиращи се на свободната игра на две от познавателните способности – въображението и разсъдъка.

Работещ в пропития със сериозност и оптимизъм Век на разума, Кант се заема да обедини противостоящите си дотогава линии на емпиризма и рацио-

нализма и, отгласвайки се от опита, да изведе априорните принципи – формите на интуицията и понятията на разсъдъка, които предхождат всяко познание, като по този начин основе метафизиката на ясни правила (Кант, 1992: 94). Амбициозният и мащабен труд на Кант, събран в трите критики, далеч надхвърля възможностите и изкушенията на настоящия текст, но в тях, и по-специално в „Критика на способността за съждение“, се осъществява пробив от ключово значение за тук разглежданата тема. В епоха, в която изкуството се бори за своята автономност, Кант отваря възможност за отстояването ѝ, отграничавайки естетическия опит както от владенията на разума, на науката, така и от прагматиката на труда, на занаятите. За него изкуството се оказва ни повече, ни по-малко една *игра* – игра, отваряща царството на свободата.

С оглед на делението на човешкото познание на два клона, сетивно и разсъдъчно, Кант определя естетиката като причастна към сетивното познание и именно естетическото съждение бива представено като игра, а играещи се оказват познавателните способности на духа – способността за въображение и разсъдъкът (Кант, 1993: 96). Естетическото съждение представлява интелектуалното усилие по поставянето на познавателните способности в състояние на игра, тоест съгласуването им, хармонизирането им, което неминуемо води до удоволствие, но удоволствие, лишено от интерес, съдещият не се интересува дали предметът наистина съществува, или не. В хода на тази игра въображението различава един предмет като красив, оставайки свободно, необременено от понятия, за разлика от пътя на логическото съждение. Освен това естетическото съждение има претенции за общосподелимост и общовалидност.

Но какво означава способностите на духа да играят? Въпреки централното си място в теорията на Кант, терминът „свободна игра“ или „хармонична игра“ никъде не получава ясна и категорична дефиниция, което в съчетание с метафоричната му окраска и противоречиви употреби, го превръща в истинска загадка за огромно множество автори, оставяйки ги столетия по-късно все още да разсъждават и спорят как по-точно следва да се разбира идеята за „свободната и въпреки това хармонична игра между познавателните способности на въображението и разсъдъка“ (Guyer, 2006: 162), при която „способността за въображение е свободна и все пак сама за себе си закономерна“ (Кант, 1992: 121), при която имаме целесъобразност без цел, която е свободна от властта на дадено понятие и която неизменно носи удоволствие.

Един от водещите познавачи на Кант и неговата естетическа теория днес, американският философ Пол Гайър, разпределя подходите към интерпретирането на понятието за игра в следните три категории: пред-познавателни, мулти-познавателни и мета-познавателни, тъкмо спрямо това как обясняват тази особеност на естетическото съждение да носи удоволствие, без при това да задоволява всички изисквания на нормалното познание (Guyer, 2006: 165). Първият идентифициран от него вид се отнася до интерпретации, които пред-

лагат „свободната игра“ на способностите да се схваща като състояние, при което многообразието от представи при възприемането на обект удовлетворява всички условия за простата преценка, с изключение на действителното приложение на определено понятие към това многообразие, поради което остава на „предпознавателен“ етап. Вторият подход, от своя страна, изхожда от презумпцията, че напротив, свободната игра на способностите задоволява всички обичайни условия за познание, но по един недетерминистичен начин – красивият обект предоставя множество възможни нагледи на множеството от интуиции, обуславяйки по този начин своеобразното игрово движение напред-назад между различни начини за възприемане на един и същ обект, без да се налага строгата необходимост от спирането върху един определен такъв, откъдето и идеята за „мултипознавателно“ състояние. Третият тип, който Га-йър сам прокарва и поддържа, гласи, че играта на въображението и разсъдъка не протича нито като предварително условие, предшествашо обикновеното познание, от което да се абстрахираме, нито като игра между алтернативни представи и начини за възприемане, а като такава висока степен на хармония, която отива отвъд обикновеното познание – оттам идеята за „мета-познавателен“ подход.

Но колкото и огромен брой литература да генерира проблемът за това понятие, то изборът на самата дума „игра“ рядко печели вниманието на кантовските прочити и специалисти. Така например в една от най-скорошните статии по проблема американската философка Дж. Уилямс се съсредоточава изцяло върху първата дума от термина „свободна игра“, разсъждавайки за това каква точно е работата на въображението в състояние на свобода и кой именно е свободен и от какво, като отговорът, който предлага, се свежда до идеята за свобода конкретно на вниманието, при което анализът напълно се абстрахира от конотациите на думата „игра“ (Williams, 2022: 43).

Един от малкото съвременни водещи автори по отношение на Кантовата философия, който се спира конкретно върху „игра“, е Б. Лонгенес (Longuenesse, 2006: 202), която сравнява „свободната игра (*play*) на способността за въображение и разсъдък“ с всекидневните схващания за „игра“ (*game*), а целта, която си поставя, се свежда до отговора на такива централни въпроси по отношение на естетическата теория на Кант като какво е съдържанието на предиката „красив“ в естетическите сждения; каква е „странната природа“ на удоволствието, което има външния обект не толкова за своя пораждаща причина, колкото бива предизвикано от „свободната игра на въображението и разсъдък“, и което е универсално съобщимо, надскачащо чистата субективност.

Анализирайки тази игра, Лонгенес отчита разминаванията между феномени, разпознаваеми като типични игри на чисто всекидневното ниво на езика, като шах, табла, шарада, и елементите, които Кант приписва на свободната игра на способностите на духа. Макар че и двата вида „игри“ носят удо-

волствие, за разлика от шаха, таблата и т.н., които се движат от елементи като правилата и желанието за победа, „играта“ за която говори Кант, е именно освободена от тях – тя надскача правила и понятия, представлява целесъобразност без цел и незаинтересовано удоволствие, което навежда на мисълта, че употребата ѝ е преди всичко метафорична, макар и Лонгенес да не прави това заключение експлицитно, а сходството, осъществяващо връзката между двете концепции (за играта на всекидневно ниво и Кантовата идея за естетическата игра), се състои преди всичко в идеята за удоволствие. Изводът, до който самата Лонгенес достига, е че това, което Кант нарича „свободната игра на въображението и разсъдък“, всъщност е удоволствието, което изпитваме, когато възприемаме красив предмет, и това удоволствие само по себе си бива двойствено – от една страна, имаме удоволствието от липсата на правило и понятие, която позволява взаимно оживяване и подсилване на въображението и разсъдък, а от друга – имаме удоволствието от усещането за универсална и задължителна обща съобщимост на това приятно състояние на взаимното им подсилване – всеки може и *трябва* да се съгласи с естетическото съждение „това е красиво“, за да бъде то наистина естетическо съждение.

Макар подобни анализи, фокусиращи се върху *играта* в понятието „свободна игра“ да са рядкост сред водещите познавачи на Кант, именно „играта“ е от ключово значение в рамките на тук разглеждания проблем, а в самата „Критика на способността за съждение“ има множество податки, които позволяват интерпретация в духа на традицията на противопоставянето между игрово и сериозно в западната философска мисъл. С оглед на централното значение на това понятие при Кант, фокусът тук ще бъде насочен към онези моменти, които картографират тъкмо неговите *езикови игри* с думата „игра“, и въпросите понятие за какво е тя у него, кой играе, на какво, как, в каква констелация от метафори и противопоставяния бива включена.

Никъде в текста на *Критиката* не намираме експлицитно дадена дефиниция на понятието „игра“, въпреки високата честота на употребата му, а по отношение на неговите елементи, както вече бе коментирано, Кант не смята правилата и целта за ключови характеристики – напротив, естетическото съждение като игра се отличава именно с тяхната липса, играта на способностите на духа е свободна, „защото никое определено понятие не ги ограничава с някакво особено правило на познание“ (Кант, 1993, с. 94). Освободена от външна цел, играта не се стреми нито към полезност, нито към съвършенство, но все пак е носител на целесъобразност, макар и формална, на своеобразна „вътрешна каузалност“ (Кант, 1993, с. 99) на представата, чрез която се дава предметът, и тази целесъобразност носи удоволствието за субекта.

Освен като състоянието на духа при отнасянето към красиви предмети в естетическите съждения, играта се появява у Кант и като игра на впечатленията – при възприемането на тоновете и цветовете, но всъщност същинският предмет на съдението на вкуса са рисунката и композицията, не цветът

и тонът, тоест самата форма, а не орнаментите или украшенията, които са единствено привлекателности и следва да не се бъкат с красотата.¹ А самата „форма на предметите на сетивата е или фигура, или игра (...) или игра на фигурите (в пространството мимиката и танца), или само игра на усещанията (във времето)“ (Кант, 1993: 93).

Но предмет на естетическото съждение е не само красивото, а и възвишеното, при което вече опозицията между игрово и сериозно е експлицитно заявена.

... но онова (чувството за възвишеното) е удоволствие, което възниква само косвено, а именно така, че се създава чрез чувството на моментно потискане на жизнените сили и следващо веднага след това толкова по-силно излияние на същите, следователно като емоция изглежда да не е игра, а нещо сериозно в заниманието на способността за въображение (Кант, 1993: 126).

Ако красивото се отнася до формата на предмета, то възвишеното, от своя страна, може да бъде и безформено, тъй като е обвързано с нещо безгранично, неизмеримо надхвърлящо човека, и това вече не е *игра* за Кант, защото е „нещо сериозно в заниманието на способността за въображение“ (Кант, 1993: 126). За разлика от красивото, възвишеното има връзка с моралното чувство, с нравствеността, то намира израз във войната – онази *най-сериозна сериозност* за Платон (Платон, 2006: 350), в която според Кант човек преодолява страха си. Оказва се, че в царството на играта се разполагат красивото, удоволствието, свободата, докато селенията на сериозното се обитават от възвишеното, страшното, трепетното. То едновременно отблъсква и привлича духа на наблюдателя и бива категоризирано от Кант като „негативно удоволствие“, което буди възхищение или уважение, което вълнува духа, за разлика от спокойното съзерцание при красотата, тъй като поставя в конфликт способността за въображение и разума: възвишеното носи неудоволствие от несъответствието между двете, тъй като разумът бива съотнесен към нещо абсолютно, безкрайно голямо, съчетано с удоволствие от осъзнаването на превъзходството на разума над сетивността, на възможността за достигане до идеи за неща, надхвърлящи неимоверно сетивното съществуване. В преживяването на естетическия опит на възвишеното субектът познава своята ограниченост, но познава и онази област извън своите способности, която може да достигне единствено посредством въображението, онзи свят на идеи, на абсолютната тоталност, който макар и да остава недостижим, му носи удоволствие.

Нещо повече, възвишеното се отнася към „най-сериозната“ сфера – тази на свещеното – чувствата на уплаха, ужас и „свети трепет“ (Кант, 1993: 154) пораждаат неизбежно алюзии с онзи *mysterium tremendum et fascinans*, за който Рудолф Ото ще говори около столетие по-късно (Ото, 2014). По тази линия на

¹ Момент от *Критиката*, на който ще се противопостави Гадамер по-късно.

разсъждение религиозното или свещеното изкуство се обвързват с възвишеното, тоест със „сериозното“, не с играта.

Но по-късно и възвишеното ще се окаже игрово, доколкото остава в сферата на естетическия опит и не носи реална заплаха за субекта, преживяващ удоволствието от него. Ако животът на човек е заплашен, ако допуска ужасът от стихията „да се вземе сериозно“, той е неспособен да изпита никакво удоволствие от застрашаващата го природа:

Който се страхува, съвсем не може да съди върху възвишеното на природата, така както малко може да съди върху красивото този, който е завладян от склонност и желание. Онзи отбягва гледката на предмет, който му вдъхва боязън; и е невъзможно да се намери удоволствие в един ужас, който би се взел сериозно (Кант, 1993: 144).

Както сам Кант пояснява, човек трябва да е далече от вулкана, от бойното поле, извън окото на бурята, за да успее да почувства онова макар и само мисловно постижимо превъзходство над силата на стихииите. В тази област на привидно надмощие над природата, ние сме неуязвими, недосегаеми, издигаме се над нея, макар и само във въображението, но тъкмо това е навлизането в духовния свят на човека, който го отличава от животното. Следователно и опитът на възвишеното е игра, доколкото не носи действителна заплаха за сигурността и живота, няма реални рискове за физическото съществуване, макар и да обогатява с дълбоки преживявания мисловната вселена, в известен смисъл той остава „на ужким“.

Макар че е важно да се отбележи, че дори и „на ужким“, субектът на естетическия опит не може да си въобразява власт и превъзходство над най-възвишеното – Бога, това остава светотатствено за Кант. Религията предполага дух на смирение и покорство, несъвместими със свободата и неконтролируемостта, бележещи автономната сфера на изкуството. Въпреки че за Кант истинският религиозен опит е възвишеното самонаказание при чувството за собствените грехове и несъвършенства, а не „угодничеството и ласкателството“ на привидното покорство (Кант, 1993: 148).

Играта и „несериозната“ конотация, която като че ли тя неизбежно носи у себе си, получават още по-явен израз при преминаването от анализа на природно красивото и възвишеното към изкуството, където акцентът вече се измества по-скоро по линия на създаването, отколкото на естетическото съждение и перцепцията, и отваря голямата тема със значителни последствия за развитието на западното изкуство, а именно тази за гения. В тази част самото понятие „изкуство“ попада в центъра на вниманието, като именно тук са очергани отличителните белези, които го отграничават както от природата (бивайки „произвеждане чрез свобода, т. е. чрез свободен избор“ (Кант, 1993: 193), така и от науката (бивайки практическа, а не теоретическа способност), а също и от занаята – и тук се появява типичното противопоставяне на игра и

работа, което се забелязва при почти всички анализи на употребите на думата „игра“ в западната философска, културологична и антропологическа мисъл:

Изкуството е също отличено от *занаята*; първото се нарича *свободно*, вторият може да се нарече също *наемно изкуство*. На първото се гледа така, като че може да завърши (да успее) целесъобразно само като игра, т.е. като занятие, което само по себе си е приятно; на втория се гледа като на работа, т.е. като на занятие, което само по себе си е неприятно (обременяващо) и само чрез резултата си (например възнаграждението) става привлекателно, което следователно може да се възложи принудително (Кант, 1993: 194).

Още веднъж бива препотвърдена идеята за играта като нещо приятно, ценно само по себе си, въпрос на свободен избор и лишено от външни цели. Но има игри и *игри*, така както има „механическо“ изкуство (свързано с производството на предмети) и естетическо изкуство (насочено към удоволствието), което само по себе си се дели на приятни и *изящни* изкуства. И докато първите се свеждат единствено до прости усещания и имат за цел само насладата, т.е. включват шегите, смеха, веселите светски разговори, пиршествата – „тук се отнасят всички игри, които правят времето да мине незабелязано“ (Кант, 1993: 196), то вторите съчетават удоволствието с познанието, поради което изискват *сериозна* теоретична и практическа подготовка, нещо повече – изискват таланта на гения – онзи, който сам си дава правилото, издигат се над чисто сетивното усещане до рефлектиращата способност за съждение, както и до естетическите идеи.

Друг опит на Кант да подраздели видовете изкуства, в частност изящните изкуства, предлага следните три категории: изкуството на играта на речта при красноречието (където имаме „забавна игра“ на способността за въображение) и при поезията (където вече „простата игра“ с идеи се превръща в храна за разсъдък); изкуството на изобразяването – пластиката и живописата; и „изкуството на красивата игра на усещанията“, тоест играта на тоновете (музиката) и на цветовете; като по-късно се прибавят и видовете изкуство, плод на съчетанието на някои от по-горните. От друга страна, приятните изкуства, които включват хазартната игра, музиката и духовитостта, се обвързани със задоволството, което вече няма претенции за общовалидност, и бивайки „свободна игра на усещанията“ (Кант, 1993: 226), се оказват отнесени до тялото и телесното здраве. Хазартната игра бива заклеймена като некрасива игра, поради което Кант не се занимава повече с нея, а музиката се превръща в спорен момент в по-късните интерпретации – намирайки я за принижена твърде ниско, редица автори ще се опитат да възобновят високия ѝ статут сред изкуствата. Но нареждането на духовитостта, тоест смеха, шегата, хумора, сред видовете изкуство е в известен смисъл неочакван момент, който изследователите на Кант често подминават мимоходом – или го отбелязват като „чудат“ и „ексцентричен“ момент (Burnham, 2024), или изобщо не го от-

разяват в анализа си на деленията на изкуствата (Guyer, 1994). Именно в светлината на интерпретацията на играта в извечната ѝ противопоставеност на сериозността тази особеност получава своята логическа свързаност и далеч не озадачава читателя.

Следователно категоризацията на видовете изкуства, която Кант предлага, ги разглежда тъкмо като различни форми на играта. В йерархичния ред на изкуствата най-ниско се разполагат „приятните игри“, превръщащи душата в лекар за тялото, те са насочени само към получаване на сетивно удоволствие и биват категоризирани като игри, които нямат друг интерес „освен да направят времето да мине незабелязано“ (Кант, 1993: 196). Сред тези приятни игри се нареждат шегата и смехът, които отпускат тялото и влияят благотворно върху духа. Над тях се поставени изящните изкуства, които все пак „изискват известна сериозност в изображението, така както вкусът в преценката“ (Кант, 1993: 231), оказват се една по-изтънчена и усложнена версия на играта, която успява да се издигне от чисто сетивното усещане до рефлектиращата способност за съждение, и това им придава обществено и културно значение.

Въпреки всичко това, в крайна сметка, в края на третата критика, красивото ще се окаже обвързано с моралното, превръщайки се в негов символ, нещо повече: „ако изящните изкуства не се поставят в близка или далечна връзка с морални идеи, които единствено доставят самостоятелно удоволствие, това ще бъде крайната им съдба“ (Кант, 1993: 220). По линията на ключовото понятие за *sensus communis*, играта на въображението и разсъдъка ще се окаже обвързана със сферата на морала, а естетическото съждение, редом с телеологическото такова – призвано да осъществи връзката между теоретическия и практическия разум, да докаже, че съждението е принцип *a priori*, който не губи валидност дори тогава, когато липсва понятие, към което да бъде отнесено, в следствие на което държи залога за обединяването на философията в едно цяло, каквато е голямата цел на Кант (Burnham, 2024).

Следователно би било пресилено да се заключи, че Кант превръща сферата на изкуството в нещо лековато, несериозно, олекнало откъм значение и стойност занимание. Макар че не липсват критици, които ще направят точно това. Още през 1800 г. излиза *Kalligone* на Йохан Хердер – студент на Кант и сам продуктивен философ и критик. Този труд, посветен изцяло на полемика с първата част на „Критика на способността за съждение“, тоест с естетическите съждения, който обаче получава слабо внимание при излизането си, попаднал в сянката на съвременници като Шелинг и Фихте, е един от първите текстове, в които се проблематизира именно представянето на изкуството като игра. Аргументите, които Хердер издига срещу теорията на Кант, са пространно разгърнати и развити в протежение на няколко страници, но Гайър обобщава основните моменти в тях най-вече като несъгласие със следното: липсата на интерес при естетическото съждение и на понятие в играта на способностите при естетическото преживяване, тоест липсата на

истината в изкуството, тъй като според Хердер по този начин всякаква връзка между естетическото преживяване и познанието бива осуетена (Guyer, 2007: 356). Под зоркия прицел на Хердер попада и самата идея за „свободна игра“, тъй като според него към изкуството и науката за красивото човек следва да се отнася с „радостна сериозност“, използвайки ги за култивирането на човечеството, а не да ги свежда до обикновени игри. Ако изкуството наистина е носител на истината, както настоява Хердер, то тогава то е от най-сериозно значение за развитието на човека, а да бъде наричано „игра“ (жлъчно характеризирана като „маймуноподобна“ игра, лишена от понятие и критерии, в този критичен текст) и подразделяно в „игрови“ форми и класификации бива заклеено като остроумничене и игра на думи от страна на самия Кант: „Нищо не вреди на незрелия вкус толкова, колкото ако човек превърне всичко в игра“ (Guyer, 2007: 353). В алтернативната трактовка, която някогашният ученик на Кант предлага, чувството за красивото се разглежда като субективна реакция спрямо обективна хармония, която бива възприемана – съпричастността към хармонията в света се отразява като чувство за хармония и благополучие у възприемащия я. Самият Гайър намира сходства между двете представи за изкуството, базирайки се на лекциите по антропология на Кант, където според него чувството за играта на способностите на духа фигурира именно като чувството за живот – за оживяване на способностите. Следователно играта се превръща в удобна метафора за самия живот, от което ще черпи най-високия си смисъл. Но в очите на Хердер тези представи ще заемат двата противоположни края на спектъра на сериозността. Този спор, състоял се задочно, очертава траекториите, по които ще се развият аргументите „за“ и „против“ теорията за изкуството-като-игра по-късно, свеждайки я до въпроса за възможността за познание и истина в изкуството.

Следователно самият Кант прибягва до старата опозиция „игрово – сериозно“ и тук предложената интерпретация, съсредоточена именно върху нея, не цели да опрости Кантовата теория, нито пък да полемизира с многобройните трудове, които я подхващат и доразвиват в сложни и дълбоки анализи на осъществяването на човешкото познание като цяло. Но тя обогатява, от една страна, разбирането на иначе озадачаващото привличане на хумора, шегата, смеха сред редиците на видовете изкуства, придавайки им логичност и консистентност с характеристиките на „играта“ като противоположна на сериозността, а от друга – позволява реконструкция на генеалогическата линия на идеята за изкуството-като-игра и заложения в нея риск от пейоративните, „несериозни“ конотации, които ще дадат плод години по-късно и ще доведат до критиката и преговарянето на понятията, наблюдаващо се при автори като Гадамер и Ватимо.

От този кратък преглед на основните положения на „Критиката на способността за съждение“ по отношение на понятието за игра, които се предлагат в нея, би могло да се заключи, че за Кант „играта“ е предимно положителна

категория, която се характеризира с липсата на цел, правило и понятие – неизменно обвързани с идеята за принуда и ограничение, откъдето идва пълната свобода на артиста, на гения. Освен това играта е връзка и хармония – между способностите на духа, между сетивата и впечатленията, между цветове и тонове, която неотменно носи удоволствие. Подобно на свободно растящата дива природа, тя е винаги нова и интересна, заплениваща въображението, подтикваща към творчество, в контраст с изкуствено подредената по дадено правило градина, която бързо доскучава и омръзва. И въпреки това има ценностна йерархия в горите тилилейски на игрите – на дъното се разполагат приятните игри, просто развлечение и забавно прекарване на свободното време; над тях се издига играта на изящните изкуства, която, макар и лишена от външни цели, все пак има културообразуващо и обществено значение, успявайки да се издигне от чисто сетивното усещане до рефлектиращата способност за съждение (Кант, 1993: 196); докато накрая се стигне до възвишеното – една особена игра на въображението, прекалено *сериозна*, за да се нарече просто *игра*, но и достатъчно „на ужким“, за да е все пак причастна на тази категория, разтърсваща субекта, но без да носи реална заплаха за живота му.

В крайна сметка Кант не дава дефиниция на играта, а само откроява характеристиките на *изкуството-като-игра*, разчитайки сякаш на априорното понятие на читателя за нея, макар че това се оказва хлъзгав и поливалентен термин, зареден с изобилие от преки и преносни значения. Мнозина са онези, които ще подемат естетическото издание на понятието „игра“, и при много от неокантианците то ще измести изкуството встрани от сериозните сфери на живота. Но преди тях Шилер ще търси да спаси света с помощта на красотата и тъкмо изкуството-като-игра ще се окаже главният инструмент за това съвсем сериозно занимание.

2. ИГРАТА В ПЛЕН НА ОТКРОВЕНИЯ МОРАЛИЗЪМ: ШИЛЕР

Тази идея за изкуството-като-игра бива подета непосредствено от Шилер и заема централна роля в поредицата писма „За естетическото възпитание на човека“, написани в светлината на Френската революция и последвалите корабкрушение на водилите я ѝ идеи и горчиво разочарование. В тях немският поет и философ набелязва пътя на усъвършенстването на човешкия дух, което да предотврати подобни трагедии в бъдеще, очертавайки същевременно една своеобразна естетическа и държавна утопия, тъй като на изкуството бива отредена експлицитно подчертана политическа и морална роля, която присъства и у Кант, но тук е изведена експлицитно на преден план. Именно от изкуството се очаква да облагороди човешкия характер и да отведе хората към създаването на една по-добра и справедлива държава – „нравствената държава“ (Шилер, 1981: 454). Изкуството се оказва причастно на истината и

красотата, които художникът, редом с философа, е призван да внесе в своето време, вместо да се оставя да бъде воден от него и да ухажва духа му. То спасява достойнството на човечеството от неизбежната поквара и отпуснатост, инертност, на всяка епоха и го запазва за бъдните поколения като образец, надживявайки природата и неотменно сочейки към истината, като онзи почти изгубен идеал в лицето на древните гърци, осъществили съюза между сетивата и духа.

Но принципите, които ръководят човека на изкуството, са прекалено *сериозни*, следователно за да насочва своите съвременници към достойното, истинното и красивото, на него му е необходима *играта* – формата, единствено способна да привлече сърцата и вкуса на иначе покварените им умове. Следователно за Шилер играта маскира истински сериозното – посредством нея творецът, който трябва да промени обществото и света, представя своите идеи и ценности в привлекателен и смислен вид. В унисон с представата на Платон (Платон, 2006: 130), играта се оказва приятната опаковка на трудното съдържание, по начина, по който за гръцкия философ играта е формата, в която младежите в полиса усвояват знанията и уменията по успешен начин, поради своята непоносимост към продължително излагане на сериозност. Способността за въображение на художника е това, което играе, докато делата му трябва да останат сериозни, в тях се крие залогът за бъдещето и добруването на човечеството.

Въпреки всичко това по-нататък се оказва все пак, че играта не е само външна замаскираща форма, тя е и в основата на човешката природа, онова, което прави човека – човек, тоест свободен. През призмата на Шилер, ревностен читател и популяризатор на Кант, както сам заявява, но несъмнено и редактор на неговите понятия, човекът, състоящ се от една постоянстваща личност и променливите ѝ състояния, е на пресечната точка на два противоположни си подтипа – този на сетивата и този на формата (Шилер, 1981: 483). Подобна идея не се среща у самия Кант, а у негови продължители като Йохан Фихте и Карл Райнхолд, от които се смята, че се е повлиял Шилер (Staton, 2022). Ако първият подтип се отнася до физическото съществуване на човека във времето и пространството, в материята, насочен е към съдържанието и неговата промяна, поради което отменя личността и оставя човек да бъде увлечен във времевия поток, то вторият е подтипа на разума, който се стреми към свободата – онова абсолютно битие, което има основание в самото себе си, той е адвокатът на личността и нейната неизменност, указателната табела към правото и истината.

Строго разделени и мирно съжителстващи първоначално, по идея, двата подтипа са размили границите между своите сфери на практика – тази на усещането и тази на законодателството, и са накърнили целостта на човешката природа. Белязан от тази съдбовна дуалност, човек е изправен пред задачата да обедини у себе си двете сили, да примири природа и дух, необходимост

и свобода, промяна и непроменливост, и тогава на помощ му идва един нов подтик, а именно – подтиктът към *игра*. Този медиатор представлява двоен опит, в който човек осъзнава себе си като материя и дух едновременно, опит, противостоящ на всеки един от първите два подтика, взети сами за себе си, и именно затова способен да ги примири и обедини, да „премахне времето във времето, да съчетае възникване и развитие с абсолютното съществуване, промяна с идентичност“ (Шилер, 1981: 492). Въпреки това подтиктът към игра не е деспот, който властно доминира над останалите два чрез принуда, напротив – принудата е именно тяхна отличителна черта, докато той освобождава човека, както физически, така и морално, успява да успореди и хармонизира нуждите им, да „внесе форма в материята и реалност във формата“ (Шилер, 1981: 493), да примири разум и сетива, идеи и усещания. Така например, ако сетивният подтик има за свой обект живота, тоест материалното битие, сетивното присъствие, а този към форма – образа, формалните характеристики, то подтиктът към игра превръща в свой обект „живия образ“ – понятие, идващо да обозначи всички естетически свойства на явленията, тоест красотата.

Примирявайки всички тези противоположности, подтиктът към игра завършва понятието за човека. По този начин Шилер навързва в една мисловна верига игра, изкуство, красота, свобода: ако има човешка природа, както твърди разумът, и тя трябва да е завършена, съгласно законите му, то следва, че трябва да има красота, която да я завърши; красотата е в играта, а тя, от своя страна, е в основата на човека.

Но как Шилер предлага да се дефинира играта? Стремейки се да запази баланса между абстрактните спекулации на разума и нагледните свидетелствата на опита, много преди Витгенщайн, той тръгва от езиковата употреба на думата, отличаваща се според него със своята амбивалентност, и именно това нейно качество ще я превърне в удобна метафора за идеята, която цели да изрази. Играта се оказва широкоспектърна, но осредняваща категория, която обозначава всичко, което не е нито субективно, нито обективно случайно, и което е чуждо на всяка принуда, била тя външна или вътрешна, на закона или необходимостта. Срещайки другите два подтика, тоест действителността с идеите, необходимостта с усещанията, живота с достойнството, играта ги освобождава от тяхната вътрешноприсъща им сериозност (Шилер, 1981: 496). Но Шилер признава повърхностния характер на понятието „игра“ и отчита опасността от принизяването на красотата в приравняването ѝ до „проста игра“ – категория, която в практиката успешно може да избегне всякакви връзки с вкуса и естетиката. Само че това не му пречи да защитава тезата, че с красотата човек единствено може да *играе*, докато с останалите категории – добро, приятно, съвършено, той неизбежно се отнася *сериозно*. И именно тази игра дава израз на неговата поначало двойна природа, макар че Шилер бърза да разграничи играта, за която говори, от игрите на всекидневния опит, подчертавайки, че и самата красота не се среща в него. Тя е нито само форма,

нито само живот (материя, действителност), а е жива форма, към която човек може да се отнася не по силата на формалния си подтик, нито на сетивния, а само и единствено чрез подтика към игра, отговарящ на двойствения ѝ характер. Следователно с красотата човек може само да играе, а да бъде човек – завършен и цялостен, може само в играта: „човекът играе само там, където е човек в пълното значение на думата, и е изцяло човек само там, където играе“ (Шилер, 1981: 498).

В хода на Писмата, очертаващ по-нататък поэтапното еволюционно развитие на човека от дивака на праисторическото минало към онзи жадуван идеал на бъдещото, Шилер скицира наличието на различни видове игри, отговарящи на тези стадии. На първото стъпало застава играта на животното, тоест на излишъка от сили, който се излива в радостно свободно движение, нехаещо за предназначение и цели, освободено от всяка сетивна принуда на природните необходиминости – това той разпознава като „материалния смисъл“ на думата. На следващо място, животинската игра на движението прераства в естетическата игра, която се отличава с освобождаване от „физическата сериозност“ (Шилер, 1981: 543) чрез формата. И на трето място, на най-високото стъпало, се издига играта–красота, естетическата дейност, под която Шилер схваща по-скоро съзерцанието, отколкото творческото изразяване (Hein, 1968) – висша свобода, сама за себе си цел и средство, чисто удоволствие. Скокът между първите две стъпала се осъществява посредством способността за въображение, която намества формата в игрите на фантазията и укрепва радостта от привидността.

А красотата е необходимо условие на човешката природа. Шилер признава, че тя няма никакъв отделен резултат за разума или волята, остава без външна цел, съгласно Кант, което само по себе си води до обяснима индиферентност, маргинализация, изпадане встрани от търсенията на науката и практиката. Но тъкмо красотата е онази, която възстановява свободата, отнета от моментните състояния, от тежненятия на сетивата и разума респективно, и в това се крие най-важният дар за човека – възможността „да направи от себе си това, което иска“ (Шилер, 1981: 515), което е достатъчно да въздигне красотата до статуата на втора създателка на човека. А тя се набавя именно чрез изкуството, чрез естетическата нагласа, при която човек може единствено да играе.

Следователно Шилер остава при делението игрово – сериозно и предприема забележителни интелектуални усилия и логически пируети да преобърне ценностното им йерархизиране, отдавайки преимущество на играта. Упражнявайки се прилежно в примиряването на наглед противоречащи си категории, той се опитва да удържи идеята за играта като нещо, което няма външна цел, следвайки Кант, но да я превърне самата нея в цел и средство за усъвършенстването на човека и постигането на светлото бъдеще. В известен смисъл само ако играе безкористно, човек става по-добър играч, а това означава и по-добър човек. Само в царството на играта, алтернативно на това на силите

и на законите, на „страшната“ природа и „светия“ морал, обитават свободата от всяка принуда, радостта и привидността, там вкусът единствен внася хармония сред напълно завършени индивиди, живеещи в пълно равенство и доближаващи се до идеала за човек. Играта се оказва обвързана и със самия живот, както при Кант, и с принципите, които трябва да го ръководят, за да го отведат на едно по-високо еволюционно стъпало. Тя не просто носи удоволствие, а допринася за моралното усъвършенстване на индивида и обществото, тъй като е причастна към освобождаването на човека и доброволното му подчиняване на самоналожени правила (Hein, 1968).

Така изградена, теорията на Шилер подлежи на множество критики, най-състоятелните сред които се свеждат именно до недокрай изяснените понятия за „игра“ и „естетическа дейност“ (Hein, 1968), обвинението в отклонение от първоначално зададената цел за описание на политическата еманципация на индивида и обществото, за сметка на фетишизиране на изкуството (Staton, 2022), както и вътрешното противоречие между това да се настоява, че играта е ценна сама по себе си, непопадаща под принудата на външни и вътрешни необходиминости, лишена от цел, и това нейната стойност да се търси във възможните ѝ ползи за моралното усъвършенстване на човечеството (Hein, 1968). Въпреки това Писмата на Шилер се смятат за образцова класическа игрова теория за изкуството със значимо място в линията на концептуалното обвързване на понятията за изкуство и игра. При всички положения в тях естетическата игра е изведена като положителна категория, за разлика от всекидневната несериозна игра, а изкуството *тежи* на мястото си и това място е от фундаментално значение за развитието и осъществяването на индивида и обществото.

3. ЛИОТАР И ИГРАТА КАТО СЪРЕВНОВАНИЕ

Тази идея на Кант ще бъде интерпретирана и преинтерпретирана в различни периоди и от различни автори. Напълно различна трактовка ще получи изкуството-като-игра в постмодерната ситуация, с която се свързва името на френския философ и литературен теоретик Жан-Франсоа Лиотар, но учудващо, при него Кантовата представа за възвишеното се оказва удобен инструмент, с който да си послужи по-нататък, вместо модернистична позиция, от която рязко да се разграничи.

Постмодернизмът, формулиран и утвърден в „Постмодерната ситуация“ (Lyotard, 1984) се обявява против истините на Модерността, против нейните генерализиращи категории и крайни положения, огласявайки края на метанаративите – онези универсализиращи и всеобемащи обяснителни схеми, подобно на историческия прогрес, марксизма или психоанализата. Понятието за *игра* се появява при него по линията на Витгенщайн и *езиковите игри*, като френският философ го разширява с фокус върху множествеността на общоно-

стите на смисъла или значението. Но освен това, парадоксално, той посяга към бащата на същата тази Модерност, основоположник на един, бихме могли да кажем, от най-трайните и влиятелни метанаративи в полето на естетиката, подемайки Кантовата линия на разглеждането на изкуството като игра и разчитайки я в ключа на състезанието, познат от Хьойзинха, макар и да не се позовава пряко на нидерландския културолог.

Лиотар не оставя стройна и кохерентна теория на естетиката в строгия смисъл на думата, което е напълно в унисон с призива му за отказ от мащабните всеобемащи и все-обясняващи рамки на големите наративи. Но неслучайно той ще си спечели прозвището „Философа артист“ (Parret, 2012: 29), завещавайки ни значително наследство от текстове по проблемите на изкуството и естетиката, които го занимават в течение на цялата му кариера и демонстрират развитието на неговата мисъл, обратите, които тя търпи, и различните трактовки на тази проблематика, заела огромна част от трудовете му, разпръснати из множество периодични издания и събрани в шест големи тома посмъртно.

Значителните обрати във философския път на Лиотар изправят изследователите пред нуждата от периодизация на наследството му. Едни автори, като Жан-Мишел Саланскис (Parret, 2012: 29), го разпределят в пет големи периода, маркирани от основните трудове, публикувани през тях. Така първият от тях се свързва с „ранния“ Лиотар на крайнолевите убеждения, фокуса върху марксизма и силния политически ангажимент като част от групата и списанието „Социализъм или варварство“. Вторият се отнася до революционната 1968 г. и вярата в подривния потенциал на художествения модел, намерил израз в дисертацията му „Дискурс, фигура“ от 1971 г. Третият период е белязан от излизането на „Либидната икономика“ от 1974 г., задълбочаването върху Фройд и радикалното отхвърляне на всякакви политически идеологии. Четвъртият, започващ от 1980 г. насетне, е обвързан със засилващия се интерес както към естетическата теория на Кант, макар и Лиотар да бива определен като „странен“ негов ученик, фокусиран най-вече върху проблемите на естетическото съждение и възвишеното, така и към философията на езика, които водят до *The Differend*. И накрая, последният пети период се отнася условно към 1990-те години и интереса към детството – това на индивида и на мисълта.

Докато други изследователи, като Клод Ами, фокусиращи се основно върху естетическите му писания, се ограничават до две основни фази на развитие на Лиотаровата естетика, удържайки под внимание нейния фрагментарен и антитеоретичен характер. Така според Ами основният вододел е т.нар. „кантиански обрат“, който поделя естетиката на Лиотар на естетика на либидото и естетика на възвишеното (Parret, 2012: 21). В първия период изкуството, приемайки изцяло психоаналитична трактовка, бива обвързано с либидото, но по-късно самият Лиотар ще се отрече от него, обявявайки го за прекалено едностранчив и ограничен.

Именно във втория период на естетическата си мисъл, и по-точно в „Дискурс, фигура“, той ще подеме идеята на Кант за изкуството като игра и ще предложи своята интерпретация на въпросите кой и на какво играе, както и как се осъществяват естетическите съждения. Ако редуцираме тази сложна и многопластова работа до основната ѝ идея, то тя е насочена към опозицията на двете водещи понятия, заложени още в заглавието ѝ. Дискурсът е обвързан с писания текст, традицията на структурализма (обект на критика в труда) и рационалното познание, докато фигурата идва да обозначи визуалния образ и така препраща към феноменологията (Woodward, n.d.), виждането, сетивния опит, на чиято страна в известна степен застава Лиотар и която изисква друг режим на познание, носейки потенциала да разрушава заварените структури на доминиращия дискурс. Тъкмо причастно на фигуралното и на този особен потенциал ще се окаже изкуството в тази трактовка.

За този внимателен читател на Кант способността за съждение и въображението при естетическия опит са въввлечени в игра дотолкова, доколкото се състезават помежду си в опит да уловят обекта, като при способността за съждение това се извършва посредством понятия, докато при въображението – чрез форми (Lyotard, 1991: 73). Но все пак те остават съучастници и съ-играчи именно в отказа си от вкарването на обекта в понятие или във форма по начина, по който това се случва при логическите съждения на обективното познание. Бихме могли да допълним, състезават се, без реално, *сериозно*, да искат да спечелят, да стигнат до целта. Връзката между двете способности е по необходимост нестабилна и заредена с напрежение, като въображението непрекъснато заплашва крехката хармония в стремежа си да направи обекта неразпознаваем за своя партньор/противник в играта, трупайки непрекъснато нови форми и естетически идеи покрай този обект. Ако въображението надделее, способността за съждение капитулира пред размножаването на вторичните репрезентации и прекомерно продуктивната игра с формите, а естетическият опит катастрофира в излишъка на барока или маниеризма на сюрреализма, където подходящото съотношение на силите, носещо наслада, е изгубено. Докато запазването на хармонията между тях води до красотата, при която разумът успява да отговори на работата на въображението и да продължи играта – получава се съюз между двете способности, макар и различен от изискванията на обективното рационално познание. При него се наблюдава своеобразното състезание между двете способности, всяка чувства силата на другата, но без при това да успяват да се победят взаимно. В тази свободна игра, колкото и многобройни образи и нагледи да трупва въображението, те остават уловими от капацитета на способността за съждение, репрезентирани, представими в рамките на разума.

Обратното, способността за съждение, на свой ред, надделява там, където въображението вече не може да реди форми след форми, сблъскало се с изплъзващия се от всяка форма абсолютен, тоест при възвишеното, което Лиотар

предлага да се разглежда като екстремен случай на красивото. Тук понятията стават толкова непосилни за въображението, че то не успява да ги обеми във форма, пред лицето на възвишеното вече не е достатъчно да търси безчислени естетически черти на обекта, от него се изисква да представи Всесиλιето само по себе си, не да търси хилядите атрибути на господаря на Олимп и визуална представа за него, например, но Всесиλιето и Абсолютът не се дават по интуиция, те са безгранични, и всяка една негова форма се проваля. Развихрилото се въображение компенсира тази безпомощност на принципа, но креативността вече не е в режим на свободна игра, на удоволствие, а на тревожност. Това, според Лиотар, има предвид Кант, под „сериозност“ при възвишеното – въображението е сериозно със сериозността на меланхолията, страданието от непоправима липса, носталгия по формата – по нейните граници, които са нарушени от опита на възвишеното, опита на абсолюта.

Докато при гения връзката между разум и въображение е напрегната почти до скъсване – при него въображението и формата имат връх, то при възвишеното, обратното, идеите се оказват недостижими за въображението с неговите форми. От това произтичат две различни естетики – една на *much too much*, която се противопоставя на понятията, и една на *almost nothing*, която се противопоставя на формите (Lyotard, 1991: 76). Обектът е просто поводът за играта на способностите, предоставя ѝ се чрез своята форма. Но тази игра сама по себе си показва афинитета на двете способности, който е чист, не е подчинен на конкретна задача или цел, на истината или доброто, а съюзът им е винаги нестабилен, неопределен, неподвластен на правило и понятие.

Докато тук все още играта е обвързана най-вече с употребата на Кант и е запазена за естетическите съждения, то с постмодерния обрат тя се превръща в ключово понятие за Лиотар, в „метода“, по който функционира обществото и по който може изобщо да се говори за него, препращайки вече не толкова към Кант, колкото към Витгенщайн и идеята за езиковите игри (Lyotard, 1984). В постмодерната ситуация големите наративи са отстъпили своята доминираща и всеобемаща позиция именно за сметка на фрагментарните езикови игри, свързани с несъизмерими форми на живот (Woodward, n.d.); игри, които се определят от даден набор правила, обект на договореност между играчите, подобно на шаха например, тъй като без тях не биха могли да съществуват (Lyotard, 1984: 37). Така изкуството се оказва една игра сред многото и то онази, която е способна да пренаписва правилата на останалите, заредена с изключителен политически потенциал – за Лиотар именно то може да даде урок на политиката чрез деконструирането на материалното пластично пространство (Lyotard, 2012: 39). В този смисъл изкуството се разбира като заставащо винаги на страната на опълчилите се срещу съществуващите политически форми и правила, на страната на *различните*, подтиснатите, а не на институциите и властта, но *Философа артист* бърза да подчертае, че въпреки всичко то никога не следва да се свежда до чисто средство за постигане

на политически цели – изкуството запазва позицията си в свободната игра с политическите императиви. Тъй като пред изкуството, и в частност пред живописата, стоят философски задачи, които не подлежат на подчиняване на никакви социополитически функции – веднъж освободила се от задачата да документира реалността с възхода на фотографията, живописата е свободна да изследва собствените си основания (Lyotard, 2012: 43).

Но въпреки целия постмодерен обрат, Кант ще остане ключова фигура за Лиотар заради значимостта на идеята за възвишеното, на която той ще настоява докрай. Френският постмодернист ще твърди, че естетиката на немския модернист е, макар и най-добре разработената, все пак вече остаряла, тъй като изкуството е престанало да отговаря на принципа на вкуса – творбите вече не доставят чисто удоволствие, освободени от всякакви цели и понятийно познание, те са навлезли в режим на абстрактност, превърнали са се в артистичен жест, който указва нещо отвъд видимото (Durafour, 2012: 252). И въпреки това Кантовата трактовка на възвишеното ще остане водеща в анализите му върху изкуството, доведена до крайност. Всяка творба ще се окаже епохосъздаващо събитие, *epoché*, в смисъла на древногръцките скептици (Lyotard, 2012: 87), което обаче оживява душата – събужда я и ѝ вдъхва живот, в съгласие с това, което твърди Кант за играта при естетическите съждения.

Но не всяко изкуство и всяка творба отговарят на тези критерии. Лиотар, като един от малкото философи на изкуството, които обръщат сериозно внимание на реални артистични практики и автори, посвещавайки им пространни анализи, се интересува конкретно от авангардното изкуство – високият модернизъм улавя вниманието на постмодерния автор, който твърди, че след него изкуството се е меркантилизирано, превърнало се е в културен продукт, част от системата на капитализма, губейки по този начин именно способността си да задвижва, да оживява душата (Lyotard, 2012: 239). А авангардите достигат своята кулминация и откриват своите аксиоми в естетиката на възвишеното (Lyotard, 1984: 104). Именно търсенето на възвишеното – онова апоретично представяне на непредставимата материя (Durafour, 2012: 262), на различието, което не може да получи израз в рамките на даден споделен дискурс – *differend*, бива натоварено с изключително значение. Ако *differend* представлява основното понятие в постмодерната теория на справедливостта у Лиотар и идва да обозначи чувството на невъзможност да се намерят правилните думи, които да изразят желаното, невъзможност за преминаването от една фраза към следващата, посочвайки по този начин границите на езиковата игра, то по подобен начин възвишеното, от своя страна, указва границите на разума и възможността за репрезентиране, което дава основание на интерпретатори като Дурафур да твърдят, че другото име на *differend* е тъкмо „възвишеното“. Именно авангардният артист, със своя силно експериментален уклон, непрекъснато пренаписващ правилата на играта – тоест променящ самата игра, тъй като тя се дефинира главно от правилата за Лиотар (Lyotard,

Thebaud, 1985: 65) – поставя философските въпроси за основанията на самото изкуство, и в частност живописата, и превръща високия авангард в образец и кулминация на изкуството като търсене на израз на неизразимото. По този начин според автори като Ф. Джеймисън (Lyotard, 1984: 21) именно моделът на авангардите, със своята страст към иновативността, със своята революционизираща и обновяваща сила, ще се окаже образецът, прехвърлен и наложен и върху останалите сфери, включително политическата и научната. Оттам и привилегированото място на изкуството в трудовете на Лиотар – то се оказва сцената *par excellence*, на която се разиграва драмата на границите на репрезентацията (Woodward, n.d.), на „събитието“ на фразите, които разкъсват дискурса и позволяват нещо да се случи в езика, сцената на експресивните фрази, които изразяват онова, което не може да се улови в понятие, и по този начин носят потенциала да взривят заварените политически и научни метанаративи.

В постмодерната ситуация, белязана от разпад на гледните точки и неизбежен плурализъм на светогледите, философията вече не може да удържи изводите на откъснатите се от нея различни дисциплини, да ги обеме, успореди и примири, поради което истините на една наука вече не отговарят на тези на друга. Ала и самата идея за търсене на консенсус между науките се оценява като остаряла и следва да бъде превъзможната през отхвърлянето на метанаративите и техните властови позиции. На този фон изкуството за Лиотар има ключова роля, натоварено както с политически потенциал – то позволява експлициране на скрити напрежения и промени във философската мисъл и начините на отнасянето ѝ към обществото (Rajchman, 1998), макар и без да се свежда до пропаганден инструмент; така и с философски залог – в него се разгръщат проблемите на границите на репрезентацията, на представянето на непредставимото, което надскача способностите на рационалното понятийно познание, на представянето на *differend*, тоест възвишеното. При „ранния“ Лиотар то има игрови характер най-вече в смисъла на състезание между способността за въображение и разсъдък, докато при „късния“, при когото идеята за езиковите игри е доминираща, изкуството се превръща в една по-особена игра, способна да променя правилата на останалите.

Въпреки че е един от бащите на постмодернизма, Лиотар не ревизира из основи Кантовите положения, поне от отношение на възвишеното², а стъпва на тях и ги доразвива, но последните двама автори, на които ще се спре настоящото изложение, се занимават по-скоро с последствията от Кантовите категории и трайното им влияние върху естетическата мисъл, нуждаеща се според тях от сериозно преосмисляне. За Гадамер изкуството носи своята истина и познание, просто по различен начин от истината на точните науки, базиращи се на фиксиран метод и верифициране.

² За ревизирането на представата на Кант за делението на трите способности вж. *The Differend* (1983).

4. ИГРАТА БЕЗ ИГРАЧИ: ГАДАМЕР

Широката рецепция на Кант и множенето и разклоняването на кълновете, поникнали от неговата теория, ще окажат огромно влияние върху развитието на модерната и постмодерната естетика. Кантианци и неокантианци ще подемат отново и отново идеята за изкуството-като-игра, но в светлината на негативните, *несериозни* конотации, които тази дума неизбежно носи, изкуството ще се окаже изтикано встрани от *сериозните* сфери на живота, в плен на субективизма и сантиментализма. Именно такива са подозренията към наследството на Кант на двама големи представители на естетическата мисъл от втората половина на двадесети век, и двамата ученици и последователи на Хайдегер, а именно Гадамер и Ватимо.

За основоположника на модерната херменевтика от ключово значение в съвременната философия са най-вече проблемът за истината и легитимацията на науките за духа спрямо точните науки, с тяхната методичност и верифицируемост, в традицията на Дилтай. В централния си труд, „Истина и метод“ (Гадамер, 2020), Гадамер приема за изходна позиция именно естетическата сфера и опита с изкуството, за да покаже как е възможно познанието извън полето на наложилите своя монопол върху *истината* природни науки. За разлика от тях, при философията, историята и изкуството тя не може да се постигне по ясен и безкомпромисен *метод*, но това не означава, че тези области не носят значение, смисъл, познание, истина, само че по свой, по-особен начин.

Играта, и изкуството под формата на игра, е едно от множеството понятия, редом със *sensus communis*, образование, съдна способност, вкус, преживяване и т.н., които Гадамер подлага на подробно *разнищване* и проверка, преминавайки от употребата им в обичайния език на ежедневието до изковаването им като понятия на науките за духа. Според него именно Кант е този, който извежда понятието за *sensus communis* от дългото му битуване в сферата на морала и логиката и го свежда до идеята за общ усет, *вкус*. Следствията за това се оказват епохални – обособяването на изкуството в собствена автономна сфера, предприето от Кант, води до автономност и на естетическото съзнание само по себе си, издигнато в нейна основна категория, но неизбежно разграничено от всяко познание за предмета, а това, от своя страна, резултира в радикално субективизиране на опита, в идеята за *чувство* и *вчувстване*, а оттам, през филтъра и на романтизма, в пропиване на изкуството със сантиментализъм. По този начин от изкуството не се очаква да носи истина или познание за предмета, а само да предизвиква реакция в субекта и преценката му дали той е красив, или не е, с оглед на априорното чувство на удоволствие у индивида, свързано с целесъобразността и с играта на въображението и разсъдъка. Според изследователи като Д. Тейт именно това ще се превърне в основния проблем, който ще отдалечи чувствително Гадамер от Кант, макар в други аспекти, като тези за ролята на въображе-

нието и интуицията при естетическия опит, мненията им да демонстрират известни сходства (Tate, 2009: 292).

Гадамер се обявява против този „метод“ на Кант, против инструмента на „чистото естетическо съждение на вкуса“, разобличено като една „методическа абстракция“ (Гадамер, 2020: 59). Според него вкусът и неговото чисто съждение не са достатъчни да легитимират изкуството, то представлява само „добавена“ красота на фона на „естествената“ красота на природата – деление, прокарано от самия Кант, на когото на помощ в тази ситуация идва категорията на *гения*, онази извънрационална фигура, която не може да бъде обхваната от никое понятие или правило и която извира непосредствено от природата. Но последователите му, още самият Шилер, изместват фокуса от природно красивото към изкуството, тоест красивото отвъд всяко понятие, като тази тенденция ще се окаже изключително трайна. Докато при Кант все още има известна хармония между природната и интелектуализираната красота, между изкуство и действителност, то при Шилеровото схващане за изкуството като игра в антропологически смисъл то бива сведено до противопоставянето между красивата илюзия и практическата действителност. Изкуството се обособява като автономно царство на идеалите, в контраст с проблемите на действителния живот, и в морализаторския дух на Шилер от цел сама по себе си то се превръща в средство за промяна на тази действителност, неин критик и коректив.

Нещо повече, според Гадамер обвързването на изкуството с илюзията се засилва през деветнайсети век под господството на природонаучния модел и метод, дискредитиращ всички чужди му познавателни възможности. Именно тогава се заражда и онзи феномен, наречен от него „естетическо различаване“ (Гадамер, 2020: 101) – *чистата* художествена творба, изтупана от всякакви свещени или профанни наслагвания и функции, неопетнена от никакви морализаторски или религиозни гледни точки, влиза в изложбеното пространство на музея, откъсната от първоначалния си контекст и оставена единствено във властта на естетическото съзнание, където господства идеята за художественото преживяване – субективна и сантиментална, редом с гения, творещ без поръчка и поръчител. Парадоксално, в същото време романтизмът натоваарва *чистата* творба с квазирелигиозни функции – човекът на изкуството е „светският Христос“ (Гадамер, 2020: 101), от когото се очаква спасението, след като обществото се е освободило от доминиращия модел на религиозните си традиции. За това свидетелстват и религиозните термини, в които се говори за повреждането на художествени творби като „кошунство“ и „светотатство“.

Целта, която Гадамер си поставя в „Истина и метод“, е именно да преодолее субективизирането на изкуството, започнало с Кант, и да оправдае присъствието на истината в него, възможността за познание, което то предлага, различна от тази на сетивното или на нравственото, тоест базираното на понятие, но не по-малко стойностна от тях. С оглед на тази цел, той също подема

идеята за изкуството-като-игра и като всички останали тръгва от проблема за противопоставянето между игрово и сериозно, но го решава в едно изречение. Гадамер не отрича, че играта е нещо *несериозно*, второстепенно спрямо водещите нужди и грижи на живота, но то е и *свещено сериозно* за играещия – „който играе несериозно, разваля играта“ (Гадамер, 2020, с. 115). Явявайки се инструмент срещу крайния субективизъм на естетическото преживяване у Кант и Шилер, Гадамеровата игра е категоричен техен антипод – тя няма субект във от самата себе си, *нещо се играе*, а не някой играе, като доказателства за това се откриват в езика и в множеството метафорични употреби, които позволяват по-ярко да изпъкне първоначалният смисъл на дадено понятие.

Разграничавайки се от антропологическите изследвания на играта, които безкрайно много разширяват темата за нея, както демонстрира Хьойзинха например, Гадамер разграничава следните нейни характеристики: тя е движение без цел и напрежение, в постоянно повторение, води до разтоварване, а ключова нейна характеристика остава тази особеност, че играта се играе, а не бива играна, поради което поглъща играещия индивид, освобождава го от задължението за поемане на инициатива, той се оставя на играта, но освен всичко друго тя е в природата му, следователно е негова най-естествена форма на самоизразяване. Играещият с готовност се отдава на играта, заемайки специфично игрово отношение, при което запазва свободата на избора си, и това му носи риск и наслада. Поддавайки се на чара и привлекателната сила на играта, той я оставя да господства над него, поради което „всяко играене е надиграване“ (Гадамер, 2020: 118). Макар че отстрани то се отличава със забележителна „лекота“ (Гадамер, 2020: 117) – сякаш без никакво напрежение и усилие. Елементите на играта се състоят от правила и игрово пространство, което я отграничава от света на целите – сама по себе си тя е лишена от външни цели (отново в съзвучие с Кант), а вътрешната ѝ цел се състои в поставянето на задача и разрешаването ѝ съгласно реда, който оформя и определя игровото движение.

Играта се оказва близка до природата, доколкото представлява самопредставяне по начина, по който природата – самооформяне. И колкото и да е развлекателна, разпускателна, *лековата*, тъкмо играта се оказва ключа към битието на художествената творба, тъй като природата като игра се очертава като негов образец. В играта човек намира възможност за себеизразяване и докато детето играе за себе си, то в изпълнителските игри човек играе за другите – в култа, в изкуството, където *четвъртата* стена пада за публиката, подчертавайки медиалния характер на играта. Превърне ли се в изпълнение, играта насочва завладяващата си сила към зрителя, трансформира се в образ и носител на смислово съдържание. Тази особеност ще се превърне в основната разлика между „играта“ във всекидневния смисъл на думата и изкуството-като-игра – и двете предполагат един обособен и особен свят, ясно отграничен от потока на ежедневието, но този на изкуството неизменно включва и публиката (Nielsen, 2022: 146).

Именно в изкуството играта постига идеалната си форма и пълното си осъществяване. Преходът между човешката игра, разбрана антропологически или преносно, към играта на изкуството се осъществява по пътя на „преобразяването във фигура“ (Гадамер, 2020: 122), при което тя се откъсва от изпълнителните и става чисто явление – повторимо, трайно, *образувано*, следователно се превръща във фигура, в произведение, като същевременно придобива пълната си независимост от всеки играч – бил той автор или зрител, заживява свой собствен живот. Това е моментът, който според Гадамер трябва да се приеме напълно *serioзно*, тъй като „преобразяването (във фигура) е превъплъщаване в истинното“ (Гадамер, 2020: 124). При това новопридобито автономно битие на играта истината сама *фигурира* в нея и нейното разпознаване носи наслада и удоволствие на зрителя, тя е заредена с потенциала не просто да го омагьоса, а да преобрази света. Тя е свят сама по себе си.

Истината, заключена в творбата, има характера на опитното познание – ключова категория за този немски философ. Изхождайки от античната теория за изкуството като *мимезис*, която според него също е произлязла от играта, от подражанието в танца и изобразяването на божественото, Гадамер подчертава познанието, което подражанието носи – познание едновременно за предмета, на който се подражава, и за зрителя, който открива себе си в него, както и диалогичността на изкуството-като-игра, което винаги заговаря, въвлича наблюдателя. Играта-като-фигура не толкова представя същността на истината, колкото я указва, а зрителят следва да е достатъчно активен и наблюдателен, за да я схване, да се въвлече в херменевтичния кръг на интерпретацията ѝ.

Следователно истинската същност на играта, а оттам и на творбата, се оказва играта-като-изпълнение, тоест представянето, което ангажира зрителя по начина, по който и изпълнението в култа: „в изпълнението (...) ни среща самата творба така, както в култа ни среща божественото“ (Гадамер, 2020: 127). Гадамер настоява, че именно творбата е водеща в общуването, не авторът ѝ, не естетическото съзнание на съдещия наблюдател, а откопчила се от субективността на зрителя, творбата сама по себе си носи и споделя познание и истина. Разбира се, субектът не остава изключен напълно от тази, на пръв поглед, самодостатъчна игра на изкуството, тъй като играта се случва в играенето, тоест има нужда от играещия – от изпълнителя, от наблюдаващия, от интерпретиращия (Nielsen, 2022: 144). Но в опозиция на кантианското „естетическо разграничаване“, Гадамер издига идеята за „естетическото безразличие“, при която, за разлика от радателя за естетическото съзнание, наблюдаващият не се стреми да разграничи, да изолира творбата от изпълняването ѝ, нито от контекста на появата ѝ, да я обективизира, а признава, че тя придобива своя битиен статут единствено в това изпълняване, изиграване, в събитийното си случване, съгласно Парейсон и Ватимо, а повтарящите се изпълнения създават една традиция от образци, спрямо която всяка нова версия се стреми да бъде „правилна“, да се подчини на „правилното фигуративно

представяне“ (Гадамер, 2020: 130). Оттук идва и темпоралният характер на произведението на изкуството, което запазва функциите си (или поне спомена за тях, озовало се в *белия куб* на музея), и отказва да бъде сведено до предмет единствено на естетическото или историческото съзнание, а осветява нуждата от една „темпорална интерпретация“.

Изводът, до който достига ходът на Гадамеровата мисъл, се свежда до това, че в крайна сметка истината, която се съдържа във всяка една художествена творба, смисълът ѝ, трябва да бъдат разбрани, и тъй като науката за разбирането е херменевтиката, следователно естетиката „трябва да се сHEME в херменевтиката“ (Гадамер, 2020: 174). В известен смисъл той не твърди експлицитно, но е възможно да се заключи по логиката на изложението му, че докато точните науки са *сериозни*, строги и методични, то това, което се опитва да реабилитира той – науките за духа и истината, която те носят, се нуждае поначало от реабилитиране именно защото е *несериозно* от гледна точка на метода на точните науки, то е само една игра, тоест приема се като отмора и почивка, а не носител на истински познания. Тъкмо на това ще се противопостави той, като *играта* идва като съвършено удобната метафора за начинанието, с което се заема, ако се остави настрана, че така или иначе тя има важно присъствие в естетиката от Кант насетне.

Някои нареждат Гадамер сред постмодернистите, в компанията на занимаващите се с кризата на западната философия и края на метафизиката Ницше, Хайдегер и Дерида. Други го извеждат като изключение на своето време, тъй като е платонист, който не се отказва от търсенето на истината в диалога и сливането на хоризонтите (Veiner, 2004). За разлика от тази двусмислена позиция, то последният теоретик на естетиката, на когото ще бъде отделено внимание в този текст, категорично се самоопределя като представител на постмодернистичната мисъл и критиката на метафизиката.

5. ОЛЕКВАНЕТО НА ИЗКУСТВОТО: ВАТИМО

Италианският философ Джани Ватимо продължава линията на Хайдегер, Парейсон и Гадамер по търсене на онтологическото значение на изкуството като носител на истина, нуждаеща се от интерпретация. Като цяло той изразява съгласие с Гадамер, но за разлика от него разпростира наблюденията си върху изкуството отвъд Кант и романтизма, чак до авангардите и модернизма, които ще се опълчат на тези, наложили се като основни, положения на естетиката и изкуството, като същевременно предлага повече наблюдения върху художествените практики и историята на изкуството. Като верен на постмодернизма мислител, Ватимо е ярък радетел за края на метафизиката, която според него трябва да бъде заменена от „слабата мисъл“ (Vattimo, 2002), отчитаща множествеността на гледните точки и интерпретациите, без при това да капитулира до инструмент за легитимиране на релативизма и фундаментализмите.

Целта, която той си поставя в труда си по естетика (Vattimo, 2011), се състои в очертаването на един онтологически подход към въпроса за изкуството. Ако в класическата антична философия, както и в средновековната, въпросът за същността се отнася към необходимата и универсална структура на конкретното битие, или върховното битие, а в модерната философия – към основанието и условието за възможност, то в перспективата на онтологията водещ е въпросът какво е битие и как то се отнася към Битието, схванато като събитие. Съгласно новата ситуация след Хайдегер и обявяването на края на метафизиката, творбата не е репрезентация на света, а е създаване на нов свят, на нова система от смисли и връзки между тях, като всичко това води до необходимостта зрителят да влезе в диалог с творбата, в режим на интерпретиране.

Ватимо започва своя преглед на естетическата история още от Античността, онтологическото ѝ издание при Платон и техническото при Аристотел, съгласно идеята, че тя съдържа корените на всички течения в модерната естетика. Докато първото съдържа силна битийна, или по-общо казано религиозна, окраска, която оформя през вековете западната традиция, то втората запазва за дълго своя латентен характер, за да кулминира с технологическия характер на класическото изкуство, при което красота и битие са разделени, а изкуството се свежда до репрезентация на човешките възможности. Авангардите ще се обърнат против това в търсене на изгубената онтологическа основа, против незаинтересованата *игра* на чисто естетическата сфера, доказвайки провала на Аристотеловия естетизъм, превърнал изкуството в чисто субективна репрезентация на света без битиен статут. Поради което, подобно на Лиотар, Ватимо ще насочи вниманието си основно към тях.

За италианския постмодернист двадесети век е векът на „поетиката“ (Vattimo, 2011: 55) в естетическо отношение, като под това той предлага да се разбират текстовете, които се борят да дефинират изкуството, тоест манифестите. Парадоксално в този период те наброяват по-голямо число от самите творби, най-често оказали се само техни илюстрации, и се занимават с чисто философски проблеми като какво е изкуство, автор, читател. Ватимо открива техните корени в романтизма и в лицето на Хегеловата идея за края на изкуството (Хегел, 1967). Но ако Хегел обявява, че идва смъртта му, защото то не представлява философия и не е достатъчно рефлексивно, то тези рефлексивни текстове според Ватимо могат да се четат не толкова като симптоми на края му, колкото като опити за спасяване и доближаване до философската рефлексия. Също така те предразполагат към четене в ключа на своеобразен опит на артистите да затвърдят и защитят своята позиция в променената социална ситуация на ефектите от индустриалните революции.

Възможна причина за численото превъзходство на тези манифестни, програмни текстове над самите произведения на авангардното изкуство Ватимо търси във факта, че всички те се стремят радикално да скъсат с традицията и

да започнат отначало, което неминуемо означава, че се лишават от основа, на която да стъпят, и структури, които да опосредстват разбирането им, и така им се налага да изобретят свои собствени езици и обяснителни текстове към тях, спомагащи зрителя в разчитането на непрекъснато сменящите се символи и похвати. Но именно те идват да припомнят нещо, което естетиката в Европа на деветнайсети и дваисети век сякаш е забравила, улисана в *играта* си, а именно онтологическото значение на изкуството.

За Ватимо, също както и за Гадамер, представата за изкуството-като-игра, водеща началото си от Кант и доминираща над полето на естетиката след него, се оказва изключително проблематична, но за разлика от немския си съмишленик, той намира за виновен самия избор на понятието „игра“. Докато Гадамер анализира, промисля, предефинира и утвърждава този термин, то Ватимо се съсредоточава върху негативните му конотации и смята, че именно обвързването на *изкуство с игра* води постепенно до изместването му встрани от всичко *сериозно*, от *сериозните* занимания по отношение на света и битието. За италианския философ, както и за Хердер по-рано, да се каже, че изкуството е игра, се равнява на това, да се заяви, че то е несъществуващо, тоест да се следва логиката на позитивизма, за който това понятие е изключително удобен инструмент за ценностното принижаване на естетическия опит. Дори прехвърлянето на позитивистичните методи в полето на естетиката – като нейните експериментални, психологически или социологически издания, го лишава от онтологическа стойност. За самите неокантианци изкуството няма нищо общо със знанието или действието, отнесени всецяло към чувствата. Така например при Спенсър то се оказва отдушника на излишъка от сили, останал неупотребен за оцеляването на индивида (Vattimo, 2011: 67). Касирер, от своя страна, затвърждава връзката между изкуството и съзнанието, подемайки идеята за доминиращата роля на естетическото съзнание като основа на изкуството, водеща до неговото субективизиране, сантиментализиране и лишаване от самостоятелна битийност – линия на естетическата мисъл, която попада в прицела на критиката и на Гадамер.

Съгласно с Гадамер отново, Ватимо ще настоява, че изкуството предлага достъп до познание и истина, алтернативни на рационалните, поради което ще се противопостави на Кант. Според Х. Палматари именно настояването на естетическия опит, за сметка на естетическото съждение, което въпреки всичките си особености и уникални черти все пак има общо с рационалното, докато опитът се свързва с мислите и чувствата при общуването с творбата, аргументира познавателния потенциал на изкуството, досега с истината по път, различен от този на разума (Palmatary, 2019: 10).

Но всички тези трактовки на изкуството – през разграничаването с рационалното, през играта и несериозността, водят до категоризирането му като *несъществуващо*, в буквалния смисъл на *лишено от същност*, следователно и незаслужаващо да се взема насериозно. Именно срещу това ще се опълчат

авангардните течения според Ватимо, търсейки неговата изгубена онтологическа *тежест* и отказвайки се от идеята за изкуството като незаинтересована дейност отвъд категории като добро и зло, истинно и грешно – дейност изцяло в подчинение на рефлектиращото съзнание и *чувството*, и това ще му даде основания да настоява за противопоставянето между естетика и *поетика*, между класически естетически автори и авангардни манифести. Тези програмни текстове се опитват да върнат сериозността на изкуството по три различни траектории, разпределени в следната типологизация: първо, „миметични“, които създават нови форми и езици за пресъздаване на реалността, като импресионизма и кубизма; второ, такива, които започват да разпознават онтологическото значение на изкуството, симптом за което е издигането на интуитивното познание над дискурсивното, сред които се нареждат все още близките до романтизма символизъм и сюрреализъм, а по-късно и *дада*; и на трето място, такива, които приемат изкуството като ангажимент и пророчество, т.е. експресионизма. Всички те се завръщат към истината обаче не като към нещо налично, но забравено или замаскирано, а като към нещо, което трябва да се случи, събитие, носещо нередко характера на скандал.

Борейки се срещу непосредствения си предшественик, модернистичните течения се обръщат назад към античната естетика, и по-специално към миметичната теория, с настояването, че изкуството представлява форма на познание на реалността, често по-адекватна от дискурсивната такава на точните науки. В този смисъл импресионизмът, кубизмът и футуризмът се опитват да предадат опита – на светлината, на движението, на новия технологичен свят, изковавайки за целта нов изразен *език* – революциите в стиловете се случват именно на лингвистично, формално ниво. По този начин изкуството се утвърждава като легитимен инструмент за познаване на света – за сметка на свободната игра и незаинтересованото удоволствие на субекта от предишната парадигма, то вече се отнася към един реален свят и неговите възможности и на този фон се разбира, оценява, предоставя за наслада. Тези движения виждат себе си като алтернатива на строго рационалното познание, а не като второстепенни и несъществени наслади на *чувството*. Най-зрял и завършен пример за това начинание Ватимо разпознава в случая на експресионизма с неговия импулс за революционно обвързване с обновата на изкуството, а чрез това и на морала и обществото, с космическия му характер, готов да създава светове, а не да изразява просто чувствата на автора, и космическата му воля, засвидетелствана от Кандински, която очертава профетичния характер на изкуството.

След като произведението на изкуството съдържа истина и познание, до които трябва да се достигне, то зрителят следва да влезе в диалог с него. Нещо повече, творбата е свят в света – собствена система от значения, с която се общува така, както с друг индивид, в диалог, а не чрез повърхностно описание на естетическото удоволствие. Срещата с нея носи рефлексивен потенциал,

подтиквайки зрителя да преосмисли светогледа и позицията си в действителния свят. Следователно естетическият опит вече представлява не толкова удоволствие, колкото *интерпретиране*, а една творба се счита за успешна, доколкото предразполага към такова. По този начин и за Ватимо езикът се оказва в основата на ре-онтологизацията на изкуството на двадесети век, той е инструментът за творене на светове, гарантиращ *сериозното* отношение към философското, моралното и екзистенциалното значение на произведението на изкуството, а не редуцирането му до отражение на биографията на автора или формално следване на структури. Както за Лиотар, така и за Ватимо езикът има ключова роля за философията като цяло, но разбран в Хайдегеров ключ – той твърди, че структурата на естетическото преживяване е тази на херменевтичната ситуация, която пък е идентична със състоянието на човека, обитаващ в езика, положен в отворения хоризонт на езика, чрез който именно битието се явява. Но Ватимо ще отиде по-далеч, заявявайки, че и изкуството, подобно на хората, има собствено битие в същия този хоризонт, следователно преживяването му се превръща в нещо значително – в досег с Битието и с истината (Palmatary, 2019: 11).

Към художествената творба човек следва да се отнася по същия начин, по който западната цивилизация се отнася към Библията – херменевтичният феномен *par excellence*, четейки я като предсказание за онова, което има да става, с оглед на собствената си положеност в нейната традиция. Тя се отличава едновременно с оригиналност, новаторство, но и онтологическо значение, самопораждане и способност да поражда нови светове, различни от този, в който човек неизбежно е захвърлен, но носещи указания за неговата промяна, в което именно се заключава профетичният ѝ характер. Художествената творба не е крайна точка или свидетелство за миналото, напротив, тя е тъкмо началото – началото на един нов свят, от който на свой ред се появява историческият свят, в който живеем. Не просто предмет сред други предмети, тя представлява по-скоро светлината, хвърлена върху им, съгласно Хайдегер.

Към края на изложението си Ватимо уточнява, че все пак всички тези характеристики се отнасят само за голямото, великото Изкуство, докато в масовото те се съдържат само в редуциран и замаскиран вид, далеч от автентичността, поради което примерите за наистина *епохални* творби (по Хайдегер) – събития, които откриват нов свят и са заедно с това автентични и оригинални, се оказват малобройни – момент, симптоматичен за силното стесняване на понятието, до което Ватимо достига. Всъщност единственият пример, който посочва за представител на тази идеална творба, е не друг, а самата Библия – своеобразна творба, тя не означава, не сочи един предзададен свят, а твори нов такъв, подобно на Словото Божие (Vattimo, 2011: 155). Това е свързано с противоречивия религиозен обрат в личната и професионалната биография на Ватимо и неизбежно навежда на мисълта не се ли размива границата между религия и изкуство в тази теория и не се ли натовазва художественото

произведение с открито религиозни функции? За Ватимо тъкмо Библията е в основата на западната културна парадигма, носейки по парадоксален начин зародиша на характеризиращата я секуларизация. Това приравняване на религия и изкуство получава обяснение спрямо цялостния патос на Ватимо изкуството да се приеме за нещо по-сериозно от просто *игра*.

6. ВЗЕМЕТЕ МЕ НАСЕРИОЗНО, ЗА БОГА!

Ако Кант е този, който утвърждава автономията на изкуството като специфична сфера на естетически опит и удоволствие, то той е и този, който издига тезата за изкуството като *игра* – игра на способностите на разума, свободна от цел и от контрола на понятията, в която единствен геният може да си даде правилото. Последователите на Кант ще подеват по различни линии тази идея. За едни, като Шилер, изкуството като игра ще държи ключа към обединяването на подтиците у човека и превръщането му в завършен индивид, както и към постигането на политическата утопия. Лиотар ще настоява за потенциала на изкуството като игра с особен статут сред останалите езикови игри, способна да пренаписва правилата им, и като жест, указващ възвишеното. Но рискът от трактовката на изкуството като игра е на лице още за съвременниците на Кант, като Хердер – тя се оказва благодатна почва за субективни и сантиментални уклони, отдалечаващи го в последвалите интерпретации от идеята за познание и истина, както демонстрира по-късно и Гадамер. За критиците на Кант, в унисон с дълбоко заложеното противопоставяне между игрово и сериозно в европейското мислене, играта винаги ще е нещо второстепенно и маргинално, а окачествяването на изкуството като такава ще го прокуди далеч от *сериозните* сфери на живота като борба, оцеляване, власт, познание и смислопораждане. Интерпретирано в този ключ от Ватимо, неокантианството лишава изкуството от *тежест* – екзистенциална и онтологическа, свеждайки го до занимание за свободното време, чиста наслада и удоволствие.

Забележителното е, че за едните автори изкуството ще е безкрайно значимо, защото е „игра“, а за другите, то няма да е „игра“, защото е прекалено значимо. За първите „играта“ идва да обозначи нещо уникално, ценно само по себе си, неподвластно на логиката и прагматиката на всекидневното живеене и несводимо до рационалното познание, поради което има огромна тежест и заслужава сериозно внимание. Докато за вторите „играта“ означава преди всичко нещо лековато, свързано с удоволствието, развлечението, приятното прекарване на свободното време и обвързването ѝ с естетическата сфера носи само беди за последната. Но и двете страни в крайна сметка ще се окажат ангажирани с реабилитирането на изкуството и неговата роля, с идеята, че то носи уникална ценност и значение, тъй като успява да покаже нещо отвъд рационалните способности на човека, да укаже нещо отвъд понятийното разбиране, следователно носи познание за границите и характера на човешкото

мислене. Следователно всички от тук разгледаните автори признават необходимостта от реабилитиране на изкуството, очертавайки причините за това по различен начин – следствията от индустриалните революции, от възхода на точните науки, от „меркантилизирането“ на изкуството (Лиотар), от неговото субективизиране (Гадамер) или олекване и загуба на сериозност (Ватимо). Освен това всички те ще поставят акцента върху „по-сериозната“ част от играта на изкуството, надскачаща сетивната наслада. То се оказва както начин за познаване на действителността, така и възможност за даване на израз на нещо иначе неизразимо, досег с нещо, надскачащо човека и надхвърлящо границите на рационалното – било то наричано възвишено, истина, Битие или Бог.

По рядко сходен начин през 60-те години един теоретик и един практик на изкуството изразяват загриженост за олекналия и несериозен статут на изкуството и се насочват към една и съща стратегия за справяне с този проблем – и Ватимо, и Смитсън се обръщат към християнските корени на западното изкуство и култура като източник на онтологическа тежест. Но Смитсъновият Христос не е в църквата, а в музея, и не е в типична разпознаваема евангелска сцена, а си налива бензин на американска бензиностанция, във вид на една по гръцки скулптурирана гола фигура с ореол над главата си и знаменце в ръка с надпис *Limbo*³. Веднъж вече развихрило се в царството на абсолютната свобода на играта, изкуството отказва да се подчинява на външни канони и правила от какъвто и да било характер, поради което свободно заговаря религиозното наследство, не се отчита пред понятията на религиозните институции, не търпи вмешателства и контрол, не се свежда до „пропагандни“ външни цели – то *играе* с религията, със свещената сериозност *par excellence*.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аристотел. (1995). *Политика*. София: „Отворено общество“. [Aristotel. (1995). *Politika*. Sofia: „Otvoreno obshtestvo“].
- Гадамер, Х. (2020). *Истина и метод*. София: „Изток-Запад“. [Gadamer, H. (2020). *Istina i metod*. Sofia: „Izток – Zapad“].
- Кант, И. (1992). *Критика на чистия разум*. София: Издателство на БАН. [Kant, I. (1992). *Kritika na chistia razum*. Sofia: Izdatelstvo na BAN].
- Кант, И. (1993). *Критика на способността за съждение*. София: Издателство на БАН. [Kant, I. (1993). *Kritika na sposobnostta za sazhdenie*. Sofia: Izdatelstvo na BAN.]
- Ото, Р. (2014). *Идеята за свящото*. София: УИ „Св. Климент Охридски“. [Oto, R. (2014). *Ideyata za svyatoto*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“].
- Платон. (2006). *Закони*. София: „Сонм“. [Platon. (2006). *Zakoni*. Sofia: „Sonm“].
- Хегел, Г. (1967). *Естетика*. София: Издателство на БКП. [Hegel, G. (1967). *Estetika*. Sofia: Izdatelstvo na BKP].

³ Smithson, R. (1963). Christ in Limbo. Pencil on paper, 16 × 13 inches.

- Хьойзинха, Й. (2000). *Ното Ludens: изследване на игровия елемент на културата*. София: „Захарий Стоянов“. [Huizinga, J. (2000). *Homo Ludens: izsledvane na igroviya element na kulturta*. Sofiya: „Zaharij Stoyqnov“].
- Шилер, Ф. (1981). *Естетика*. София: „Наука и изкуство“. [Shiler, F. (1981). *Estetika*. Sofiya: „Nauka i izkustvo“].
- Beiner, (2004). Gadamer’s Philosophy of Dialogue and Its Relation to the Postmodernism of Nietzsche, Heidegger, Derrida, and Strauss. In: *Gadamer’s Repercussions: Reconsidering Philosophical Hermeneutics*. Berkeley, Calif: University of California Press, pp. 145–158.
- Burnham, D. (2024). Immanuel Kant: Aesthetics. In: *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, ISSN 2161-0002. <<https://iep.utm.edu>> Last visited on: 02.08.2024.
- Durafour, J. (2012). Epilogue. In: *Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art*. Leuven: Leuven University Press, pp. 252–264.
- Gadamer, H. (1986). *The Relevance of the Beautiful*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guyer, P. (1994). Kant’s Conception of Fine Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(3), 275–285.
- Guyer, P. (2006). The Harmony of the Faculties Revisited. In: *Aesthetic and Cognition in Kant’s Critical Philosophy*. New York: Cambridge University Press, pp. 162–194.
- Guyer, P. (2007). Free Play and True Well-Being: Herder’s Critique of Kant’s Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65, Issue 4, pp. 353–368.
- Hein, H. (1968). Play as an Aesthetic Concept. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27(1), 67–71. <<https://doi.org/10.2307/428530>>.
- Fink, E. (2016). *Play as Symbol of the World*. Indiana: Indiana University Press.
- Lessing, G. (1898). *Laocoon: an essay upon the limits of painting and poetry*. Boston: Little, Brown.
- Longuenesse, B. (2006). Kant’s Leading Thread in the Analytic of the Beautiful. In: *Aesthetic and Cognition in Kant’s Critical Philosophy*. New York: Cambridge University Press, pp. 194–223.
- Lyotard, J. (1971). *Discourse, Figure*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lyotard, J. (1984). *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lyotard, J. (1991). *Lessons on the Analytic of the Sublime*. California: Stanford University Press.
- Lyotard, J. (2012). *Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art*. Leuven: Leuven University Press.
- Lyotard, J., J. Thebaud. (1985). *Just Gaming*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Miller, D. (1970). *Gods and Games: Towards a Theology of Play*. New York: The World Publishing Company.
- Nielsen, C. (2022). Gadamer on Play and the Play of Art. In: *The Gadamerian Mind, Theodore George and Gert-Jan van der Heiden*. New York: Routledge, pp. 139–154.
- Palmatary, H. (2019). Reclaiming Truth in Art: Imagination as Means of Ontological and Moral Engagement. *Trinity Postgraduate Review Journal*, 18(1), pp. 1–18. Retrieved from <<https://ojs.tchpc.tcd.ie/index.php/tpr/article/view/1300>>.

- Perret, H. (2012). Preface. In: *Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art*. Leuven: Leuven University Press, pp. 18–30.
- Rajchman, J. (1998). Jean-François Lyotard's Underground Aesthetics. *October*, 86, 3–18. <<https://doi.org/10.2307/779104>>
- Staton, C. (2022). In Search of Play: Schiller's Drive Theory as a Turn Away from Kant. *Les Cahiers Philosophiques De Strasbourg*, 52, pp. 69–95. <<https://doi.org/10.4000/cps.5963>>
- Tate, D. (2009). Art as *Cognitio Imaginativa*: Gadamer on Intuition and Imagination in Kant's Aesthetic Theory. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 40:3, pp. 79–299.
- Vattimo, G. (2002). *After Christianity*. New York: Columbia University Press.
- Vattimo, G. (2011). *Art's Claim to Truth*. New York: Columbia University Press.
- Williams, J. (2022). Attention and the Free Play of the Faculties. *Kantian Review*, 27(1), 43–59.
- Woodward, A. (n.d.) Jean-François Lyotard. In: *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, ISSN 2161-0002. <<https://iep.utm.edu>> Last visited on: 20.08.2024.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

HOW THE GENDERLESS BECOMES GENDERED? GENDER STEREOTYPES IN THE POPULAR CHILDREN’S TV SHOW “PEPPA PIG”

ELEONORA STAYKOVA-MISHEVA

The current article seeks to answer the question to what extent the characters from the popular children’s TV show “Peppa Pig” are constructed using gender stereotypes. By examining definitions of gender and its inherent social characteristics, the paper sets out to analyze the extent to which this particular children’s series reinforces gender biases and the heteronormative order, and the extent to which it diversifies representation of the nuclear family and the roles within it.

Keywords: sex/gender, family, representation, popular culture, children’s TV show, socialization

КАК БЕЗПОЛОВОТО СТАВА ПОЛОВО? ПОЛОВИ СТЕРЕОТИПИ В ПОПУЛЯРНОТО ДЕТСКО ПРЕДАВАНЕ „ПРАСЕНЦЕТО ПЕПА“

Елеонора Стайкова-Мишева

Текстът търси отговор на въпроса доколко образите на героите от популярното детско предаване „Прасенцето Пепа“ са конструирани, използвайки полови стереотипи. Разглеждайки дефинициите на понятието „пол“ и присъщите му социални характеристики, статията се впуска в анализ доколко този конкретен детски сериал утвърждава полови предразсъдъци и хетеронормативния ред и доколко диверсифицира представата за нуклеарното семейство и ролите в него.

Ключови думи: пол, стереотипи, семейство, репрезентация, популярна култура, детско предаване, социализация

INTRODUCTION

The current article examines the specifics of gender identities and gender representation in popular culture created for children between 2–5 years. Namely, the

object of study becomes a popular and well-liked animated TV show: “Peppa Pig”. I’ll focus my analysis on the series’ main characters. I seek answers to two main questions: on one hand – how is gender (re)presented as a characteristic of the characters? Is it through stereotypical male and female social roles, can one actually speak of socially constructed gender in the context of children’s popular culture, or are the characters presented in the show in a significantly simpler way, unencumbered by social roles and gender expectations? And on the other hand, if it turns out that children’s TV series suitable for 2–5 year olds present precisely the simplified, binary idea of gender, how is this message conveyed without entering into complex narratives of biological or sociocultural determination of gender? In search of answers to these questions, I cannot help but mention the possibility of allowing multiple interpretations (Butler, 2006: 22) of gender: whether what is perceived as *male* and *masculine* is related to the male characters in the series and how *female* and *feminine* are characteristics of the female characters. I’d like to also take into consideration the intended audience for “Peppa Pig”: in the series the main character is Peppa, a 4-year old girl and the plot revolves around her day-to-day in her family life and also at her playgroup.

By analyzing the characters in the TV series – the way they look and talk, their favorite hobbies or their profession and also their specific traits, I hope to discern how traditionally genderless characters (such as a family of pigs, sheep or dogs) can become gendered and also whether or not their gender representation can fit within the binary paradigm in a patriarchal society. What I expect is to discover stereotypical manifestations of male and female in popular culture, i.e. boys are active, assertive, even aggressive, they tend to have more lines and autonomy. Girls, on the other hand are typically represented as static, empathetic, well-behaved, tame and tend to have less lines (and overall screen time) than their male counterparts. These typical traits of TV characters can be spotted in various products of pop culture in accordance with the “formula” uncovered by Berger – “boys act and girls appear” (Berger, 1972).

The criteria in which I decided to analyze “Peppa Pig” are based mainly on accessibility and popularity of this particular TV show. “Peppa” can be accessed in various streaming platforms available in Bulgaria or as part of the TV programme of Nick Jr. TV channel – doubled in Bulgarian. The children can meet the “Peppa” characters not only on TV but also via children’s books, even via educational notebooks and coloring books; “Peppa Pig” characters are also often displayed in the form of toys, jigsaw puzzles, clothes, accessories and personal hygiene products.

GENDER AS A SOCIAL CONSTRUCT

Gender is an important part of life in society, including in communal societies. For centuries there have been different ways used by the birthing parent to try and guess the sex of the baby expected. Today, towards the middle of the pregnancy

virtually every obstetrician can share with the parents the sex of the baby displayed on the ultrasound monitor. Or at least – to ask the parents whether or not they wish to know this information. The supposed gender of the baby in utero is in accordance with different beliefs such as what is the favorite food of the expecting mother, what shape is her belly, is she carrying “low” or “high”; what color clothes are suitable for the baby depending on their sex and when the child is old enough this belief transgresses to what kind of toys are suitable for the child, what kind of sports, hobbies, way of talking, types of games etc. Particularly fun part of popular culture gender narrative is the so-called gender reveal party¹ where the parents use every pop culture stereotype known to man in order to share with family and loved ones what is the sex of the baby they’re expecting. Pink balloons or blue cakes, confetti in pink or blue, respectively; unicorn or truck decorations; blue or pink bracelet for mom and baby in the hospital – children are indoctrinated in a binary and gender stereotypical culture from their first breath and sometimes even since before they are born.

However, are all these rituals and “rules” relevant to the biological category of sex? Of course, the pink unicorns or big building trucks are not connected with our biology, which means they’re a social construct. In a society where there are strictly defined male and female roles it can be expected that certain traits, qualities or even professions are considered as traditionally *male* or *female*.

In other words:

Gender roles are a set of behavioral and social norms that are generally understood to be what is appropriate for males and females in a social or interpersonal relationship. These roles vary greatly due to the influence of cultural, social, and psychological factors (Larson, 2013). For this reason, gender roles are never universal. It is important to understand that environmental conditions and socialization between genders and cultures can influence learning how to appropriately behave. Males are generally expected to be masculine, assertive, and competitive while females are expected to be passive, sensitive, and supportive. Each person’s culture encompasses different behavioral expectations (Burgess, 1994). Not all women or men in society entered under the same circumstances. In the United States, our society has become diverse, so socialization will occur in many areas. The social positions assigned such as status, gender, and ethnicity will suggest different expectations of marital, family, and gender roles. (Arnold et al., 2015: 3)

It is precisely this understanding of different qualities attributed to males and females that I’m going to use every time I mention *stereotypical gender roles* in

¹ *Gender reveal* – a special event during which the sex of the baby is disclosed to the parents and their loved ones. The parents themselves don’t know the sex of their baby, this information is only available to their doctor and the one organizing the party. The information is then placed in a sealed envelope and the party organizer is decorating the party venue in a certain “theme” depending on the sex of the baby – usually in a pink theme for a girl or a blue one for a boy. The parents can also discover their baby’s sex by cutting the cake which is dyed blue/pink on the inside, or by popping blue/pink confetti, etc.

the current article context. Such rigid and stereotypical representation does affect children and the way they perceive their own gender and that of their peers. Studies have indicated that children witnessing female characters on TV who are “*passive, indecisive, and subordinate to men* (...), will likely believe that this is the appropriate way for females to behave” (Witt, 2000). By extension, this means that qualities such as leadership, autonomy, initiative – since they’re not considered “feminine” are less likely to be exhibited and even developed in female children. On the other hand, since male protagonists on TV are more likely to be shown in leadership roles and exhibit “*assertive, decisive behavior*”, children learn that such qualities are to be associated primarily with men (Cantor, 1977; Carter, 1991; Seidman, 1999). Other research (by The National Institute of Mental Health) also reaches similar conclusions by determining that on the one hand, men usually dominate male-female interactions and on the other, on television, they’re often portrayed as *rational, ambitious, smart, competitive, powerful, stable, violent, and tolerant*, while women are *sensitive, romantic, attractive, happy, warm, sociable, peaceful, fair, submissive, and timid* (Witt, 2000).

Continuing the analysis of various US based television programs within the same binary framework, researchers conclude that men on TV are shown for their “*strength, performance, and skill*” (Witt, 2000), while for women that’s not the case, since the focus is mainly on “*attractiveness and desirability*” (ibid). Witt then continues her analysis by observing that family and marriage do not seem to be of import to TV men considering that for most male protagonists it was difficult to discern whether or not they have a family of their own. This was not the case for their female counterparts, however, since in their case the women’s family and marital status was known in 89% of the cases (National Institute of Mental Health, as cited in Lauer & Lauer, 1994, p. 73). In accordance with this trend, other researchers indicate that women are frequently defined by their interactions and namely, relationship with men (Beal, 1994). These observations, along with the fact that about two-thirds of the characters on TV are male – a constant figure since the 1950s (Condry, 1989; Huston et al., 1992; Seidman, 1999), reaffirm an extremely unyielding and binary paradigm of gender and its pop culture representations.

Such “prisons of images”, as referred to by Alice Walker (Shohat & Stam, 1994, p. 198) are a constant in children’s popular culture, including popular children’s picture books. One example of stereotypical gender portrayal in children’s literature is the fact that female characters are described as “*passive, while males have been found to be active* (Weitzman et al., 1972, p. 1131; Kortenhaus and Demarest, 1993, p. 230; Crisp and Hiller, 2011, p. 203). Researcher Isabella Steyer continues to provide numerous examples from children’s popular culture citing that females have often been depicted as needing the help of males (Weitzman et al., 1972, p. 1136; Kortenhaus and Demarest, 1993, p. 230)”, while “occupational stereotyping” (Steyer, 2014) is also apparent, with women still being found in a much smaller number of different jobs than men (Hamilton et al., 2006, p. 764).

Further research has shown that women’s underrepresentation is a trend in different TV series and movies for children, not only in picture books (Steyer, 2014). Preceding studies also indicate a similar trend (Sternglanz and Serbin, 1974; Thompson and Zerbinos, 1995; Faherty, 2001). The female/male character ratio remains relatively constant in the 15 year period that was examined (Smith et al., 2010, pp. 783-784) along with the gendered light in terms of family and familial life the characters are depicted in. For example, women/girls are often portrayed as mothers in relationships, while men/boys are depicted primarily as bachelors and singles or with no information regarding their familial status. A fact, certain researchers find alarming (Steyer, 2014) considering that in such case boys are not presented with a positive pop culture role model(s) in terms of relationship or fatherhood – or caregiving in general (Smith et al., 2010, p. 783).

All these examples from different sources, analyzing the male/female characters in children’s popular culture and the issue of gender, reach, it seems to me, very similar conclusions. On one hand, women are underrepresented continuously, even if there is a noticeable improvement in recent 20 years, however the male/female ratio remains almost the same. On the other, the qualities attributed to the characters are intrinsically connected with their gender; the sex of a certain character often goes hand in hand with a particular gender(ed) role. For example, males are active, while females – passive, males are assertive and decisive, taking on leadership roles, powerful, competitive and the plot focuses on their skill and competences. While females are depicted as timid, often subordinate to men, they’re more sensitive and romantic, warm, sociable, peaceful and the focus is on outward factors such as beauty (ie attractiveness) and desirability. Not to mention that the role of the caregiver is predominantly associated with female characters; they’re most likely to be represented in a domestic and/or familial atmosphere, while the opposite is valid for the male counterparts. Based on these consistent characteristics, I was able to discern a sample binary characteristic table of the male and female gender – as represented in popular culture (including children’s pop culture), which is as follows:

<u>Men</u>	<u>Women</u>
assertive	sensitive
competent	attractive
aggressive	warm
confident	timid
public-facing	domestic
rational	emotional
active	passive

In the following article I will attempt to look for these binary characteristics – and others presented in similar sense, in the form of children’s popular culture I’m examining – which in this case is primarily the popular British TV show “Peppa

Pig”. As to why these repetitive gendered characteristics are important, one of possible reasons could be that such binary view of gender along with connecting a specific gender with a certain gender role, taking into account the consistent underrepresentation of females is problematic. Several of the stereotypical portrayals of females in children’s TV shows and picture books such as the infant, the shrew and the frump are inherently negative (Green, 1997). These portrayal types are based on the stereotypical roles GL Green has found to be frequently used as templates for different female characters. These “stereotypic representations are: the infant, the shrew, the eccentric, the maternal, the vamp, the frump, and the twin” (Green, 1997). The inherent negative connotation of being a female and in extension – femininity, along with the underrepresentation of females in popular culture coupled with the very limited active and competent roles they take present an extremely rigid picture reaffirming to children of all genders that what it is to be male/female is binary, rigid and basically non-negotiable. Thus, if I am to simplify, little girls see as role models only beautified versions of motherhood and are to embrace their role as caregiver and subordinate to men, while little boys are to be the active ones, always trying to “save” someone, in dominant position to their female counterparts and with no discernable examples of fatherhood and even the possibility of being a caregiver. I’ll have to say that family style TV shows – such as “Peppa Pig” – do try to overcome that over simplistic and extremely binary representation of masculinity and femininity however they still use more of the same repetitive portrayals, especially when it comes to the domestic/public dichotomy and by extension – the breadwinner/caregiver roles which are closely linked to the characters’ gender.

GENDER IDENTITY AND SOCIALIZATION

Without a doubt, one of the ways in which children become aware of their own gender identity is within their own family. Not only by hearing what the primary caregiver explains on the subject of gender, but also how they behave, what example are they setting for the child. Is the child a part of a heteronormative family consisting of two parents (male and female) that have a marriage? Or perhaps the child lives in a family with one parent or perhaps with two same sex parents? How are the domestic tasks divided between the parents? What hobbies are they practicing in their free time? Is daddy wearing dresses and mommy fixing cars or is it the other way around?

Thus, on one hand, the family is among the major socializing factors for the developing child brain – both the birth parents and the wider family circle and loved ones. Next, the environment – nursery, kindergarten, school, camps, friendship circle, etc. – plays a role in the formation of perceptions of the world, including gender perceptions. How do teachers, other parents and the child’s peers talk about different genders? Do they remark on the boy who wears a pink t-shirt to school, or the girl whose favorite toy is a fire truck? A third aspect contributing to the formation of the understanding of gender from a very early age can be noted, namely the socio-cultur-

al factor. What I mean here, primarily are the cultural products that young children consume – what picture books they look at, what kind of TV they watch (if they are allowed screen time), what toys they have access to and, last but not least, what type of clothes predominate in their wardrobe. The media provides ‘appropriate’ models for masculine and feminine behavior, which in turn further shapes children’s perception of what it is to be a man/woman in society (Arnold et al., 2015: 4). Thus, by combining the example set by family, environment and the various media and pop culture products consumed, children slowly begin to internalize an understanding of how *it is appropriate* to behave, according to their sex at birth. However, media and pop culture products do not exist on their own. They interact with other important socializing factors such as family, peers, school or even religious institutions (Comstock and Scharrer, 2007: 241). Each of these *socializers* provides children with the kind of information that is considered ‘correct’, i.e. socio-cultural values that are considered ‘successful’ in society if one conforms to the prevailing norms (ibid: 287).

In this respect, George Gerbner’s cultivation theory takes center stage. According to cultivation theory, the messages we receive through media influence our worldview, consequently shaping our attitudes, behavior and values (ibid: 253)².

Furthermore, access to pop culture and media products among children at an impressionable age, helps them absorb much of the media message without question, and thus no doubt shapes a good deal of their own gender identity. This leads to perceived expectations, as well as a set of “rules” for behavior even peers should follow depending on their gender. Last, but not least, media representation of gender also influences the ability of children to identify and *label* the gender of their peers and/or of the adults around them. Therefore, if the media surrounding children is based on gender stereotypes and prejudices, this will inevitably lead to gender stereotyping and prejudices among the children themselves. According to a study by Schau and Scott (1984), gender prejudices have a negative effect on children. The study indicates that the more sexist the product they have access to is, the better the solidification of prejudice is among them (Hamilton et al., 2006: 764). This rigid understanding of gender could subsequently have an impact on children’s interests, their attitudes towards others, and what goals (professional and personal) they set for themselves. Given that in most books, TV shows and media in general, the predominant characters are male, while the girl characters have fewer scenes, fewer speaking lines and generally less screen time, this could ultimately lead to low self-esteem among girls and unusually high self-esteem among boys (ibid: 758). Hence, media products that reinforce gender stereotypes and prejudice, inevitably perpetuate a heteronormative and patriarchal model of both family and society.

In such a rigid and traditional society, there is no room for people of different sexual orientations or who identify as a gender different than the one assigned at

² Cultivation theory by George Gerbner is described in more detail in Gerbner et al., 2002 [1994].

birth. There's no room for single-parent families or same sex parents; no room for sensitive boys or assertive girls, for female truck drivers or male make-up artists; for career-oriented mothers or fathers judged by the same harsh standards as mothers are... Or so it seems to the majority of children between the ages of 2–5 who have access to such media products and information.

Therefore, the subject of children's TV shows and pop culture products in general carries significant societal importance and relevance, since its target audience is among the most receptive and sensitive of viewers. By analyzing some of the most popular and well-liked children's series, it is possible to trace the extent to which the series incorporates gender stereotypes, as well as how they're constructed.

“PEPPA PIG” AND THE SOCIAL CONSTRUCT OF GENDER

At a first glance, it seems that implicit information about gender as a social construct is not easily embedded in a TV episode or a children's book. One of the potential reasons for this may be linked to the fact that characters of “Peppa Pig” are actually animals with anthropomorphic characteristics. Each character represents a different animal species. For example, the main characters driving the plot are a family of pigs; Peppa's best friend is a sheep; some of the other side characters are ponies, rabbits, foxes, dogs, etc.

“Peppa Pig” is a children's TV show where each episode is around 20 minutes long, divided into several chapters representing an aspect of Peppa's (the protagonist) life. The plot focuses mainly on Peppa – a 4-year old female piglet, her family and experiences, the new lessons she learns through the important adults in her life, her school, and her peers. Peppa's family consists of Daddy Pig, Mummy Pig³, and her younger brother George, who is about 18 months old, given that he's a toddler with limited vocabulary and ability to verbalize as a whole. The aesthetic of the animation itself is slightly different from mainstream animation at the time, as it's considerably simpler – as if a child had drawn the characters. Perhaps that's why a lot of kids like Peppa so much, they manage to identify with her and understand her. The fact that each episode is divided into separate smaller stories also aids comprehension, as it would be difficult for the very young viewers to follow and make sense of several related events in a span of twenty minutes.

But what is most impressive about the way the characters look, besides the specific way they are drawn and the fact that they are all animals? Although the plot focuses on a girl main character, which already makes “Peppa Pig” an innovative and unique children's series, it uses the same gender stereotypes and prejudices that were mentioned above to convey the unambiguous message of what gender the characters on screen are.

³ In Peppa's world “mummy” and “daddy” are used as given names, while the animal species is the family name of the character.

The mothers and grandmothers in the show all wear dresses and have makeup around their eyes, while the grandfathers and fathers are dressed in shirts and pants and have some facial hair – it may be a very slight mustache or a beard like Santa’s, but this mark of masculinity is present among the adult male characters without exception. The voice actors are also unmistakably male or female. Even if a child is too young to visually distinguish the gender of the characters – as they are painted in a fairly similar aesthetic when they are of the same animal species, they would be able to tell which character is Mummy Pig and which is Daddy Pig by voice alone.

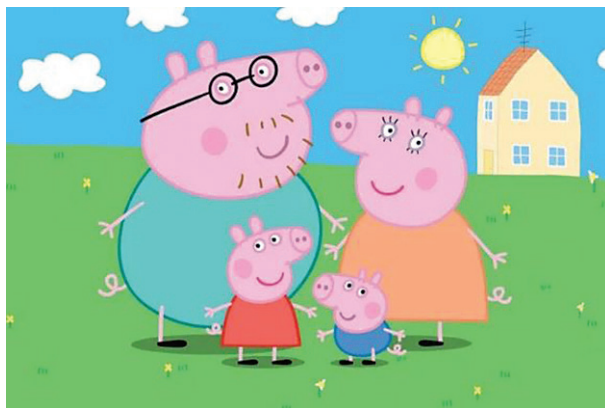


Image 1. From left to right: Daddy Pig, Peppa, George, Mummy Pig. Image source: <https://fictionhorizon.com/peppa-pig-characters-names-height-age-birthday/> (last available on 15.11.2022)

There are a few ways the viewer can visually distinguish the male from the female characters in the family of piglets – the mother and daughter are wearing dresses, the father and son are not; Daddy Pig has a beard and glasses, and Mummy Pig wears eyeliner and has long eyelashes. Diving deeper into the characters, the viewer understands that Daddy Pig works in an office and is gone all day. Mummy Pig on the other hand is in charge of shopping, making dinner, and the primary caregiver to their children. There are episodes where she is working from home but often her desire to work is thwarted by some trouble that Peppa and her brother get into. Peppa has been known to love jumping in muddy puddles – not very stereotypical *girl* behavior, but at the same time she loves playing “castle” or pretending to be a ballerina. Her younger brother George, on the other hand, adores dinosaurs; it’s also the only word he can say correctly. He likes jumping in muddy puddles, like his sister, but he doesn’t like “*girly*” things like flowers, ballet, or playing “castle”. In more than one episode, conflict arises between Peppa and her younger brother because she wants to play in a more orderly manner at a castle or perhaps a hospital, while George prefers to play jungle or ball, thus “spoiling” her arrangement. At a first glance the character Peppa surprises with how unhinged she is and for a moment the viewer might think this is a children’s show escaping the patriarchal family model. We see a vibrant,

curious girl who asks questions, isn't afraid to participate in a variety of games or sports, jumps in muddy puddles and is generally very active and assertive. In the "Peppa Pig" show, she too, like the typical male characters we're used to seeing, *acts*. She's not static, passive, or presented as overly emotional. On the contrary, she experiences a range of emotions that could not be defined as inherent to one gender or the other, but rather are meant to show the viewer (even the youngest ones) a different palette of human emotions and provide ideas on how they could be managed. However, a deeper look into Peppa's family environment, as well as that of her peers, reveals that such an interpretation is overly optimistic.

THE BINARY FAMILY ENVIRONMENT IN THE "PEPPA PIG" TV SHOW

Indeed, comparing Peppa Pig to 20th century Disney classics such as "Cinderella" or "Snow White", Peppa's character has agency. She is definitely not a voiceless and passive victim waiting for her prince or any other male character to save her or help her when she's in trouble.

Yet, this detachment and perceived liberation from gender stereotypes proves to be illusory since Peppa's parents represent the nuclear heteronormative family down to the smallest detail. The image of the working dad who struggles with the simplest of domestic chores and has to be "rescued" by his wife is an everyday occurrence in-show universe. On the other hand, Mummy Pig is mainly responsible for raising the children, for dropping them off and picking them up from various activities, classes and birthday parties. Often she has to juggle domestic and work duties simultaneously within the home, while many times the domestic ones take precedence. Although Peppa's brother has quite a few scenes in which he cries and gets upset about various childhood issues⁴, he is also a stereotypical boy. He likes trucks, cars and dinosaurs, and also teases his older sister. Turning to Peppa's peers, we see that this applies to them as well. Susie Sheep, Peppa's best friend, is often her playmate. There are more than a few scenes in which the two play chase, ride bikes or scooters, or learn some new skill. But among their favorite games are pretend plays of castles and princesses, hospitals, shops and the like.

Again, comparing Peppa Pig with some of the older children's classics of the 20th century (especially Disney's, being among the most popular of its time), it has to be said that the female characters there have more freedom and autonomy. Mummy Pig, like the other mothers, is often seen behind the wheel – even in instances when the whole family is driving somewhere, i.e. the father isn't the default driver just because he's a man.

⁴ I should say, however, that there's not one character on the "Peppa Pig" show to ever say to George that he shouldn't cry because he's a boy.

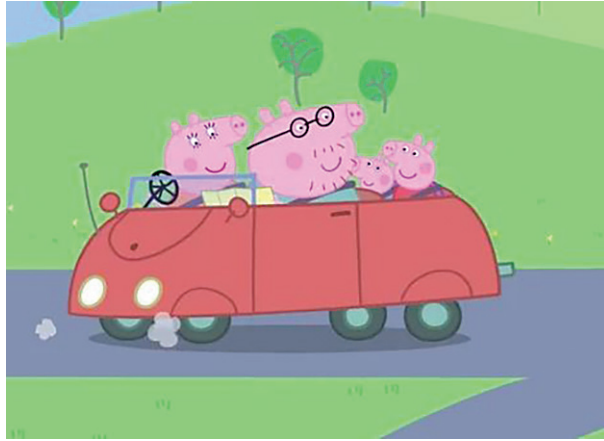


Image 2. Mummy Pig is driving while Daddy Pig is riding next to her, the children are in the back. Image source: https://peppafanon.fandom.com/wiki/Sow_Castle (last available on 15.11.2022).

Yet, both the male and female characters possess a significant amount of some of the binary characteristics listed above. Mummy Pig (similar to the other mothers in the series) has a soft and non-confrontational approach to the children and other family members. On the other hand, we won't see them practicing individual or group sports – that territory is reserved for the “dads”: there are episodes where they play soccer or even run a marathon. Even if Daddy Pig is comically tired and flushed after a relatively short run, the show makes it clear that physical exertion and perseverance is an activity fit only for men.

THE SINGLE WOMAN VS. THE MARRIED WOMAN

There is one particularly colorful character, Miss Rabbit, who has no family or partner of her own and works several jobs simultaneously. She works as a cashier at the supermarket or zoo, as a nurse, a school bus driver, even as a firefighter.



Image 3. Miss Rabbit in a firefighter uniform takes an emergency call. Source: <https://www.denofgeek.com/tv/the-perplexing-mysteries-of-peppa-pig/> (last available on 15.11.2022).

In almost every episode of “Peppa Pig”, Miss Rabbit does a different job that requires additional and specific training. In Peppa’s universe, Miss Rabbit is the sister of Mummy Rabbit, a mother of four who raises them at home while her husband, Daddy Rabbit, goes to work. In fact, Miss Rabbit is the only character who is so busy with various work arrangements. The contrast between her and the other female characters, who are also mothers, is significant. This is most evident when comparing her with her sister Mummy Rabbit, who, although is the primary caregiver of four children, does not have to try to juggle work commitments with domestic ones. Miss Rabbit, on the other hand, juggles multiple responsibilities, and it remains a mystery in the show how she manages to do so without overworking herself or having to be in multiple places at once. There’s an episode in season 3 – “Miss Rabbit’s Day Off” where she has a broken leg and cannot perform all of her duties. All of Peppa’s town tries to come to her rescue and cover her workload, but the other residents are unable to effectively handle Miss Rabbit’s tasks while she is gone. In Season 4, however, the Queen rewards Miss Rabbit for her contribution to the industry. However, due to her many commitments, she simply cannot find the time to visit the Queen and receive her award. Therefore, the Queen declares this day a Bank Holiday so that Miss Rabbit can be free from all her work commitments and accept her well-deserved award.

As she juggles many different roles, all of great importance to the town or the children (or both), roles such as doctor, vet, teacher, are filled. The doctor is Doctor Brown Bear (a male character), Daddy Pig is an engineer, the teacher is Madame Gazelle – who is not a mother and has no family, and the veterinarian is Miss Hamster, who is also not a mother. Professions that require higher education are reserved for either fathers or women who are not mothers and are therefore “free” to excel at their careers. Such an interpretation in some ways calls into question how happy Miss Rabbit feels with having to juggle the many responsibilities of a working class person without being able to find a moment of rest and relaxation. A more negative interpretation of her character might lead to the conclusion that if a woman has no family and is not highly educated, a lifetime of low-skilled work is in tow for her, as well as combining several jobs to make ends meet in light of the cost of living nowadays. A message that can hardly be described as progressive or feminist. In this sense, there’s a particularly stark contrast with characters such as Mummy Pig and Mummy Rabbit, who live comfortable lives and care for their family while being financially provided for by their working husbands.

Hence, this is how, without unnecessary pretense to be an educational show, with each episode “Peppa Pig” *de facto* shows the youngest viewers the following “truths”:

- it’s normal for a family to consist of Mom and Dad, with Mom being unmistakably female with makeup and an easily recognizable female voice, and Dad being unmistakably male – working, providing for the family financially, with a beard/mustache and an easily recognizable male voice;
- in order to be dedicated to a career, one must either be a man or have no family of her own;

- mothers are responsible for preparing food, helping children with their homework and their activities; their work is inside the home;
- fathers are “in charge” of games and sports;
- boys are mostly interested in cars and dinosaurs; they do not like playing with dolls or flowers;
- girls have more freedom to indulge in “boyish” activities where there is physical activity, but they like taking care of others, playing with dolls and being princesses.

The apparent simplicity of the characters, in particular their appearance – guided by the idea that they should look as if a child had drawn them for ease of identification – probably appears to be underpinned by a host of messages that reinforce the patriarchal paradigm mentioned at the beginning of the text. The women are presented as deeply connected to the home and their children, while the men are facing ‘outward’ – concerned with the providing for the family. The characters’ gender is represented as binary and easily identifiable while at the same time reinforcing the gender stereotypes and prejudices that were mentioned above.

AUDIENCE PARTICIPATION

Yet, there seems to be light at the end of this gender deterministic tunnel. In one of the episodes of “Peppa Pig ” from Season 7, called “Families,” a family consisting of two mother polar bears and their child appear in town. Both mothers are drawn in the typical style of the female characters in the series, with makeup around their eyes and wearing dresses. It is clear that both are parents, even though they are of the same sex. In the words of their child herself, Penny Polar Bear, one mother goes to work and the other makes spaghetti at home. This episode marks the first appearance of same sex marriage representation in the history of “Peppa Pig”.

Alas, this episode has not been broadcast in Bulgaria for the time being, and is only available to its native UK audience. Its original air date is 6.09.2022.

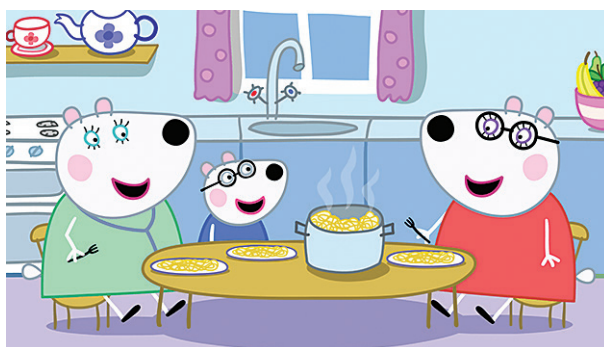


Image 4. Penny Polar Bear is having lunch with her two mothers. Image source: <https://www.today.com/parents/parents/peppa-pig-introduces-sex-couple-rcna46765> (last available on 15.11.2022).

This type of family representation is definitely an innovation in popular children's series, to which "Peppa Pig" belongs. What is especially interesting in this case is that this particular series has long been criticized for its lack of diversity among the characters' families and for its repeated reinforcement of the patriarchal family model. Penny Polar Bear and her two mothers appear in the wake of such continued criticism and primarily due to a petition launched in 2019, aiming to make room in Peppa's world for more diverse families such as same sex parents. The petition's reasoning is that "children watching Peppa Pig are at an impressionable age, and by excluding same-sex families, we teach them that only single-parent families, or families with two parents of different genders, are normal. This means that children with same-sex parents would feel alienated from Peppa and that other children are more likely to bully them due to their ignorance."⁵ Concluding that this is a series that not only provides entertainment and recreation, but also inevitably "educates" children, the petition is still active today and anyone who wishes can support it. An important clarification is that it is written in English, apparently targeting the show's audience in its home country, the UK. Of course, anyone in the world can sign and support it, but it is unclear how much those votes would affect the airing of this episode of "Peppa Pig" in other countries. The "Families" episode, as noted above, was not broadcast in Bulgaria. Only seasons 3 and 4 of "Peppa Pig" are available on the streaming platform HBO Max, making a significant number of the show's more recent (and in some ways more progressive) episodes unavailable to Bulgarian audiences. This is yet another case of audiences showing that their voice matters and that they have the ability and power to influence the film industry if they are persistent and demanding enough.

In conclusion, it is definitely evident that one of the most beloved and famous children's characters, Peppa, reinforces the status quo and the heteronormative model. Almost all families represented in *Peppa* (minus two) are a stereotypical representation of the patriarchal nuclear family. In the show one parent, usually the mother, stays home or works from home and/or part time; she is the primary caregiver to the children and takes on the majority of domestic housework and chores while the other parent, in most cases – the father is the primary breadwinner, hence he works outside the home and is comically incompetent when it comes to various household tasks and chores. And although the fathers in *Peppa* are among the few pop culture male characters (re)presented in a more domestic and even gentler light, they still do not perform as much of the child rearing responsibilities as their female partners. In addition, even though the show did provide an example of same sex parents in the face of Penny Polar Bear's family, the two mothers also followed the already established binary model of one parent staying at home and being re-

⁵ Link towards the petition: <https://www.thepetitionsite.com/takeaction/520/622/303/> (last available on 14.10.2022).

sponsible for the majority of domestic tasks and childrearing, while the other works in a highly professionalized field and is the primary breadwinner of the family.

The highly gendered roles of the different mother and father figures on *Peppa* are coded in an audio-visual kind of way, as well as social one. Despite the characters being animated and depicted in a very particular aesthetic (to mimic a children's drawing), the little viewers have no problem discerning the gender of the characters due to the visible makeup the female animals wear along with the female-coded clothes ie dresses, they're depicted in. The voices of the characters are also easy for a preschooler to attribute to either a male or a female characters. Plus, most of the moms on the show are housewives while most of the daddies are breadwinners and have more screen time away from the children and the family while the mommies are depicted in almost all cases in a domestic and/or familial atmosphere.

However, the creators of the show indicate that they're willing to learn and make the changes necessary to ensure that Peppa and the lessons she teaches children remain relevant to her audience and that the show is inclusive to more and more types of people and families. Even if the only family consisting of same sex parents follows the same repetitive and well-known binary model, it is a step in the right direction and indicative of the fact that audiences can (and perhaps should) influence the cultural product they're "consuming". I can only hope that Penny Polar Bear will return often to Peppa's world to normalize same sex parenting for all. She may be just one character who appears relatively late in the show's history, but she's a small step forward, representing and thus popularizing less common and even marginalized family models.

BIBLIOGRAPHY

- Arnold, Larisa, Seidl, McKenna, and Deloney, Ariel. (2015) Hegemony, Gender Stereotypes and Disney: A Content Analysis of Frozen and Snow White. *Concordia Journal of Communication Research*, 2 (1) (last available on 15/11/2024).
- Beal, C. R. (1994) *Boys and girls: the development of gender roles*. McGraw-Hill.
- Berger, J. (1972) *Ways of Seeing*. London: BBC Enterprises.
- Butler, J. (2006) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Cantor, Milton. 1977. *Class, Sex and the Woman Worker*.
- Carter, R., Long, M. N. (1991) *Teaching Literature*. Longman. <https://www.worldcat.org/title/teaching-literature/oclc/22108765> (last available 29/08/2024).
- Comstock, G., Scharrer, E. (2007) *Media and the American Child*. Amsterdam: Academic Press.
- Condry, J. (1989) *The Psychology of Television* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351226783>.
- Crisp, T., Hiller, B. 1938–2011. "Is This a Boy or a Girl?": Rethinking Sex-Role Representation in Caldecott Medal-Winning Picturebooks, *Child Lit Educ* 42, 196–212 (2011). <https://doi.org/10.1007/s10583-011-9128-1>

- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M., Signorielli, N. & Shanahan, J. (2002) [1994]. Growing up with Television: Cultivation Process. In: Bryant, J., Zillmann, D. (eds.) *Media Effects: Advances in Theory and Research*, 2nd ed. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 43–67.
- Green, G.L. (1997) Televised Gender Roles in Children's Media: Covert Messages. *Journal of Social Theory in Art Education*, Vol. 17 (1997), 23–38.
- Hamilton, M.C., Anderson, D., Broadus, M. & Young, K. (2006) Gender Stereotyping and Under-representation of Female Characters in 200 Popular Children's Picture Books: A Twenty-first Century Update. *Sex Roles*, 55, 757–765 (последно посетено на 15.11.2022 г.).
- Huston, A. C., Donnerstein, E., Fairchild, H., Fashbach, N. D., Katz, P. A., Murray, J. P.,... Zuckerman, D. (1992). *Big World, small Screen: the Role of Television in American Society*. Lincoln, NE: University of Nebraska.
- Kortenhaus, C. M., & Demarest, J. (1993) Gender role stereotyping in children's literature: An update. *Sex Roles: A Journal of Research*, 28(3–4), 219–232. <https://doi.org/10.1007/BF00299282>
- Lauer, H. (1994) Philosophy of Science. *Philosophical Books*, 35, 140–142. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0149.1994.tb02882.x>
- Schau, C., Garrett, S., & Kathryn P. (1984) Review of 21 Cause and Effect Studies. *Psychological Documents*, 76, 183–193.
- Seidman, S., Meeks, C., & Traschen, F. (1999) Beyond the Closet? The Changing Social Meaning of Homosexuality in the United States. *Sexualities*, 2(1), 9–34. <https://doi.org/10.1177/136346099002001002>
- Shohat, E., Stam, R. (2014) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315771441>.
- Smith J.C., Nielson K.A., Woodard J.L., Seidenberg M., Verber M.D., Durgerian S.,... Rao S.M. (2010) *Does physical activity influence semantic memory activation in amnesic mild cognitive impairment?* *Psychiatry Res.*
- Steyer, I. (2014) Gender representations in children's media and their influence. *Campus-Wide Information Systems*, Vol. 31 Issue: 2/3, 171–180.
- Weitzman, L. J., Eifler, D., Hokada, E., & Ross, C. (1972) Sex-Role Socialization in Picture Books for Preschool Children. *American Journal of Sociology*, 77(6), 1125–1150. DOI: 10.1086/225261
- Witt, S. D. (2000) Review of Research: The Influence of Television on Children's Gender Role Socialization. *Childhood Education*, 76: 5, 322–324, DOI: 10.1080/00094056.2000.10522124

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

НОСТАЛГИЯ И ФОТОГРАФСКИ ОБРАЗ

ГАЛИНА ЙОТОВА

В текста се разглежда връзката между носталгия и фотография. Носталгията има древни корени, но не много дълга история, която започва като медицински проблем през XVII век, за да се трансформира през следващите векове в културологично и философско понятие с отражение в медиите, изкуство и масова култура.

Оказва се, че точно фотографията – като магия, следа и знак на отминал миг – се явява траен производител на носталгия. Фотографията борави с парадигмите на реалното, но в борбата за рефлексия заснетото преди е не само отсъстващо минало, но и обещание за възможно бъдеще. Носталгиращият фотографски образ възстановява липсата, отсъствието на миналото, но се явява преродена актуалност и обещание за бъдеще.

Ключови думи: носталгия, фотографски образ, реалност, любителска и намерена фотография

NOSTALGIA AND PHOTOGRAPHIC IMAGE

Galina Yotova

The text examines the relationship between nostalgia and photography. Nostalgia has ancient roots, but not a very long history, which began as a medical problem in the 17th century, to transform in the following centuries into a cultural and philosophical concept reflected in media, art and mass culture.

It turns out that photography – as a magic, a trace and a sign of a bygone moment – is a lasting producer of nostalgia. Photography deals with the paradigms of the real, but in the struggle for reflection, the captured before is not only an absent past, but also a promise of a possible future. The nostalgic photographic image restores the lack, the absence of the past, but appears reborn actuality and a promise for the future.

Keywords: nostalgia, photographic image, reality, amateur and found photography

УВОД

Следите на носталгията са още в древността, но като понятие се артикулира едва през XVII век. Носталгията, както допуска литературният критик Жан Старобински, е, може би, ново име на древно чувство, (почти с възрастта на човешкото създание), което само е променяло наименованието си, но не и смисъла си.

Носталгията може да е болест и романтично преживяване на миналото, но може и да е спасение от тежкия мах на социално потискащи изисквания и капиталов контрол. Къде е тук фотографският образ? Оказва се, че точно фотографията – като магия, следа и знак на отминал миг – се явява траен производител на носталгия.

На въпроса: „Коя реалност би ни допуснала до себе си?“ Зигфрид Кракауер отговоря, че може да опознаем единствено реалността, която все още е на наше разположение – „достъпната реалност“ (Кракауер, 1988: 197). Това се оказва валидно и за фотографията, която показва действителност, но тя е видяна, преживяна и заснета от определен гледна точка, от вид обектив, аналогов филм (или цифрова матрица), от фотограф (човек). Значението на една снимка се формира от множество фактори както вътрешни, така и външни, защото фотографският образ, може би дори повече от другите визуални практики, дава означаващото като правдоподобност, с което се замъглява сложната връзка между реалността, която документира фотографията и истината за същата тази реалност. „Действителността такава, каквата е, не съществува във филма“ – казва Роман Якобсон (Якобсон, 1988: 341).

И ето един от многото парадокси: присъстващото отсъствие на фотографа и на фотографията. Ако Ролан Барт уверява: „Всяка снимка е удостоверение на присъствие.“ (Барт, 2001: 100), то френският кинокритик и теоретик Андре Базен оспорва: „Всички изкуства са основани върху присъствието на човека; единствено във фотографията ние се любуваме на отсъствието му.“ (Базен, 1988: 94)

Друг своеобразен парадокс е това, което се вижда на повърхността на една снимка и това, което виждат на същата тази снимка гледащите я. Енергиите, завихрящи се в срещата на виждането и видяното е точно в разминаването между тях – фотографският образ поражда едновременното протичане на близост и отдалечаване, в което се състои и (не)възможното преплитане на минало и настояще. Или, осъществява се не само пространствено разчленяване, но и пропадане по отношение на времевия континуум, запечатал даден момент. Това, което съхранява една фотография е единствено мигът на отминалото вече някога случило се нещо, или, по думите на Барт, „фотографията е еманация“, но на едно следващо ниво фотографията не обективира действителността, а само предлага, проявява наличието (и отсъствието) на две отдалечени времеви точки – тази на миналото и на настоящето.

Фотографията е свидетелство за загубата, запазва загубата именно като загуба, а връзката на фотографския образ за един момент от лична или обща история и паметта за тях не е пряка и в никакъв случай не е безпроблемна: „Фотографският образ в този смисъл е повод за активиране на паметта, но не и определител на нейното съдържание.“ (Бояджиев, 2014: 229). Образът във фотографията е фундаментално предсъзнателен феномен, той указва място без място, време без време, в което всяка конфигурация на време и пространство е възможна.

ЗАЩО НОСТАЛГИЯ?

Етимологията на думата носталгия има гръцки произход, но появата ѝ е през 1688 г., когато швейцарският лекар Йоханес Хофер използва термина в своя дисертация, съчетавайки две старогръцки думи – „nostos“ νόστος – „да се върнеш у дома“ и „algos“ άλγος – „болка“, „тъга“, с които диагностицира болезнената мъка на швейцарски наемни войници, воюващи далеч от родните си земи.

През последващите интерпретации на понятието се осъществява разслояване в дефинициите на носталгията и от първоначалния ѝ статус на пространствена идея, свързана със „завръщане у дома“ – „nostos“ – се трансформира в такава, засягаща времевите измерения на ставащото битие. В по-широк смисъл носталгията е заставане срещу модернистското разбиране на времето, времето на историята и прогреса.

РЕСТАВРИРАЩА И РЕФЛЕКСИРАЩА НОСТАЛГИЯ

В книгата „Бъдещето на носталгията“ авторката ѝ Светлана Бойм предлага много личен философски поглед, съчетан с дълбок исторически анализ на „глобалната епидемия на носталгията“ като изчерпателно излага етапите на създаване, история и развитие на носталгията. Светлана Бойм разглежда носталгията през фокуса на два условни типа разграничение, с което тя не се стреми да изчерпи възможните нюанси в определението на понятието, но се обяснява връзката между вътрешния свят на индивида и общностния кръг от спомени на колективно и социално ниво.

Двата вида носталгия не са абсолютни типове, а по-скоро тенденции, начини за придаване на форма и смисъл на копнежа. Реставриращата носталгия се фокусира върху νόστος¹ и предлага възстановяване на изгубения дом и запълване на празнините в паметта. Рефлексиращата носталгия обитава царството на άλγος², в мъката и загубата, „в несъвършения процес на запомняне. (Boym, 2001: 63)

¹ „nostos“ νόστος – „да се върнеш у дома“.

² „algos“ άλγος – „болка“, „тъга“.

Реставриращата носталгия е обвързана с миналото като национална идея, традиция и наследство, рефлексиращата съществува помага да се разгледат от дистанция останалите от същото това минало предмети, артефакти, спомени, фотографски, кинематографични и аудио архиви. През фотографския образ рефлексиращата носталгия екстериоризира своя поглед към миналото, приема по-иронична и дори хумористична позиция, но тази вариантност на рефлексия дава свободата да се интерпретира и сътворява по-артистичен, по-интимен и понякога по-достоверен разказ за миналото. Фотографският и кинематографичен запис на образи и събития се наслаждава като разфокусиран спомен върху парче фотохартия и точно тази замъгленост и неяснота на образа от миналото привлича погледа на носталгика. Той открива потъмнели спомени в чупливи стъклени плаки, а от целулоидни негативи, събирали прах в метални кутии, оживяват непознати фигури и лица. Усещането за време не се губи, миналото не се унищожавя, бъдещето не се отлага. Фотографията е само следа от предишното, от случилото се дори преди миг, но точно тази нейна характеристика (на следа и белег) дава възможност да се съхранява и предава благородната ръжда на миналото.

Рефлексиращата носталгия не изгражда разрушени крепости (каквото прави реставриращата), но с помощта на фотографския образ се умилява от разрушеното, от изоставеното, за да (пре)нареди и (пре)разкаже (невъзможна или възможна) история. Благодарение на запазения и оцелял през времето фотографски документ, рефлексиращата носталгия се сдобива с най-яркото си и категорично средство, с което (без)личната история на индивида се издига до мащаба на документирана историческа истина, която (пре)написва колективния културен наратив на обществото.

Фотографията запечатва като в плик съществуващото и всеки снимащ поставя в този плик обекта на фотографския си поглед, но заедно с фотокартичката вътре попада и неговото субективно *писмо*, което отразява социално положение и индивидуална културна преценка: „снимките са свидетелства не само за нещо съществуващо, но и за видяното от даден индивид; не просто запечатване, а оценка на света.“ (Зонтаг, 1999: 99) „Човек се страхува – и стреля. – пише Сюзан Зонтаг – Но когато изпитва носталгия, прави снимки.“ (Зонтаг, 1999: 19).

ФИЛОСОФИЯ НА ФОТОГРАФИЯТА

Представянето на възлови за разбирането на фотографията теории тук е с цел да се проследи генезиса на философско и културологично осмисляне на фотографията. Идеята е да се открие „епистемологично изместване“, заскобяване на технологичния генезис – което е фокус на други вид изследване – и да се отиде към резултата, към фотографското изображение, което като носител на памет и проекция на минало реферира към специфични тропи на носталгията.

Невъзможно е да се отдели процесът по създаването на фотографско изображение от неговите формални, естетически и социални измерения. Изобразителното и същностно значение на фотографията като знак, индекс, следа и отпечатък се разглежда от редица философи, за които основна цел не е типично фотографското, но в своите изследвания те неминуемо прибегват до примери от фотографията, тъй като нейната репрезентативна същност отговаря на научните им търсения.

Възможно ли е да се изгради структурирана теория на фотографията? Според английския артист и писател Виктор Бъргин това е невъзможна по своя смисъл мисия. Фотографският медиум може да има физично измерение, химическа структура или интегрална схема, фотографският образ може да показва, разказва или разкрива определен миг реалност, но какво означава всичко това без гледащия този образ, без емоционалния поглед на един субект?

Ясно е, че снимката действа като катализатор – вълнуваща умствена дейност, която надхвърля онова, което дава самата снимка. От това следва, че теорията на фотографията трябва да вземе предвид активното участие на умствените процеси на зрителя и че такъв разказ ще има съществено място в теорията. (Burgin, 1982:9)

Полето на теоретичното осмисляне на фотографията се пресича от множество различни културни и научни системи, от което в частност географията на теорията не се стеснява или категоризира, а проектира флуидна и интердисциплинарна свързаност с всички тях.

Американският философ Чарлз Сандърс Пърс (1839–1914) формулира основни понятия в семиотиката и представя отговор на въпроса „Що е знак?“. Пърс не се интересува от специфичната знаковост на фотографския образ, но размишленията му водят нишката на критическата мисъл и определят теоретичния интерес, който преминава от мимезис, обективно пренасяне, физическа достоверност и реалност до дискурси за социалната употреба, културна конвенция и архетипен код на фотографското изображение. По-интересното в теорията на Пърс е признаването на динамичното несъответствие между знак и обект, за липсата на застиналост и едновременност, защото между тях застава понятието време. Френският теоретик на фотографията Филип Дюбоа разкрива иманентната същност на фотографския знак в теорията на Пърс и признава, че „се преодолява примитивната и изкривяваща погледа концепция за фотографията като мимезис и премахва от пътя епистемологичната пречка на подобие между образа и неговия референт.“ (Dubois, 1983: 67)

Разширение на идеите на Пърс по отношение на знаковата и по-точно на индексалната същност на фотографията се среща в търсенията на американската изкуствоведка Розалинд Краус. Всъщност Краус не се интересува от фотографския образ коректно, а наслаждава неговата специфична характерис-

тика на индекс и документална изчерпателност върху функционирането на съвременното изкуство изобщо. Забелязва се трудната определимост на фотографското, когато репрезентативната му същност е поставена върху масата на философско съмнение и културна рефлексия. Неопределеността на фотографския образ и неговата възможност да прелее съдържание – от документална фиксираност и достоверност за събитие до тяхната заменяемост с друго значение и внушение – определя и взаимоотношението между фотография и носталгия и необходимостта от косвени доказателства за значението на документираната реалност. „Съединителната тъкан, свързваща обектите, съдържащи се в снимката, е тази на самия свят, а не тази на културна система.“ (Краус, 1986: 212)

„Ето ме мен самия мярка за фотографското значение“ (Барт, 2001:15). С това суждение френският мислител Ролан Барт (1915-1980) добавя още една категория в осмислянето на фотографията. Това е субектът на фотографското, който с присъствието си и движението на гледащ едно изображение привнася така необходимия живот на представлението, наречено фотообраз. И ако Чарлз Пърс допуска времето като част от корелацията обект-образ-знак, то Барт категорично заявява неизменната свързаност на фотографското с времето, но също и определящата интенционална връзка между снимката и гледащия. Фотографията – признава Барт – „осъществява нечувано смесване на реалност („Това е било“) и истина („Това е!“); превръща се едновременно в установяваща и възклицаваща; докарва изображението до онази безумна точка, където афектът (любовта, състраданието, скръбта, поривът, желанието) е гарант за битието. Тогава тя наистина се доближава до лудостта, достига до „безумната истина“ (Ibid:131).

Колкото и да е ясно видим като аналог на действителността, фотографският образ се консумира и декодира с определен запас от знаци, който запас зависи от социални, културни и цивилизационни нива на съзнание у зрителя или, знаците предполагат известен код. „Следователно фотографският парадокс се състои в едновременното наличие на две послания, едното без код (фотографския аналог), другото с код („изкуството“, тоест обработката или „писмото“, тоест реториката на фотографията.“ (Ibid:509). Реториката на образа, както го описва Ролан Барт, не е невинна сцена, на която съжителстват без проблеми различните послания, а е по-скоро дискурс, способен да позиционира и подчини своя предмет.

Само няколко години след публикуването на Бартовата „Camera lucida“ през 1983 г. се появява сборникът с есета на Филип Дюбоа – „L'Acte photographique“, който подобно на Чарлз Пърс и Розалинд Краус предпоставя като основна характеристика на фотографията първо наличието на физическа връзка между обект и изображение и, второ – фактът на „светлинния отпечатък“ като проекция на светлината върху очувствена към нея повърхност. Филип Дюбоа не отхвърля реализма на фотографския процес, но признава, че „ре-

ференциалната ситуация“ обхваща многостранния облик на фотографията, в който са включени не само физико-химическата специфика на процеса, но и позициите на фотографа и зрителя в техните социални роли. За да обоснове все пак първостепенното значение на репрезентацията – следата – в своята аргументация Дюбоа използва семейния албум, което прави и Пиер Бурдийо, но в различна интерпретационна посока. Дюбоа смята, че основната характеристика на подобна фотография притежава именно „статут на индекс“, с което и потвърждава теорията на Барт за играта и парадоксалния характер на фотографията. Снимката утвърждава това, което е било, но това съвсем не означава, че определя отношението към самата снимка и към нейното съдържание. Реалността върху една фотография е неотменима и принципна част от нейното послание, но въпреки „лепилото“ на реалното, една фотография не означава нищо, докато не я декодираме в определен смисъл.

Френският философ и изкуствовед Жорж Диди-Юберман предпоставя ясната диспозиция между отпечатък и оригинал – за да има отпечатък, трябва да е отстранен оригиналът. А Петер Гаймер, в своята книга „Теории на фотографията“, цитира Диди-Юберман: „отпечатъкът никога не може да представи чисто присъствие“ (Гаймер, 201: 57) Фотографският образ е само следа от вече несъществуващо минало, може да се репродуцира това минало, може и да се интерпретира, но екзистенциално (по Барт) не може да се повтори.

ФОТОГРАФСКИЯТ ОБРАЗ – ДОКУМЕНТ И МОНУМЕНТ

В книгата „В памет на паметта“ руската писателка Мария Степанова разсъждава върху поставен от френския философ Жак Рансиер въпрос за историята, в който той противопоставя „документа на монумента“ (Степанова; 2019: 46). За Рансиер документът е сух и неангажиращ отчет за едно събитие, като целта е да се направи паметта официална. На обратната страна е монументът като лично свидетелство за човешките дела, което може да се открие в стара рокля, в скъсан тефтер, да се прочете в завързани с панделка купчина писма или да се разгледа в семеен фотоалбум.

Чрез специфичните си качества на следа и отпечатък фотографията реконструира време и пространство, или с тези свои белези фотографията е способна да изпълнява условията на документа. Но това, което може да се открие в любителска и в т.нар. „намерена“ фотография е точно монумента – срещата с индивидуалното време на някой друг, визуализация на нечие лично, но чуждо пространство.

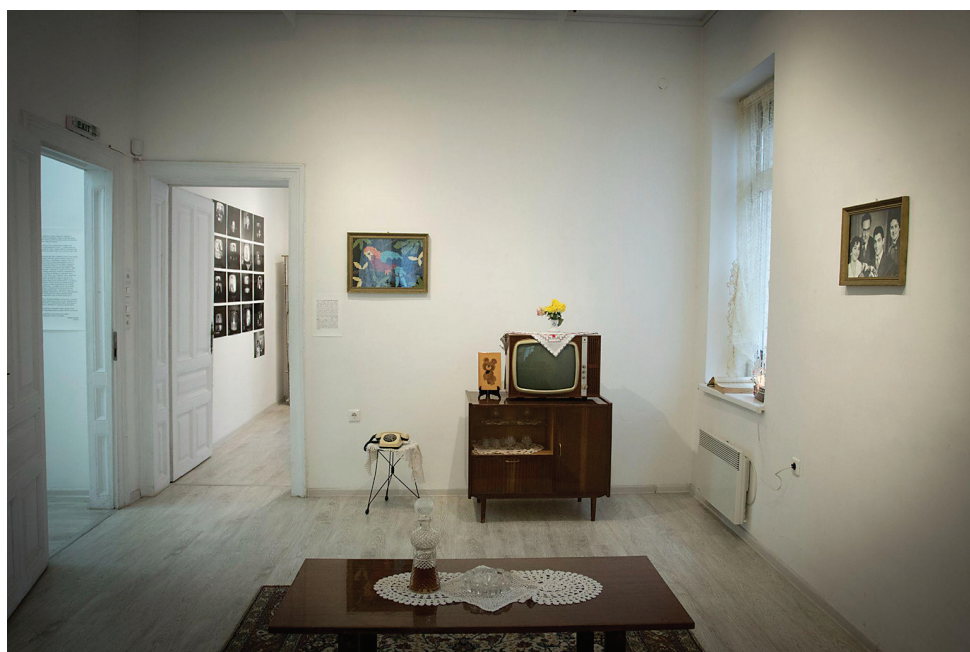
Какво е намерена фотография? С този термин се обозначават снимки, които най-често са анонимни фотографии, част от семеен албум, намерени по битаци и пазари. Най-общо това са обикновени снимки, направени за лично ползване от непрофесионалист, но също така може да са и професионални фотографии, които имат единствено илюстративен, информационен смисъл

и са били използвани в медицина, криминалистика, армия, изследователски институти и други подобни. Общото между всички тях е, че са направени без претенцията за професионално или художествено излагане, но след „обработката“ и селекцията на артист и колекционер получават различно естетическо значение.

Веднага след създаването си фотографията е преоткрита и използвана в изкуството като намерена. Снимката е измъкната от боклука, обработена и подредена в конструкция, която липсва на оригинала, но точно такава чужда идея е привнесена от колекционера, който с това си деяние се трансформира от събирач в автор. Срещата и запознанството с важни и маловажни моменти от живота на един непознат човек предлага неподозирани възможности за интерпретация, но също и манипулация. Повечето колекционери, които работят с визуален архив от любителска или „намерена“ фотография, подхождат творчески към събрания материал. Те конструират своя идея от повтарящи се елементи, композиция или някакъв друг впечатляващ с присъствието си обект. Когато един артист, художник, колекционер открие своята *червена* нишка, той експлоатира визуалния набор от фотографии с цел да създаде различна от видимата, но собствено съдържаща се в различните образи история. Извършва се своеобразна експроприация на история, която се експлицира във визуален разказ, но с изявения личностен почерк на разказвача – колекционер. Разказ, който от шеговит или куриозен фотороман може да се превърне в достоверна и културно значима фотоистория.

IMAGINARY ARCHIVE И „СЕМЕЙСТВО СТОЯНОВИ“

Подобна трансформация осъществява и Тихомир Стоянов, който от фотограф на различни събития се превръща във водещ колекционер на намерена фотография в България, автор и създател на фотокниги и изложби. Началото е някъде през 2008–2009 година, когато седмичните разходки до битака и събирането на смешни и интересни снимки се превръща от неделно хоби в активно артистично занимание.



Изложба „Семейство Стоянови“ в галерия Синтезис, фотография: Галина Йотова

Една от първите изложби, представяща намерена фотография в България и наречена „Семейство Стоянови“, беше изложена през февруари–март на 2018 година в галерия Синтезис, София. „Семейство Стоянови“ е измислена фамилия, но притежава богата фотоистория и профил в Инстаграм – Imaginary Archive³. Тяхната кутия със снимки всъщност е част от богатия архив на Тихомир Стоянов.

Организирането на намерената фотография в рамките на визуален разказ и преминаването на границата от фикционално и виртуално в реално и пространствено измерение изиграва лоша шега на фамилията. В изложбата семейството се сдобива освен с история, но и с дом. В галерията се разполагат познати фотьюйли с плюш, холна масичка, декоративно шише с вишновка, везано ръкоделие върху стар телевизор, тюлени перденца и списание „Жената днес“ от 70-те. Желанието да се интериоризира един домашен свят, какъвто е изобразен във фотографиите, се препъва в буквалността на вещите. Защото намирането и поставянето на други, кодиращи време и смисъл обекти би трябвало да казват нещо повече от присъствието си в пространството, но единственото, което правят е, че извеждат функцията на представителност от фотоизображенията и подменят същността на изложените по стените фотографии в илюстративен материал и декорация. Намерената фотография отно-

³ <https://www.instagram.com/imaginaryarchive/?hl=en>

во се е изгубила. Един път открита случайно, след това обгрижена и обмислена, тя преднамерено е запратена в изначалната си същност на vernacular (домашна, одомашнена), или още един път е подхвърлена сред ненужните вещи на историята. Решението изложбата да бъде поставена в „среда“ по-скоро гъделичка удоволствието от надничането през ключалката – актуализирано наблюдение, което се асоциира с актуални риалити формати и воайорството на социални мрежи и меди.



Изложба „Семейство Стоянови“ в галерия Синтезис, фотография: Галина Йотова

Изложбата презентира носталгичната същност на фотографията, репрезентира уж едно „друго време“, но колкото и рационалната мисъл да го поставя в конкретни исторически параметри, емоционалната памет рефлектира върху същото това „друго време“ като изгубено детство и отишла си младост. Експонираното чрез фотографията минало стеснява динамичните възможности на актуалното настояще – то сякаш спира хода си, за да се пренесе „тук“ и за да продължи да съществува „сега“ същото онова уж изчезнало „друго време“.

Изложбата поставя един важен, но неразработен, а може би и неразбран от автори, куратор и публика въпрос, а това е въпросът за етическия компонент в работата със семейни фотографии. Щом като тези снимки са от личен албум или архив, то те не са предназначени за публично експониране, най-малкото са били част от една родова памет и тяхното излагане на показ, особено в режим на съществуване, различен от първоначалния, извежда на преден план въпросът: защо и как се излагат публично подобни снимки? Защото освен

представителност и социология, в експонирането на семейни снимки при същества и усещането за незаконно и нечистоплътно нахлуване в чужд на нас – публиката интимен свят. Чувствителният зрител преживява смущението от тази разобличена откритост, която в съвременния свят се води за свобода и право на изразяване, но е и сигнал за добре прикрита психична и духовна тревожност. И веднага идва въпросът: защо непременно трябва да се измисля история с тези снимки? Защо не им се позволява да останат мълчаливи свидетели?

„Семейство Стоянови“ имат реално шанс да пребъдат, да останат завинаги незабравени в етера от безброй други изличени, унищожени и отлъчени от паметта малки и големи фамилии, родове, дори народи. Колекционирането на намерена фотография, нейното архивиране и подреждане актуализира не само (на)личната биография, но удовлетворява изискванията и на голямата история. Като разкрива документалната значимост на намерени предмети и фотографии, артистичната работа с тях откроява и характеристиката им на монумент, зад който обаче винаги се спотайва сянката на носталгията. Рефлексиращата носталгия и нейният най-силен експлицитен проявител – фотографският образ – настояват да бъде разказана история, дори измислена, защото миналото не само живее „вечно“ в една фотография, но говори за себе си в сегашно време. Проблемът на здравословния скептицизъм е, че „старият свят не може да бъде обновен – не и с цитати – и това е най-скръбният и донкихотовски аспект на фотографската дейност.“ (Bourdieu, Boltanski, Chamboredon, 2003: 85)

В книгата „За фотографията“ Сюзан Зонтаг пише, че „фотографиите, които превръщат миналото в артикул за потребление, са пример за съкратена процедура“ (Зонтаг, 1999: 77) с уточнението, че тази процедура е „упражнение по сюрреалистичен монтаж и сюрреалистично съкъсяване на историята“ (Ibid). Тази констатация работи адекватно в артистичната употреба на намерената фотография. Извадени от праха на историята негативи и снимки не са само артистична приумица на колекционер с усет за пазарни тенденции, не са и изхвърлени вещи, които вместо в контейнери за боклук преживяват тленността си в музейни кутии, те са памет и рефлексия за руините на паметта. Една фотография, запечатала хора и места, може и да промени установена историческа парадигма, но не може да отмени факта на самото събитие, защото най-голямото предимство на любителска и намерена фотография е, че дава шанс да съществуват паралелно и „истина“ и „лъжа“. Намерената фотография, също като намерената вещ е „неподправено късче от околния свят“ (Ibid:78).

И ОТНОВО ЗА ПАМЕТТА

В есето „Uses of Photography“, посветено на Сюзан Зонтаг, английският поет, философ, артист Джон Бърджър създава любопитен паралел между паметта и християнското тайнство на опрощение: „Паметта предполага опре-

делен акт на изкупление. Това, което се помни, е спасено от нищото. Това, което е забравено, е изоставено.“ (Berger, 2013: 215) Бърджър предполага наличието на „свръхестествено око“, което спекулативно може да се приравни до абстрахиращия обектив на една фотокамера, която поема отговорността какво да бъде запечатано, оттам и запомнено, и какво да бъде пренебрегнато и забравено.

Традиционното разбиране за архива като трезор на паметта постепенно, почти неусетно променя своята епистемологична същност и с помощта на цифровата мрежа и глобален интернет смени не само обиталището си, но и онтологичното си значение. В сегашното време на дигитализирани емоционални, психически, политически и културни прояви на субекта, интернет е този кенотаф, този всеобщ гроб, в който образи, спомени, събития пропадат във въртопа на мрежата. В „млякото“ на интернет начало и край губят своя онтологичен смисъл, линейното време е без значение – историите *on-line* не се движат между минало и бъдеще: „когато ги изключиш, просто изчезват, когато ги включиш, те са в настоящето“ (Рушкоф, 2018: 77).

По същия начин разпръснатите в етера на мрежата фотографски образи не осъществяват онзи преход, характерен за технологията на модерното време – от оригинал през копие, при който всяко следващо копие погубва не само аура (по Бенямин), но с техниката на аналогова репродукция се съсипва и самият оригинал. В дигиталния свят всеки следващ образ не е отдалечаване от оригинала, а е мултиплициране на оригинала. Разликата е единствено в структурата – образът не е преобразуван се в спомен за предишно състояние оригинал, а е клонинг – чисто и неомърсено от праха на времето повторение. Средствата за пренос на виртуални образи и данни – екраните на компютри, телефони и т.н. – се преобразяват в представата за огледало, което не действа като огледало – то не съобщава нищо, не казва истината, а показва невинната форма на собствените ни (изкривени) желания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Носталгия и фотография са странна двойка. Ако носталгията търси пространство и време в миналото, в което спокойно да събуе стягащите обувки на сегашното, то фотографията е екранът, върху който се проектира неудовлетворението от настоящето и страха от непредвидимостта на бъдещето.

Една от същностните задачи на фотографията е в запазването на памет за живелите и живяното преди, но с развитието и обособяването ѝ като самостоятелно художествено звено тази характеристика се явява само вторичен показател – от следа и белег за реалността, на фотографията ѝ се налага да удържа последвалите обяснения като знак, индекс и код без конотация.

Новите културни и естетически прояви на носталгията вече са овладели стратегически позиции в социалните мрежи и забавленията, а с навлизане-

то на дигиталните устройства сред широките маси технологични и медийни компании залагат на сладката омая на носталгията. Фотографският образ в черно-бяло, сепия или избелели цветове завладява очите на гледащия, танцува в шлагерен унисон с тъгата и мисълта за отминало детство, пропиляна младост или провален живот, и без да иска тръгва по пътеки, утъпкани от социо-културни шаблони и предразсъдъци.

Фотографията не само се промени през изминалите десетилетия, но от аналогова и сравнително труднодостъпна техника и практика се превърна в лесна цифрова играчка, която всеки притежава в телефона си. Защо любителска и стара фотография маркира носталгията? Може би защото тя се явява един по-пряк път към постигането и разбирането на настоящето – „може да се твърди, че пътят към настоящето по необходимост приема формата на археология.“ (Агамбен, 2021: 27)

Носталгията не е измислена болест, причинена от тъгата по отминаващото безвъзвратно време, но като фотографски образ се оказва и добронамереното острие на скалпел, което премахва тумора от безсмислието и консумеризма на съвременното общество, и заедно с ореола на позастарял ретро образ възстановява тялото и духа на свят, който, програмиран със страха пред старостта и смъртта, остава вечно млад върху лъскавата фотографска и филмова следа.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Агамбен, Дж. (2021) *Що е?* София: Критика и хуманизъм [Agamben, Dzh. (2021) *Shto e?* Sofia: Kritika i humanizam].
- Базен, А. (1988) *Що е кино?* В: Знеполски, Ив. (съст.) *Из историята на филмовата мисъл*, Т. II. София: Наука и изкуство [Bazen, A. (1988) *Shto e kino?* V: Znepolski, Iv. (sast.) *Iz istoriyata na filmovata misal*, Т. II. Sofia: Nauka i izkustvo].
- Барт, Р. (2001) *Camera Lucida. Записки за фотографията*. София: Агата-А [Bart, R. (2001) *Camera Lucida. Zapiski za fotografiyata*. Sofia: Agata-A].
- Барт, Р. (1991) *Въображението на знака*. София: Народна култура [Bart, R. (1991) *Vaobrazhenieto na znaka*. Sofia: Narodna kultura].
- Бёрджер, Дж. (2014) *Фотография и ее предназначения*. Москва: Музей за съвременно изкуство Гараж и Ад Маргинем Пресс [Bërdzher, Dzh. (2014) *Fotografia i ee prednaznachenia*. Moskva: Muzey za savremenno izkustvo Garazh i Ad Marginem Press].
- Бояджиев, Ц. (2014) *Философия на фотографията*. София: Изток-Запад [Boyadzhiiev Ts. (2014) *Filosofia na fotografiyata*. Sofia: Iztok-Zapad].
- Гаймер, П. (2011) *Теории на фотографията*. София: Изток-Запад [Gaymer, P. (2011) *Teorii na fotografiyata*. Sofia: Iztok-Zapad].
- Зонтаг, С. (1999) *За фотографията*. София: Златорог [Zontag, S. (1999) *Za fotografiyata*. Sofia: Zlatorog].
- Кракауер, З. (1988) *Природата на филма (Реабилитация на физическата реалност)*. В: Знеполски, Ив. (съст.) *Из историята на филмовата мисъл*, Т. II. София: Наука и изкуство [Krakauer, Z. (1988) *Prirodата na filma (Reabilitatsia na fizicheskata*

- realnost). V: Znepolski, Iv. (sast.) *Iz istoriyata na filmovata misal*, T. II. Sofia: Nauka i izkustvo].
- Рушкоф, Д. (2018) *Шок от настоящето. Когато всичко се случва сега*. София: Виа Летера [Rushkof, D. (2018) *Shok ot nastoyasheteto. Kogato vsichko se sluchva sega*. Sofia: Via Letera].
- Степанова, М. (2019) *В памет на паметта*. Пловдив: Жанет 45 [Stepanova, M. (2019) *V pamet na pametta*. Plovdiv: Zhanet 45].
- Якобсон, Р. (1988) Разговор за киното. В: Знеполски, Ив. (съст.) *Из историята на филмовата мисъл*, Т. II. София: Наука и изкуство [Yakobson, R. (1988) *Razgovor za kinoto*. V: Znepolski, Iv. (sast.) *Iz istoriyata na filmovata misal*, T. II. Sofia: Nauka i izkustvo].
- Berger, J. (2013) *Understanding a Photograph*. Penguin Books Limited.
- Boym, Sv. (2001) *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- Bourdieu P., Boltanski, L., Castel, R., Chamboredon, J.-Cl. (2003) *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. 2^e éd.. Paris: Les éditions de Minuit.
- Dubois, Ph. (1992) *L'Acte photographique*. Editions Labor.
- Krauss, R. (1986) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge MA/London: The MIT Press Cambridge.
- Starobinski, J. (2016) *Le concept de nostalgie*.

МИТОВЕ ЗА ИЗНАСИЛВАНЕТО И СЕКСУАЛНАТА
ЗЛОУПОТРЕБА С ДЕЦА В БЪЛГАРИЯ:
РЕЗУЛТАТИ ОТ ИЗСЛЕДВАНЕ СРЕД СТУДЕНТИ
В ПЕТ УНИВЕРСИТЕТА

АЛЕКСЕЙ ПАМПОРОВ

С понятието „митове за изнасилването“ в социалната психология и социологията се обозначават културно обусловените стереотипи за вината на жертвите, свързани с широко споделяни предразсъдъци относно полово-специфичните разлики в поведението на мъжете и жените в дадено общество. По аналог с „митовете за изнасилването“, изследването предлага скала с „митове за сексуалната злоупотреба с деца“, като преди това въвежда ясно разграничими дефиниции за „сексуално насилие“, „сексуален тормоз“ и „сексуална злоупотреба с деца“ – каквито липсват в актуалното българско законодателство към момента на теренната работа.

Настоящата статия представя резултати от изследване, проведено през 2018 г. сред студентите от пет специалности в пет български университета. Данните от самодокладването показват, че еднократно жертва на сексуален тормоз или насилие са били 10,4% от студентите, а други 3,1% са били жертви повече от веднъж. Приблизително 7,4% от студентите се определят като жертва на сексуална злоупотреба от възрастен към дете, а 1,4% – като жертва с извършител по-голямо дете към по-малко. Жените са жертва в 96,7% от случаите на сексуален тормоз и сексуално насилие, а мъжете са насилници в 98,4% от тези случаи. Хомосексуално насилие се наблюдава в 3,3% от случаите. Около 4,2% от всички студенти са претърпели сексуален тормоз или насилие под 14 г. възраст, докато 7,7% са претърпели сексуален тормоз или насилие преди да навършат пълнолетие. За разлика от сексуалния тормоз, и сексуалното насилие, при жертвите на сексуална злоупотреба с деца не се наблюдава статистически значима разлика. Жертва са били 5,3% от момчетата и 8,8% от момичетата.

Изследването разработва собствена система от косвени индикатори за оценка на сексуалното насилие, преживяно до 18 г. възраст. В този случай се наблюдава силно изразено нормализирано насилие, основано на пола, при което огромен дял от момичетата са жертви на нежелано шляпване или опипване по задника, опипване на гърдите или на вербална сек-

суална агресия. Приблизително 5% от жените са били жертва на секс с проникване, когато са се намирали в безпомощно състояние. Нормализирането на насилието много добре се очертава през призмата на митовете за изнасилването и митовете за сексуалната злоупотреба с деца. Оказва се, че не просто жените, но и самите жертви са склонни да виктимизират жените-жертви на изнасилване, като показват относително високи нива на съгласие с твърдението „Ако жената не се съпротивлява – не може да се счита за изнасилване“.

Ключови думи: Митове за изнасилването; Сексуално насилие; Сексуален тормоз; Сексуална злоупотреба с деца; Насилие основано на пола

RAPE AND CHILD SEXUAL ABUSE MYTHS IN BULGARIA: OUTCOMES OF A SURVEY AMONG STUDENTS AT FIVE UNIVERSITIES

Alexey Pamporov

In the social psychology and sociology, the concept of “rape myths” refers to culturally grounded stereotypes of victim-blame, related to widely shared prejudices about the behavioral gender-based differences between the male and female individuals in a given society. Using the same methodological approach as the ‘rape myths’ scale, the study proposes a scale of ‘child sexual abuse myths’. Meanwhile it is introducing clearly distinguishable definitions of ‘sexual abuse’, ‘sexual harassment’ and ‘child sexual abuse’ – which are absent in the current Bulgarian legislation at the time of the field work.

This article presents some survey outcomes of a quantitative study conducted in 2018 among students of five majors at five Bulgarian universities. The self-reported data show that 10.4% of the students were victims of sexual harassment or sexual violence once and another 3.1% were victims more than once. Approximately 7.4% of students identified themselves as a victim of adult to child sexual abuse, and 1.4% as a victim of older to younger child perpetrator. Females were victims in 96.7% of sexual harassment and sexual assault cases and males were perpetrators in 98.4% of these cases. Homosexual violence occurred in 3.3% of cases. About 4.2% of all students were sexually harassed or assaulted under the age of 14, while 7.7% were sexually harassed or assaulted before they reached the age of majority. Unlike sexual harassment, and sexual violence, there was no statistically significant difference in child sexual abuse victims. 5.3% of boys and 8.8% of girls were victims.

The study developed an own system of indirect indicators to assess sexual abuse experienced up to the age of 18. It shows high levels of normalized gender-based violence, with a huge proportion of girls being victims of unwanted spanking, butt or breast groping, or verbal sexual aggression. Approximately 5% of women have been victims of penetrative sex when they were in a helpless condition or in unconsciousness. The normalization of violence is very well framed through the prism of rape myths and child sexual abuse myths. It appears that not just women but victims themselves tend to victimize female rape victims, showing relatively high levels of agreement with the statement ‘If a woman does not resist – it cannot be considered rape’.

Keywords: Rape myths; Sexual violence; Sexual harassment; Child sexual abuse; Gender-based violence

1. ВЪВЕДЕНИЕ

Сексуалната злоупотреба с деца е глобален проблем, от който като жертви са засегнати между 2% и 62% от жените, както и между 3% и 29% от мъжете, в зависимост от изследваното общество и използваната дефиниция (Johnson,

2004; Modelli et al., 2012). Като предмет на изследване, сексуалната злоупотреба с деца [СЗД] влиза във фокуса на академичните изследвания едва в края на 70-те години на ХХ век, но относително бързо се формира масив от данни, от които личи многомерността на проблема (Browne & Finkelhor, 1986). Дори кратък преглед на някои основни публикации показва, че последиците от СЗД лежат в основата на множество психически разстройства: параноя, паническо разстройство, повишена тревожност, самоизолация и стигма, посттравматично стресово разстройство, дълготрайна депресия, саморазрушително поведение и опити за самоубийство, гняв и враждебност, агресия, злоупотреба с алкохол и наркотици, лошо самочувствие, затруднено доверие в другите, склонност към ревиктимизация, неправилна сексуална адаптация и неподходящо сексуално поведение. (Finkelhor, 1984; Browne & Finkelhor, 1986; Beitchman, 1992; Andrews et al. 2004). Презумпцията, че сексуалната злоупотреба с деца съществува само в онези страни, в които се събират данни и публично се говори за това, води до подценяването на проблема и отлагане на въвеждането на превантивни мерки (Finkelhor, 1994). Същевременно трябва да се има предвид, че статистиката за видовете СЗД и тяхната честота се случва предимно въз основата на ретроспективна информация, събрана от възрастни, което понякога може да доведе до изкривяване на данните и липса на адекватен обхват – поради спецификите на паметта и механизмите за подтискане на травмата. (Putnam, 2003). Всъщност, подтискането на травмата, срамът, страхът, недоверието и нежеланието да се разкрие онова, което се е случило, често пъти се дължат и на съществуващите в обществото митове за изнасилването и сексуалната злоупотреба с деца, които са в основата на недоверие, отхвърляне и фактическа ревиктимизация от страна на възрастните към преживяното от децата (Summit, 1983).

2. МИТОВЕ ЗА ИЗНАСИЛВАНЕТО И ПЕДОФИЛИЯТА

Теоретичната рамка на настоящето изследване е изградена върху т.нар. „митове за изнасилването“. Те представляват стереотипи за вината на жертвите, които варират в различните култури, но са основани на предразсъдъци за полово-специфичните разлики в поведението на мъжете и жените (Schwendinger and Schwendinger, 1974). Социалният проблем с този вид митове е, че понеже са интернализирани, могат да послужат за оправдаване на извършителите, доколкото често пъти са широко споделяни и от институционалните представители в системата на правораздаването (Burt, 1980; Hockett et al., 2016). Доколкото изнасилването е своеобразна форма на господство се наблюдава тревожен феномен, съгласно който в масовата култура, напр. филми и вестникарски репортажи, се появява образът на „героичния изнасилвач“. Всъщност, дори сюжетът на любовни романи понякога е изграждан върху представата, че „всяка жена иска да бъде изнасилена“ и нагласата „ако не мо-

жете да избягате, отпуснете се и му се насладете“. И двата мита на практика представляват измерения на дълбоко вкоренения предрасъдък, че жените нямат право над техните собствени тела, тъй като тези тела са „естествено“ притежание на мъжете (Brownmiller, 2005).

За измерването на разпространеността и споделянето на този тип стереотипи се използва т.нар. „скала за съгласие с културно специфични митове“ (*cultural myths acceptance scale*), разработена и утвърдена първоначално от Марта Бърт (Burt, 1980). В резултат на редица изследвания и необходимостта от културна и полово-специфична адаптация, инструментът е доразвит и надграден и в този си вид е познат и като „скала за съгласие с модерните митове за сексуалната агресия“ (*acceptance of modern myths about sexual aggression scale*; Gerger et al., 2007). На практика, митовете за изнасилването включват две категории стереотипи – митове за жертвите и митове за извършителите. От своя страна митовете за жертвите са два типа, в зависимост от биологичния пол на жертвата. Има митове за „женската вина“ при жените жертви напр. „тя си го търси“, „тя си го иска“, „тя си го е представяла в мечтите си“ и т.н., както има и митове за „не-мъжкостта“ на мъжете жертви, напр. „щом са го изнасилили сигурно е гей“, „истинският мъж може да се защити от сексуално посегателство“ и т.н. Митовете за извършителите също могат да бъдат обособени в два типа – митове за „вродената сексуална мощ на мъжа“ – напр. „мъжете винаги са готови за секс“, „мъжете не отказват секс“, и митове за „неосъзнатото деяние“ – „той не е искал да я нарани“, „нямаше да го направи, ако не беше пил алкохол“ и т.н. (Chapleau et al., 2008; Hayes et al., 2013; Johnson et al., 2014).

След два сексуални скандали в отделни американски университети, съвпаднали по време, телевизионният канал „Дискавъри“ разработва материал посветен на погрешните представи за педофилията (Niiler, 2011). За целите на това изследване и в духа на академичната практика, описана по-горе, те са разглеждани като „митове за педофилията“ и са представени накратко. Всяко от твърденията на дискавъри за „погрешни стереотипи“ е проверено и подкрепено с допълнителен преглед на съществуващи по темата проучвания.

1. *Педофилията е морален провал.* Всъщност редица медицински и психологически изследванията показват, че съществува голяма вероятност мозъците на педофилите да страдат от мозъчни наранявания, свързани с травми или злоупотреба с алкохол и наркотици и това да доведе до проблеми с контрола на импулсите по принцип (Fumagalli, Pravettoni & Priori, 2015; Massau et al., 2017; Bach & Demuth, 2018)
2. *Педофилите обикалят местните детски площадки или интернет за жертвите.* Всъщност, криминологичните изследвания показват, че представата за „страховития непознат“ е погрешна и тези случаи са сравнително редки. Повечето деца стават жертви на хора, които познават добре и са изградили доверие у тях: роднина, учител, треньор, свещеник (Whitaker et al., 2008; Ferragut et al., 2021).

3. *Гей мъжете са по-склонни да бъдат педофили.* Този мит е отхвърлен от редица професионални психологически и педиатрични асоциации, но продължава да доминира общественото мнение и води до силно изразени негативни нагласи за гей-хората като родители. Той е в основата на изключително ниските нива на съгласие с твърдението „Мъжките гей двойки и лесбийските двойки трябва да имат същите права да осиновят дете, като хетеросексуалните“ в България – приблизително 10,7% към 2017 г., както показва последната вълна на Европейско изследване на ценностите (Halman et al., 2022).
4. *Жертвите на сексуална злоупотреба с деца завинаги остават „повредена стока“.* Фактът е, че значителна част от педофилите, са били малтретирани като деца. Но съществуват изследвания, които показват, че възстановяването и преодоляването на последиците от СЗД са напълно възможни, ако жертвата изгради интимна връзка с подкрепящ партньор и получи активна и навременна психологическа терапия, неформално и формално образование, състрадание и емпатия, и ако успее да осъзнае, че вината е на насилниците, а не я търси в себе си (Arias & Johnson, 2013).
5. *Педофилите не могат да се спрат всеки път, когато видят дете.* Действително, педофилията и сексуалната злоупотреба с деца се намират в пряка корелация, но същевременно това са две различни социални патологии и взаимовръзката между тях представлява по-скоро спектър от пет различни варианта: (а) извършителят е педофил и осъществява сексуална злоупотреба с дете; (б) извършителят злоупотребява сексуално с дете, но не е педофил; (в) лицето е педофил, но не извършва сексуални престъпления; (г) лицето извършва сексуално престъпление срещу дете, не е педофил, но има друго психическо разстройство; (д) извършителят е педофил, реализирал е СЗД, но допълнително има придружаващо личностно разстройство (Abdalla-Filho, 2020;). Казано иначе, някои педофили искат трайна връзка само с едно конкретно дете, други имат типологични предпочитания към пол и/или възрастова група, а трети са „ситуационни опортюнисти“ и злоупотребяват с всяко дете, което им е под ръка (Blagden et al., 2018).
6. *Няма лечение освен затвора.* Истината е, че това все още е сериозна правна и етическа дилема, свързана с пропорционалността на наказанието и човешките права на извършителя (Hicks, 1993; Flack, 2005), но в множество страни вместо ограничаване на свободата се практикува андрогенна депривация (Silvani, Mondaini & Zucchi, 2015), която може да бъде доброволна и с превантивно-терапевтичен характер (van der Meer, 2014), но може да бъде и под формата на задължителна химическа кастрация с траен публичен наказателен ефект (Smith, 1998).

3. МЕТОДОЛОГИЯ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Някои международни публикации обръщат внимание, че анализите често се фокусират върху последиците от СЗД, но всъщност различните изследователи работят с различни дефиниции, които често произтичат от законодателната рамка и културните традиции в съответната държава. Така например, няма консенсус около пределната възраст на детството и се наблюдават дискусии в интервала 10–18 г. Няма съгласие относно понятието „сексуално поведение“, защото половият акт с проникване е несъмнен консенсус, но за много други измерения на интимността различните култури имат различни разбирания. По същата причина няма съгласие и за понятието „злоупотреба“, защото в някои култури е нормално родители да спят в едно легло с децата си и до по-късна възраст или е нормална взаимната голота на родителите и децата и съответно не се проблематизира, а в други това би се тълкувало различно (Naugaard, 2000). Разликата в работните дефиниции на отделните изследвания се отразява и на възможността да се направи прецизна и еднозначна статистическа оценка на дела на засегнатите деца (Wyatt & Peters, 1986). Като цяло дефинициите стъпват на три основни опорни точки: определяне на това кой може да бъде извършител; определяне на това какво е извършено и определяне на способността да се разбере действието и да се даде съгласие (Mathews & Collin-Vézina, 2019). В това отношение като първи добър международен стандарт се приема дефиницията на Световната здравна организация, публикувана през 1999 г. :

Сексуална злоупотреба с дете е въвличането на дете в сексуална дейност, която той или тя не разбира напълно; за която не е в състояние да даде информирано съгласие; или за която детето не е подготвено от гледна точка на своето развитие и не може да даде съгласие; или която е нарушение на законите или социалните табу на обществото. Сексуалната злоупотреба с деца се доказва от наличието на тази дейност между дете и възрастен или друго дете, което поради своята възраст или развитие се намира във взаимоотношение на отговорност, доверие или власт, като дейността е предназначена да достави удоволствие или задоволи нуждите на другото лице“ (WHO, 1999; превод на автора).

Ситуационният анализ на децата и жените в България алармира, че децата във възрастовата група 14–17 години са най-уязвими на престъпления и насилие, съгласно официалните статистически данни, но подчертава, че съобщаването и разследването на престъпления срещу жертви на по-малка възраст е затруднено от прилагането на сега съществуващите законови процедури за установяване и разследване, които не винаги са съобразени с възрастовите особености на децата. В това отношение, момичетата са по-често от момчетата жертви на престъпления против личността – особено блудства, изнасилвания, сводничество и отвличане с цел разврат, отвличане и противозаконно

лишаване от свобода и трафик на хора, както престъпления против брака, семейството и младежта. Като особено тревожен факт е изведено заключението, че на фона на увеличаването на броя на престъпленията срещу деца (регистрирани от МВР), намаляването на броя на случаите на насилие над деца, с които работят отделите за закрила на детето, показва недостатъчния капацитет на тези отдели да предоставят услуги и подкрепа на децата, жертви на насилие (UNICEF, 2018).

Официални данни за броя на децата, жертва на насилие в България, се събират обобщено от Агенцията за социално подпомагане чрез Отделите „Закрила на детето“ на общинско ниво, както и от Министерството на вътрешните работи. И двете бази данни обаче фактически касаят само най-тежките случаи, които са достигнали и са били регистрирани от съответните публични органи и следва да се допусне, че реално съществуващите случаи на сексуална злоупотреба с деца в България са много повече от констатираните от държавните и общинските институции.

Понятието „**сексуална злоупотреба с дете**“ не е ясно дефинирано в българското законодателство. В § 1, ал. 11, т. „б“ от допълнителните разпоредби към Закона за закрила на детето, във връзка с определението за „дете в риск“ се появява обяснението „*което е жертва на злоупотреба, насилие, експлоатация...*“, но липсва ясно определен елементът на „сексуалност“. Във връзка със закрилата срещу насилие, в закона присъства понятието „сексуално насилие“ (чл. 11, ал. 3), но то също не е изведено като определение. Законодателят се е опитал да реши този пропуск посредством Допълнителните разпоредби на Правилника за прилагане на Закона за закрила на детето [ППЗЗД], където се появява дефиницията „*Сексуално насилие*“ *е използването на дете за сексуално задоволяване*. Това обаче значително стеснява кръга на обхванатите от закона случаи и не съответства на международната правна практика и не съответства на комплексния характер на сексуалната злоупотреба с деца. По тази причина, за целите на изследването е адаптирано понятието на Световната здравна организация, както следва: **Включването на дете (всяко лице под 18 г.) в сексуална дейност, за която детето: или не разбира напълно; или не би се съгласило, ако има предварителна информация за последиците; или не е психически и физиологически развито; или нарушава закона (всяко лице под 14 г., лица в близки роднински връзки). Във всеки случай, сексуалната дейност е насочена към удовлетворяване на нуждите на извършителя.**

Преди да отговорят на въпросите в анкетната карта, респондентите получават шоукарта с тази дефиниция, която е съпроводена и с допълнителен подробен (но неизчерпателен) списък с примери какво може да се счете за сексуална злоупотреба с дете, като са примери както с докосване, така и без докосване, както следва:

Някои примери за действия с докосване

- Докосване на гениталиите или интимните части на детето с цел сексуално удовлетворяване
- Склоняване на детето да докосне гениталиите или интимните части на някой друг
- Насърчаване на детето да играе сексуални игри или да прави секс, чрез поставяне на предмети или части на тялото (пръсти, език, пенис) в устата, ануса или вагината си с цел сексуално удовлетворяване
- Експлоатиране на дете за проституция или порнография

Някои примери за действия без докосване:

- показване на порнография на дете
- преднамерено показване на гениталиите на даден възрастен на дете
- фото и видео заснемане на дете в сексуални пози
- насърчаване на дете да гледа или да слуша звуците от полов акт
- неприлично гледане („зряпане“) на голо дете, докато се съблича/облича или се къпе подготвяне („зарибяване“) на дете онлайн, за да изпраща еротични снимки или видеоклипове; или за среща за секс „на живо“

Освен понятието „сексуална злоупотреба с дете“, за да може адекватно да се оцени травматичния сексуален опит на респондентите (и съответно риска от ревиктимизация и цикличност), предоставената предварително шоукарта включва и понятията „сексуален тормоз“ и „сексуално насилие“. Понятието „**сексуален тормоз**“ е въведено в българското законодателство чрез § 1, ал. 2 от Закона за защита от дискриминация като

всяко нежелано поведение от сексуално естество, изразено физически, словесно или по друг начин, с което се накърняват достойнството и честта и се създава враждебна, принижяваща, обидна, унизителна или застрашителна среда и, в частност, когато отказът да се приеме подобно поведение или принудата към него може да повлияе на вземането на решения, засягащи лицето.

Понятието е транспонирано от Директива 2006/54/ЕС на Европейския парламент, където сексуалният тормоз е определен като „всяка форма на нежелано словесно, несловесно или физическо поведение със сексуален характер, което накърнява достойнството Ви и Ви поставя в смущаваща, враждебна, деградираща, унизителна или обидна обстановка“. Така въведените дефиниции обаче не позволяват в достатъчно ясна степен да се направи разграничение между съдържанието на понятията „сексуален тормоз“ и „сексуално насилие“ (представено по-долу), а подобно припокриване би могло да „изкриви“ резултатите при провеждане на социологическо проучване, тъй като респондентите ще бъдат поставени в ситуация непрекъснато да проблематизират преживяванията си, което може да има и вторичен виктимизиращ ефект. По тази причина, за целите на проекта понятието „**сексуален тормоз**“ е адаптирано и изведено по следния начин: „Всяка форма на нежелано вербално или

невербално поведение със сексуален характер, което накърнява достойнството на дадена личност, чрез заплахата, враждебно или унижаващо отношение (без физическо съприкосновение с половите органи, устата, дупето, или гърдите)“.

Понятието „сексуално насилие“ от друга страна е въведено в българското право в Закона за защита от домашно насилие, където обаче в чл. 2, ал. 1 просто е изброено като един от видовете насилие, без ясна дефиниция за това. Посочената по-горе дефиниция от ППЗЗД („използването на дете за сексуално задоволяване“), е крайно ограничена, поради естеството на документа. Като цяло правната уредба в България в това отношение, особено Наказателният кодекс, търпи критика заради своята консервативност и неразпознаване на видове сексуални престъпления, отдавна обхванати в световната практика. Като добър международен стандарт в това отношение се приема дефиницията на Световната здравна организация, където сексуалното насилие е определено като:

Всеки сексуален акт, опит да се достигне до сексуален акт, нежелани сексуални коментари или намеци, или действия във връзка с трафик на хора или насочени по друг начин срещу сексуалността на дадено лице, чрез употреба на принуда, от всяко лице, независимо от връзката им с жертвата, във всякакви условия, включително, но не ограничено до дома и работата. (WHO, 2011; превод на автора).

Освен частичното припокриване с понятието сексуален тормоз (по отношение на сексуалните коментари и намеците), така формулираното определение представлява сложно съставно изречение, с множество елементи, което би затруднило разбирането в ситуация на социологическо анкетиране. По тази причина, за целите на изследването, понятието е адаптирано и опростено до: **Всяка форма на заплахата, прилагане на физическа сила и възползване от беззащитно състояние на дадена личност, което има за цел или е довело до физически контакт с цел удовлетворяване сексуалното желание на извършителя (независимо дали действието е насочено към половите органи, устата, дупето, гърдите, ръцете или краката на дадената личност).** По този начин, методологията на изследването въвежда ясно разграничение между понятията „сексуален тормоз“ и „сексуално насилие“. Първото понятие касае единствено психологическия комфорт и достойнството на жертвите, докато второто понятие пряко касае принуда и физически контакт. Представените по-надолу в текста резултати се отнасят именно до съдържанието на тези две понятия и не бива да бъдат четени или интерпретирани през други нормативни документи или определения.

Понеже винаги трябва да се има предвид с какви извадки и с какви данни се работи: за кого са представителни, дали са клинични, полицейски или събрани в друг контекст, както и какъв е инструментариумът за събиране на тези данни (Putnam, 2003), трябва да се каже, че за целите на изследването е реализиран модел на квотна извадка, съобразен с броя студенти в универси-

тет и специалност. Изследването на студенти решава и два методологически въпроса по отношение на изследването на сексуална злоупотреба с деца. На първо място, студентите са над 18 г., т.е. изживели са периода на детството в неговата цялост, но са и максимално близо до него. Може да се допусне, че за целите на едно ретроспективно изследване студентите са най-подходящата съвкупност, с „пресни“ спомени за целия отминал период. При активното и перспективното изследване на деца под 18 г., не е ясно фактически какво би могло да се случи или промени до навършването на пълнолетие. От друга страна, понеже са пълнолетни съгласно българското законодателство, студентите са напълно правоспособни да дадат информирано съгласие за участие в изследване на една чувствителна и травматична тема, какво в противен случай би следвало да се взема от родителите на децата и може да изкриви данните при подбора (при несъгласие в случаите на желание да се прикрият такива инциденти).

Представените по-долу данни са набрани посредством теренна работа в края на май-началото на юни 2018 г. сред студенти по Обща педагогика, Педагогика на обучението по..., Психология, Социална работа и Обществено здравеопазване, които се обучават в Бургаския Свободен университет, БУ „Асен Златаров“, Варненския Свободен университет, ПУ „Паисий Хилендарски“ и СУ „Св. Климент Охридски“. При теоретично планирани 960 анкети, реално изпълнената извадка обхваща 767 студенти, т.е. необхватът е 20%. Отказите са разпределени относително равномерно и няма компрометиране на специалност или университет за целите на анализа. В публикуваните по-долу в текста резултати, отговорите са претеглени в зависимост от реалния брой студенти в съответната специалност и университет, когато са правени генерализации за цялата изследвана съвкупност, т.е. данните са представителни за тази съвкупност. Данните са използвани в непретеглен вид, когато са правени и съпоставяни анализите по ключови демографски характеристики и типологизиращи фактори, като напр. преживяното насилие. Поради тази причина в някои случаи може да се наблюдават малки разминавания в относителните дялове относно цялата съвкупност и тези по специфични характеристики. Важно е да се подчертае, че изследваните специалности са силно феминизирани и дялът на мъжете в претеглените отговори е 15%, т.е. данните позволяват генерализация за изследваната съвкупност, но би било неправомерно това да се пренася като твърдения за българското общество по принцип. Съвкупността от изследваните мъже обаче достатъчно голяма, за да се направи релевантен статистически анализ на разликите при отговорите по пол.

Принципът на изграждане на въпросника е фуниевиден, като се върви от общите нагласи към частните травматични преживявания. Основната философия на подхода е да се спази фундаменталният етичен принцип *Primum*

*non nocere*¹ и да се избегне възможността за ревиктимизация на жертвите или вторично виктимизиране на извършителите. Въпросникът започва със служебна страница, която съдържа информация за проекта, информирано съгласие, предупреждение за риск от неприятни чувства, както и информация за контакт с екипа на проекта. Втората страница също е служебна и по функцията си представлява шоу-карта, на която са описани и изведени работните дефиниции, представени по-горе в методологията, така че всички респонденти да имат еднакво разбиране за понятията „сексуален тормоз“, „сексуално насилие“ и „сексуална злоупотреба с деца“, т.е. отговорите да са еднозначни и съпоставими.

Същинският въпросник започва с модул за усещането за риск, който има за цел да измери нива на ситуационна тревожност, свързани със сексуалното насилие, сексуалния тормоз и сексуалната злоупотреба с деца в четири различни ситуации: общо за страната, за населеното място, в което живее студента; за града, в който се намира университета, както и за кампуса на университета, в който учи студента. Модулът завършва със самооценка на потенциалния риск от сексуално насилие и тормоз във и извън кампуса на университета. Използвана е стандартна Ликертова скала със средна стойност, като за да се редуцира ефектът на централната тенденция има и възможност за отговор „не мога да преценя“.

Вторият модул представлява стандартизиран ретроспективен подход за изследване на личната житейска история във връзка със сексуалния опит, с фокус върху началото на сексуалния живот, като включва въпроси за сексуалната злоупотреба с деца, сексуалния тормоз и сексуалното насилие. Студентите, които са преживели тормоз или насилие повече от веднъж, биват анкетирани за първия и последния път, в който се е случило това. Целта на този подход е да не навлиза и да не търси всички възможни източници на травма, но същевременно да се обхване възможно най-ранен етап от детството и да се изследва възможно най-актуалния източник на травма и тревожност.

Третият модул включва стандартизиран въпросник за изследване на стереотипите по отношение на изнасилването и сексуалното насилие (т.нар. митове за изнасилването), които са предмет на настоящата статия. Включени са десет индикатора, обхващащи стеротипи от всички категории и типове: както за женската „вина“ и мъжката „сексуалност“, така и за извършителите. Трябва да се подчертае, че това не директно адаптиран вариант на Скалата за съгласие с модерните митове за сексуалната агресия, която включва 30 твърдения, а експертно дефиниран набор от ключови митове, които са преценени като вероятно най-изявените стереотипи в България, въз основа на опита на психолозите и социалните работници от Център за подпомагане на жертви на сексуално насилие „Вселена“ (гр. Бургас).

¹ Лат. „Преди всичко не вреди!“

На базата на резултати от оценката на сексуалната злоупотреба с деца в Англия (*Protecting...*, 2015), и във връзка със съществуващите „погрешни представи за педофилията“, разгледани по-горе, както и на базата на някои традиционни представи за половото съзряване в ромските общности в България (Kolev et al., 2011) – които представляват своеобразна културна нормализация на ранния сексуален старт и са класически пример за героизация на изнасилването (по дефиницията на Браунмилър (2005)), е разработена подобна скала с десет индикатора, която да мери стереотипите към сексуалната злоупотреба с деца.

4. РЕЗУЛТАТИ ОТ ИЗСЛЕДВАНЕТО

Резултатите от изследването показват, че относителният дял на лицата с първи сексуален опит под 14 г. е 16,4%. Като еднократна жертва на сексуален тормоз или насилие, съгласно работната дефиниция на изследването, се самоопределят 10,4% от студентите, а други 3,1% са били жертви повече от веднъж. Приблизително 7,4% от студентите се определят като жертва на сексуална злоупотреба от възрастен към дете, а 1,4% – като жертва с извършител по-голямо дете към по-малко. Жените са жертва в 96,7% от случаите на сексуален тормоз и сексуално насилие, а мъжете са насилници в 98,4% от тези случаи. Хомосексуално насилие се наблюдава в 3,3% от случаите. Около 4,2% от всички студенти са претърпели сексуален тормоз или насилие под 14 г. възраст, докато 7,7% са претърпели сексуален тормоз или насилие преди да навършат пълнолетие. За разлика от сексуалния тормоз, и сексуалното насилие, при жертвите на сексуална злоупотреба с деца не се наблюдава статистически значима разлика. Жертва са били 5,3% от момчетата и 8,8% от момичетата.

Изследването разработва и система от косвени индикатори за оценка на сексуалното насилие, преживяно до 18 г. възраст. В този случай се наблюдава силно изразено нормализирано насилие, основано на пола, при което момичетата са жертви: 47,4% са шляпнати или опипани по задника от човек, с когото не са в интимни взаимоотношения, 37,9% са били „обарани“ по гърдите също от такъв човек, а 33,4% са чули „Ще те скъсам от чукане“ или друга форма на агресивно изразено сексуално желание не от интимния им партньор. Същевременно, момчетата се очертават с ясен профил на насилници: 42,2% са шляпнали или опипали задника на момиче, с което не са в интимна връзка, 32,2% са опипали гърдите на такова момиче, 30% изнасящо са целунали по устните, а 4,4% са обладали момиче в безпомощно състояние.

Митовите за изнасилването и за сексуалната употреба с деца са представени на таблица 1 и таблица 3 през призмата на преживяното сексуално насилие и преживяната сексуална злоупотреба с деца, за да се изследва ефекта на травмата върху възприемането на стереотипите. Разликите в отношението към митовите по пол и по възраст са представени на таблица 2 и таблица 4, за

да се изследват полово-специфичните разлики в нагласите, както и разликите между отделните възрастови групи. Изследването установява, че не се наблюдава преобладаване на някой стереотип (т.е. няма стойности над 50%) в нито една от променливите, което показва, че те не „нормализирани“ и толкова широко разпространени сред студентите, колкото е първоначалното очакване на изследователския екип. По отношение на митовите за изнасилването почти не се наблюдават разлики в съгласието с формулираните твърдения при жертвите на сексуално насилие и сексуална злоупотреба с деца, сравнени с лицата, които не са били жертви. Въпреки това, трябва да се обърне внимание на факта, че самите жертви са склонни да виктимизират жените-жертви на изнасилване и показател за това е разликата по отношение на твърдението „Ако жената не се съпротивлява – дори ако вербално протестира (например: Не, не прави това!) – не може да се счита за изнасилване“. Тук може да се припомни, че подобен мит е широко споделян в масовата култура, например текстът на песента „Няма не искам“ на Слави Трифонов², а липсата на чувствителност по тази тема дори предизвика скандал във връзка с Европредседателството, когато в рекламния клип се появи изречение: „Помнете, тук „не“ може да значи „да“, в момент, когато в цяла Западна Европа течеше кампания срещу сексуалния тормоз и сексуалното насилие над жените под мотото „Не значи не!“³.

Повече статистически значими разлики се наблюдават между отделните възрастови групи. В случая обаче на става дума за систематична тенденция, а по-скоро за поколенчески разлики във възприятията на стереотипите. Например лицата на възраст 24–25 и 26–28 години (т.е. поколението 1990–1994, което се отличава и с най-ранен сексуален дебют) е значително по-склонно да оправдае случаите на изнасилване, ако жертвата или насилникът и жертвата са употребили алкохол. Същевременно най-младите студенти (18–21 г.) в значително по-висока степен споделят полово специфичните митове за мъжете: „не могат да бъдат принудени да правят секс“, „постоянно са готови да се възползват от всяка възможност за секс“, „мъжът не може да получи ерекция, ако не е възбуден“. Любопитно е, че тези стереотипи в значителна степен се споделят и от най-възрастните студенти (онези на и над 29 години), а общото и в двете съвкупности е регистрирания по-късен старт на сексуалния живот. Именно комбинацията от двата типа фактори показва, че стереотипите оказват влияние върху жизнения цикъл и разбирането за социално приемливото поведение – и обратното: житейската траектория въздейства върху поддържането на социалните митове.

За разлика от митовите за изнасилването, при митовите за сексуалната злоупотреба с деца се наблюдават значими разлики между жертвите на сексуал-

² „Няма не искам, няма недей и да избягаш само посмей. Ще повярваш с мене така: твоят не – за мене е да“.

³ <https://dariknews.bg/novini/sviat/evrodeputatka-iska-svalianeto-na-klipa-za-bylgarskoto-predsdatelstvo-video-2072178>

ни престъпления и онези, които не са претърпявали такива. Най-показателна е разликата по отношение на твърдението „Най-често сексуалната злоупотреба е извършвана от непознати“, където жертвите показват значително по-ниска степен на съгласие с това твърдение. Тук е важно обаче, изрично да се подчертае, че в България този мит има частично основание – поне според представените по-горе резултати, където се вижда, че „напълно непознатите“ представляват приблизително половината от извършителите на сексуален тормоз или сексуално насилие, а за сексуално насилие на случайно публично място знаят малко над 20% от респондентите.

Поколението на родените 1990–1994 (т.е. 24–28-годишните към момента на изследване) и в този случай значително се различава от останалите възрастови групи, като е склонно да препише този тип престъпления на извършители със специфични културни характеристики: мигранти и етнически малцинства, както и свещеници с обет за целибат. Както и при митовете за изнасилването, 26–28-годишните в най-голяма степен са склонни оправдаят сексуално престъпление, поради употреба на алкохол. От гледна точка на потенциалните публични политики, е тревожен фактът, че и при тези индикатори 18–21-годишните се открояват като неинформирани и наивни в своите представи за полово специфичната сексуалност и в значително по-висока степен от останалите студенти споделят представата, че ерекцията на момчето и липсата на възражение или тревога и болка у момчето са белег, че не става дума за сексуална злоупотреба. Това, съчетано с убеждението, че най-често сексуалната злоупотреба е извършвана от непознати, изисква разработването на таргетирана политика и програма за превенция, насочена към долните курсове на бакалавърските програми.

Таблица 1. Съгласие с твърдения за изнасилването и секса, общо и по статус на жертва на сексуален тормоз и сексуално насилие [СТСН] и на сексуална злоупотреба с деца [СЗД] (в %)

Твърдения	Общо	СТСН		СЗД	
		Жертви	Не-жертви	Жертви	Не-жертви
Ако жена или момиче бъде изнасилена, докато е пияна, тя също е виновна за това, което ѝ се е случило	30.3	23.1	25.9	24,5	26,0
Ако жена носи предизвикателни дрехи (много къса пола, дълбоко деколте, прозираща блуза), тя си го търси	35.5	23.9	30.6	32,1	29,8
Ако жената не се съпротивлява – дори ако вербално протестира (например: Не, не прави това!) – не може да се счита за изнасилване	20.7	27.4	19.7	20,8	20,5
Ако по тялото на „жертвата“ няма синини или охлузвания – вероятно не е било изнасилване	12.0	12.0	9.6	9,4	9,8
Мъжете не могат да бъдат принудени да правят секс, ако не искат	17.4	22.2	19.6	11,3	19,8
Много често жените, които казват, че са били изнасилени, се съгласяват да правят секс с дадения мъж, но след това съжаляват	16.7	23.9	18.7	15,1	20,0
Мъжете са постоянно готови да се възползват от всяка възможност за секс	32.9	35.0	36.6	26,4	35,8
Мъжът не може да получи ерекция, ако не е сексуално възбуден	28.4	32.5	29.3	30,2	30,5
Мъж, който е сексуално насилен от друг мъж, вероятно е гей или бисексуален	16.6	17.9	13.9	15,1	14,6
Ако и „жертвата“ и „насилникът“ са били пияни, това не е изнасилване	32.1	18.8	26.1	22,6	25,6

Източник: Претеглен общ кумулативен процент, и кумулативен процент по статус на преживян сексуален тормоз или сексуално насилие [СТСН] и статус на преживяна сексуална злоупотреба с дете [СЗД], на отговорилите „По-скоро съгласен“ и „Напълно съгласен“ на твърдения за изнасилванията и секса.

*Забележка: Статистически значимите разлики по отделните променливи са в **получер шрифт***

Таблица 2. Съгласие с твърдения за изнасилването и секса по пол и възрастови групи (в %)

<i>Твърдения</i>	Мъже	Жени	18–21	22–23	24–25	26–28	29+
Ако жена или момиче бъде изнасилена, докато е пияна, тя също е виновна за това, което ѝ се е случило	25.6	25.1	24,0	22,2	35,3	36,7	24,1
Ако жена носи предизвикателни дрехи (много къса пола, дълбоко деколтe, прозираща блуза), тя си го търси	31.1	29.1	30,5	31,5	37,6	39,8	26,2
Ако жената не се съпротивлява – дори ако вербално протестира (например: Не, не прави това!) – не може да се счита за изнасилване	16.7	20.6	20,8	25,9	27,1	22,4	17,6
Ако по тялото на „жертвата“ няма синини или охлузвания – вероятно не е било изнасилване	8.9	10.2	13,6	8,3	12,9	10,2	7,5
Мъжете не могат да бъдат принудени да правят секс, ако не искат	17.8	19.7	22,7	16,7	14,1	19,4	24,1
Много често жените, които казват, че са били изнасилени, се съгласяват да правят секс с дадения мъж, но след това съжаляват	14.4	19.2	20,1	21,3	14,1	19,4	21,4
Мъжете са постоянно готови да се възползват от всяка възможност за секс	25.6	35.8	48,7	39,8	23,5	22,4	33,2
Мъжът не може да получи ерекция, ако не е сексуално възбуден	27.8	29.4	33,8	27,8	23,5	24,5	33,2
Мъж, който е сексуално насилен от друг мъж, вероятно е гей или бисексуален	12.2	14.7	15,6	20,4	10,6	16,3	13,9
Ако и „жертвата“ и „насилникът“ са били пияни, това не е изнасилване	23.3	24.5	22,7	20,4	34,1	38,8	20,3

Източник: Претеглен общ кумулативен процент, и кумулативен процент по пол и възраст в навършени години, на отговорилите „По-скоро съгласен“ и „Напълно съгласен“ на твърдения за изнасилванията и секса.

Забележка: Най-големите, статистически значими разлики по отделните променливи са в получер шрифт

Таблица 3. Съгласие с твърдения за сексуалната злоупотреба с деца, общо и по статус на жертва на сексуален тормоз и сексуално насилие [СТСН] и на сексуална злоупотреба с деца [СЗД] (в %)

<i>Твърдения</i>	Общо	СТСН		СЗД	
		Жерт- ви	Не- жертви	Жерт- ви	Не- жертви
Нямаше да има сексуална злоупотреба с деца, ако всички родители полагат достатъчно грижи за децата си	32.4	28.2	30.1	17,0	20,1
Повечето деца, които са били сексуално употребени, ще кажат на някого за злоупотребата	26.5	17.9	25.7	24,5	23,4
Най-често сексуалната злоупотреба е извършвана от непознати	28.5	20.5	26.1	18,9	26,0
Някои деца стават жертвана сексуална злоупотреба в дома си, защото майките им отказват секс на партньорите си	15.8	13.7	14.7	13,2	15,0
Ако момичето не възразява или не показва признаци на тревога, тъга или болка или ако момчето е имало ерекция – в отговор на сексуална стимулация – това не е сексуална злоупотреба	14.5	20.5	15.4	13,2	16,9
Ако „насилникът“ е толкова пиян или „надрусан“, че не помни какво е направил, тогава не е отговорен за поведението си	6.7	6.8	5.1	9,4	5,7
Хората, които злоупотребяват сексуално с деца, изглеждат занемарени или „особени“	15.4	14.5	14.3	22,6	14,1
Сексуалната злоупотреба с деца е по-скоро характерна за някои имигрантски общности и някои етнически малцинства, и в този случай не трябва да е грижа на държавата	19.0	12.0	13.9	20,8	14,8
Сексуалната злоупотреба с деца е обичайна практика в някои религии, където свещенослужителите нямат право на брак	31.7	30.8	25.5	32,1	27,2
Ако момичето е физически развито – например има голям бюст и голям размер сутиен – това не може да се счита за злоупотреба с дете, дори ако е под 14 г.	6.0	5.1	4.3	3,8	5,3

Източник: Претеглен общ кумулативен процент, и кумулативен процент по статус на преживяан сексуален тормоз или сексуално насилие [СТСН] и статус на преживяна сексуална злоупотреба с дете [СЗД], на отговорилите „По-скоро съгласен“ и „Напълно съгласен“ на твърдения за сексуалната злоупотреба с деца.

*Забележка: Статистически значимите разлики по отделните променливи са в **получер шрифт***

Таблица 4. Съгласие с твърдения за сексуалната злоупотреба с деца по пол и възрастови групи (в %)

<i>Твърдения</i>	Мъже	Жени	18–21	22–23	24–25	26–28	29+
Нямаше да има сексуална злоупотреба с деца, ако всички родители полагат достатъчно грижи за децата си	32.2	32.0	35,1	36,1	25,9	31,6	31,6
Повечето деца, които са били сексуално употребени, ще кажат на някого за злоупотребата	20.0	24.3	28,6	26,9	30,6	23,5	20,3
Най-често сексуалната злоупотреба е извършвана от непознати	23.3	25.1	33,1	28,7	21,2	33,7	19,3
Някои деца стават жертвана сексуална злоупотреба в дома си, защото майките им отказват секс на партньорите си	16.7	13.9	13,0	13,9	23,5	16,3	12,8
Ако момичето не възразява или не показва признаци на тревога, тъга или болка или ако момчето е имало ерекция – в отговор на сексуална стимулация – това не е сексуална злоупотреба	15.6	15.7	21,4	17,6	11,8	13,3	15,0
Ако „насилникът“ е толкова пиян или „надрусан“, че не помни какво е направил, тогава не е отговорен за поведението си	5.6	5.8	4,5	5,6	4,7	11,2	5,9
Хората, които злоупотребяват сексуално с деца, изглеждат занемарени или „особени“	10.0	15.2	22,7	12,0	15,3	16,3	10,2
Сексуалната злоупотреба с деца е по-скоро характерна за някои имигрантски общности и някои етнически малцинства, и в този случай не трябва да е грижа на държавата	17.8	13.9	10,4	7,4	25,9	26,5	12,3
Сексуалната злоупотреба с деца е обичайна практика в някои религии, където свещенослужителите нямат право на брак	22.2	26.9	19,5	19,4	38,8	42,9	29,4
Ако момичето е физически развито – например има голям бюст и голям размер сутиен – това не може да се счита за злоупотреба с дете, дори ако е под 14 г.	4.4	5.3	6,5	3,7	4,7	6,1	4,8

Източник: Претеглен общ кумулативен процент, и кумулативен процент по пол и възраст в навършени години, на отговорилите „По-скоро съгласен“ и „Напълно съгласен“ на твърдения за сексуалната злоупотреба с деца.

Забележка: Най-големите, статистически значими разлики по отделните променливи са дадени в получер шрифт

5. ДИСКУСИЯ

Въпреки ограничения обхват на извадката си, изследването недвусмислено показва, че жертвите както на сексуален тормоз и сексуално насилие, така и на сексуална злоупотреба с деца са предимно жени. Този факт се доказва, както от пряката самоидентификация при въпросите, основани на работните дефиниции, така и през косвените методи за преживени житейски ситуации: опипване, „обарване“, „ръбене“ и непланиран сексуален акт. Дебатите около Конвенция № 210 на Съвета на Европа за Превенция и борба с насилието над жени и домашното насилие⁴, повдигнаха въпроса „Защо е фокусирана върху жените, когато и мъже стават жертва на насилие“? Представените на таблица 5 резултати за взаимовръзката „насилник-жертва“ през призмата на пола дават еднозначен отговор на този въпрос. Случаите на сексуален тормоз и сексуално насилие, в които насилникът е мъж, а жертвата жена са 95,9% от всички регистрирани в рамките на изследването случаи. Казано по друг начин: жените са жертва в 96,7% от случаите на сексуален тормоз и сексуално насилие, а мъжете са насилници в 98,4% от тези случаи. Хомосексуално насилие се наблюдава в 3,3% от случаите.

Таблица 5. Разпределение на случаите на сексуален тормоз и сексуално насилие в зависимост от пола на извършителя и пола на жертвата (в %)

		Пол на жертвата	
		Мъж	Жена
Пол на извършителя	Мъж	2,5	95,9
	Жена	0,8	0,8

Източник: Кумулативен валиден процент на отговорилите „Да, веднъж“ и „Да, повече от веднъж“ на въпроса: Като имате предвид работните дефиниции на проекта, можете ли да кажете, че сте преживели случаи на сексуален тормоз или сексуално насилие?, по пол на респондента и по посочен пол на „извършителя“ (2.7А. Какъв беше полът на този човек?)

*Забележка: Най-големите, статистически значими разлики са в **получер шрифт***

Като проблем пред застъпничеството и повишаването на осведомеността се очертава фактът, че жените са склонни да се самообвиняват, а жертвите да се самовикимизират, като по този начин нормализират насилието срещу себе си. Доказателство за това са регистрираните по-високите стойности сред жените и жертвите, по отношение на стереотипите, „Ако жената не се съпротивлява, не може да се счита за изнасилване“, че „Ако по тялото на „жертвата“ няма синини или охлузвания – вероятно не е било изнасилване“ и, че „Много често жените, които казват, че са били изнасилвани, се съгласяват да правят секс с дадения мъж, но след това съжсаяват“.

⁴ Станала известна у нас като „Истанбулска конвенция“.

Ако се погледнат нивата на съгласие с митовете за изнасилването и митовете за сексуалната злоупотреба с деца, така както са регистрирани стойностите в това изследване, привидно изглежда, че в България няма значим проблем със съществуването на подобни стереотипи, доколкото и най-високите общи стойности не надвишават една трета от изследваната съвкупност. Но именно тук е важно да се направи допълнително методологическо уточнение за ограниченията в интерпретацията на резултатите и възможната им генерализация за страната. В извадката са обхванати студенти, т.е. младежи, които по-скоро принадлежат към горните образователни и съответно социални страти на обществото. Нещо повече, това са студенти от специалности, които обучават професионалисти с очаквана по-висока социална чувствителност: педагози, психолози и социални работници.

Международните изследвания обаче показват, че възпроизвеждането и поддържането на митовете за изнасилването е по-силно изразено сред ниско образованите лица и хората от третата възраст (Kassing, Beesley, & Frey, 2005). Наблюдава се също така корелация между сексистките нагласи и приемането на митовете за изнасилването във връзка със заявената силна религиозност (Prina & Schatz-Stevens, 2020), а такава променлива не е включена в демографския блок на анкетата и няма възможност да бъде анализирана. Изключително интересни са и резултатите от анализа на политическите нагласи към полово специфичните роли. Индивидите, които поддържат консервативни политически идеологии за ролята на пола вярват в митовете за изнасилването значително повече, отколкото онези, които поддържат либерални идеологии (Johnson, Kuck, & Schander, 1997). Такива индикатори също не са включени в настоящето изследване. То обаче е чудесен повод да се подчертае необходимостта от повишаване на обществената осведоменост относно сексуалната злоупотреба с деца, сексуалното насилие и сексуалният тормоз, ежедневно преживявани от жените в България, както и за митовете, които ги оправдават и извиняват. Реакцията срещу Конвенция 210 в България показва, че нивата на осведоменост са много ниски, включително и сред онези, които взимат политически решения. В това отношение би било изключително полезно да се проведе национално представително изследване, основано на разработените тук преки и косвени индикатори за преживяно сексуално насилие, както и оптимизираните скали с по 10 твърдения, които са напълно логистично обзрими за включване в изследване в национален обхват.

6. БЛАГОДАРНОСТИ И ИЗВИНЕНИЕ

На първо място бих искал да благодаря на Диана Видева за отпразнената към мен покана и предоставената ми възможност да направя дизайна и да проведя изследването в рамките на проект „Safe community – safe children“, финансиран от Фондация ОАК. Специална благодарност в това отношение заслужава

Антония Месерджиева от офиса на Асоциация „Деметра“ – Бургас, която координира и супервизира теренната работа по места, както и на Силвия Пенева за въвеждането на данните в матрицата. Благодаря на доц.дмн Павлина Петкова за теренната работа във Варна (ВСУ) и в София (СУ „Св. Климент Охридски), на доц.д-р Мария Дишкова (Университет „Проф. д-р А. Златаров“) и Красимира Минева (БСУ), за теренната работа в Бургас, на д-р Надя Танева за теренната работа в Пловдив. Допълнителна благодарност заслужават Радостина Ангелова, управител на агенция Глобал Метрикс, която ми помогна с експорта и преглянето на данните, както и Марина Димитрова от нейния социологически екип, която свърши безценна работа при подготвителната обработка в SPSS.

Изключителна благодарност за редакцията на работните дефиниции, за обрратната връзка по структурата и съдържанието на въпросника – особено по отношение на изследването на „митовете“ за изнасилването и педофилията, както и за част от прегледа на литературата по темата заслужава и екипът на Люси Фейтфул (в азбучен ред): Доналд Финдлейтър, Стюърд Алърдайс, и Уилям Менсън. Огромна благодарност за доц. Валентина Георгиева, която прояви търпение и разбиране към текста и неговите редакции и особено за препоръките по резюмето и дискусията. Благодаря и на анонимната рецензентка за препратката към работите на Браунмилър и препоръките към представянето на методологията.

Възможно е тази статия да е предизвикала неприятни чувства и да е върнала или отключила спомен свързан с травматични лични преживявания, за което предварително искам да се извиня на читателите. Ако сте засегнати от темите и въпросите, е възможно да се свържете с организации, които могат да Ви осигурят защита, консултация или подкрепа в случай на сексуално насилие или тормоз, преживяни от Вас или Ваш познат, за когото се притеснявате. За целта може да използвате **Гореща телефонна линия за пострадали от сексуални посегателства: 0800 18 017**, **Националната телефонна линия за деца: 116 111**, както и **Горещата телефонна линия за пострадали от домашно насилие: 0700 40 150**. В зависимост от региона, в който живеете, може да се обърнете и към представител на **Алианса за защита от насилие, основано на пола: 0800 11 977** или да намерите най-близката от тези организации на страницата на алианса: www.alliancedv.org

БИБЛИОГРАФИЯ

- Abdalla-Filho E (2020) Pedophilia, Pseudopedophilia and Psychopathy. *JSM Sexual Med* 4(3): 1034.
- Andrews, G., Corry, J., Slade, T., Issakidis, C., & Swanston, H. (2004). Child sexual abuse. Comparative quantification of health risks: Global and regional burden of disease attributable to selected major risk factors, 2, 1851–940.
- Arias, B. J., & Johnson, C. V. (2013). Voices of Healing and Recovery from Childhood Sexual Abuse. *Journal of Child Sexual Abuse*, 22(7), 822–841.

- Bach, M. H., & Demuth, C. (2018). Therapists' experiences in their work with sex offenders and people with pedophilia: A literature review. *Europe's journal of psychology*, 14(2), 498.
- Beitchman, J. H., Zucker, K. J., Hood, J. E., DaCosta, G. A., Akman, D., & Cassavia, E. (1992). A review of the long-term effects of child sexual abuse. *Child abuse & neglect*, 16(1), 101–118.
- Blagden, N. J., Mann, R., Webster, S., Lee, R., & Williams, F. (2018). “It’s not something I chose you know”: Making sense of pedophiles’ sexual interest in children and the impact on their psychosexual identity. *Sexual Abuse*, 30(6), 728–754.
- Browne, A., & Finkelhor, D. (1986). Impact of child sexual abuse: a review of the research. *Psychological bulletin*, 99(1), 66.
- Brownmiller, S. (2005). *Against Our Will: Men, Women and Rape* (1975).
- Burt, M.R. (1980). “Cultural myths and supports for rape”. *Journal of Personality and Social Psychology*. 38 (2): 217–230.
- Chapleau, K. M., Oswald, D. L., & Russell, B. L. (2008). Male Rape Myths: The Role of Gender, Violence, and Sexism. *Journal of Interpersonal Violence*, 23(5), 600–615.
- Ferragut, M., Ortiz-Tallo, M., & Blanca, M. J. (2021). Victims and perpetrators of child sexual abuse: Abusive contact and penetration experiences. *International journal of environmental research and public health*, 18(18), 9593.
- Finkelhor, D. (1984). *Child sexual abuse*. New York.
- Finkelhor, D. (1994). The International Epidemiology of Child Sexual Abuse. *Child Abuse & Neglect*, Vol. 18, No. 5, pp. 409–417
- Flack, C. (2005). Chemical castration: An effective treatment for the sexually motivated pedophile or an impotent alternative to traditional incarceration. *JL Soc’y*, 7, 173.
- Fumagalli, M., Pravettoni, G., & Priori, A. (2015). Pedophilia 30 years after a traumatic brain injury. *Neurological sciences*, 36, 481–482.
- Halman, L., Reeskens, T., Sieben, I., & Zundert, M. van. (2022). Atlas of European Values: Change and Continuity in Turbulent Times. Open Press TiU. <https://doi.org/10.26116/6p8v-tt12>
- Haugaard, J. J. (2000). The challenge of defining child sexual abuse. *American Psychologist*, 55(9), 1036.
- Hayes, R. M., Lorenz, K., & Bell, K. A. (2013). Victim Blaming Others: Rape Myth Acceptance and the Just World Belief. *Feminist Criminology*, 8(3), 202–220.
- Hicks, P. K. (1993). Castration of sexual offenders: Legal and ethical issues. *Journal of Legal Medicine*, 14(4), 641–667.
- Gerger H., Kley H., Bohner G., Siebler F. (2007) The acceptance of modern myths about sexual aggression scale: Development and validation in German and English. *Aggressive Behavior*, 33 (5), pp. 422–440.
- Hockett, J. M., Smith, S. J., Klausning, C. D., & Saucier, D. A. (2016). Rape Myth Consistency and Gender Differences in Perceiving Rape Victims: A Meta-Analysis. *Violence against women*, 22(2), 139–167.
- Johnson, B. E., Kuck, D. L., & Schander, P. R. (1997). Rape myth acceptance and sociodemographic characteristics: A multidimensional analysis. *Sex Roles*, 36, 693–707.
- Johnson, C. F. (2004). Child sexual abuse. *The lancet*, 364(9432), 462–470.
- Johnson, H.; B.S. Fisher; V. Jaquier – eds. (2014). *Critical Issues on Violence Against Women: International Perspectives and Promising Strategies*. Routledge.

- Kassing, L. R., Beesley, D., & Frey, L. L. (2005). Gender role conflict, homophobia, age, and education as predictors of male rape myth acceptance. *Journal of Mental Health Counseling, 27*(4), 311–328.
- Kolev, D., T. Krumova, A. Pamporov, R. Sechkova, S. Enache, J. Kacso, K. Szikszai, N. Arapidou. (2011). *Preventing Early Marriages*. Plovdiv: Astarta.
- Mathews, B., & Collin-Vézina, D. (2019). Child Sexual Abuse: Toward a Conceptual Model and Definition. *Trauma, Violence, & Abuse, 20*(2), 131–148.
- Massau, C., Kärigel, C., Weiß, S., Walter, M., Ponseti, J., Hc Krueger, T., Walter, H., & Schiffer, B. (2017). Neural correlates of moral judgment in pedophilia. *Social cognitive and affective neuroscience, 12*(9), 1490–1499.
- Modelli, M. E., Galvão, M. F., & Pratesi, R. (2012). Child sexual abuse. *Forensic science international, 217*(1–3), 1–4.
- Niiler, E. (2011). *Six Misconceptions About Pedophiles*, достъпно през: <http://unh.edu/ccrc/news/Niiler-SixMisconceptionsAboutPedophiles.pdf> или през: <https://www.nbc-news.com/id/wbna45358378>
- Prina, F., & Schatz-Stevens, J. N. (2020). Sexism and Rape Myth Acceptance: The Impact of Culture, Education, and Religiosity. *Psychological Reports, 123*(3), 929–951.
- Protecting children from harm (2015), <https://www.childrenscommissioner.gov.uk/wp-content/uploads/2017/06/Protecting-children-from-harm-full-report.pdf>
- Putnam, F. W. (2003) Ten-Year Research Update Review: Child Sexual Abuse. *Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry, 42*:3, March 2003, pp. 269–278.
- Silvani, M., Mondaini, N., & Zucchi, A. (2015). Androgen deprivation therapy (castration therapy) and pedophilia: What’s new. *Archivio Italiano di Urologia Andrologia, 87*(3), 222–226.
- Smith, K. L. (1998). Making pedophiles take their medicine: California’s chemical castration law. *Buff. Pub. Int. LJ, 17*, 123.
- Summit, R. C. (1983). The child sexual abuse accomodation syndrome. *Child abuse & neglect, 7*(2), 177–193.
- [UNICEF, 2018] Situational analysis for children and women in Bulgaria. UNICEF Bulgaria, Sofia: 2018. URL: <https://www.unicef.org/bulgaria/media/2821/file/BGR-situation-analysis-children-women-bulgaria.pdf.pdf>
- van der Meer, T. (2014). Voluntary and therapeutic castration of sex offenders in The Netherlands (1938–1968). *International journal of law and psychiatry, 37*(1), 50–62.
- Whitaker, D. J., Le, B., Hanson, R. K., Baker, C. K., McMahon, P. M., Ryan, G., ... & Rice, D. D. (2008). Risk factors for the perpetration of child sexual abuse: A review and meta-analysis. *Child abuse & neglect, 32*(5), 529–548.
- [WHO, 1999] *Consultation on Child Abuse Prevention* (1999: Geneva, Switzerland), World Health Organization. Violence and Injury Prevention Team & Global Forum for Health Research. (1999). Report of the Consultation on Child Abuse Prevention, 29–31 March 1999, Geneva: World Health Organization. <http://www.who.int/iris/handle/10665/65900>
- Wyatt, G. E., & Peters, S. D. (1986). Issues in the definition of child sexual abuse in prevalence research. *Child abuse & neglect, 10*(2), 231–240.

IN MEMORIAM

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Трудно е да се пише за проф. Ивайло Знеполски (1940–2023) в минало време. За преподавателите и студентите от катедра „История и теория на културата“ той е проникновеният изследовател, написал книги, които и занаят ще бъдат четени с внимание и вълнение. Обаятелен преподавател и умел дипломат, проф. Знеполски изгради мост между българската хуманитаристика и световните постижения в полето на идеите, които белязаха втората половина на XX век и първите две десетилетия на XXI век. Той беше сред основателите на специалност Културология, редом до непрежалимия ѝ създател проф. Николай Генчев и до незабравимите му съмишленици проф. Димитър Аврамов и проф. Александър Фол. Като ръководител на катедрата в трудния период на 90-те години, той положи неимоверни усилия и успя да я превърне в приветливо и стимулиращо пространство на международен обмен и академичен напредък. Създаването на библиотека „Културология“, на тристранната българо-германо-френска магистърска програма „Медии, комуникация, култура“, на „Ателието за изследователско обучение“, съвместно с елитното *Висше училище за социални науки* (Париж), са само част от крайъгълните камъни, които проф. Знеполски положи в градежа на българската научна общност.

Огромна е заслугата на проф. Знеполски за включването на българската хуманитарна мисъл в световните дискусии. Под негово ръководство към фондация „Дом на науките за човека и обществото“ бе създаден форумът „Софийски диалози“ – международна платформа за академичен диалог и интелектуално сътрудничество. Проф. Знеполски планира и осъществи 24-ри издания на форума, чиято кулминация бяха големи годишни конференции. Българската академична и културна общественост имаше възможност да се срещне с най-големите мислители на съвременността, сред които, без претенция за изчерпателност, се открояват: Пол Рикъор, Франсоа Фюре, Юрген Хабермас, Жак Дерида, Пиер Нора, Райнхард Козелек, Чарлс Тейлър, Умберто Еко, Джани Ватимо, Люк Болтански, Аксел Хонет, Жак Ръовел, Джовани Леви и др. Проф. Знеполски концептуализираше всяка една от тези срещи, направляваше стъпка по стъпка нелеката им организация, ръководеше умело дебатите и пишеше за всички тях текстове, впечатляващи със своята дълбочина и евристичност. В обширното поле на интердисциплинарните проучвания, на кръстопътя на философията, социологията, историята, критическата теория, семиотиката, проф. Знеполски остави светлата диря на новаторството и перфекционизма. Той настояваше българската научна мисъл да бъде представена равностойно и без комплексите на културна периферия. Открояването на оригиналността ѝ, осветляването на постиженията ѝ и осигуряването на приемственост в науката бяха важни мисии за проф. Знеполски. Затова

той предприе мащабна издателска дейност, чийто резултат, само в рамките на форума „Софийски диалози“, са над 30 книги и 50 броя на международното научно списание на чужд език *Divinatio*.

Академичните интереси на проф. Знеполски рисуват интелектуален пейзаж, който поразява с новаторството и обхвата си. Огромната му работоспособност, систематичност и отдаденост на академичното изследване са съхранени в повече от 50 авторски книги и над 100 статии, публикувани в България, Великобритания, Франция, Белгия, Италия и др. Траекторията на научните му търсения и методологически избори са образец за научна добросъвестност, професионална етика и обществена отговорност. Възпитаник на Софийския университет в две специалности: Философия и История, той прави крачка встрани от областите, които изискват подчинение на идеологически принуди като фокусира вниманието си върху киноизкуството и теоретичните му проблеми. През 80-те години проф. Знеполски популяризира семиотиката – изследователска област, гледана недоброжелателно от администраторите на науката в епохата на социализма. В хаотичния период на 90-те години той избра да се съсредоточи върху медийните изследванията, „новата преса“ и проблема за фигурата на интелектуалеца.

В началото на новия век проф. Знеполски насочи прецизното си изследователско око и невероятен работохолизъм към изследването на близкото минало от епохата на социализма. Като продължение на този изследователски интерес проф. Знеполски създаде *Института за изследване на близкото минало*. В него той се утвърди като умел и далновиден ръководител на големи изследователски екипи. Пример за това е 5-годишният международен изследователски проект, подкрепен от Европейския научен съвет, на тема „Режим и общество в Източна Европа (1956–1989)“. От разширено възпроизводство към политическа промяна“.

Проф. Знеполски бе интелектуалец и общественик с честна, внимателно обмислена позиция. Доблестен и смел, той се нагърби със задачата да осъществи трудни реформи в сферата на културата с цел да се осъществи преход от клиширано администриране към новите реалности на плурализъм и децентрализация в управлението на културата. Като заместник-министър и министър на културата от 1991 до 1995г. той остави редкия отпечатък на отговорното и справедливо управление на процесите в културата.

Проф. Знеполски пишеше и издаваше книги до последния си ден. Наследството, което завеща, е пример за бляскава ерудиция, гъвкава аналитична мисъл, методологическа систематичност и оригинална гледна точка. Тя осигурява достъп до научната тематика под специфичен ъгъл. В преплитането на проблематики и многобройни научни интереси, проф. Знеполски остава автономен изследовател, който смело прекроява интелектуалния пейзаж на съвременността.

Дългът към личности като проф. Ивайло Знеполски е неизмерим.

Гл. ас. д-р Жана Дамянова

ИВАЙЛО ДИЧЕВ

Преди една година специалност Културология загуби един от най-ярките си преподаватели и публични фигури, проф. Ивайло Дичев. Той възпяваше в себе си истинското разбиране за ангажиран интелектуалец, по свой начин беше изпълнен с дълбок оптимизъм към това как би могло да се развива българското общество.

Пътят на проф. Ивайло Дичев минава през разнородни дисциплинарни полета: психоанализа, изкуствознание, културна антропология. Всичките тях той успяваше да съчетава в един общ интерес към света, един опит да го разбере. Проф. Ивайло Дичев беше развил културната антропология като свой собствен светоглед до степен, до която я прилагаше както в изследователските си, така и в личните си комуникации и беше много трудно да разберем къде минава границата, защото той използваше всяка история, всеки разговор, за да допълва своето знание и разбиране за това как се изграждат символните значения около него. И ни оставяше с усещането, че работи непрекъснато, което от своя страна ни поставяше на щрек.

Въпреки или може би поради своя опит свързан с изкуствознанието, Ивайло Дичев развиваше собствените си интереси в посоката на *Cultural Studies* и така позиционираше културологията на международната сцена по начин, по който се практикува културология в англосаксонския свят. Той много повече се интересуваше от популярната култура като творчество, като съпротива, като себеизразяване.

Сравнително редки бяха опитите да се разбере чалгата като вид съпротива срещу елитите, каквато културните изследвания бяха откривали в движения като пънк, мод, скинхед, рап [...] Теоретичната дилема: това масова култура ли е, с която богатите притъпяват критичната способност на гражданите (както биха мислили Адорно и Хоркхаймер)? Или популярна култура, която потребителят адаптира към собствените си нужди (в тази посока вероятно би тръгнала Бирмингамската школа)? (Дичев, И. 2020, „Разбирането като идеология“, Семинар_БГ №19)

Теренният му подход беше специфичен. Проф. Ивайло Дичев обичаше да се губи и както самият той казва, това е неговият начин да опознава пространството: „Всеки има своя начин да се среща с градовете: моят е да се загубя. Няма ново място, където да не съм се лутал с часове, да не съм пращан в обратната посока от шегобийци, да не съм се озовавал в застрашителни квартали. [...] Да се загубиш означава да преживяваш пространството – не само вървиш повече, но се сблъскваш с нови неща“ (Дичев, И, 2005, *Пространства на желанието. Желания за пространство. Етюди по градска антропология*, Изток-Запад, София)

Освен този фланьорски подход към терена, проф. Ивайло Дичев непрекъснато деконтекстуализираше и реконтекстуализираше своите наблюдения. Той никога не наблюдаваше нещата изолирани от глобалния контекст, така ги разбираше, но и демистифицираше. „Но нека попълват в чужбина, ще им дойдат идеи.“ (Ивайло Дичев. *Защо градовете в България загиват пред очите ни?* Дойче Веле, 18.10.2023 г.)

Теренните му изследвания варираха във всякакви посоки, тематичната им насоченост се сменяше през годините и това дава отпечатък върху всички студенти, докторанти и учени, които е подготвил и които в момента представляват една огромна палитра от специалисти, и надявам се, това, което ни обединява е уважението към гледната точка на другия, способността да се вслушваш и да разбираш. Ивайло беше изключително щедър и като преподавател и като учен. Всичките си теренни изследвания провеждаше заедно със студентите си, споделяше с тях наблюденията си, но и дълбоко вярваше, че науката трябва да е отворена и в обществен интерес. Тази дълбока убеденост той постави в основите на концепцията на онлайн списанието Семинар_БГ, на онлайн поредицата Контрасенсус, тя стои и зад това, че той правеше общодостъпни всичките си текстове.

Малко са хората, които са имали такъв отпечатък върху обществения живот в България и то от позицията на университетски преподаватели. Ивайло Дичев успяваше да синтезира наблюденията си и имаше ясно мнение за съвременността. Същевременно същата тази изследователска щедрост я проявяваше и по отношение на широката публика. Успяваше без крайно противопоставяне, без наставления с уважение да говори за политика и култура, за общи цели и блага.

Доц. д-р Велислава Петрова

НОВИ ИЗДАНИЯ

БЪЛГАРСКАТА СРЕДНОВЕКОВНА ДЪРЖАВНОСТ

Цветелин Степанов, *„Еволюция на българската държавност IV–IX век“*,
София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023

Къде и кога започва българската държавност? Каква е формата на обществените и политическите отношения, в които пребивава българската общност, била тя пра/българска, древно/българска или ранно/българска до акта на покръстването, който интегрира българите изцяло в рамките на европейската християнска или по-точно юдео-християнска цивилизация? Какви са взаимоотношенията на българите със славяните и завареното късноантично население по Долния Дунав? Как да определим периода до превръщането на християнството в държавна религия в историята на Дунавска България? Все въпроси, на които представители на българската и на световната медиевистика търсят и съответно дават различни отговори съобразно епохата, идеологическата рамка, валидната научна парадигма и подготовката на авторите, които се опитват да намерят решение на този ребус, поставен ни и от обичайната липса на писмени и археологически данни за ранната българска средновековна история.

Нов, мащабен принос в разплитането на загадките около тази ранна българска история и по-точно около „еволюцията на българската държавност“ в най-слабо документирания, но и особено много дискутиран период, е монографията на проф. Цветелин Степанов, озаглавена именно така „Еволюция на българската държавност IV–IX в.“ Авторът – един от водещите представители на съвременната българска медиевистика, със солидни позиции и в световната медиевистична общност – отдавна изследва сложните и трудни за интерпретация следи от додържавния и раннодържавен период в развитието на българската общност. Неговите „етюди“ в историята на българските древности, степните империи и раннобългарската диаспора в контекста на Великите миграции на Ранното средновековие, отдавна вече имат статут на класически изследвания в тази проблематика.

В поредния си труд, който надхвърля 350 страници, Цветелин Степанов е решил не само да обобщи усилията на други автори, които от една или друга гледна точка се спират повече или по-малко върху разглежданата тема, но и систематично да изясни този процес, което той прави в рамките на съвременната теория, основана на последните достижения на социологията и политологията, съчетани с блестящо познаване на специфичната медиевистична материя. Този систематичен подход е ясно отразен и в структурата на моно-

графията, която включва изчерпателен историографски обзор на постигнатото дотук в науката и същевременно подрежда различните термини, опити за теоретизиране на проблема и идеологически рамки, в които авторите, писали по него до този момент, се опитват да изяснят етапите от еволюцията на българската общност в указания в заглавието период. Тук неминуемо се сблъскваме с интерпретации на понятия като „военна демокрация“, „племенен съюз“, „ранносредновековна държавност“, „варварска държава“ – все термини, които се стремят с повече или по-малък успех да характеризират едно достатъчно устойчиво политическо образувание на територията на Югоизточна Европа, което възниква и укрепва в сложната динамика на своите отношения с окръжаващия го свят и особено с две могъщи империи на Ранното средновековие – Византийската и Франкската от епохата на Каролингите.

Монографията се състои от увод, три глави и заключение, снабдена е с възможно най-изчерпателен научен апарат и библиография и дори само историографският и теоретичен обзор на проблема представлява вече значителен принос в подреждането на проблематиката около ранната българска държавност, пребиваваща, както отбелязахме, в доста неподредено и нехомогенно разнообразие от гледна точка на теоретичната рамка.

В тази връзка първа глава, посветена именно на теоретичната рамка, върху която стъпва Цветелин Степанов, е особено ценна, тъй като тя ни задава неизбежните параметри, в които са поставени дискутираните процеси и феномени. Последователно са разгледани въпросите около теорията за т.нар. „чийфдъм“ (или „вождество“) – ранна форма на додържавно обединение, която вече е изчерпателно изследвана в световната социология и особено в антропологията, и е видяна като ключов елемент от политогенезата, а понякога – като предшественик на т.нар. „ранна държава“. Авторът се спира и на широко употребяваното понятие „ранна държава“, като му придава обаче плът и кръв в рамките на строга теоретична дисциплина. Ясно е очертана разликата между „чийфдъма“ и „ранната държава“ с оглед на възникващите бюрократичен/административен апарат и апарат за принуда, които постепенно се налагат като доминиращ елемент над традициите на племенните общества, и така създават нов тип авторитет на върховната власт. Специално внимание е отделено на постиженията на т.нар. Виенска школа, която допринася извънредно много за изследването на ранносредновековната етничност, протодържавност и стратегии за разграничаване, и то в дебат с не по-малко влиятелни школи в изследването на тази проблематика, като например т.нар. „школа от Торонто.“ В тази глава Цветелин Степанов съвсем уместно включва и анализ на понятията „номадска конфедерация“ и „степна империя“, които са ключови за разбирането и на ранната българска история в додържавния и раннодържавния период.

Стъпил на тази богата и брилянтно интерпретирана теоретична база, във втора глава Цветелин Степанов разглежда последователно и крайно изчерпателно целия процес на еволюция на българските додържавни и раннодър-

жавни структури. Той интерпретира най-напред разпокъсаните, но доста многобройни свидетелства за раннобългарски общности в различни точки на Източна Европа, чиято поява в изворите отнасяме поне към средата и втората половина на V в. От етапа на „чийфдъмите“ българските общности ще преминат към едно по-голямо и по-трайно обединение в лицето на Кубратова България, възникнала в контекста на големите степни империи и до голяма степен повтаряща модели на властта и на обществените отношения в тези ранни номадски обединения от понто-каспийския ареал. По-нататък Цветелин Степанов проследява детайлно процеса на българската диаспора, възникването на българската държавност на юг от Дунава, процесът от преминаване от „зачатъчна“ *ранна* държава към „зряла“ *ранна* държава, но в контекста на близо 200-годишно самостоятелно развитие на Дунавска България, която преди средата на IX в., според него, не може да бъде отнесена към т.нар. „варварски“ държави в Западна Европа, явяващи се продукт на римско-германския синтез; причините за това са многобройни и са изтъкнати и обяснени в детайли от автора. Тази еволюция, която достига своята кулминация през първата половина на IX в. и предшества епохата на масовата християнизация и пълното интегриране на България в границите на европейската християнска цивилизация, е разгледана и във всичките ѝ аспекти, включително въпросите за характера на властта, отношенията между различните етнически групи в рамките на Дунавска България, властта и религията, титулатурата на българските владетели в периода до Покръстването, последната сама по себе си предмет на ожесточени дебати както в академичните, така и в напълно периферните любителски среди.

Трета глава ни дава един много широк контекст за сравнение на еволюцията на българската държавност в паралел с подробна реконструкция на държавността у авари и хазари. Техните държави типологично се доближават като че ли най-много до ранната българска държавност, особено от периода до християнизацията на българите. Особено интересни са паралелите и с държавните традиции на другата християнска империя, тази на франките и засилващото се влияние именно на християнските имперски традиции върху българската държавност, особено в периода от втората четвърт на IX в. насетне. В крайна сметка, Цветелин Степанов ни убеждава напълно в тезата си, че ранната българска държавност се изгражда върху стабилната основа на един римско-степен синтез, уникален по своята същност, който се оказва много по-траен и по-дълговечен от традициите на „степните империи“ на аварите и на хазарите, чиито държави изчезват във водовъртежа на ранносредновековните миграции и политически катаклизми. Тази устойчива управленска система и държавна структура, в която след началото на IX в. органично се преплитат традициите на номадското евро-азиатско степно начало и тези на големите уседнали цивилизации, съществуващи в Европа под знака на християнството, оцелява чак до края на Първото българско царство. Степента на

нейната жилавост се потвърждава и от простия факт, че дори близо половин век след покоряването на България от ромеите (1018 г.), един от водачите на българските въстания за независимост – Георги Войтех, ще бъде определен като „потомък на кавхани“ от своите ромейски противници.

Монографията на Цветелин Степанов е истински скок в изследването на проблематиката около еволюцията на българската ранносредновековна държавност. Тя ще се превърне в незаобиколим фактор при всички следващи проучвания в тази насока, особено при поява на нейна англоезична версия, което, надявам се, е и следващ етап от творческите планове на автора.

проф. д-р Александър Николов

ПО ПЪТЯ НА МОНОТЕИЗАЦИЯТА

“Mass Conversions to Christianity and Islam, 800–1100”.

Edited by Tsvetelin Stepanov and Osman Karatay.

Palgrave Macmillan, 2023

Колективните тематични сборници са интересна за изследователите академична форма, защото позволяват дадена тема да бъде представена в светлината на най-новите достижения на науката и да бъде коментирана от множество гледни точки. В много от познатите ми публикации от този тип, кръгът на читателите е ограничен поради спецификата на проблема. При сборника „Mass Conversions to Christianity and Islam, 800–1100“, подготвен от проф. Цветелин Степанов и проф. Осман Каратай, случаят е различен. Това не означава, че текстовете са популярно четиво: напротив, на пръв поглед навлизането в темите и езика на средновековната история и литература може да обезсърчи неспециалиста (каквто е авторката на този отзив). Но прочитането на четирнадесетте текста на изследователи, базирани в България, Великобритания, Полша, Русия, Турция, Унгария и Швеция, не само уплътнява знанията ни за грандиозния процес на монотеизацията в граничните области на Елада, Рим, и Персия, класическия Стар свят, но поставя под критично оглеждане някои от универсалните митологеми на съвременните национални държави. Ще се опитам да се аргументирам.

Самото поставяне на въпросите около конверсията отваря толкова много посоки на мислене, че проблемът изглежда необозрим. Съставителите, според мене, са избрали най-продуктивния подход – събиране на едно място на исторически и географски разнообразни текстове, които постигат две цели. От една страна, добре документирани и интерпретирани казуси в грамаден ареал, които са проследени с необходимата дълбочина и научни стандарти. Непредизвикана, възникна асоциация с разкопките на древно селище – археолозите проучват методично отделни части, които обаче позволяват да се реконструира цялостната картина и да се направят обосновани интерпретации и хипотези. Изследвани ли са всички казуси? Естествено не, книгата не е енциклопедия с претенции за изчерпателност. Дава ли достатъчно научно издържана храна за размисли? В много висока степен.

На второ място, припомняме си (или узнаваме), че историята не е линейна, единна и детерминирана и е важно да се пише и чете в контекста на съвременната наука. Тази заявка става ясна още в Увода, който има централна, не спомагателна роля. Двамата съставители формулират там серия въпроси, които проблематизират дисперсното общо знание и циментирани наративи и които несъмнено усилват интереса към предложените в различните последващи текстове отговори. Сред тях бих открила мисленето на религията като език, не в семиотичния смисъл, а като фактор – а дали не и агент – на формиращи

се единни политически и религиозни територии. Друг важен исторически въпрос е на какво се дължат различните темпове на разпространение на големите монотеистични религии: някъде те се случват в два-три века, другаде – в продължение на хилядолетие. Дали основен фактор е създаването на централизирана държава на етническа основа? Степанов и Каратай формулират и подкрепят с примери версията за особеностите на племенните общности, които оказват съпротива на религията, доколкото я възприемат като заплаха от политическо подчиняване на някоя „велика сила“ (с. 10). Интересно е, че те виждат целта на своето въведение в изясняване не толкова на причините за възприемането на дадена религия, колкото на стимулите това да се случи (ако преведем така термина *incentives*). Едновременно с това, тук е формулирана и общата методологическа рамка на целия том: „много е трудно да се изградят цялостни теории, които да са с ключово значение, а още по-важно, валидни за всички общности“ (с. 14). Уводът предлага представяне на цялостната картина и съпоставка на различните пътища на конверсия – 30 впечатляващи като обхват страници – и повдига въпроси, както около самите казуси, така и за възможностите и невъзможностите за изработване на някакъв общ модел (например при сравняването на опита на северните народи с този на някои тюркски племена или на датчаните и българите). И накрая виждаме най-централната за авторката на този текст обяснителна теза: за да се осъществи обръщането на „политическото множество“ в монотеистична религия е важно хората, и на първо място управляващите слоеве, да се убедят че положението им няма да бъде разклатено.

Следващите статии могат да бъдат групирани около няколко кръга (по реда на включването и с всички условия на групите): Скандинавия (текстовете на Владислав Дучко и Хенрик Янсон – Władysław Duczko, “Approaching Salvation: Early Process of Christianisation in Viking-Age Denmark and Sweden”; Henrik Janson, “Christianisations in Scandinavia”); Средна Европа (Йън Ууд, Пшемислав Урбанчик, Александър Николов и Нора Беренд – Ian Wood, “Bruno of Querfurt and the Practice of Mission”; Przemysław Urbanczyk, “Who Converted the Poles?”; Alexandar Nikolov, “Great Moravia: The Uneasy Beginnings of Slavic Christendom”; Nora Berend, “The Christianisation of the Kingdom of Hungary”); Източна/Югоизточна Европа (Владимир Петрухин, Цветелин Степанов и Ишван Зимони – Vladimir Petrukhin, “The Choice of Faith in Early Medieval Eastern Europe”; Tsvetelin Stepanov, “The Times of St. Tsar Boris-Michael of Bulgaria (852–889; † 907): Between the Real Historical Facts of the Ninth Century and the ‘Facts’ of Selective Memory”; István Zimonyi, “The Conversion of the Volga Bulgars to Islam”); Западна и Централна Азия (Осман Каратай, Еркан Гьоксу, М. Ханефи Палабийи – Osman Karatay, “Islamization of the Turks: A Process of Mental Change”; Erkan Göksu, “The Establishment of Islam in Central Asia: Geo-Cultural Patterns and Geographical Realities”; M. Hanefi Palabıyık, “Islam in India: Acceleration Under the Ghaznavids (Tenth to Eleventh Centuries)”).

Компетентността на авторката, както и формата на отзива в никакъв случай не позволяват съдържателни или методологически коментари на статиите. Това, което бих искала да отбележа обаче е общото впечатление от сборника – впрочем прекрасно коментирано от заключителния текст на проф. Владимир Градев *In Partibus Fidelium (Postscript: Conversion as History)*, много сполучливо намерена перифраза на *in partibus infidelium*. За медиевистите стойността на сборника е несъмнена: привлечени са не само известните, но и много извори останали незабелязани, поради генезиса им в други култури; уверено, аргументирано и критично са огледани някои митологеми и общи места, „заковани“ в националните историографии; предлага се уникална възможност за сериозни съпоставки, които могат да бъдат предположени или отхвърлени. За историците на културата в други периоди и региони бих отбелязала „откриването“ в текстовете на многобройните свързаности – официални и неофициални, мисионерски и военни, литературни и археологически – между частите на светове, които сме свикнали да мислим като самостоятелни национални (или племенни) вселени. Трябва веднага да подчертая, че това не е изрична теза на авторите, но съвкупността от текстовете открива хоризонт за хипотези и предположения, за разговор (отново) в началото на ХХІ век за приликите и разликите, които ни свързват и позволяват да разширяваме и надграждаме разбирането на света, към което се стремим.

Проф. д-р Райна Гаврилова

ЧИСТО И МРЪСНО

Велислава Петрова, *„Отпадъкът като ресурс и въображение. Антропологически перспективи“*,
София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023

Книгата на доц. Велислава Петрова *„Отпадъкът като ресурс и въображение. Антропологически перспективи“* разглежда в дълбочина понятията за чисто и мръсно в градска среда, като подробно изследва наративите, реконцептуализациите и употребите относно отпадъците в България (с. 13). Текстът представлява изчерпателно антропологическо изследване, което дава ценна перспектива по темата, недостъпна за един стриктно екологичен подход към проблема.

Основният изследователски въпрос, пред който авторката се изправя, е как промяната в материалността на боклука и отпадъците влияе на отпадъка като икономическа категория (с. 14), като тезата, която тя извежда, е че посредством мисленето за отпадъка като материалност и като стока ни се дава възможност да разбираме по-дълбоко социалните отношения и структури в съвременния глобален свят (с. 15). Разглеждайки боклука като социално конструирана категория в комбинация с пазара, представен освен като икономическа категория също и като културно обусловен феномен, текстът предлага ценни наблюдения и изводи, които са актуални както в локален, така и в глобален аспект.

Разкривайки пред читателя многопластовата структура на отпадъците, става ясно, че те могат да бъдат граница, структурираща пространства и социални отношения. Велислава Петрова се спира и върху различните исторически контексти и разнообразни дискурси по отношение на отпадъка, обяснявайки дискурсивните механизми, конструирани боклука като крайно негативна категория. Последното, от своя страна, е свързано с възприемането на отпадъка като материалност, изискваща „контрол и управление“ (15), без значение от историческия контекст (който също оказва голямо влияние върху наративите покрай боклука).

Велислава Петрова конструира теоретичната си рамка, стъпвайки върху автори като Жужа Гиле (Gille, 2007), теоретизирайки, че отпадъкът е едновременно морална категория и замърсяващ материал и именно тази двойственост допринася за негативните конотации около него. Петрова се опира и върху класически автори като Мери Дъглас и нейната категория за „мръсно“, която е основна за социалната култура и в следствие разглеждането на отпадъка като част от нея; също и върху понятията абект и абекция по Юлия Кръстева, за да опише отпадъка като нещо естествено, но и с нужда да пазим дистанция от него. Двете цитирани авторки са актуални и близки за текста по това,

че отпадъкът трябва да се интерпретира чрез пространствени метафори и се връзват отлично с философията NIMBY (Not In My Back Yard), която Велислава Петрова също разисква и чиито импликации се разгръщат по-нататък в текста.

Един от безспорните приноси на авторката в настоящата книга е утвърждението, че „отпадъците чертаят социални граници и правят видима йерархията в обществата“ (Петрова, 2012). Говорейки за т.нар. Pollution heavens, при които силно развити индустриални държави изхвърлят отпадъци в по-слабите икономически държави, в които регулациите за това и замърсяването са много по-слаби (19). Тази тема е изследвана в САЩ през призмата на расовата дискриминация (Bullard, 2008) (19), но авторката обръща внимание на политиките в ЕС, които трябва да следват общи принципи, но всъщност има разнообразно прилагане на практиките и каква е ролята на България в тази дискуссия, като една периферна страна в Европа със сериозно социалистическо наследство във всеки един социален сектор и феномен, вкл. и що се касае до отпадъците и тяхното събиране и употреба.

През социалистическия режим отпадъкът се превръща в ресурс и идеологическа категория, противопоставяща се на капитализма през призмата на пестенето и пилеенето (Петрова, 2017). Като отношението към отпадъците е белег на различната икономическа организация за двата режима – едната, базираща се на дефицит, другата – на консумация.

В този смисъл „отпадъците са ценни източници на информация (Петрова, 2020б)“, защото правят видим икономическия капитал и социалната йерархия на дадено общество“. Именно разглеждането на отпадъка в толкова много аспекти и тезата, че боклукът като категория може да бъде адекватна репрезентация на йерархията в обществото, е сред най-ценните приноси на Велислава Петрова в настоящата книга. За нея, боклукът се превръща в „социална винетка“ (20). Отпадъците са част от световния обмен на стоки (O'Neill, 2000) а съревнованието и търговията с тях между капиталистическия и социалистическия блок по време на студената война допринася за антропоцена (Gille, 2022). В контекста на този термин, авторката въвежда и понятието „социолоцен“, с което затвърждава още повече иновативния си и изчерпателен подход в широката тема за отпадъка. Една от основните нишки в текста засяга темата за това как глобалните практики по отношение на отпадъка влияят върху локалното, но също и как е валидно обратното. Петрова заключва, че отношението към отпадъка у нас е пряко следствие от начина, по който боклукът като феномен се конструира в миналото, в частност – социалистическото такова.

Изследователският подход в книгата се вписва в рамките на глобалната етнография, предложен от Майкъл Буравой (Burawoy, 2000), в комбинация с данни, получени от дълбинни интервюта, неформални разговори и архивни данни, като всичко това е вписано в теоретична рамка, стъпваща върху автори като Жужа Гиле.

Изследователските резултати в книгата са развити в три глави. В първата част се разглежда културната история на отпадъците в България през темата за вторичните суровини и битовата смет през социализма. Като основната хипотеза изведена в тази глава, е че тези условия водят до промяна в материалната култура през образа на сивия контейнер. Той става метафора за размесването на отпадъците вместо разделянето им.

Във втората глава авторката изследва „материалността и въображението около отпадъците в София, с концентрация върху начина, по който културната история оформя категорията и въображенията“ (с. 29). Работейки с понятието за материална култура по Даниел Милър (Miller, 1998), Петрова анализира напреженията около два конкретни казуса – фаза 2 и фаза 3 на Интегрирания проект за управление на отпадъци на София, известен на градски жаргон като „завода за боклук и инсинератора“, защото се цели промяна в режима на управление (стр.29). Ключовата хипотеза в тази втора глава е, че начинът, по който се конструира материалността на боклука, е в диалог с конструирването на отпадъците като ресурс, като последното се превръща в основна тема на третата глава.

Третата емпирична част се спира върху икономиките около отпадъците и как материалността влиза във взаимодействие с икономическите измерения на отпадъците, които се анализират в 3 перспективи (с. 29). Първата разглежда начинът, по който отпадъците функционират като икономически феномен на ниво общинска и държавна администрация (напр. такса смет); втората се спира върху РДФ горивото като стока – Петрова разглежда финансовите и материални потоци и спецификата на сметоизвозването и как всичко това влияе на пазара. И третата, последна перспектива засяга разделното събиране и рециклирането и връзката помежду им през материалното съдържание на сивите контейнери.

Общото свързващо звено между всички тези части е визирането на „отпадъка като съревнование“ – авторката разглежда как се позиционира на международната карта и как засилва местните усещания за център и периферия.

Велислава Петрова проследява тънката, но важна нишка на идеята за отпадъка от колективна като индивидуална отговорност. Той се превръща във феномен, в рамките на който границата между частно и публично се размива и става все по-трудно дефинируема. Сред един от най-ценните изводи от цялостното изследване на Велислава Петрова е неоспоримото доказателство, че човешката дейност *de facto* променя климата и е нужна сериозна промяна и в политиките, и в начина на живот, за да се преобърнат климатичните промени и недостигът на фосилни горива. Като последното има пряка връзка с БВП (стандартът на живот в дадена държава) и увеличаващото се население на земята и намаляващите ресурси. И последният извод, който си струва да бъде подчертан отново е, че „категориите на мръсното са социално конструирани, културни и исторически специфични“ (с. 79). Пред читателите се разкриват

позитивни дискурси около рециклирането и негативни що се касае до инсинерирането на отпадъка. Без De facto да се обръща внимание върху намалената консумация на стоки, което автоматично би довело до намаляване на отпадъка като цяло.

Тези изводи и разкриването на разнообразните социални и културни конструкции покрай боклука, неговото сортиране, рециклиране и употребите му като стока, са ценни от гледна точка на едно по-добро екологично бъдеще на глобално равнище. Разкриването на пропуските в държавния апарат що се касае до справянето както с боклука, така и с публичния дискурс около него, книгата би била изключително ценно допълнение за различни експерти, търсещи решение за справянето на кризата с боклука както локално в София (България), така и на глобално ниво. Велислава Петрова наблюдава, че пренасянето на отговорността към индивида и отделния потребител, е лесно и икономически изгодно решение, но по своята същност неефективно, особено с оглед на откритието, че битовият отпадък на столицата съставлява едва 2% от общия такъв. Единственото устойчиво решение би било да се намалят отпадъците, но през пълно и глобално преосмисляне на икономическата система (с. 156). Петрова препоръчва и промяна на финансовите механизми около отпадъците, защото в момента икономическата тежест е неравномерно разпределена (с. 157).

В заключение бих искала да подчертая, че книгата освен че би могла да отвори очите на читателя по отношение на отпадъка и различните дискурси и конструкции, които го съставляват, както и начинът, по който историческият контекст променя тези дискурси и конструкции, предлага и немалко решения по отношение кризата с боклука. „Отпадъкът като ресурс и въображение“ би бил ценен източник и ресурс на информация и контекст както за представители на различните социални науки, така и за еколози, експерти и дори отделни индивиди, търсещи откъде да се информират за различните съвременни техники, използвани за справяне с отпадъците. Написана на достъпен и разбираем език, подплатена с архивни източници и анализ на научнопопулярни такива, книгата би била безценно допълнение към всяка библиотека.

Елеонора Стайкова-Мишева

СПОРОВЕТЕ ОКОЛО ГОЛЕМИЯ НАЦИОНАЛЕН РАЗКАЗ

Георги Вълчев, *„Историята и нейните обществени употреби. Културни и политически проекции на българската история от Възраждането до края на Първата световна война“*,
София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023

Книгата „Историята и нейните обществени употреби. Културни и политически проекции на българската история от Възраждането до края на Първата световна война“ е амбициозен и много необходим проект. Трайната интензивност на обществените спорове около исторически събития и личности и особено опитите историческият разказ да бъде присвоен от политически субекти налагат ново, по-критично отношение на професионалните историци. Промяната в тази посока е ограничена, от една страна, от продължаващата позитивистична традиция (полезна, но интелектуално тривиална) и от конфронтиращите се интерпретации на историците със социалистическа или либералнодемократична ориентация, от друга. Критичното мислене, без друго, минава през деконструиране на конструкцията „голям национален разказ“ и монографията на проф. Вълчев е важна стъпка в тази посока. Чистият грамаден обем на материала – от историческото събитие през историческото сведение, историческото писане, публицистичната история и художествената история и то от условното начало на модерността до ден днешен, налага ограничаване. Монографията тръгва от Паисий и стига до края на Първата световна война – логичен *terminus post quem*, когато илюзиите и митовете на ранната историопис катастрофират в реалната политика. Авторът започва с общоприетото – и добре известно като условно – начало: Паисий Хилендарски. В първата глава, многозначително озаглавена „Миналото като бъдеще“, са подбрани и анализирани три първи публично предложени версии на историята: християнско-романтично-патриотичната (Паисий), рационално-политическата (Раковски) и емоционално-образната (Николай Павлович). Както самият изследовател отбелязва, целта му е „да опише точно това състояние на съществуване на миналото отвъд „официалния“ академичен исторически разказ за него“. Глаголът „опише“ не бива да ни подвежда – наративният подход е не по-малко интерпретиращ. И при тримата автори са изведени онези важни брънки – фактологични, символични, политически, образни – от конструиращата се верига, които най-често остават неразпознати в общите квалификации, но които формират историческото мислене в следващите два века. Следващата глава е озаглавена „Възраждането като минало“ и се фокусира върху пренарежданията („рокади“) в символните полета, продиктувани от новата социална и политическа действителност. Изборът на две фигури, върху които да се построи тезата – Захари Стоянов и Иван Вазов – е логичен:

вероятно огромната част от българите ще посочат тях, ако бъдат запитани откъде са се запознали с историята на България през Възраждането. Интересното и приносното тук е не толкова „кой“, а как – показано чрез детайлен анализ на подходите на двамата автори. Въпросът „как се прави национален исторически разказ“ чрез писаното слово получава убедителен отговор. Представени и дискутирани са практиките, местата, предметите и образите на това правене, които имат много по-широк, дълбок и траен отзвук. Около тях са въведени и възникналите оспорвания и дебати. Тази посока е продължена и по-нататък, на страниците, посветени на извеждането на преден план на Средновековието. Драмите около руските паметници (включително сгради) маркират трайно (и до днес) обществения дебат. Издигането на Средновековието като националнолегитимиращ мотив е проследено не само в текстове, но и във визуалните репрезентации: новите сгради и произведения на изобразителното изкуство, които преработват средновековни мотиви. Паралелно с това се проследява как историята започва да се употребява за други, да ги наречем странични, цели – естетическите търсения на сецесиона или амбициите на княз Фердинанд. Монографията е приносна и с богатия емпиричен материал, включително снимков.

В заключение, пред нас е книга, която продължава усилията на историци, културолози, литературоведи и изкуствоведи да отведат читателите отвъд лесните лозунги на официалния исторически разказ и, най-вече, на тревожно разрастващият се националистически дискурс.

Проф. д-р Райна Гаврилова

НАУЧЕН ЖИВОТ

СРЕЦА НА ИЗСЛЕДОВАТЕЛИТЕ НА КУЛТУРНОТО НАСЛЕДСТВО (27– 28 МАЙ 2024 Г.)

На 27–28 май 2024 г. в университета „Еразъм“ в Ротердам се проведе международен семинар по проекта „Heritage Matters: Fostering Cultural Awareness and Professional Development (SkillFoster)“ (Erasmus+ 2023-1-BG01-KA220-NEED-000153432), съфинансиран от Европейската комисия. Участник в проекта от страна на СУ „Св. Климент Охридски“ е Университетския център „Професионално развитие в областта на културното наследство“ с ръководител проф. Иван Кабаков. В семинара участваха проф. Соня Милева, зам. ректор и представител на екипа на проекта, докторантката в Катедра „История и теория на културата“ Милена Крачанова и студентката Диана Яначкова от специалност „Културология“. Те се включиха активно в дискусиите за професионалното развитие в областта на културното наследство. Обсъдена беше необходимостта от обособяване на нови и специфични професионални профили, както и от обвързване на предлаганото образование с конкретни компетентности, необходими за качествена реализация на дейностите по идентификация, интерпретация, консервация и реставрация, дигитализация и социализация на различните видове културно наследство. Милена Крачанова запозна партньорите от Холандия, Португалия и Турция с процеса на оценка на въздействието на недвижими културни ценности, като част от тяхното опазване и интегриране в градска среда. В рамките на семинара се установи и сътрудничество с проекта CHARTER (European Cultural Heritage Skills Alliance), който предлага и модел на описание на компетентностите като част от процеса на професионално изграждане на специалистите по културно наследство.

След завръщането и в Софийския университет на 28 май 2024 г. на Милена Крачанова беше присъдена наградата „Докторант на годината“, организирана от Студентския съвет на Софийския университет под патронажа на ректора на Университета. Милена работи по темата „Оценка на въздействието върху световното културно наследство“ с научен ръководител проф. д.н. Иван Кабаков и има дългогодишен опит като архитект и изследовател, автор е на редица научни публикации. Участник е в международни и национални научни конференции и е част от екипа на различни проекти в областта на културното наследство, сред които „CultUrEn – културното наследство като фактор за развитие на устойчива градска среда“. Докторант Крачанова е участвала в международни обучения, свързани с темата на нейната докторска дисертация. Като гост-лектор към Университетски център „Професионално развитие в об-

ластта на културното наследство“ в СУ „Св. Климент Охридски“ през 2023 г. е преподавала на обучаваните дисциплината „Оценка на въздействието върху културното наследство“.

Постиженията ѝ включват награди и номинации за консервация и реставрация като награда на Столична община за 2023 г., първа награда в националния конкурс „Фасада на годината 2022–2023 г.“ и номинация на международния конкурс *Life Challenge 2024*. Тя е част от делегацията на Министерството на културата в Париж и делегацията на Република България на 45-ата разширена сесия на ЮНЕСКО в Рияд, Саудитска Арабия, по въпроси, свързани с обекта на световното наследство „Старинен град Несебър“. Съавтор е на книгата за сериен обект „Епископската базилика и късноантичните мозайки на Филипопол, римска провинция Тракия“, издадена във връзка с 5-тата годишнина от вписването в индикативния списък на Република България към ЮНЕСКО.

Милена Крачанова

КОНФЕРЕНЦИЯ „ПОП-КУЛТУРА, ПОП-ПОЛИТИКА. ДИГИТАЛНИЯТ ОБРАТ“ В ПАМЕТ НА ИВАЙЛО ДИЧЕВ

На 4 и 5 октомври 2024 г. в сградата на Факултета по журналистика и масови комуникации на Софийския университет се състоя международната конференция „Поп-култура, поп-политика – дигиталният обрат. Интердисциплинарни анализи на пресечните точки между медии, култури и политика“. Това беше заключителната конференция по едноименния проект с ръководител доц. Жана Попова. Вдъхновител на проекта, както и спойващото звено в интердисциплинарния екип от учени участници в проекта, бе професор Ивайло Дичев, когото загубихме внезапно на 6 ноември 2023 г. Научният форум беше обвързан с темата на проекта, но посвещавайки се на паметта на нашия вечно търсещ колега, отвори широко врати към изследователски дирения и находки от различни полета на знанието.

Конференцията беше открита съвместно от ръководителите на катедрите „Радио и телевизия“ (ФЖМК) проф. Венцислав Димов и „История и теория на културата“ (ФФ) доц. Галина Гончарова. В приветственото си слово и двамата отбелязаха колко много дължат на находчивостта и вечно будния ум на Ивайло Дичев, който е задвижил както проекта, под чийто надслов е конференцията, така и много други начинания. Доц. Гончарова сподели свои лични спомени от първата си среща с Ивайло Дичев като писател, с неговия сборник кратки разкази „Миг след края на света“, които намерила за „саморефлексивни и прекалено постмодерни за моя вкус“. Вече в професионалния си път като колега, доц. Гончарова открила продуктивното напрежение между историята на културата (изследователското направление, към което тя се причислява) и антропологичното направление, чийто основен двигател бил Ивайло Дичев и кръга от докторанти около него. „И макар да говоря за Ивайло като за пишещ човек, аз си спомням най-ярко тембъра на гласа му и особения му начин на говорене – да дискутира, да поставя провокативни въпроси, воден от любопитство, изпълнен с ентузиазъм, насочил интереса си към културни процеси и практики по периферията, на границата, извън рамките и в пролуките между нормативните, институционалните, свещените и научните пространства.“

Приветствен адрес бе изпратен от г-н Найден Тодоров, министър на културата на република България, в който се казва: „Сигурен съм, че ако все още бе физически сред нас, проф. Дичев щеше да бъде дълбоко развълнуван и горд от това събитие, което събира учени от различни краища на света, за да обсъдят и развият идеите, към които той беше изключително отдаден, макар че по традиция нямаше да го покаже така, както би очаквала широката публика. Неговият принос в областта на културологията, както и богатият му интелектуален и преподавателски опит, оставиха трайни следи не само в академичната общност, но и в сърцата на неговите колеги, студенти и съмишленици. (...)

Проф. Дичев бе не просто учен, но и активен интелектуалец, ангажиран с обществени и политически дебати. (...) Несъмнено неговите изследвания върху политическата култура, градската антропология и миграциите ще продължат да вдъхновяват нови поколения учени. В дните на тази конференция отдаваме почит не само на неговото научно наследство, но и на хуманизма, който той внасяше във всичко с което се занимаваше“.

Откриването на конференцията стана повод за оповестяването на изследователска стипендия за млади учени на името на проф. Дичев, както и на ежегодна награда „Контрасенсуси“ за публикуван текст в областта на културните изследвания. Добрата новина беше оповестена от доц. Велислава Петрова, а средствата за стипендията и наградата се набират от дарителски фонд. Стипендията и наградата ще бъдат връчвани ежегодно на 28 март – годишнината от рождението на Ивайло Дичев – на официално събитие, организирано от Мрежата за културни изследвания. Повече информация за стипендията и наградата е публикувана в онлайн платформата за културни изследвания СЕМИНАР_БГ.

В конференцията взеха участие общо 45 учени от България и чужбина, които изнесоха доклади в рамките на четири пленарни сесии и още осем тематични панела. Публиката изпълни Аула Магна на Факултета по журналистика по време на пленарните сесии, а тематичните панели се водиха паралелно в две зала при интерес от близо стотина участници. Наред с докладчиците, активно участие в дебатите взеха колегите на проф. Дичев от катедра „История и теория на културата“ проф. Даниела Колева, проф. Цветелин Степанов, доц. Гончарова, гл.ас. д-р Кирил Василев. Доклади изнесоха всички членове на катедра „Радио и телевизия“ на ФЖМК, колеги от Философски факултет, гост лектори от Бразилия, Германия, Сърбия и Северна Македония, бивши докторанти на професор Дичев, както и последният му докторант Огнян Исаев, журналист и активен застъпник за правата на ромската общност. Присъстваха колеги и приятели на Ивайло Дичев, журналисти, сред който Пролет Велкова, (понастоящем член на СЕМ), докторанти и студенти.

В първата пленарна сесия под заглавие „Популизмите в пресечната точка между политика и троллинг“ намериха място докладите на Ралица Ковачева, Мила Минева, Дияна Петкова, Андреана Ефимова и Силвия Петрова. Под шапката на достатъчно широкото понятие „популизъм“ среща си дадоха езиковите каламбури на депутати и политици с политическата теория за популизма като легитимиращ дискурс, противопоставящ „народа“ на „корумпираните елити“; визуални анализи на мемета с опити за осмисляне на тролинга, забавни и забавно-страшни сценарии на границата на езика на омразата. В хода на дискурсията Юлия Роне постави важния въпрос доколко едно толкова широко и вече свръх-експлоатирано понятие като „популизъм“ още има евристичен потенциал и каква е неговата добавена стойност в изследването на описваните феномени, като с това подкани участниците да мислим за понятия

с по-тесен обхват, които по-ясно назовават проблемите, за които говорим. Въпросът остана отворен към бъдещи изследвания. Във втората пленарна сесия бяха обединени докладите на Вяра Ангелова, Юлия Роне и Мила Станчева. И трите доклада обговаряха динамиката на отношенията в триъгълника публична власт – търговски агенти – граждани и журналисти от гледна точка на достъпа до информация, производството и разпространението на съдържание и идеи, професията на журналиста.

Следобедната тематична сесия „Градът като сцена, пространството като медия“ бе пряко вдъхновена от изследователските дирения на Ивайло Дичев в областта на градската антропология и дигиталния обрат. В доклада си за дигиталния инструмент *Sopernix maps* Десислава Лилова разгледа преизмислянето на българската национална идентичност през топографията на Антарктика. Архитект Анета Василева представи тенденцията за дясна радикализация около архитектурата и архитектурното наследство по данни от дигитални общности, мобилизирани в различни социални мрежи. А Светла Казаларска остана най-вярна на духа на Ивайло Дичев, чиито размисли за града като сцена и за празника като медия тя вплете в своя анализ на „духа на Коледа“, като с последното тя назовава оживените дебати, напреженията и конфликтите, възникнали в процеса на социално производство на празнично пространство в София през 2023 г.

Паралелно протеклата сесия „Музика и политика“ събра учени от три националности под диригентската палка на проф. Венцислав Димов, който вещо обговори вплетеността на политически платформи в забавната и фолклорната музика, напреженията около идентичността (регионална, национална, балканска или дълбоко конфликтна), границите между високата култура и популярните жанрове.

Съботната сутрин на 5 октомври започна с много задълбоченото представяне на професор Нели Огнянова около правната регулация на цифровата журналистика. Докладът подчерта пряката връзка между големите проблеми на публичността днес и недостатъчната или твърде закъсняла правна рамка на дейностите по производство на информация. По този начин тя зададе насоката, в която бяха представени следващите доклади в панела: на Николай Колев за мобилната журналистика, на Десислава Сотирова за кризата на регионалните медии, на Жана Попова за професията копиплот (или логър) в риалити форматите, на Николета Даскалова за принизяването на цирковото изкуство в изказванията на политици и журналистическия дискурс.

Втората пленарна сесия в същия ден започна с основополагащия доклад на доцент Орлин Спасов за историята на навлизането на интернет в България и обратите в разпространението му, свързани най-вече със собствеността на фирмите, които се явяват главни герои в приказката за проникването на интернет и достъпа до информационни технологии в България, една незавършена приказка с не твърде оптимистична поука. Докладите на Никола Вангелов

и Емил Енев разработваха в частност дигиталната реклама и брандинг, а Ния Нейкова очарова аудиторията с разказа си за любовните съвети на двама инфлуенсъри експерти по любов и интимност.

В следобедните панели намериха място докладът на Ана Лазарова за правната рамка на създаването, използването и разпространение на авторско съдържание в платформите с потребителско съдържание, последван от две казусни изследвания на мемета – на Мелина Василева и Мария Иванова. А докладът на Зорница Петрова за „кличащите славяни по анцузи“ – една виртуална „общност“ изградена от мемета – силно разведри твърде сериозния културологичен панел за паметта, наследството и идентичността. Докладът на Светлана Христова предложи много задълбочено теоретично осмисляне на проблематиката на паметта и наследството, Велислава Петрова предложи много плътно антропологично описание на терена си в Димитровград, простиращо се в период от над 15 години, Иво Страхилев представи изобилен визуален материал в анализа си на художествените практики на оспорване на националното наследство.

Заключителният панел „За медиите забавно-страшно“ съчетаваше образи от радиото и популярни телевизионни сериали, които под формата на забавление показват сериозно проблематични герои на нашето време като Пабло Ескобар, момчешки улични банди в Украйна, герои от българската политическа сцена в разказите на радиожурналиста Иво Балев. „Добрите герои“ на нашето време и техните битки за права и справедливост присъстваха в докладите на Леа Вайсова за женското движение в България и на Огнян Исаев за ромските общности и тяхното отразяване в медиите. Не на последно място, докладът на адвокат Силвия Петкова зададе правната рамка за употребите на наказателното право от политици и срещу тях и с това приземи онези от слушателите, които се бяха отнесли във (псевдо)въображаемите светове на популярната култура.

Конференцията имаше и своята културна съпътстваща програма. Изложбата „Историческите възстановки като феномен на културата“ е плод на изследователски проект, вдъхновен от Ивайло Дичев, чиято теренна част е проведена от професора съвместно с екип от ИЕФЕМ и СУ „Климент Охридски“. Окончателните резултати от проекта намират израз в етнографска изложба, показана за първи път в Етнографския музей в София, а след това и в Културния център на СУ „Климент Охридски“ през предходната 2023 г. Участниците в конференцията имаха възможността да се запознаят с автентични костюми на възстановчици, представени върху манекени, и с предмети, създадени и използвани от тях, които бяха експонирани в две витрини в Аула Магна на ФЖМК. В допълнение един от създателите на изложбата д-р Димитър Атанасов представи паната от изложбата в дигитален формат и изнесе обяснителна лекция пред аудиторията.

Наред с интелектуалните предизвикателства, които конференцията предостави в изобилие, тази среща на колеги и приятели позволи емоционално да съпреживеем спомените си за Ивайло Дичев. Най-близките му колеги разказаха всеки свой индивидуален спомен за Ивайло в началото на доклада си. В първия ден на конференцията бе прожектиран видеоматериал с разкази на докторанти, събрани и монтирани от Владислав Петков (достъпен в платформата Семинар_БГ). Ще завърша този материал с откъса от Славка Каракушева в края на това видео: „И докато продължаваме да правим неща заедно, Ивайло е сред нас.“

Валентина Георгиева

АВТОРИ

Иван Еленков е професор емеритус в катедра „История и теория на културата“, в която преподава история на българската култура от основаването на катедрата до пенсионирането си през 2022 г. Автор е на редица изследвания, сред които са книгите: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. С., 1994 (съставителство с Румен Даскалов); *Родно и дясно. Принос към историята на несбъднатия десен проект в България от времето между двете световни войни*. С.; 1998; *Католическата църква и католиците в България*. С., 2000; *Културният фронт. Българската култура през епохата на комунизма: политическо управление, идеологически основания, институционални режими*. С., 2008; *Труд, радост, отдих и култура. Въведение в историята на идеологическото моделиране на всекидневието през епохата на комунизма*. С., 2012; и много други.

E-mail: ivan_elenkov@yahoo.com

Антон Ангелов е главен асистент в секция „Етнология на социализма и постсоциализма“ в Института за етнология и фолклористика с етнографски музей към БАН. Научните полета, в които работи, са културата на потребление и популярната култура в социалистическа България.

E-mail: anton.angelov@iefem.bas.bg

Иван Кабаков, проф. д.н., е преподавател в катедра „История и теория на културата“ на СУ „Св. Климент Охридски“. Завършил е специалност „Културология“ (1996) и „Право“ (2001) в същия университет. Работи в областта на мениджмънта, политиките за култура, културното наследство, културните права, регионалните култури и политики, правната и институционална инфраструктура на културата, интелектуалната собственост и достъпа до култура, културата и регионалното развитие, занаятите и дизайна, графитите и политиките за градско развитие, професионално развитие в областта на културното наследство, както и на стратегическото управление на културата.

E-mail: kabakov@phls.uni-sofia.bg

Милена Колева-Звънчарова е доктор по социология, антропология и науки за културата и главен асистент в катедра „История и теория на културата“ на Софийския университет. Научните ѝ интереси са свързани с професионалното развитие в областта на културното наследство и културната компетентност.

E-mail: mzvancharova@phls.uni-sofia.bg

Арх. Милена Крачанова е докторант в СУ „Св. Кл. Охридски“, Философски факултет, катедра „История и теория на културата“ по тема „Оценка на въз-

действието върху световното културно наследство“. Има магистърска степен по „Управление и социализация на културното наследство“ в СУ „Св. Кл. Охридски“ (2021) и по архитектура със специалност „Опазване на архитектурното наследство“ в УАСГ (1998). Завършила е специализирани обучения за „Оценки на въздействието в контекста на световното наследство“ към ЮНЕСКО, ИКОМОС, ИККРОМ и ИЮСН (2017), (2021) и за опазване на недвижимото културно наследство към Екол дьо Шайо, Париж, Франция и Министерство на културата на Република България. Също така е ръководител на кандидатурата за вписване на сериен обект: „Епископска базилика и късноантични мозайки от Филипополис, римска провинция Тракия“ в Индикативния списък на ЮНЕСКО (2018).

E-mail: mkratchanova@yahoo.com

Виктория Лекова е докторант към катедра „История и теория на културата“, Философски факултет, СУ „Св. Климент Охридски“. Интересите ѝ са в областта на културните и творчески индустрии, ролята на интелектуалците, културна дипломация, култура и политика и др.

E-mail: victoria.lekova@phls.uni-sofia.bg

Паула Ангелова е главен асистент в катедрата по Социология и науки за човек в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Придобива магистърската си степен по философия в рамките на програмата *EuroPhilosophie* във Бонския университет и в Университет на Тулуза. Тя е специализирала в Хусерл Архив (Кьолн) и в UFSCar (Бразилия). През 2021 Паула защитава докторска степен в полето на феноменологичната антропология в СУ „Св. Климент Охридски“. Съ-основател е на Марк Ришир Архив във Вупертал (Германия) и член на *Association internationale de la phénoménologie, Institut für Transzendentalphilosophie und Phänomenologie, AUC Interpretationes*. Паула е сътрудник на ИК „Критика и Хуманизъм“ и съ-редактор на интернационалното списание DIVINATIO.

E-mail: paulaangelova@uni-plovdiv.bg

Зорница Петрова е доктор по социология, антропология и науки за културата и главен асистент в катедра „История и теория на културата“ на Софийския университет. Научните ѝ интереси са в областта на теория на религиите, нови религиозни движения и изследвания на популярната култура.

E-mail: zpetrova@phls.uni-sofia.bg

Любослава Христова-Петрова е завършила бакалавърска програма по „Културология“ и магистърска по „Изкуства и съвременност ХХ–ХХІ век“ в СУ „Св. Климент Охридски“. Понастоящем е докторант по теория на религиите в катедра „История и теория на културата“.

E-mail: lyuboslava.hristova@phls.uni-sofia.bg

Елеонора Стайкова–Мишева е докторант в катедра „История и теория на културата“, Софийски университет „Св. Климент Охридски“. Преди това е завършила специалност Културология през 2013 г. и Културна антропология през 2016 г. в същия университет. Изследователските ѝ интереси включват популярна култура, изследвания на пола и културни влияния в детската психология.

E-mail: eleonora.staykova@phls.uni-sofia.bg

Галина Йотова е завършила бакалавърска степен по философия и магистърска степен по културология в СУ „Св. Климент Охридски“. В момента е докторант в Института по философия и социология на БАН. Фотограф на свободна практика, тя има няколко самостоятелни изложби, както и участия в общи изложби, арт панаири и биеналета в Германия, Чехия, Полша, Италия и Япония. Нейни снимки са част от фонда на Националната галерия. Автор е на публикации в научни и художествени издания.

E-mail: g_yotova@abv.bg

Алексей Пампоров е доцент по социология в Института по философия и социология на Българската академия на науките (БАН). Изследователската му дейност датира от 1998 г., като включва над 30 теренни изследвания в различни райони на страната. Автор е на над 20 публикации, повечето от които на ромска тематика. Преподава „Социология на семейството“ и „Ромска история и култура“ в специалност Културология на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, както и в други университети в страната.

E-mail: apamporov@gmail.com

CONTRIBUTORS

Ivan Elenkov is a professor emeritus in the Department of “History and Theory of Culture”, where he taught the history of Bulgarian culture from the founding of the department until his retirement in 2022. He is the author of numerous studies, among which are the books: *Why Are We What We Are? In Quest of a Bulgarian Cultural Identity* (1994; editor with Rumén Daskalov); *Native and Right. A Contribution to the History of the Unfulfilled Right-wing Project in Bulgaria from the Time between the Two World Wars* (1998); *The Catholic Church and Catholics in Bulgaria* (2000); *The Cultural Front. Bulgarian Culture during the Era of Communism: Political Governance, Ideological Foundations, Institutional Regimes* (2008); *Work, Joy, Leisure, and Culture: An Introduction to the History of the Ideological Shaping of Everyday Life in the Age of Communism* (2012), among many others.

E-mail: ivan_elenkov@yahoo.com

Anton Angelov is an Assistant Professor at the Department of Ethnology of Socialism and Post-Socialism at the Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum at the Bulgarian Academy of Sciences. The topics of his scientific interest are within the consumption and popular culture of socialist Bulgaria.

E-mail: anton.angelov@iefem.bas.bg

Ivan Kabakov, Prof. Dsc, teaches at the Department of “History and Theory of Culture” at the Sofia University “St. Kliment Ohridski”. He graduated with degrees in “Cultural studies” (1996) and “Law” (2001) from the same university. He works in the field of management, cultural policies, cultural heritage, cultural rights, regional cultures and policies, legal and institutional infrastructure of culture, intellectual property and access to culture, culture and regional development, crafts and design, graffiti and urban development policies, professional development in the field of cultural heritage, as well as strategic management of culture.

E-mail: kabakov@phls.uni-sofia.bg

Milena Koleva-Zvancharova holds a PhD in Sociology, Anthropology and Cultural Studies and is an Assistant Professor at the Department of History and Theory of Culture at Sofia University. Her research interests are related to professional development in the field of cultural heritage and developing cultural competence.

E-mail: mzvancharova@phls.uni-sofia.bg

Arch. Milena Krachanova is a PhD student at Sofia University “St. Kl. Ohridski”, Faculty of Philosophy, Department of “History and Theory of Culture” on the topic of “Impact Assessment on World Cultural Heritage”. She holds a Master’s

degree in “Management and Socialization of Cultural Heritage” from SU “St. Kl. Ohridski” (2021) and a Master’s degree in Architecture with a specialization in “Architectural Heritage Preservation” from the University of Architecture, Civil Engineering and Geodesy (1998). She has completed specialized training courses on “Impact Assessments in World Heritage Context “ organized by UNESCO, ICOMOS, ICCROM and IUCN (2017), (2021) and on the conservation of immovable cultural heritage at the Ecole de Chaillot, Paris, France and the Ministry of Culture of the Republic of Bulgaria. She is also the leader of the nomination for the inscription of the serial site: “Episcopal Basilica and Late Antique Mosaics of Philippopolis, Roman Province of Thrace” on the UNESCO Tentative List (2018).

E-mail: mkratchanova@yahoo.com

Victoria Lekova is a PhD student at the Department of History and Theory of Culture, Faculty of Philosophy, University of St. Kliment Ohridski”. Her interests are in the field of cultural and creative industries, the role of intellectuals, cultural diplomacy, culture and politics, etc.

E-mail: victoria.lekova@phls.uni-sofia.bg

Paula Angelova is currently an assistant at the Department of Sociology and Human Sciences at University of Plovdiv. She obtained her master’s degree in philosophy within the *EuroPhilosophie* MA program at the University of Bonn and the University of Toulouse. She specializes in Husserl Archives (Cologne) and UFSCar (Brazil). In 2021, Paula defended her PhD thesis in the field of phenomenological anthropology at SU “St. Kliment Ohridski”. She is a co-founder of the Marc Richier Archive in Wuppertal (Germany) and a member of the *Association internationale de la phénoménologie, Institut für Transzendentalphilosophie und Phänomenologie, AUC Interpretationes*. Paula is an associate of “Criticism and Humanism” editing house, and a co-editor of the international journal DIVINATIO.

E-mail: paulaangelova@uni-plovdiv.bg

Zornitsa Petrova holds a PhD in Sociology, Anthropology, and Cultural Studies and is currently an Assistant Professor in the Department of History and Theory of Culture at Sofia University. Her research focuses on the theory of religion, new religious movements, and popular culture studies.

E-mail: zpetrova@phls.uni-sofia.bg

Lyuboslava Hristova-Petrova has a bachelor’s degree in Cultural Studies, and master’s degree in Arts and Contemporary Culture (20.–21. Century), from Sofia University “St. Kliment Ohridski”. Currently she is a PhD student in the Department of History and Theory of Culture, specializing in theory of religions.

E-mail: lyuboslava.hristova@phls.uni-sofia.bg

Eleonora Staykova-Misheva is a PhD student in the Department of History and Theory of Culture, Sofia University “St. Kliment Ohridski”. She previously graduated in Cultural Studies in 2013 and Cultural Anthropology in 2016 at the same university. Her research interests include popular culture, gender studies, and cultural influences in child psychology.

E-mail: eleonora.staykova@phls.uni-sofia.bg

Galina Yotova graduated with a bachelor’s degree in philosophy and a master’s degree in cultural studies at the University of St. Kliment Ohridski, Sofia. She is currently a doctoral student at the Institute of Philosophy and Sociology of the Bulgarian Academy of Sciences. As a freelance photographer she has several solo exhibitions, as well as participation in general exhibitions, art fairs and biennials in Germany, Czech Republic, Poland, Italy and Japan. Her photos are part of the collection of the National Gallery. She is the author of publications in scientific and artistic collections.

E-mail: g_yotova@abv.bg

Alexey Pamporov is an Associate Professor of Sociology at the Institute of Philosophy and Sociology of the Bulgarian Academy of Sciences (BAS). His research activity dates back to 1998, including over 30 field studies in different regions of the country. He is the author of over 20 publications, most of them on Roma topics. He teaches “Sociology of the Family” and “Roma History and Culture” in the specialty of Cultural Studies at Sofia University “St. Kliment Ohridski”, as well as at other universities in the country.

E-mail: apamporov@gmail.com

Г О Д И Ш Н И К
НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
„СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

Философски факултет

Културология

A N N U A L
OF SOFIA UNIVERSITY
“ST. KLIMENT OHRIDSKI”

Faculty of Philosophy

Cultural Studies

Том/Volume 3

УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ST. KLIMENT OHRIDSKI UNIVERSITY PRESS

СОФИЯ • 2024 • SOFIA

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

проф. д-р Райна Гаврилова (главен редактор)
проф. д.н. Иван Кабаков
проф. д.н. Цветелин Степанов
доц. д-р Галина Гончарова
доц. д-р Валентина Георгиева (водеща броя)
гл. ас. д-р Кирил Василев
гл. ас. д-р Иво Страхилов
гл. ас. д-р Славка Каракушева

© Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Философски факултет
2024

ISSN 2815-3685

СЪДЪРЖАНИЕ

Уводни думи	7
Иван Еленков. Към историята на специалност „Културология“ в Софийския университет. Общи бележки върху институционалния контекст на възникването на науките за културата у нас и ранното им развитие	9
Антон Ангелов. Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство и ролята му за дефинирането на популярната култура на социализма	24
Иван Кабаков. Графитите като монументално изкуство и ново наследство	45
Милена Звънчарова. Културна компетентност и когнитивни уклони: Фактори за въздействие при формирането на културна осъзнатост	69
Milena Krachanova. Tools for sustainable development of world cultural heritage: The role of heritage impact assessment	78
Виктория Лекова. В пресечната точка на културата с политиката: Поглед към меката власт	92
Паула Ангелова. Феноменологичната антропология. Проблеми и контексти	108
Зорница Петрова. Парадокси на автентичността	124
Любослава Христова-Петрова. Колко тежи изкуството? Игра и сериозност от Кант до Ватимо	134
Eleonora Staykova-Misheva. How the genderless becomes gendered? Gender stereotypes in the popular children’s TV show “Peppa Pig”	168
Галина Йотова. Носталгия и фотографски образ	184
Алексей Пампоров. Митове за изнасилването и сексуалната злоупотреба с деца в България: Резултати от изследване сред студенти в пет университета	198
<i>In memoriam</i>	
Жана Дамянова. Ивайло Знеполски	221
Велислава Петрова. Ивайло Дичев	223
<i>Нови издания</i>	
Александър Николов. Българската средновековна държавност (за Цв. Степанов. <i>Еволюция на българската държавност IV – IX век</i>)	225

Райна Гаврилова. По пътя на монотеизацията (за <i>Mass Conversions to Christianity and Islam, 800–1100</i>). Edited by Tsvetelin Stepanov and Osman Karatay)	229
Елеонора Стайкова – Мишева. Чисто и мръсно (за В. Петрова. <i>Отпадъкът като ресурс и въображение. Антропологически перспективи</i>)	232
Райна Гаврилова. Споровете около големия национален разказ. (за Г. Вълчев, <i>Историята и нейните обществени употреби. Културни и политически проекции на българската история от Възраждането до края на Първата световна война</i>)	236
Научен живот	
Милена Крачанова. Среща на изследователите на културното наследство – международен семинар „Heritage Matters: Fostering Cultural Awareness and Professional Development (SkillFoster)“ в Университета Еразъм, Ротердам	238
Валентина Георгиева. Конференция „Поп-култура, поп-политика – Дигиталният обрат“ в памет на Ивайло Дичев	240
За авторите	245

CONTENTS

Introduction	7
Ivan Elenkov. To the history of the Department of Cultural Studies at Sofia University. General notes on the institutional context of the emergence of cultural sciences in Bulgaria and their early development	9
Anton Anguelov. The first all-bulgarian competition for masters of <i>estrada</i> art and its role in defining the popular culture of socialism	24
Ivan Kabakov. Graffiti as monumental art and a new heritage	45
Milena Zvancharova. Cultural competence and cognitive biases: Factors of impact in the process of formation of cultural awareness	69
Milena Krachanova. Tools for sustainable development of world cultural heritage: The role of heritage impact assessment	78
Victoria Lekova. In the intersection of culture and politics: A gaze into soft power	92
Paula Angelova. Phenomenological anthropology. Problems and contexts	108
Zornitsa Petrova. Paradoxes of authenticity	124
Lyuboslava Hristova-Petrova. How much does art weight? Play and seriousness from Kant to Vattimo	134
Eleonora Staykova-Misheva. How the genderless becomes gendered? Gender stereotypes in the popular children's TV show "Peppa Pig"	168
Galina Yotova. Nostalgia and photographic image	184
Alexey Pamporov. Rape and child sexual abuse myths in Bulgaria: Outcomes of a survey among students at five universities	198
<i>In memoriam</i>	
Zhana Damyanova. Ivaylo Znepolski	221
Velislava Petrova. Ivaylo Dichev	223
<i>New publications</i>	
Alexander Nikolov. Bulgarian Medieval Statehood (about Tsv. Stepanov. <i>Evolution of Bulgarian Statehood IV–IX century</i>)	225
Rayna Gavrilo. On the path of monotheisation (about <i>Mass Conversions to Christianity and Islam, 800–1100</i> ". Edited by Tsvetelin Stepanov and Osman Karatay)	229

Eleonora Staykova-Misheva. Clean and unclean (about V. Petrova. <i>Waste as resource and imagination. Anthropological perspectives</i>)	232
Rayna Gavrilova. The debates about the grand national narrative. (about G. Valchev, <i>History and its public uses. Cultural and Political Projections of Bulgarian History from the Renaissance to the End of World War I</i>)	236
<i>Academic life</i>	
Milena Krachanova. Meeting of Cultural Heritage Researchers – International Workshop “Heritage Matters: Fostering Cultural Awareness and Professional Development (SkillFoster)”, Erasmus University Rotterdam	238
Valentina Gueorguieva. Conference „Pop-culture, pop-politics – the digital turn“ in memory of Ivaylo Dichev	240
Contributors	245

Държете в ръцете си третата книжка от *Годишника* на специалност „Културология“, който възобновихме по инициатива на нашата главна редакторка – проф. Райна Гаврилова – през 2022 г. Той започва с един много важен текст, проследяващ документалните свидетелства за основаването на специалността преди повече от 40 години и хвърлящ светлина върху намеренията на основателите ѝ и първия учебен план. Този текст дължим на дългогодишните и старателни усилия на нашия изтъкнат колега проф. Иван Еленков да запази историята на специалността достъпна и за следващите поколения.

След този важен откриващ текст, томчето е организирано съгласно основните три направления, заложен в учебния план от основателите на катедрата: история на културата, приложно културознание и теория на културата. Тази схематична структура удържа в едно иначе твърде разнопосочни изследователски дирения и методологии.

В края на томчето отдаваме почит към паметта на двама колеги, които изгубихме без време през 2023 г. и за които скърбим – професор Ивайло Дичев и професор Ивайло Знеполски.

През изминалата година излязоха от печат поне шест монографии на членовете на нашата малка общност. В настоящия том включваме рецензии за четири от тях, с надеждата да събудим интерес у по-младите ни читатели да се запознаят с (част от) книгите. И не на последно място, разказваме за два научни форума от иначе много по-богатия научен живот на общността.

Водеща броя
Доц. д-р Валентина Георгиева

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

КЪМ ИСТОРИЯТА НА СПЕЦИАЛНОСТ „КУЛТУРОЛОГИЯ“
В СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ.
ОБЩИ БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ ИНСТИТУЦИОНАЛНИЯ
КОНТЕКСТ НА ВЪЗНИКВАНЕТО НА НАУКИТЕ
ЗА КУЛТУРАТА У НАС И РАННОТО ИМ РАЗВИТИЕ¹

ИВАН ЕЛЕНКОВ

Настоящото кратко изследване постига фактографско проследяване на процеса, свързан с обособяването на изследванията, полагане основите на преподаванията и възпроизводството на организационно-управленския потенциал на културата в Народна република България. В пряка връзка с този процес се разглежда ранната история на специалност „Културология“ в Софийския университет и перспективите пред продължаващото изграждане на нейната академична и изследователска идентичност.

Ключови думи: Културология; Обучение и възпитание на културни кадри; Обособяване на специализирани научни изследвания, посветени на културата; Научноизследователски институт по културата.

¹ Най-ранният вариант на този текст бе четен като доклад на конференция по промяна на учебния план на специалност „Културология“ през декември 2006 г. във Владая. През 2009 г. бе публикуван в сп. „Алтера академика“ под заглавие: „Изследвания, преподавания и възпроизводство на организационно-управленски потенциал на културата в социалистическа България. Общи бележки по институционалния контекст на възникването и ранното им развитие“. В настоящата му публикация той се появява преработен и допълнен.

TO THE HISTORY OF THE DEPARTMENT
OF CULTURAL STUDIES AT SOFIA UNIVERSITY.
GENERAL NOTES ON THE INSTITUTIONAL CONTEXT OF THE EMERGENCE
OF CULTURAL SCIENCES IN BULGARIA AND THEIR EARLY DEVELOPMENT

Ivan Elenkov

The present short study aims to trace the facts in the process of outlining the field of research in cultural studies, and laying the foundations of teaching in this field, as well as the formation and reproduction of organizational and managerial potential in the domain of culture in the People's Republic of Bulgaria. In direct connection with this process, the early history of the Department of Cultural Studies at Sofia University and the prospects for the continued development of its academic and research identity are examined.

Keywords: Cultural Studies; Training and education of cultural personnel; Designation of specialized scientific research dedicated to culture; Research Institute of Culture

За преподавания, изследвания и управление на културата у нас за първи път се отваря дума към средата на 1960-те. Извън пропагандата, което е друга отделна голяма тема, до тогава тази проблематика най-общо се приема за принадлежаща към управлението на системата на висшите и средните училища по изкуствата, подведомствени на Управление „Изкуство“ на Министерството на културата (1954–1958 г.), след него на обединеното Министерство на просветата и културата (1958–1963) и после на Комитета за култура и изкуство (от 1963 до 1967 г.).

След Първия конгрес на българската култура през май 1967 г., „възпитанието и обучението на културни кадри“ вече се третира като материя различна от преподаванията и изучаването на изкуствата. Вследствие конгресните решения още същата година са учредени три полувисши института за т.нар. „културно-просветни кадри“ в Благоевград, Варна и Хасково, подготвящи читалищни администратори, организатори на текущи празнично-юбилейни поддържащи дейности и чествания към т.нар. „обществени организации“, художествени ръководители на изпълнителски колективи и организатори на казионни обществени прояви в широкото поле на т.нар. „художествена самодейност“. От тогава в структурата на преобразувания след конгреса и обновен „Комитет за изкуство и култура“ вече има специален Отдел „Образование и подготовка на кадри по културата“ с три поделения:

1. На разпорежданията на поделение „Висши и средни училища по изкуствата“, са подвластни средните осем музикални училища, двете художествени гимназии и Държавното хореографско училище; полувисшия „Библиотечарски институт“, а от началото на 1970-те – и полувисшия естраден отдел към Българската държавна консерватория. Към него са още и висшите Българска държавна консерватория, Висш институт по изкуствата „Николай Павлович“, Висшия институт по театрално изкуство (ВИТИЗ) и Висшия музикален педагогически институт в Пловдив.

Второто поделение е „Институти за културно-просветни работници“ и изцяло е посветено на ръководството на трите полувисши гореспоменати учебни заведения в Благоевград, Варна и Хасково.

Третото поделение е „Детски музикални и балетни школи“ (ЦДА, ф. 405, оп. 8, а. е. 29, л. 1–3).

Една от важните директивни насоки на Втория конгрес на българската култура през декември 1972 г. е да бъде създадена „единна система за подготовка на културни кадри“; на тази проблематика е посветен и специален пленум на Комитета през 1973 г. Документацията му би могла да се определи като *първи цялостен проект* за йерархически изградена единна организация за създаването и възпроизводството на управленски потенциал на културата в социалистическа България и, особено важно, изграждане и утвърждаване на институционални звена за специализирани научни изследвания, посветени на различни измерения на културата.

Пленумът установява като налични към момента, необходими и занаяпред, шест вида „културни кадри“: 1. Художествено-творчески; 2. Културно-просветни; 3. Научно-изследователски и педагогически; 4. Ръководно-управленчески; 5. Помощно-художествени и технически кадри и 6. Административно-обслужващи (ЦДА, ф. 405, оп. № 9, а. е. 38, л. 1–62.).

„Художествено-творческите“ израстват във висшите и средни училища по изкуствата. Трите полувисши института са насочени към производството на „културно-просветни“, „помощно-художествени“ и „административно-обслужващи“ „културни кадри“. По отношение на качеството на това производство обаче пленумът констатира, че завършилите ги не добиват необходимата подготовка и срещат големи трудности както при постъпване на работа, така и в конкретните си изяви. Като основна причина за това се посочват програмата и срокът на обучение в тях. Полувисшите институти били буквално образ и подобие на такива в Съветския съюз, но учебните планове на съветските, които почти изцяло били висши със срок на обучение 4–5 години, били механично пренесени в учебните планове и програми на нашите, само с 2-годишен срок на обучение. Този факт, констатира заместник-председателят на КИК и докладчик пред пленума доц. Рачко Рачков, „да се изучава от всичко по нещо, а накрая – нищо“, будел недоволство сред студентите и бил главната причина те да не получават определена специалност. Пленумът решава да бъде уточнено посписъчното съдържание на компетентностите на специалността „културно-просветник“, каквато се вписвала в дипломата на завършилите, и, много важно от значение за бъдещата кадрова стабилност, в републиканската щатната таблица се включи несъществуващ дотогава нов щат „културно-просветник“. Очевидно с грижа за проблематичното им дотогава настаняване на работа, пленумът предписва още да се разработи учебна програма, която би дала възможност на завършващите, независимо дали са „културно-просветни“, „помощно-художествени“ и „административно-обслужващи“ кадри да

получават и втора специалност „ръководител на колектив за художествена самодейност“ – съответно музикален, певчески, танцов, театрален, художествено-изобразителен, литературен и пр. Още, от учебната 1974/75 г. да бъде променен срокът на обучение в Хасково и Благоевград на 3 години, а във Варна на 4–5, като варненският полувисш институт стане висше учебно заведение с прием на студенти редовно и задочно обучение². Отделно на пленума се мисли профилирането на журналисти с изрична насоченост в областта на културата.

По обучението на т.нар. „ръководно-управленчески“ кадри пленумът достига много внимателно съществуващата от зарите на комунизма и изцяло още нормална за това време у нас система на партийни назначения. Особено през 1960-те, тази система се разширява съществено с практиката на „квалификации“ и „преквалификации“ на политическия ръководен кадър с оглед щатове от конкретното поле, в което ще се прилагат неговите ръководни решения относно културата. Като принцип, по който се говори непрекъснато от 1963 г. насетне, съществува и т.нар. „обществено-държавно начало в управлението на културата“, което означава, най-кратко казано, експертно самоуправление, под върховен партийен контрол; а по-пространно обяснено „обществено държавното начало“ означава, вместо непосредствено политическо ръководство от назначен партийен функционер, „инструктор“, (каквито са от края на 40-те и през 1950-те години председателите на Комитета за наука, изкуство и култура Вълко Червенков, Сава Гановски, Рубен Леви, Демир Янев и тям подобни на по-ниски организационни равнища) да бъдат „издигани от самите творци“ изборни кандидатури из собствените им среди (какъвто е показният случай с поета Павел Матев, избран на Първия конгрес на културата през 1967 г. на председателския пост и екипът му по низесходяща линия в управлението на Комитета за изкуство и култура (КИК; вж. по-обстоятелствено в Еленков, 2008).

В началото на 1970-те на експертната подготовка и преподготовка за всички ръководни кадри (от ръководството на КИК до общинските Съвети за изкуство и култура) се гледа вече като на абсолютно задължителна и, за разлика от предишните десетилетия, що годе последователно се отстояват цензовият и образователният критерии при техния подбор. На най-високо управленско ниво в системата на КИК те се обучават в прословутия ЦУРК (Център за усъвършенстване на ръководни кадри) при Академията за обществени науки и социално управление на ЦК на БКП (АОНСУ, съществуваща от 1969 г.). Много от обучаемите там добиват и дипломи за завършено висше образование по конкретни специалности, каквито до тогава те нямат, законово обосновани като равни на придобиваните дипломи в съществуващите висши учебни заведения из страната.

² Което в действителност не се случва.

Ръководните щатни „културни кадри“ от по-ниските нива в окръжните съвети за изкуство и култура, градските, районните и общинските съвети за изкуство и култура, Координационните съвети за изкуство и култура в Аграро-промишлените комплекси (АПК), ръководителите на междусъюзните и някои съюзни културни домове на професионалните съюзи, на младежките културни домове, заведущ-отделите „Културно-масов“ на Окръжните съвети на Българските професионални съюзи (БПС), Окръжните комитети на ДКМС, Окръжните комитети на ОФ по културно-управленски проблеми се обучават във филиалите на АОНСУ по окръзи и междуокръжните партийни школи чрез едномесечни специализирани курсове.

Директорите на театрите, заместник-директорите, главните режисьори, главните диригенти, ръководителите художник-проектанти (лица много често до тогава пряко политически назначавани) по собствените си управленско-творчески проблеми се обучават централно в специализирани курсове, организирани от самия КИК.

Всички режисьори, диригенти, драматурзи, критици, художник-проектанти и пр. като потенциален управленски кадър се включват в семинарна форма на обучение по определени теми, на базата на конкретни конюнктурни национални мероприятия – например във връзка с организацията на годишни прегледи на драмата и театъра, общите художествени изложби, музикални празници и кинофестивали, сценографски изложби, юбилейни чествания и пр.

Относно „научно-изследователския кадър“, пленумът изтъква безусловната водеща роля на създадения малко по-рано т.нар. „Институт по културата“.

Учреден е с Разпореждане на Министерския съвет № 137 от 27 март 1971 г. и бива поставен на двойно подчинение към Комитета за изкуство култура и към Българската академия на науките; пълното му име е „Научноизследователски институт по културата“. Може да се допусне, че негов институционален предходник е съществуващият от средата на 1960-те години в системата на КИК отдел „Политика на културния фронт“, чийто началник, проф. Кръстю Горанов, поема съвсем за кратко директорския пост в новото звено, несъмнено в името на приемствеността относно политиката на културния фронт и за началното укрепване на новото звено (ЦДА, ф. 1Б, оп. 78, а. е. 868, л. 5 и сл.); със създаването на Института, въпросният отдел бива закрит. Според цитирания по-горе правителствен документ на Научноизследователския институт по културата се отдава водещата роля в йерархически градената единна организация за възпроизводството на управленски потенциал и в ръководството и провеждането на специализирани научни изследвания в тази област. Предписани са му следните задачи: да разработва проблемите, свързани с държавната културна политика, да положи на научни основи организацията и поеме ръководството на изучаванията в областта на изкуствата и културата; да провежда задълбочени изследвания по проблемите на теорията и историята на културата и изкуствата и да координира институционално съществуващата

научноизследователска дейност по тях в нашата страна; да осъществява научно-методическо ръководство на съществуващите научни и творчески подразделения в системата на КИК; да организира и ръководи разработването, както и сам институтът да подготвя прогнози за развитието на изкуството и културата в НРБ; да изучава и развива проблемите на културната интеграция със СССР и социалистическите държави, редом с възможностите за взаимноизгодното културно сътрудничество с всички прогресивни страни по света и т.н. (ЦДА, ф. 1Б, оп. 78, а. е. 868, л. 5 и сл.). За важността, която му се е отдавала тогава, говори още фактът, че в същия учредителен документ от 1971 г. Министерският съвет разпорежда императивно на Софийския градски народен съвет да осигури терен и започне постройката на модерна сграда за института, нещо което на практика до края на съществуването му така и не се случва.

Неговата вътрешно-организационна концепция, изследователски цели и конкретни активности са насочени да придават плът на основните идеи на режима за изследвания и управление на културата от тази епоха: екипът на института е в основата на гигантските разработки в дългосрочните програмни проекти по създаването на т.нар. „Национален комплекс „Художествено творчество, културна дейност и средства за масова информация“, „Всенародната програма за естетическо възпитание на трудещите се и младежта“ и мн. др. Във времето на председателката Живкова (след 1975 г.), по отношение на инициативите институтът има тясна връзка с т.нар. „Разработващ блок“ в Комитета за култура, първоначално вдъхновяван и направляван от тогавашния негов първи заместник-председател проф. д-р Ал. Фол, забележителен учен и по-сетне, до смъртта си, достоен преподавател в специалност „Културология“ към Софийския университет.

Институтът формално е първата научно-изследователска структура занимаваща се с „културологични“ проучвания в един смисъл не съвсем чужд и на витаещите и по настоящем представи за такива като „комплексност“, „интердисциплинарност“, „контекстуалност“ и пр. В едно „идейно задание“ във връзка с поредните реформи в Комитета за изкуство и култура, побудени с Постановление на Министерския съвет на НРБ и ЦК на БКП № 34 от 24 април 1974 г., „За по-нататъшното усъвършенстване управлението на културния фронт у нас“, за него се казва, че „Институтът координира в страната научно-изследователската работа по проблемите на културата и сам осъществява такава. Участва в разработката на въпроси свързани с управленческата дейност на Комплекса „Художествено творчество, културна дейност и средства за масова информация“ и пр. (ЦДА, ф. 405, оп. № 9, а. е. 81 л. 28).

Структурата на института има на върха си директор, политическа фигура, но и авторитет с предполагаем експертен статус. За периода на учредяването си през 1971 г. до края на това научно-управленско звено през 1992, той е бил ръководен от проф. д-р Кръстю Горанов (март–юли 1971 г.), Емил Шопов (юли 1971 – декември 1975), доц. Искра Борисова Велчева (януари 1976 до

октомври с. г.), проф. Елит Николов (ноември 1976 до април 1983 г., (също по-сетнешен преподавател в катедра „История и теория на културата“ в Софийския университет), проф. Димитър Филипков (юни 1983 до януари 1990) и накрая проф. Иван Джаджев от януари 1990 до юли 1992 (ЦДА, Историческа справка към фонд 1122, Научноизследователски институт по културата).

В помощ на директорите има налични научен секретар и помощник-директор.

Научният потенциал на звеното е разпределен в шест секции – „Управление на културата и културна интеграция“; „Прогнозиране и планиране на културата“; „Програмиране на конкретни изследвания по културата“; „Социология и психология на културата“; „Комплексни проблеми на художествената култура“ и шестата секция „Култура и научно-техническа революция“. Със своите поделения „Научно-техническа документация и библиотека“ и „Административно-стопанско звено“ общата численост на института през 1975 г. е 44 човека (ЦДА, ф. 405, оп. № 9, а. е. 81 л. 27).

С Постановление № 103/12 юни 1992 г. Научно-изследователският институт при Министерството на културата и БАН бива закрит (ЦДА, Историческа справка към фонд 1122).

Негово водещо издание е списанието „Известия на Института по културата“ (1975–1989 г.), като с пряко отношение към неговата дейност и в сътрудничество с други звена на Комитета за култура, БАН и творческите съюзи могат да бъдат посочени още изданията „Проблеми на художествената култура. Тримесечен бюлетин на Института за култура при КИК (1975–76 г.), „Проблеми на културата (1978–1983 г.), Проблеми на образованието по изкуствата и културата (1982–1984 г.), Култура, съвременност, личност. Серия 1. Емпирични социологически изследвания (1978–1982); Култура, съвременност, личност. Серия 2 – Международно културно сътрудничество (1978–1983); Научна информация по културата (1986–1989 г.) и др.

В края на 1970-те години въпросът за изграждане на единна система за подготовка и квалификация на т.нар. „културни кадри“ е поставен отново за разрешение с онзи замах, с който се отличават повечето от замислите и начинанията от времето на председателката на Комитета за култура Людмила Живкова. Нейната намеса и идеи биха могли да се определят като продължение, но и като втори, разширен, проект за обособяване на специализирани научни изследвания, посветени на културата и реорганизация на съществуващото възпроизводство на организационно-управленски потенциал на културата в социалистическа България.

В докладна записка на Живкова до Политбюро мотивацията за откриване на едно ново единно „Висше учебно заведение по културата“ се основава на обстоятелството, че към момента в структурите на Комитета за култура работели на щат около 70 000 души, от които само 12 000 имали висше образование. Близко 2500 били ръководен кадър от всички равнища – „масовици“

(организатори на културни събития с пропагандна насоченост от всякакъв порядък), главни специалисти в разработващите звена, програматори и „планисти“ на културата и пр. Отделно в ръководните структури на обществените организации – Отечественният фронт, Българските професионални съюзи, ДКМС, БНА, ГУТВ (Главно управление на Трудови войски) и др. с ръководна организаторска „културно-просветна дейност“ се занимавали над 1300 д. Всички тия по диплома имали по-обща друга специалност – най-вече партийно строителство, икономика, право, изкуствознание, военно образование и пр., но нямали подготовка тъкмо по управление и икономика на културата (ЦДА, ф. 405, оп. 10, а. е. 192, лист 105). Практиката до тук сочела, че производството на кадри за културно-просветна работа в трите полувисши института в Благоевград, Варна и Хасково не била вече никак подходяща форма, а и потребностите от точно такива били вече удовлетворени в национален мащаб (Пак там, л. 106).

Сега нуждата от висшисти с профил управление и икономика на културата, и особено от такива за работа в „националните творческо-производствени организации“, в окръжните и общински съвети за култура, в големите културни домове и читалища, в обществените организации била неотложна, а това били и зоните, в които относителният дял на специалистите, организаторите и ръководителите с висше образование бил осезаемо най-малък. Големите програми за Всенародно естетическо възпитание, Дългосрочната комплексна програма за издигане ролята на изкуството и културата за хармоничното развитие на личността и обществото в етапа на изграждането на развитото социалистическо общество и нейните подпрограми „Н. К. Ръорих“, „Леонардо да Винчи“, „В. И. Ленин“, „Константин-Кирил Философ“, „Алберт Айнщайн“, „Авицена“, и особено програмата по честването на 1300 годишния юбилей от създаването на българската държава, предполагали вече производство на съвършено различен тип културни събития от тия, произвеждани до началото и средата на 1970-те, с което императивно изисквали и друг административно-културен профил на техните организатори (За по-подробно и задълбочено разбиране контекста на предмета на настоящето изложение би могло да се погледне Еленков, 2013: 139–167).

Предложението на Живкова до Политбюро е да бъдат закрити полувисшите институти за културно-просветни кадри и се създаде единно висше учебно заведение, на което в един от факултетите ще се подготвят специалисти по проблемите на управлението на културата, вкл. и организатори на културно-масовата работа, предимно каквито до сега се изкарвали от обучението в Благоевград, Варна и Хасково. Освен това, предвид неудържимо развиващите се нови клонове на знанието като библиотекознание, библиография, книгознание, информатика и взаимодействията им с др. науки – психология, педагогика, кибернетика, електроника, вносителката на документа предлага Полувисшият библиотекарски институт (Институционален предходник на на-

стоящия УНИБИТ) и катедрата по библиотекознание и научна информация в СУ „Кл. Охридски“ да прераснат във факултет по библиотечно дело, книгоразпространение и научна информация към проектираното ново висше звено по културата (ЦДА, ф. 405, оп. 10, а. е. 192, лист 106-107).

Теоретичното профилиране и конкретно изследванията в областта на изкуствата към датата на документа (април 1981 г.) се извършвали разпръснато в отделни звена на ВУЗ и БАН – по изкуствознание, театрознание, кинознание, музикознание. Тия специалности съществували на най-общи идейно-теоретични основи и тяхното съществуващо раздробяване не позволявало подготовката в тях да бъде на най-високо специализирано теоретично равнище. Освен това чувствало се и пресищане от подобни специалисти, всеки уединен на своя си клон от познанието, затова към проектирания Висш институт по културата Живкова възнамерява да се открие обща специалност „изкуствознание“ с отделни специализации в основните форми на изкуствата (Пак там, л. 108–109).

И още, от втората половина на 1970-те за повишение на квалификацията предимно на някои ръководни кадри функционирала създадената след III конгрес на културата (1977 г.) Национална школа за следдипломна квалификация, със статут на факултет към Държавната консерватория. Състоянието и дейността ѝ обаче не отговаряли на съвременните изисквания; институционалната ѝ принадлежност към Консерваторията била формална и абсолютно случайна. Школата не била интегрирана към научно-изследователските звена по управление и икономика при Института по културата (Пак там, л. 109). Затова тази Национална школа за следдипломна квалификация би било добре да се преустрои, обособявайки се в пореден самостоятелен факултет към Висшето учебно заведение по културата.

Така планираният нов институт като единна централизирана структура за производство на културни кадри добива следната структура:

а) Факултет по теория и управление на културата:

- специалност „Естетическо възпитание“; (изрично за кадри по Всенародната програма за естетическо възпитание)
- специалност „Управление на културата“ със специализации „Теория на културата“ и „Икономика и планиране на културата“;
- специалност „Изкуствознание“ със специализации по основните форми на изкуствата.

б) Факултет по разпространение на духовните ценности:

- специалност „Библиотекознание“;
- специалност „Книгоразпространение“;
- специалност „Научна информация“.

Към този факултет се предвижда да бъде разработен филиал с 3 г. срок за редовно и 4 г. за задочно обучение на по-широк кръг специалисти в тези области.

в) Факултет за следдипломна квалификация:

В него би се осъществявали всички видове и форми на следдипломна квалификация на ръководните, организационно-икономическите и др. управленчески кадри на Националния комплекс „Художествено творчество, културна дейност и средства за масова информация“; той още ще провежда и специализациите на завършилите първите два факултета, особено свършилите по управление на културата.

Следдипломната квалификация и подготовката и преподаването на нови кадри за всички видове изкуства, включително и на ръководители на самостоятелни колективи, ще бъде осъществявана от съответните ВУЗ-ове по изкуствата, под координацията на единното Висше учебно заведение по културата.

г) Четвъртият факултет е именуван в документа „Международна школа по проблеми на културата“ и нему се чертае да обучава чуждестранни студенти по основните специалности на института, а също и да допълва квалификация на културни дейци от други страни, предимно развиващи се от Азия, Африка и Латинска Америка (ЦДА на РБ, ф. 405, оп. № 10, а. е. 192, л. 111–112).

Смъртта на председателката Живкова през 1981 г. отлага, а впоследствие осуетява напълно осъществяването на този мащабен проект.

Тъкмо през тази 1981 г. проф. д-р Николай Генчев подема с вдъхновението и страстта, присъщи на всичките му изследователски и организационно-управленски дела, инициативата за откриване на „Катедра по история и теория на културата“ в рамките на Исторически факултет на СУ „Климент Охридски“. Катедрата поема развитието си като специализация за студентите от горните курсове при всички факултети на университета.

Новото и различното от досегашните начинания и административно провеждани реформени почини е полагането на изследванията и знанията за културата в академичен контекст.

През 1985 г. начинанието вече се развива в проект за учредяване на отделна специалност „История и теория на културата“ към същия факултет със самостоятелен прием на студенти (вж. Основни положения на организационната структура и на учебния план на специалността „История и теория на културата“). Според документите на този замисъл, специалността трябва да бъде открита през учебната 1986/87 г. с първи прием на 40 д. редовни студенти чрез изпит по български език и история на България.

Чертае се тя да има четири научно-учебни звена („катедри“) – „История и теория на културата“, „Общо и сравнително изкуствознание“, „Библиотекознание и научна информация“ и „Архивистика и музейно дело“.

Редовно приетите студенти (както и студентите от всички ВУЗ в София, завършили четвърти семестър в съответните си специалности, проявяващи интерес към преподаваната проблематика) ще бъдат разпределени в шест профилиращи специализации – „История на културата“, „Теория и управление на културата“, „Изкуствознание“, „Библиотекознание и книгознание“, „Архивистика“ и „Музейно дело“.

Квалификационната характеристика на завършилия специалността „История и теория на културата“ със съответния профил, уверява, че неговата компетенция се записва в дипломата му за висше образование по следния начин: „Специалист по „История и теория на културата, профил... („История на културата“, „Теория и управление на културата“, „Изкуствознание“ и т.н.). Полето за приложение на придобитите умения се чертае като „научен работник по културология и изкуствознание, като преподавател по история на културата в средните специални училища по изкуствата и по естетика в гимназиите, като организатор и уредник в професионалните културни институти и учреждения, в държавните и обществените органи по управление на културата, като сътрудник в културните отдели на обществените организации (ОФ, БПС, ДКМС и т.н.) и в средствата за информация, като специалист по изкуствознание, архивистика, библиотечни и музейно дело“ (Пак там. Квалификационна характеристика на специалиста по история и теория на културата).

Специалността „История и теория на културата“ се проектира да осъществява в съответствие с правилника за следдипломна квалификация на кадрите с висше образование и по договор между Комитета за култура и СУ „Климент Охридски“ очевидно непостигнатото през 1970-те следдипломно обучение и преквалификация на ръководни и изпълнителски кадри от системата на културата из цялата страна, както и на собствените си възпитаници. По договор между СУ „Климент Охридски“ и съответните творчески съюзи, специалността би могла да предлага и творческа и управленска квалификация също и на творци на културата от най-висок разред.

Проектът предвижда изграждането на собствен Научен съвет по история и теория на културата с 29 членове, насочен към академичното развитие и йерархичното издигане на свързаните с науките за културата.

Учебният план на специалността, с оглед практическата ориентация и насъщаването на работа на обучаващите се в нея, се одобрява окончателно освен от министъра на народната просвета още и от председателя на Комитета за култура.

Обучението в професионалното направление и в кръга на основната подготовка предполага три степени (в духа на тогавашните проекти за реформи в образованието и „трестепенната структура“ на висшето образование):

Първата степен включва неизбежните в системата на висшето образование навсякъде идеологически дисциплини („История на БКП“, „Политическа икономия“, „Марксистко-ленинска философия“ и „Научен комунизъм“), фундаментални курсове („Обща теория на културата“, „Обща история на културата“ и „Обща история на българската култура“), както и специални, детайлизирани в преподаването конкретно знание дисциплини (19 на брой, сред които „История на античната и средновековна обща култура“, „История на културата на Новото време“, „Идеи и проблеми на културата на XX век“, „Античността в българските земи и средновековната българска култура“, „Българ-

ската култура през османския период и Възраждането“, „История на Новата и Най-новата българска култура“, „Българска народна култура“, „Сравнително културознание“, „Култура и комуникации“, „Науката в системата на културата“, „Организация и управление на културните процеси“, „Културна антропология“, „Естетика и теория на изкуството“ и др.) Тази първа степен включва още обучение по езици, педагогически дисциплини и ред факултативни дисциплини като „Проблеми на творческия процес“, „История и теория на литературата“ – съответно история и теория на музиката, на изобразителните изкуства, на театъра, на киното и др.

Втората степен на обучение се отнася до обучението в специализациите (*профилите*). В специализацията (профил) „История на културата“ намираме преподавания по „Методика на културно-историческото изследване“, „Изворознание“, „Българската култура и световния културен процес“, „Балкански култури“, „Световните религии и културата“ и др.

В профил „Общо и сравнително културознание“ намираме „Изкуството в системата на културата“, „Изкуство и технология“, „Религия, митология, изкуство“, „Зрелищни изкуства“ и др.

В профил „Теория и управление на изкуството“ се четат дисциплини като „Култура и жизнена среда“, „Култура и ценности“, „История на теориите за културата“, „Култура, политика, идеология“, „Исторически и съвременни институции на българската култура“.

По същия начин следва детайлизираното набелязване на четенията в профилите „Архивистика“, „Музезнание“ и „Библиотекознание и книгознание“.

Третата степен на обучение включва практики – едномесечна практика в културните учреждения след IV семестър, едномесечна практика с изследователски характер под патронажа на научен ръководител след VIII семестър и учебна практика в средните училища (за придобиване на учителска правоспособност).

Държавните изпити включват неизбежните „Основи на марксизма-ленинизма“ и разработката, под надзора на научен ръководител, и публична защита на „Дипломна работа“ по съответния профил.

Действителното създаване на самостоятелна специалност „Културология“ се случва обаче след разрива с историците и в структурата на Философски факултет на Софийския университет през 1990 година. Учебният план на специалността от тогава следва логиката на проекта от 1985 г. (Учебен план на специалността „Културология“ към СУ „Климент Охридски“ (проект). 15 октомври 1990 г.). Специализациите не са увеличени по численост, но са преобразувани по следния начин – „Теория на културата“, „История на културата“, „Митология, религия, изкуство“, „Библиотекознание и научна информация“, „Музейно дело“ и „Културна политика“. Действителното нововъведение е последната специализация, в рамките на която (не без връзка с преживяваното тогава и стратегическите посоки пред българското развитие от началото на

1990-те), намираме непознати до този момент курсове, като „Методология на организацията и управлението на културните процеси“, „Културални модели на човешките взаимоотношения“, „Култура и власт“, „Иновации и социокултурна адаптация“, „Правни основи на културмениджмънта“, „Културен пазар и маркетинг“, „Методики на партиципацията“ и др.

И понеже озаглавих тези страници „общи бележки“ върху институционалния контекст на възникването и ранното развитие на изследванията, преподаванията и грижите по възпроизводството на организационно-управленския потенциал на културата в България, бих обобщил накрая следното:

Очевидно академичното „прераждане“ на преподаванията и изследванията на културата с учредяване на специализация/катедра, а после и на специалност по история и теория на културата в Софийския университет през 1980-те е важна граница, отвъд която тези научни занимания се извеждат из контекста на политико-идеолого-управленските механизми на стария режим и им се придава друг статут. От тук, може би, иде ранният „дух“ на катедрата в опозиция на онази „политика на културния фронт“, обслужваща конюнктурните идеологизирани ведомствени начинания на Комитета за култура и насочеността на изследванията в „Института по културата“, на АОНСУ, както и на културната политика на „зрелия социализъм“ изобщо. По всяка вероятност част от него е и „историоцентричното“ начало на ранната академична културология – съпротива със знания за културата и човека из дълбините на времето спрямо текущата официална концепция за култура като властова техника от „зрелия социализъм“ за оповърхностено „производство на духовни ценности“, „обучение на културни кадри“ и „управление на социални процеси“. От друга страна, този дух не ще е без връзка и с „новото говорене“ за миналото през 1980-те и упреците към националната историография, на които първоучредителят, проф. д-р Н. Генчев, бе в много голяма степен подбудител и правеше това вдъхновено и всецяло отдадено през целия си живот. В този ключ е възможно да се четат учебните програми, съставени по магическия „интердисциплинарен подход“ в преподаванията и изследванията на културата като преодоляване на ограниченията на идеологията и националния наратив и сковаващото им влияние върху установените хуманитарни и социални науки у нас. Този, вероятно, е ключът за разбиране на идеалния мотив, на идеалните подбуди на конфликта с историците, на институционалния разрыв с Исторически факултет и на „преминаването на специалността към философите“.

Като стратегическо пространство за приложението на компетенциите на проектираните първи възпитаници („кадри“) обаче, катедрата от 1981 г. и ранните проекти за специалност от 1985 и 1991 г. стоят вписани непоклатимо в институционалния контекст на онази епоха и са насочени към неговото възпроизводство; противно на своя „дух“ те запълват една осезавана от началото на 1970-те години празнина за „единна система“. Но пък едва ли е било възможно да бъде и другояче и инак те едва ли биха и просъществували.

През 2021 г. излезе сборникът „30 години специалност Културология“. Юбилеят бе изцяло съсредоточен тъкмо в нея, в *специалността*, и именно от нейната история и от 90-те години насетне с това честване нейният академичен състав и ръководство разпознаха новото начало на летоброенето на собствената си история и научни дела.

Естествено, без противоречия и напълно оправдано – Комитетът за култура и културната политика на „зрелия социализъм“ от 1980-те отдавна не съществуват, „историоцентричното начало“ днес не е опора, не говори нищо и бива системно преодолявано; „духът“ понастоящем е свършено друг. Тъкмо последните 30 години са тия, които задават посоките и определят перспективите пред продължаващото изграждане на академичната и изследователска идентичност на специалността.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Еленков, Иван, (2013) „Културният календар на късния социализъм“. В: – Иван Еленков, Труд, радост, отдик и култура. Въведение в историята на идеологическото моделиране на всекидневието през епохата на комунизма в България. С., Издателство „Рива“, 2013, с. 139–167. [Elenkov, Ivan, (2013) „Kulturniyat kalendar na kasnia sotsializam“. V: – Ivan Elenkov, Trud, radost, odkih i kultura. Vavedenie v istoriyata na ideologicheskoto modelirane na vsekidneviето през епохата на комунизма в България. S., Izdatelstvo „Riva“, 2013, s. 139–167.]
- Еленков, Иван, (2008) Културният фронт. Българската култура през епохата на комунизма: политическо управление, идеологически основания, институционални режими. Издателство „Сиела“. С., 2008. [Elenkov, Ivan, (2008) Kulturniyat front. Balgarskata kultura през епохата на комунизма: politicheskо управление, ideologicheski osnovania, institutsionalni rezhimi. Izdatelstvo „Siela“. S., 2008.]

АРХИВНИ ИЗТОЧНИЦИ

- ЦДА, ф. 1Б, оп. 78, а. е. 868, л. 5 и сл. План, списъци, справки и др. за развитието на обществено-държавното начало в системата на КИК авг. 1970 – ян. 1976 г.
- ЦДА, ф. 136, оп. 53, а. е. 123, л. 7. Разпореждане на МС на НРБ относно създаване на Научноизследователския институт по култура 27. III. 1971 г.
- ЦДА, ф. 405, оп. 8, а. е. 29, л. 1–3 Устройство и задачи на КИК и др., май 1967 г.
- ЦДА, ф. 405, оп. № 9, а. е. 38, л. 1–62. Състояние и проблеми на кадрите в областта на изкуството и културата. Доклад пред III пленум на КИК, изнесен от доц. Рачко Рачков, зам. предс. на КИК, 30 юни 1973 година.
- ЦДА, ф. 405, оп. № 9, а. е. 81. Заседание на Председателството на КИК от 15. IV. 1975 г.
- ЦДА, ф. 405, оп. 10, а. е. 192. Доклад до ПБ на ЦК на БКП от Л. Живкова, член на ПБ, председател на Комитета за култура, относно откриване на ВУЗ по културата в София.
- ЦДА, Историческа справка към фонд 1122, Научноизследователски институт по културата.

ДРУГИ ИЗТОЧНИЦИ

Основни положения на организационната структура и на учебния план на специалността „История и теория на културата“ към Историческия факултет на СУ „Климент Охридски“ (проект). Архив на специалност „Културология“ при ФФ на СУ „Св. Климент Охридски“.

Учебен план на специалността „Културология“ към СУ „Климент Охридски“ (проект). 15 октомври 1990 г. Архив на специалност „Културология“ при ФФ на СУ „Св. Климент Охридски“

Квалификационна характеристика на специалиста по история и теория на културата. Архив на специалност „Културология“ при ФФ на СУ „Св. Климент Охридски“

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

ПЪРВОТО ОБЩОБЪЛГАРСКО СЪСТЕЗАНИЕ ЗА МАЙСТОРИ НА ЕСТРАДНОТО ИЗКУСТВО И РОЛЯТА МУ ЗА ДЕФИНИРАНЕТО НА ПОПУЛЯРНАТА КУЛТУРА НА СОЦИАЛИЗМА

АНТОН АНГЕЛОВ

Провеждането на Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство през 1954 г. е инициатива на Комитета за наука, изкуство и култура, която има ключова роля за дефинирането и установяването на съветската концепция за „естрадно изкуство“ като естетика, функция и организация в български контекст. Тази концепция ще се възпроизвежда в следващите повече от три десетилетия, очертавайки рамките на официалната популярна култура в този период. Чрез преглед и анализ на запазените архивни документи, свързани с подготовката и провеждането на събитието, предлагам своите изводи за същността на това събитие и изкуството, което то дефинира и лансира, а именно – предназначено за широка публика сценично изкуство, съчетаващо живо слово, музика, танц, акробатика, циркови номера – малки сценични форми, обединени в единен спектакъл. В хода на състезателните кръгове на събитието и дискусиите на оценяващото жури се изясняват характеристиките на естрадата и отликите ѝ от класическите академични жанрове. След състезанието естрадното изкуство се превръща в централизирана технология за достигане до необхванати или слабообхванати дотогава публики чрез контролиран културен продукт, идейно разположен между развлечението, сатирата и пропагандата.

Ключови думи: популярна култура; естрада; социализъм; състезание; институции; публики; практика

THE FIRST ALL-BULGARIAN COMPETITION FOR MASTERS OF ESTRADA ART
AND ITS ROLE IN DEFINING THE POPULAR CULTURE OF SOCIALISM

Anton Anguelov

The First All-Bulgarian Competition for Masters of Estrada Art in 1954 was an initiative of the Committee for science, art and culture, which has its key role for defining and importing the

Soviet concept of the estrada art in Bulgaria in terms of aesthetics, functions and organization. This concept would be reproduced in the following more than three decades and would set the frames of the state-supported official popular culture. Through quoting and analyzing the preserved archival documents related to the preparation and holding of the event, I offer my conclusions about the nature of this event and the art of estrada – a composite scenic art, combining spoken word, music, singing, dancing, acrobatics, circus acts – all together building up a unitary performance. The discussions within the jury in the course of the competition make it clear the specifics of this art and its differences to the classical academic genres. After the competition, the estrada art became a centralized technology for covering remote audiences by a centrally approved cultural content between entertainment, satire and propaganda.

Keywords: popular culture; estrada; socialism; competition; institutions; audiences; practice.

Темата за популярната музика от социалистическия период в България е по-подробно разработвана от изследователи едва в последните години. Веднага след 1990 г. извършващите се политически промени в Източна Европа привличат погледа на външни изследователи основно към рок сцената в бившите социалистически страни, включително България, като проявление на неконформизма (Ryback, 1990; Ashley, 1994). В следващите десетилетия погледът към популярните измерения на музиката от времето на социализма минава повече през активирането на паметта чрез мемоарните и биографични издания на или за изпълнители, композитори, музиколози и администратори (Янев, 2004; Генов, 2007; Кидиков, 2007; Тодоров, 2007; Иванова, 2009; Бодурова, 2010; Попов, 2010; Щерев, 2010; Велева, 2011; Стателова, 2019). Отдалечаването от края на периода и тенденцията към все по-детайлно изследване на различни политически, икономически и социални аспекти на социалистическите режими, допринесе за появата на увеличаващ се интерес и към темите за популярната култура и по-специално музиката (Taylor, 2006; Димов, 2019; Луканов, 2020; Ангелова, 2022).

Част от тази тенденция беше и работата по моята дисертация, занимаваща се с институциите, направлявали популярната музика в социалистическа България (Ангелов, 2015). Текстът, който предлагам сега, е в основата си сегмент от тялото на дисертацията и се съсредоточава върху ранната история на популярната музика от 50-те години, когато се изгражда първоначалната концепция за социалистическа развлекателна култура.

По примера на историко-реконструктивния метод, следван от Иван Еленков в монографията му за развитието на институционалното направляване на българската култура от този период (Еленков, 2008), изследването ми беше построено най-вече върху архивните документи на замесените институции, запазени във фондовете на Държавна агенция „Архиви“, както и други вторични източници като тематични периодични издания, имащи отношение към проблемите на популярната култура и младежите.

Централен за популярната музика, създавана в периода между края на 40-те и края на 80-те години на ХХ век в България и все още използван като етикет за популярния музикален жанр от периода на социализма, е терминът

„естрада“. Както и за „популярна музика“, така и за „естрада“ няма ясно установена дефиниция, тъй като смисълът на понятието е контекстуален, моделируем и променлив в различните подпериоди. Все пак под този етикет изглежда се поставя културна продукция с потенциал да достига до широките слоеве от обществото, в която ударението е повече върху убедителността и ефективността на посланията върху публиката, докато естетическите показатели, характерни за високата, наричана тогава „художествена“ култура, са поставени на втори план.

В процеса на изследването ми се откри едно от ключовите събития за очертаването на първоначалните характеристики на това сценично изкуство, а именно Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство, проведено през 1954 г. Мероприятието в голяма степен проправя пътя на развлекателната култура оттук нататък до края на социалистическия период като не само дефинира естрадата в съдържателен план според съветския модел, но и задава целите и принципите на нейното функциониране и разпространение. Документацията около организирането и провеждането на състезанието, както и последвалата дейност на естрадни колективи дава значителна конкретика за същността на явлениято естрада и неговата употреба – както от държавата, така и от субективните интереси на вълечените в него. Независимо, че естрадното изкуство придобива нови функции в хода на социалните промени след края на 50-те и до голяма степен получава нова външна „опакровка“, неговите основни характеристики се запазват до края на 80-те години. Настоящият текст има за цел осветли събитието и оттам да разкрие началният импулс, от който се развива естрадното изкуство в следващите повече от три десетилетия.

ПОДГОТОВКА НА СЪСТЕЗАНИЕТО

Трайна характеристика на културата, в това число музикалното изкуство, през разглеждания период е нейната институционализация. Всеки един етап от музикалния процес – концептуализация, създаване, квалификация на кадри, изпълнение, разпространение, е поверен или се контролира от определена държавно финансирана структура, администрация или предприятие, които трябва да прокарват държавната (а това значи и партийната) политика в това изкуство. Структура с пряко отношение към естрадата е Дирекцията за музикално творческо и изпълнителско изкуство (ДМТГИИ) към Комитета за наука, изкуство и култура (КНИК), на която от 1949 г. нататък е поверено ръководството на цялостната концертно-сценична дейност в страната (ДВ, бр. 77, 5 април 1949 г., 3–4). Към началото на 1953 г. Дирекцията, предизвикана от многократните ѝ констатации за „ниския уровень на нашето естрадно изкуство, [...] един от тези масови жанрове, които са най-достъпни за най-широките слоеве от трудещи се“ обосновава нуждата най-сериозно да се „обсъди

въпросът за подобряването на програмите и изпълнителското майсторство на наличния естраден кадър и за откриването на нови естрадни артисти“ и от провеждането на общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство¹. Този призив четем от писмо-покана, вероятно размножено и изпратено до специалисти, подканени да участват в свикването на 9 март 1953 г. нарочно съвещание с цел обсъждането на различни въпроси и съставянето на правилник за състезанието (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 176). Към писмото е приложена и специалната брошура „Бележки за естрадното изкуство“ (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 50, л. 39б–39в), преведена на български от статия на съветския артист Борис Петкер, която трябва да насочи кандидатите да подготвят репертоар в духа на представените в нея мисли за естрадно изкуство. На своите четири страници брошурата разкрива тогавашните предизвикателства пред съветската естрада и насоки за нейното развитие. Статията показва, че естрадният спектакъл представлява програма от редуващи се кратки „номера“, принадлежащи към различните родове класически сценични изкуства – рецитации, музика, танци, сценки, цирк. С критицизъм текстът се отнася към доскорошното възприемане на естрадата като лековато изкуство за развлечение, бягащо от големите теми, но и към механичното прикрепяне на идеен елемент в естрадните номера. Като необходими характеристики на това изкуство се определят идейната завършеност на всеки един естраден номер, достъпността на съдържанието му до широката публика и накрая празничността и увлекателността на програмата. Голямо място е отделено и на майсторството на естрадните артисти и характера на изпълненията им, на тяхното поведение, отношение към публиката и външен вид на сцената, а също така и на свързващата различните номера роля на конферансиетата. Според бележките на автора, именно въздействието върху публиката и нейното възпитание са онези ефекти, които трябва да бъдат постигнати чрез „боевото изкуство на естрадата“.

По-голяма конкретика около цялостната организация на събитието е отразена в разработения правилник за провеждането му, одобрен от Председателя на Комитета за наука, изкуство и култура Рубен Леви. Състезанието е насрочено за дните от 1 до 15 декември 1953 г. За участие се допускат кандидати, които попадат в следните четири основни жанрови групи: I група – художествено слово – групови и индивидуални изпълнения: съвременна и класическа поезия и проза; литературна композиция или монтаж на дадени теми; сценки и драматизации (монолози, диалози и пр.); хумор и сатира; II група – естрадни музи-

¹ Състезанието е част от поредицата общобългарски състезания в областта на сценичните изкуства, провеждани от Дирекцията за музикално творческо и изпълнителско изкуство, респективно КНИК. Преди него са организирани Първо общобългарско състезание за певци и инструменталисти (1948 г.) и Първо общобългарско състезание за деца и юноши певци и инструменталисти (1949 г.), Второ общобългарско състезание за певци и инструменталисти (1951 г.).

кални изпълнения, индивидуални и групови: естрадни песни със съпровод на пиано, акордеон или оркестър; естрадни куплети; инструментални естрадни изпълнения; музикални ексцентрици; музикални скечове; дуети, триа, квартети и пр.; III група – естрадно-танцови изпълнения – индивидуални и групови: класически танци; характерни танци; ексцентрични танци; гротескни танци; акробатични танци; IV група – цирково-естрадни изпълнения – индивидуални и групови: акробатика; жонгльорство; еквилибристика; партерна пластична гимнастика; илюзионисти и манипулатори; дресура; велофигуристи; имитатори; клоуни. Правилникът посочва и показателите, според които трябва да бъдат преценявани състезателите: художествено и техническо майсторство на изпълнението; естраден характер на представената програма; въздействие върху публиката; достъпност на изпълняваните творби и номера за по-широк кръг публика; чистота на езика; яркост на изпълнителския стил. Въпреки декларираната пълна свобода, която се давала на кандидатите при подбора на програмата им, се казва в правилника, желателно било „между другото те да покажат своето отношение към българската литература, музика и танц, към руската класика и съветското творчество, към творчеството на страните с народна демокрация, към световната класика, както и към всички актуелни въпроси, които живо вълнуват трудещите се у нас“ (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 50, л. 39–39а).

Състезанието е разделено на три етапа. Първият етап е закрит, като кандидатите трябвало да представят програма по избор с времетраене до 10 минути. Отсятите за третия етап участници щели да се състезават за званието „Лауреат на Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство“. За класиралите се от всяка основна група участници били предвидени три парични награди и две поощрения. Останалите класирани участници щели да получат писмени похвали. Състезанието щяло да се проведе от нарочна комисия, назначена от Председателя на Комитета за наука, изкуство и култура, която съставлява широко представителство на артистичните среди². Всички решения на комисията трябвало да се вземат след предварителни разисквания и явно гласуване при условие, че най-малко две трети от членовете ѝ гласуват в полза на решението. След приключване на състезанието, въз

² В журито влизали представители на Комитета и на Дирекцията за музикално, творческо и изпълнителско изкуство, на Съюза на композиторите, музиколозите и концертращите артисти, на Профсъюза на музикантите в България, на Профсъюза на артистите и театралните служители, на Съюза на българските писатели, на Съюза на художниците в България, на Държавната музикална академия, на Висшето театрално училище, на Софийския народен театър „Кръстю Сарафов“, на Софийската народна опера, на Държавния музикален театър „Стефан Македонски“, на Държавното балетно училище, на Народния театър за младежта, на Театъра за селото, на Военния театър, на Столичния градски народен съвет на депутатите на трудещите се, на Централния съвет на профсъюзите в България и на Централния комитет на Димитровския съюз на народната младеж. Към постоянното жури за всяка основна група щяло да се назначава допълнително жури от 5 до 10 души изтъкнати майстори на естрадното изкуство (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 50, л. 39а).

основа на резултатите, комисията се задължавала да изготви писмен доклад до Председателя на КНИК за постиженията и слабостите на българското естрадно изкуство, като препоръча мерки, необходими за правилното възпитание на младите естрадни кадри.

В разгара на подготовката на състезанието, два дена след крайния срок за подаване на заявления от кандидатите, Директорът на ДМТИИ Л. Чакъров в свое писмо до Председателя на КНИК предлага отлагането на събитието за януари 1954 г. Като водещ аргумент за това се изтъква големият интерес проявен към събитието – само в установения срок 116 души са подали заявления, от които 80 артисти-професионалисти, като след изтичането на крайната дата продължавали да постъпват нови заявления и устни запитвания по телефона и то предимно от професионални изпълнители. Вторият довод на директора е съвпадението на вече утвърдения срок на провеждане с предизборния период за изборите за Народно събрание, които били насрочени за 20 декември. Тъй като голяма част от заявите участие артисти и самодейци щели да бъдат ангажирани в предизборната агитация като членове на артистични групи или солисти, изнасящи естрадни спектакли, те нямало да могат да съсредоточат усилията си върху програмите си за състезанието си. Поради тези причини имало опасност замисълът на конкурса, а именно да се повиши изпълнителското ниво на артистите, да се наруши, както и да се разстрои отговорната агитационна работа. Ето защо директорът предлага дните на състезанието да се отложат за времето от 15 до 30 януари 1954 г., а срокът за подаване на заявления да се удължи до 1 януари 1954 г., като своевременно се съобщи чрез пресата за направените промени (ЩДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 156). Горезложените съображения на директора, освен че онагледяват популярността на това специфично изкуство, сами по себе си говорят и за вече признатото място на достъпните и убедителни естрадни похвати в политическата пропаганда³.

УЧАСТНИЦИ, РЕПЕРТОАР И ИЗЯСНЯВАНЕ НА ЕСТРАДНАТА СПЕЦИФИКА

Изпратените заявления, автобиографии и личен репертоар на кандидатите представляват ценен социологически материал, който би могъл да бъде изследван с различни цели и методи, разкривайки многообразие от характеристики на тогавашното общество. Съсредоточавайки се върху проблема с битувания звуков фон в страната към времето на състезанието, вниманието ми отгук нататък ще се насочи към кандидатите за участие във II жанрова група „Естрадни музикални изпълнения“. По списъците на организаторите, допуснатите до първия етап на състезанието кандидати в тази група са 84 индивидуални

³ Подобна сценична форма като инструмент за пропагандно покритие на обществото всъщност е вече отработена и практикувана още от края на 40-те (Еленков, 2013: 125–126).

изпълнители. От тях повече от половината (46) се представяли с песни, а преобладаващата част от останалите щели да изпълняват инструментална музика на акордеон, гайда, гъдулка, кавал и др. Отделни изпълнители щели да свирят на тромпет, виолончело, китара, валдхорна, цимбал, баян, а един щял да свири с уста в съпровод на пиано. Освен индивидуални изпълнители, одобрени били 5 дуета (всички вокални, като два от тях за съветски колхозни песни), 3 триа (едно вокално и две инструментални) и още 6 състава: два битови, един вокален квинтет със съпровод на пиано, една група от 10 души от ресторант на „Здрава храна“ – Боровец, един мандолинен оркестър – 10 души и колектив „Маяковски“ – 10 души (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 76, л. 28–30).

Репертоарните списъци на няколко от кандидатите подсказват общото състояние на масовия музикален репертоар на онази епоха, демонстрирайки сериозния спектър от културни влияния върху нея⁴, включващ всичко онова,

⁴ Една от кандидатите е Йорданка М. Манова. В автобиографията си тя посочва, че е родена през 1933 г. в София и произхожда от чиновническо семейство. Досегашните ѝ творческите и прояви възлизат на участие в хора на гимназията със солови партии, в състава на духовия оркестър, в танцова група и в изпълнения на номера в литературно-музикални програми в читалища. Личният ѝ репертоар е следният: Любимый Сталин; Горичката край фронта; Когато ябълките цъфтят; Партизанин бригадир; Весела граничарска песен; Азербайджан; Прощайте, скалистие гори; Песента на докерите; На лодката; Московски валс; На солнечной поляночке; Валс на дружбата; Незабудки; Родина; Ленински възвишения; Моя Москва; Далечно, далечно; Русия; Китна пролет; Лирическа песен. На състезанието ще се яви със следните песни: Ленински възвишения; Моя Москва; Далечно, далечно; Русия; Родина; На деревне; Граничарска песен; Китна пролет; Лирическа песен; Партизанин бригадир. Друг кандидат, Йордан Стефанов Влаев от София, е роден в гр. Сталин през 1910 г. и още като дете е участвал в ученически утра и забави с пеене. Самоук. Мечтаел да стане певец, свирил в народния шопски оркестър на Никифор Кръстев, където бил и певец, и барабанист. Към този момент работел в заведения в София и в провинцията. Участвал в културните бригади след 1944 г. Програмата му съдържа следните произведения: Агмаджа дума Страхилу – хайдушка народна песен; Учих те, Гано – народна песен; Тръгнала Кита боса на жетва – весела народна песен; Тая мома, мале, харна мома – весела народна песен; Станка звеноводка – хороводна народна песен; Далечно, далечно – масова съветска песен; Хороший весной в саду цветочки – весела съветска масова песен; В разлуке (Лачин) – тюркменска песен от Бабаев; Песня нефтяника – азербайджанска песен Г. улиева; Песня об Ереване – арменска песен от А. Хачатурян, Бабаджанян; Агаджанъм – киргизка песен от Авезова; Албанска масова песен. Богат репертоар има и кандидатът Йордан Иванов Димитров от село Устина, Пловдивско, който пеел по наследство, а майка му знаела над 150 народни песни. Списъкът на изпълняваните от него песни включва: народни песни като Вакло Тодоро и Шилянце; съветски песни – Смуглянка; Далечно, далечно; арии от различни оперети – на Каварадоси от II действие на Тоска; Евгений Онегин (Куда, куда); Лястовичка под стрехата; Самотна луна; Вайтанел басан – албанска песен; испански мелодии и песни – Армандо; Кармен; Жоре воле; турски мелодии и песни – Филиджанъм; Асмълъра; български романси за пеене – Гурбитчия, Ален мак; Недей ме питай от Вапцаров; Китна пролет; Горчиво кафе; Замяри струни; циганска песен – Д. Христов; Стария дом – негърска песен; Раздяла; Бели рози; Сираче съм; родопски песни – Рафинка

което може да се нарече „популярно“ към онзи момент, съчетаващо различни музикални култури, съжителствали заедно по силата на естествените вкусове и/или на съдържанието на официозните канали.

Но само подходящо подбраната програма на кандидатите не гарантирал успеха на участниците. Изпълнителските качества, които показват на прослушванията, са основните показатели, по които са оценявани от журито. Протоколите от обсъжданията в комисията са свидетелства, че състезанието не е изпитание само за участниците, но и за оценяващите ги членове на комисията. Обсъждането на представянията на кандидатите в групата „Естрадни музикални изпълнения“ след първото прослушване всъщност представлява разпалена дискусия, в която експертите продължават да се лутат из недоизяснените специфики на естрадното изкуство.

Още в самото начало на заседанието се заговаря за мястото на народната музика на естрадата, за възможностите за набиране на „естрадни изпълнители на народна музика“, както и за „изработване на народната песен за естрадно изпълнение“ (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 81а, л. 28–29). Някои от състезателите, макар и да пеели чисто и вярно, не пеели „дообработено“, нямали качества за естрадно изпълнение (Пак там, л. 35). Представителят на РАБИЗ⁵ Крънзов разглежда представянето на една от явилите се именно в този контекст:

Ние не отричаме, че най-добрата певица на народни песни е Атанаска Тодорова, приемаме го. Но след като е най-добрата певица на народни песни, тя най-добрата изпълнителка за естрадно изпълнение на народните песни ли е или е само на народни песни? Защото тук става въпрос за естрада [...] Когато дойдат хората, които имат тънко ухо на добрия музикант, те ще чуят изящно, правилно пеене на Атанаска Тодорова, но ние правим естрадата не за нас, а за обикновените хора, за зрителя и слушателя от народа. Той ще се вълнува ли от нейното изпълнение, ще желае ли да продължава до безкрай, гдето се вика? Няма такова нещо! Ще я слуша, ще я слуша до края и ще я изпрати!... Ние ще гледаме кандидатът има ли качества за естрадно изпълнение, при което създава между себе си и публиката такъв контакт, че публиката иска да не го изтърва, гледа колкото може повече да стои на сцената... (Пак там, л. 34–35).

Друг представител на РАБИЗ Мицо Андонов пък споделя опасенията си, че подобни критерии ще бъдат проблем, тъй като те биха оставили само „двама-трима“ до второто прослушване – преобладаващата част от явилите се „просто механически“ предавали това, което изпълнявали. „Ясно е, казва той,

болна легнала; Челебийче; Защо се Фатме забави; Бекира; Хайде, Калино; Ти рече, Козум; Юзун юначе; Мари момиченце; Очи, очи; Заспало е челебийче; От сърце ме боли; Момне ле, мари, хубава; Момиче мало; румънски народни песни – Фоерверда; Дар Сафия и Диминяца; По улица. (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 74, л. 2–17).

⁵ Профсъюз на работниците по изкуствата (1953–1957) – кратко просъществувал обединен профсъюз на театралните, музикалните работници и работниците от печата.

че създаването на естрадното изкуство у нас е проблем, е задача на нас, на нашите културни институти, които ще го създават, но ние ще го създаваме от тези хора безспорно“ (Пак там, л. 35). Думите на друг участник в дискусиата – представителят на Съюза на писателите, Никола Ланков, пък констатира общото положение на това изкуство към този момент: „Радиото у нас замества всякакво естрадно изкуство [...] Къде има у нас такова естрадно изкуство, както е по разбиранията на статията на Петкер? Колкото и да има прилика между всички родове изкуства, естрадното изкуство има една специфика. Но ние не сме я създали още, не можем да турим граница, да кажем: това е естрада, това не е естрада“ (Пак там, л. 37).

Опити за по-детайлното дефиниране на естрадата продължават да се раждат и по-нататък в дискусиата. Повод за определяне на подходяща за естрадно изпълнение музика дава представянето на пианиста Евгени Комаров. Въпреки упреците, че неговата авторска музика не била достатъчно сериозна, се появяват и контрааргументи, че на естрадата „може да се изпълнява лека, популярна музика, музика с типично естраден характер“, както и че „неговата дейност и като импровизатор е напълно естрадна“ (Пак там, л. 42).

Естетическите и идейните послания стават фокус на обсъждането и на изпълненията на Енчо Багаров. Според Мицо Андонов осмиването на френското знаме, което представил Багаров, било излишно, тъй като Правителството на народната република опитвало да поддържа добри отношения с всички... Освен това използването на „евтини жестове“ безспорно щяло да размее публиката, но не и да повдигне нейния вкус. Във връзка с музикалния скеч, в който осмива американския джаз, се изказват притеснения, че внушението му може да бъде разбрано повратно от публиката и тя да започне да си тананика въпросната песен, което би означавало, че изпълнението няма да осъществи задачата на естрадните номера, а именно „да възпитават масите“, дори имало опасност да ги разврати (Пак там, л. 46). В отговор Боян Лечев защитава изпълнението като твърди, че скечът има литературни и музикални достойнства и че тъкмо „това е естрадно изкуство – музика, литература, всичко общо, всичко едновременно въздейства на зрителя“. По отношение на музиката, той смята, че американската действителност нямало как да се представи без джаза и дава пример със съветския куклен театър, където една пиеса започвала с „такава невъзможна джазова музика, каквато може да се слуша само в Америка...“ (Пак там, л. 48). Парадоксално, демонизирането на джаза (каквото и смисъл да се влага в тази дума)⁶ върви заедно с легалните му прояви на самите прослушвания. Това показва участието на „Джазовия естра-

⁶ Контекстът на някои употреби на думата „джаз“ говорят за широкия и разнопосочен смисъл, който се влага в нея, навярно според оценъчните намерения на произнасящия я. Пример за това е представянето на вокалния квинтет, който е обвинен в „имитация на италианския джаз“ при изпълнението на песен от Парашкев Хаджиев (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 81а, л. 74).

ден оркестър“ на Сашо Николов, създаден към самата дирекция – организатор на състезанието. В дискусиата по неговото представяне аргументи се изказват както по качеството на изпълнение – отново дали е достатъчно „естрадно“, дали е подходящо за концертна зала или е „ресторантско“, така и по характера на репертоара на състава – дали танцовата музика е подходяща за естрадата или само за „смилане на храната“. Намират се и защитници, които настояват, че музикантите от оркестъра „вече се стремят да създадат наша, естрадна, родна джазова музика“ (Пак там, л. 87–88), свидетелство за легитимирането на филтриран „естраден джаз“, наред с онзи, „невъзможния“.

Важна политическа посока в критериите на журито разкриват коментарите за изпълнената от дуета Коста Гецов и Никола Христов песен за съветския атом. Според члена на специализираната подкомисия за естрадни музикални изпълнения Александър Моцев, освен че въпросните кандидати били „съвсем случайни хора, дошли на естрадата“ и маниерът им бил „от преди 75 години“, песента също била идейно остаряла – в нея се пеело за Труман, а той отдавна вече не бил президент (Пак там, л. 71–72).

Имало и особени случаи, при които въпреки недостатъчните качества на изпълнителите, те се сдобивали с подкрепа от страна на членове на комисията, изтъквайки по-различни причини, свързани с целесъобразността на културната политика. Ибрахим Дестанов, например, – „турчето със саза“, както го наричат, нямал глас, но понеже идвал от малцинство и бил за специална публика, е допуснат до второто прослушване (Пак там, л. 54). По подобен начин е поощрен и явлият се вокален квинтет, тъй като такива състави липсвали... (Пак там, л. 74).

Подобни размисли и изказвания създават впечатлението, че същността на „естрадното изкуство“ и неговите характеристики никога до този момент не са били обект на професионални обсъждания, нито пък са били концептуално направлявани. Затова провеждането на състезанието е не само инициатива за привличане на изпълнители, но и повод за изясняване посоката, в която ще се развива това „изкуство“ в съдържателен план.

Дебатите след първото прослушване очертават общи характеристики във визията на комисията върху естрадното изкуство към момента на състезанието. Като цяло те повтарят казаното в статията на Петкер и едва ли би могло да бъде иначе. Събитието на практика внася съветската концепция за естрадно изкуство и майсторство, ражда своеобразното „социалистическо вариете“ – зрелище, което трябва да обедини в единен културен продукт различни сценични изкуства – слово, музика, танц и прочее „номера“, въздействащи едновременно и/или редуващи се, образуващи завършен спектакъл с единно послание, съчетаващ забава и пропаганда. Естрадните артисти трябвало да отговарят на тези показатели комплексно – както с подходящ репертоар, така и със специфична убедителност и „естрадна“ изразителност на сцената. На естрадата се възлага да изведе развлекателното от неутралната и неангажи-

рана позиция и да го превърне в ефективна възпитателна и дори пропагандна технология, насочена към вниманието на масите и нейния, визуализиран в съзнанието на институциите като хомогенен, културен профил. Като важна характеристика на естрадното изкуство се оформя трудният баланс между вкуса и способностите за възприемане на широката публика от една страна и критерия на експертите, призвани да го оценяват и одобряват – от друга.

В заключителното си заседание пленумът на комисията решава да предложи на КНИК за лауреат на състезанието и носител на първа награда Тодор Василев Козаров – състезател в IV група „Цирково-естрадни изпълнения“. За останалите три групи е решено да не се дава първа награда. Втора награда била присъдена на: Славка Димитрова Славова, Таня Масалитинова Есауленко, Борис Николов Машалов, Инструментално трио, Рангел Божилов Стойнов; трета награда получили Рачко Георгиев Ябанджиев, Петър Ангелов Златев, Колектив „Маяковски“, група от Държавния ансамбъл за народни песни и танци, Бистра Петров Кънчева. Комисията решила поощрения да се дадат на Пенчо Донев Пенчев, Иван Николов Чипев, Нейчо Николов Попов, вокалния дует Коста Георгиев Гецов и Никола Димитров Христов, Николай Попов Гаубич; а писмени похвали на Андрей Михайлов Чапразов, Ирина Николаевна Чмихова, Веселин Николов Дамянов, Христофор Лалев Дулев (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 102, л. 448–452)⁷. Много от финалистите на състезанието оттук нататък ще се превърнат в актив на Дирекцията, с който да удовлетворява растящата необходимост от кадри за естрадата в страната, а дори и като представителни изпълнители на международни събития⁸.

ЕСТРАДНОТО ИЗКУСТВО КАТО ТЕХНОЛОГИЯ

След състезанието проблемите на естрадното изкуство видимо започват да заемат и достойно място в цялостното програмиране дейността на Дирекцията. Планира се създаването към нея на образцова естрадна група от 20–30 ар-

⁷ Според заключителния протокол на комисията след третото прослушване на състезанието във II група „Естрадни музикални изпълнения“ били класирани следните изпълнители: 1. Борис Николов Машалов; 2. Инструментално трио в състав: Тинко Станев – пиано, Добри Палиев – ксилофон, Петър Пенчев – акордеон; 3. Колектив „Маяковски“ в състав: Таня Каракашева, Мария Кокарешкова, Лиляна Джурова, Мария Чакърова, Мария Джурова, Денка Досева, Антоанета Христова, Лилия Бачева, Павлина Низол, Лилияна Мандичева, Софка Пиджи; 4. Вокален дует в състав: Коста Георгиев Гецов и Никола Димитров Христов; 5. Николай Попов Гаубич; 6. Ирина Николаевна Чмихова; 7. Веселин Николов Дамянов; 8. Христофор Лалев Дулев.

⁸ Такава е естрадната концертна група с художествен ръководител Ангел Вълчанов, която трябвало да влезе в състава на българската делегация на V-ия Световен фестивал на младежта и студентите във Варшава през пролетта на 1955 г. Нейните членове се предвиждало да се наберат из лауреатите на Общобългарското състезание (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 116, л. 64).

тиста, включваща всички видове естрадни изпълнения, която щяла да бъде репертоарно подпомагана от Съюза на писателите и този на композиторите, а ръководството ѝ бъде поверено на „видни наши режисьори“. Набирането на нови кадри за естрадата се предвиждало да става чрез окръжни и национални състезания, като щяло да се дава възможност за „по-нататъшно обучение у нас и в Съветския съюз“. Въпросите на естрадното изкуство не бивало да убягват на погледа на разгръщащите списанията „Българска музика“, „Театър“, и „Септември“, за което трябвало да бъдат подготвени подходящи материали. Нуждата от „суровини“ за естрадата ръководството на Дирекцията смятало, че ще се реши с контрактиции от Министерството на културата⁹, а самата тя, през следващата концертна година (1954/1955 г.), съвместно с отделите „Театър“ и „Музика“ при управление „Изкуство“ се наемала да подготви сборник от естрадни творби (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 189–190). Необходимостта от промяна при леката и забавна музика пък била продиктувана от нейните дотогавашни „слабости“: съществуващите естрадни оркестри изпълнявали предимно чужда музика, а българските автори дори и да били способни да пишат родна, не проявявали интерес към този жанр. От същите проблеми страдал и репертоарът на създадения към Дирекцията и споменат вече Естрадно-джазов оркестър, в който понякога се промъквали и „творби с упадъчно джазово звучене“. Преодоляването на тези слабости Дирекцията виждала в контракутането от Министерството на културата на нови български джазови пиеси на различна тематика: „сатиричен шлагер; куплети на актуелни теми; българска танцова сюита; българска лирична песен за соло пеене със съпровод на джазов оркестър; български фокстрот и българско танго за пеене с оркестър; български валс с моряшка тематика; джазова пиеса за колоратурно сопрано с оркестър; музикален скеч върху съвременна тематика.“ Съставът на оркестъра също се нуждаел от подобрене като трябвало да наброява 3 цигулки, 4 виоли, 2 виолончели, 2 контрабаса, 5 саксофона, 4 тромпета, 4 тромбона, 1 флейта, 1 арфа, 2 ударни инструмента, 1 пиано, 1 китара и едно постоянно конферансие (Пак там, л. 191). Важен момент в идеите на ръководството на Дирекцията е и предвидената комисия „Забавна и танцова музика“¹⁰, която щяла да се обособи при Съюза на композиторите, музиколозите и концертиращите артисти и в която се предвиждало да влизат композитори, изпълнители и музиковеци, без да се изяснява какви са щели да бъдат вменените ѝ функции.

През лятото на същата 1954 г. из страната вече концертират сформираните към Дирекцията групи „Народна естрада“ и „Наша песен“. Същите били съставени от „свободни от производството“ артисти (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103,

⁹ През същата 1954 г. КНИК престава да съществува, като правомощията му в областта на културата се възлагат на новото Министерство на културата. От своя страна ДМТИИ се преименува на Дирекция за музикално изкуство (ДМИ).

¹⁰ На машинописа е напечатана думата „секция“, поправена след това с молив на „комисия“.

л. 246). За летния сезон Дирекцията отчетла над 600 концерта осъществени от над 20 различни артистични групи: Естрадният джазов оркестър изнесъл 41 концерта в по-големите градове на страната заедно със солистите Юлия Винер, Ирина Чмихова, Виолета Бранкова и с конферансие Нейчо Попов; група артисти от Държавния музикален театър „Стефан Македонски“, включваща народната артистка Мими Балканска, артистите Тинка Краева, Коста Райнов, Иван Чаракчиев, Александър Филипов и др., заедно с оркестър под диригентството на Борислав Георгиев изнесла 27 спектакъла на съветската оперета „Аршин Мал Алан“ от У. Хаджибеков; група артисти от народния театър „Кръстю Сарафов“ в състав артистите лауреати на Димитровска награда Магда Колчакова, Мария Кирова, Петко Карлуковски, Георги Попов, Георги Раданов, както и Лео Конфорти, Георги Калоянчев, Петър Петров, заедно с музикален съпровод от Никола Ников, изнесли над 30 хумористични спектакли „Из нашия живот“, които третирали „редица слабости и злополучия в нашия обикновен бит“; друг естрадно-сатиричен състав изнесъл 48 спектакли под заглавието „Откровен разговор върху брака, семейството и любовта“ главно по дунавските и черноморските селища; като най-голям успех се отчита гастролът на групата народни певци „Наша песен“ (в състава: Мита Стойчева, Лалка Павлова, Маша Белмустакова, Зорка Балджийска и др.) с техните над 80 концерта, в които популяризирали народното изкуство и „песента за новото село“; групата „Народна естрада“ пък се представила с естрадни песни, рецитатори и акробатични номера и изнесла над 70 концерта, главно в Пиринския край, Родопския минен басейн, Добруджа и пр.; една оперетна група от артисти на Държавния музикален театър „Стефан Македонски“ изнесла 20 спектакъла, включващи откъси от съветски оперети; Старопланинските села пък били посетени от група артисти от Народния театър за младежта; за летовниците и курортните селища около София и за трудещите се от Водносиловия път, Батак-Дебращица концерти изнесла група с артисти от народния театър „Кръстю Сарафов“ и Софийската народна опера; група артисти от Народната опера в Русе изпълнили 16 оперни вечери в Русенски, Търновски и Врачански окръзи; група, излъчена от Балетното училище в Пловдив изпълнила 10 концерта в окръга; Група от Старозагорската опера също дала своя дан с 10 изнесени концерта в Старозагорски окръг; артисти от Русенския народен театър „Сава Огнянов“ представили естрадна програма на 20 концерта в Търновски и Плевенски окръг; за трудещите се в Родопския минен басейн една циркова естрадна група изнесла 25 спектакъла; илюзионистите Сенко, Мити, Лепас изнесли над 60 спектакъла в различни краища и главно в курортните селища; за работниците в Родопския минен басейн и тези от някои по-големи градове на страна концертирал и Македонският ансамбъл за песни и танци „Яне Сандански“ от гр. Гоце Делчев; с интерес били посрещнати и над 30-те концерта на самодейните цигански ансамбли от Коларовград и Сливен. Въпреки това Дирекцията отчита, че броят на проведените спектакли

и концерти не бил достатъчен, за да „задоволи културните нужди на трудещите се“ и се заканва следващата година цифрата да бъде „удвоена и дори утроена“ (Пак там, л. 223–225).

Видимият стремеж за възможно по-широк пространствен обхват на естрадата прибавя още една нейна характеристика – мобилността ѝ. Тя предполага съставянето на малка пътуваща група от артисти, която в рамките на няколко седмици изнася ежедневно едно и също прослушано и одобрено в Дирекцията представление по предварително планирания ѝ маршрут, достигайки до съответните селища, бригадирски и промишлени обекти или курорти. Както се видя от дългия списък с проведени концерти и концертиращи групи и артисти, естрадата няма отношение нито към видовете сценично изкуство, нито към жанра им и публиката, пред която се изнася програмата. Точно обратното, в централизираното насочване на групите е по-скоро виден стремежът за хомогенизирането на културните публики, чрез умишлен контакт между обособили се през десетилетията след Освобождението различни културни традиции. Естрадата би могла да се разглежда като технология, която трябва да достига до стотиците хиляди зрители от различните краища на страната в годините на предтелевизионната ера, предлагаща централно одобрена, планирана и разпределена културно-пропагандна продукция за масово насищане на свободното време.

ЕСТРАДНИТЕ ГРУПИ – РЕГЛАМЕНТИРАНЕ И ПРАКТИКА

Разгръщането на институционалния обхват в системата на сценични прояви в страната върви и по линия на регламентирането на дейността на групите, концертиращи от името на Дирекцията. В този контекст стои и договорът между директора ѝ Георги Димитров¹¹ и Георги Георгиев – представляващ създадената към ДМИ група „Народна естрада“ (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 129). Според документа групата се задължава да изнася хумористично-сатиричен спектакъл от името и под контрола на Дирекцията, ползвайки се от правото да ползва знака ѝ, като продава единствено нейни билети, заверени от директора и счетоводителя. По сметката на Дирекцията следва да се внася 10% от чистия приход плюс законните данъци и такси. От приходите той има право да извършва разходи за наем на салони, заплащане на разпоредителски персонал, билетопродавачи, помощен персонал, на афиши и за разлепването им, за осветление и отопление на салоните, за реклама и други. ДМИ от своя страна се задължава редовно да снабдява Георгиев с необходимите количества входни билети, да изплаща чистия приход, да съдейства, подпомагана и от местните концертни бюра пред административните власти, за провеждането на спектаклите. Ако договорът урежда най-вече административни въпроси, то в далеч

¹¹ Става дума за композитора и хоров диригент Георги Димитров.

по-големи организационни подробности и дори морални въпроси влиза Правилникът за вътрешния ред на групата „Народна естрада“. Тук се посочва съставът на групата, както и разпределението на административни функции сред нейните членове: главен и художествен ръководител – Майя Михайлова, зам. главен и административно-финансов ръководител – Георги Георгиев, шестима артисти, двама администратори, един шофьор и един сценичен работник (при нужда). Освен преките задължения, всеки от членовете на групата е натоварен и с допълнителни отговорности, свързани с воденето на разписната книга, завеждането на походната аптечка, поддържането на набор от материали за бързи поправки на реквизита, грижи за сценичното оформяне на спектакъла и осветлението, финансовата отчетност и раздаването на възнагражденията, воденето на инвентарна книга, съхраняването на рекламните материали, различни административни въпроси и техническата поддръжка. От датата на издаване на правилника, 11 ноември 1955 г., групата завежда и нарочна книга на дежурствата, в която всеки от членовете по предварително изготвен от отговорниците поименен план, нанася своите впечатления от изнасянето на спектаклите, играта на отделните артисти, допуснати слабости и грешки, а после, след всяко турне, книгата следва да се представи в Дирекцията за проверка. Освен уреждането на всичко това, съдържанието на правилника подсказва за реално съществуващи прецеденти от дисциплинарен характер, които се опитва да преодолее. Още в първите си разпоредби правилникът изрично заявява, че при забелязани нередности и допуснати слабости както при изпълнение на одобрената програма, така и от страна на членовете на групата Дирекцията има право незабавно да спре изнасянето на спектаклите и да преустанови обиколките (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 66). Особено голямо място в правилника е отредено на инструкциите, свързани с поведението на членовете на групата. Всички артисти трябвало да се явят на мястото, където ще се изнесе спектакъла час преди началото му, където те трябвало да се запознаят със сцената, да се гримират и облекат, така че 15 минути преди началото на спектакъла да бъдат готови за излизане на сцената; закъснение на началото на спектакъла с повече от 10 минути от обявения в афишите час не се допускало освен при крайно уважителни причини; независимо от броя на посетителите, обявен в афишите спектакъл, трябвало да се състои, а виновните за неизнасянето на такъв се наказвали; всеки член на групата се задължавал да пази името си и достойнството на актьор и член на колектива и този на колегите си, както във, така и вън от групата; забранява се безусловно повдигането на всякакви неползотворни спорове, нагрубавания, обиди, скандали, злоупотребата с алкохол и др., за което са предвидени и глоба – при първо провинение – 50 лв., при второ – 300, а при трето – изключване от групата; забранява се абсолютно употребата на алкохол преди и по време на спектакъл, нарушителят се „самоизключва“ от групата; отчитането на приходите и разходите да се извършва ежедневно, а заплащането да се разпределя и раздава на актьорите от отговорник веднага

или на следващия ден; от приходите за всеки спектакъл да се заделят петдесет лева в „творчески фонд“ за подобряването на спектакъла, обзавеждането му, набавяне на материали за следващия; членовете на групата да държат на външния си вид, да ходят винаги спретнати, чисти, вчесани, а мъжете обръснати, да не вдигат шум около себе си, да се държат тихо, прилично и възпитано, да не влизат в излишни спорове с външни лица и решават всички спорове със спокойствие и такт... (Пак там, л. 67–70).

Изворите, обаче, показват, че писаните правила не са случайни, а зад тях се крие често нелицеприятна практика. Дори след издаването им, обстоятелствата около реалното функциониране на групата, която в определен смисъл е и представителна за Дирекцията и Министерството, всъщност обосновава разпоредбите на правилника. Според писмото на Околийския народен съвет и отдел „Култура“ в Нова Загора до Министерството, по време на спектакъла в село Кортен същата естрадна група допуснала в салона повече посетители, отколкото той побира, като се продавали билети от най-различни кочани, а в същото време някои зрители били пускани безплатно. Имало и случаи някои места да бъдат продавани по няколко пъти. Към това се прибавя и предложението, което направил един от представителите на групата¹² от отдел „Култура“ да му бъде издадена бележка за получаване на билети от БНБ за самодейните колективи (без акциз), като се мотивирал, че получените пари групата щяла да използва за лекар – практика, която, същият уверил, проработила при началник отдел „Култура“ в гр. Смолян (Пак там, л. 20–21). Не по-малки били неволите и на читалищните служители в Пирдоп, друг град, който също бил включен в маршрута на групата. Още преди спектакъла с отговорника на „Народна естрада“ било договорено в салона да не се допускат правостоящи и да не се внасят допълнителни столове, а билетите да се продават на цени не по-високи от 5 лева. Въпреки договорките, за същото представление били продавани билети от 6,40, 5,60, 5 и 4 лева. След като всички места били изкупени, секретарят на читалището, др. Цанова, поискала полагаемия доход от администратора на групата. Тя на доверие приела казаното от него, че общият оборот бил 1500 лева, „предполагайки, че хората които са тръгнали да просвещават не биха си служили с неистини“, обложила цифрата с 15% за наем на залата и издала документ за 225 лева приход за читалището. Веднага след плащането администраторът пуснал в салона още 200 души правостоящи с билети от по 4 лева. При тази гледка директорът на киносалона се усъмнил, че приходите били само 1500 лева и направил сам изчисление по скицата на салона, което установило, че те трябва да възлизат на 2715,20 лева, от които 1915,20 от седящите и 800 от правостоящите. С оглед на това наемът за читалището трябвало да бъде 407,28 лева, а не 225, колкото били изчислени преди

¹² От писменото обяснение, дадено от отговорника Георги Георгиев става ясно, че това е бил самият той.

проверката... (Пак там, л. 22–23). Спорът между представителите на групата и местното читалище още веднъж потвърждава, че естрадата като популярен жанр е и средство за реализиране на нелоши печалби, към които домогвания има всяка една от страните, въввлечени в осъществяването на спектаклите.

Разбира се, освен административното, финансовото и дисциплинарното уреждане на групата, тя подлежи и на контрол по отношение на нейната програма и изпълнение. Архивът на Дирекцията за музикално изкуство пази протокол по прослушването (вероятно поредно, б.а., А. А.) на въпросния спектакъл „И в къщи и навън – навсякъде трън“ от лятото 1956 г., разкриващ някои от критериите за благонадеждност на естрадните програми. Групата била прослушвана в салона на театър „Освобождение“ от 6-членна комисия¹³. Спектакълът е оценен като „свеж, полезен с художественото осмиване на някои наши недъзи в семейния и обществен живот, сполучлив“. Прегледът не минава и без посочване на досегашни неблагоприятия и препоръки, свидетелстващи за посоките, по които могат да предизвикват рестрикции: на изпълнителите е обърнато сериозно внимание по отношение на яснотата на говора, тъй като текстът често оставал неразбираем за слушателя; да се избягват излишните крясъци на сцената; певицата Любка Христова да избере други, по-сполучливи песни, подходящи за естрадния спектакъл, в чийто стил да бъде и самото изпълнение; загрижени за опазването на музикалните моменти от „вредни“ внушения, членовете на комисията обръщат внимание на акомпанимента на акордеона, който трябва да избягва неподходящи вариации, които придавали на песните „унгарско-цигански отпечатък“, а при българските народни песни да се премахнел акомпаниментът на китарата; гримът на театралния директор да бъде подходящ за образа; името на спектакъла да се промени на „И в къщи и навън – има по някой трън“, тъй като досегашното заглавие „пресилва нашия живот“ (ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 16).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Така направеният преглед на документацията около Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство от 1954 г. дава основание да направя следните изводи. Организирането на събитието от името на държавната монополна структура, призвана да ръководи концертния живот в страната, показва, че и популярните жанрове, тяхното концептуализиране, набирането на кадри, създаването и разпространението са инициатива на

¹³ Комисията е в състав: Хрисан Цанков – гл. режисьор на ДМТ „Ст. Македонски“, Магда Колчакова – артистка при Софийския народен театър „Кръстьо Сарафов“ и писателка, Лиляна Манкова – музиколог и член на Управителния съвет на Съюза на композиторите, Николай Парушев – театровед от отдел „Театри“ при Министерството на културата, Мирчо Георгиев и Никола Белчев – сътрудници при Дирекцията за музикално изкуство.

социалистическата държава и са неразделна част от културната ѝ политика. Лансирането на естрадното изкуство представлява явно пренасяне на съветската практика в български контекст. Противно на разпространения днес редуциран смисъл на „естрада“ единствено като „(социалистическа) популярна музика“, в оригиналния си вариант понятието обозначава концепцията за мобилен многожанров спектакъл, включващ редуващи се кратки изпълнения на различни малки сценични форми – сатирични монолози, диалози, сценки, музикални изпълнения, танци и циркови номера, обединени от обща идейна нишка. В съдържателен план от естрадното изкуство се очаква най-напред ефективност и убедителност на посланията за широка публика. Неговата възпитателност, нравоучителност и актуална политическа коректност трябва да се съчетае с достъпност, развлекателност и дори празничност. Оценяването му от комисии от специалисти в съответните жанрове пък трябва да гарантира и поддържането на известно естетическо ниво – безспорно компромисно спрямо чистите академични жанрове, но и без да се осланя на комерсиалния критерий. Последното осигурява спойка между „художественото“ и „достъпното“, а оттам и по-лесното свързване на различните като подготовка и нагласи културни публикации. Дали във варианта на пътуващ из страната жив спектакъл или по-късно в телевизионна адаптация, естрадата представлява технология за обхват на националната аудитория с контролиран от държавата популярен културен продукт.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ангелов, А. В., (2015). Масова култура и култура за масите: институционален контрол върху популярната музика в социалистическа България, концептуални модели, практика и социален контекст, 50-те – 70-те години [дисертация; депозит в Национална библиотека Св. св. Кирил и Методий, София]. [Angelov, A. V., (2015). Masova kultura i kultura za masite: institutsionalen kontrol varhu populyarnata muzika v sotsialisticheska Bulgaria, kontseptualni modeli, praktika i sotsialen kontekst, 50-te – 70-te godini [PhD thesis, available at the National Library Sv. sv. Kiril i Metodiy, Sofia].
- Ангелова, В. А., (2022). Социалистическото българско радио (1944-1989). София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски“. [Angelova, V. A., (2022). Sotsialisticheskoto balgarsko radio (1944–1989). Sofia: Univ. izd. „Sv. Kliment Ohridski“].
- Бодурова, К. Ж. (2010). Това съм аз. София: КБ продакшън. [Bodurova, K. Zh. (2010). Tova sam az. Sofia: KB prodakshan].
- Велева, В. В. (2011). *Непознатият Йозхи или Принцът на любовта*. Пловдив: Жанет 45. [Veleva, V. V. (2011). *Nepoznatiyat Yozhi ili Printsat na lyubovta*. Plovdiv: Zhanet 45].
- Генов, Г. Р. (2007). *Тайните на естрадата: Истината за „Златния Орфей“*. София: Ню медиа груп. [Genov, G. R. (2007). *Taynite na estradata: Istinata za „Zlatnia Orfey“*. Sofia: Nyu media grup].
- Димов, В. Д. (2019). Музиката за народа на медийния фронт: меката власт на народната и популярна музика в социалистическа България. София: Унив. изд. „Св.

- Климент Охридски“. [Dimov, V. D. (2019). *Muzikata za naroda na mediyinia front: mekata vlast na narodnata i populyarna muzika v sotsialisticheska Bulgaria*. Sofia: Univ. izd. „Sv. Kliment Ohridski“].
- Еленков, И. Е. (2008). *Културният фронт: Българската култура през епохата на комунизма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими*. София: Институт за изследване на близкото минало; Институт „Отворено общество“. [Elenkov, I. E. (2008). *Kulturniyat front: Balgarskata kultura prez epochata na komunizma – politicheskoto upravlenie, ideologicheskii osnovania, institutsionalni rezhimi*. Sofia: Institut za izsledvane na blizkoto minalo; Institut „Otvoreno obshtestvo“].
- Еленков, И. Е. (2013). *Труд, радост, отдих и култура: въведение в историята на идеологическото моделиране на всекидневието през епохата на комунизма*. София: Рива. [Elenkov, I. E. (2013). *Trud, radost, odih i kultura: vavedenie v istoriyata na ideologicheskoto modelirane na vsekidnevieto prez epochata na komunizma*. Sofia: Riva].
- Иванова, Л., Карбовски, М. (2009). *Истината*. София: Ciela. [Ivanova, L., Karbovski, M. (2009). *Istinata*. Sofia: Ciela].
- Кидиков, Х. Д., Георгиев, И. (2007). *Хей, живот, здравей, здравей!: Спомени на едно момче на шейсет години*. София: Ню медиа груп. [Kidikov, H. D., Georgiev, I. (2007). *Hey, zhivot, zdravey, zdravey!: Spomeni na edno momche na sheyset godini*. Sofia: Nyu media grup].
- Луканов, М. Т. (2020). *Музиката на арената на българския цирк: исторически и теоретични аспекти*. София: Институт за изследване на изкуствата БАН. [Lukanov, M. T. (2020). *Muzikata na arenata na balgarskia tsirk: istoricheskii i teoretichni aspekti*. Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata BAN].
- Попов, Р. П. (2010). – Ау-у, от глад умирам!: – ми 4е кво от tv@?...: най-смешно-тъжните мемоари, които някога сме чели. София: Пропелер. [Popov, R. P. (2010). – Ау-у, ot glad umiram!: – mi 4e kvo ot tv@?...: nay-smeshno-tazhnite memoari, koito nyakoga sme cheli. Sofia: Propeler].
- Стателова, Р. К. (2019). *Естрада и социализъм: проблясъци*. София: Рива. [Statelova, R. K. (2019). *Estrada i sotsializam: problyasatsi*. Sofia: Riva].
- Тодоров, В. М. (2007). *Рок’N’Roll от тъмната страна на земята: Бяхме момчета 16-годишни...* София: Ciela. [Todorov, V. M. (2007). *Rock’N’Roll ot tamnata strana na zemyata: Vyahme momcheta 16-godishni...* Sofia: Ciela].
- Щерев, М. Г. (2010). *Забравих си часовника на пианото*. София: Прес. [Shterev, M. G. (2010). *Zabravih si chasovnika na pianoto*. Sofia: Pres].
- Янев, Р. Г. (2004). *Есента на патриарсите*. София: РИК Китира. [Yanev, R. G. (2004). *Esenta na patriarsite*. Sofia: RIK Kitira].
- Ashley, St. (1994). *The Bulgarian Rock Scene Under Communism (1962–1990)*. In: Rammet, S. (ed.) *Rocking the State Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder, Colorado: Westview Press, Inc., 141–163.
- Ryback, T. W. (1990). *Rock around the bloc: a history of rock music in Eastern Europe and the Soviet Union*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, K. (ок. 2006). *Let’s twist again: Youth and leisure in socialist Bulgaria*. *Studies on South East Europe*; Vol. 6. Wien: Lit.

АРХИВНИ ИЗТОЧНИЦИ

ДВ, бр. 77, 5 април 1949 г., с. 3–4.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 176. Писмо-покана без адресат, вероятно до поканените да участват в обсъждането специалисти по въпросите на изкуството, 7 март 1953 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 50, л. 396–39в. Петкер, Борис. Бележки за естрадното изкуство (преводна статия от съветския вестник „Советское искусство“ от 17 ноември 1952 г.).

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 50, л. 39–39а. Правилник за провеждането на Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство – брошура.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 156. Писмо на директора на ДМТИИ до председателя на КНИК с молба за разрешение за отлагане на състезанието за месец януари 1954 г., 17 ноември 1953 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 76, л. 28-30. Списък на допуснатите за участие кандидати във II-ра група – Естрадни музикални изпълнения – индивидуални и групови.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 74, л. 2–17. Заявления на кандидати за участие в състезанието.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 81а, л. 28–29, 35, 37, 42, 46, 48, 54, 71–72, 74. Стенографски протокол от заседанието на комисията след първото прослушване на кандидатите от II-а група – естрадни музикални изпълнения – индивидуални и групови, 21 януари 1954 г. ;

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 81а, л. 87–88. Стенографски протокол на заседанието на журито по II-а група – естрадно-музикални изпълнения – след първото прослушване, състояло се на 22 януари 1954 г., София, за допълнително явили се кандидати.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 102, л. 448–452. Заключителен протокол на комисията по провеждане на Първото общобългарско състезание за майстори на естрадното изкуство, проведено от 15 януари до 3 февруари 1954 г. в София, 5 февруари 1954 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 116, л. 64. План за подготовка на българската представителна младежка група за V-ия Световен фестивал на младежите и студентите във Варшава.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 189–191. Документът е без заглавна страница, но видимо представлява работен вариант на доклад от директора на Дирекцията до министъра на културата с обзор на състоянието на различни направления в работата ѝ и предложения за нейното подобряване. Отделни факти в изложението му го позиционират времево след състезанието за майстори на естрадното изкуство и преди началото на сезон 1954/1955 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 246. Постижения и слабости в концертния живот и взимане мерки за подобряване концертния живот в страната. Документът е без дата, но съдържанието му се отнася до 1954 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 103, л. 223–225. Сведение за организирани концерти от Дирекцията за музикално творческо и изпълнителско изкуство при Министерството на културата през летния период на 1954 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 129. Договор между Георги Димитров, директор на ДМИ и Георги Георгиев, представляващ естрадната група „Народна естрада“ за изнасяне на спектакъла „И вкъщи и навън – навсякъде трън“, 30 април 1955 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 66–70. Правилник за вътрешния ред на групата „Народна естрада“ при Дирекцията за музикално изкуство, 11 ноември 1955 г.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 20–21. Писмо №109/19 май 1956 г. от ОНС и отдел „Култура“ – Нова Загора до Министерството на културата, началник отдел „Финанси“, копие до Дирекцията за музикално изкуство.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 22–23. Писмо от 13 април 1956 г. от Секретаря на Народно читалище „Напредък“ – гр. Пирдоп и директора на киносалона до Министерството на културата и ДМИ.

ЦДА, ф. 449, оп. 1, а. е. 148, л. 16. Протокол от прегледа на естрадно-сатиричния спектакъл „И в къщи, и навън – навсякъде трън“, изпълнен от състав с ръководител Георги Георгиев, 15 юли 1956 г.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

ГРАФИТИТЕ КАТО МОНУМЕНТАЛНО ИЗКУСТВО И НОВО НАСЛЕДСТВО¹

ИВАН КАБАКОВ

В студията е представено многообразието от съвременни графити, част от които са разгледани като нови форми на монументално изкуство и градско наследство. Легитимизирането на т.нар. „парчета“ и „стенописи“ като изкуство и наследство е аргументирано с предлаганото от тях артистично съдържание, което би могло да осигури както свобода на изразяване на личността, така и културна памет на градската среда. „Парчетата“ и „стенописите“ с типичните за графитите начини на изпълнение са мислени като „превърнати форми“ на монументално изкуство и градско наследство, доколкото при тях отсъстват обичайните начини на изпълнение, времевата дистанция, наследяване и приемственост, характерни за „класическите“ изкуства и наследства, отнесени към непрекъснатата променливост и виталност на формата на изразяване, която обаче би могла да се третира като носител на памет и част от новото градско наследство.

Ключови думи: съвременни графити, монументално изкуство, градско наследство; градската среда с памет, участие и приобщаване;

¹ Първоначален вариант на студията е изработен като доклад по проект „Новото наследство. Подходи за опазване и комуникация на съвременното фасадно монументално изкуство в България“ на Фондация „Балканско наследство“, финансиран от Национален фонд „Култура“ / договор № VRCHKO-22-155 07/09/2022 г.

The study presents the diversity of contemporary graffiti, some of which are considered as new forms of monumental art and urban heritage. The legitimation of so-called „pieces“ and „murals“ as art and heritage is argued on the basis of the artistic content they offer, which could provide both freedom of personal expression and cultural memory of the urban environment. „Pieces“ and „murals“ with the typical modes of execution of graffiti are thought of as „converted forms“ of monumental art and urban heritage, insofar as they lack the usual modes of execution, temporal distance, inheritance and continuity characteristic of „classical“ arts and heritages, referred to the continuous fluidity and vitality of the form of expression, which could, however, be treated as a carrier of memory and part of the new urban heritage.

Keywords: contemporary graffiti, monumental art, urban heritage; urban environment with memory, participation and inclusion

Предизвикателствата, пред които сме изправени в началото на 21. век, са свързани с най-голямата човешка миграция и концентрацията на много и различни хора в съвременните градове, които провокират неконтролирана свръх-урбанизация и строителство и като следствие от тях социална изолация и пространствена фрагментация. Отнесени към културата, последиците от представените процеси са свързани със загубата на обществени пространства и места за култура, както и с влошаване на качеството на градската среда по отношение на перспективите за осмисленост и споделеност на човешкото съществуване. Същевременно трябва да се посочи, че съвременните градове са двигатели на развитието, творчеството и иновациите, които предлагат заетост и образование на различни социални групи. Това ги прави изключително привлекателни за творчески активната и работоспособна част от населението.

1. СЪВРЕМЕННИТЕ ГРАФИТИ: ИСТОРИЧЕСКА РЕКОНСТРУКЦИЯ НА ФОРМИТЕ НА ИЗРАЗЯВАНЕ

Съвременните графити са своеобразна реакция на коментирания предизвикателства и процеси, които концентрират човешкото съществуване в големите градове в търсене на образование и заетост, както и на професионална реализация и кариерно развитие и най-вече на удовлетвореност и смисъл. Първоначално *графитите са преди всичко букви с преобладаващо протестен характер, изписани или издраскани на стена като израз на позиция по отношение на заобикалящия ни свят. Тази позиция е от съществено значение за развитието на съвременните общества, доколкото стои в основата както на*

² An initial version of the study was produced as a report for the project “The New Heritage. Approaches to the preservation and communication of contemporary facade monumental art in Bulgaria” by the Balkan Heritage Foundation, funded by the National Culture Fund / contract № VRCHKO-22-155 07/09/2022

свободата на изразяване на мнение (чл. 10 от ЕКПЧОС), така и на демократичното участие на гражданите в протичащите процеси. Впоследствие буквите се превръщат в тагове (*от англ. tagging – маркиране*), които изискват относително малко време за изработване, но претендират за разпознаваем стил при изписването им, който отличава съответния райтър като своеобразен вид подпис при маркирането на пространството на своето присъствие в градската среда. Това би могло да се постигне и чрез т.нар. *герои (characters)* при затварянето на кръга на „класическите (нелегални) графити“, които нямат претенция за изкуство и много често са третираны като хулиганство по смисъла на чл. 325 от Наказателния кодекс.

В това отношение от съществено значение е разбирането на *амбивалентния характер на съвременните графити*. Някои от тях са вандализъм (според обичайната терминология в обществото) и когато нарушават закона в частта на разпространяването на обидни квалификации и слово на омразата, независимо от гарантираната свобода на изразяване на мнение по чл. 10 на ЕКПЧОС, както и на изначалната и принципна подкрепа на демократичното участие в обществените процеси, те трябва да се заличават. Друга част от тях обаче би могла да се мисли като изкуство, каквато е претенцията и на техните автори. Остава отворен въпроса, доколко те са нова форма на изкуство или по-скоро на артистично изразяване или са присвояване на пространство и „замърсяване“ на градската среда, като се отчита обстоятелството, че новостта е във формата, а не в съдържанието или концепцията. Иновацията (нововъведение в практиката) в конкретния случай е свързана с нова техника и нови стилови особености, които превръщат графитите в предпочитан, включително и за финансиране, начин на изразяване в следствие на по-бързото и значително по-евтино изпълнение³. Това намалява количеството на изработваните „класически“ стенописи и би могло да се третира като практическа последица от коментиранията новост във формата. Действително, иновацията във формата не е радикална и качествено различна от всичко направено досега, каквато е претенцията (например) при модернизма, но от друга страна значително се променят установените практики в съвременното фасадно-монументално изкуство като израз както на свободата на изразяване, така и на демократичното участие на артиста в обществените процеси. Съвременни артисти като Банкси дори провокират обществото с концептуално „вписване“ на графити в съществуващи структури на градската среда, както и с „акции“ в галерии и търгове на артистични произведения, „играйки“ с тях, за да предизвикат раз-

³ Начинът на изпълнение на графитите много често ги превръща в предпочитано средство както за мобилизация на артисти и социални групи около обществено значими инициативи, така и за самоорганизация на обществото при естетизацията на градската среда. Типичен пример е обновяването на подлез на бул. „Цариградско шосе“. Повече информация по темата би могла да бъде открита на следния адрес: https://www.dnevnik.bg/gradska_sreda/2024/08/13/4663005_studentsi_obnoviha_podlez_na_bulcarigradsko_shose_anton/

мисъл и дебат по актуални теми и проблеми, включително и по отношение на начина по който функционира системата за пазарна реализация на изкуство⁴.



Графити в София / Тагове / „Сухата река“, ул. Витиня / (Сн. © Иван Кабаков)



Графити в София / Тагове / Търговски център „Сердика“ / (Сн. © Иван Кабаков)

⁴ Повече информация относно „играта“ на Банкси със структури на градската среда, както и с галерии и търгове на артистични произведения би могла да бъде открита на следните адреси: <https://www.ploshtadslaveikov.com/zagadachen-grafit-na-banksi-v-london/>, <https://www.bbc.com/news/articles/c5yd66w769zo>, както и на <https://impressio.dir.bg/ulichno-izkustvo/banksi-iskal-da-samounishtozhi-iztsyalo-momiche-s-balon>



Графити в София / Тагове / гара „Подуяне“ / (Сн. © Иван Кабаков)

Артистичността обаче е провокирана, дори когато графитите нямат „претенция“ за изкуство и са третираны като хулиганство по смисъла на чл. 325 от Наказателния кодекс. Конкретните ѝ измерения са свързани с изработването на принтове и стенсили (шаблони), както и с изрисуването на части, т.нар. парчета – англ. *pieces* (парчета, но и графити-произведения в по-широк и свободен превод), чиито размери понякога достигат до повече от 5 метра, но не могат да се конкурират с *murals* (графити-стенописи), чиито размери предполагат, освен професионална подготовка и опит, излизане „на светло“, сериозно (преобладаващо публично) финансиране, както и обществено значима инициатива или кауза. Това повишава изискванията към графитите както по отношение на начина им на изпълнение, така и към качеството на използваните материали. В повечето от случаите т.нар. *pieces* и *murals* се възприемат за изкуство, което трябва да отговаря на високи естетически и културни стандарти от които произлиза и очакването да бъдат третираны като постоянни (непреместваеми) обекти, изработени на публично видими места в градската среда, каквито са калкани на жилищни блокове, публични и частни сгради, подлези, язовирни стени или строителни заграждения. Легализирането на дейността по изработването на коментирания тип графити е свързано с *повишаване на размерите*, сравними с тези на мозайките, стенописите и сграфито произведенията от предходни периоди, както и с използването на публични пространства на града и много често на общинско финансиране. Отличителните характеристики на т.нар. „*murals*“ ги „вписва“ в „класическите“ монументални изкуства като същевременно се запазват типичните за графитите техники на изпълнение, както и относителната „лекота“ на графити изразяването. Техните *поръчителы* са преди всичко публични организации и в много по-малка степен частни

(стопански или нестопански) организации, поради което използваната за графити изразяване сградна инфраструктура е преобладаващо публична държавна собственост или публична общинска собственост. В повечето от случаите *изпълнители* на „поръчката“ са лица с художествено образование, което относително лесно би могло да се установи от професионалното третиране на съответната форма на артистично изразяване. Правният статут на графитите обаче остава „разкъсан“ между хулиганството по чл. 325 от Наказателния кодекс, когато коментираме обидни квалификации, тагове или герои, и от друга страна – парчетата и стенописите по калкани, публични и частни сгради или подземи, които имат претенцията за изкуство, но проблематично (засега) е тяхното третиране като „произведения на изобразителното изкуство, включително произведения на приложното изкуство, дизайна и народните художествени занаяти“, съгласно чл.3, ал. 1, т. 5 от Закона за авторското право и сродните му права (обн. ДВ. бр. 56 от 29.06.1993 г.).

Така представеното актуално състояние предполага различни начини на третиране и опазване на графитите. В първия случай – когато коментираме тагове, герои, принтове и стенсили, които изключват обидни квалификации и слово на омразата, би могло да се използва дигитално архивиране и картографиране на посланията в градското пространство като начин на опазване на памет по отношение на свободата на изразяване на личността и демократичното участие на различни социални групи в протичащите процеси в обществото, някои от които биха могли да имат социално, историческо или културно значение. Във втория случай – парчетата и стенописите, биха могли да се използват високите изисквания и стандарти, които са относими към постоянните (непреместваеми) обекти и в частност към монументалните изкуства.

2. ОТЛИЧИТЕЛНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА СЪВРЕМЕННИТЕ ГРАФИТИ

Съвременните графити като форма на изразяване се различават от своите „предходници“ чрез „изначалното им противопоставяне на властта и закона, както и чрез преобладаващото използване на спрей за изписване на послания и рисуване на образи, вместо тяхното издраскване на глинени съдове, стени или като „сграфито“ в по-ранни исторически периоди“ (Кабаков, 2019: 13). Необходимо е се има предвид обаче, че съвременните графити са следствие от самоорганизацията на обществото преди всичко в големите градове в търсене на форми за изразяване на собствена позиция и мнение по отношение на заобикалящия ни свят като се използват различни изразни средства, каквито са издраскване, изписване или изрисуване със спрей на стена от сграда или на повърхност в градското пространство на тагове, послания, рисунки, шаблони, апликиране или оцветяване на форми и обеми. Погледнати в тази перспектива

отличителните характеристики на съвременните графити като форма на изразяване могат да бъдат представени по следния начин:

- Съвременни и демократични форми на изразяване на градската култура
- Силно въздействие с минимални изразни средства
- Нелегален, протестен и лаконичен изказ
- Израз на контракултура, субкултура или субсидирана култура
- Динамичен и концептуален характер
- Улична форма на изразяване, която е част от излизането на изкуството на улицата.
- Съвременните графити като начин на изпълнение се изработват като се използват следните изразни средства:
 - издраскване или издълбаване на послание
 - изписване или изрисуване със спрей на стена от сграда или на повърхност на тагове (от англ. tagging – маркиране), герои (characters), парчета (pieces), стенописи (murals)
 - надписи и рисунки, изпълнени чрез линия, шаблон, апликиране и оцветяване на форми и обеми върху публични сгради, превозни средства, улици и публични пространства (Street Art)
 - принтове и стикери

Изразните средства, отнесени към многообразието от графити, предписват до голяма степен тяхното ситуиране и съществуване като (1) нелегални, временни (нетрайни) и протестни форми на изразяване или като (2) постоянни и непреместваеми обекти с претенция за изкуство и културна ценност, които биха могла да са и носители на памет и част от новото културно наследство на града. Съвременните графити разкриват различни перспективи за развитие от които по-специално внимание изискват (1) графитите като монументално изкуство и (2) графитите като ново наследство. Насочването на изследователския интерес към тях е оправдано с оглед на протичащите процеси на легитимиране на съвременните графити като изкуство, което има социално и културно значение, за да се превърнат впоследствие в ново наследство, доколкото отправените послания в различните форми на изразяване са носители на колективна и културна памет.

3. ГРАФИТИТЕ КАТО МОНУМЕНТАЛНО ИЗКУСТВО

Легитимирането на *съвременните графити като изкуство* започва с работите на графити артисти като Таки 183 и Стан 153, чието творчество през 80-те години в Ню Йорк маркира перспектива за развитие, надградена впоследствие с „графити арт“ произведенията на Жан Мишел Баския и Кийт Харинг, за да се стигне до провокативно изработените графити на Банкси, чието присъствие в галерии и търгове на артистични произведения ги легитимира като съвременно и същевременно антисистемно изкуство с различна позиция

по отношение на заобикалящия ни свят и пазара на изкуство, която би могла да се превърне в културна памет за представите и ценностите на сега активното артистично поколение.

Подобна е позицията и на графити артистите в България. „Искаме да промотираме графитите като изкуство и като нещо, което е достъпно, нещо, което не трябва да е смятано за вандализъм, а за изкуство“ (Кабаков, 2019: 7). Тази претенция за изкуство е относима преди всичко към т.нар. „pieces“ и „murals“ като се отчитат по-големите им размери, легалността при изпълнението им, трайната им закрепеност, както и използването (в повечето от случаите) на общинско финансиране с оглед естетизацията на градската среда с демократичното участие на различни артисти при запазване на типичната „лекота“ на графити изразяването. Парчетата или графити-произведенията обичайно се реализират на трафопостове, щори на магазини, които предлагат арт произведения или ръчно изработени предмети, обособени части от екстериора на ресторанти и хотели като много често са съобразени с предпочитанията на конкретни социални групи. Повишаването на размерите и легализирането на дейността на графити артистите позволяват „вписването“ на коментираните форми на изразяване в *монументалните изкуства, основно разграничени на екстериорни и интериорни*, като се има предвид обичайното им разбиране, че „монументът“ е голям паметник, който стои в основата на монументалните изкуства и свързва живописата и скулптурата с архитектурата при функционирането им предимно в градска среда.



Графити в София / Парчета / ул. „Княз Борис I“ № 148 / (Сн. © Иван Кабаков)



Графити в София / Парчета / ул. „Чавдар войвода“ №6 / (Сн. © Иван Кабаков)

Това означава, че т.нар. „*pieces*“ и „*murals*“ могат да бъдат третириани като *нови форми на монументално изкуство*, които са трайно закрепени към земната повърхност. Новостта на формата е свързана с типичните за графитите техники на изпълнение, отличаващи се както с бързина и „лекота“ на изработването, така и с подобряване качеството на използваните материали в сравнение с нелегалните графити, които ги правят като всички нови форми в много по-голяма степен предпочитани от поръчителите на монументално изкуство спрямо „класическите“ стенописи и сграфито произведенията. Иначе казано – това са постоянни и непреместваеми обекти, които с оглед естетизацията на градската среда, повишаването на нейните художествени качества и подобряването качеството на живот на гражданите (чл. 20, ал. 2 от Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община)⁵ могат да получават и общинско финансиране, но дори когато са изработени в следствие на частна инициатива, изобразеното на тях е в публичното пространство на града, което изисква отново вниманието на местните власти при третирането им по аналогия на стенописите, мозайките и сграфито произведенията като се отчитат обаче и особеностите (например) на чл. 16, ал. 2, чл. 19, ал. 4 и чл. 67, ал. 1–3 от Наредбата за преместваемите обекти, за рекламните, информационните и монументално-декоративните

⁵ Повече информация би могла да бъде открита на следния адрес: <https://sofia.obshtini.bg/doc/2710974>

елементи и за рекламната дейност на територията на Столична община⁶. В този ѝ вид Наредбата е ирелевантна към графитите и не „работи“ по отношение на тях, доколкото дори в частта им на *tagoвете* (от англ. *tagging* – *маркиране*) и *героите* (*characters*) не става въпрос за преместваеми обекти като само част от тях са реклама предимно на търговски обекти. Разширяването на правния акт с добавянето на фактора „време“ и прилагателното „временни“ към визираните обекти би могло да подобри неговата регулативна способност в частта на таговете, героите, принтовете и стенсилите.

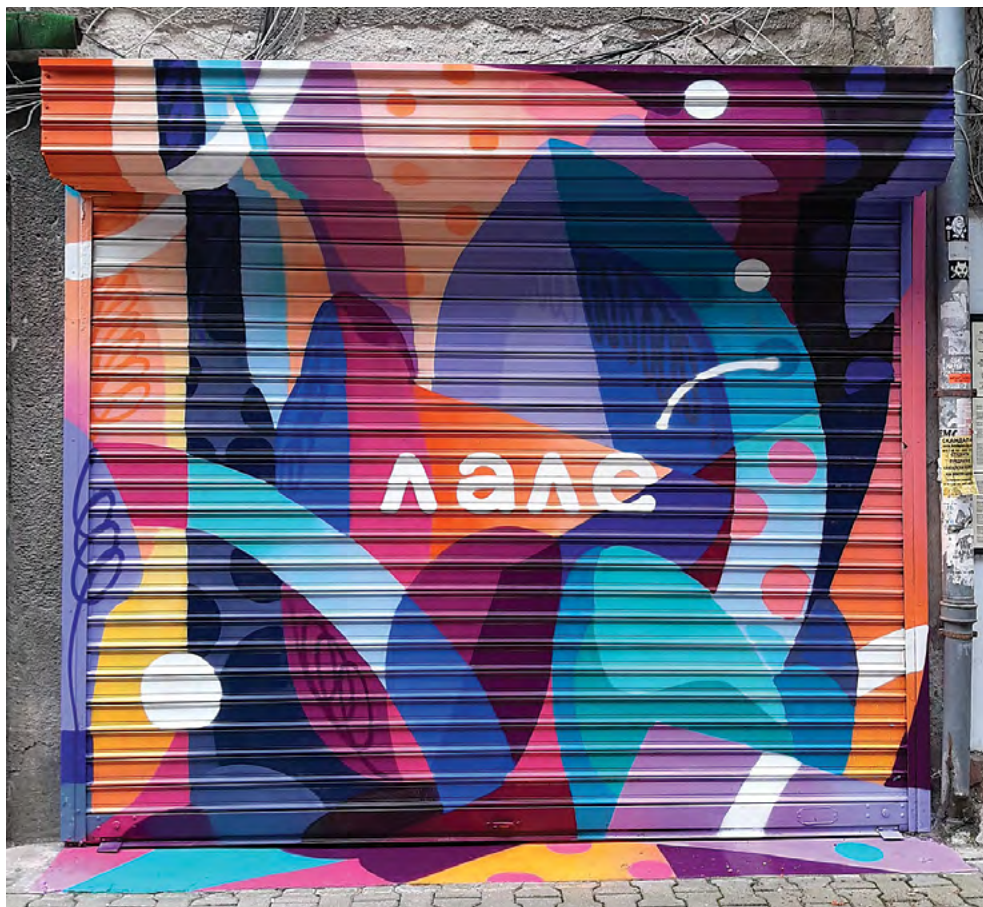
Когато обаче коментираме т.нар. „парчета“ и „стенописи“, но с типичната „лекота“ и техника на графити изразяването като нови форми на монументално изкуство, трябва да се отдели повече внимание на Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община. Правният акт, съгласно чл. 3, ал. 1, обхваща „всички монументално-декоративни и художествени елементи⁷, включително паметници, художествени инсталации, инсталации със значимо визуално присъствие в градска среда, възпоменателни знаци, скулптури, мозайки, стенописи, декоративни пластички, фонтани, чешми и други традиционни и съвременни форми на изкуството на екстериор и интериор в сгради с обществена функция и др.“ Поставени в този контекст, коментираните „парчета“ и „стенописи“ могат да осигурят *наследяване и приемственост* като форма на изразяване по отношение на значително по-малко възлаганите вече „класически“ стенописи, мозайки и сграфито произведения спрямо времето на социализма, които обаче тогава са изпълнявали пропагандна функция. Това би могло да се обясни както с отпадналата идеологическа необходимост с оглед на промяната на властта на избори в условията на демокрация, така и със значителните финансови, човешки и времеви ресурси, които изисква тяхното изпълнение. Много вероятно е част от намалелите поръчки на „класически“ форми на монументални изкуства да са компенсирани от своеобразната им *превърната форма* (Мамардашвили, 1999: 47–59) – „парчетата“ и „стенописите“, изпълнени с типичната техника на графити изразяването⁸. В своята съвкупност обаче коментираните наследя-

⁶ Повече информация би могла да бъде открита на следния адрес: <https://sofia.obshtini.bg/doc/2414168>

⁷ Според чл.20, ал.1 (нов – Решение №365 по Протокол №84 от 25.06.2015 г.) от Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община „художествените елементи за естетизация на територията на Столична община са произведения на синтеза на изящните и пластични изкуства и архитектурата, имат *постоянен статут* и са под *защитата на закона*“ (б.м. – И.К.). Тяхното предназначение е свързано с естетизация и оформяне на градската среда, както и с очакването да „повишават нейните художествени качества и да подобряват качеството на живот на гражданите“ (чл. 20, ал. 2).

⁸ Така например в доклада на д-р Даниела Чулова-Маркова „Мозайката през XX век в България. Минало, настояще, бъдеще. Състояние, проблеми и решения“, който е изработен

ване и приемственост като компоненти на понятието „наследство“ изискват намесата на публичните власти при опазването на разширеното с „парчета“ и „стенописи“ многообразие от монументални форми като част от културната памет на града и обществото.



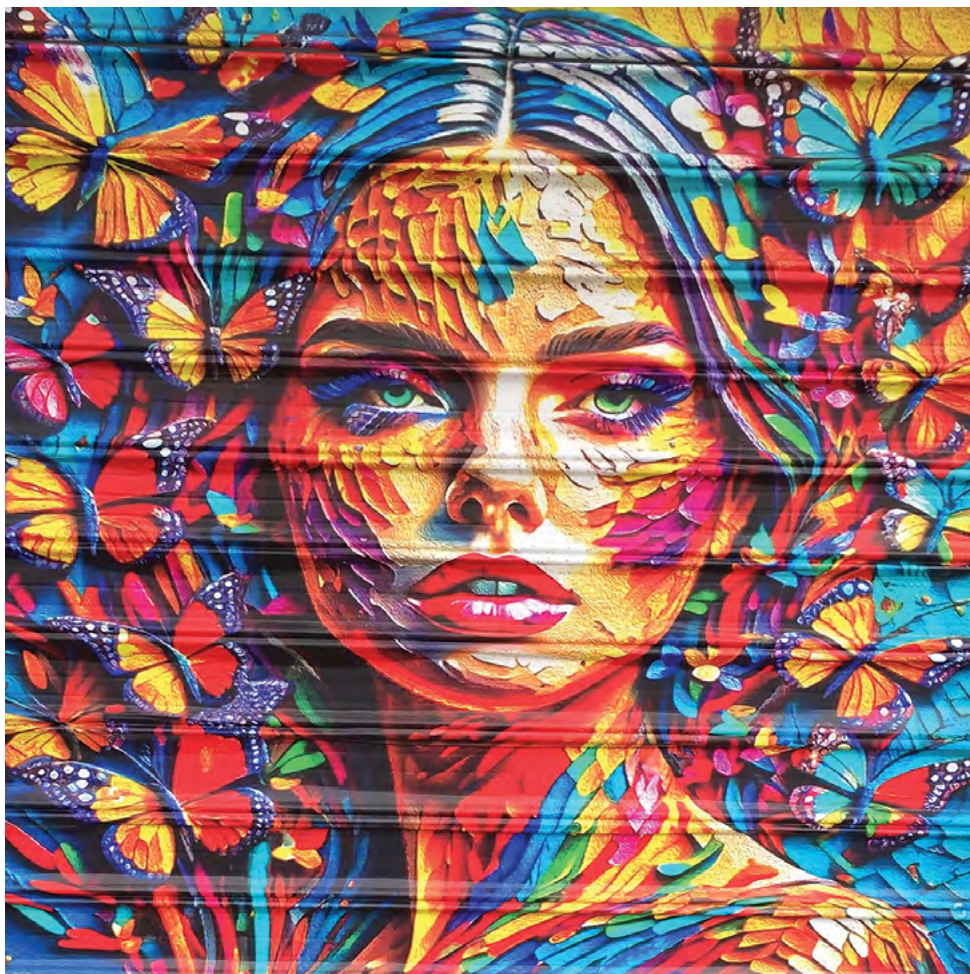
Графити в София / Парчета / ул. „6-ти септември“ №26 Б / (Сн. © Иван Кабаков)

в рамките на проект „Новото наследство. Подходи за опазване и комуникация на съвременното фасадно монументално изкуство в България“ на Фондация „Балканско наследство“ и финансиран от Национален фонд „Култура“ / договор № VRCНКО-22-155 07/09/2022 г. се посочва, че спрямо 372 мозайки до 1989 г., след демократичните промени са поръчани и реализирани само 130, като общия брой е 502 мозайки от които екстериорните (фасадните) са около 151, а интериорните – 351. Съотношението на изработените фасадни мозайки преди и след 1989 г. също е показателно: 116 към 35 фасадни мозайки след демократичните промени. Необходимо е да се уточни, че посочените цифри са резултат от проведено изследване в София, Пловдив, Варна, Бургас, Велико Търново, Стара Загора и Враца, като са регистрирани и анализирани достъпни към момента на проучването мозайки в посочените градове.

Макар да няма видими пречки монументалните форми да бъдат третираны като самостоятелни произведения на изобразителните изкуства (чл. 3, ал. 1, т. 5 от ЗАПСП) и част от тях като художествено наследство (чл. 6, т. 8 от ЗКН), внимателният анализ на законодателството и по-конкретно на Закона за авторското право и сродните му права (обн. ДВ. бр.56 от 29.06.1993 г.) и Закона за културното наследство (обн., ДВ, бр. 19 от 13.03.2009 г.) и в частност на Закона за устройство на територията (обн., ДВ. бр. 1 от 2.01.2001 г.) показва, че те са мислени преди всичко като „монументално-декоративни елементи“ (чл. 83, ал. 1, т. 1–2 от ЗУТ), които са неразделна част от „пространствената среда, в която или за която са създадени“ (чл. 47, т. 4 от ЗКН). Монументалните форми в посочените закони обикновено са елементи от сграда или „пространствена среда“, но не и самостоятелни произведения, което поставя въпроса как те могат да бъдат защитени, когато (например) сградата не е недвижима културна ценност по смисъла на Закона за културното наследство, а авторският контрол по Закона за авторското право и сродните му права се разпростира на практика само до завършването на произведението от съответния изпълнител? Наистина в закона има предвидени и неимуществени авторски права за запазване на целостта на произведението, но те са трудно противопоставими на процесите на физическо разрушаване на обекта в условията на много и различни промени на градската среда. Това с особена сила се отнася и за графитите при това в частта на визираните като релевантни към монументалните изкуства форми, каквито са вече коментиранияте „парчета“ и „стенописи“.

Прави впечатление, че графитите отсъстват и от обхвата на Наредбата на Столична община, освен ако не бъдат третираны като „съвременни форми на изкуството на екстериор и интериор в сгради с обществена функция“. Въпреки коментираното отсъствие, включително и като изрично посочване, общините и в частност конкретни райони в Столична община финансират различни инициативи свързани с графити изразяване с оглед естетизацията на градската среда, повишаването на нейните художествени качества и подобряването качеството на живот на гражданите (чл. 20, ал. 2 от Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община). Становищата относно качествата на предлаганите проекти в град София се изработват, съгласно чл. 13, ал. 1 (нов – Решение № 365 по Протокол № 84 от 25.06.2015 г.), от Експертно-художествен съвет, който е „постоянно действащ помощен консултативен орган, състоящ се от 9 на брой специалисти, в това число председател и двама представители от Общинския експертен съвет по устройство на територията, градски дизайн и реклама (ОЕСУТГДР).“ В допълнение към него, съгласно чл. 14, ал. 1 (нов – Решение № 365 по Протокол № 84 от 25.06.2015 г.), „Столична община изготвя публичен регистър, в който влизат експерти от различни области – история, кул-

турология, архитектура, градоустройство, пластични изкуства, изкуствознание, туризъм, социология и др.“



Графити в София / Парчета (принт) / ул. „Ангел Кънчев“ №25 / (Сн. © Иван Кабаков)

„Писмено предложение до Столичния общински съвет за поставяне, преместване и премахване на паметници и други възпоменателни знаци (паметни плочи, барелефи и др.) могат да правят: (1) кметът на Столична община, (2) общински съветници; кметове на райони и кметове на населени места, (3) ръководствата на обществени, стопански, научни, културни, неправителствени и други организации, (4) инициативни граждански комитети със състав не по-малко от 20 души, формирани чрез съответна подписка“ (чл. 18, ал. 1, предишен чл. 14 – Решение № 365 по Протокол № 84 от 25.06.2015 г.). Освен това, съгласно чл. 34, ал. 1–3, „Столична община разработва публичен регис-

тър на паметниците и другите възпоменателни знаци, както и на по-значимите художествени елементи на територията на столицата, с визуална информация за тях, с информация за тяхното местонахождение и специфика⁹. Той трябва да осигури информация за актуалното състояние на „паметниците, произведенията на изкуството и възпоменателните знаци на територията на Столична община“ чрез разработването на досие и карта за тяхното разположение на територията на град София.

Ако приемем, че т.нар. „*pieces*“ и „*murals*“ като нови форми на монументално изкуство трябва да бъдат третираны по аналогия на „класическите“ стенописи, мозайките и сграфито произведенията, тогава за тях ще трябва да са валидни процедури по съгласуване и получаване на разрешение за реализация на монументално изкуство в градска среда, каквито има (например) в град София. Това означава, че те трябва да имат „постоянен статут“ и да са „под защитата на закона“, съгласно чл. 20, ал. 1 от Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община след получаване на разрешение за реализация. Същевременно „във връзка с нарастващият брой на предложения за реализиране на стенописи върху публични / частни обекти – фасади на сгради, технически съоръжения и др.“, Експертно-художественият съвет предлага „да бъдат създадени специални ред и условия за реализацията на проекти от такъв тип“, както и „да бъдат регламентирани и обявени подходящи екстериорни пространства за изява на артисти, в чиято сфера на интереси попада този вид изкуство“, но също така „да бъдат предвидени ред и условия, както за разполагането, така и за *премахването* (б.м. – И.К.) на съответната творба“, като нейното физическо присъствие „да бъде ограничено до 12 /дванадесет/ месеца, считано от датата на вече реализираната творба“ (Становища от заседание на Експертно-художествения съвет, проведено на 30.09.2021 г.). Това означава, че се препоръчва на Столична община „статутът“ на коментираните произведения, изработени върху постоянни и непреместваеми обекти и сгради да стане временен за „този вид изкуство“, а „защитата на закона“ да се ограничи до останалите форми, посочени в чл. 3, ал. 1 от Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община. Необходимо е да се посочи обаче, че в частта на графитите, факторът „време“ е приложим към тагове, герои, принтове и стенсили (шаблони), но не и по отношение на т.нар. парчета и стенописи, като всички изброени форми в повечето от случаите са непреместваеми обекти, макар и някои от тях да са използвани за реклама.

⁹ Повече информация би могла да бъде открита на следния адрес: http://registersofia.bg/index.php?view=monuments&option=com_monuments&formdata%5Bmonument_type%5D=5&Itemid=120&page=1



Графити в София / Стенопис / ул. „Бачо Киро“ №38 / (Сн. © Иван Кабаков)

Когато се анализира работата на Експертно-художествения съвет¹⁰, практиката показва, че има както одобрителни становища за изработването на графити (например Протокол № 23 от 13.06.2019 г. на Експертно-художествения съвет или Становището от заседание на Експертно-художествения съвет, проведено на 19.05.2022 г. в отговор на писмо с рег. № СКК22-ТД26-48/05.04.2022 г., свързано с изрисуването на стенопис на украинската художничка Вики Книш на калкана на зала „България“), така и становища

¹⁰ Повече информация би могла да бъде открита на следния адрес: <https://www.sofia.bg/w/ekspertno-hudozestven-s-vet>

в които се дават препоръки за частична промяна (например Становище от заседание на Експертно-художествения съвет, проведено на 9.09.2020 г. в отговор на писмо с рег. № СQA20-ВК66-6502 относно проект за изрисване на калкан – стенопис „Сердика Лале“) или се прави аргументиран отговор на постъпили негативни мнения от граждани относно изрисувани графити (например Становище от заседание на Експертно-художествения съвет, проведено на 7.04.2021 г. по писмо с рег. № СОА21-ДИ03-12/26.03.2021 г.).

Погледнати в своята съвкупност, „стъпките“ от процедурите по съгласуване и получаване на разрешение за реализация, не само на графитите като нови форми на монументално изкуство, но и на таговете, героите, принтовете и стенсилите (шаблоните), са изначално сбъркани. Какви (например) „инициативни граждански комитети със състав не по-малко от 20 души, формирани чрез съответна подписка“ (чл. 18, ал. 1, предишен чл. 14 – Решение № 365 по Протокол № 84 от 25.06.2015 г.) ще трябва да отправят писмени предложения за изрисването на (например) тагове, герои, принтове и стенсили (шаблони)? Не е ли по-добре да се определят местата на които могат да се рисуват (позитивно определение) или местата на които не могат да се рисуват графити (негативно определение), които са приложими обаче само когато те не представляват слово на омразата, не призовават към насилствена промяна на конституционно установения ред (чл. 39, ал. 2 от КРБ) и не са обидни квалификации? Временният характер на таговете, героите, принтовете и стенсилите (шаблоните) ги изключва от групата на произведенията с „постоянен статут“. Това обаче не означава, че таговете, героите, принтовете и стенсилите (шаблоните) не биха могли да се съхраняват като колективна памет чрез дигитален архив, различен от публичния регистър, досиетата и картата на „паметниците и другите възпоменателни знаци, както и на по-значимите художествени елементи“ на територията на София, изискуеми съгласно чл. 34, ал. 1–3 от Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община. В заключение трябва да се посочи, че „стъпките“ от процедурата са разпръснати в различни актове и инстанции на Столична община, но са относително коректно събрани, обобщени и представени в „Анализ на нормативния контекст в България“ и в частност в София от изследването по проекта „Изкуство в публично пространство – какво, къде, как, кой, защо?“¹¹.

4. ГРАФИТИТЕ КАТО НОВО ГРАДСКО НАСЛЕДСТВО

Ако се върнем към етимологията на понятието „монумент“, отвъд вече коментарираното разбиране, ще трябва да констатираме, че то произлиза от древногръцката дума „*μνησὺνον*“ във връзка с латинските изрази „*mones*“

¹¹ Повече информация би могла да бъде открита на следния адрес: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1948217795434201.1073741832.1906244349631546&type=3>

и „*monere*“, които в своята съвкупност означават „да напомня“, „да съветва“ или „да предупреждава“ какво би могло да се случи в бъдещето, когато не отчитаме и не „разчитаме“ правилно уроците на миналото. Така представеното „предназначение“ на понятието „монумент“ има пряко отношение към монументалните изкуства и към графитите като част от тях. Това означава, че би могло да се премине от естетизацията на средата, с каквато предимно се занимават изкуствата в публичните пространства на съвременните градове, към изграждането на градска среда с памет, чиято добавена стойност по отношение качеството на човешкото съществуване е обективизирана в ново разбиране на градското наследство, което отчита, както демократичното участие на гражданите и артистичните интервенции в градската среда като потенциални носители на памет, така и наследената памет от предходни поколения.

В това отношение трябва да се има предвид, че „градското наследство е съвкупност от материални и нематериални ценности, които са носители на памет със социална, културна и икономическа значимост, постигнати в следствие на историческо натрупване и присъствие на различни култури. То има „социална, културна и икономическа стойност, определена от историческото натрупване на ценности, които са произведени от последователни и съществуващи култури и натрупване на традиции и опит, признати като такива в своята разнообразност“. Съществуващите култури и натрупването на традиции и опит „биха могли да подобрят обитаемостта на градските райони, икономическото развитие и социалната кохезия в съвременните градове“, както изрично се посочва в Препоръката относно градския исторически пейзаж, одобрена на 10.11.2011 г. от Генералната конференция на ЮНЕСКО (UNESCO, 2011).

Културната значимост означава естетичната, научната, социалната или духовната ценност за минали, настоящи и бъдещи поколения. Културната значимост е въплътена в самото място, в неговата тъкан, местоположение, употреба, връзки, значения, архиви, свързани места и свързани предмети. Местата може да имат разнообразни ценности за различните хора или групи (Australia ICOMOS, 2000).

Мислени като ново градско наследство, монументалните изкуства и в частност графитите изискват преосмисляне както на ценностите на различните хора и социални групи, които обитават градската среда, така и на значението на паметта за тях, като се отчита „присъствието“ на нови форми в публичните пространства на съвременния град. Това ще промени и значението на *улицата като място на културна памет* с оглед на конституирането на „общности с наследство“ (чл. 2b от Рамкова конвенция на Съвета на Европа за значението на културното наследство за обществото), които социализират и интегрират (например) чрез маршрути и фестивали ново градско наследство.

„Стъпките“ при превръщането на монументалните изкуства и в частност на графитите в ново градско наследство започват с (1) естетизация на средата и придаване на ценност на новите форми, част от които стават културна па-

мет, която стои в основата на (2) градската среда с памет, чието припознаване от следващите поколения като ценност конституира (3) градско наследство с демократичното участие и артистичните интервенции на различни общности и групи при промяната на градската среда като същевременно се отчита и опазва и наследената памет от предходни поколения. Добър пример в това отношение са организираниите от „Sofia Graffiti Tour“ маршрути предимно на територията на град София, които представят с образователна насоченост многообразието от графити. По този начин те формират визуалната култура както на гражданите, така и на ползвателите на коментираниите маршрути¹², но преди всичко третират улицата като място на културна памет, а графитите като ново градско наследство.



Графити в София / Стенопис / ул. „Триадица“ №6 / (Сн. © Иван Кабаков)

¹² Повече информация би могла да бъде открита на следните адреси: <https://sofiagraffititour.com/bg/free-walking-tour-2/> както и <https://stolica.bg/svobodno-vreme/Sofia-Graffiti-Tour-s-interesni-grafiti-i-istorii-izleze-ot-granitsite-na-sofiya>

Коментиранияте превъплъщения на графитите като ново градско наследство обаче имат *проблематична легитимност* поради непрекъснатата променливост и виталността на формата, които са отличителни характеристики на графити изразяването. Това е сериозно предизвикателство пред архивирането на графитите като културна памет на града. Освен това е налице неприемане на графитите за изкуство от различни социални групи и като следствие – отказ да бъдат третираны като градско наследство (Кабаков, 2021: 14). Тази проблематичност „отваря“ дебата за ценностите, които трябва да бъдат защитени като градско наследство с оглед на тяхната уязвимост при процесите на градско развитие, особено в определени части на града по отношение на които има висока степен на наследствена чувствителност. Иначе казано – кой решава какво е нова ценност и как да се опазва в градска среда?

От друга страна, налице е *заличаване на графитите*, както от конкуренти за пространство и признание, така и от общинските власти (Кабаков, 2021: 14–15), усилено от неприемането на поставянето на графитите зад плексиглас, какъвто опит беше направен, за да се съхрани „Малкият гмуркач“ на Банкси, който за по-голяма част от графити артистите е равносилен на (само) заличаване. Реакцията на графити общността не закъсня и беше категорично изразена – „Банкси беше тук“.

Отнесени към основните категории на градското наследство, графитите също са проблематични, доколкото много трудно биха могли да се „впишат“ в наследството от обекти с изключителна културна значимост. Мислими са като наследствени елементи, които нямат коментиранията значимост, но които присъстват по кохерентен начин в относително изобилие в градската среда, когато обаче се осигури съхраняването им, за да има наследяване (припознаване като наследство, културна ценност и памет). Това отново е проблематично не само с оглед на виталността на формата, но и на всички представени предизвикателства, които обаче не изключват третирането на графитите като нови градски елементи, чието опазване и валоризиране би ги превърнало в ново градско наследство.

5. ИЗВОДИ И ПРЕПОРЪКИ

Изводите, които могат да се направят са следните:

- Графитите са съвременни и демократични форми на изразяване на градската култура, които постигат силно въздействие с минимални изразни средства, чиито протестен, динамичен и концептуален характер е част от „излизането“ на изкуството на улицата.
- Изразните средства и начина на изпълнение на съвременните графити ги класифицират като (1) нелегални, временни (нетрайни) и протестни форми на изразяване или като (2) постоянни и непреместваеми обекти с претенция за изкуство и ново културно наследство на града.

- Съвременните графити предлагат различни перспективи за развитие от които като обществено значими биха могли да се отличат (1) графитите като монументално изкуство и (2) графитите като ново наследство. Те биха могли да легитимират графитите като изкуство и същевременно като (потенциални) носители на колективна и културна памет.
- Анализът на актуалното състояние на съвременните графити предполага различни начини на опазване. Надписи с обидни квалификации, слово на омразата, както и призови към насилствена промяна на конституционно установения ред (чл. 39, ал. 2 от КРБ) трябва да бъдат заличавани. Таговете, героите, принтовете и стенсилите (шаблоните), които не съдържат обидни квалификации и слово на омразата, както и не призовават към насилствена промяна на конституционно установения ред (чл. 39, ал. 2 от КРБ), могат да бъдат съхранени с оглед на техния временен и нетраен характер чрез дигитално архивиране и картографиране като памет и израз на свободата на личността и демократичното участие на различни общности и групи в протичащите процеси в обществото. Парчетата и стенописите като постоянни и непреместваеми обекти, които отговарят на високите изисквания и стандарти на монументалните изкуства, биха могли да бъдат опазвани по аналогия на тях.
- Анализът на законодателството в Република България и по-конкретно на Закона за авторското право и сродните му права и Закона за културното наследство и в частност на Наредбата за преместваемите обекти, за рекламните, информационните и монументално-декоративните елементи и за рекламната дейност на територията на Столична община и Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община показва, че съвременните графити не присъстват в обхвата им и до известна степен са проблематични форми с оглед на тяхното „вписване“. Това е валидно до голяма степен и за монументалните изкуства, които са третираны преди всичко като „монументално-декоративни елементи“ от сгради и „пространствена среда“, а не като самостоятелни произведения, които изискват по-категорична и същевременно диференцирана правна защита.
- Съвременните графити като ново градско наследство поставят акцент върху контекста и градската среда. Те са извън обхвата на действащото законодателство, поради отсъствието на времева дистанция, различна приемственост и наследяване спрямо „класическите“ наследства, както и с оглед на виталността (непрекъснатата промяна) на формата, които изискват качествено различно опазване и управление на културното наследство.
- В повечето от случаите съвременните графити са изгубващи се във времето и пространството форми на изразяване, които изискват доку-

ментиране и опазване като носители на памет. Те са част от градския ландшафт, много често са изработени от или на отпадъчни материали и поради тази причина са третираны като маргинални форми, които обаче предлагат ново предназначение на стари сгради и обекти, както и нови употреби и интерпретации на културното наследство.

В следствие на направените анализ и изводи, могат да се отправят следните препоръки:

- Разграничаване на графитите, които представляват изкуство от останалите форми на графити изразяване, както и от надписи с обидни квалификации, слово на омразата и призови към насилствена промяна на конституционно установения ред (чл. 39, ал. 2 от КРБ) като се използва фактора „време“ по отношение на нетрайни графити (тагове, герои, принтове и стенсили) и анализ на съдържанието по отношение на обидни квалификации, слово на омразата и призови към насилствена промяна на конституционно установения ред.
- Консолидиране на правните актове, които предлагат правила и процедури както на национално равнище, така и на местно равнище като се проучи, използва и развива описаната практика и опит по прилагането на Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община и Наредбата за преместваемите обекти, за рекламните, информационните и монументално-декоративните елементи и за рекламната дейност на територията на Столична община. Добре би било да се помисли също така и за по-категорична правна защита на произведенията на монументалните изкуства, включително и на „парчетата“ и „стенописите“, която да ги третира не само като „монументално-декоративни елементи“ от сгради и „пространствена среда“, но и като самостоятелни произведения.
- Разширяване на обхвата на Наредбата за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община с добавянето на фактора „време“ и прилагателното „временни“ към визираните обекти, както и с посочване на относимостта на направените промени към таговете, героите, принтовете и стенсилите. Техният временен и нетраен характер ги изключва от групата на произведенията с „постоянен статут“.
- Обособяване на диференцирани режими на третиране и опазване на графитите, съобразени с особеностите на разграничените три групи. Надписи с обидни квалификации и слово на омразата, както и призови към насилствена промяна на конституционно установения ред (чл. 39, ал. 2 от КРБ) трябва да бъдат заличавани. Графити с нетраен характер като тагове, герои, принтове и стенсили трябва да бъдат оставени в ре-

жим на търпимост с временен статут. Те могат да бъдат съхранени като памет и израз на свободата на личността чрез дигитален архив и картографиране. Парчетата и стенописите като постоянни и непреместваеми обекти с претенция за изкуство трябва да бъдат третиранни и опазвани като произведения на монументалните изкуства с „постоянен статут“.

- Изработване на публичен регистър на произведения на монументалните изкуства на национално равнище, който проучва, анализира и използва натрупания опит от Електронния регистър на паметниците и художествените елементи на територията на Столична Община и същевременно включва парчетата и стенописите като част от регистрираните обекти.
- Обособяване на нова категория наследство в Закона за културното наследство – ново наследство, чиито отличителни характеристики са отсъствие на обичайната времева дистанция от настоящето, изискуема за „класическите“ наследства, различно от тях наследяване и приемственост, както и непрекъсната променливост и виталност на формата на изразяване, която обаче е носител на памет при формирането на градска среда с памет и градско наследство като част от новото наследство, осигуряващо по-високо качество на човешкото съществуване.

Благодарности

Студията е изработена в рамките на проект „Новото наследство. Подходи за опазване и комуникация на съвременното фасадно монументално изкуство в България“ на Фондация „Балканско наследство“, финансиран от Национален фонд „Култура“ / договор № VRCНКО-22-155 07/09/2022 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Европейска конвенция за защита правата на човека и основните свободи, обн., ДВ, бр. 80 от 02.10.1992 г.; изм., бр. 137 от 20.11.1998 г. [Evropeyska konventsia za zashtita pravata na choveka i osnovnite svobodi, obn., DV, br. 80 ot 02.10.1992 g.; izm., br. 137 ot 20.11.1998 g.].
- Закон за авторското право и сродните му права, обн. ДВ. бр. 56 от 29.06.1993 г. [Zakon za avtorskoto pravo i srodnite mu prava, obn. DV. br. 56 ot 29.06.1993 g.]
- Закон за културното наследство, обн., ДВ, бр. 19 от 13.03.2009 г. [Zakon za kulturnoto nasledstvo, obn., DV, br. 19 ot 13.03.2009 g.].
- Закон за устройство на територията, обн., ДВ. бр.1 от 2.01.2001 г. . [Zakon za ustroystvo na teritoriyata, obn., DV. br.1 ot 2.01.2001 g.].
- Изкуство в публично пространство – какво, къде, как, кой, защо? (2017). С., Столична община, Програма Европа 2017, Студио Прожектиране, Софийска градска художествена галерия. [Izkustvo v publichno prostranstvo – какво, kade, как, koy, zashto? (2017). S., Stolichna obshtina, Programa Evropa 2017, Studio Prozhektirane, Sofiyska gradska hudozhestvena galeria].

- Кабакон, И. (2019). Графитите: изкуство или вандализъм? В: Графитите в София. Изкуство / маркетинг / пропаганда. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 7–11. [Kabakov, I. (2019). Grafitite: izkustvo ili vandalizam? V: Grafitite v Sofia. Izkustvo / marketing / propaganda. S., UI „Sv. Kliment Ohridski“, 7–11.]
- Кабакон, И. (2019). Графитите и техните употреби. В: Графитите в София. Изкуство / маркетинг / пропаганда. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 12–21. [Kabakov, I. (2019). Grafitite i tehните upotrebi. V: Grafitite v Sofia. Izkustvo / marketing / propaganda. S., UI „Sv. Kliment Ohridski“, 12–21.]
- Кабакон, И. (2021). Графитите и формите на легитимност. В: Графити в Алма Матер. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 9–19. [Kabakov, I. (2021). Grafitite i formite na legitimnost. V: Grafiti v Alma Mater. S., UI „Sv. Kliment Ohridski“, 9–19.]
- Конвенция за опазване и насърчаване на многообразието от форми на културно изразяване, обн., ДВ, бр. 33 от 20.04.2007 г. [Konventsia za opazvane i nasarchavane na mnogoobrazieto ot formi na kulturno izrazyavane, obn., DV, br. 33 ot 20.04.2007 g.]
- Конституция на Република България, обн., ДВ, бр. 56 от 13.06.1991 г. [Konstitutsia na Republika Bulgaria, obn., DV, br. 56 ot 13.06.1991 g.]
- Мамардашвили, М. (1999). Превърнатите форми. За необходимостта от ирационални изрази. – В: Критика и хуманизъм, кн. 6, 47–59. [Mamardashvili, M. 1999. Prevarnatite formi. Za neobhodimostta ot iratsionalni izrazi. – V: Kritika i humanizam, kn. 6, 47–59.]
- Наредба за именуване и преименуване на общински обекти, поставяне, преместване и премахване на паметници и художествени елементи на територията на Столична община. [онлайн] 8.03.2007. [прегледан 4.11.2023] <<https://sofia.obshtini.bg/doc/2710974>> [Naredba za imenuvane i preimenuvane na obshtinski obekti, postavvane, premestvane i premahvane na pametnitsi i hudozhestveni elementi na teritoriyata na Stolichna obshtina. [onlayn] 8.03.2007. [pregledan 4.11.2023] <<https://sofia.obshtini.bg/doc/2710974>>].
- Наредба за преместваемите обекти, за рекламните, информационните и монументално-декоративните елементи и за рекламната дейност на територията на Столична община [онлайн]. 6.11.2014 [прегледан 4.11.2023] <<https://sofia.obshtini.bg/doc/2414168>> [Naredba za premestvaemite obekti, za reklamnite, informatsionnite i monumentalno-dekorativnite elementi i za reklamnata deynost na teritoriyata na Stolichna obshtina [onlayn]. 6.11.2014 [pregledan 4.11.2023] <https://sofia.obshtini.bg/doc/2414168>].
- Рамкова конвенция на Съвета на Европа за значението на културното наследство за обществото. (2008). В: Международноправна защита на културното наследство. С., Министерство на културата: 66-74. [Ramkova konventsia na Saveta na Evropa za znachenieto na kulturnoto nasledstvo za obshtestvoto. V: Mezhdunarodnopravna zashtita na kulturnoto nasledstvo. S., Ministerstvo na kulturata, 2008: 66-74.]
- Столична община. Експертно-художествен съвет [онлайн]. 31.08.2016 [прегледан 4.11.2023] <<https://www.sofia.bg/w/ekspertno-hudozestven-s-vet>> [Stolichna obshtina. Ekspertno-hudozhestven savet [onlayn]. 31.08.2016 [pregledan 4.11.2023] <<https://www.sofia.bg/w/ekspertno-hudozestven-s-vet>>].
- Столична община. Електронен регистър на паметниците и художествените елементи на територията на Столична Община [онлайн]. 14.12.2016 [прегледан

- 4.11.2023] <http://registersofia.bg/index.php?view=monuments&option=com_monuments&formdata%5Bmonument_type%5D=5&Itemid=120&page=1> [Stolichna obshtina. Elektronen registar na pametnitsite i hudozhestvenite elementi na teritoriyata na Stolichna Obshtina [onlayn]. 14.12.2016 [pregledan 4.11.2023] <http://registersofia.bg/index.php?view=monuments&option=com_monuments&formdata%5Bmonument_type%5D=5&Itemid=120&page=1>].
- Australia ICOMOS (2000). The Burra Charter. Australia ICOMOS Incorporated International Council of Monuments and Sites, [онлайн]. 2000. [прегледан 4.11.2023] <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/BURRA_CHARTER.pdf> [Australia ICOMOS. (2000). The Burra Charter. Australia ICOMOS Incorporated International Council of Monuments and Sites, [onlayn]. 2000. [pregledan 4.11.2023] <https://australia.icomos.org/wp-content/uploads/BURRA_CHARTER.pdf>].
- UNESCO (2011). Recommendation on the Historic Urban Landscape, Paris, 10 November 2011, [online]. 10.11.2011. [available 4.11.2023] <<https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-638-98.pdf>> [UNESCO. 2011. Recommendation on the Historic Urban Landscape, Paris, 10 November 2011, [online]. 10.11.2011. [available 4.11.2023] <<https://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-638-98.pdf>>].

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

КУЛТУРНА КОМПЕТЕНТНОСТ И КОГНИТИВНИ УКЛОНИ: ФАКТОРИ ЗА ВЪЗДЕЙСТВИЕ ПРИ ФОРМИРАНЕТО НА КУЛТУРНА ОСЪЗНАТОСТ

МИЛЕНА ЗВЪНЧАРОВА

Културната компетентност е една от осемте признати ключови компетентности, които в Препоръката на Съвета на ЕС от 22 май 2018 г. относно ключовите компетентности за учене през целия живот се определят като съчетание от знания, умения и нагласи, при което нагласите описват предразположението и начина на мислене за действие и реагиране в различни ситуации. Когнитивните уклони представляват систематично отклонение от нормата и рационалността при обработването на информацията, необходима за правене на предположения и вземане на решения. Те изпълняват функциите на барieri и катализатори в процеса на формиране на културната осъзнатост. Културната компетентност включва способността за разбиране, общуване и ефективно взаимодействие с хора от различни култури, уважение към творческото изразяване на идеи и значение, непредубеденост към изявата на културното многообразие и неговото зачитане. Статията разглежда влиянието на когнитивните нагласи върху тези процеси и посочва защо осъзнаването на техния ефект може да подобри културната компетентност и творческото изразяване на индивида, както и неговите умения за предлагане на иновативни решения.

Ключови думи: културна компетентност, когнитивни уклони, културен уклон, знания, умения и нагласи

CULTURAL COMPETENCE AND COGNITIVE BIASES: FACTORS OF IMPACT IN THE PROCESS OF FORMATION OF CULTURAL AWARENESS

Milena Zvancharova

Cultural competence is one of the eight recognised key competences, which the EU Council Recommendation of 22 May 2018 on key competences for lifelong learning defines as a combination of knowledge, skills and attitudes, where attitudes describe the predisposition and

mindset to act and react in different situations. Cognitive biases represent a systematic deviation from the norm and rationality in processing information necessary for making assumptions and decisions. They act as barriers and catalysts in the process of cultural awareness formation. Cultural competence includes the ability to understand, communicate and interact effectively with people from different cultures, respect for the creative expression of ideas and meaning, open-mindedness to the expression of cultural diversity and respect for it. This article examines the impact of cognitive attitudes on these processes and points out why awareness of their effect can improve an individual's cultural competence and creative expression, as well as their ability to propose innovative solutions.

Keywords: cultural competence, cognitive biases, cognitive bias, knowledge, skills and attitudes

Културната компетентност възниква като обособена дисциплина в контекста на глобализацията, където взаимодействието между различни култури е повече правило, отколкото изключение. Европейската комисия, която осъзнава тази значимост, добавя културната компетентност в списъка от осем ключови компетентности, изграждани в процеса на учене през целия живот. Това поставя акцент върху необходимостта индивидът в съвременността да притежава знания, умения и нагласи, които да му позволяват да се справя успешно със сложните дадености на днешния културно разнообразен свят. Като основни компоненти на тази компетентност биват отличени самоосъзнатостта за собствената култура, разбирането на различните културни гледни точки, познаването на различни културни практики, както и положителната нагласа към културните различия (Rustamova, 2022).

В Препоръката на Съвета на Европейския съюз относно ключовите компетентности за учене през целия живот от май 2018 културната компетентност е определена като „културна осведоменост и изява“¹. В нейния обхват се включва творческото изразяване на идеи, преживявания и емоции чрез широк набор от средства, като музика, изпълнителски и визуални изкуства, литература, както и приемането на културните различия и разбирането на необходимостта да се създава уважение към творческото изразяване на идеи, традициите и културното наследство. Изграждането на тази компетентност цели да подсили индивидуалните способности за творческо изразяване и участие в културни дейности, както и за пълноценно общуване с представители на различни култури. В концепцията, заложена във формирането на актуалните политически и социални приоритети на ЕС, това се възприема като неразделна част от личностното развитие, социалното включване и активното гражданско участие.

В същата Препоръка са изброени и знанията, уменията и нагласите, които се възприемат като част от културната компетентност и които следва да

¹ Това гласи официалният превод на български език на Препоръката за ключовите компетентности. Съществува обаче и друг вариант, а именно – „културна осъзнатост и творчество“, който отразява смисъла на вложеното понятие по-пълноценно.

са застъпени при преподаването ѝ като учебна дисциплина, независимо дали самостоятелно или в комбинация с други компетентности. Практическите измерения на тази ключова компетентност се изразяват в придобиването и осмислянето на знания за собствената и чуждите култури (например език, традиции, обичайно поведение или правила на общуване), усвояването на умения за адекватно и ефективно общуване и взаимодействие с хора от различен произход, както и култивирането на нагласи на откритост и уважение спрямо културните различия (Препоръка на Съвета, 2018: 11–12). С интегрирането на тези измерения европейският прочит на културната компетентност разширява и надгражда обичайната толерантност или повърхностно разбиране за нуждата от приемане на различните култури. В основата на това съчетание заляга и осъзнаването на собствените когнитивни уклони, в т.ч. стереотипи и предразсъдъци, които повлияват нашите възприятия и отношението ни към другите.

Според историка-антрополог Майкъл Дейвис културната компетентност утвърждава представата за културата като динамичен процес и авторът предлага свое определение: „като вземем цялостната формулировка на „културната компетентност“, можем да я дефинираме като квалифицираност за задачата на културата, като имаме ефективни, подходящи и легитимни умения, опит, способности и, може би, качества по отношение на културата.“ (Davis, 2020: 22) Този подход отхвърля статичната категоризация и помага културната компетентност да се осмисли и като процес на непрекъснато учене и приспособяване, който провокира творчеството и иновацията в интерпетирането на културните различия.

Широкото практическо приложение на културната компетентност обуславя и разглеждането ѝ от мултидисциплинарна перспектива. Така например социалната психология поставя акцент върху ефективното взаимодействие с представители на други култури и я превръща в основно изискване към специалистите, които предоставят медицински и социални грижи. От ключово значение за тази роля е осъзнаването, че всеки принадлежи към определена културна група, чиито ценности, вярвания и практики може сам да преразглежда и да изгражда емпатия към другите (Rodríguez et al., 2022: 2). Различни аспекти на културната компетентност се изучават от когнитивната психология, културната антропология, педагогиката и науката за комуникацията, както и от иновативни научни направления като културната невронаука. Придобитият комплекс от изследвания и знания задълбочава разбирането на механизмите, които обуславят и подпомагат изграждането на тази компетентност.

На българска почва разглеждането на темата за културната компетентност е част от професионалния дебат за приложението на компетентностия подход в различните етапи на образованието като опит да се подсили неговата основна функция, а именно — да подготвя младите хора за успешна и адекватна на

времето лична и професионална реализация. Този дебат обхваща теоретични и практически аспекти, като търси терминологична яснота и представя разнообразните прояви на компетентността във философски, педагогически, социален, икономически, юридически и политологически контекст, но най-вече очертава актуалната необходимост от изграждането и развиването на реални и полезни компетентности (Дамянова (съст.), 2021).

Налице е богат опит в преодоляването на проблемите и предизвикателствата, свързани с преподаването на т.нар. умения на 21. век или ключови компетентности, както в средното, така и във висшето образование (Томова, Калфова, 2022). От особена важност с оглед на настоящата тема е, че компетентностният подход признава и отчита „фоновата особеност на културата“ като основен определител на поведението, реакциите, начина на мислене и действие на индивида (Кабаков, 2022: 42).

*Когнитивните уклони*² (*cognitive biases*) са една от особеностите на човешкото мислене, които оказват значително въздействие върху културната компетентност (и по-точно културната осъзнатост), като определят как възприемаме и взаимодействаме с култури, различни от нашата собствена, и участват в процеса на вземане на решения. Те обикновено се разбират като систематични грешки в мисленето, които влияят на решенията и преценките. Могат да се обяснят като произтичащи от опита на мозъка да опрости обработката на информацията и са широко изучавани в психологията и поведенческата икономика. Понякога те могат да служат като бариера, която ни пречи да разбирате и оценяваме културното различие.

Когнитивните уклони са свързани с теорията за двете системи на мислене, която психолозите Даниъл Канеман и Амос Тверски подемат и разработват още през 70-те години на ХХ в. Система 1 се свързва с интуицията, действа бързо и автоматично, без усилие и съзнателен контрол. Система 2 е бавното, систематично, логическо мислене, свързано с изпълнените с усилие умствени дейности (Канеман, 2012: 26–27). Смята се, че тези уклони са се развили като еволюционни механизми, които са помогнали на нашите предци да вземат по-бързи решения в свят, където скоростта често е била по-важна от точността в процеса на вземане на решения. Тази рамка предполага, че много когнитивни уклони, макар и потенциално да водят до грешки в съвременните контексти, имат корени в адаптивни процеси, които са подобрили оцеляването и размножаването в отминали исторически условия (Haselton et al., 2005: 725–727).

² На български език терминът се среща също като *когнитивна склонност*, *когнитивно пристрастие* или *когнитивна преубеденост*. В текста се използва когнитивен уклон след консултация с доц. д-р Людмила Андреева от Катедрата по обща, експериментална, развитийна и здравна психология към Философския факултет на СУ „Св. Климент Охридски“.

Интуитивното мислене (система 1) се основава на т.нар. евристика или кратки мисловни пътеки, които произвеждат нашите впечатления, чувства, намерения. До момента са установени и проучени стотици когнитивни уклони (Cognitive Bias Codex, 2018), които систематично влияят върху начина, по който възприемаме и обработваме информацията. Практиката показва, че е много трудно (ако не и невъзможно) да бъдат напълно преодолените тези уклони. Осъзнаването на механизма и резултатите от действието им обаче е основен аспект от изграждането на осъзнатост по отношение на собствената и чуждите култури. Именно собствените ни уклони могат да изкривят нашите възприятия непознати и различни обичаи, вярвания, културни практики, като често водят до недоразумения и стават причина за пораждаването и разпространението на различни стереотипи.

Добре известно е, че когнитивните уклони се формират и усилват в процеса на социално взаимодействие. Пряката връзка и двупосочно взаимодействие между индивидуалното и колективното равнище на културата, които са в динамични и непрекъснати взаимоотношения, е известна още като *кръгов ефект* (Vogeley, Roepstorff, 2009: 513), чието осъзнаване изисква и дълбоко самопознаване. Изследванията сочат, че когнитивните уклони могат да бъдат не просто индивидуални грешки, а се влияят силно от културната среда и практики, на които всеки един от нас е изложен (Kitayama, Park, 2010). Това е и един от факторите, които помагат да се обясни защо те са толкова резистентни на промяна – причината е, че не могат да бъдат еднозначно определени като индивидуални характеристики, а биват свързани пряко с културата (дори културите), които са формирали индивидуалното съзнание и поведение.

Тук ще дам няколко примера за когнитивни уклони, които имат отношение към процеса на формиране на културната осъзнатост. Разширеният и правдив превод на понятието *cultural awareness* (с което ЕК обозначава културната компетентност) като *осведоменост* и *осъзнатост* позволява да се разгърне тълкуването му, а именно, че „културната осведоменост е предпоставка за осъзнаването на индивида като носител на ценностите на конкретна култура“ (Кабаков, 2022: 45). Тенденцията да се търси, интерпретира и запомня новата информация по начин, който съвпада и потвърждава вече съществуващите вярвания, отношения и очаквания е известна още като „склонност към потвърждаване“ (*confirmation bias*). Това най-често води до отхвърлянето на противоречащи мнения, възгледи, данни, за да се избегне т.нар. когнитивен дисонанс. Например под влияние на тази склонност е възможно да пренебрегнем свидетелствата, които противоречат на вече изградени представи за дадена култура. Склонността към потвърждаване силно ограничава възприемането на различията и нюансите, които са свързани със срещите и опознаването на различни култури. В контекста на културната компетентност тя може да се прояви като пречка пред същинското разбиране и възприемане на непознати културни идентичности и практики. Възможно е и да стане причина

съзнателно да се търси информация, която потвърждава съществуващите стереотипи и предразсъдъци. Например, ако сме свикнали да мислим за дадена група като за много гостоприемна, е възможно да отхвърляме примерите за прояви на неприветливо или враждебно отношение. По този начин избирателното обработване на информацията затвърждава свръхпростеното и неточно разбиране за сложни културни норми и поведение. Това води до ограничени, предубедени представи за другите култури, като намалява възможностите за същинско разбиране и взаимодействие с хора от различен произход. Ето защо изграждането на културната компетентност като осведоменост за и осъзнаване на собствената културна принадлежност е изключително важна предпоставка за създаването на непредубедено отношение към културата на другите като равностойна и еднакво ценна.

Вътрешногруповият фаворитизъм (*in-group bias/favoritism*) е тенденцията да се предпочитат членовете на собствената група (етническа, социална, религиозна или по друг социален признак), като всички останали се смятат за по-малко достойни или заслужаващи, биват възприемани като еднакви, а богатството на културите им бива омаловажено. Тази склонност може да доведе до отслабена съпричастност, липса на разбиране, да създаде или утвърди съществуващи стереотипи и предразсъдъци. Може да бъде причина за неравноправно отношение или дори дискриминация. Осмислянето ѝ е важна част от процеса на изграждане на културна осъзнатост.

Фундаменталната атрибутивна грешка (*fundamental attribution error*) е склонността да се обяснява поведението с особености на характера или културата, към която индивидът принадлежи, като се пренебрегват или подценяват ситуационните фактори. Когато ситуацията се обяснява от гледната точка на собствената култура, става въпрос за т.нар. културен уклон (*cultural bias, ethnocentrism*). Възприемането на познатите, родни културни практики като норма, а останалите – като отклонение от тази норма е често срещан източник на конфликти и напрежение. Това налага изграждането на умения за саморефлексия като част от културната компетентност, които да позволяват осъзнаване и трезва оценка (доколкото такава въобще е възможна) на собствената гледна точка и нейните културни основания особено в образователен или изследователски контекст.

Културната среда играе съществена роля при формирането на когнитивните уклони и върху когнитивните процеси. Израстването и индивидуалното развитие в рамките на определена култура оказва влияние върху формирането на когнитивния стил (в който се включват различни аспекти на междуличностните отношения – например чувствителността към нуждите на другия), същевременно обаче излагането на и взаимодействието с различни култури също може да го променя (Miyamoto, Wilken, 2013: 981). Така например, едно интересно изследване на рибарски, земеделски и пастирски общности в Турция, потвърждава хипотезата, че социалната взаимозависимост, предопреде-

лена от екокултурните условия и традиционния поминък и начин на живот, формира два основни когнитивни стила – холистичен (при който обвързаността на обекта с контекста е значима) и аналитичен (обектът е независим от своя контекст), които се отразяват върху културните възгледи и практики (Uskul, Nisbett, Kitayama, 2008: 40). От гледна точка на културната компетентност е важно да се подчертае, че двама души може да интерпретират една и съща ситуация по съвсем различен начин, заради своя различен културен произход. Осъзнаването на тази склонност на човешкото мислене (т.нар. ефект на културната рамка, *cultural framing effect*) може да бъде стъпка за преодоляване на липсата на комуникация и разбиране в съвременния контекст на глобализация и интензивни межкултурни взаимодействия.

Изследванията в областта на една сравнително нова научна дисциплина, нар. културна невронаука (*cultural neuroscience*), подчертават важноста на културната компетентност в днешния свят, повече от всякога зависим от свързаността между различните народи и култури. Като съчетава различни подходи и се възползва от развитието на технологиите за прецизна образна диагностика при изследванията на мозъчната и когнитивна дейност на човека, това поле предлага научна основа за разбиране на влиянието на културните променливи върху неврологичните процеси, които формират нашето познание, емоции, поведение в различен културен контекст; за връзката между когнитивните особености и културните корени (Wajman, 2018: 20). Културната невронаука възниква в началото на XXI век, като включва невронаука, психология, антропология и науки за културата и бележи бърз напредък в разкриването на невронната основа на културните различия в познанието и поведението (Chiao et al., 2013). Ще се ограничи с един любопитен пример за възможното практическо приложение на взаимодействието между културната антропология и невро науката – разкриването на социално-невронния интерфейс, който превръща ритуалът в толкова мощно и силно разпространено в човешката култура явление (Seligman, Brown, 2009: 136). Съвременните научни постижения в описаната област определят следващата стъпка в развитието на културната компетентност, която вече не може да се изчерпва само с опознаването на чужди култури. Към наблюдаването и приемането на различията следва да се прибави и разбирането на когнитивните и невронни механизми, които ги обуславят.

Осъзнаването на въздействието на когнитивните уклони е важна част от изграждането на културната компетентност. Възможните стратегии за преодоляване на отрицателните ефекти от това въздействие могат да включват подкрепа на саморефлексията, емпатията и критичното мислене, както и разширяване на контакта с непознати и различни култури. Според някои автори полезна стратегия е съзнателното търсене на информация, която противоречи на собствените убеждения, както и проверката на достоверността на източниците на информация, както и изграждането на умения за водене на открит

диалог с другите (Idiong et al., 2023: 144–145). Знанията, уменията и нагласите в областта на културната компетентност са универсално приложими и преносими към различни сфери на дейност. Те могат да бъдат представени в самостоятелни обучителни програми или курсове, но също така да се интегрират в хорариума на различни дисциплини с цел да помогнат за ефективно ориентиране в културните различия. Европейските програми за образователна мобилност (например Еразъм+) са осъзнато средство за повишаване на културната компетентност, като предлагат възможност за натрупване на опит и преживявания в чужда културна среда, които са отличен катализатор на процеса на осмисляне на стереотипите и предразсъдъците спрямо другите.

Културната компетентност се изгражда през целия живот и изисква непрекъснато учене, саморефлексия и адаптация към постоянно променящата се глобална среда, като допринася за изграждането на приобщаващо общество. За целта е необходимо да се създадат подходящи условия не само в рамките на образователната система, но и цялостна културна инфраструктура, която поощрява участието в културни дейности и способства диалога между културите.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Дамянова, А., М. Тодорова, Н. Панова, Д. Хинкова, Е. Караминкова-Кабакова, Ю. Йорданова-Панчева, И. Кирков (съст.). (2021). Измерения на компетентността. Сборник с доклади от международна научна конференция, проведени в рамките на Климентовите дни на Алма Матер, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“ [Damyanova, A., M. Todorova, N. Panova, D. Hinkova, E. Karaminkova-Kabakova, Y. Pancheva, I. Kirkov (sast.). (2021). Izmereniya na kompetentnostta. Sbornik s dokladi ot mejdunarodna nauchna konferentsia. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“].
- Кабаков, И. (2022). *Културата като ключова компетентност*. В: Томова, Т., Е. Калфова (съст.). (2022). *Формиране на компетентности в съвременната образователна реалност*. Сборник с доклади от международна научна конференция, проведена в рамките на Климентовите дни на Алма Матер. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“ [Kabakov, I. *Kulturata kato klyuchova kompetentnost*. V: Tomova, T., E. Kalfova. (2022). *Formirane na kompetentnosti v savremennata obrazovatelna realnost*. Sbornik s dokladi ot mejdunarodna nauchna konferentsia. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“].
- Канеман, Д. (2012). Мисленето. София: Изток-Запад [Kahneman, D. (2012). *Misleneto*. Sofia: Iztok-Zapad].
- Канеман, Д. (2012) Между разума и интуицията. Интервю с Даниъл Канеман, превод от немски: Людмила Димова. *Култура*, 25.08.2012, Между разума и интуицията [посетен последно на 18.04.2024 г.].
- ПРЕПОРЪКА НА СЪВЕТА от 22 май 2018 година относно ключовите компетентности за учене през целия живот (2018/С 189/01).
- Томова, Т., Е. Калфова (съст.). (2022). *Формиране на компетентности в съвременната образователна реалност*. Сборник с доклади от международна научна конференция, проведена в рамките на Климентовите дни на Алма Матер. София: Университет-

ство издателство „Св. Климент Охридски“ [Tomova, T., E. Kalfova (sast.). (2022). Formiranje na kompetentnosti v savremennata obrazovatelna realnost. Sbornik s dokladi ot mejdunarodna nauchna konferentsia. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“].

- Chiao J. Y., Cheon, L. K., Pornpattananangkul, N., Mrazek, A. J., Blizinsky, K. D. (2013). Cultural Neuroscience: Progress and Promise, *Psychological Inquiry: An International Journal for the Advancement of Psychological Theory*, 24: 1, 1–19, DOI: 10.1080/1047840X.2013.752715
- Cognitive Bias Codex: 188+ Cognitive Biases. (2018). Designed by John Manoogian III. Concept & Categorization: Buster Benson, (jm3).png
- Davis, M. (2020). The “Culture” in Cultural Competence. In: Frawley, J., Russell, G., Sherwood, J. (eds) *Cultural Competence and the Higher Education Sector*. Springer, Singapore. DOI:10.1007/978-981-15-5362-2_2
- European Commission, Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture. (2019). Key competences for lifelong learning. Publications Office. DOI:10.2766/569540
- Idiong, S. P., Ifiok, D., Donatus, U. (2023). The Influence of Cognitive Biases on Belief and Knowledge. *International journal of education and evaluation*. Vol. 9. No. 8, 139–146. DOI: 10.56201/ijee.v9.no8.2023.pg139.146
- Haselton, M., Daniel, N., Paul, A. (2005). The Evolution of Cognitive Bias. In: Buss, D. (ed.). *The Handbook of Evolutionary Psychology*. John Wiley&Sons. DOI: 10.1002/9780470939376.ch25
- Kitayama, Sh., Jiyoung, P. (2010). Cultural neuroscience of the self: Understanding the social grounding of the brain. *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 5, 111–129. *Social cognitive and affective neuroscience*. 5. 111–129. DOI: 10.1093/scan/nsq052.
- Rodriguez, D., Reveles A.K., Litson K., Patterson C.A., Vázquez A.L. (2022). Development of the awareness, skills, knowledge: General (ASK-G) scale for measuring cultural competence in the general population. *PLoS ONE* 17(9): e0274505. DOI: 10.1371/journal.pone.0274505
- Rustamova, N. (2022). Development of Socio-Cultural Competence. Article in *International Journal of Innovation Studies*. Vol. 18: April 2022. DOI: 10.21070/ijins.v18i.663
- Seligman, R., Brown, R. (2009). Theory and Method at the Intersection of Anthropology and Cultural Neuroscience. *Social cognitive and affective neuroscience*. 5. 130–137. DOI: 10.1093/scan/nsp032
- Uskul, A.K., Nisbett, R., Kitayama Sh. (2008). Ecoculture, social interdependence, and holistic cognition, *Communicative & Integrative Biology*, 1: 1, 40–41, DOI: 10.4161/cib.1.1.6649
- Vogeley, K., Roepstorff, A. (2009). Contextualising culture and social cognition. *Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 13, Issue 12, 2009, 511–516. ISSN 1364-6613. DOI: 10.1016/j.tics.2009.09.006.
- Wajman, J.R. Evolutionary traits of human cognition: An introductory essay on the interface between cultural neuroscience and neuroanthropology. (2018). *International Journal of Brain and Cognitive Sciences*, Issue 7(1), 2018, 17–29. DOI:10.5923/j.ijbcs.20180701.03

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

TOOLS FOR SUSTAINABLE MANAGEMENT OF WORLD CULTURAL HERITAGE: THE ROLE OF HERITAGE IMPACT ASSESSMENT

MILENA KRACHANOVA

Cultural heritage is a factor in fostering social and economic development and ensuring a sustainable urban environment, supporting the Sustainable Development Goals of the 2030 Agenda. Its sustainable management leads to preservation of the community's identity and memory as well as the historic urban environment, which leads to reciprocal benefits for heritage and society. The article examines the possibilities for sustaining the Outstanding Universal Value of the World Heritage properties through the implementation of several key management tools as Management Plans and Management Systems, focusing mainly on Cultural Heritage Impact Assessment (HIA). It provides a comprehensive overview of the legislative provision and implementation of these tools at the national level.

The research methodology involves a mixed-methods approach, combining a review of the legal framework, secondary data analysis and qualitative data from case studies in Bulgaria. This methodology allows for a comprehensive analysis of the effectiveness and limitations of current heritage assessment tools in Bulgaria.

The paper concludes that HIA is a vital component of sustainable cultural heritage management. By systematically assessing the potential impacts on heritage values, it provides a proactive approach to preservation of OUV of World Heritage sites. However, its effectiveness is contingent on its integration into State Parties' policy frameworks and legal systems. Future research should focus on overcoming these challenges to ensure the continued relevance of the assessment and its alignment with broader sustainable development goals.

Keywords: impact assessment, cultural heritage, UNESCO, Sustainable development goals (SDGs), 2030 Agenda, management plans, management system

ИНСТРУМЕНТИ ЗА УСТОЙЧИВО УПРАВЛЕНИЕ НА СВЕТОВНОТО КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО. РОЛЯТА НА ОЦЕНКИТЕ ЗА ВЪЗДЕЙСТВИЕ

Милена Крачанова

Културното наследство е фактор за насърчаване на социалното и икономическото развитие и за осигуряване на устойчива градска среда, подпомагайки постигането на целите на Плана за устойчиво развитие до 2030 г. Устойчивото управление на културното наследство води до запазване на идентичността и паметта на общностите и историческата среда, както и до реципрочни ползи за наследството и обществото. В статията се разглеждат възможностите за поддържане на изключителната световна стойност на обектите от световно наследство чрез прилагането на няколко ключови инструмента за управление като планове за управление и системи за управление, обръщайки специално внимание на оценката на въздействието върху културното наследство. Направен е и цялостен преглед на законодателното осигуряване и прилагането на тези инструменти на национално ниво.

Методологията на изследването включва смесен подход, съчетаващ преглед на правната рамка, анализ на вторични данни и качествени данни от проучвания на конкретни случаи на изготвени оценки на въздействие в България. Тази методология позволява да се проследи ефективността и ограниченията при прилагането на инструментите за управление на културното наследство в България.

В заключението статията посочва, че оценката за въздействието е жизненоважен компонент на устойчивото управление на културното наследство. Чрез систематично оценяване на потенциалните въздействия върху ценностите на наследството тя осигурява проактивен подход към опазването на изключителната световна стойност на обектите на световното наследство. Ефективността ѝ обаче зависи от интегрирането ѝ в политическите рамки и в правно-нормативната система на отделните държави. Бъдещите изследвания следва да се съсредоточат върху преодоляването на тези предизвикателства, за да се гарантира постоянната актуалност на оценката и нейното съответствие с по-широките цели на устойчивото развитие.

Ключови думи: оценки за въздействие, културно наследство, ЮНЕСКО, Цели на устойчивото развитие (ЦУР), План 2030, планове за управление, системи за управление

INTRODUCTION

Rapid urbanization and modernization challenge the sustainable management of cultural heritage. The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), the International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM), the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) and the International Union for Conservation of Nature (IUCN) are leading in establishing frameworks and tools for heritage management. In the recent decade a new tool has emerged – the Heritage Impact Assessment (HIA). It is developed for World cultural heritage properties as a priority, focusing on sustaining the Outstanding Universal value (OUV). HIA aligns with sustainable development, aiming to preserve and transmit World heritage for the future generations (UNESCO, 1972).

The aim of the study is to investigate the cultural heritage management concept in the international framework and to introduce key tools for World Heritage sustainable management, focusing on Heritage Impact Assessment as an innovative management tool. The paper delves into the legal and regulatory framework for HIA implementation in Bulgaria and its application to World Heritage sites.

The work hypothesis suggests that the implementation of key management tools, particularly HIA, in the sustainable management of (world) cultural heritage properties significantly contributes to the preservation of community identity, memory, and the historic urban environment, thereby fostering social and economic development and supporting the Sustainable Development Goals (SDGs) of the 2030 Agenda. Furthermore, ongoing innovation in these sustainable management tools is necessary for ensuring the preservation of our collective cultural heritage.

This premise rests on the understanding that cultural heritage is vital for sustainable development, and its management through HIA as an innovative proactive tool helps the decision making process and offers reciprocal benefits for both heritage and society. The legislative provision of this new tool is still underestimated by the State Parties, incl. Bulgaria. The hypothesis will be tested through a mixed-methods approach, combining a review of the international and national legal framework, secondary data analysis, and qualitative data from case studies in Bulgaria. The limitations of the implementation of the heritage impact assessment tool in Bulgaria will be analysed. Fieldwork involving personal observations supplements the research. The author's experience in HIA preparation and participation in relevant trainings conducted by UNESCO, ICCROM, ICOMOS and IUCN further enriches the study and its conclusions.

The expected outcomes include (1) Identification of Effective Tools: The study is expected to identify key management tools like management plans, management systems, and particularly Cultural Heritage Impact Assessment in the sustainable management of (world) cultural heritage properties; (2) Insights into the international and national legislation: The research is expected to provide a comprehensive overview of relevant international and national cultural heritage management legislation and its implementation; (3) Analysis of Bulgarian Practices: The study is expected to provide analysis of the implementation of Cultural Heritage Impact Assessment in Bulgaria, (4) Future Research Areas and Policy Recommendations: The study might also identify areas where further research is needed, potentially paving the way for future studies in the field of cultural heritage management as well as might give some recommendations regarding policy and legislation.

This paper is an upgraded English version of a previously published work in 2023 in Proceedings from International Conference “Modern Technologies in Cultural Heritage – 2022”, Volume X (Крачанова, 2023).

1. THE EVOLVING CONCEPT OF CULTURAL HERITAGE MANAGEMENT. REVIEW OF THE INTERNATIONAL LEGISLATION FRAMEWORK

The evolving concept of cultural heritage preservation has led to a shift in the way we manage these resources. Until the mid-20th century, the focus was laid primarily on physical condition. Later it shifted towards its management, becoming a highly sensitive topic, especially in terms of World Heritage. Interestingly, the core document for World Heritage protection, the 1972 UNESCO Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, does not directly address cultural heritage management. It outlines State Parties' conservation obligations but suggests establishing local competent bodies for implementation (Articles 4, 5, 29). But indirect references to governance are present.

The topic is more explicitly addressed to the periodically updated document Guidelines for the Implementation of the Convention (last updated 2023) as well as to other documents published by UNESCO and advisory bodies, such as: the Recommendation concerning the safeguarding and contemporary role of historic areas (UNESCO, 1976), the Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas (ICOMOS, 2011), and others.

The Council of Europe introduced cultural heritage management within its overall policy in the 2000 European Landscape Convention. Here, "management" is defined as "action towards sustainable development that ensures permanent care, balancing and guiding changes caused by social, economic and environmental processes." (Europe, 2000). Further emphasizing the concept of sustainability, the 2005 Council of Europe's Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society highlights "the importance and potential of cultural heritage, used wisely, as a resource for sustainable development and quality of life in a continuously evolving society." (CE, 2005).

2. TOOLS FOR SUSTAINABLE MANAGEMENT OF WH SITES

Shifting Focus: From Protection to Sustainable Management

UNESCO, its advisory bodies, and the Council of Europe have progressively broadened their legal instruments to include sustainable development and management alongside cultural heritage protection. Key tools have been established to ensure the protection of World Heritage sites and manage pressures arising from social, economic, and environmental factors. This article explores three main tools:

- Management Systems (MS),
- Management Plans (MP),
- Heritage Impact Assessment (HIA).

The first two instruments – Management Plans and Management Systems – are widely recognized. UNESCO has introduced them as mandatory for World Heritage sites after 2005 (UNESCO, 2023). The third one, Heritage Impact Assessment, is new and more innovative approach gaining international traction. Its growing importance is reflected in the ongoing efforts by ICOMOS, ICCROM, the WH Centre, and the WH Committee to encourage State Parties to integrate HIA into their national legislation.

During the extended 45th session of the World Heritage Committee in Riyadh (2023), it was emphasized that “all proposed major interventions in and around World Heritage properties should be subject to rigorous impact assessments” (UNESCO, 2023: Para 118bis). Additionally, UNESCO requires both project proposals and HIAs to be submitted to the WH Centre for review by the Advisory Bodies (UNESCO I. I., 2022).

While each tool has its specific focus, all three – MPs, MSs, and HIAs – share a common objective: preserving the Outstanding Universal Value of World Heritage sites. This article provides a brief overview of the two established tools (MPs and MSs) and delves deeper into the innovative HIA approach for sustainable heritage management.

Management Systems: Tailored Frameworks for Protection

Cultural heritage management systems are developed within the broader context of national, regional, and local legislation, historical and cultural development, and the specific heritage of each site. They are crucial for preserving local and national identity. As such, MSs vary greatly among countries, reflecting their unique cultural resources, traditions, communities, and administrative systems (UNESCO, 2023). MSs are dynamic and should involve stakeholder participation to adapt to political and social changes.

- The Operational Guidelines for the 1972 Convention highlight key principles for effective MSs, echoing the Valletta Principles (2011):
- Understanding OUV: All stakeholders must understand the OUV of the World Heritage site.
- Inclusive Planning: Planning processes should involve all stakeholders.
- Cyclical Management: Establish a defined cycle for planning, implementation, monitoring, evaluation, and feedback.
- Vulnerability Assessment: Regularly assess the site’s vulnerability.
- Stakeholder Coordination: Develop mechanisms for collaboration between partners and stakeholders.
- Resource Allocation: Allocate necessary resources and invest in capacity building.
- Integrated Approach: Employ an integrated approach to planning and management.

The Bulgarian Cultural Heritage Act defines the national cultural heritage protection system in which, according to Art.11(1), the state and municipal bodies playing key roles. Furthermore, the Art.17(1) defines that the local implementation authority rests with Mayors of the municipalities.

Management Plans: Guiding Documents for World Heritage Sites

Management Plans (MPs) are specific documents designed to ensure the maintenance of the OUV of WH properties. While primarily used for WH sites, they can be adapted for nationally significant sites as well. MPs are formalized documents with a defined structure, content, and validity period, requiring periodic updates. They act as the guiding documents within a management system, informing all phases (planning, implementation, and control) of cultural heritage site management.

The need for MPs emerged in the early 1990s with UNESCO's policy shift from conservation into management. Till then only Conservation Plans were used for developing an appropriate strategy for the conservation of OUV of the WH sites, through the values approach defined in the Burgh Charter (1987).

A key role in establishing the requirements for MPs played the UNESCO Management Guidelines for World Cultural Heritage sites (Feilden, 1998). Since 2005, UNESCO has requested preparation of MPs for WH sites and Tentative List inscriptions, and in 2008 their content was formalized, focusing on the preservation of OUV. The Operational Guidelines for the Implementation of the Convention (UNESCO, 2023) stipulate that each World Heritage site "must have an appropriate management plan or other documented management system that specifies how the OUV should be conserved..." (UNESCO, 2023: para 108).

The standards for Management Plans preparation were introduced in 2013, when UNESCO (along with the advisory bodies ICCROM, ICOMOS and IUCN) published the WH Resource manual "Managing Cultural World Heritage" (Wijesuriya, 2013). It has become an essential tool for the WH Management Concept development and for the MPs preparation. In recent years, UNESCO and the advisory bodies have issued a number of complementary explanatory documents and information on good practices in World Heritage management.

Following the UNESCO requests for elaboration, adoption and implementation of management plans some State Parties, like Bulgaria, have adopted the combined form – the Conservation and Management plans. In the synchronization process of the Bulgarian legislation with UNESCO requirements, changes were made to the Cultural Heritage Act, providing for the preparation of Conservation and Management Plans (CMP). The specific requirements and methodology for CMP preparation are presented in the "Regulation on the scope, structure, content and methodology for the preparation of conservation and management plans for single or group immovable cultural property" (MK, 2011) adopted by the Bulgarian Council of Ministers.

Cultural Heritage Impact Assessment: Proactive decision-making

Impact assessment is a relatively new tool in the heritage field. While it has been widely used in other sectors such as environmental protection, legislation, health, and social welfare for some time, its application to cultural heritage is rapidly gaining global recognition. This growing trend involves assessing the impact of various factors on cultural heritage, including management systems, cultural policies, strategic and legislative initiatives, potential effects on World Heritage sites, etc. By evaluating these elements, impact assessments contribute to the effective protection and management of cultural heritage.

This tool is purposefully developed to support the decision-making process. Originally used as a reactive tool for analyses of the impact on the OUV of World Heritage sites, HIA has evolved into a proactive tool. It assesses the potential impact of new developments on the OUV of a WH property, its buffer zone and a wider area, aiming to prevent negative impacts and enhance positive ones. HIA also considers the impact on the urban environment, historic landscapes, cultural context, and social, economic, cultural, and educational aspects. The assessment takes into account “the dynamics of change and the role of generational continuity by proposing planning alternatives” (Ripp, 2016).

Recognizing its importance, UNESCO, ICOMOS, ICCROM, and the International Association for Impact Assessment (IAIA) have been actively engaged in raising awareness and building capacity for HIA preparation through a series of online lectures and in-person/online trainings (Krachanova, 2023). The first guidance dwelling into HIA topic and giving practical information on how to conduct it is 2011 “Guidance on Heritage Impact Assessments for Cultural World Heritage Properties” by ICOMOS (ICOMOS I. c., 2011). In 2022, a crucial step was taken by the publication of an update version of “Guidance and Toolkit for Impact Assessments in a World Heritage Context” (UNESCO I. I., 2022), providing a more comprehensive resource for HIA practitioners.

3. HERITAGE IMPACT ASSESSMENT: A COMPREHENSIVE FRAMEWORK

Need for HIA, Scope and Methodology

The need for HIA stems from the recognition that our cultural heritage is an invaluable testament to our past, a guardian of our identity, and a legacy to be preserved for future generations. Cultural heritage is a fragile and non-renewable resource that requires protection not only through legal safeguards and physical conservation measures but also through careful evaluation of the potential impacts of new developments and any other interventions. This includes assessing the potential effects of new constructions, infrastructure, and other initiatives within pro-

tected areas that could negatively impact cultural heritage, particularly its most valuable elements. It can also help the strategic and investment planning, allowing for the assessment of potential impacts and the prescription of measures to mitigate negative impacts and enhance positive ones.

The HIA Scope encompasses a comprehensive evaluation of potential impacts on various aspects of a World Heritage site, including:

- Historical, archaeological, architectural, and urban values, which define the site's significance and are mainly derived from the Statement of OUV;
- Historical urban environment, which concerns the surrounding urban context – especially the relationship with the built environment and historical fabric;
- Cultural landscape, which encompassing the site's natural and man-made features and their interactions;
- Tourism as one of the major activities that may affect negatively the site's integrity and authenticity;
- Social, economic, and cultural context evaluating the potential effects on the local communities, livelihoods, and cultural practices associated with the site.

By examining these diverse aspects, HIA provides a holistic understanding of the potential impact of proposed interventions on the World Heritage site and its broader context.

The methodology for conducting HIA was developed by UNESCO, ICCROM, ICOMOS, and IUCN and is presented in the “Heritage Impact Assessment Guidelines for Cultural World Heritage Properties” (ICOMOS I. c., 2011). It was further refined in an updated version titled “Guidance and Toolkit for Impact Assessment in a World Heritage Context” (UNESCO I. I., 2022). According to the updated methodology the potential impacts assessment process comprises 11 steps:

1. Screening – Collection of baseline information;
2. Scoping – Defining the scope of HIA;
3. Baseline assessment of the World Heritage site – identifying values and attributes from the OUV and other sources;
4. Proposed action and alternatives;
5. Identifying and predicting potential impacts;
6. Evaluating impacts;
7. Mitigation and enhancement;
8. Reporting;
9. Reviewing the report;
10. Decision-making;
11. Follow up (UNESCO I. I., 2022: 29).

The first step (1 and 2) and the final ones (9 to 11) are carried out by State Party (through relevant institutions). The intermediate steps (3 to 8) are carried out by the impact assessment team. The public consultation process is an essential component of HIA as public consultation with local authorities and communities, conducted

through mandatory interviews and sociological surveys. This promotes awareness among the local community about the future of their cultural heritage and encourages civic engagement.

HIA and Sustainable Development

Heritage Impact Assessment serves as a cornerstone for achieving sustainable conservation and management of cultural heritage, thereby contributing to the sustainable development of historic urban environments. HIA extends beyond the single cultural heritage site's boundaries, encompassing the broader socio-economic context, the sentiments of local communities, the influence on diverse heritage types, as well as the overall cultural landscape.

HIA represents a crucial methodology for integrating cultural heritage preservation into contemporary development processes. This integration is demonstrably aligned with the United Nations' Sustainable Development Goals (SDGs), fostering a synergistic relationship between cultural heritage protection, and achieving broader sustainability objectives. This interconnectedness is firmly outlined in the "Policy for Integrating the Sustainable Development Perspective into World Heritage Processes" (UNESCO, 2015).

International Legal Framework for Heritage Impact Assessments

Cultural Heritage Impact Assessment (HIA) as a new instrument is weakly legally secured at the international level. The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention (1972) state that:

"Impact assessments for proposed interventions are essential for all World Heritage sites" (UNESCO, 2023, *crp.* para 110).

"...State Parties shall ensure that heritage impact assessments are carried out for development projects and activities planned to be implemented in/around the World Heritage site..." (UNESCO, 2023, *crp.* para 118bis).

The "Guidance and Toolkit for Impact Assessment in a World Heritage Context" (2022) mentions that in case of new developments (both within and outside WH properties) the WH Centre may request a State Party to prepare a HIA (based on paragraphs 172 and 174 of the Operational Guidelines for the Convention of 1972). This recommendation does not have legal consequences for the State Party, but they are of utmost importance for managing the change and preventing the OUV's deterioration. An important trend introduced by this manual is the synchronization of the Environmental Impact Assessment (EIA) and the World Heritage Impact Assessment (HIA) in terms of methodology.

The engagement of international organizations, represented by UNESCO through the World Heritage Centre, the World Heritage Committee, and its adviso-

ry bodies, demonstrates the significance of HIA as a crucial tool for preserving the Outstanding Universal Value (OUV) of World Heritage sites. This commitment is evident in the recommendations they provide to Member States regarding both HIA and environmental impact assessments.

A prime example is the decisions taken at the 45th session of the World Heritage Committee in Riyadh, 2023. Over 150 of these decisions addressed impact assessments on cultural, natural or mixed heritage sites. The topic emerges in four aspects: (1) as a request for an Impact assessment on project or on a strategic/action plan; (2) as a feedback to already delivered Impact assessments; (3) as a recommendation for Impact assessment integration into national policy and (4) as a recommendation for incorporation: of “impact assessments into the local heritage management system” (UNESCO, 2023). A comparative analysis of UNESCO data indicates that for the period 2017–2022 the World Heritage Committee has requested the preparation of 148 impact assessments, including HIA (UNESCO, 2022). These figures clearly illustrate the rapid global adoption of HIA and highlight its recognition as an essential tool for addressing negative impacts on the OUV and establishing sustainable management of World Heritage sites.

Impact Assessments in Bulgaria: A Comparative Perspective

Impact assessments are not entirely unfamiliar concepts in Bulgaria. They are primarily employed to evaluate the quality and implementation of legislative acts and policies. Environmental Impact Assessment (EIA) is also widely used. All of these tools are accompanied by corresponding legal acts regulating their application. In contrast, there is lack of a comprehensive legal framework for Cultural Heritage Impact Assessment which is still in its early stages of development in Bulgaria. The national Cultural Heritage Act does not provide for procedures for commissioning, preparing and processing of such assessments. (Krachanova M. T., 2023)

HIA as a new tool for World Heritage Sites management was introduced in Bulgaria in 2017 by experts from UNESCO, ICOMOS and STAB within the framework of a joint advisory mission related to the challenges facing the Ancient City of Nessebar. Experts, representatives of the Municipality of Nessebar, the Ministry of Culture, various cultural organizations and stakeholders from the local community were also trained in conducting HIA.

Despite the rapid international adoption of Heritage Impact Assessment, it has yet to be incorporated into the Bulgarian Cultural Heritage Act (CHA). In 2021, a working group was launched for its amendment and for the establishment of procedures for their commissioning, preparation, and processing. Presently HIA is only conducted at the request of UNESCO for specific World Heritage Sites. This has led to a limited number of HIAs being conducted – only two to date, both concerning the Ancient City of Nessebar – a historic city inscribed on the WH list in 1983.

In 2018, the first HIA was conducted in Bulgaria, paving the way for a significant development project at the “Severna Buna” Fishing Port in Nessebar. This assessment, meticulously prepared for the proposed rehabilitation and modernization of the port, received approval from the World Heritage Centre. In 2022, the investment project was successfully implemented, marking a ground-breaking milestone as the first full-fledged application of HIA procedures for a World Heritage site in Bulgaria.

The year 2022 saw the emergence of the second HIA, carefully crafted in response to the Municipality of Nessebar’s plan to construct a primary school within the Ancient necropolis of Mesambria, an area encompassed in the World Heritage site’s buffer zone. Going beyond impact assessment, this evaluation put forth a compelling proposal to establish a branch of the Archaeological Museum on the site. This proposed museum would serve for presentation of the immovable and movable cultural treasures unearthed during the necropolis’ archaeological exploration, ensuring their preservation and accessibility for future generations.

A significant step towards enhancing cultural heritage management practices is the establishment of a training program on Cultural Heritage Impact Assessments in 2022 by the University Centre for Professional Development in Cultural Heritage at Sofia University “St. Kl. Ohridski”. This initiative was materialized under the auspices of the research project “Professional Development in Cultural Heritage,” funded by the National Scientific Program “Cultural and Historical Heritage, National Memory and Social Development.” (Кабаков, 2021)

4. FUTURE RESEARCH AREAS AND POLICY RECOMMENDATIONS

A potential future research area is the adaptability of HIA – the potential to adapt the methodology for sites of national and local significance.

HIA is specifically developed for World Heritage (WH) sites and the protection of their attributes and values, as reflected in the Statement of Outstanding Universal Value. So the assessment based is on the adopted Statement and Criterion that demonstrate the site’s exceptional value. This specific approach is inherent only to World Heritage specialists and differs from the system adopted and applied under national legislation, including in Bulgaria. On the other hand, UNESCO considers that the methodology for conducting impact assessments “is also designed to apply to all forms of heritage beyond those inscribed on the World Heritage List” (UNESCO, 2022, p. 3). In this sense, adapting this methodology to assess the impact of sites of national and local significance in accordance with the specific features of the national system and national legislation would contribute to its recognition by a wider range of specialists.

A field of research emerges to investigate the compatibility of this methodology with the adopted by the State parties national methodologies in order to find

commonalities and differences. A scientific approach should be used to develop an adapted model and assess its effectiveness, strengths, and shortcomings through analyses, case studies, interviews, and pilot applications.

Regarding policies and management, it is recommended that impact assessments be included in the legal framework of the States Parties to the Convention. This would facilitate the process of using HIA, as one of the main obstacles to their wider dissemination is that in most countries it is not regulated by the respective law on cultural heritage and a subsequent regulation for their application, as is the case in Bulgaria.

An opportunity to introduce and promote HIA is the capacity building which UNESCO, ICOMOS, ICCROM and IUCN are doing very extensively internationally. But it is essential to introduce this tool nationally and to equip the state parties, the administrative and heritage experts with the necessary skills to effectively conduct HIA.

5. CONCLUSION: THE CRUCIAL ROLE OF HIA IN SUSTAINABLE CULTURAL HERITAGE MANAGEMENT

This research underscores the crucial importance of Heritage Impact Assessment as a tool for achieving sustainable management of cultural heritage, particularly in the context of World Heritage sites. HIA offers a comprehensive and proactive approach, evaluating the potential impacts of development projects on various aspects of cultural heritage: as historical, archaeological, architectural, and urban values; historical urban environment and cultural landscapes; tourism and its potential effects on integrity and authenticity; social, economic, and cultural contexts of local communities.

By integrating HIA into development planning processes, decision-makers gain a crucial understanding of potential consequences. They will have the tools to mitigate the possible negative impacts and risks on the OUV of WH properties and to enhance positive outcomes. HIA can also promote sustainable development that aligns with the UN's Sustainable Development Goals (SDGs).

The growing international recognition of HIA is evident in its increasing application and integration into national policies. However, challenges remain for its inclusion in the legal frameworks of many countries, including Bulgaria. An opportunity to introduce and promote HIA is the capacity building initiatives which are essential to equip the state parties with the necessary skills to effectively conduct HIA.

Future research directions could explore refining HIA methodologies for broader application beyond WH sites and develop standardized frameworks for assessing the complex interplay between HIA and various SDG targets.

By addressing these challenges and fostering research, HIA can be further solidified as a cornerstone for sustainable cultural heritage management, ensuring the preservation of our collective past for generations to come.

BIBLIOGRAPHY

- Council of Europe (2005) *Convention on the Value of Cultural Heritage for Society (Faro Convention)*. Faro: Council of Europe.
- Council of Europe (2000) *Landscape Convention*. Retrieved Nov 16, 2023, from <https://www.coe.int/en/web/landscape>
- Feilden, B., Jokilehto, J. (1998) *Management guidelines for World Cultural Heritage sites*. Rome: ICCROM.
- ICOMOS (2011) *The Valletta Principles for the Safeguarding and Management of Historic Cities, Towns and Urban Areas*. Valletta: ICOMOS.
- ICOMOS (2011) *Guidance on Heritage Impact Assessments for Cultural World Heritage Properties*. ICOMOS.
- Krachanova, M., Todorov, Kr. (2023) HIA as a tool for sustainable management: The Necropolis of the Ancient City of Nessebar. *Research on Heritage Impact Assessment* (pp. 38–53). AIUla: ICOMOS Saudi Arabia.
- Krachanova, M., Todorov, Kr. Andonova, Pl., Dimitrova-Douyar, M. (2022) *Heritage Impact Assessment: Proposal for New Development in the Area of the Ancient Necropolis of Messambria Located in the Buffer Zone of the World Heritage Property of the Ancient City of Nessebar*. Sofia: CChA.
- Ripp, M., Rodwell, D. (2016) The Governance of Urban Heritage. In *The Historic Environment: Policy and Practice* (pp. 81–108).
- United Nations (1987) *Our Common Future. Brundtland report*. Retrieved September 24, 2023, from file:///C:/Users/Milena/Downloads/our_common_futurebrundtlandreport1987.pdf
- Pereira Roders, A. Bond, A. Teller, J. (2011) Determining effectiveness in heritage impact assessments. *IAIA13 Conference Proceedings "Impact Assessment the Next Generation"*. Calgary: IAIA.
- UNESCO (1972) *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*. Retrieved Jan 15, 2024, from <https://whc.unesco.org/en/conventiontext/>
- UNESCO (1976) *Recommendation concerning the safeguarding and contemporary role of historic areas*. Nairobi: UNESCO.
- UNESCO (2015) *Policy for the Integration of a Sustainable Development Perspective into the Processes of the World Heritage Convention*. Retrieved September 24, 2023, from <https://hlpf.un.org/sites/default/files/vnrs/2022/UNESCO%20World%20Heritage%20Convention%202022.pdf>
- UNESCO (2022) <https://whc.unesco.org/>. Retrieved April 12, 2024, from <https://whc.unesco.org/en/guidance-toolkit-impact-assessments/>
- UNESCO (2023) *Decisions adopted during the extended 45th session of the World Heritage Committee*. Riyadh: UNESCO.
- UNESCO (2023) *The Operational for the Implementation of the World Heritage Convention*. Paris: UNESCO.
- UNESCO, ICOMOS, ICCROM. IUCN (2022) *Guidance and Toolkit for Impact Assessments in a World Heritage Context*. Paris: UNESCO.
- Wijesuriya, G., Thompson, J., Young, C. (2013) *WH Resource manual "Managing Cultural World Heritage"*. Paris: UNESCO.

- Кабаков, И. Истаткова, А. (2021) *Професионално развитие в областта на културното наследство. Интегрирани обучителни програми*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. [Kabakov, I., Istatkova, A. (2021) *Profesionalno razvitie v oblastta na kulturnoto nasledstvo. Integrirani obuchitelni programi*. Sofia: Universitetsko izdatelstvo „Sv. Kliment Ohridski“].
- Крачанова, М. (2023) Инструменти за устойчиво управление на световното културно наследство. Оценки за въздействие върху световното наследство. *Сборник от Международна конференция „Съвременни технологии в културно-историческото наследство – 2022“, том X*. София: Технически университет – София. [Krachanova, M. (2023) Instrumenti za ustoichivo upravlenie na svetovното kulturno nasledstvo. Otsenki za vazdeistvie varhu svetovното nasledstvo. Sbornik ot Mezhdunarodna konferentsiya „Savremenni tehnologii v kulturno-istoriceskoto nasledstvo – 2022“, том X. Sofia: Tehnicheski universitet – Sofia].
- Министерство на културата (2011) *Наредбата за обхвата, структурата, съдържанието и методологията за изработване на планове за опазване и управление на единичните или груповите недвижими културни ценности*. София: Министерство на културата. [Ministerstvo na kulturata (2011) *Naredba za obhvata, strukturata, sadarzhaniето i metodikata za izrabortvane na planovete za opazvane i upravlenie na edinichni ili grupovi nedvizhimi kulturni tsennosti*. Sofia: Ministerstvo na kulturata.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

В ПРЕСЕЧНАТА ТОЧКА НА КУЛТУРАТА С ПОЛИТИКАТА: ПОГЛЕД КЪМ МЕКАТА ВЛАСТ

ВИКТОРИЯ ЛЕКОВА

Текстът обговаря ролята на меката сила в международните отношения, като прави опит да анализира как работи понятието спрямо други големи сфери: международни конфликти, културна дипломация, ролята на културното сътрудничество, дихотомната двойка мека-твърда сила и т.н. Предоставя и поглед върху Soft Power 30 и други индекси за измерване на влиянието.

Ключови думи: мека власт, културна дипломация, Джоузеф Най, културно сътрудничество;

IN THE INTERSECTION OF CULTURE AND POLITICS: A GAZE INTO SOFT POWER

Victoria Lekova

The text discusses the role of soft power in international relations, trying to analyze how to concept works in relation to other major fields: international conflicts, cultural diplomacy, the role of cultural cooperation, the dichotomous soft-hard power pair, etc. It also provides insight into the Soft Power 30 and other influence measurement indices.

Keywords: soft power, cultural diplomacy, Joseph Nye, cultural cooperation

В ПРЕСЕЧНАТА ТОЧКА НА КУЛТУРАТА С ПОЛИТИКАТА: ПОГЛЕД КЪМ МЕКАТА ВЛАСТ

И този текст, подобно на много други, които са се появявали от неподправен и задълбочен интерес към дадено нещо, се състави върху един много прост принцип: изследователската работа по същество представлява не само

продължително вглеждане в конкретен изучаван обект, но и оглеждане „наоколо“ – като изследователят си дава сметка и за съседните полета, в които проблемът резултира, опитва се да очертае границите му и по този начин да отчете доколко проблематична е неговата сложност.

Темата за ролята на меката власт в опазването на мира и сигурността е все по-актуална, предвид новите глобални кризисни реалности, които създават тревожни дисбаланси и ни изправят пред цивилизационни избори. В някакъв смисъл, моите разсъждения изцяло се фокусират върху пресечната точка на културата с политиката, като търсят основания в значението на наднационалното културно пространство в процесите на сътрудничество и устойчивост между държавите. Да се *разфокусира* традиционно възприетата роля на културата във външните отношения е важно, когато се стремим с изследователска „оптика“ да предефинираме функциите и задачите на културата в динамиката на политическия диалог.

Съществуващата информация по въпроса е твърде обширна. Подобно първоначално ориентиране в литературата предполага вглеждане в обсега на няколко тематични полета и следва да синтезира дискусии върху базови теории за възникване на международните конфликти, техните вътрешни и външни измерения, характеристики на видовете сила в съвременното международно поведение, инструментите на публичната и културна дипломация и възможностите за инсталиране на послания и/или политики чрез културните канали. Интерес заслужават и инструментите за постигане на външнополитически цели и стратегии през културния обмен между нациите. Анализът акцентира върху концепцията за *soft power* – едно понятие, което има непрестанна нужда да бъде превалидирано в зависимост от смяната на играчите на терен, тъй като представлява ветрило от възможности за въздействие, които отчитат редица променливи фактори.

В човешката история има акумулирана колективна памет за множество конфликти (в смисъла на катастрофични за отделни народи, а и за самото човечество събития), затова не би било изцяло вярно, ако кажем, че днес, повече от всякога, обществата живеят в състояние на криза. Вярно е обаче друго – че съвременните измерения на кризите са поливалентни, имат многолик характер; както явленията, така и критичните процеси, които наблюдаваме, сякаш се мултиплицират. В един свят на развиващи се комуникации, неспирно придвижване, миграционни потоци и технологични революции, е естествено разбирането ни за само/идентификационен процес да претърпява постоянни изменения. Аспекти от всекидневието и режимите, в които общуваме, преминават на друга – дигитална предавка, предефинират се; онова, което доскоро е било местно, бързо се разраства до глобално, и този пренос, който се осъществява между иначе далечно ситуирани един от друг субекти, поражда повече рискове и заплахи.

С лекота можем да изброим низ от кризи, в които се намират съвременните общности: икономически, политически, криза на смисъла, криза на демокрацията, криза на доверието в представителството, климатична криза, криза на ресурсите, пандемия от коронавирус, военни конфликти и много други. Това състояние на продължителна серия от кризи въздейства отрицателно върху отношенията между личностите вътре в социума, но с еднаква сила проблематизира и разговора в по-едър мащаб – този между нациите. Поради това, в полезрението ни инстинктивно попада онова флукуиращо, свързващо понятие, което тропосва всички гореизброени нишки на социалната тъкан, и което може да съшива скъсани връзки на взаимодействие между отделните единици на която и да е система: *културата*.

Защо културното сътрудничество е толкова важно в системата на международните отношения? Преди да отговоря на този въпрос, са необходими някои уточнения по оста сигурност и култура. Това са две сфери, които – по дедуктивна логика, – по-лесно установяват корелации в т.нар. *bottom up* (демократични) политически системи, и по-слабо в *top down* (автократичните) системи. Последните по-често прибегват до насилие, но това явление не е характерно само за страните с имперско мислене – добре известна теза е, че властта а priori се нуждае от конфликт, за да се поддържа като необходима структура, да се самоутвърждава като властови режим, да се консолидира и т.н., както и че естественото състояние на човека е да воюва.

В научното изследване на войната са проследими много взаимообуславящи се фактори, които могат да бъдат сочени като причини за възникването на сблъсъци. Силовите конфликти са сложно явление, чиято мотивация няма еднозначно измерение и включва психологически, политически, религиозни, цивилизационни и териториални елементи, въоръжаване, пропаганда, военна подготовка, надпревара и т.н.

В изследванията на теоретичите (Доуърти и Пфалцграф, 2004) на междудържавните отношения се обръща голямо внимание на баланса на силите, дебатира се стабилността през възможностите в еднополюсния свят (светът след падането на Берлинската стена, в който Фукуяма предположи „краят на историята“, Фукуяма 1992), двуполюсния (двойката САЩ – СССР от времента на Студената война) и многополюсния световен ред (голямо влияние на различни играчи). При последния става дума за борбата за надмощие между националните държави, но също така и за съревнованието между общности от държави, коалирани на базата на различни общи интереси. Нужно е да отбележим, че и обратните предпоставки – за защита, за стратегически насочена обща политика на Европа, ориентирана към свят без агресия, очертават стремежа към пацифизъм не толкова като следствие от разоръжаването, а по-скоро извеждат напред убеждението, че в съвременното трябва да се налагат инструментите на *soft power*-а (*промотиране на култура, насърчаване на обрзованието, конвергенция, преговори*), а не на диаметрално разположените

в сферата на *hard power*-а (*милитаризъм, открита агресия, сила вместо право*). В основата на всеки конфликт стои противопоставянето, атомизацията на участващите страни, затварянето в себе си, конфронтацията, търсенето на национална изгода за сметка на съседни нации – затова схващането за обратните сили на конвергенция е толкова важно, защото то култивира политики на включване, а не на изключване, взаимно уважение и разбирателство. На стъпката да мислиш другия за чужд, за враг, да го изолираш от мисленето за себе си, да се обявиш срещу него, следва да се противодейства с методите на меката сила – поради това европейската дипломатия се *„въоръжава“ с култура*. Защото културното сътрудничество държи отворени каналите за комуникация, а оттам става възможно предаването на влияние. И защото акцентира върху опознаване, изслушване на другата страна и съвместен творчески процес; защитава културното многообразие и се ангажира с глобалните проблеми – т. е. държи билатералните отношения между партньорите в добра форма и интензифицира възможността за обмен на добри (мирни) практики. Метафорично казано, уеднаквява ключовете, с които нациите тълкуват света и по този начин държи диалога „отключен“ (в тази реторика можем да посочим обратния пример, като си спомним казаното от Дмитрий Медведев през 2022 г. : „време е да сложим катинар на посолствата“ – в коментар дали Русия се нуждае от отношения със Запада, Карабоев, 2022).

ИСТОРИЯ НА ПОНЯТИЕТО „МЕКА ВЛАСТ“

Моята разработка цели да добави разбиране към голямото поле на дебата за важността и употребата на инструменти на публичната и културна дипломатия в системата на международния диалог. Тук под „инструменти“ се имат предвид всички начини да се поддържа устойчив и отворен разговор с другите страни, търсейки взаимни ценности и защитавайки правата на личността, като, разбира се, се отчитат реалностите на глобалното културно различие. Една от отправните точки за илюстриране на това, е разглеждането на понятието „мека власт“ в класическото разбиране на американския политолог Джойзеф Най-Младши

Концепцията е проследима поне от последните две десетилетия на миналия век, но самото понятие е в обращение от 90-те години и е свързано с идеята да се повлиява (на другите) без директна принуда, агресия, сила, заплаха или подкуп, а единствено чрез убеждаване и привличане (Nye, 1990). Макар да сме наясно, че е много трудно да се даде обяснение как точно работи един подобен механизъм, почти не се срещат критични изследователски гласове, които да подложат под съмнение неговото действие.

В широк обяснителен хоризонт – меката сила е набор от ценностите, културата и политиките на дадена страна, които се намират в противоположна позиция спрямо традиционното, конвенционално разбиране за твърда власт

(съвкупността от икономическата мощ и военните ресурси на дадена страна, които могат да се ползват като директни инструменти за влияние и контрол върху други играчи на международния терен).

В съвременната информационна ера, дигиталните инструменти, образованието и технологичното развитие са нови фактори, които упражняват влияние и способстват да се изменя поведението на останалите играчи, като в това число те пренареждат и важността им в йерархичните структури. Какво имам предвид? Големи като влияние държави, които имат реципрочно голяма военна сила, могат да се окажат на равни начала с новите агенти на международния терен (големи корпорации, несистемни политически играчи и т.н.) и това променя и характера на сигурността на терена. Ако преди заплахите са били свързани с териториална цялост и интегритет, то все повече се усложняват и включват комплексни рискове, в това число можем да споменем киберсигурността, екологичните и енергийните взаимозависимости на страните. Променят се самите инструменти, с които се упражнява властта, и оттам тръгва процеса на нейното конвертиране. Наблюдава се фрагментаризация на глобалната политика до по-малки сфери. Метафорично казано, лупите, през които се наблюдават международните процеси, са се увеличили неимоверно; към този терен гледат множество хора, организирани в различни структури в областта на бизнеса, културата, екологията и обществените интереси, които в реално време реагират и си взаимодействат с него, променят го, рефлектират и в някакъв смисъл изменят самата международна среда.

От една страна имаме непрекъснато променящ се баланс на силите между цивилизационните ядра, от друга – самите гледни точки вътре в ядрата също претърпяват изменения. Информацията е власт. Капиталът е власт. Само че те пътуват – и в най-опростен модус на казване – променят и самия път, през който минават. На модерните велики сили отдавна не им се налага да мислят само за състезанието по въоръжаване и акумулирането на икономически ресурси. Налага им се да мислят и за успешни стратегии, с които да печелят влияние, както и за инструментите, с които да бъдат реализирани политики в усложнена, изменяща се реалност с нарастваща взаимозависимост между играчите, тъй като, добре известно е – светът с всеки ден става все по-малък. Все по-свързани сме, все повече пътуваме и се местим, всички столици са на един полет разстояние, в същото време можем да вършим (почти) всичко докато стоим неподвижни пред екрана. Информацията изобилства, достъпна е навсякъде, но гъвкавостта да реагираш първи на новопостъпили сведения е това, което е рядкост, защото информацията е сила докато не се е разпространила. Най-говори още за разсейване, разпръскване на властта поради избухването на технологиите, свързаността на различни играчи с геополитическа отдалеченост, нови форми на комуникация, които са революционизирали глобалните пазари. Всички тези фактори изземват властта от традиционните й „стопани“ и я дават в ръцете на частни играчи, затова в някакъв смисъл мо-

жем да проследим това заключение на Най (Nye, 1990: 163), че днес няма една страна изправена срещу друга, а опит на всички страни да контролират недържавните традиционни играчи (включително проблемите, свързани например с глобалното затопляне и отпечатъкът, който всеки от нас оставя).

Разбира се, анализът на Най е така „настроен“, че отчита динамиките в световната политика през интересите на САЩ, но неговите наблюдения служат и за извеждане на общи закономерности, от които стават видими големите посоки, в които разглежданите процеси имат тенденция да се развиват. Без да забравяме, че текстът е писан преди повече от 30 години, вътре намираме и своеобразно предупреждение за задаващите се трудности – пред която и да е велика сила, която би искала за в бъдеще да контролира събитията, поради усложняващите се политически условия.

Така например, ясно подчертана е важноста да се различава власт над друга държава от власт върху крайния резултат, който политическите лидери желаят да постигнат като развръзка. Пределната форма на надмощие върху друг обект е военната сила, но авторът напомня и че това е скъпо струваща форма на влияние, още повече, че традиционното схващане за сигурност в новите условия е допълнително проблематизирано от източниците на власт, които вече имат нови икономически и екологични измерения. Изобщо разбирането за национална сигурност се усложнява от добавените заплахи, които новите реалности в края на XX век предполагат. Затова в анализа на Най изкуството на властовата игра е видно през комуникациите, манипулацията на взаимозависимостта между държавите в сфери като търговия и финанси, насърчаването и разхлабването на стратегически връзки между тези области, комуникирането на фини заплахи и т.н.

Разбирането за мека власт, предложено от Най, говори за важноста от неосезаемите, нематериални форми на въздействие и предполага те да се упражняват с атрактивни, пораждащи доверие и често нетрадиционни средства. Според него, една държава може да постигне целите си и като „накара“ другите да я харесват, защото това води неминуемо до подражание, следователно и до общи ситуации, отвеждащи до предпочитан краен резултат. Но това „да накара“ другите минава не през заповеди и команди като поведение, а през кооптивния аспект на взаимното общуване; през уменията да склониш другия играч да желае същото, което и ти; минава през употреба на инструменти като задаване на дневния ред, структуриране и създаване на ситуации в международната политика, налагане на определени дискурси, определяне съдържанието и рамките на разговора, инсталиране на атрактивни идеи и мн. др.

Като изхожда от полезността на тези невеществени ресурси, Най стига до формулирането на трите начина да въздействаш успешно: с култура, идеология и институции. Ако една държава успее да представи своята власт като легитимна в очите на другите, би срещнала по-малко съпротива в преследването на целите си, ако се намира в позицията да инсталира международни норми,

удобно съвместими с нейната идеология и общество – то не би ѝ се наложило да се променя, нали така? Най прави заключението, че модерните наклонности повеждат към конвертиране на властта – тоест тя да се превръща във все по-малко принудителна, по-нематериална, по-малко склонна да се прехвърля между носители, като признава, че идеята да въздействаш върху другите за свои цели никак не е нова, и привежда примери с ресурсите на Съветския съюз и комунистическата идеология. Мисълта му непрекъснато прави скокове между инструментариума, с който „традиционната“ власт оперира (дипломатически ноти, икономически заплахи и военна принуда), от една страна, и търсенето на дефиниция за същността на кооптивната сила, от друга. Това може да бъде осмислено и като свидетелство за неясната природа на самото понятие, невъзможността то да бъде „бетонирано“ в някакво твърдо определение – самият автор на концепта го повдига, връща се към него и отново го реадресира на по-късен етап в анализа си, сякаш непрестанно опитва да намери формата му, но то остава мъгливо.

На друго място (в частта, в която Най говори за външна политика), откриваме понятието формулирано по следния начин: „кооптивната сила е възможността на една държава да организира дадена ситуация така, че други държави да развият предпочитания или да определят техните интереси по начини, съвместими с нейните собствени“, и заключава, че САЩ има повече мека сила от останалите страни.

Стивън Ротман¹ повтаря тезата за меката власт на Джоузеф Най, като прави опит да надгради съществуващото изследване и да предложи по-нюансирано вглеждане в „недоуточнените“ средства и механизми, с които тя борави. Статията му *“Revisiting the soft power concept: what are the means and mechanisms of soft power?”* е публикувана през 2011 г. (тоест около 20 години след първоначалния текст) и подхожда така да се каже ревизионно – тоест солидаризира се с казаното от Най, като припознава идеята му напълно и не спори с направените от него заключения, но фактически предлага редефиниция на концепцията и търси подстъп към същинското „количествено“ измерване на влиянието (Rothman, 2011).

През какви реални действия се случва това меко влияние и от какво е съставено то? Детайлното вглеждане в дихотомната двойка твърда-мека сила, води до множество срезове в проблема, направени от Ротман, и оформя няколко синонимни гнезда от понятия, които заслужават внимание, защото доразвиват изчерпателно и обогатяват представата за реалните тактики, които *soft power*-а използва. В някакъв смисъл той материализира тази власт, прави я видима, „разглобява“ я и дава обяснително тълкувание към съставните ѝ части, като анализира кое всъщност прави меките сили меки, и твърдите сили – твърди. Тази малка добавка към разбирането за явлениято, както самият автор

¹ Ротман е доцент по политически науки в Ritsumeikan Asia Pacific University, Oita, Japan.

посочва, „позволява по-динамична концепция и сравнение между различни типове поведение на относителна основа за мекота и твърдост“. Подобно нюансиране на държанието на играчите на международния терен е от голямо значение в изследването на международните отношения, защото позволява контролиране и оползотворяване на силите.

Така предложените форми на влияние включват: команден и военен ресурс, икономически форми на власт, определяне на дневен ред и институционален контрол, ограничение и реторика, нормативна рамка, аналитична рамка, привличане чрез *norm diffusion* и контрол над реториката и дискурса.

Индексът Soft Power 30

Индексът *The Soft power 30*² без съмнение е една интересна идея и опит да бъде проследено в метрики влиянието на първите 30 национални държави на международния политически пейзаж с най-развита мека власт. Това е класация, която се изготвя от 2015 г. насам от водещи анализатори за Центъра за публична дипломация на Университета на Южна Калифорния – организация за изследвания, анализи и професионално образование, която публикува ежегоден доклад за състоянието на активите на меката власт на водещи държави, вземайки предвид множество ресурси, които след малко ще разгледам. Обективните данни в доклада *The Soft Power 30 Report: A global Ranking of Soft Power 2019 USC Center on Public Diplomacy* са организирани в сравнителна перспектива и са оформени в подкатегории, които охарактеризират социално-икономическата картина и гравитират около 7 смислови ядра:

1/ Култура

Данните в тази подкатегория дават представа за привлекателността на културните продукти на една страна, нейното културно-историческо наследство и приносът на творческите ѝ индустрии, като се отчитат, например, брой обекти на територията на страната, признати от ЮНЕСКО за културно наследство; брой филми, които се показват на големи фестивали; брой туристи, посетили страната; големината на музикалния пазар; качеството на услугите на националния превозвач; ресторанти със звезда Мишлен; брой олимпийски медали, завоювани от професионални спортисти; брой чужди кореспонденти в страната; посещение и интерес към музейното дело и т.н., и са акумулирани от различни по големина статистически източници и информационни бази данни: Световна организация по туризъм, Международния олимпийски комитет, тематични гидове, класации и мн. др.

² [достъпно от]: <https://softpower30.com> [посетен последно на 03.09.2024].

2/ Дигиталната сфера

Тук индексът наблюдава така наречената дигитална инфраструктура и целият спектър от възможности на дигиталната дипломация, като отчита брой Фейсбук последователи например на държавния глава, министри или политически лидери извън страната, брой интернет потребители на 100 човека, ниво на дигитализация и административни услуги от електронно правителство, сигурни интернет сървъри на глава от населението, etc., като черпи данни от източници като Международния съюз по далекосъобщения, Световната банка, United Nations E-Government Knowledgebase, Facebook и др.

3/ Образование

За да се потърси моментна снимка на човешкия капитал на страната, в тази подкатегория анализаторите комбинират наблюдения например върху брой международни студенти, които се обучават на територията на страната, присъствие или неприсъствие в рейтинга на висшите учебни заведения на глобално ниво, брой публикувани научни статии в академични списания, бюджетни разходи за образователни цели като процент от БВП и ползва ресурсния капитал на източници като Статистическия институт на ЮНЕСКО, Световната банка, Times Higher Education класацията и др.

4/ Ангажираност

Този комплексен фактор се отчита през активната дейност на страната зад граница и проследява доколко развита е нейната дипломатическа мрежа в мощ на глобалното развитие, и обхваща например брой генерални консулства и посолства в чужбина, но и брой чужди посолства на територията на страната, присъствие и/или членство в постоянните мисии на международни организации, брой хора, търсещи убежище на 100 души, брой културни дипломатически мисии, страни, които гражданин може да посети без виза, седмична зрителска аудитория на държавната обществена медия и др.

5/ Предприемачество

Данните в този раздел събират сведения доколко икономическият модел на страната е привлекателен, стимулират ли се иновациите и предприемчивостта, развит ли е инвестиционният капацитет и т.н., и скицират например усещането за корупция, процента на безработните спрямо трудещите се, условията за стартиране/правене на бизнес в страната, класирането в Глобалния иновационен индекс, притока на преки чуждестранни инвестиции, високотехнологичния износ като процент от произведените стоки и др. Базиран са на

Индекса за възприятието за корупция на Transparency International, данни от Световния икономически форум, Световната банка, статистики на Конференцията на ООН за търговия и развитие и др.

6/ Управление

Това е една от най-изчерпателните подкатегории и отчита по-голям диапазон от фактори за да „тества“ ангажимента на общността към ценности като свобода, права на личността и качеството на демократичните институции, в това число (но не само) „калкулира“: брой тинк-танкове в страната, индекс за равенство между половете, брой убийства на глава от населението, размер на сивата икономика в процентно отношение спрямо БВП, свобода на словото/печата, оценка на показатели за ефективността на правителството, благосъстояние на населението, коефициента Джини – за неравенство в доходите и разпространение на богатата в обществото и т.н., като сведенията идват от мащабни източници като Програмата за развитие на ООН и доклада за човешкото развитие, Световната банка, Amnesty International, Freedom House, etc.

7/ Международно гласуване

Последната част на проучването извлича данни от гласувания/обратна връзка в областта на посрещането на туристи, националната кухня, технологични продукти, луксозните стоки, както и привлекателно място ли е страната за посещение, работа или придобиване на образование, принос към глобалната култура, и т.н.

Разбира се, гореизложеният индекс не е единственият, създаван някога за изследователски цели в полето на меката власт чрез количествени показатели. Можем да споменем много и различни екипи, които са разработвали свои методологии в процеса (The Global Soft Power Index³; Higher Education Policy Institute⁴ Soft Power Index; Rapid-Growth Markets Soft Power Index by Ernst & Young⁵; The New Persuaders:⁶ An International Ranking of Soft Power; Soft Power today: Measuring the influences and effects (проучването е поръчано на Университета в Единбург от Британския съвет) и др.

³ [достъпно от] <https://brandirectory.com/softpower/>. [посетен последно на 03.09.2024]

⁴ Независим тинк-танк, базиран във Великобритания. [достъпно от] About NEPI – NEPI. [посетен последно на 03.09.2024]

⁵ [достъпно от] eurozone_forecast_autumn2010 (skolkovo.ru) [посетен последно на 03.09.2024].

⁶ McClory, J. The new persuaders: An International Ranking of Soft Power. Report I (7 окт. 2010), Report II (12 януари 2011), Report III (3 септ. 2013) – В: Institute for Government [онлайн]: <https://www.instituteforgovernment.org.uk> [посетен последно на 03.09.2024].

И все пак, общото усещане, което остава след прегледа им, е че анализите не напускат орбитата на първоначално зададената от Джоузеф Най теоретична рамка, не се отдалечават твърде много от основополагащите стълбове, които той „побива“ и са проблематични дотолкова доколкото една част от тях представлява проучване на общественото мнение, тоест създадени са да улавят настроения, представи и перцепции, а не да работят единствено със строга социология и експертни оценки. Затова се налага пояснението, че първото обстоятелство в този процес, а именно че се дава лично мнение може да усилва субективно някои представени впечатления. Обръщам внимание и на друга променлива: усещанията за корупция, качество на живот или пък добро управление варират спрямо топоса – например, хората в развитите страни не ще дават непременно сведения, сравними с тези на хора от Третия свят, тоест условността на „входната“ емпирика трябва да бъде много добре промислена. Следва да отчетем и от кого се изготвя тази „диагностика“: преобладаващото авторство не е на академични изследователи – спектърът от участници е разнообразен и включва консултанти, лектори, експерти с опит като изпълнителни директори, политически съветници и др., което прави анализа по-широкообхватен.

Подобни аналитични опити да се отграничат конкретни сфери, през които се провежда влиянието, са диалогични в своя генезис. Защо ги наричам диалогични? Те улавят мнения и проучват възприятия, посочват ерозионни процеси в меката сила или пък спад на нейното въздействие около провеждането на кампании от различен характер, както и обратното – надигане, възходяща динамика в ролята ѝ на оформящ елемент от националния образ, като предлагат интерпретативен ключ към събитията, с които са свързани, отчитат състоянието на външнополитическия дебат и роенето на контексти. Следователно, генерираните изводи и заключенията от тези доклади могат да функционират и препоръчително, като насоки за развитие на силните и слабите аспекти в помощ на правителствата, биха спомогнали те по-добре да разбират мястото си и способността си да упражняват влияние навън, да определят приоритетите и стратегиите си.

Разглеждането на меката власт на границата на културната дипломация и международните отношения, следва да отчете и формите ѝ на употреба в публичното поле (тук говорим за локален, вътрешен контекст), също и в културните политики (има предвид културното присъствие на една страна зад граница). На този фон, формите за привличане и убеждаване трябва да се разгледат и под условията на съвременните ситуации на дезинформация, пропаганда и *fake news*, като се потърси отговор на въпроса какво всъщност е публичната информация днес, както и какво представлява публичната дипломация в дигиталното пространство.

Да се мисли обаче меката сила (умението да привличаш чрез силата и атрактивността на идеите, ценностите, идеологиите, културния капитал, обра-

зованието, социалната стабилност и национална кохезия, връзките с научното и техническо развитие и т.н.) единствено като смислов антипод на твърдата сила (военна, традиционна власт в политическото измерение на понятието), не е съвсем правилно. Двата концепта не бива да се изправят един срещу друг в изключващи се, противоположни позиции, тъй като се намират в неизбежна условност: те са *взаимозависими*. Поради този фактор повечето автори, които пишат по темата, извеждат препоръки страните да ги развиват с еднакви темпове, като се отчита по-високия капацитет на меката сила да завладява, прониква и да се разпространява. Подобно на самия културен контекст, от който е част, меката власт не е статична, тя е по-скоро динамичен процес. За разлика от твърдите тактики, тя пресича географски граници много по-лесно, упражнява влияние върху различни етноси, въздейства върху индивиди и/или групи от хора, както и цели нации, като ги свързва в колективна идентичност и в крайна сметка ги адаптира към себе си, приближава ги към първоначално замисления резултат по пътищата на менталното, не на физическото.

Именно защото културата е ценност, тя служи като компас, като филтър, като навигационен уред в международните отношения и влиза в стратегиите за сигурност. По какъв начин става това? В новата информационна ера общите интереси между държавите нарастват, тъй като, както вече споменах по-горе, свързаността е огромна и вече няма относително независими играчи, за които да не са валидни глобалните процеси по интеграция, унификация и хомогенизация. Застъпват се областите на влияние, на интереси, на цели, на системи, колкото и да се променя балансът на силите между големите цивилизационни ядра – продължава да е валидна реалността на глобалното културно различие, а оттам – и непрестанния процес по конвергенция и конфликт. Спомняме си направеното в „Сблъсъкът на цивилизациите“ от Хънтингтън допускане, че преобладаващият повод/източник за конфликти след периода на Студената война ще бъде културата (Хънтингтън, 1999). Безспорно културните различия, също религиозните прегрупирации и напрежения по оста ислям-християнство биха могли да генерират такива проблеми и се отчитат от много автори. Ако преди различията са били предимно идеологически, политически или икономически, днес се наблюдават такива и от културно естество (културни войни), но не бива да се забравя, че разговорът, диалогът между които и да било две нации, винаги е бил интеракция между две културни системи.

В литературата по въпроса (Rothman 2001, Melissen 2005, Hanes/Andrei 2015 и др.) се оформят централни въпроси, които по същество никога няма да спрат да бъдат релевантни към международните отношения – и държавните представители, натоварени с дипломатическия диалог, не бива и за ден да захвърлят тези неясноти в някое задно чекмедже на съзнанието. Това са въпроси като: конвергенцията не отвежда ли отново до конфликт, като имаме предвид, че консенсусната форма доближава две страни, стреми се да улесни

интеграцията и сближава оптиката, през която и двете страни се наблюдават една друга, но преследването на споделени интереси, допълването, започва рано или късно да допринася за вътрешна зависимост, а състезанието на глобалния терен не спира, в този смисъл конвергенцията не отвежда ли отново до конфликт?

По-доброто позициониране на страната-гост в страната-домакин е приоритет за модерната дипломация, включително на терена на дигиталното. Това позициониране се извършва по два начина, основани на двете битувачи концепции за културата във външните отношения: от една страна, чрез промоцията на нейната култура. Тук се имат предвид изкуствата: традиционното представяне на страната през нейните изявени творци, когато културната дипломация цели да създаде положителен образ на страната и да репрезентира постижения, майсторство, талант и културно наследство. И от друга страна – вече в светлината на по-широкото понятие *културни отношения* в международния обмен, когато се дава изява и се търсят сходства и/или доминация през езика, кухнята, религията, социалните навици и мн. др. на страните, които могат да способстват за изграждане на доверителни отношения.

Дотук разгледаното, логично прелива в още една връзка, изследвана от Джоузеф Най: а именно публична дипломация-мека сила (Nye, 2008). По-горе представихме ресурсите, механизмите и тактиките на действие на меката власт, но внимание трябва да се обърне и на следните въпроси: кой говори, на кого говори, успява ли да проектира достоверен свой образ по време на комуникацията, какви са начините да се изгражда репутация в глобалната политика, на кого още „говорят“ правителствата извън вътрешните, локални аудитории – и всичко това в един свят, в който информацията се бори за аудитории агресивно. „Когато хората са затрупани от обема информация, който ги залива, е трудно да решат върху какво да се фокусират. Вниманието, а не информацията, става дефицитния ресурс, и онези, които могат да отделят ценното от излишното, придобиват власт.“ (Nye, 2008: 100). Това наблюдение предполага ефективността на публичната дипломация да се измерва по това колко умове променя тя, тоест от голямо значение в международните политически комуникации е дали са проработили включените послания, какъв е крайният постигнат резултат. Трябва да имаме предвид, че тези процеси се движат „на колелата“ на изграден положителен национален образ, разпознаваема идентичност и репутация. Тоест успешното инсталиране на определени послания в международния диалог е предшествано от изграждането на легитимен образ. Политиката в новите условия „може в крайна сметка да бъде за това чий наратив печели“ (Arquilla, Ronfeldt 1999).

Тази теза се препотвърждава и от Мелисен, който се солидаризира с изводите на Най, че страните, които успешно прожектират по-атрактивни култура и идеи към света, се намират в по-изгодната позиция да доминират процеса по изграждане на международните норми. Мелисен коментира статута на

публичната дипломация като производна на меката сила и като неин инструмент, и припомня, че тя отдавна представлява съставна част от дипломатическата практика. Новото, което той предлага, е тя да не бъде мислена като остатъчен, вторичен продукт от дипломатическия диалог, а да има свое битие, затова стремежът му е за ясно диференциране на влиянието на близките понятия, които „работят“ на същия терен: *пропаганда, изграждане на национална идентичност, културни връзки*. Мелисен признава в допълнение, че много външни министерства се затрудняват да приложат концепцията в ежедневната си практика, защото все още организират комуникационните си стратегии на базата на старата традиция на пропагандиране.

Този стремеж да се отхлаби връзката между публичната дипломация и външната политика е разбираем, тъй като поставянето им под общ знаменател създава риск достоверността и репутацията на страната да бъдат увредени в хода на комуникациите ѝ с другите страни. Мелисен, разбира се, се съгласява с необходимостта двете да не бъдат развивани независимо една от друга, тъй като средносрочните и дългосрочните им цели все пак са в съзвучие. В светлината на тези негови размисления за намиране на точния дипломатически тон на хетерогенната публична сфера и успешното комуникиране на идеи, цели и политики в нея, се оформя много важното предупреждение на автора от колко голямо значение в този процес е да се уверим, че информацията се приема от реципиента, така както е била замислена.

В своя статия от 2013 г. Мира Кънева, изследовател в областта на международното право и международните отношения, се заема да нюансира аспектите на пропагандата и публичната дипломация. Текстът е озаглавен „Публичната дипломация: прикрита или разкрита пропаганда“ и дава много пояснителни разделителни линии в начините за изграждане на публичен образ на субектите в международната политика като интерпретира и коментира понятията политически маркетинг, имиджово брендиране на нации, връзки с обществеността.

Моето виждане е, че всяко едно действие на стереотипизиране на неконвенционалната дипломация (за разлика от традиционната дипломация с нейните строги правила за протокол), крие сериозния риск от придобиване на манипулативния характер на пропаганда, с неизбежните ѝ негативни конотации в съвременността. В този процес на шаблонизиране [...] пропагандата като социален контрол е проява на твърда сила. Меката сила се превъплъщава в популярната сред обществеността, но не непременно в позитивен смисъл, публична дипломация. (Кънева 2013)

Още един текст заслужава внимание когато се обговаря сливането на публична дипломация и пропагандно говорене, тоест на сливането на границите между двете понятия (Попов 2017).

Въпросът за меката сила и упражняването на въздействие ще бъде все по-актуален в следващите години и едно внимателно вглеждане в междуна-

родните процеси не би било възможно отгук нататък без отчитане на техните роля и значение. В настоящият текст широкото разбиране за културата (като социална тъкан, а и в по-тесния смисъл – когато говорим за различните културни форми и изкуствата) включва и всички останали инструменти (като образованието например). Разбирането на проблема в българската академична общност получава все повече внимание, но моето схващане остава следното: в пресечната точка на културата с политиката продължават да стоят множество неясноти, които имат нужда от обговаряне, разсъждения и целенасочена работа. Увеличаващите се международни конфликти и усложняването на международната ситуация, които за съжаление наблюдаваме, налагат и сравнително спешен порядък на тази целенасочена работа: връзката мека власт-сигурност, и мека власт-мироопазване ще бъде позиционирана на все по-централно място при последващи аналитични погледи.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Дипломатически институт. (2017) *Публична дипломация и комуникационна политика на Европейския съюз*. Учебно помагало. 2017. Ред. Федя Филкова-Кънчева. София: Дипломатически институт [Diplomaticheski institut. (2017) *Publichna diplomatsia i komunikatsionna politika na Evropeyskia sayuz*. Uchebno pomagalo. 2017. Red. Fedya Filkova-Kancheva. Sofia: Diplomaticheski institut].
- Доуърти, Дж. Пфалцграф Младши, Р. (2004) *Теории за международните отношения*. София: Атика. [Douarti, Dzh. Pfaltsgraf Mladshi, R. (2004) *Teorii za mezhdunarodnite otnoшения*. Sofia: Atika].
- Кисинджър, Х. (1997) *Дипломацията*. София: Книгоиздателска къща „Труд“. [Kisindzhar, H. (1997) *Diplomatsiyata*. Sofia: Knigoizdatelska kashta „Trud“.]
- Кънева, М. (2013) Публичната дипломация: прикрита или разкрита пропаганда? *Международни отношения*, година XLII, бр. 3, 2013, 73–92. [Kaneva, M. (2013) *Publichnata diplomatsia: prikrita ili razkrita propaganda? Mezhdunarodni otnoшения*, godina XLII, br. 3, 2013, 73–92].
- Карабоев, П. (2022) „Медведев: Контактите с други държави – през мерника на оръжейна оптика“ В: *Дневник*, 26 февруари 2022 г., достъпно от: https://www.dnevnik.bg/sviat/2022/02/26/4317030_medvedev_dulboko_sum_bezrazlichen_kum_sankcii_i_zabrani/ [посетен последно на 10.10.2024 г.] [Karaboev, P. (2022) „Medvedev: Kontaktite s drugi darzhavi – prez mernika na orazheyna optika“ V: *Dnevnik*, 26 fevruari 2022 g., dostapno ot: https://www.dnevnik.bg/sviat/2022/02/26/4317030_medvedev_dulboko_sum_bezrazlichen_kum_sankcii_i_zabrani/ [poseten posledno na 10.10.2024 g.].
- Най, Дж. (1998) *Международните конфликти: теория и история*. София: Прагма. [Nay, Dzh. (1998) *Mezhdunarodnite konflikti: teoria i istoria*. Sofia: Pragma.]
- Попов, Здр. (2017) „Що е публична дипломация?“ В: *Публична дипломация и комуникационна политика в контекста на Европейския съюз*. София: Дипломатически институт. [Popov, Zdr. (2017) „Shto e publichna diplomatsia?“ V: *Publichna diplomatsia i komunikatsionna politika v konteksta na Evropeyskia sayuz*. Sofia: Diplomaticheski institut].

- Фукуяма, Фр. (2006) *Краят на историята и последният човек*. София: Обсидиан.
 [Fukuyama, Fr. (2006) *Krayat na istoriyata i posledniyat chovek*. Sofia: Obsidian.]
- Хънтингтън, С. (1999) *Сблъсъкът на цивилизациите и преобразуването на световния ред*. София: Обсидиан. [Huntington, S. (1999) *Sblasakat na tsivilizatsiite i preobrazuvaneto na svetovnia red*. Sofia: Obsidian].
- Gray, C S. (2011) *Hard power and soft power: the utility of military force as an instrument of military force as an instrument of policy in the 21st century*. Strategic Studies Institute, US Army. War College. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/resrep11431>. Accessed 30 Dec. 2023.
- Haneş, N. and Andrei, A. (2015) *Culture As Soft Power In International Relations*. International conference KNOWLEDGE-BASED ORGANIZATION, vol.21, no.1, 32-37.
- Melissen, J. (2005) *Wielding soft power: the new public diplomacy*. Clingendael: Netherlands Institute of International Relations.
- Nye, J S. (1990) Soft Power. *Foreign Policy*, no. 80, 153–71.
- Nye Jr, J S. (2008) Public diplomacy and soft power. *The annals of the American academy of political and social science* 616.1: 94–109.
- Rothman, S B. (2011) Revising the soft power concept: what are the means and mechanisms of soft power? *Journal of Political Power*, 4, 1: 49–64.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

ФЕНОМЕНОЛОГИЧНАТА АНТРОПОЛОГИЯ. ПРОБЛЕМИ И КОНТЕКСТИ

ПАУЛА АНГЕЛОВА

Настоящият текст изследва комплексната и парадоксална връзка между феноменологията и антропологията, която Хусерл ни завещава. Остават ли двете просто две антиномични понятия в Хусерловата феноменология, или късното му наследство крие в латентна форма една оригинална програма на феноменологична антропология от трансцендентален порядък? Това са основните въпроси в центъра на настоящия текст. В първата част на изследването ще бъде разгърната една историческа реконструкция на зараждането на феноменологичната антропология на базата на Хусерловата феноменология. Втората част предлага един алтернативен поглед към дискусията между Хайдегер към Хусерл в контекста на съвместната им работа по статията „Феноменология“ за *Encyclopaedia Britannica* през 1927 г. В този контекст ще бъде засегната и сърцевината на редица въпроси около феноменологичната антропология, която поставя на преден план модуса на човешкото битие и възможните проблеми пред една антропология, която не би могла да се удържи в класическото понятие за феноменологията като строга наука.

Ключови думи: феноменологична антропология, трансцендентална персона, Dasein, Хусерл, Хайдегер

PHENOMENOLOGICAL ANTHROPOLOGY. PROBLEMS AND CONTEXTS

Paula Angelova

This research explores the complex and paradoxical relationship between phenomenology and anthropology that Husserl bequeathed to us. Do the two remain simply two antinomic concepts in Husserl's phenomenology, or does his late legacy harbor in latent form an original program of phenomenological anthropology of a transcendental order. These are the main questions at the centre of this study. The first part will unfold a historical reconstruction of the emergence of phenomenological anthropology on the basis of Husserl's phenomenology. The second part offers an alternative reading of the discussion between Heidegger and Husserl in the context of

their joint work on the article “Phenomenology” for the *Encyclopaedia Britannica* in 1927. In this context, the core of a number of issues surrounding phenomenological anthropology will be touched upon, foregrounding the being modus of human existence and the possible problems facing an anthropology that could not be restrained within the classical notion of phenomenology as a rigorous science.

Keywords: phenomenological anthropology, transcendental person, Dasein, Husserl, Heidegger

„Следователно феноменологията е в много по-малка степен повторно добиване на една стара рационална ориентация на Запада, отколкото точно формулирана и чувствителна констатация за големия разрыв, настъпил в съвременната *епистема* на границата между XVIII и XIX век.

Ако тя е свързана с нещо, то е [...] с въпроса за начина на съществуване на човека и за неговата връзка с немислимото.“
(Фуко, 1992: 435–436)

Дали в съвременен контекст феноменологията и антропологията остават две антиномични понятия? Къде биха могли да се срещнат техните оси въпреки анти-антропологичния патос, който се открива при Хусерл още от *Логически изследвания* (1900)? Това са основни въпроси на във фокуса на този текст, който има за две основни цели. Първо, да набележи историческите контексти на развитието на феноменологичната антропология и нейните залози в късната Хусерлова феноменология, с което този опит не по-малко имплицира и отказа от редуциране на феноменологията до просто повторение на епистемологичния проект на Модерността. Второ, да предложи един алтернативен прочит на дискусията на Хусерл и Хайдегер в контекста на съвместната им работа по статията „Феноменология“ за *Encyclopaedia Britannica* през 1927 г.

ИСТОРИЧЕСКИ КОНТЕКСТИ НА ФЕНОМЕНОЛОГИЧНАТА АНТРОПОЛОГИЯ

Тук са необходими някои исторически бележки, започвайки с контекста на френския дебат около възможността или отхвърлянето на подобен проект в края на 60-те години. Споменатият период е силно доминиран от „анти-хуманистични“ настроения които едва през последните 20-години отслабват във френското философско пространство (Срв. Ferry, Renault: 1988; Dastur, 2015: 28–45). Вследствие на което то отново стои пред завръщането на антропологичната проблематика в контраст на течението на „мисълта от 1968 г.“ с нейния силно подчертан ницшеански уклон. Ключови в това течение са фигурите на Фуко и Дерида. През 1980 г. темата на колоквиума в Серизи – ключово събитие за хуманитаристиката във Франция – е „Целите на човека“ [Fins de l’homme]. След смъртта на Бог, още през 1966 г. в *Думите и нещата* Фуко обявява също и тази на човека. Ако Фуко критикува феноменологията по ли-

нията на нейния картезианизъм и трансцендентален фундаментализъм в края на 60-те години, то в един по-ранен момент през 1954 г. е публикуван неговият предговор към френското издание на *Сън и екзистенция* (1930) на Бинсвангер – един ранен текст на швейцарския психиатър, смятан за манифест на феноменологичната антропология. Предметната траектория на младия Фуко през 50-те години, която задава посоката в споменатия предговор наред с текстовете му *Душевна болест и психология* (1954/1962), се вписва в т.нар. *екзистенциално течение* в психопатологията. Последното е известно днес именно като *феноменологична антропология*.

В периода между 1952 г. и 1955 г. френският философ активно се занимава с екзистенциалния подход към душевната болест. През тези три години той води три курса в Лил, съответно – „Познанието на човека и трансценденталната рефлексия“ (1952/1953); „Феноменология и психология“ (1953/1954); „Феноменологията и Бинсвангер“ (1954/1955). А Бинсвангер заедно с Роланд Кун, друг швейцарски психиатър, са в центъра на движението, което се опитва да реформира психиатрията в съответствие с принципите на „всеобхватна медицина“ от антропологично естество. В съчиненията на Бинсвангер от 30-те години водещата идея е, че познанието не само на болния човек, а на цялото човешко същество трябва да бъде задача на медицината. Следователно медицината необходимо се полага в пределите на антропологичното познание. В курса си върху феноменологията на Бинсвангер, Фуко изследва смисъла на болестта в рамките на цялостната лична история. Следователно патологичните явления с техния израз трябва да бъдат разбирани като нови форми на биване-в-света – това е и тематичната сърцевина на курсовете на Фуко от периода му в Лил. Във второто преработено издание от 1962 г. на *Душевна болест и психология* Фуко (2006: 8) формулира една противоположна на феноменологичната антропология теза: „Ние бихме искали да покажем, че коренът на душевната патология не трябва да бъде търсен в някаква ‚метапатология‘, а в определено исторически ситуирано отношение на човека към лудия човек и към истинския човек.“ С други думи, душевната болест не може да бъде редуцирана до изначален органичен или екзистенциален феномен, а е конституирана в контекст от определени исторически условия. За Фуко Бинсвангеровата аналитика остава в плен на „философския демон“, а неговата методологическа рефлексия резултира в метафизична спекулация. През 60-те години критиката на Фуко е прицелена на първо място срещу хуманизма, екзистенциализма и метафизиката на субективността, а влиянието на Хайдегеровата аналитика на крайността върху него не може да бъде пропусната (Срв. Basso, 2016: 263–278).

През 1968 г. в изнесения в Ню Йорк доклад „Целите на човека“, Дерида продължава анти-хуманистичната критика, но този път насочена по-скоро към сърцето на феноменологичното движение –, а именно Хусерл и Хайдегер. Дерида дава историческо описание на ситуацията, в която се намира френс-

ката мисъл като период на връщане на антихуманизма и антиантропологизма след хуманистичната вълна в пика на екзистенциализма. Дерида (Derrida, 1972: 142) обръща внимание на френската критика на антропологизма, която се насочва срещу Хегел, Хусерл и Хайдегер и в която съвременниците му смесват не само Хусерл, но и Хегел и Хайдегер със „старата хуманистична метафизика“. Той предлага един нов прочит, в който се крие възможността за „освобождане“ на човека у тримата мислители. Френският философ подчертава своето скъсване с *phainesthai*, свързана с една телеология на разума у Хегел и Хусерл, изтъквайки, че критиката на емпиричния антропологизъм у Хусерл още през 1900/1901 е само затвърждаване на един трансцендентален хуманизъм. Дерида се дистанцира от Хайдегерианската херменевтика, където въпросът за явлението е неразделен от „мисълта за присъствието“, която не е нищо друго освен разгръщане на мисълта за собствено човешкото. И все пак противоположно на съвместното обявяване от страна на Дерида и Фуко в края на 60-те на „близкия край“ на това „неотдавнашно изобретение“ (Derrida, 1972: 131), което е човекът, антропологията и хуманитарните науки са все така изправени пред необходимостта от осмисляне на човешката екзистенция днес, а феноменологията остава актуална с антинатурализма си, който я прави силен опонент срещу парадигмата на невронауките, редуциращи духа до невро-когнитивни процеси¹.

Феноменологичната психиатрия започва обаче развитието си още през 20-те години на XX век, отхвърляйки картезианската разлика между *psyche* и *soma* (Срв. Mesnil, 1994: 643–664). Феноменологико-антропологичният подход е водещата линия в работите на Ервин Щраус, Виктор Емил фон Гебзател и Ойген Минковски². С публикацията на първия си сборник от статии през 1947 г. Бинсвангер затвърждава феноменологичната антропология като критика на сциентизма и натурализиращия биологизъм, както и на есенциалистки философски тенденции, редуциращи човека до дух, живот, природа и т.н. В изследването на човешката психопатология се комбинират феноменология, психология и психоанализата на Фройд. Наред с тях *Dasein*-анализата на Хайдегер играе също фундаментална роля в конституирането на методологията на феноменологичната антропология в практическия контекст на психиатрията. В *Цоликонските семинари* подчиняването на онтичната антропо-

¹ Пример за това са работите на немския психиатър и феноменолог Томас Фухс и разработваната от него феноменологична антропология на въплътената екзистенция. Срв. Fuchs, 2020.

² Тук е важно да споменем следните основополагащи текстове за феноменологичната психопатология от тези психиатри: Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie* (1935), Viktor Emil von Gebzattel, *Prolegomena einer medizinischen Anthropologie* (1954), Eugène Minkowski, *La Notion de perte contact vital avec la réalité et ses applications en psychopathologie* (1926) и *Le Temps vécu. Étude phénoménologique et psychopathologiques* (1933).

логия на *Dasein*-анализата като разкриване на фундаменталната структура на *Dasein* се разглежда като възможност за една антропология на патологията „артикулирана според аналитиката на *Dasein*“ (Heidegger, 2010: 189). Именно последната е особено важна за втория период на Бинсвангер. Едно връщане към Хусерл под формата на задълбочаване на трансценденталния анализ на пасивните синтези, които взимат предвид формите на човешкото у човека, кристализира като нова форма на феноменологичната антропология в третия период на Бинсвангер, както подчертава Форестие (Forestier, 2015: 38–29).

Феноменологията остава мястото на раждане на немската философска антропология в първата половина на XX век. Шелер, Плеснер и Ландман се придържат към антинатурализма като методологически императив на феноменологичната теоретизация в своето програмно изследване на „ситуацията на човека в света“³. В опозиция на „дехуманизиращите“ подходи на феноменологията, били те под формата на Хусерловия епистемологичен фундаментализъм или на Хайдегеровия въпрос за смисъла на Битието, следващите поколения на феноменологичното движение преработват значително Хусерловото наследство, довеждайки го до неочаквани посоки и по този начин откриват методологически ресурси за една рефлексия върху човешкото като въплътена екзистенция в нейната непромисленост.

От онтологията на света на живеенето през генетичните анализи на интерес-субективността, телесността и възприятието до екзистенциалната аналитика на *Dasein*, Сартр, Мерло-Понти, Левинас, Блуменберг и Рикьор разширяват спектъра на антропологичните проблеми на феноменологията, излизайки отвъд периметъра на основаването ѝ като *строга наука*. Феноменологичната антропология се оформя като изследване на човешката фактичност, а феноменологията като метод и описание на това, което „се случва“ в опита, осцилира между полюса на антропологичното разнообразие в рамките на регионалните онтологии и този на трансцендентално-генетичен анализ на генезиса на човешкия въплътен опит в контакта със света и другия. Феноменологичният зигзаг между различните архитектурни регистри на опита открива и неговите условия за възможност като моменти на човешката екзистенция. Разработките на феноменологичната антропология се докосват до „структурите“ на фактичността и до „праговете“ на човешкото, преминавайки отвъд осъществения опит и трансценденталната ейдетика. Изплъзнали се от методологическите възможности на човека върху самия себе си, доколкото той винаги е догматично ситуиран, анализите на отделните случаи на различни феноменологично-антропологични фигури реституират всеки път трансвъзможни систематични конфигурации на човешката фактичност според тяхната

³ Оригинален прочит на историческия контекст на зараждането на философската антропология и връзката ѝ с Хусерловата феноменология предлага Димитри Гинев в своя *Послеслов* към 3-ти том на „*Идеи в културологията*“. Сrv. Гинев 1998: 418–450.

кохерентност и пластичност. В този смисъл, феноменологията е продължение на *практиката* на мисленето като рефлексивност, даваща достъп до феноменологични проблеми и въпроси, които обаче остават релативни за нейния оперативен и методологически статус. Тя се разгръща под формата на *mathesis* на нестабилността, както я описва Ришир (Richir, 2000: 120), която следва самата феномализация на въплътения човешки опит, оставайки несводима до онтология или метафизика.

ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНАТА ПЕРСОНА И *DASEIN*

Връщайки се назад към самото Хусерлово наследство, от съществено значение остава изясняването на измерението на неговата критика срещу антропологизма в светлината на проекта му. Обосноваването на обективността на познанието и на феноменологията като строга наука и нова форма на философия е главна цел на Хусерл до края на живота му. В тази перспектива критиката на релативизма, психологизма и антропологизма следват логично. В *Логически изследвания* (1900/1901) – първото програмно феноменологично произведение – Хусерл разгръща тази си критика в първия том от *Изследванията* (респ. в *Пролегомена към чистата логика*), където пише:

Какво определя това единство [на науката] като антропологично и особено какво го определя като психологическо, не представлява интерес тук. По-скоро се интересуваме от това, което прави науката наука и това във всеки случай не е психологическата или изобщо реалната връзка, в която се враждат мисловните актове, а определена обективна или идеална връзка, която им набавя единна предметна връзка, а в това единство също и идеална валидност. (Hua XVIII, 230).

С други думи, логическите същности са напълно независими от човешкия дух и могат да съществуват без него, доколкото те не са крайни продукти на исторически или психологически генезис.

Десетилетие по-късно *Въведението на Идеи I* (1913) вече е белязано не само от определен трансцендентализъм, но и от „идеалистичен“ обрат в сравнение с неутралността на *Логически изследвания*. Трансценденталният идеализъм на Хусерл не означава обаче, че центърът на трансценденталните структури става човекът. Хусерловата критика е насочена не само към емпиричния трансцендентализъм, но и към трансценденталния психологизъм. Под последния трябва да се има предвид Хайдегеровата екзистенциална аналитика, в която Хусерл (Husserl, 1993: 23, 137) вижда само „философска антропология“, което се чете от бележките му по полетата на *Битие и време*. Тъкмо приключил с прочита на *Битие и време*, Хусерл (1968: 41) споделя в кореспонденцията си до Ингарден, че Хайдегеровият проект не би бил съвместим с неговата феноменология както от методологична гледна точка, така и от съдържателна. Друг значителен момент в критиката на Хусерл срещу

философската антропология е известният доклад, изнесен през юни 1931 г. пред Кантовото общество във Франкфурт, носещ заглавието „Феноменология и антропология“, в който Хусерл повтаря същото твърдение.

Между двете Световни войни, антропологизмът триумфира според Хусерл в сърцето на феноменологичното движение. Неговите представители са под силното влияние на историцизма и релативизма на Дилтай, а за Хусерл опитът да се фунда философията единствено на базата на „човека и в доктрина за същността на неговото светово-конкретно *Dasein*“ (Hua XXVII, 164) е напълно изключен. Проблемът за релативизма е неизменно свързан с човека и човешкото Его като светови реалности в естествената нагласа. С осъществяването на трансценденталната редукция се открива абсолютното битие на трансценденталното съзнание, което е не-персонално и без отношение към човека. Тази теза вече е кристализирала в *Идеи I* (1913), където Хусерл синтезира, че

[...] можем да мислим едно съзнание без тяло, колкото и парадоксално да звучи, дори без душа, едно не-персонално съзнание, т. е. един поток от преживявания, в което не се конституират интенционалните емпирични единства на тялото, душата, емпиричния персонален субект и където всички тези понятия на опита, и с това този [поток] на *преживяването в психологичен смисъл* (като преживяване на някой човек, на едно одухотворено Аз) губят своето основание и валидност. (Hua III/1, 119).

С това се открива и цялата бездънна проблематика около трансценденталната субективност и трансценденталното его в така критикувания трансцендентален идеализъм на Хусерл. Наред с това с пълна сила се поставя и проблемът за феноменологията като трансцендентална философия, която може да се обоснове единствено в съзнание от трансцендентален порядък. Какъв е статутът на тази трансцендентална субективност? Не е ли тя просто абстракция с изключително бедно съдържание? В този дух са критиките на Хайдегер към Хусерл в контекста на работа им по статията „Феноменология“ за *Енциклопедия Британика* в край на 30-те години на ХХ век. Цялата дискусия между тях разкрива и сърцевината на редица въпроси около една Хусерлианска феноменологичната антропология, която поставя на преден план модуса на човешкото битие. Себастиан Луфт (Luft, 2011: 126-158) предлага продуктивна реконструкция на понятията *Dasein* у Хайдегер и „трансцендентална личност“ у Хусерл, набелязвайки основни проблеми в Хусерловата феноменология, които биха повдигнали възражения около една феноменологична антропология, оставаща в рамките на класически разбраното Хусерлово наследство и проект.

Взет в своята конкретика и фактичност *Dasein* е изходната точка за Хайдегер, която осигурява достъп към въпроса за Битието, а този въпрос е и самата цел на проекта му от 1927 г. През същата година се разгръща и последният дебат между Хусерл и Хайдегер преди техния разрыв по повод на споменатата статия.

Хусерл се обръща към бившия си асистент за помощ относно въпросния текст, който трябва да изложи програмно какво е феноменологията. Хайдегер вече се е дистанцирал във възгледите си по отношение на феноменологичния метод. Това отдалечаване кристализира в определени пасажии в *Марбургските лекции* и преди всичко в § 7 параграф от *Битие и време*, където той дефинира лаконично феноменологията като формален метод да се наблюдават нещата по начина, по който те се явяват и с това се разкрива непосредствената им връзка със съзнанието. Хайдегер напълно разделя феноменологията от трансценденталния регистър на съзнанието, който за Хусерл е ключов в основата на проекта му. С това ученикът на Хусерл успява да апропира феноменологията в *Битие и време*, избягвайки тематизацията на съзнанието. Тематизиран е обаче *Dasein*. Хайдегер е далеч от намерението да осъществява *Битие и време*, разгръщайки повторно каквато и да било вариация на рефлексивната философия или на трансцендентален идеализъм. Въпреки това водещата теза на Луфт (Luft, 2011: 128) е, че парадигмата на „субективността“ е налице не само у Хусерл, но е от значение и през „феноменологичната декада“ на Хайдегер (1919–1929). За немския изследовател Хайдегериянската херменевтика на фактичността в първата част от *Битие и време* представя най-малкото минимално описание на това, което е човешкият субект, независимо от *Въведението* на *Битие и време*, основано на Хайдегеровата интенция за преодоляване на Западната метафизика

Луфт удържа тезата си, привеждайки двойния аргумент, че „парадигмата“ на субективността се разиграва като методологическо фундиране, което от една страна резултира в основаване на ейдетична наука на съзнанието у Хусерл и от друга страна в нова онтология, която тематизира Битието у Хайдегер. Именно различното схващане на субективността е причината за полемиката и разрива на отношенията им в контекста на съвместната им работа около статията за *Енциклопедия Британика*. За Хусерл, Хайдегеровото отдалечаване от феноменологията в неговия проект за херменевтика на фактичността е разбрано като „антропологизъм“, а критиките от страна на Хайдегер са насочени срещу Хусерловото понятие за трансцендентален субект и неговото съдържание в коментари върху плана на въведението за *Енциклопедия Британика*. Появата на понятието за „трансцендентална персона“, което Хусерл използва след време в някои от късните си ръкописи неизменно адресира отново тези критици⁴. За Луфт именно това понятие формира изходния момент за новия прочит на Хусерловата позиция и в максимална степен оперира като отговор към критиката на Хайдегер. Без съмнение трябва да признаем, че Хусерл е бил доста далеч от правилно разбиране на *Битие и време*.

⁴ Тези ръкописи, които са сърцевината на анализите на Луфт, са издадени през 2002 в *Husserliana XXXIV, Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926–1935)*. Това е томът, който е посветен на късните разработки върху феноменологичната редукция.

Ключовата разлика в понятието за *субективност* у Хайдегер и Хусерл, която довежда до техния разрыв може да се синтезира в следните положения. От една страна, за Хайдегер понятията съзнание и субективност остават в рамките на концептуалния философски апарат натоварен изцяло от традицията на Западната метафизика. Не само вписано в традицията на картезианизма, но и в рамките на трансценденталната философия, Хусерловото понятие за субективност попада централно под прицела на Хайдегеровата критика на *Битие и време*. За Хайдегер Хусерловият субект представлява най-високата точка на абстракция на Декартовото *cogito*, с което тя отвеща регресивно до самия генезис на западния епистемологичен субект в аристотелианския *hypokeimenon* [подлежащо]. От друга страна, *Dasein* на Хайдегер – „битието-тук“ – е понятие за онази екзистенция, която сме самите ние като грижещи се и крайни същества. Дистанцията между *Dasein* и Хусерловата телеологично схващане за субективност, което става самото безкрайно поле на изследване достъпно чрез потенциално безкрайна рефлексия, е несъмнено прекалено голяма. В класическата трактовка на това различие и не без известна легитимност, можем да твърдим, че Хайдегерианската концепция е под знака на прагматично ориентирана философия на субективността, докато Хусерловият подход е доста теоретичен. И въпреки че подобен прочит крие опасностите на генерализацията и определено опростяване, той остава и най-разпространеното схващане на споменатото концептуално различие у двамата философи. Както подчертава и Луфт (2011: 130), това е и прочитът на самия Хусерл. Отвъд това опростяване можем да приемем следните два варианта – една *феноменология на субекта* в Хайдегеровото разгръщане на практическото измерение на *Dasein* в отнасянето му към света, другите и себе си; феноменологична разработка на фундаменталните характеристики на трансценденталната субективност, разкриващи се на базата на една ейдетична наука чрез ейдетичната интуиция (респ. наглед) у Хусерл. Така за Хайдегер феноменологичното мото „Назад към самите неща“ би било самото връщане към конкретния смисъл на човешката екзистенция в нейната конкретика и фактичност. Подобна посока можем да видим обаче и в късния Хусерлов проект за една онтология на жизнения свят със забележката, че фокусът на Хусерл върху основаването на науката води неизменно до отдалечаването от регистъра на конкретиката, при която Хайдегер винаги вече е (Срв. Luft 2011: 130).

В рамките на *Идеи II*, текст многократно редактиран, както на самия Хусерл, така и на Едит Стайн и Лудвиг Ландгребе между 1912 и 1928 г., се въвеждат понятията „персона“ и „персонален свят“. В този ранен контекст Хусерл вече работи в посока, която по-късно намира развитие в идеята за „трансцендентална персона“. Именно цялата „конкретика“ на субективността и света дават подтик за преформулиране на класическото понятие за трансцендентална субективност в това на „трансцендентална персона“. Последното се появява обаче спорадично на няколко пъти в личните му непубликувани ръкопи-

си. За Лүфт важноста на това понятие се състои в универсалността му като резултат от откритието на положението, че трансценденталната субективност е винаги вече интересубективна⁵. Последното означава, че пълнотата на конкретното битие на личността се добива единствено в трансценденталната ѝ тематизация, но за Хусерл фундаменталната онтология на Хайдегер е далеч от това да е трансцендентална. Атаката на Хайдегер срещу Хусерловия трансцендентален идеализъм е причината за Хусерл след разработките върху понятието персона в *Идеи II* да продължи работата върху него (Срв. Ниа IV, 332–376). И все пак Хусерл твърди, че неговият идеализъм е съвместим с един силно изразен реализъм. За Хайдегер Хусерловото Его остава обаче едно изцяло абстрактно битие, което е далеч от конкретиката на човешката екзистенция във всекидневния живот. И ако за Хайдегер локусът на *Dasein* е „усреднената всекидневност“, Хусерлианската абстрактна субектност е продукт на теоретичния му подход. Хусерл пропуска цялата фактична крайна човешка екзистенция. И този пропуск е не само на Хусерл, но и на цялата Западна метафизична традиция, които са забравили въпроса за битието и преди всичко за човешкото битие като *екзистенция*, която разбира себе си и света в своята екстатична захвърленост. Само херменевтиката на всекидневната фактичност на *Dasein* може да доведе до разбирането на истинното човешко битие, дори и неговият първичен модус на битие да е неавтентичен.

За Хайдегер обаче Хусерловото понятие за субекта като трансцендентално Его подминава въпроса относно начина на битие [*Seinsweise*] на субекта и на света, в който той живее и същевременно оставя без отговор питането, дали трансценденталното Его е същото или различно от неговата фактична светова противоположност. Хусерл утвърждава разликата, че субектът като трансцендентално Его е винаги различен от всяка друга светова същност. И тази битийна разлика от всяка друга същност е налична, но остава извън периметъра на Хусерловите изследвания. Хайдегерианският въпрос за битието на субекта – в опозиция на модуса на битие на същностите, дадени като налични [*vorhanden*] и подръчни [*zuhanden*] – е обаче възможен на базата на Хусерловото откритие. В този смисъл Хайдегер представя не толкова една критика към Хусерл, а иманентна модификация на извода му (Срв. Luft 2011: 134).

Освен адресираната неяснота на онтологичния статут на трансценденталното Его, вторият аспект на критиката на Хайдегер е насочен срещу Хусерло-

⁵ „Ситуацията се усложнява обаче, щом си дадем сметка, че субективността е това, което е, а именно – конститутивно функциониращ Аз – само в интересубективността. Във връзка с гледната точка „Аз“ това означава новите теми на синтеза, който засяга по специфичен начин Аз и другия Аз (всеки чисто като Аз), за Аз-Ти-синтеза и също така, но още по-сложно за Ние-синтеза. Това по някакъв начин отново е временеене, а именно синхронност на конституцията на личността (чисто Азов) хоризонт, в който всеки Аз чувства себе си. Това е универсалната социалност (в този смисъл – ‘човечеството’) като ‘пространство’ на всички Аз-субекти.“ (Хусерл, 2005: 200). Срв. Хусерл 2005: 213–216.

вия феноменологизиращ агент, който е въввлечен в анализа на Егото – „незаинтересования наблюдател“. Хайдегер от своя страна е наясно, че в контекста на неговото изследване анализиращият агент трябва също по някакъв начин да има дистанция от собствената си вплетеност в света, доколкото става дума за един и същ *Dasein* – този, който живее „естествено“ и в друг момент философизира. Хайдегер иска преди всичко да преодолее дихотомията теория-практика. Една интенция, която е и източник на критиката му срещу Хусерловата феноменология като строга наука, доколкото научното теоретизиране резултира в „най-голямото възможно елиминиране“ на ситуацията, която е преди всичко конкретната ситуация на *Dasein*. Критиката срещу „незаинтересования наблюдател“ е прицелена в Хусерловата прекалено абстрактна методология по отношение на въпроса за субекта. Следователно поради откъснатостта на „незаинтересования наблюдател“ Хусерл не може да достигне до „световостта“ на света и световата вплетеност на човешкото същество в конкретните ѝ модуси. Този аспект е и част от критиката на Мерло-Понти (Merleau-Ponty, 1945: VIII), който поставя въпроса кой е в състояние да осъществи трансценденталната редукция освен един абсолютен безтелесен дух.

Не осъществимостта на трансценденталната редукция, а методологическата интенция, която въвлича фигурата на „незаинтересования наблюдател“ в трансценденталната редукция, е от значение в този контекст. Статутът на „незаинтересования наблюдател“ е в тясна връзка с възможността да се заскоби естествената нагласа (като неререфлективна наивна нагласа на ежедневното ни битие). За това е необходим трансцендентален обрат под формата на феноменологична редукция. Последната е необходимата промяна от естествена в трансцендентална нагласа, съпътствана от преход от наивността на субекта, за който съществуването на света (генералната теза) е неоспоримо, в осъзнатостта на трансцендентално Его, което преживява света. С това трансценденталното Его е агентът, който „конституира“ света в интенционални актове. Въпреки че трансценденталният обрат прави възможна рефлексията върху естествената нагласа, тази методологическа стъпка изключва възможността за действително разпознаване на конкретиката на сферата на „естествената нагласа“. Следователно Хайдегеровата *фактичност* на *Dasein* имплицира по-радикална критика срещу един от фундаменталните принципи на теоретизиращата Хусерлова феноменология, който крие прекалена абстрактност на анализите в резултат, на което не би могло да се постигне истинско феноменологично описание на човешкото същество като екзистиращо в света. С други думи, от гледна точка на Хайдегер Хусерл никога не достига до „самия субект“. Най-високата точка в критиката на Хайдегер е невъзможността за провеждането на разликата между „светова“ и трансцендентална субективност у Хусерл. В резултат на тези критики Хайдегер се отказва от трансценденталната феноменология като теория, която започва едва след скъсване с „естествената нагласа“.

В светлината на развитието на Хусерловите понятия за интенционалност и конституция се очертава оперативното съдържание на концептуализирането на „трансценденталната персона“ като конкретно единство, конституиращо света (Срв. Luft, 2011: 135–136). Силният антинаaturalизъм на Хусерл изключва обективистката нагласа като възможност за изследването на субективността, в което тя да бъде подведена под каузалните категории на точните науки. Нагласата трябва да е от първо лице, а не от трето лице, т. е. персонална. Поради това анализа на субективността може да се осъществи правилно „отвътре“. Този опит „отвътре“ е субективният опит за света, който трябва да се тематизира от феноменологията като *строга наука* за субективното. Ако светът е винаги вече даден по определен начин, то феноменологията трябва да анализира и категоризира тези начини на даденост [Gegebenheitsweise]. Хусерл разработва научността на персоналната нагласа в контраст на обективиращата нагласа на точните науки по линията на обосноваването на феноменологията като ейдетична наука за трансценденталното съзнание. Строгостта на ейдетиката произлиза от нейната истинност и валидност за всяко съзнание или субект по всяко време. Ейдетичните закони от своя страна са законите на духа в противовес на каузалните закони на природата. Хусерл отличава ейдетичната наука за съзнанието от емпиричната психология, чиято перспектива също е в първо лице. Последната е заплашена от психологизъм, доколкото изследва човешката психика в нейните случайни диспозиции, а не психологическите състояния като такива, което резултира в релативизма на описанието на фактическото съзнание, доколкото последното е с относителен характер за случайния човешки субект. Следователно в рамките на трансценденталната нагласа се осъществява изследването на условията на възможност на съзнанието като такова, а не на някой отделен вид съзнание.

Фундаментален момент на Хусерловата феноменология е положението, че това съзнание е винаги вече въплътено и схванато чрез интенционалността. Съзнателният живот е интенционален във всеки аспект на опита в света. Следователно Хусерловата парадигма за интенционалността задава рамката на зрялата му теория за трансценденталната конституция на света като цялост. Всички начини на съзнателен въплътен живот, било в познавателен, афективен, интелектуален, емоционален, познавателен, волеви и т.н. регистър на света, попадат в рубриката на конститутивен анализ в ейдетиката на съзнанието в рамките на която Хусерл типологизира различните интенционални актове. И в тази перспектива „трансценденталната персона“ е адресатът на конститутивната проблематика в генетичната феноменология. Именно това понятие става полюс на цялата конкретика и пълнота на съзнателния отговорен агент, който се намира винаги вече в една социална среда с учредени правила и други субекти, а той самият преживява най-многообразните състояния на емоции, колебания, очаквания, разочарования и пр. във въплътеното си съществуване. Трансценденталната персона е полюсът, в който се обединяват

всички междинни конститутивни нива и тя е самата пълнота на смисловата конституция. Всеобеманият конститутивен опит във всичките му разклонения необходимо изисква разширяването на разбирането за трансценденталното Его до трансцендентална персона.

Така трансценденталното разбиране за личността съдържа необходимо условията, върху които се базира опитът на света (напр. телесността, интенционалността, време-съзнанието и пр.). Трансценденталният инструментариум, който е в действие при анализите на субективността, е неприложим към дадените в естествена нагласа предмети, с което предмет на трансценденталната феноменология е откритото чрез трансценденталната редукция трансцендентално поле на (интер)субективността. С разширяването на обсега на феноменологичното изследване до това поле през 30-те години на XX век трансценденталната феноменология неизменно става трансцендентален емпиризъм, т.е. позитивна дескриптивна наука на трансценденталния живот.

Луфт (Luft, 2011: 140–141) заключава, че трансценденталната персона е всъщност човешкото същество в най-широко измерение, което предполага необходимо в генезиса си трансценденталната интерсубективност. В тази сфера фактичният човешки живот е актуално привеждане на различни ейдетични потенциалности, а ейдетичните закони на трансценденталния живот са валидни независимо от фактичната даденост на живота. Пълнотата и целостта на трансценденталната персона за Луфт се състои именно в тези потенциалности и актуалности. Следва логично въпросът, каква е разликата между персоната в света и тази в трансценденталната сфера? Ако първата е дадена в естествената нагласа или в обективиращата нагласа на науката, то втората е дадена в строго научната персонална перспектива на трансценденталната феноменология. Така Луфт извежда на преден план конкретиката на трансценденталната личност, която не е просто абстрактен теоретичен момент от човека, а преди всичко неговата пълна конкретност. Като ейдетична наука за трансценденталната субективност, феноменологията не може да се сведе до ментализъм в своите анализи на съзнанието като такова. Именно смисловата конституция във всичките ѝ регистри резултира в концептуалния преход на Хусерл от трансцендентално Его към трансцендентална персона. Личността с нейните хабитуалности, телесност, афективност и история илюстрира пълната конкретика на трансценденталната субективност. В заключение, Хусерл започва работа върху понятието за трансцендентална персона още в рамките на *Идеи II*, за да продължи работа върху него в контекста на критиките от страна на Хайдегер, адресирайки незадоволителността на понятието монада, което Хусерл използва от началото на 20-те години на миналия век.

В отклонение от аргументите на Луфт и с известно несъгласие с тезата му за ограничения потенциал на понятието монада, използваното от Хусерл понятие за „трансцендентална персона“ необходимо корелира комплексния контекст на развитие на монадичната индивидуалност в рамките на гене-

тично-феноменологичните анализи от 20-те години на XX век, в които тя преpraща към цялата проблематика на самоконституцията на монадата като конституция на единния поток на съзнанието в иманентната времевоcт. През 30-те години на XX век Хусерл разширява значително разбирането за времeнизирането на примордиалното струене като стоящо-струящ живот [*stehend-strömendes Leben*] на примордиално живата монада в рамките на ретенционализацията и на привеждащото до настояще спомняне до времeнизирането на „монадизацията“ чрез вчувстване като „себеизясняване на егото в монадичното множество“ (Hua XV, 589). Така в монадичната времeнизация се конституира обективният свят, в който монадите се себеобективират като светови монади-хора: „Монадизацията, монадичната конституция се състои по същество в това, че имплицира натурализирането на всяка монада, овременяването ѝ във време-пространството.“ (Hua XV, 639) А чрез раждането и смъртта монадите се присъединяват към общността на световата конституция и я напускат (Срв. Husserliana Materialien VIII, 171). Самата монада е конкретният Аз, който обема в себе си множеството от свои убеждения и хабитуалности като „единство на персоналното Аз и на неговите персонални свойства.“ (Хусерл, 1996: 128)

Развитата от Хусерл през 20-те години и 30-те години на XX век до неговата смърт феноменология в неизброимо многото ръкописи, които продължават да бъдат публикувани в поредицата на *Хусерлиана*, измества своя фокус от съзнанието и интенционалните актове към феноменологичното поле в неговата тоталност, в което се открива трансценденталната субективност и интересубективност, генеративността на света и опита, трансценденталната фактичност и историчност. Тези проблематики необходимо повдигат въпроса за връзката между факт и ейдос или за границите на ейдетиката в една феноменология, която изследва изконно антропологичните генеративни измерения на винаги вече въплътения човешки опит.

Това разширяване на феноменологичната проблематика отразява същевременно и корелацията между света и въплътената екзистенция на субекта, чрез която той е винаги вече свързан с един свят и неговите хоризонти и контексти. С въвеждането на „трансценденталната персoна“ като човека в цялата му конкретика Хусерл не само преосмисля въпроса за субективността в дистинкцията на трансценденталното Его като форма на абстрахираната от редукирания субективност, но извежда тезата, че връзката с реалността не е първична. Реалността се учредява в процеса на феноменализация. С други думи, смисловата конституция ще бъде обърната към изследването на феноменализацията на реалността на човешкия опит в неговите най-първични начала и в примордиалната сфера на трансценденталното раждане на субективността, в пробуждането ѝ като учредяване на един Аз в неговия съзнателен живот.

Последните са теми именно на трансценденталната феноменологична антропология на Хусерл, засегната в ръкописи публикувани в Хусерлиана XLII, XXXIX, XV, XIV, XIII.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бинсвангер, Л., Фуко, М. (2017) *Сън и екзистенция*. София: ИК „Критика и Хуманизъм“. [Binsvanged, L., Fuko, M. (2017) *San i ekzistencija*. Sofia: ИК „Kritika i Humanizym“].
- Гинев, Д. (1998) Послеслов. В: Гинев, Д. (съст.). *Идеи в културологията*, т. 3. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 418–450. [Ginev, D. (1998) Posleslov. V: Ginev, D. (syst.). *Idei v kulturologiata*, t. 3. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“].
- Хусерл, Е. (2005) *Кризата на европейските науки и трансценденталната феноменология*. София: ИК „Критика и Хуманизъм“. [Huserl, E. (2005) *Krizata na evropeiskite nauki i transcendentalnata fenomenologia*. Sofia: ИК „Kritika i Humanizym“].
- Хусерл, Е. (1996) *Увод във феноменологията. Картезиански медитации*, София: Евразия. [Huserl, E. (1996) *Uvod vav fenomenologiata. Kartezianski meditacii*. Sofia: Evrazia].
- Фуко, М. (2006) *Душевна болест и психология*. София: ИК „Критика и Хуманизъм“. [Fuko, M. (2006) *Dushevna bolest i psihologia*. Sofia: ИК „Kritika i Humanizym“].
- Фуко, М. (1992) *Думите и нещата*. София: Наука и изкуство. [Fuko, M. (1992) *Dumite i neshтата*. Sofia: Nauka i izkustvo].
- Basso, E. (2016) “Between History and Eternity”: Michel Foucault’s Philosophical Choice in the 1950s. *Sociological Problems* 3–4, 263–278.
- Binswanger, L. (1947) *Ausgewählte Aufsätze und Vorträge. Zur phänomenologischen Anthropologie*, Bd. 1. Bern.
- Dastur, F. (2015) Phénoménologie et anthropologie. *Alter* 23, 28–45.
- Derrida, J. (1972) *Marges de la philosophie*, Paris: Minuit.
- Derrida, J. (1981) *Les fins de l’homme*, A partir du travail de Jacques Derrida, Colloque de Cerisy, 23 juillet–2 août 1980, Paris: Galilée.
- Ferry, L., Renault, A. (1988) *La pensée 68, Essai sur l’anti-humanisme contemporain*. Paris: Gallimard.
- Forestier, F. (2015) *La phénoménologie génétique de Marc Richir*. Dodrecht: Springer Verlag.
- Fuchs, T. (2020) *Verteidigung des Menschen. Grundfragen einer verkörperten Anthropologie*. Suhrkamp.
- Gebattel, V. E. von (1954) *Prolegomena einer medizinischen Anthropologie. Ausgewählte Aufsätze*. Berlin/Göttingen/Heidelberg: Springer.
- Husserl, E. (1973) *Gesammelte Werke XIII: Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Erster Teil: 1905–1920*, hrsg. von I. Kern. Den Haag/Dordrecht: Springer.
- Husserl, E. (1973) *Gesammelte Werke XIV: Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Zweiter Teil: 1921–1928*, hrsg. von I. Kern. Den Haag/Dordrecht: Springer.

- Husserl, E. (1973) *Gesammelte Werke XV: Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Dritter Teil: 1929–1935*, hrsg. von I. Kern. Den Haag/Dordrecht: Springer.
- Husserl, E. (1993) *Notes sur Heidegger*. Franck, D. (éd.). Paris: Minuit.
- Husserl, E. (2002) *Gesammelte Werke XXXIV: Zur phänomenologischen Reduktion. Texte aus dem Nachlass (1926–35)*, hrsg. von S. Luft. Den Haag/Dordrecht: Springer.
- Husserl, E. (2002) *Gesammelte Werke XXXV: Einleitung in die Philosophie. Vorlesungen 1922/23*, hrsg. von B. Goossens. Den Haag/Dordrecht: Springer.
- Husserl, E. (2008) *Gesammelte Werke XXXIX: Die Lebenswelt. Auslegungen der vorgegebenen Welt und ihrer Konstitution. Texte aus dem Nachlass (1916–1937)*, hrsg. von R. Sowa. New York: Springer.
- Husserl, E. (2014) *Gesammelte Werke XLII: Grenzprobleme der Phänomenologie. Analysen des Unbewusstseins und der Instinkte. Metaphysik. Späte Ethik. Texte aus dem Nachlass 1908–1937*, hrsg. von R. Sowa und Th. Vongehr. New York: Springer.
- Luft, S. (2011) *Subjectivity and Lifeworld in Transcendental Phenomenology*. Northwestern University Press.
- Mesnil, J. (1994) L'anthropologie phénoménologique de Marc Richir. *Revue Internationale de Psychopathologie* n°16, Paris: Presses Universitaires de France, 643–664.
- Merleau-Ponty, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Minkowski, E. (1926) *La Notion de perte contact vital avec la réalité et ses applications en psychopathologie*. Paris: Jouve.
- Minkowski, E. (1933) *Le Temps vécu. Étude phénoménologique et psychopathologiques*. Paris: D'Artrey.
- Richir, M. (2000) Métaphysique et phénoménologie. Prolégomènes pour une anthropologie phénoménologique. In: Escoubas, E., Waldenfels, B. (éds.). *Phénoménologie française et phénoménologie allemande. Deutsche und Französische Phänomenologie*. Paris: L'Harmattan, 103–128.
- Sraus, E. (1956) *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. Berlin/Göttingen/Heidelberg: Springer.

ПАРАДОКСИ НА АВТЕНТИЧНОСТТА

ЗОРНИЦА ПЕТРОВА

Статията си поставя за цел да деконструира понятието за автентичност, като открие вътрешната му противоречивост, и да се опита да оцени влиянието му върху съвременното религиозно поле. Изследването стъпва върху приноса на Чарлс Тейлър и Жил Липовецки към критическото осмисляне на идеала за автентичност и го допълва с втори теоретичен план, базиран върху контекстуален анализ на някои популярни употреби на понятието. Като следваща стъпка текстът предлага оптика за осмисляне на очертания проблем, най-напред в традиционните религиозни представи, а след това, чрез анализ на два казуса, проследява трансформациите му в съвременността. Идентифицирани са напреженията между традиция и иновация, колективизъм и индивидуализъм, които възникват от фундаменталното разминаване между различните критерии за автентичност, и техните следствия за отношението между човека и трансцендентното.

Ключови думи: автентичност, традиция, индивидуализъм, колективизъм, религия, спиритиалност

PARADOXES OF AUTHENTICITY

Zornitsa Petrova

The article aims to deconstruct the concept of authenticity, revealing its internal contradictions, and to assess its influence on the contemporary religious field. Drawing on the contributions of Charles Taylor and Gilles Lipovetsky to critically reconsider the ideal of authenticity, the study supplements their views with a second theoretical dimension based on a contextual analysis of various popular uses of the concept. Subsequently, the text offers a perspective for understanding the outlined problem, primarily within a traditional religious framework, and then, through the analysis of two cases, traces its transformations in present time. Tensions between tradition and innovation, collectivism and individualism, arising from the fundamental divergence in criteria for authenticity, are identified, along with their implications for the relationship between man and the transcendent.

Keywords: authenticity, tradition, individualism, collectivism, religion, spirituality

Несъмнено понятието за автентичност разпростира хабитата си, завоювайки все по-широки дискурсивни полета. Водещият англоезичен речник *Merriam-Webster* обяви именно *authentic* за дума на 2023 г. – „нещото, за което мислим, пишем, копнеем и разсъждаваме повече от всякога“ (Merriam-Webster, 2023). Автентичността е блян и стремление, търговски етикет и хаштаг, жизнен идеал и кауза, катализатор на протестни движения и маркетингова мантра. Въпреки масовизираната си употреба тя запазва почти магическа аура, която обещава всякакви чудеса на своите поклонници – от силни усещания и екзотични придобивки до екзистенциален смисъл и пълноценно самооществяване. Привидното съгласие между отделни социални групи и актьори относно ценността на „автентичния живот“ обаче остава само повърхностно, тъй като прикрива дълбоки противоречия, свързани с неговото съдържание. Какво означава да се живее автентично? Кой задава критериите и удостоверява автентичността? Обективна същност ли е тя, или субективно преживяно състояние?

Настоящата статия си поставя за цел, най-напред, да деконструира понятието за автентичност, като открие иманентната му противоречивост и конфликтния потенциал, който се удържа между двата му семантични полюса. За целта ще си послужи основно с двама ключови автори – Чарлс Тейлър и Жил Липовецки, чиято перспектива ще разширя и допълня с второ концептуално ядро, базирано върху контекстуален анализ на някои популярни употреби на автентичността. Като следваща стъпка текстът прави опит да приложи така очертаната теоретична постановка към религиозното поле, за да предложи оптика за осмисляне на проблема за автентичността в религиите. През два казуса от посочената област идентифицирам напреженията между традиция и иновация, колективизъм и индивидуализъм, които възникват вследствие на фундаменталното разминаване между различните критерии за автентичност.

1. ЕТИКА НА АВТЕНТИЧНОСТТА

Паралелно с все по-разрастващото се инструментализиране на идеала за автентичност в различни социални, медийни, икономически, политически и пр. реторики, интересът към неговото критическо осмисляне в историята на идеите след Хайдегер и екзистенциалистите постепенно спада. Може би най-влиятелното съвременно изследване по темата е дело на Чарлс Тейлър, чието съчинение „Безпокойството на модерността“ бива преиздадено от Харвардския университет именно под заглавието *The Ethics of Authenticity*. Канадският философ открива идеологическите наченки, които ще родят съвременното схващане за автентичността, в ранните форми на индивидуализъм на картезианската рационалност, изискваща всеки да мисли самостоятелно и отговорно за самия себе си. Към първоначалните импулси Тейлър откроява приноса на Русо, с неговия призив за вслушване в гласа на природата

вътре в човека, и особено влиянието на Хердер и немските романтици, които въвеждат „принципа на оригиналността“ (Тейлър, 1999: 35) – всеки има свой начин да бъде човек. Себеоткриването изисква *poiēsis*, създаване на себе си като ново творение, и изключва *mimēsis*, подражанието на нещо предзададено. Най-напред изобретение на артистичните и интелектуалните елити, които сближават автентичността с изкуството, превръщайки художественото творчество в парадигма за себеизразяване, етосът на експресивния индивидуализъм постепенно се масовизира под влияние на „обхватния субективистки обрат в модерната култура“ (пак там, 32), за да се слее с консуматорската култура. Така стремежът към автентично живеене, чиято цел е съвпадане със собствената оригиналност, се въздига до универсално право с единствен коректив принципът на вредата – всеки е свободен „да бъде себе си“, стига това да не накърнява чуждите свободи.

За Тейлър разликата между ранната елитарна и късната генерализирана етика на автентичността е преди всичко в мащаба. Докато в края на XVIII в. тя е била ценност основно за творците, които са търсели да се отгласнат от конвенциите в литературата и изкуството, за да създадат свой собствен изразен език, то в края на XX в. тя се е превърнала във всеобщо достойние. В едно от най-новите си изследвания върху съвременната ситуация френският философ Жил Липовецки прави просторна критика на това схващане (Lipovetsky, 2021). В историческата реконструкция на понятието за автентичност, която предлага, той отчленява три етапа на развитие. При първия, който се ситуира между втората половина на XVIII в. и 1950-те години, пътят към автентичния живот минава през изпитанието на самотата – битката да бъдеш себе си изисква самодисциплина и лични жертви, отказ от буржоазен комфорт, дори кураж за доброволно самомаргинализиране. Вторият етап съвпада с контракултурните революции и издига копнежа по автентичност в социална сила с колективно измерение и утопичен заряд, насочена против авторитаризма, институционалните структури и социалните роли. Настоящият (трети), който начева от края на 1970-те години, според Липовецки бележи изцяло нов, материалистичен и постгероически стадий в представата за автентичност. Безпрецедентното социално признание слага край на антагонизма с доминиращите нрави и ценности и превръща антиконформизма в *the new cool* – обуздана, банализирана, впрегната в логиката на пазара и икономиката на желанието, новата автентичност загубва както революционния, така и моралния си хоризонт, и се центрира около „нарцистичното право и удоволствие да се изявиш просто така, за себе си“ (Липовецки, 1996: 16).

Докато Тейлър настоява на моралната сила на идеала за автентичност, Липовецки я отхвърля. За канадеца това, което „спасява“ автентичността от тъмната страна на егоистичния индивидуализъм, е нейната отвореност към колективни хоризонти на значимост – тя по необходимост се изработва в диалог, а не в изолация, и изисква предварително съгласие между социалните

актьори относно това кое в живота е действително стойностно. Френският философ, напротив, вижда в претенцията за право на оригинално самоопределяне предимно претекст за отдаване на хедонистични развлечения и масов екхибиционистичен кибернарцисизъм, а в реапроприирането на колективни идентичности за целите на самоутвърждаването – жертвеническа менталност и либертициден комунитаризъм (Lipovetsky, 2021). Независимо от критическата си позиция обаче и двамата интелектуалци мислят стремежа към автентичност единствено като симптом на посттрадиционното, индивидуалистично желание за конструиране на собствена субективна истина, за „себеизразяване на всеки човек в неговата различност от останалите“ (Taylor, 2007: 406). Това схващане очертава екзистенциалисткия полюс на понятието, но заскобява другия, „музейния“ (срв. Гаврилова, 2020).

2. АРХЕОЛОГИЯ НА АВТЕНТИЧНОСТТА

Етимологичният произход на думата „автентичен“ минава през латински от гръцкото *αὐθεντικός* – „първичен, начален“. Речникът на българския език предлага дефиницията „който е с доказана принадлежност към определена епоха, определен начален период“, а също и „който идва от първоизточник, достоверен“. Автентичният артефакт *par excellence* е археологическата находка. Автентично е и произведението, чийто автор (от лат. *augeo* – създавам, правя, увеличавам) е известен и удостоверен. То може да е уникат – картина, подписана с инициалите на художника, както и серийно производство – колекция модно облекло със запазената марка на дизайнера. Автентично наричаме и точното пресъздаване на някакъв първообраз, придържането към образец. През тази призма на разбиране въпросът за *автентичното копие*, който за Бенямин (2006) е лишен от смисъл, придобива легитимност и в юридическата терминология – то е надлежно заверено като *вярно с оригинала* от правоспособно лице съгласно националното право. Автентичната историческа възстановка пък реконструира артефакт, събитие, практика от дадена епоха на базата на наличните сведения, като осигурява съответствие на материалите и цветовете, орнаментиката и изработката, хронологическата последователност на действията и пр. Този тип достоверност може да бъде мислена като *обективна автентичност*, тъй като подлежи на верификация въз основа на ясни критерии, която се извършва от експерт. Неин контрапункт е *субективната автентичност*, чийто съдник е любителят. От значение за него е не етнографската акуратност на възстановката, а убедителността на преживяването – това да се почувства потопен в духа на епохата, да си представи, че преодолява историческата дистанция и става съвременник на разиграните събития. Търсена в случая е верността с въобразен „оригинал“, конструиран под влияние на популярни, често емоционално заредени или идеологически манипулирани наративи за миналото. Поради тази причина зрелищните, идеализирани или

пък демонизирани, репрезентации, дори кичът и бутафорията, макар и неточни, могат да се окажат по-въздействащи за неспециалиста, облечени, по израз на Гиърц, в „аура на фактологичност“ (Geertz, 1973: 90), и в този смисъл да бъдат преживени като по-„достовърни“ от своите прозаични първообрази. Независимо за кой регистър, обективен или въобразен, става дума, в очертавания дотук втори, археологически смисъл от значение е наличието на връзка с някакъв първоизточник – автор или епоха – който се явява външен гарант за автентичността, трансцендентен на своя обект.

Тази представа за автентичността като следване на образец влиза в радикално противоречие с реферирания от Тейлър и Липовецки екзистенциалистски идеал за самосъздаващия се като оригинал индивид. Видно е обаче, че приведените по-горе „музейни“ примери се отнасят изключително до обекти или практики. Би ли могла същата концепция да се приложи и за субекти и при какви обстоятелства? Поглед към религиозното поле предлага възможен отговор на това питане.

3. ЩО Е АВТЕНТИЧЕН РЕЛИГИОЗЕН ЖИВОТ?

Религиозните феномени са достатъчно сложни и разнолики, за да се поддадат на генерални обобщения без риск от груби неточности. Струва ми се все пак защитимо твърдението, че религиозното поле, поне в домодерната ситуация, е доминирано от традиционен авторитет, който пък е продукт на постепенно утвърдил се, тоест рутинизиран, харизматичен такъв (от гр. *χαρις* – „Божи дар“). Неговият първоизточник в монотеистичните традиции е самият Бог, който се разкрива на хората чрез Словото. През оптиката на настоящото изследване би могло да се твърди, че „авторът“ на религиозното послание съвпада със Създателя – Той е авторът *par excellence*, Неговите повели и забрани задават стандартите за праведност.

В идеалнотипичния си вид традиционната религия, както я характеризира социологът Пол Хийлас, за да я противопостави на къснодерната синкретична спиритуалност, представлява „живот като“ (Heelas, 2002). Тя задава на вярващия ролеви модели и предписания за добродетелност, до чиято висота той трябва да се въздигне, превъзможвайки греховните си влечения, за да стане достоен за благото на вечния живот. В тази парадигма праведен е именно животът, който се съотнася с канонизираните образци и следва техния пример. Следният пасаж от основните насоки за прилагане на стратегията за духовна просвета, катехизация и култура, набелязани от Българската православна църква, хвърля допълнителна светлина върху казаното дотук и удобно го обвързва с понятийния апарат на изложението:

[Библейският канон] осигурява непоклатим критерий за истината. Затова духовната просвета, катехизацията и културата в БПЦ-БП трябва да произлизат

от Свещ. Предание и Свещ. Писание на Православната Църква и да се основават върху тях, за да запазят своята *автентичност* и спасителност като *продължение* на Христовото и апостолско благовестие в наше време. (Българска православна църква – Българска Патриаршия, 2012; курсивът мой – З.П.)

Критериите за автентичност – понятието впрочем е употребено цели десет пъти в реферирания документ, което подсказва устойчивото му навлизане и в църковната реторика – тук много ясно са обвързани, от една страна, с придържането към каноничната истина, и от друга – с отговорността да се подеме и продължи започнатото от Христос и апостолите дело на самопожертвователната любов. По-нататък в текста се твърди, че пропагандираният от секуларизма релативизъм на „персоналистично[то] самоопределяне и поведение“ крие риск от подмяна на „нейния [на Църквата] истински дух и на *автентичното* ѝ служение в света“ (Пак там; курсивът мой – З.П.).

В тази връзка е важно да се отбележи, че християнският мистицизъм, макар да е центриран около личния опит, „никога не е търсене на себе си“ (Sheldrake, 2007: 177), а напротив – анихилиране на аза, отказ от самоличност, себенадхвърляне чрез себеотрицание. Една от големите мистички на ХХ век, Симон Вейл, пише, че „само Бог търси човека [...]. Никъде в Евангелието не става дума за предприето от човека търсене. Човек не прави и една крачка, освен ако не е тласнат или поименно призван“ (Вейл, 2013:380). Инициативата, тоест, идва отвън, не зависи от волевото действие или усилието на индивида – от него зависи единствено дали ще откликне на призива. За Вейл сама душата е неспособна да се издигне по вертикала, затова дейното търсене би могло да я въведе в клопката на заблудението, като я изпълни с илюзии за доближаване до истината. „*Автентичната* добродетел – заключава Вейл, – е нещо отрицателно“ (Пак там, 381; курсивът мой – З.П.). Тя се постига в смиренното на очакването, чрез отбягване на злото, а не чрез налягане на мускулите, волята или въображението в посока към благо. Тя, с други думи, не е лично достойние, още по-малко авторско изобретение, а стоическо приемане на Божията воля.

4. КОНФЛИКТНИ АВТЕНТИЧНОСТИ: ДВЕ ВЪЗМОЖНИ ПОСОКИ

По какъв начин набелязаните дотук конфликтни интерпретации на идеала за „автентично живеене“ променят религиозния пейзаж в съвременността и влияят върху появата на нови агенти на негова територия?

Чарлс Тейлър и Жил Липовецки, тъй като отчитат само индивидуалистичното измерение, дават еднозначен отговор. През философската им призма традиционната религия се мисли като „врага на автентичността“ (Taylor, 2007: 530), защото налага готови модели на живот и възпрепятства индивида

да поеме инициативата и сам да намери собствения си път. Когато етиката на автентичността, разбрана като воля за автономно самоопределяне, се инфилтрира в религиозното поле, пред нея има само една възможност. Тя се превръща в идеологически катализатор за възхода на „спиритуалността на търсенето“ (Пак там, 532) или т.нар. от Липовецки „автоспиритуалност“ (Lipovetsky, 2021) – своего рода религия *à la carte*, обслужваща субективните възгледи и потребности на своя единствен адепт. Тази персонализация на съдържанията и практиките на микрониво обаче не изключва възможността за вписване в логиката на една универсализирана тенденция.

Британският религиовед Стивън Сътклиф въвежда понятието „търсачески хабитус“, за да открие като симптоматично краткотрайното и неангажирано обвързване на хората с религиозни практики в късната модерност (Sutcliffe, 2017). Именно *хабитус*, тоест стабилна и предвидима диспозиция, която е социално „програмирана“ и рутинизирана, набор от поведенчески модели, общи за дифузно множество социални агенти, поставени пред сходни ситуации в религиозно плурализирания контекст на либералните западни общества. Режимът на търсене, твърди Сътклиф, несъзнателно се е превърнал в режим на съществуване, станал е цел сам по себе си. Трескавото и безконечно експериментиране с нови и нови „блага за спасението на душата“ (Бурдийо, 2012) е обусловено от нежелание, но често и неспособност за окончателен избор на една-единствена истина. „Автентично живеещият“ индивид желае да запази свободата си да предефинира себе си. От това състояние на хронична несигурност относно фундаменталните въпроси на съществуването, които свръхиндивидуализираната спиритуалност обичайно заскобява, за да се фокусира върху непосредственото физическо и емоционално благосъстояние в света тук и сега, извират някои от дълбоките безпокойства на модерността, за които говори Тейлър, а именно загубата на ръководен принцип и колективен хоризонт.

Но дали новата *do-it-yourself* спиритуалност, концептуализирана също и като „холистична“ (вж. Карамелска, 2023), е единствената манифестация на „култа“ към автентичността в съвременното религиозно поле? И по-конкретно – дали неговото алтернативно значение на вярност с образец, апроприирано, както видяхме, от християнската реторика, е загубило своята релевантност под ударите на индивидуалистката критика?

Струва ми се, че отговор би могъл да се потърси във възхода на традиционализмите. Те, разбира се, съвсем не са нещо присъщо единствено на религиозното мислене. Към редиците им се числят най-разнообразни политически и социални движения, които обаче функционират по сходен начин: антииндивидуалистични и антисинкретични, консервативни и дори антилиберални, с ясно изразена колективистична ориентация, те сакрализират някаква система от ценности, припознати като „традиционни“, и обикновено натоварват определена общност със свещената мисия да ги „отбранява“. Претенцията им

е за запазване на/завръщане към утвърден модел на живот, който намират за екземпляр. Публичната сфера изобилства от подобни примери – от милитаристичната реторика на президента Путин, призоваваща руския народ да защитава духовните си ценности от колективния Запад, до антифеминисткото движение *tradwife*, бранещо традиционните джендър роли. Общо за всички тези феномени е това, че те оценностяват не индивидуалния прочит, бриколажа на съдържания или уникалния начин „да бъдеш себе си“, а напротив – континуитета с културните практики в тяхната неделима цялост.

В този план в религиозното поле несъмнено изпъкват радикалните фундаменталистски общности, чието комплексно осмисляне обаче изисква отделно изследване (вж. повече при Градев, 2015). Примерът от традиционалистичния спектър, на който ще се спра накратко в самия край на това изложение, е свързан с казуса на етнопаганизмите (вж. Petrova, 2021). Симптоматично за тях е това, че те целят да реконструират предхристиянските автохтонни религиозни практики на древните си предшественици, които митологизират като „примордиални“, „естествени“ и в този смисъл – възможно най-„автентичната“ манифестация на местния *Volksgeist*. Макар да претендират за директна приемственост с непрекъснатата линия на традицията, поради оскъдния характер на първичните извори те активно изобретяват и адаптират своите практики (вж. Gregorius, 2015) и затова могат да бъдат мислени през призмата на очертаната във втората част на изложението субективно преживяна автентичност. Стремещт им е не в това да постигнат фактическа (подлежаща на експертна верификация) достоверност, а в това да внушат на adeptите си усещане за континуитет с колективно въобразения и идеализиран начин на живот на древните народи чрез подемане на религиозния им култ и светоглед. Този съвременен феномен се оттласква от индивидуалистичната и синкретична автоспиритуалност и по същество утвърждава схващането на автентичността като придържане към образцов пример. Изводът, към който насочва това наблюдение, е, че двойственият смисъл на идеала за автентичност не просто се запазва при инфилтрирането му в религиозното поле, а очертава фундаментално противоположни разбирания за мястото и ролята на човека в отношението му с трансцендентното.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предложената рефлексия опитва да овладее все по-разбягващия се смисъл на понятието за автентичност, като откроява и експлицира острата поляризация на неговите употреби. Идентифицираният семантичен разлом хвърля светлина върху съществуващия антагонизъм между конкурентните интерпретации на това какво означава да живееш автентично. Конфликтът на автентичности е особено видим в религиозното поле, където те парадоксално биват мобилизирани във взаимодискредитиращи се дискурси, разположени по оста

„вярност на традицията“ – „вярност на себе си“. Каноничното монотеистично схващане, чийто подход, макар и условно, бива подет в легитимационните стратегии на част от новите религиозни движения, се уповава на съзнанието за връзка с трансцендентен първоизточник, който гарантира автентичността отвън. В късномодерната спиритуалност „източникът, с който трябва да сме свързани, е дълбоко в самите нас“ (Тейлър, 1999: 32). Това интериоризиране бележи повратен момент: автентичността вече се конструира *ex nihilo* от индивида, който поема инициативата и фактически присвоява божествения авторитет, като го трансформира в лично авторство – сам става Творец на себе си и представата си за трансцендентното. Това преобръщане има ключово значение, тъй като проблематизира фиксирания от традицията ред на отношенията с Другата реалност. В продължение сякаш на библейската притча човекът отново пожелава да се изкачи до небето по собствената си Вавилонска кула. Този жест създава предпоставки както за дълбоки трансформации в режима на религиозност в посока към по-силен либерализъм, така и за консервативни контрареакции, центрирани около нови форми на колективизация.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бенямин, В. (2006) Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост, прев. В. Константинов. *LiterNet*, 14.04.2006, №4 (77), https://litenet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm [последно посетен на 28.04.2024 г.] [Benyamin, V. (2006) Hudozhestvenoto proizvedenie v epochata na negovata tehnichestka vazproizvodimost, prev. V. Konstantinov. *LiterNet*, 14.04.2006, №4 (77), https://litenet.bg/publish18/v_beniamin/hudozhestvenoto.htm [posledno poseten na 28.04.2024 g.].
- Бурдийо, П. (2012) Произход и структура на религиозното поле. В: *Поleta на духа*, том I, прев. и съст. Н. Капралова. София: Изток-Запад, 64–112. [Burdiyo, P. (2012) Proizhod i struktura na religioznoto pole. V: *Poleta na duha*, tom I, prev. i sast. N. Kapralova. Sofia: Iztok-Zapad, 64–112].
- Българска православна църква – Българска Патриаршия (2012) Основни насоки за прилагане на стратегията за духовна просвета, катехизация и култура на БПЦ-БП, <https://bg-patriarshia.bg/strategies-2> [последно посетен на 29.04.2024 г.] [Balgarska pravoslavna tsarkva – Balgarska Patriarshia (2012) Osnovni nasoki za prilagane na strategiyata za duhovna prosveta, katehizatsia i kultura na BPTs-BP, <https://bg-patriarshia.bg/strategies-2> [posledno poseten na 29.04.2024 g.].
- Вейл, С. (2013) Форми на скритата любов към Бог. В: *Дух и любов*, прев. и съст. В. Градев. София: Фондация „Комунитас“, 327–396. [Veyl, S. (2013) Formi na skritata lyubov kam Bog. V: *Duh i lyubov*, prev. i sast. V. Gradev. Sofia: Fondatsia „Komunitas“, 327–396].
- Гаврилова, Р. (2020) Новата автентичност или тъждеството със самия себе си. *Семинар_БГ*, бр. 19, <https://seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy19/770-novata-avtentichnost-ili-tazhdestvoto-na-samiya-sebe-si.html> [последно посетен на 22.04.2024 г.] [Gavrilova, R. (2020) Novata avtentichnost ili tazhdestvoto sas samia sebe si. *Seminar_BG*, br. 19,

- <https://seminar-bg.eu/spisanie-seminar-bg/broy19/770-novata-avtentichnost-ili-tazhdestvoto-na-samiya-sebe-si.html> [posledno poseten na 22.04.2024 g.].
- Градев, В. (2015) Теология на делириума. В: *Излизания*. София: Фондация „Комунитас“, 317–342. [Gradev, V. (2015) Teologia na deliriuma. V: *Izlizania*. Sofia: Fondatsia „Komunitas“, 317–342].
- Карамелска, Т. (2023) *Вярваи, но не религиозен. Български контексти на холистичната спиритуалност*. София: Издателство на Нов български университет. [Karamelska, T. 2023. *Uyarvasht, no ne religiozen. Balgarski konteksti na holistichnata spiritualnost*. Sofia: Izdatelstvo na Nov balgarski universitet].
- Липовецки, Ж. (1996) *Време на вакуум. Есета върху съвременния индивидуализъм*, прев. Н. Радонова. София: УИ „Св. Климент Охридски“. [Lipovetski, Zh. (1996) *Vreme na vakuum. Eseta varhu savremennia individualizam*, prev. N. Radonova. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“].
- Тейлър, Ч. (1999) *Безпокойството на модерността*, прев. К. Лазарова. София: Критика и хуманизъм. [Teylar, Ch. (1999) *Bezpoikoystvoto na modernostta*, prev. K. Lazarova. Sofia: Kritika i humanizam].
- Geertz, C. (1973) Religion as a cultural system. In: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, Inc., 87–125.
- Gregorius, F. (2015) Modern Heathenism in Sweden: A Case Study in the Creation of a Traditional Religion. In: Rountree, K. (ed.). *Contemporary Pagan and Native Faith Movements in Europe: Colonialist and Nationalist Impulses*. New York/Oxford: Berghahn, 64–85.
- Heelas, P. (2002) The spiritual revolution: from ‘religion’ to ‘spirituality’. In: Woodhead, L., Fletcher, P., Kawanami, H., Smith, D. (eds.). *Religions in the Modern World. Traditions and Transformations*. London/New York: Routledge, 412–436.
- Lipovetsky, G. (2021) *Le sacre de l’authenticité*. Paris: Gallimard.
- Merriam-Webster. (2023) Word of the Year 2023. In: *Merriam-Webster*, 27.11.2023, <https://www.merriam-webster.com/wordplay/word-of-the-year> [Viewed 21.04.2024].
- Petrova, Z. (2021) Challenging religious hegemony: ethno-pagan strategies for identity construction. *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, vol. 23, <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/csr/article/view/8670243/29453> [Viewed 03.02.2024].
- Sheldrake, P. (2007) *A Brief History of Spirituality*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Sutcliffe, S. (2017) Seekership revisited: Explaining traffic in and out of new religions. In: Gallagher, E. (ed.). *Visioning New and Minority Religions: Projecting the Future*. London: Routledge, 33–46.
- Taylor, C. (2007) *A Secular Age*. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press.

КОЛКО ТЕЖИ ИЗКУСТВОТО? ИГРА И СЕРИОЗНОСТ ОТ КАНТ ДО ВАТИМО

ЛЮБОСЛАВА ХРИСТОВА-ПЕТРОВА

Ако представата за изкуството като игра носи в зародиша си идеята за неговата автономност и несводимост до контрола на рационалните понятия, обрисувана от Кант, то нейните по-късни интерпретации са белязани от сянката на неизбежните сравнения с неотменния ѝ антипод – сериозността. Дълбоко заложен в нея се оказва рискът от свеждане на изкуството до лекотата на насладата и развлечението, далеч от *сериозните* измерения на живота, или до чисто субективното изразяване, за сметка на истината и познанието. Автори като Шилер и Гадамер ще се заемат да реабилитират неговата *тежест*, предефинирайки тъкмо понятието за „игра“ в ключова характеристика на човешката природа или хуманитарното познание съответно. Лиотар ще настоява за особения статут на изкуството-като-игра, способна да пренаписва правилата на останалите области на живота. Докато според критици на концепцията, като Ватимо, самата дума „игра“ е в основата на лишаването на изкуството от онтологическа и екзистенциална *тежест*.

Ключови думи: игра, изкуство, естетическа игра, естетическо съждение, познание, Кант, модерност, постмодерност

HOW MUCH DOES ART WEIGHT? PLAY AND SERIOUSNESS FROM KANT TO VATTIMO

Lyuboslava Hristova-Petrova

Although initially the concept of art as play incorporates the idea of art's autonomy and irreducibility to the control of rational concepts, as outlined by Kant, its later interpretations are marked by the shadow of inevitable comparisons with its irrevocable antipode – seriousness. Deeply embedded in the concept is the risk of reducing art to the *lightness* of enjoyment and entertainment, far from the *serious* dimensions of life, or to purely subjective expression at the expense of truth and knowledge. Authors such as Schiller and Gadamer attempt to rehabilitate art's *weight*, redefining precisely the concept of “play” into a key feature of human nature or hu-

manitarian knowledge respectively. Lyotard advocates the special status of art-as-play, capable of rewriting the rules of the other spheres of life. While according to critics of the concept, such as Vattimo, the term itself is at the heart of depriving art of ontological and existential *weight*.

Keywords: play, art, aesthetic play, aesthetic judgment, knowledge, Kant, modernity, post-modernity

Американският *ленд* артист Робърт Смитсън остава в историята на изкуството с няколко мащабни интервенции в пейзажа на САЩ, като *Spiral Jetty* – начинание, осуетено от преждевременната му кончина. Но той невинаги се е занимавал с *ленд арт*. Докато през петдесетте и шейсетте години на миналия век по сцената на съвременното изкуство се развихря *хепънингът*, а кутии „Брило“ изпълват изложбените пространства, Смитсън, разочарован от всичката *лековатост* и мимолетност, с която се сблъсква навсякъде около себе си, се впуска в търсене на *нещо повече* – онова, което да обнови изкуството и да му придаде нови смисъл и тежест, търсенето на Абсолюта. Преди да предложи своя принос за изнамирането на нов изразен език, а и мащаб на изкуството, той неочаквано се обръща към наследството на религията в лицето на византийската икона и италианския барок. Така творбите му през този период се изпълват с кръстове, ангели, христологични образи и библейски персонажи.

По същото време, към края на 60-те г. на миналия век, италианският философ Джани Ватимо публикува основния си естетически труд, *Poesia e ontologia* (Vattimo, 2011), в който изразява подобна загриженост за *олекналия* статут на изкуството и свеждането му до игра, а в следствие на това и до субективизъм и романтически сантиментализъм, в разрив с всякаква идея за познание и истинност. Корените на това схващане за изкуството – като *игра* – той ще търси назад в историята на естетическата мисъл, а именно у Кант и неговата теория за естетическите съждения.

В настоящия кратък текст се поставя за цел именно проследяването на генеалогията на тази представа за *изкуството-като-игра* през трудовете на ключови автори – на навлизането на думата „игра“ в полето на естетиката и превръщането ѝ в основна нейна концепция, както и на проблематизирането на „несериозните“ конотации, които тя сякаш неизбежно носи. Както отбелязват почти всички автори, посегнали към думата „игра“, широкият диапазон от преки и преносни значения на тази дума, особено в западните езици (Хьойзинха, 2000: 37), ѝ позволява да избегне всяко точно и изчерпателно дефиниране. Отвъд всекидневните употреби, тя се среща в най-различни полета на науката и то със забележителна честота. Мнозина ще се опитат да очертаят нейните характеристики и елементи и ще спорят за параметрите им, но изключително интересен момент сред тях, с оглед на настоящата тема, е сякаш неизбежното ѝ противопоставяне със „сериозното“, което води началото си в западната философска традиция още от Платон (Платон, 2006: 350) и Аристотел (Аристотел, 1995: 254), а в по-ново време проявленията му биват идентифицирани от Д. Милър, твърдящ, че учени от всевъзможни научни сфери изграждат

теориите си около думата „игра“, описвайки дейности, традиционно смятани за безкрайно сериозни и не-игрови, като при това непрекъснато предоговарят опозицията игрово – сериозно (Miller, 1970: 30). Едни се опитват да анализират игрови занимания така, сякаш имат сериозни функции, докато други, обратното, разглеждат сериозни занимания все едно имат игрови функции.

Тук фокусът ще бъде насочен конкретно към сферата на естетиката и схващането за изкуството-като-игра в естетическите трудове на петима философи на изкуството: Кант, Шилер, Лиотар, Гадамер и Ватимо, чийто анализ би позволил очертаването на своеобразен мост между модернизма и постмодернизма и преосмислянето на тази идея, както и отправянето на поглед към феномени, подобни на „Христовите серии“ на Робърт Смитсън. В началото вниманието ще бъде насочено към Кант и *играта* на въображението и разсъдъка при естетическия опит и съждения, като се разгледа именно противопоставянето между игрово и сериозно, заложено в текста. След това анализът ще продължи с Шилер и Лиотар, които заимстват понятието от Кант и го разработват, макар и всеки по своя траектория, в светлината на собствената си система от философски идеи, а накрая ще премине към критично настроени автори като Гадамер и особено Ватимо, които го намират за проблематично и предлагат различни стратегии за неговата редакция или направо отмяна. Стотици страници са изписани по отношение на рецепцията на Кант и неговата роля за посоката на развитие на естетиката през Модерността и след нея. В настоящия текст, без никакви претенции за изчерпателност, вниманието ще бъде насочено именно към употребите на думата „игра“ и тяхното развитие у набелязаните автори, като бъдат очертани интерпретациите, моментите на несъгласие между тях и алтернативите, които те предлагат.

1. ОСНОВОПОЛОЖНИКЪТ НА ИГРАТА: КАНТ

Кант е несъмнено първият голям *игроч* на полето на естетиката, който дава началото на цяла традиция по разглеждането на изкуството като игра. Макар и да не е първият, който обвързва естетическото преживяване с играта на въображението и усещането за удоволствие – още в началото на 18. в. тази линия ще се наложи във Великобритания при автори като Джоузеф Адисън, Франсис Хътчисън и Хенри Хоум (Guyer, 2007: 353), а през 1766 г. Лесинг, в есето си „Лаокоон“, ще говори за естетическото удоволствие като извиращо от свободната *игра* на въображението и възможността за плодотворното ѝ отваряне като критерий за успешно произведение (Lessing, 1898: 21) – то все пак Кант е този, който *сериозно* развива термина и го превръща в централен за своята теория за преживяването на красивото и съжденията на вкуса, базиращи се на свободната игра на две от познавателните способности – въображението и разсъдъка.

Работещ в пропития със сериозност и оптимизъм Век на разума, Кант се заема да обедини противостоящите си дотогава линии на емпиризма и рацио-

нализма и, отгласвайки се от опита, да изведе априорните принципи – формите на интуицията и понятията на разсъдъка, които предхождат всяко познание, като по този начин основе метафизиката на ясни правила (Кант, 1992: 94). Амбициозният и мащабен труд на Кант, събран в трите критики, далеч надхвърля възможностите и изкушенията на настоящия текст, но в тях, и по-специално в „Критика на способността за съждение“, се осъществява пробив от ключово значение за тук разглежданата тема. В епоха, в която изкуството се бори за своята автономност, Кант отваря възможност за отстояването ѝ, отграничавайки естетическия опит както от владенията на разума, на науката, така и от прагматиката на труда, на занаятите. За него изкуството се оказва ни повече, ни по-малко една *игра* – игра, отваряща царството на свободата.

С оглед на делението на човешкото познание на два клона, сетивно и разсъдъчно, Кант определя естетиката като причастна към сетивното познание и именно естетическото съждение бива представено като игра, а играещи се оказват познавателните способности на духа – способността за въображение и разсъдъкът (Кант, 1993: 96). Естетическото съждение представлява интелектуалното усилие по поставянето на познавателните способности в състояние на игра, тоест съгласуването им, хармонизирането им, което неминуемо води до удоволствие, но удоволствие, лишено от интерес, съдещият не се интересува дали предметът наистина съществува, или не. В хода на тази игра въображението различава един предмет като красив, оставяйки свободно, необременено от понятия, за разлика от пътя на логическото съждение. Освен това естетическото съждение има претенции за общосподелимост и общовалидност.

Но какво означава способностите на духа да играят? Въпреки централното си място в теорията на Кант, терминът „свободна игра“ или „хармонична игра“ никъде не получава ясна и категорична дефиниция, което в съчетание с метафоричната му окраска и противоречиви употреби, го превръща в истинска загадка за огромно множество автори, оставяйки ги столетия по-късно все още да разсъждават и спорят как по-точно следва да се разбира идеята за „свободната и въпреки това хармонична игра между познавателните способности на въображението и разсъдъка“ (Guyer, 2006: 162), при която „способността за въображение е свободна и все пак сама за себе си закономерна“ (Кант, 1992: 121), при която имаме целесъобразност без цел, която е свободна от властта на дадено понятие и която неизменно носи удоволствие.

Един от водещите познавачи на Кант и неговата естетическа теория днес, американският философ Пол Гайър, разпределя подходите към интерпретирането на понятието за игра в следните три категории: пред-познавателни, мулти-познавателни и мета-познавателни, тъкмо спрямо това как обясняват тази особеност на естетическото съждение да носи удоволствие, без при това да задоволява всички изисквания на нормалното познание (Guyer, 2006: 165). Първият идентифициран от него вид се отнася до интерпретации, които пред-

лагат „свободната игра“ на способностите да се схваща като състояние, при което многообразието от представи при възприемането на обект удовлетворява всички условия за простата преценка, с изключение на действителното приложение на определено понятие към това многообразие, поради което остава на „предпознавателен“ етап. Вторият подход, от своя страна, изхожда от презумпцията, че напротив, свободната игра на способностите задоволява всички обичайни условия за познание, но по един недетерминистичен начин – красивият обект предоставя множество възможни нагледни на множеството от интуиции, обуславяйки по този начин своеобразното игрово движение напред-назад между различни начини за възприемане на един и същ обект, без да се налага строгата необходимост от спирането върху един определен такъв, откъдето и идеята за „мултипознавателно“ състояние. Третият тип, който Га-йър сам прокарва и поддържа, гласи, че играта на въображението и разсъдъка не протича нито като предварително условие, предшествашо обикновеното познание, от което да се абстрахираме, нито като игра между алтернативни представи и начини за възприемане, а като такава висока степен на хармония, която отива отвъд обикновеното познание – оттам идеята за „мета-познавателен“ подход.

Но колкото и огромен брой литература да генерира проблемът за това понятие, то изборът на самата дума „игра“ рядко печели вниманието на кантовските прочити и специалисти. Така например в една от най-скорошните статии по проблема американската философка Дж. Уилямс се съсредоточава изцяло върху първата дума от термина „свободна игра“, разсъждавайки за това каква точно е работата на въображението в състояние на свобода и кой именно е свободен и от какво, като отговорът, който предлага, се свежда до идеята за свобода конкретно на вниманието, при което анализът напълно се абстрахира от конотациите на думата „игра“ (Williams, 2022: 43).

Един от малкото съвременни водещи автори по отношение на Кантовата философия, който се спира конкретно върху „игра“, е Б. Лонгенес (Longuenesse, 2006: 202), която сравнява „свободната игра (*play*) на способността за въображение и разсъдък“ с всекидневните схващания за „игра“ (*game*), а целта, която си поставя, се свежда до отговора на такива централни въпроси по отношение на естетическата теория на Кант като какво е съдържанието на предиката „красив“ в естетическите сждения; каква е „странната природа“ на удоволствието, което има външния обект не толкова за своя пораждаща причина, колкото бива предизвикано от „свободната игра на въображението и разсъдък“, и което е универсално съобщимо, надскачащо чистата субективност.

Анализирайки тази игра, Лонгенес отчита разминаванията между феномени, разпознаваеми като типични игри на чисто всекидневното ниво на езика, като шах, табла, шарада, и елементите, които Кант приписва на свободната игра на способностите на духа. Макар че и двата вида „игри“ носят удо-

волствие, за разлика от шаха, таблата и т.н., които се движат от елементи като правилата и желанието за победа, „играта“ за която говори Кант, е именно освободена от тях – тя надскача правила и понятия, представлява целесъобразност без цел и незаинтересовано удоволствие, което навежда на мисълта, че употребата ѝ е преди всичко метафорична, макар и Лонгенес да не прави това заключение експлицитно, а сходството, осъществяващо връзката между двете концепции (за играта на всекидневно ниво и Кантовата идея за естетическата игра), се състои преди всичко в идеята за удоволствие. Изводът, до който самата Лонгенес достига, е че това, което Кант нарича „свободната игра на въображението и разсъдъка“, всъщност е удоволствието, което изпитваме, когато възприемаме красив предмет, и това удоволствие само по себе си бива двойствено – от една страна, имаме удоволствието от липсата на правило и понятие, която позволява взаимно оживяване и подсилване на въображението и разсъдъка, а от друга – имаме удоволствието от усещането за универсална и задължителна обща съобщимост на това приятно състояние на взаимното им подсилване – всеки може и *трябва* да се съгласи с естетическото съждение „това е красиво“, за да бъде то наистина естетическо съждение.

Макар подобни анализи, фокусиращи се върху *играта* в понятието „свободна игра“ да са рядкост сред водещите познавачи на Кант, именно „играта“ е от ключово значение в рамките на тук разглеждания проблем, а в самата „Критика на способността за съждение“ има множество податки, които позволяват интерпретация в духа на традицията на противопоставянето между игрово и сериозно в западната философска мисъл. С оглед на централното значение на това понятие при Кант, фокусът тук ще бъде насочен към онези моменти, които картографират тъкмо неговите *езикови игри* с думата „игра“, и въпросите понятие за какво е тя у него, кой играе, на какво, как, в каква констелация от метафори и противопоставяния бива включена.

Никъде в текста на *Критиката* не намираме експлицитно дадена дефиниция на понятието „игра“, въпреки високата честота на употребата му, а по отношение на неговите елементи, както вече бе коментирано, Кант не смята правилата и целта за ключови характеристики – напротив, естетическото съждение като игра се отличава именно с тяхната липса, играта на способностите на духа е свободна, „защото никое определено понятие не ги ограничава с някакво особено правило на познание“ (Кант, 1993, с. 94). Освободена от външна цел, играта не се стреми нито към полезност, нито към съвършенство, но все пак е носител на целесъобразност, макар и формална, на своеобразна „вътрешна каузалност“ (Кант, 1993, с. 99) на представата, чрез която се дава предметът, и тази целесъобразност носи удоволствието за субекта.

Освен като състоянието на духа при отнасянето към красиви предмети в естетическите съждения, играта се появява у Кант и като игра на впечатленията – при възприемането на тоновете и цветовете, но всъщност същинският предмет на съдението на вкуса са рисунката и композицията, не цветът

и тонът, тоест самата форма, а не орнаментите или украшенията, които са единствено привлекателности и следва да не се бъкат с красотата.¹ А самата „форма на предметите на сетивата е или фигура, или игра (...) или игра на фигурите (в пространството мимиката и танца), или само игра на усещанията (във времето)“ (Кант, 1993: 93).

Но предмет на естетическото съждение е не само красивото, а и възвишеното, при което вече опозицията между игрово и сериозно е експлицитно заявена.

... но онова (чувството за възвишеното) е удоволствие, което възниква само косвено, а именно така, че се създава чрез чувството на моментно потискане на жизнените сили и следващо веднага след това толкова по-силно излияние на същите, следователно като емоция изглежда да не е игра, а нещо сериозно в заниманието на способността за въображение (Кант, 1993: 126).

Ако красивото се отнася до формата на предмета, то възвишеното, от своя страна, може да бъде и безформено, тъй като е обвързано с нещо безгранично, неизмеримо надхвърлящо човека, и това вече не е *игра* за Кант, защото е „нещо сериозно в заниманието на способността за въображение“ (Кант, 1993: 126). За разлика от красивото, възвишеното има връзка с моралното чувство, с нравствеността, то намира израз във войната – онази *най-сериозна сериозност* за Платон (Платон, 2006: 350), в която според Кант човек преодолява страха си. Оказва се, че в царството на играта се разполагат красивото, удоволствието, свободата, докато селенията на сериозното се обитават от възвишеното, страшното, трепетното. То едновременно отблъсква и привлича духа на наблюдателя и бива категоризирано от Кант като „негативно удоволствие“, което буди възхищение или уважение, което вълнува духа, за разлика от спокойното съзерцание при красотата, тъй като поставя в конфликт способността за въображение и разума: възвишеното носи неудоволствие от несъответствието между двете, тъй като разумът бива съотнесен към нещо абсолютно, безкрайно голямо, съчетано с удоволствие от осъзнаването на превъзходството на разума над сетивността, на възможността за достигане до идеи за неща, надхвърлящи неимоверно сетивното съществуване. В преживяването на естетическия опит на възвишеното субектът познава своята ограниченост, но познава и онази област извън своите способности, която може да достигне единствено посредством въображението, онзи свят на идеи, на абсолютната тоталност, който макар и да остава недостижим, му носи удоволствие.

Нещо повече, възвишеното се отнася към „най-сериозната“ сфера – тази на свещеното – чувствата на уплаха, ужас и „свети трепет“ (Кант, 1993: 154) поражда неизбежно алузии с онзи *mysterium tremendum et fascinans*, за който Рудолф Ото ще говори около столетие по-късно (Ото, 2014). По тази линия на

¹ Момент от *Критиката*, на който ще се противопостави Гадамер по-късно.

разсъждение религиозното или свещеното изкуство се обвързват с възвишеното, тоест със „сериозното“, не с играта.

Но по-късно и възвишеното ще се окаже игрово, доколкото остава в сферата на естетическия опит и не носи реална заплаха за субекта, преживяващ удоволствието от него. Ако животът на човек е заплашен, ако допуска ужасът от стихията „да се вземе сериозно“, той е неспособен да изпита никакво удоволствие от застрашаващата го природа:

Който се страхува, съвсем не може да съди върху възвишеното на природата, така както малко може да съди върху красивото този, който е завладян от склонност и желание. Онзи отбягва гледката на предмет, който му вдъхва боязън; и е невъзможно да се намери удоволствие в един ужас, който би се взел сериозно (Кант, 1993: 144).

Както сам Кант пояснява, човек трябва да е далече от вулкана, от бойното поле, извън окото на бурята, за да успее да почувства онова макар и само мисловно постижимо превъзходство над силата на стихииите. В тази област на привидно надмощие над природата, ние сме неуязвими, недосегаеми, издигаме се над нея, макар и само във въображението, но тъкмо това е навлизането в духовния свят на човека, който го отличава от животното. Следователно и опитът на възвишеното е игра, доколкото не носи действителна заплаха за сигурността и живота, няма реални рискове за физическото съществуване, макар и да обогатява с дълбоки преживявания мисловната вселена, в известен смисъл той остава „на ужким“.

Макар че е важно да се отбележи, че дори и „на ужким“, субектът на естетическия опит не може да си въобразява власт и превъзходство над най-възвишеното – Бога, това остава светотатствено за Кант. Религията предполага дух на смирение и покорство, несъвместими със свободата и неконтролируемостта, бележещи автономната сфера на изкуството. Въпреки че за Кант истинският религиозен опит е възвишеното самонаказание при чувството за собствените грехове и несъвършенства, а не „угодничеството и ласкателството“ на привидното покорство (Кант, 1993: 148).

Играта и „несериозната“ конотация, която като че ли тя неизбежно носи у себе си, получават още по-явен израз при преминаването от анализа на природно красивото и възвишеното към изкуството, където акцентът вече се измества по-скоро по линия на създаването, отколкото на естетическото съждение и перцепцията, и отваря голямата тема със значителни последствия за развитието на западното изкуство, а именно тази за гения. В тази част самото понятие „изкуство“ попада в центъра на вниманието, като именно тук са очертани отличителните белези, които го отграничават както от природата (бивайки „произвеждане чрез свобода, т. е. чрез свободен избор“ (Кант, 1993: 193), така и от науката (бивайки практическа, а не теоретическа способност), а също и от занаята – и тук се появява типичното противопоставяне на игра и

работа, което се забелязва при почти всички анализи на употребите на думата „игра“ в западната философска, културологична и антропологическа мисъл:

Изкуството е също отличено от *занаята*; първото се нарича *свободно*, вторият може да се нарече също *наемно изкуство*. На първото се гледа така, като че може да завърши (да успее) целесъобразно само като игра, т.е. като занятие, което само по себе си е приятно; на втория се гледа като на работа, т.е. като на занятие, което само по себе си е неприятно (обременяващо) и само чрез резултата си (например възнаграждението) става привлекателно, което следователно може да се възложи принудително (Кант, 1993: 194).

Още веднъж бива препотвърдена идеята за играта като нещо приятно, ценно само по себе си, въпрос на свободен избор и лишено от външни цели. Но има игри и *игри*, така както има „механическо“ изкуство (свързано с производството на предмети) и естетическо изкуство (насочено към удоволствието), което само по себе си се дели на приятни и *изящни* изкуства. И докато първите се свеждат единствено до прости усещания и имат за цел само насладата, т.е. включват шегите, смеха, веселите светски разговори, пиршествата – „тук се отнасят всички игри, които правят времето да мине незабелязано“ (Кант, 1993: 196), то вторите съчетават удоволствието с познанието, поради което изискват *сериозна* теоретична и практическа подготовка, нещо повече – изискват таланта на гения – онзи, който сам си дава правилото, издигат се над чисто сетивното усещане до рефлектиращата способност за съждение, както и до естетическите идеи.

Друг опит на Кант да подраздели видовете изкуства, в частност изящните изкуства, предлага следните три категории: изкуството на играта на речта при красноречието (където имаме „забавна игра“ на способността за въображение) и при поезията (където вече „простата игра“ с идеи се превръща в храна за разсъдък); изкуството на изобразяването – пластиката и живописата; и „изкуството на красивата игра на усещанията“, тоест играта на тоновете (музиката) и на цветовете; като по-късно се прибавят и видовете изкуство, плод на съчетанието на някои от по-горните. От друга страна, приятните изкуства, които включват хазартната игра, музиката и духовитостта, се обвързани със задоволството, което вече няма претенции за общовалидност, и бивайки „свободна игра на усещанията“ (Кант, 1993: 226), се оказват отнесени до тялото и телесното здраве. Хазартната игра бива заклеймена като некрасива игра, поради което Кант не се занимава повече с нея, а музиката се превръща в спорен момент в по-късните интерпретации – намирайки я за принижена твърде ниско, редица автори ще се опитат да възобновят високия ѝ статут сред изкуствата. Но нареждането на духовитостта, тоест смеха, шегата, хумора, сред видовете изкуство е в известен смисъл неочакван момент, който изследователите на Кант често подминават мимоходом – или го отбелязват като „чудат“ и „ексцентричен“ момент (Burnham, 2024), или изобщо не го от-

разяват в анализа си на деленията на изкуствата (Guyer, 1994). Именно в светлината на интерпретацията на играта в извечната ѝ противопоставеност на сериозността тази особеност получава своята логическа свързаност и далеч не озадачава читателя.

Следователно категоризацията на видовете изкуства, която Кант предлага, ги разглежда тъкмо като различни форми на играта. В йерархичния ред на изкуствата най-ниско се разполагат „приятните игри“, превръщащи душата в лекар за тялото, те са насочени само към получаване на сетивно удоволствие и биват категоризирани като игри, които нямат друг интерес „освен да направят времето да мине незабелязано“ (Кант, 1993: 196). Сред тези приятни игри се нареждат шегата и смехът, които отпускат тялото и влияят благотворно върху духа. Над тях се поставени изящните изкуства, които все пак „изискват известна сериозност в изображението, така както вкусът в преценката“ (Кант, 1993: 231), оказват се една по-изтънчена и усложнена версия на играта, която успява да се издигне от чисто сетивното усещане до рефлектиращата способност за съждение, и това им придава обществено и културно значение.

Въпреки всичко това, в крайна сметка, в края на третата критика, красивото ще се окаже обвързано с моралното, превръщайки се в негов символ, нещо повече: „ако изящните изкуства не се поставят в близка или далечна връзка с морални идеи, които единствено доставят самостоятелно удоволствие, това ще бъде крайната им съдба“ (Кант, 1993: 220). По линията на ключовото понятие за *sensus communis*, играта на въображението и разсъдъка ще се окаже обвързана със сферата на морала, а естетическото съждение, редом с телеологическото такова – призвано да осъществи връзката между теоретическия и практическия разум, да докаже, че съждението е принцип *a priori*, който не губи валидност дори тогава, когато липсва понятие, към което да бъде отнесено, в следствие на което държи залога за обединяването на философията в едно цяло, каквато е голямата цел на Кант (Burnham, 2024).

Следователно би било пресилено да се заключи, че Кант превръща сферата на изкуството в нещо лековато, несериозно, олекнало откъм значение и стойност занимание. Макар че не липсват критици, които ще направят точно това. Още през 1800 г. излиза *Kalligone* на Йохан Хердер – студент на Кант и сам продуктивен философ и критик. Този труд, посветен изцяло на полемика с първата част на „Критика на способността за съждение“, тоест с естетическите съждения, който обаче получава слабо внимание при излизането си, попаднал в сянката на съвременници като Шелинг и Фихте, е един от първите текстове, в които се проблематизира именно представянето на изкуството като игра. Аргументите, които Хердер издига срещу теорията на Кант, са пространно разгърнати и развити в протежение на няколко страници, но Гайър обобщава основните моменти в тях най-вече като несъгласие със следното: липсата на интерес при естетическото съждение и на понятие в играта на способностите при естетическото преживяване, тоест липсата на

истината в изкуството, тъй като според Хердер по този начин всякаква връзка между естетическото преживяване и познанието бива осуетена (Guyer, 2007: 356). Под зоркия прицел на Хердер попада и самата идея за „свободна игра“, тъй като според него към изкуството и науката за красивото човек следва да се отнася с „радостна сериозност“, използвайки ги за култивирането на човечеството, а не да ги свежда до обикновени игри. Ако изкуството наистина е носител на истината, както настоява Хердер, то тогава то е от най-сериозно значение за развитието на човека, а да бъде наричано „игра“ (жлъчно характеризирана като „маймуноподобна“ игра, лишена от понятие и критерии, в този критичен текст) и подразделяно в „игрови“ форми и класификации бива заклеено като остроумничене и игра на думи от страна на самия Кант: „Нищо не вреди на незрелия вкус толкова, колкото ако човек превърне всичко в игра“ (Guyer, 2007: 353). В алтернативната трактовка, която някогашният ученик на Кант предлага, чувството за красивото се разглежда като субективна реакция спрямо обективна хармония, която бива възприемана – съпричастността към хармонията в света се отразява като чувство за хармония и благополучие у възприемащия я. Самият Гайър намира сходства между двете представи за изкуството, базирайки се на лекциите по антропология на Кант, където според него чувството за играта на способностите на духа фигурира именно като чувството за живот – за оживяване на способностите. Следователно играта се превръща в удобна метафора за самия живот, от което ще черпи най-високия си смисъл. Но в очите на Хердер тези представи ще заемат двата противоположни края на спектъра на сериозността. Този спор, състоял се задочно, очертава траекториите, по които ще се развият аргументите „за“ и „против“ теорията за изкуството-като-игра по-късно, свеждайки я до въпроса за възможността за познание и истина в изкуството.

Следователно самият Кант прибегва до старата опозиция „игрово – сериозно“ и тук предложената интерпретация, съсредоточена именно върху нея, не цели да опрости Кантовата теория, нито пък да полемизира с многобройните трудове, които я подхващат и доразвиват в сложни и дълбоки анализи на осъществяването на човешкото познание като цяло. Но тя обогатява, от една страна, разбирането на иначе озадачаващото привличане на хумора, шегата, смеха сред редиците на видовете изкуства, придавайки им логичност и консистентност с характеристиките на „играта“ като противоположна на сериозността, а от друга – позволява реконструкция на генеалогическата линия на идеята за изкуството-като-игра и заложения в нея риск от пейоративните, „несериозни“ конотации, които ще дадат плод години по-късно и ще доведат до критиката и преговарянето на понятията, наблюдаващо се при автори като Гадамер и Ватимо.

От този кратък преглед на основните положения на „Критиката на способността за съждение“ по отношение на понятието за игра, които се предлагат в нея, би могло да се заключи, че за Кант „играта“ е предимно положителна

категория, която се характеризира с липсата на цел, правило и понятие – неизменно обвързани с идеята за принуда и ограничение, откъдето идва пълната свобода на артиста, на гения. Освен това играта е връзка и хармония – между способностите на духа, между сетивата и впечатленията, между цветове и тонове, която неотменно носи удоволствие. Подобно на свободно растящата дива природа, тя е винаги нова и интересна, заплениваща въображението, подтикваща към творчество, в контраст с изкуствено подредената по дадено правило градина, която бързо доскучава и омръзва. И въпреки това има ценностна йерархия в горите тилилейски на игрите – на дъното се разполагат приятните игри, просто развлечение и забавно прекарване на свободното време; над тях се издига играта на изящните изкуства, която, макар и лишена от външни цели, все пак има културообразуващо и обществено значение, успявайки да се издигне от чисто сетивното усещане до рефлектиращата способност за съждение (Кант, 1993: 196); докато накрая се стигне до възвишеното – една особена игра на въображението, прекалено *сериозна*, за да се нарече просто *игра*, но и достатъчно „на ужким“, за да е все пак причастна на тази категория, разтърсваща субекта, но без да носи реална заплаха за живота му.

В крайна сметка Кант не дава дефиниция на играта, а само откроява характеристиките на *изкуството-като-игра*, разчитайки сякаш на априорното понятие на читателя за нея, макар че това се оказва хлъзгав и поливалентен термин, зареден с изобилие от преки и преносни значения. Мнозина са онези, които ще подемат естетическото издание на понятието „игра“, и при много от неокантианците то ще измести изкуството встрани от сериозните сфери на живота. Но преди тях Шилер ще търси да спаси света с помощта на красотата и тъкмо изкуството-като-игра ще се окаже главният инструмент за това съвсем сериозно занимание.

2. ИГРАТА В ПЛЕН НА ОТКРОВЕНИЯ МОРАЛИЗЪМ: ШИЛЕР

Тази идея за изкуството-като-игра бива подета непосредствено от Шилер и заема централна роля в поредицата писма „За естетическото възпитание на човека“, написани в светлината на Френската революция и последвалите корабкрушение на водилите я й идеи и горчиво разочарование. В тях немският поет и философ набелязва пътя на усъвършенстването на човешкия дух, което да предотврати подобни трагедии в бъдеще, очертавайки същевременно една своеобразна естетическа и държавна утопия, тъй като на изкуството бива отредена експлицитно подчертана политическа и морална роля, която присъства и у Кант, но тук е изведена експлицитно на преден план. Именно от изкуството се очаква да облагороди човешкия характер и да отведе хората към създаването на една по-добра и справедлива държава – „нравствената държава“ (Шилер, 1981: 454). Изкуството се оказва причастно на истината и

красотата, които художникът, редом с философа, е призван да внесе в своето време, вместо да се оставя да бъде воден от него и да ухажва духа му. То спасява достойнството на човечеството от неизбежната поквара и отпуснатост, инертност, на всяка епоха и го запазва за бъдните поколения като образец, надживявайки природата и неотменно сочейки към истината, като онзи почти изгубен идеал в лицето на древните гърци, осъществили съюза между сетивата и духа.

Но принципите, които ръководят човека на изкуството, са прекалено *сериозни*, следователно за да насочва своите съвременници към достойното, истинното и красивото, на него му е необходима *играта* – формата, единствено способна да привлече сърцата и вкуса на иначе покварените им умове. Следователно за Шилер играта маскира истински сериозното – посредством нея творецът, който трябва да промени обществото и света, представя своите идеи и ценности в привлекателен и смислен вид. В унисон с представата на Платон (Платон, 2006: 130), играта се оказва приятната опаковка на трудното съдържание, по начина, по който за гръцкия философ играта е формата, в която младежите в полиса усвояват знанията и уменията по успешен начин, поради своята непоносимост към продължително излагане на сериозност. Способността за въображение на художника е това, което играе, докато делата му трябва да останат сериозни, в тях се крие залогът за бъдещето и добруването на човечеството.

Въпреки всичко това по-нататък се оказва все пак, че играта не е само външна замаскираща форма, тя е и в основата на човешката природа, онова, което прави човека – човек, тоест свободен. През призмата на Шилер, ревностен читател и популяризатор на Кант, както сам заявява, но несъмнено и редактор на неговите понятия, човекът, състоящ се от една постоянстваща личност и променливите ѝ състояния, е на пресечната точка на два противоположни си подтипа – този на сетивата и този на формата (Шилер, 1981: 483). Подобна идея не се среща у самия Кант, а у негови продължители като Йохан Фихте и Карл Райнхолд, от които се смята, че се е повлиял Шилер (Staton, 2022). Ако първият подтип се отнася до физическото съществуване на човека във времето и пространството, в материята, насочен е към съдържанието и неговата промяна, поради което отменя личността и оставя човек да бъде увлечен във времевия поток, то вторият е подтипа на разума, който се стреми към свободата – онова абсолютно битие, което има основание в самото себе си, той е адвокатът на личността и нейната неизменност, указателната табела към правото и истината.

Строго разделени и мирно съжителстващи първоначално, по идея, двата подтипа са размили границите между своите сфери на практика – тази на усещането и тази на законодателството, и са накърнили целостта на човешката природа. Белязан от тази съдбовна дуалност, човек е изправен пред задачата да обедини у себе си двете сили, да примири природа и дух, необходимост

и свобода, промяна и непроменливост, и тогава на помощ му идва един нов подтик, а именно – подтиктът към *игра*. Този медиатор представлява двоен опит, в който човек осъзнава себе си като материя и дух едновременно, опит, противостоящ на всеки един от първите два подтика, взети сами за себе си, и именно затова способен да ги примири и обедини, да „премахне времето във времето, да съчетае възникване и развитие с абсолютното съществуване, промяна с идентичност“ (Шилер, 1981: 492). Въпреки това подтиктът към игра не е деспот, който властно доминира над останалите два чрез принуда, напротив – принудата е именно тяхна отличителна черта, докато той освобождава човека, както физически, така и морално, успява да успореди и хармонизира нуждите им, да „внесе форма в материята и реалност във формата“ (Шилер, 1981: 493), да примири разум и сетива, идеи и усещания. Така например, ако сетивният подтик има за свой обект живота, тоест материалното битие, сетивното присъствие, а този към форма – образа, формалните характеристики, то подтиктът към игра превръща в свой обект „живия образ“ – понятие, идващо да обозначи всички естетически свойства на явленията, тоест красотата.

Примирявайки всички тези противоположности, подтиктът към игра завършва понятието за човека. По този начин Шилер навързва в една мисловна верига игра, изкуство, красота, свобода: ако има човешка природа, както твърди разумът, и тя трябва да е завършена, съгласно законите му, то следва, че трябва да има красота, която да я завърши; красотата е в играта, а тя, от своя страна, е в основата на човека.

Но как Шилер предлага да се дефинира играта? Стремейки се да запази баланса между абстрактните спекулации на разума и нагледните свидетелствата на опита, много преди Витгенщайн, той тръгва от езиковата употреба на думата, отличаваща се според него със своята амбивалентност, и именно това нейно качество ще я превърне в удобна метафора за идеята, която цели да изрази. Играта се оказва широкоспектърна, но осредняваща категория, която обозначава всичко, което не е нито субективно, нито обективно случайно, и което е чуждо на всяка принуда, била тя външна или вътрешна, на закона или необходимостта. Срещайки другите два подтика, тоест действителността с идеите, необходимостта с усещанията, живота с достойнството, играта ги освобождава от тяхната вътрешноприсъща им сериозност (Шилер, 1981: 496). Но Шилер признава повърхностния характер на понятието „игра“ и отчита опасността от принизяването на красотата в приравняването ѝ до „проста игра“ – категория, която в практиката успешно може да избегне всякакви връзки с вкуса и естетиката. Само че това не му пречи да защитава тезата, че с красотата човек единствено може да *играе*, докато с останалите категории – добро, приятно, съвършено, той неизбежно се отнася *сериозно*. И именно тази игра дава израз на неговата поначало двойна природа, макар че Шилер бърза да разграничи играта, за която говори, от игрите на всекидневния опит, подчертавайки, че и самата красота не се среща в него. Тя е нито само форма,

нито само живот (материя, действителност), а е жива форма, към която човек може да се отнася не по силата на формалния си подтик, нито на сетивния, а само и единствено чрез подтика към игра, отговарящ на двойствения ѝ характер. Следователно с красотата човек може само да играе, а да бъде човек – завършен и цялостен, може само в играта: „човекът играе само там, където е човек в пълното значение на думата, и е изцяло човек само там, където играе“ (Шилер, 1981: 498).

В хода на Писмата, очертаващ по-нататък поэтапното еволюционно развитие на човека от дивака на праисторическото минало към онзи жадуван идеал на бъдещото, Шилер скицира наличието на различни видове игри, отговарящи на тези стадии. На първото стъпало застава играта на животното, тоест на излишъка от сили, който се излива в радостно свободно движение, нехаещо за предназначение и цели, освободено от всяка сетивна принуда на природните необходиминости – това той разпознава като „материалния смисъл“ на думата. На следващо място, животинската игра на движението прераства в естетическата игра, която се отличава с освобождаване от „физическата сериозност“ (Шилер, 1981: 543) чрез формата. И на трето място, на най-високото стъпало, се издига играта–красота, естетическата дейност, под която Шилер схваща по-скоро съзерцанието, отколкото творческото изразяване (Hein, 1968) – висша свобода, сама за себе си цел и средство, чисто удоволствие. Скокът между първите две стъпала се осъществява посредством способността за въображение, която намества формата в игрите на фантазията и укрепва радостта от привидността.

А красотата е необходимо условие на човешката природа. Шилер признава, че тя няма никакъв отделен резултат за разума или волята, остава без външна цел, съгласно Кант, което само по себе си води до обяснима индиферентност, маргинализация, изпадане встрани от търсенията на науката и практиката. Но тъкмо красотата е онази, която възстановява свободата, отнета от моментните състояния, от тежненятия на сетивата и разума респективно, и в това се крие най-важният дар за човека – възможността „да направи от себе си това, което иска“ (Шилер, 1981: 515), което е достатъчно да въздигне красотата до статуата на втора създателка на човека. А тя се набавя именно чрез изкуството, чрез естетическата нагласа, при която човек може единствено да играе.

Следователно Шилер остава при делението игрово – сериозно и предприема забележителни интелектуални усилия и логически пируети да преобърне ценностното им йерархизиране, отдавайки преимущество на играта. Упражнявайки се прилежно в примиряването на наглед противоречащи си категории, той се опитва да удържи идеята за играта като нещо, което няма външна цел, следвайки Кант, но да я превърне самата нея в цел и средство за усъвършенстването на човека и постигането на светлото бъдеще. В известен смисъл само ако играе безкористно, човек става по-добър играч, а това означава и по-добър човек. Само в царството на играта, алтернативно на това на силите

и на законите, на „страшната“ природа и „светия“ морал, обитават свободата от всяка принуда, радостта и привидността, там вкусът единствен внася хармония сред напълно завършени индивиди, живеещи в пълно равенство и доближаващи се до идеала за човек. Играта се оказва обвързана и със самия живот, както при Кант, и с принципите, които трябва да го ръководят, за да го отведа на едно по-високо еволюционно стъпало. Тя не просто носи удоволствие, а допринася за моралното усъвършенстване на индивида и обществото, тъй като е причастна към освобождаването на човека и доброволното му подчиняване на самоналожени правила (Hein, 1968).

Така изградена, теорията на Шилер подлежи на множество критики, най-състоятелните сред които се свеждат именно до недокрай изяснените понятия за „игра“ и „естетическа дейност“ (Hein, 1968), обвинението в отклонение от първоначално зададената цел за описание на политическата еманципация на индивида и обществото, за сметка на фетишизиране на изкуството (Staton, 2022), както и вътрешното противоречие между това да се настоява, че играта е ценна сама по себе си, непопадаща под принудата на външни и вътрешни необходиминости, лишена от цел, и това нейната стойност да се търси във възможните ѝ ползи за моралното усъвършенстване на човечеството (Hein, 1968). Въпреки това Писмата на Шилер се смятат за образцова класическа игрова теория за изкуството със значимо място в линията на концептуалното обвързване на понятията за изкуство и игра. При всички положения в тях естетическата игра е изведена като положителна категория, за разлика от всекидневната несериозна игра, а изкуството *тежи* на мястото си и това място е от фундаментално значение за развитието и осъществяването на индивида и обществото.

3. ЛИОТАР И ИГРАТА КАТО СЪРЕВНОВАНИЕ

Тази идея на Кант ще бъде интерпретирана и преинтерпретирана в различни периоди и от различни автори. Напълно различна трактовка ще получи изкуството-като-игра в постмодерната ситуация, с която се свързва името на френския философ и литературен теоретик Жан-Франсоа Лиотар, но учудващо, при него Кантовата представа за възвишеното се оказва удобен инструмент, с който да си послужи по-нататък, вместо модернистична позиция, от която рязко да се разграничи.

Постмодернизмът, формулиран и утвърден в „Постмодерната ситуация“ (Lyotard, 1984) се обявява против истините на Модерността, против нейните генерализиращи категории и крайни положения, огласявайки края на метанаративите – онези универсализиращи и всеобемащи обяснителни схеми, подобно на историческия прогрес, марксизма или психоанализата. Понятието за *игра* се появява при него по линията на Витгенщайн и *езиковите игри*, като френският философ го разширява с фокус върху множествеността на общоно-

стите на смисъла или значението. Но освен това, парадоксално, той посяга към бащата на същата тази Модерност, основоположник на един, бихме могли да кажем, от най-трайните и влиятелни метанаративи в полето на естетиката, подемайки Кантовата линия на разглеждането на изкуството като игра и разчитайки я в ключа на състезанието, познат от Хьойзинха, макар и да не се позовава пряко на нидерландския културолог.

Лиотар не оставя стройна и кохерентна теория на естетиката в строгия смисъл на думата, което е напълно в унисон с призива му за отказ от мащабните всеобемащи и все-обясняващи рамки на големите наративи. Но неслучайно той ще си спечели прозвището „Философа артист“ (Parret, 2012: 29), завещавайки ни значително наследство от текстове по проблемите на изкуството и естетиката, които го занимават в течение на цялата му кариера и демонстрират развитието на неговата мисъл, обратите, които тя търпи, и различните трактовки на тази проблематика, заела огромна част от трудовете му, разпръснати из множество периодични издания и събрани в шест големи тома посмъртно.

Значителните обрати във философския път на Лиотар изправят изследователите пред нуждата от периодизация на наследството му. Едни автори, като Жан-Мишел Саланскис (Parret, 2012: 29), го разпределят в пет големи периода, маркирани от основните трудове, публикувани през тях. Така първият от тях се свързва с „ранния“ Лиотар на крайнолевите убеждения, фокуса върху марксизма и силния политически ангажимент като част от групата и списанието „Социализъм или варварство“. Вторият се отнася до революционната 1968 г. и вярата в подривния потенциал на художествения модел, намерил израз в дисертацията му „Дискурс, фигура“ от 1971 г. Третият период е белязан от излизането на „Либидната икономика“ от 1974 г., задълбочаването върху Фройд и радикалното отхвърляне на всякакви политически идеологии. Четвъртият, започващ от 1980 г. насетне, е обвързан със засилващия се интерес както към естетическата теория на Кант, макар и Лиотар да бива определен като „странен“ негов ученик, фокусиран най-вече върху проблемите на естетическото съждение и възвишеното, така и към философията на езика, които водят до *The Differend*. И накрая, последният пети период се отнася условно към 1990-те години и интереса към детството – това на индивида и на мисълта.

Докато други изследователи, като Клод Ами, фокусиращи се основно върху естетическите му писания, се ограничават до две основни фази на развитие на Лиотаровата естетика, удържайки под внимание нейния фрагментарен и антитеоретичен характер. Така според Ами основният вододел е т.нар. „кантиански обрат“, който поделя естетиката на Лиотар на естетика на либидото и естетика на възвишеното (Parret, 2012: 21). В първия период изкуството, приемайки изцяло психоаналитична трактовка, бива обвързано с либидото, но по-късно самият Лиотар ще се отрече от него, обявявайки го за прекалено едностранчив и ограничен.

Именно във втория период на естетическата си мисъл, и по-точно в „Дискурс, фигура“, той ще подеме идеята на Кант за изкуството като игра и ще предложи своята интерпретация на въпросите кой и на какво играе, както и как се осъществяват естетическите съждения. Ако редуцираме тази сложна и многопластова работа до основната ѝ идея, то тя е насочена към опозицията на двете водещи понятия, заложени още в заглавието ѝ. Дискурсът е обвързан с писания текст, традицията на структурализма (обект на критика в труда) и рационалното познание, докато фигурата идва да обозначи визуалния образ и така препраща към феноменологията (Woodward, n.d.), виждането, сетивния опит, на чиято страна в известна степен застава Лиотар и която изисква друг режим на познание, носейки потенциала да разрушава заварените структури на доминиращия дискурс. Тъкмо причастно на фигуралното и на този особен потенциал ще се окаже изкуството в тази трактовка.

За този внимателен читател на Кант способността за съждение и въображението при естетическия опит са въввлечени в игра дотолкова, доколкото се състезават помежду си в опит да уловят обекта, като при способността за съждение това се извършва посредством понятия, докато при въображението – чрез форми (Lyotard, 1991: 73). Но все пак те остават съучастници и съ-играчи именно в отказа си от вкарването на обекта в понятие или във форма по начина, по който това се случва при логическите съждения на обективното познание. Бихме могли да допълним, състезават се, без реално, *сериозно*, да искат да спечелят, да стигнат до целта. Връзката между двете способности е по необходимост нестабилна и заредена с напрежение, като въображението непрекъснато заплашва крехката хармония в стремежа си да направи обекта неразпознаваем за своя партньор/противник в играта, трупайки непрекъснато нови форми и естетически идеи покрай този обект. Ако въображението надделее, способността за съждение капитулира пред размножаването на вторичните репрезентации и прекомерно продуктивната игра с формите, а естетическият опит катастрофира в излишъка на барока или маниеризма на сюрреализма, където подходящото съотношение на силите, носещо наслада, е изгубено. Докато запазването на хармонията между тях води до красотата, при която разумът успява да отговори на работата на въображението и да продължи играта – получава се съюз между двете способности, макар и различен от изискванията на обективното рационално познание. При него се наблюдава своеобразното състезание между двете способности, всяка чувства силата на другата, но без при това да успяват да се победят взаимно. В тази свободна игра, колкото и многобройни образи и нагледи да трупва въображението, те остават уловими от капацитета на способността за съждение, репрезентирани, представими в рамките на разума.

Обратното, способността за съждение, на свой ред, надделява там, където въображението вече не може да реди форми след форми, сблъскало се с изплъзващия се от всяка форма абсолютен, тоест при възвишеното, което Лиотар

предлага да се разглежда като екстремен случай на красивото. Тук понятията стават толкова непосилни за въображението, че то не успява да ги обеми във форма, пред лицето на възвишеното вече не е достатъчно да търси безчислени естетически черти на обекта, от него се изисква да представи Всесиλιето само по себе си, не да търси хилядите атрибути на господаря на Олимп и визуална представа за него, например, но Всесиλιето и Абсолютът не се дават по интуиция, те са безгранични, и всяка една негова форма се проваля. Развихрилото се въображение компенсира тази безпомощност на принципа, но креативността вече не е в режим на свободна игра, на удоволствие, а на тревожност. Това, според Лиотар, има предвид Кант, под „сериозност“ при възвишеното – въображението е сериозно със сериозността на меланхолията, страданието от непоправима липса, носталгия по формата – по нейните граници, които са нарушени от опита на възвишеното, опита на абсолюта.

Докато при гения връзката между разум и въображение е напрегната почти до скъсване – при него въображението и формата имат връх, то при възвишеното, обратното, идеите се оказват недостижими за въображението с неговите форми. От това произтичат две различни естетики – една на *much too much*, която се противопоставя на понятията, и една на *almost nothing*, която се противопоставя на формите (Lyotard, 1991: 76). Обектът е просто поводът за играта на способностите, предоставя ѝ се чрез своята форма. Но тази игра сама по себе си показва афинитета на двете способности, който е чист, не е подчинен на конкретна задача или цел, на истината или доброто, а съюзът им е винаги нестабилен, неопределен, неподвластен на правило и понятие.

Докато тук все още играта е обвързана най-вече с употребата на Кант и е запазена за естетическите съждения, то с постмодерния обрат тя се превръща в ключово понятие за Лиотар, в „метода“, по който функционира обществото и по който може изобщо да се говори за него, препращайки вече не толкова към Кант, колкото към Витгенщайн и идеята за езиковите игри (Lyotard, 1984). В постмодерната ситуация големите наративи са отстъпили своята доминираща и всеобемаща позиция именно за сметка на фрагментарните езикови игри, свързани с несъизмерими форми на живот (Woodward, n.d.); игри, които се определят от даден набор правила, обект на договореност между играчите, подобно на шаха например, тъй като без тях не биха могли да съществуват (Lyotard, 1984: 37). Така изкуството се оказва една игра сред многото и то онази, която е способна да пренаписва правилата на останалите, заредена с изключителен политически потенциал – за Лиотар именно то може да даде урок на политиката чрез деконструирането на материалното пластично пространство (Lyotard, 2012: 39). В този смисъл изкуството се разбира като заставащо винаги на страната на опълчилите се срещу съществуващите политически форми и правила, на страната на *различните*, подтиснатите, а не на институциите и властта, но *Философа артист* бърза да подчертае, че въпреки всичко то никога не следва да се свежда до чисто средство за постигане

на политически цели – изкуството запазва позицията си в свободната игра с политическите императиви. Тъй като пред изкуството, и в частност пред живописата, стоят философски задачи, които не подлежат на подчиняване на никакви социополитически функции – веднъж освободила се от задачата да документира реалността с възхода на фотографията, живописата е свободна да изследва собствените си основания (Lyotard, 2012: 43).

Но въпреки целия постмодерен обрат, Кант ще остане ключова фигура за Лиотар заради значимостта на идеята за възвишеното, на която той ще настоява докрай. Френският постмодернист ще твърди, че естетиката на немския модернист е, макар и най-добре разработената, все пак вече остаряла, тъй като изкуството е престанало да отговаря на принципа на вкуса – творбите вече не доставят чисто удоволствие, освободени от всякакви цели и понятийно познание, те са навлезли в режим на абстрактност, превърнали са се в артистичен жест, който указва нещо отвъд видимото (Durafour, 2012: 252). И въпреки това Кантовата трактовка на възвишеното ще остане водеща в анализите му върху изкуството, доведена до крайност. Всяка творба ще се окаже епохосъздаващо събитие, *epoché*, в смисъла на древногръцките скептици (Lyotard, 2012: 87), което обаче оживява душата – събужда я и ѝ вдъхва живот, в съгласие с това, което твърди Кант за играта при естетическите съждения.

Но не всяко изкуство и всяка творба отговарят на тези критерии. Лиотар, като един от малкото философи на изкуството, които обръщат сериозно внимание на реални артистични практики и автори, посвещавайки им пространни анализи, се интересува конкретно от авангардното изкуство – високият модернизъм улавя вниманието на постмодерния автор, който твърди, че след него изкуството се е меркантилизирано, превърнало се е в културен продукт, част от системата на капитализма, губейки по този начин именно способността си да задвижва, да оживява душата (Lyotard, 2012: 239). А авангардите достигат своята кулминация и откриват своите аксиоми в естетиката на възвишеното (Lyotard, 1984: 104). Именно търсенето на възвишеното – онова апоретично представяне на непредставимата материя (Durafour, 2012: 262), на различието, което не може да получи израз в рамките на даден споделен дискурс – *differend*, бива натоварено с изключително значение. Ако *differend* представлява основното понятие в постмодерната теория на справедливостта у Лиотар и идва да обозначи чувството на невъзможност да се намерят правилните думи, които да изразят желаното, невъзможност за преминаването от една фраза към следващата, посочвайки по този начин границите на езиковата игра, то по подобен начин възвишеното, от своя страна, указва границите на разума и възможността за репрезентиране, което дава основание на интерпретатори като Дурафур да твърдят, че другото име на *differend* е тъкмо „възвишеното“. Именно авангардният артист, със своя силно експериментален уклон, непрекъснато пренаписващ правилата на играта – тоест променящ самата игра, тъй като тя се дефинира главно от правилата за Лиотар (Lyotard,

Thebaud, 1985: 65) – поставя философските въпроси за основанията на самото изкуство, и в частност живописата, и превръща високия авангард в образец и кулминация на изкуството като търсене на израз на неизразимото. По този начин според автори като Ф. Джеймисън (Lyotard, 1984: 21) именно моделът на авангардите, със своята страст към иновативността, със своята революционизираща и обновяваща сила, ще се окаже образецът, прехвърлен и наложен и върху останалите сфери, включително политическата и научната. Оттам и привилегированото място на изкуството в трудовете на Лиотар – то се оказва сцената *par excellence*, на която се разиграва драмата на границите на репрезентацията (Woodward, n.d.), на „събитието“ на фразите, които разкъсват дискурса и позволяват нещо да се случи в езика, сцената на експресивните фрази, които изразяват онова, което не може да се улови в понятие, и по този начин носят потенциала да взривят заварените политически и научни метанаративи.

В постмодерната ситуация, белязана от разпад на гледните точки и неизбежен плурализъм на светогледите, философията вече не може да удържи изводите на откъснатите се от нея различни дисциплини, да ги обеме, успореди и примири, поради което истините на една наука вече не отговарят на тези на друга. Ала и самата идея за търсене на консенсус между науките се оценява като остаряла и следва да бъде превъзможната през отхвърлянето на метанаративите и техните властови позиции. На този фон изкуството за Лиотар има ключова роля, натоварено както с политически потенциал – то позволява експлициране на скрити напрежения и промени във философската мисъл и начините на отнасянето ѝ към обществото (Rajchman, 1998), макар и без да се свежда до пропаганден инструмент; така и с философски залог – в него се разгръщат проблемите на границите на репрезентацията, на представянето на непредставимото, което надскача способностите на рационалното понятийно познание, на представянето на *differend*, тоест възвишеното. При „ранния“ Лиотар то има игрови характер най-вече в смисъла на състезание между способността за въображение и разсъдък, докато при „късния“, при когото идеята за езиковите игри е доминираща, изкуството се превръща в една по-особена игра, способна да променя правилата на останалите.

Въпреки че е един от бащите на постмодернизма, Лиотар не ревизира из основи Кантовите положения, поне от отношение на възвишеното², а стъпва на тях и ги доразвива, но последните двама автори, на които ще се спре настоящото изложение, се занимават по-скоро с последствията от Кантовите категории и трайното им влияние върху естетическата мисъл, нуждаеща се според тях от сериозно преосмисляне. За Гадамер изкуството носи своята истина и познание, просто по различен начин от истината на точните науки, базиращи се на фиксиран метод и верифициране.

² За ревизирането на представата на Кант за делението на трите способности вж. *The Differend* (1983).

4. ИГРАТА БЕЗ ИГРАЧИ: ГАДАМЕР

Широката рецепция на Кант и множенето и разклоняването на кълновете, поникнали от неговата теория, ще окажат огромно влияние върху развитието на модерната и постмодерната естетика. Кантианци и неокантианци ще подемят отново и отново идеята за изкуството-като-игра, но в светлината на негативните, *несериозни* конотации, които тази дума неизбежно носи, изкуството ще се окаже изтикано встрани от *сериозните* сфери на живота, в плен на субективизма и сантиментализма. Именно такива са подозренията към наследството на Кант на двама големи представители на естетическата мисъл от втората половина на двадесети век, и двамата ученици и последователи на Хайдегер, а именно Гадамер и Ватимо.

За основоположника на модерната херменевтика от ключово значение в съвременната философия са най-вече проблемът за истината и легитимацията на науките за духа спрямо точните науки, с тяхната методичност и верифицируемост, в традицията на Дилтай. В централния си труд, „Истина и метод“ (Гадамер, 2020), Гадамер приема за изходна позиция именно естетическата сфера и опита с изкуството, за да покаже как е възможно познанието извън полето на наложилите своя монопол върху *истината* природни науки. За разлика от тях, при философията, историята и изкуството тя не може да се постигне по ясен и безкомпромисен *метод*, но това не означава, че тези области не носят значение, смисъл, познание, истина, само че по свой, по-особен начин.

Играта, и изкуството под формата на игра, е едно от множеството понятия, редом със *sensus communis*, образование, съдна способност, вкус, преживяване и т.н., които Гадамер подлага на подробно *разнищване* и проверка, преминавайки от употребата им в обичайния език на ежедневието до изковаването им като понятия на науките за духа. Според него именно Кант е този, който извежда понятието за *sensus communis* от дългото му битуване в сферата на морала и логиката и го свежда до идеята за общ усет, *вкус*. Следствията за това се оказват епохални – обособяването на изкуството в собствена автономна сфера, предприето от Кант, води до автономност и на естетическото съзнание само по себе си, издигнато в нейна основна категория, но неизбежно разграничено от всяко познание за предмета, а това, от своя страна, резултира в радикално субективизиране на опита, в идеята за *чувство* и *вчувстване*, а оттам, през филтъра и на романтизма, в пропиване на изкуството със сантиментализъм. По този начин от изкуството не се очаква да носи истина или познание за предмета, а само да предизвиква реакция в субекта и преценката му дали той е красив, или не е, с оглед на априорното чувство на удоволствие у индивида, свързано с целесъобразността и с играта на въображението и разсъдъка. Според изследователи като Д. Тейт именно това ще се превърне в основния проблем, който ще отдалечи чувствително Гадамер от Кант, макар в други аспекти, като тези за ролята на въображе-

нието и интуицията при естетическия опит, мненията им да демонстрират известни сходства (Tate, 2009: 292).

Гадамер се обявява против този „метод“ на Кант, против инструмента на „чистото естетическо съждение на вкуса“, разобличено като една „методическа абстракция“ (Гадамер, 2020: 59). Според него вкусът и неговото чисто съждение не са достатъчни да легитимират изкуството, то представлява само „добавена“ красота на фона на „естествената“ красота на природата – деление, прокарано от самия Кант, на когото на помощ в тази ситуация идва категорията на *гения*, онази извънрационална фигура, която не може да бъде обхваната от никое понятие или правило и която извира непосредствено от природата. Но последователите му, още самият Шилер, изместват фокуса от природно красивото към изкуството, тоест красивото отвъд всяко понятие, като тази тенденция ще се окаже изключително трайна. Докато при Кант все още има известна хармония между природната и интелектуализираната красота, между изкуство и действителност, то при Шилеровото схващане за изкуството като игра в антропологически смисъл то бива сведено до противопоставянето между красивата илюзия и практическата действителност. Изкуството се обособява като автономно царство на идеалите, в контраст с проблемите на действителния живот, и в морализаторския дух на Шилер от цел сама по себе си то се превръща в средство за промяна на тази действителност, неин критик и коректив.

Нещо повече, според Гадамер обвързването на изкуството с илюзията се засилва през деветнайсети век под господството на природонаучния модел и метод, дискредитиращ всички чужди му познавателни възможности. Именно тогава се заражда и онзи феномен, наречен от него „естетическо различаване“ (Гадамер, 2020: 101) – *чистата* художествена творба, изтупана от всякакви свещени или профанни наслагвания и функции, неопетнена от никакви морализаторски или религиозни гледни точки, влиза в изложбеното пространство на музея, откъсната от първоначалния си контекст и оставена единствено във властта на естетическото съзнание, където господства идеята за художественото преживяване – субективна и сантиментална, редом с гения, творещ без поръчка и поръчител. Парадоксално, в същото време романтизмът натоваарва *чистата* творба с квазирелигиозни функции – човекът на изкуството е „светският Христос“ (Гадамер, 2020: 101), от когото се очаква спасението, след като обществото се е освободило от доминиращия модел на религиозните си традиции. За това свидетелстват и религиозните термини, в които се говори за повреждането на художествени творби като „кошунство“ и „светотатство“.

Целта, която Гадамер си поставя в „Истина и метод“, е именно да преодолее субективизирането на изкуството, започнало с Кант, и да оправдае присъствието на истината в него, възможността за познание, което то предлага, различна от тази на сетивното или на нравственото, тоест базираното на понятие, но не по-малко стойностна от тях. С оглед на тази цел, той също подема

идеята за изкуството-като-игра и като всички останали тръгва от проблема за противопоставянето между игрово и сериозно, но го решава в едно изречение. Гадамер не отрича, че играта е нещо *несериозно*, второстепенно спрямо водещите нужди и грижи на живота, но то е и *свещено сериозно* за играещия – „който играе несериозно, разваля играта“ (Гадамер, 2020, с. 115). Явявайки се инструмент срещу крайния субективизъм на естетическото преживяване у Кант и Шилер, Гадамеровата игра е категоричен техен антипод – тя няма субект във от самата себе си, *нещо се играе*, а не някой играе, като доказателства за това се откриват в езика и в множеството метафорични употреби, които позволяват по-ярко да изпъкне първоначалният смисъл на дадено понятие.

Разграничавайки се от антропологическите изследвания на играта, които безкрайно много разширяват темата за нея, както демонстрира Хьойзинха например, Гадамер разграничава следните нейни характеристики: тя е движение без цел и напрежение, в постоянно повторение, води до разтоварване, а ключова нейна характеристика остава тази особеност, че играта се играе, а не бива играна, поради което поглъща играещия индивид, освобождава го от задължението за поемане на инициатива, той се оставя на играта, но освен всичко друго тя е в природата му, следователно е негова най-естествена форма на самоизразяване. Играещият с готовност се отдава на играта, заемайки специфично игрово отношение, при което запазва свободата на избора си, и това му носи риск и наслада. Поддавайки се на чара и привлекателната сила на играта, той я оставя да господства над него, поради което „всяко играене е надиграване“ (Гадамер, 2020: 118). Макар че отстрани то се отличава със забележителна „лекота“ (Гадамер, 2020: 117) – сякаш без никакво напрежение и усилие. Елементите на играта се състоят от правила и игрово пространство, което я отграничава от света на целите – сама по себе си тя е лишена от външни цели (отново в съзвучие с Кант), а вътрешната ѝ цел се състои в поставянето на задача и разрешаването ѝ съгласно реда, който оформя и определя игровото движение.

Играта се оказва близка до природата, доколкото представлява самопредставяне по начина, по който природата – самооформяне. И колкото и да е развлекателна, разпускателна, *лековата*, тъкмо играта се оказва ключа към битието на художествената творба, тъй като природата като игра се очертава като негов образец. В играта човек намира възможност за себеизразяване и докато детето играе за себе си, то в изпълнителските игри човек играе за другите – в култа, в изкуството, където *четвъртата* стена пада за публиката, подчертавайки медиалния характер на играта. Превърне ли се в изпълнение, играта насочва завладяващата си сила към зрителя, трансформира се в образ и носител на смислово съдържание. Тази особеност ще се превърне в основната разлика между „играта“ във всекидневния смисъл на думата и изкуството-като-игра – и двете предполагат един обособен и особен свят, ясно отграничен от потока на ежедневието, но този на изкуството неизменно включва и публиката (Nielsen, 2022: 146).

Именно в изкуството играта постига идеалната си форма и пълното си осъществяване. Преходът между човешката игра, разбрана антропологически или преносно, към играта на изкуството се осъществява по пътя на „преобразяването във фигура“ (Гадамер, 2020: 122), при което тя се откъсва от изпълнителните и става чисто явление – повторимо, трайно, *образувано*, следователно се превръща във фигура, в произведение, като същевременно придобива пълната си независимост от всеки играч – бил той автор или зрител, заживява свой собствен живот. Това е моментът, който според Гадамер трябва да се приеме напълно *serioзно*, тъй като „преобразяването (във фигура) е превъплъщаване в истинното“ (Гадамер, 2020: 124). При това новопридобито автономно битие на играта истината сама *фигурира* в нея и нейното разпознаване носи наслада и удоволствие на зрителя, тя е заредена с потенциала не просто да го омагьоса, а да преобрази света. Тя е свят сама по себе си.

Истината, заключена в творбата, има характера на опитното познание – ключова категория за този немски философ. Изхождайки от античната теория за изкуството като *мимезис*, която според него също е произлязла от играта, от подражанието в танца и изобразяването на божественото, Гадамер подчертава познанието, което подражанието носи – познание едновременно за предмета, на който се подражава, и за зрителя, който открива себе си в него, както и диалогичността на изкуството-като-игра, което винаги заговаря, въвлича наблюдателя. Играта-като-фигура не толкова представя същността на истината, колкото я указва, а зрителят следва да е достатъчно активен и наблюдателен, за да я схване, да се въвлече в херменевтичния кръг на интерпретацията ѝ.

Следователно истинската същност на играта, а оттам и на творбата, се оказва играта-като-изпълнение, тоест представянето, което ангажира зрителя по начина, по който и изпълнението в култа: „в изпълнението (...) ни среща самата творба така, както в култа ни среща божественото“ (Гадамер, 2020: 127). Гадамер настоява, че именно творбата е водеща в общуването, не авторът ѝ, не естетическото съзнание на съдещия наблюдател, а откопчила се от субективността на зрителя, творбата сама по себе си носи и споделя познание и истина. Разбира се, субектът не остава изключен напълно от тази, на пръв поглед, самодостатъчна игра на изкуството, тъй като играта се случва в играенето, тоест има нужда от играещия – от изпълнителя, от наблюдаващия, от интерпретиращия (Nielsen, 2022: 144). Но в опозиция на кантианското „естетическо разграничаване“, Гадамер издига идеята за „естетическото безразличие“, при която, за разлика от радателя за естетическото съзнание, наблюдаващият не се стреми да разграничи, да изолира творбата от изпълняването ѝ, нито от контекста на появата ѝ, да я обективизира, а признава, че тя придобива своя битиен статут единствено в това изпълняване, изиграване, в събитийното си случване, съгласно Парейсон и Ватимо, а повтарящите се изпълнения създават една традиция от образци, спрямо която всяка нова версия се стреми да бъде „правилна“, да се подчини на „правилното фигуративно

представяне“ (Гадамер, 2020: 130). Оттук идва и темпоралният характер на произведението на изкуството, което запазва функциите си (или поне спомена за тях, озовало се в *белия куб* на музея), и отказва да бъде сведено до предмет единствено на естетическото или историческото съзнание, а осветява нуждата от една „темпорална интерпретация“.

Изводът, до който достига ходът на Гадамеровата мисъл, се свежда до това, че в крайна сметка истината, която се съдържа във всяка една художествена творба, смисълът ѝ, трябва да бъдат разбрани, и тъй като науката за разбирането е херменевтиката, следователно естетиката „трябва да се сHEME в херменевтиката“ (Гадамер, 2020: 174). В известен смисъл той не твърди експлицитно, но е възможно да се заключи по логиката на изложението му, че докато точните науки са *сериозни*, строги и методични, то това, което се опитва да реабилитира той – науките за духа и истината, която те носят, се нуждае поначало от реабилитиране именно защото е *несериозно* от гледна точка на метода на точните науки, то е само една игра, тоест приема се като отмора и почивка, а не носител на истински познания. Тъкмо на това ще се противопостави той, като *играта* идва като съвършено удобната метафора за начинанието, с което се заема, ако се остави настрана, че така или иначе тя има важно присъствие в естетиката от Кант насетне.

Някои нареждат Гадамер сред постмодернистите, в компанията на занимаващите се с кризата на западната философия и края на метафизиката Ницше, Хайдегер и Дерида. Други го извеждат като изключение на своето време, тъй като е платонист, който не се отказва от търсенето на истината в диалога и сливането на хоризонтите (Veiner, 2004). За разлика от тази двусмислена позиция, то последният теоретик на естетиката, на когото ще бъде отделено внимание в този текст, категорично се самоопределя като представител на постмодернистичната мисъл и критиката на метафизиката.

5. ОЛЕКВАНЕТО НА ИЗКУСТВОТО: ВАТИМО

Италианският философ Джани Ватимо продължава линията на Хайдегер, Парейсон и Гадамер по търсене на онтологическото значение на изкуството като носител на истина, нуждаеща се от интерпретация. Като цяло той изразява съгласие с Гадамер, но за разлика от него разпростира наблюденията си върху изкуството отвъд Кант и романтизма, чак до авангардите и модернизма, които ще се опълчат на тези, наложили се като основни, положения на естетиката и изкуството, като същевременно предлага повече наблюдения върху художествените практики и историята на изкуството. Като верен на постмодернизма мислител, Ватимо е ярък радетел за края на метафизиката, която според него трябва да бъде заменена от „слабата мисъл“ (Vattimo, 2002), отчитаща множествеността на гледните точки и интерпретациите, без при това да капитулира до инструмент за легитимиране на релативизма и фундаментализмите.

Целта, която той си поставя в труда си по естетика (Vattimo, 2011), се състои в очертаването на един онтологически подход към въпроса за изкуството. Ако в класическата антична философия, както и в средновековната, въпросът за същността се отнася към необходимата и универсална структура на конкретното битие, или върховното битие, а в модерната философия – към основанието и условието за възможност, то в перспективата на онтологията водещ е въпросът какво е битие и как то се отнася към Битието, схванато като събитие. Съгласно новата ситуация след Хайдегер и обявяването на края на метафизиката, творбата не е репрезентация на света, а е създаване на нов свят, на нова система от смисли и връзки между тях, като всичко това води до необходимостта зрителят да влезе в диалог с творбата, в режим на интерпретиране.

Ватимо започва своя преглед на естетическата история още от Античността, онтологическото ѝ издание при Платон и техническото при Аристотел, съгласно идеята, че тя съдържа корените на всички течения в модерната естетика. Докато първото съдържа силна битийна, или по-общо казано религиозна, окраска, която оформя през вековете западната традиция, то втората запазва за дълго своя латентен характер, за да кулминира с технологическия характер на класическото изкуство, при което красота и битие са разделени, а изкуството се свежда до репрезентация на човешките възможности. Авангардите ще се обърнат против това в търсене на изгубената онтологическа основа, против незаинтересованата *игра* на чисто естетическата сфера, доказвайки провала на Аристотеловия естетизъм, превърнал изкуството в чисто субективна репрезентация на света без битиен статут. Поради което, подобно на Лиотар, Ватимо ще насочи вниманието си основно към тях.

За италианския постмодернист двадесети век е векът на „поетиката“ (Vattimo, 2011: 55) в естетическо отношение, като под това той предлага да се разбират текстовете, които се борят да дефинират изкуството, тоест манифестите. Парадоксално в този период те наброяват по-голямо число от самите творби, най-често оказали се само техни илюстрации, и се занимават с чисто философски проблеми като какво е изкуство, автор, читател. Ватимо открива техните корени в романтизма и в лицето на Хегеловата идея за края на изкуството (Хегел, 1967). Но ако Хегел обявява, че идва смъртта му, защото то не представлява философия и не е достатъчно рефлексивно, то тези рефлексивни текстове според Ватимо могат да се четат не толкова като симптоми на края му, колкото като опити за спасяване и доближаване до философската рефлексия. Също така те предразполагат към четене в ключа на своеобразен опит на артистите да затвърдят и защитят своята позиция в променената социална ситуация на ефектите от индустриалните революции.

Възможна причина за численото превъзходство на тези манифестни, програмни текстове над самите произведения на авангардното изкуство Ватимо търси във факта, че всички те се стремят радикално да скъсат с традицията и

да започнат отначало, което неминуемо означава, че се лишават от основа, на която да стъпят, и структури, които да опосредстват разбирането им, и така им се налага да изобретят свои собствени езици и обяснителни текстове към тях, спомагащи зрителя в разчитането на непрекъснато сменящите се символи и похвати. Но именно те идват да припомнят нещо, което естетиката в Европа на деветнайсети и двайсети век сякаш е забравила, улисана в *играта* си, а именно онтологическото значение на изкуството.

За Ватимо, също както и за Гадамер, представата за изкуството-като-игра, водеща началото си от Кант и доминираща над полето на естетиката след него, се оказва изключително проблематична, но за разлика от немския си съмишленик, той намира за виновен самия избор на понятието „игра“. Докато Гадамер анализира, промисля, предефинира и утвърждава този термин, то Ватимо се съсредоточава върху негативните му конотации и смята, че именно обвързването на *изкуство с игра* води постепенно до изместването му встрани от всичко *сериозно*, от *сериозните* занимания по отношение на света и битието. За италианския философ, както и за Хердер по-рано, да се каже, че изкуството е игра, се равнява на това, да се заяви, че то е несъществуващо, тоест да се следва логиката на позитивизма, за който това понятие е изключително удобен инструмент за ценностното принижаване на естетическия опит. Дори прехвърлянето на позитивистичните методи в полето на естетиката – като нейните експериментални, психологически или социологически издания, го лишава от онтологическа стойност. За самите неокантианци изкуството няма нищо общо със знанието или действието, отнесени всецяло към чувствата. Така например при Спенсър то се оказва отдушника на излишъка от сили, останал неупотребен за оцеляването на индивида (Vattimo, 2011: 67). Касирер, от своя страна, затвърждава връзката между изкуството и съзнанието, подемайки идеята за доминиращата роля на естетическото съзнание като основа на изкуството, водеща до неговото субективизиране, сантиментализиране и лишаване от самостоятелна битийност – линия на естетическата мисъл, която попада в прицела на критиката и на Гадамер.

Съгласно с Гадамер отново, Ватимо ще настоява, че изкуството предлага достъп до познание и истина, алтернативни на рационалните, поради което ще се противопостави на Кант. Според Х. Палматари именно настояването на естетическия опит, за сметка на естетическото съждение, което въпреки всичките си особености и уникални черти все пак има общо с рационалното, докато опитът се свързва с мислите и чувствата при общуването с творбата, аргументира познавателния потенциал на изкуството, досега с истината по път, различен от този на разума (Palmatary, 2019: 10).

Но всички тези трактовки на изкуството – през разграничаването с рационалното, през играта и несериозността, водят до категоризирането му като *несъществуващо*, в буквалния смисъл на *лишено от същност*, следователно и незаслужаващо да се взема насериозно. Именно срещу това ще се опълчат

авангардните течения според Ватимо, търсейки неговата изгубена онтологическа *тежест* и отказвайки се от идеята за изкуството като незаинтересована дейност отвъд категории като добро и зло, истинно и грешно – дейност изцяло в подчинение на рефлектиращото съзнание и *чувството*, и това ще му даде основания да настоява за противопоставянето между естетика и *поетика*, между класически естетически автори и авангардни манифести. Тези програмни текстове се опитват да върнат сериозността на изкуството по три различни траектории, разпределени в следната типологизация: първо, „миметични“, които създават нови форми и езици за пресъздаване на реалността, като импресионизма и кубизма; второ, такива, които започват да разпознават онтологическото значение на изкуството, симптом за което е издигането на интуитивното познание над дискурсивното, сред които се нареждат все още близките до романтизма символизъм и сюрреализъм, а по-късно и *дада*; и на трето място, такива, които приемат изкуството като ангажимент и пророчество, т.е. експресионизма. Всички те се завръщат към истината обаче не като към нещо налично, но забравено или замаскирано, а като към нещо, което трябва да се случи, събитие, носещо нередко характера на скандал.

Борейки се срещу непосредствения си предшественик, модернистичните течения се обръщат назад към античната естетика, и по-специално към миметичната теория, с настояването, че изкуството представлява форма на познание на реалността, често по-адекватна от дискурсивната такава на точните науки. В този смисъл импресионизмът, кубизмът и футуризмът се опитват да предадат опита – на светлината, на движението, на новия технологичен свят, изковавайки за целта нов изразен *език* – революциите в стиловете се случват именно на лингвистично, формално ниво. По този начин изкуството се утвърждава като легитимен инструмент за познаване на света – за сметка на свободната игра и незаинтересованото удоволствие на субекта от предишната парадигма, то вече се отнася към един реален свят и неговите възможности и на този фон се разбира, оценява, предоставя за наслада. Тези движения виждат себе си като алтернатива на строго рационалното познание, а не като второстепенни и несъществени наслади на *чувството*. Най-зрял и завършен пример за това начинание Ватимо разпознава в случая на експресионизма с неговия импулс за революционно обвързване с обновата на изкуството, а чрез това и на морала и обществото, с космическия му характер, готов да създава светове, а не да изразява просто чувствата на автора, и космическата му воля, засвидетелствана от Кандински, която очертава профетичния характер на изкуството.

След като произведението на изкуството съдържа истина и познание, до които трябва да се достигне, то зрителят следва да влезе в диалог с него. Нещо повече, творбата е свят в света – собствена система от значения, с която се общува така, както с друг индивид, в диалог, а не чрез повърхностно описание на естетическото удоволствие. Срещата с нея носи рефлексивен потенциал,

подтиквайки зрителя да преосмисли светогледа и позицията си в действителния свят. Следователно естетическият опит вече представлява не толкова удоволствие, колкото *интерпретиране*, а една творба се счита за успешна, доколкото предразполага към такова. По този начин и за Ватимо езикът се оказва в основата на ре-онтологизацията на изкуството на двадесети век, той е инструментът за творене на светове, гарантиращ *сериозното* отношение към философското, моралното и екзистенциалното значение на произведението на изкуството, а не редуцирането му до отражение на биографията на автора или формално следване на структури. Както за Лиотар, така и за Ватимо езикът има ключова роля за философията като цяло, но разбран в Хайдегеров ключ – той твърди, че структурата на естетическото преживяване е тази на херменевтичната ситуация, която пък е идентична със състоянието на човека, обитаващ в езика, положен в отворения хоризонт на езика, чрез който именно битието се явява. Но Ватимо ще отиде по-далеч, заявявайки, че и изкуството, подобно на хората, има собствено битие в същия този хоризонт, следователно преживяването му се превръща в нещо значително – в досег с Битието и с истината (Palmatory, 2019: 11).

Към художествената творба човек следва да се отнася по същия начин, по който западната цивилизация се отнася към Библията – херменевтичният феномен *par excellence*, четейки я като предсказание за онова, което има да става, с оглед на собствената си положеност в нейната традиция. Тя се отличава едновременно с оригиналност, новаторство, но и онтологическо значение, самопораждане и способност да поражда нови светове, различни от този, в който човек неизбежно е захвърлен, но носещи указания за неговата промяна, в което именно се заключава профетичният ѝ характер. Художествената творба не е крайна точка или свидетелство за миналото, напротив, тя е тъкмо началото – началото на един нов свят, от който на свой ред се появява историческият свят, в който живеем. Не просто предмет сред други предмети, тя представлява по-скоро светлината, хвърлена върху им, съгласно Хайдегер.

Към края на изложението си Ватимо уточнява, че все пак всички тези характеристики се отнасят само за голямото, великото Изкуство, докато в масовото те се съдържат само в редуциран и замаскиран вид, далеч от автентичността, поради което примерите за наистина *епохални* творби (по Хайдегер) – събития, които откриват нов свят и са заедно с това автентични и оригинални, се оказват малобройни – момент, симптоматичен за силното стесняване на понятието, до което Ватимо достига. Всъщност единственият пример, който посочва за представител на тази идеална творба, е не друг, а самата Библия – своеобразна творба, тя не означава, не сочи един предзададен свят, а твори нов такъв, подобно на Словото Божие (Vattimo, 2011: 155). Това е свързано с противоречивия религиозен обрат в личната и професионалната биография на Ватимо и неизбежно навежда на мисълта не се ли размива границата между религия и изкуство в тази теория и не се ли натовазва художественото

произведение с открито религиозни функции? За Ватимо тъкмо Библията е в основата на западната културна парадигма, носейки по парадоксален начин зародиша на характеризиращата я секуларизация. Това приравняване на религия и изкуство получава обяснение спрямо цялостния патос на Ватимо изкуството да се приеме за нещо по-сериозно от просто *игра*.

6. ВЗЕМЕТЕ МЕ НАСЕРИОЗНО, ЗА БОГА!

Ако Кант е този, който утвърждава автономията на изкуството като специфична сфера на естетически опит и удоволствие, то той е и този, който издига тезата за изкуството като *игра* – игра на способностите на разума, свободна от цел и от контрола на понятията, в която единствен геният може да си даде правилото. Последователите на Кант ще подемат по различни линии тази идея. За едни, като Шилер, изкуството като игра ще държи ключа към обединяването на подтиците у човека и превръщането му в завършен индивид, както и към постигането на политическата утопия. Лиотар ще настоява на потенциала на изкуството като игра с особен статут сред останалите езикови игри, способна да пренаписва правилата им, и като жест, указващ възвишеното. Но рискът от трактовката на изкуството като игра е на лице още за съвременниците на Кант, като Хердер – тя се оказва благодатна почва за субективни и сантиментални уклони, отдалечаващи го в последвалите интерпретации от идеята за познание и истина, както демонстрира по-късно и Гадамер. За критиците на Кант, в унисон с дълбоко заложеното противопоставяне между игрово и сериозно в европейското мислене, играта винаги ще е нещо второстепенно и маргинално, а окачествяването на изкуството като такава ще го прокуди далеч от *сериозните* сфери на живота като борба, оцеляване, власт, познание и смислопораждане. Интерпретирано в този ключ от Ватимо, неокантианството лишава изкуството от *тежест* – екзистенциална и онтологическа, свеждайки го до занимание за свободното време, чиста наслада и удоволствие.

Забележителното е, че за едните автори изкуството ще е безкрайно значимо, защото е „игра“, а за другите, то няма да е „игра“, защото е прекалено значимо. За първите „играта“ идва да обозначи нещо уникално, ценно само по себе си, неподвластно на логиката и прагматиката на всекидневното живеене и несводимо до рационалното познание, поради което има огромна тежест и заслужава сериозно внимание. Докато за вторите „играта“ означава преди всичко нещо лековато, свързано с удоволствието, развлечението, приятното прекарване на свободното време и обвързването ѝ с естетическата сфера носи само беди за последната. Но и двете страни в крайна сметка ще се окажат ангажирани с реабилитирането на изкуството и неговата роля, с идеята, че то носи уникална ценност и значение, тъй като успява да покаже нещо отвъд рационалните способности на човека, да укаже нещо отвъд понятийното разбиране, следователно носи познание за границите и характера на човешкото

мислене. Следователно всички от тук разгледаните автори признават необходимостта от реабилитиране на изкуството, очертавайки причините за това по различен начин – следствията от индустриалните революции, от възхода на точните науки, от „меркантилизирането“ на изкуството (Лиотар), от неговото субективизиране (Гадамер) или олекване и загуба на сериозност (Ватимо). Освен това всички те ще поставят акцента върху „по-сериозната“ част от играта на изкуството, надскачаща сетивната наслада. То се оказва както начин за познаване на действителността, така и възможност за даване на израз на нещо иначе неизразимо, досег с нещо, надскачащо човека и надхвърлящо границите на рационалното – било то наричано възвишено, истина, Битие или Бог.

По рядко сходен начин през 60-те години един теоретик и един практик на изкуството изразяват загриженост за олекналия и несериозен статут на изкуството и се насочват към една и съща стратегия за справяне с този проблем – и Ватимо, и Смитсън се обръщат към християнските корени на западното изкуство и култура като източник на онтологическа тежест. Но Смитсъновият Христос не е в църквата, а в музея, и не е в типична разпознаваема евангелска сцена, а си налива бензин на американска бензиностанция, във вид на една по гръцки скулптурирана гола фигура с ореол над главата си и знаменце в ръка с надпис *Limbo*³. Веднъж вече развихрило се в царството на абсолютната свобода на играта, изкуството отказва да се подчинява на външни канони и правила от какъвто и да било характер, поради което свободно заговаря религиозното наследство, не се отчита пред понятията на религиозните институции, не търпи вмешателства и контрол, не се свежда до „пропагандни“ външни цели – то *играе* с религията, със свещената сериозност *par excellence*.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аристотел. (1995). *Политика*. София: „Отворено общество“. [Aristotel. (1995). *Politika*. Sofia: „Otvoreno obshtestvo“].
- Гадамер, Х. (2020). *Истина и метод*. София: „Изток-Запад“. [Gadamer, H. (2020). *Istina i metod*. Sofia: „Izток – Zapad“].
- Кант, И. (1992). *Критика на чистия разум*. София: Издателство на БАН. [Kant, I. (1992). *Kritika na chistia razum*. Sofia: Izdatelstvo na BAN].
- Кант, И. (1993). *Критика на способността за съждение*. София: Издателство на БАН. [Kant, I. (1993). *Kritika na sposobnostta za sazhdenie*. Sofia: Izdatelstvo na BAN.]
- Ото, Р. (2014). *Идеята за свящото*. София: УИ „Св. Климент Охридски“. [Oto, R. (2014). *Ideyata za svyatoto*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“].
- Платон. (2006). *Закопи*. София: „Сонм“. [Platon. (2006). *Zakoni*. Sofia: „Sonm“].
- Хегел, Г. (1967). *Естетика*. София: Издателство на БКП. [Hegel, G. (1967). *Estetika*. Sofia: Izdatelstvo na BKP].

³ Smithson, R. (1963). Christ in Limbo. Pencil on paper, 16 × 13 inches.

- Хьойзинха, Й. (2000). *Ното Ludens: изследване на игровия елемент на културата*. София: „Захарий Стоянов“. [Huizinga, J. (2000). *Homo Ludens: izsledvane na igroviya element na kultura*. Sofiya: „Zaharij Stoyqnov“].
- Шилер, Ф. (1981). *Естетика*. София: „Наука и изкуство“. [Shiler, F. (1981). *Estetika*. Sofiya: „Nauka i izkustvo“].
- Beiner, (2004). Gadamer’s Philosophy of Dialogue and Its Relation to the Postmodernism of Nietzsche, Heidegger, Derrida, and Strauss. In: *Gadamer’s Repercussions: Reconsidering Philosophical Hermeneutics*. Berkeley, Calif: University of California Press, pp. 145–158.
- Burnham, D. (2024). Immanuel Kant: Aesthetics. In: *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, ISSN 2161-0002. <<https://iep.utm.edu>> Last visited on: 02.08.2024.
- Durafour, J. (2012). Epilogue. In: *Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art*. Leuven: Leuven University Press, pp. 252–264.
- Gadamer, H. (1986). *The Relevance of the Beautiful*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guyer, P. (1994). Kant’s Conception of Fine Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52(3), 275–285.
- Guyer, P. (2006). The Harmony of the Faculties Revisited. In: *Aesthetic and Cognition in Kant’s Critical Philosophy*. New York: Cambridge University Press, pp. 162–194.
- Guyer, P. (2007). Free Play and True Well-Being: Herder’s Critique of Kant’s Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65, Issue 4, pp. 353–368.
- Hein, H. (1968). Play as an Aesthetic Concept. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27(1), 67–71. <<https://doi.org/10.2307/428530>>.
- Fink, E. (2016). *Play as Symbol of the World*. Indiana: Indiana University Press.
- Lessing, G. (1898). *Laocoon: an essay upon the limits of painting and poetry*. Boston: Little, Brown.
- Longuenesse, B. (2006). Kant’s Leading Thread in the Analytic of the Beautiful. In: *Aesthetic and Cognition in Kant’s Critical Philosophy*. New York: Cambridge University Press, pp. 194–223.
- Lyotard, J. (1971). *Discourse, Figure*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lyotard, J. (1984). *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lyotard, J. (1991). *Lessons on the Analytic of the Sublime*. California: Stanford University Press.
- Lyotard, J. (2012). *Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art*. Leuven: Leuven University Press.
- Lyotard, J., J. Thebaud. (1985). *Just Gaming*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Miller, D. (1970). *Gods and Games: Towards a Theology of Play*. New York: The World Publishing Company.
- Nielsen, C. (2022). Gadamer on Play and the Play of Art. In: *The Gadamerian Mind, Theodore George and Gert-Jan van der Heiden*. New York: Routledge, pp. 139–154.
- Palmatory, H. (2019). Reclaiming Truth in Art: Imagination as Means of Ontological and Moral Engagement. *Trinity Postgraduate Review Journal*, 18(1), pp. 1–18. Retrieved from <<https://ojs.tchpc.tcd.ie/index.php/tpr/article/view/1300>>.

- Perret, H. (2012). Preface. In: *Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art*. Leuven: Leuven University Press, pp. 18–30.
- Rajchman, J. (1998). Jean-François Lyotard's Underground Aesthetics. *October*, 86, 3–18. <<https://doi.org/10.2307/779104>>
- Staton, C. (2022). In Search of Play: Schiller's Drive Theory as a Turn Away from Kant. *Les Cahiers Philosophiques De Strasbourg*, 52, pp. 69–95. <<https://doi.org/10.4000/cps.5963>>
- Tate, D. (2009). Art as *Cognitio Imaginativa*: Gadamer on Intuition and Imagination in Kant's Aesthetic Theory. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 40:3, pp. 79–299.
- Vattimo, G. (2002). *After Christianity*. New York: Columbia University Press.
- Vattimo, G. (2011). *Art's Claim to Truth*. New York: Columbia University Press.
- Williams, J. (2022). Attention and the Free Play of the Faculties. *Kantian Review*, 27(1), 43–59.
- Woodward, A. (n.d.) Jean-François Lyotard. In: *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, ISSN 2161-0002. <<https://iep.utm.edu>> Last visited on: 20.08.2024.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

HOW THE GENDERLESS BECOMES GENDERED? GENDER STEREOTYPES IN THE POPULAR CHILDREN’S TV SHOW “PEPPA PIG”

ELEONORA STAYKOVA-MISHEVA

The current article seeks to answer the question to what extent the characters from the popular children’s TV show “Peppa Pig” are constructed using gender stereotypes. By examining definitions of gender and its inherent social characteristics, the paper sets out to analyze the extent to which this particular children’s series reinforces gender biases and the heteronormative order, and the extent to which it diversifies representation of the nuclear family and the roles within it.

Keywords: sex/gender, family, representation, popular culture, children’s TV show, socialization

КАК БЕЗПОЛОВОТО СТАВА ПОЛОВО? ПОЛОВИ СТЕРЕОТИПИ В ПОПУЛЯРНОТО ДЕТСКО ПРЕДАВАНЕ „ПРАСЕНЦЕТО ПЕПА“

Елеонора Стайкова-Мишева

Текстът търси отговор на въпроса доколко образите на героите от популярното детско предаване „Прасенцето Пепа“ са конструирани, използвайки полови стереотипи. Разглеждайки дефинициите на понятието „пол“ и присъщите му социални характеристики, статията се впуска в анализ доколко този конкретен детски сериал утвърждава полови предразсъдъци и хетеронормативния ред и доколко диверсифицира представата за нуклеарното семейство и ролите в него.

Ключови думи: пол, стереотипи, семейство, репрезентация, популярна култура, детско предаване, социализация

INTRODUCTION

The current article examines the specifics of gender identities and gender representation in popular culture created for children between 2–5 years. Namely, the

object of study becomes a popular and well-liked animated TV show: “Peppa Pig”. I’ll focus my analysis on the series’ main characters. I seek answers to two main questions: on one hand – how is gender (re)presented as a characteristic of the characters? Is it through stereotypical male and female social roles, can one actually speak of socially constructed gender in the context of children’s popular culture, or are the characters presented in the show in a significantly simpler way, unencumbered by social roles and gender expectations? And on the other hand, if it turns out that children’s TV series suitable for 2–5 year olds present precisely the simplified, binary idea of gender, how is this message conveyed without entering into complex narratives of biological or sociocultural determination of gender? In search of answers to these questions, I cannot help but mention the possibility of allowing multiple interpretations (Butler, 2006: 22) of gender: whether what is perceived as *male* and *masculine* is related to the male characters in the series and how *female* and *feminine* are characteristics of the female characters. I’d like to also take into consideration the intended audience for “Peppa Pig”: in the series the main character is Peppa, a 4-year old girl and the plot revolves around her day-to-day in her family life and also at her playgroup.

By analyzing the characters in the TV series – the way they look and talk, their favorite hobbies or their profession and also their specific traits, I hope to discern how traditionally genderless characters (such as a family of pigs, sheep or dogs) can become gendered and also whether or not their gender representation can fit within the binary paradigm in a patriarchal society. What I expect is to discover stereotypical manifestations of male and female in popular culture, i.e. boys are active, assertive, even aggressive, they tend to have more lines and autonomy. Girls, on the other hand are typically represented as static, empathetic, well-behaved, tame and tend to have less lines (and overall screen time) than their male counterparts. These typical traits of TV characters can be spotted in various products of pop culture in accordance with the “formula” uncovered by Berger – “boys act and girls appear” (Berger, 1972).

The criteria in which I decided to analyze “Peppa Pig” are based mainly on accessibility and popularity of this particular TV show. “Peppa” can be accessed in various streaming platforms available in Bulgaria or as part of the TV programme of Nick Jr. TV channel – doubled in Bulgarian. The children can meet the “Peppa” characters not only on TV but also via children’s books, even via educational notebooks and coloring books; “Peppa Pig” characters are also often displayed in the form of toys, jigsaw puzzles, clothes, accessories and personal hygiene products.

GENDER AS A SOCIAL CONSTRUCT

Gender is an important part of life in society, including in communal societies. For centuries there have been different ways used by the birthing parent to try and guess the sex of the baby expected. Today, towards the middle of the pregnancy

virtually every obstetrician can share with the parents the sex of the baby displayed on the ultrasound monitor. Or at least – to ask the parents whether or not they wish to know this information. The supposed gender of the baby in utero is in accordance with different beliefs such as what is the favorite food of the expecting mother, what shape is her belly, is she carrying “low” or “high”; what color clothes are suitable for the baby depending on their sex and when the child is old enough this belief transgresses to what kind of toys are suitable for the child, what kind of sports, hobbies, way of talking, types of games etc. Particularly fun part of popular culture gender narrative is the so-called gender reveal party¹ where the parents use every pop culture stereotype known to man in order to share with family and loved ones what is the sex of the baby they’re expecting. Pink balloons or blue cakes, confetti in pink or blue, respectively; unicorn or truck decorations; blue or pink bracelet for mom and baby in the hospital – children are indoctrinated in a binary and gender stereotypical culture from their first breath and sometimes even since before they are born.

However, are all these rituals and “rules” relevant to the biological category of sex? Of course, the pink unicorns or big building trucks are not connected with our biology, which means they’re a social construct. In a society where there are strictly defined male and female roles it can be expected that certain traits, qualities or even professions are considered as traditionally *male* or *female*.

In other words:

Gender roles are a set of behavioral and social norms that are generally understood to be what is appropriate for males and females in a social or interpersonal relationship. These roles vary greatly due to the influence of cultural, social, and psychological factors (Larson, 2013). For this reason, gender roles are never universal. It is important to understand that environmental conditions and socialization between genders and cultures can influence learning how to appropriately behave. Males are generally expected to be masculine, assertive, and competitive while females are expected to be passive, sensitive, and supportive. Each person’s culture encompasses different behavioral expectations (Burgess, 1994). Not all women or men in society entered under the same circumstances. In the United States, our society has become diverse, so socialization will occur in many areas. The social positions assigned such as status, gender, and ethnicity will suggest different expectations of marital, family, and gender roles. (Arnold et al., 2015: 3)

It is precisely this understanding of different qualities attributed to males and females that I’m going to use every time I mention *stereotypical gender roles* in

¹ *Gender reveal* – a special event during which the sex of the baby is disclosed to the parents and their loved ones. The parents themselves don’t know the sex of their baby, this information is only available to their doctor and the one organizing the party. The information is then placed in a sealed envelope and the party organizer is decorating the party venue in a certain “theme” depending on the sex of the baby – usually in a pink theme for a girl or a blue one for a boy. The parents can also discover their baby’s sex by cutting the cake which is dyed blue/pink on the inside, or by popping blue/pink confetti, etc.

the current article context. Such rigid and stereotypical representation does affect children and the way they perceive their own gender and that of their peers. Studies have indicated that children witnessing female characters on TV who are “*passive, indecisive, and subordinate to men* (...)”, will likely believe that this is the appropriate way for females to behave” (Witt, 2000). By extension, this means that qualities such as leadership, autonomy, initiative – since they’re not considered “feminine” are less likely to be exhibited and even developed in female children. On the other hand, since male protagonists on TV are more likely to be shown in leadership roles and exhibit “*assertive, decisive behavior*”, children learn that such qualities are to be associated primarily with men (Cantor, 1977; Carter, 1991; Seidman, 1999). Other research (by The National Institute of Mental Health) also reaches similar conclusions by determining that on the one hand, men usually dominate male-female interactions and on the other, on television, they’re often portrayed as *rational, ambitious, smart, competitive, powerful, stable, violent, and tolerant*, while women are *sensitive, romantic, attractive, happy, warm, sociable, peaceful, fair, submissive, and timid* (Witt, 2000).

Continuing the analysis of various US based television programs within the same binary framework, researchers conclude that men on TV are shown for their “*strength, performance, and skill*” (Witt, 2000), while for women that’s not the case, since the focus is mainly on “*attractiveness and desirability*” (ibid). Witt then continues her analysis by observing that family and marriage do not seem to be of import to TV men considering that for most male protagonists it was difficult to discern whether or not they have a family of their own. This was not the case for their female counterparts, however, since in their case the women’s family and marital status was known in 89% of the cases (National Institute of Mental Health, as cited in Lauer & Lauer, 1994, p. 73). In accordance with this trend, other researchers indicate that women are frequently defined by their interactions and namely, relationship with men (Beal, 1994). These observations, along with the fact that about two-thirds of the characters on TV are male – a constant figure since the 1950s (Condry, 1989; Huston et al., 1992; Seidman, 1999), reaffirm an extremely unyielding and binary paradigm of gender and its pop culture representations.

Such “prisons of images”, as referred to by Alice Walker (Shohat & Stam, 1994, p. 198) are a constant in children’s popular culture, including popular children’s picture books. One example of stereotypical gender portrayal in children’s literature is the fact that female characters are described as “*passive*, while *males have been found to be active* (Weitzman et al., 1972, p. 1131; Kortenhaus and Demarest, 1993, p. 230; Crisp and Hiller, 2011, p. 203). Researcher Isabella Steyer continues to provide numerous examples from children’s popular culture citing that females have often been depicted as needing the help of males (Weitzman et al., 1972, p. 1136; Kortenhaus and Demarest, 1993, p. 230)”, while “occupational stereotyping” (Steyer, 2014) is also apparent, with women still being found in a much smaller number of different jobs than men (Hamilton et al., 2006, p. 764).

Further research has shown that women’s underrepresentation is a trend in different TV series and movies for children, not only in picture books (Steyer, 2014). Preceding studies also indicate a similar trend (Sternglanz and Serbin, 1974; Thompson and Zerbinos, 1995; Faherty, 2001). The female/male character ratio remains relatively constant in the 15 year period that was examined (Smith et al., 2010, pp. 783-784) along with the gendered light in terms of family and familial life the characters are depicted in. For example, women/girls are often portrayed as mothers in relationships, while men/boys are depicted primarily as bachelors and singles or with no information regarding their familial status. A fact, certain researchers find alarming (Steyer, 2014) considering that in such case boys are not presented with a positive pop culture role model(s) in terms of relationship or fatherhood – or caregiving in general (Smith et al., 2010, p. 783).

All these examples from different sources, analyzing the male/female characters in children’s popular culture and the issue of gender, reach, it seems to me, very similar conclusions. On one hand, women are underrepresented continuously, even if there is a noticeable improvement in recent 20 years, however the male/female ratio remains almost the same. On the other, the qualities attributed to the characters are intrinsically connected with their gender; the sex of a certain character often goes hand in hand with a particular gender(ed) role. For example, males are active, while females – passive, males are assertive and decisive, taking on leadership roles, powerful, competitive and the plot focuses on their skill and competences. While females are depicted as timid, often subordinate to men, they’re more sensitive and romantic, warm, sociable, peaceful and the focus is on outward factors such as beauty (ie attractiveness) and desirability. Not to mention that the role of the caregiver is predominantly associated with female characters; they’re most likely to be represented in a domestic and/or familial atmosphere, while the opposite is valid for the male counterparts. Based on these consistent characteristics, I was able to discern a sample binary characteristic table of the male and female gender – as represented in popular culture (including children’s pop culture), which is as follows:

<u>Men</u>	<u>Women</u>
assertive	sensitive
competent	attractive
aggressive	warm
confident	timid
public-facing	domestic
rational	emotional
active	passive

In the following article I will attempt to look for these binary characteristics – and others presented in similar sense, in the form of children’s popular culture I’m examining – which in this case is primarily the popular British TV show “Peppa

Pig”. As to why these repetitive gendered characteristics are important, one of possible reasons could be that such binary view of gender along with connecting a specific gender with a certain gender role, taking into account the consistent underrepresentation of females is problematic. Several of the stereotypical portrayals of females in children’s TV shows and picture books such as the infant, the shrew and the frump are inherently negative (Green, 1997). These portrayal types are based on the stereotypical roles GL Green has found to be frequently used as templates for different female characters. These “stereotypic representations are: the infant, the shrew, the eccentric, the maternal, the vamp, the frump, and the twin” (Green, 1997). The inherent negative connotation of being a female and in extension – femininity, along with the underrepresentation of females in popular culture coupled with the very limited active and competent roles they take present an extremely rigid picture reaffirming to children of all genders that what it is to be male/female is binary, rigid and basically non-negotiable. Thus, if I am to simplify, little girls see as role models only beautified versions of motherhood and are to embrace their role as caregiver and subordinate to men, while little boys are to be the active ones, always trying to “save” someone, in dominant position to their female counterparts and with no discernable examples of fatherhood and even the possibility of being a caregiver. I’ll have to say that family style TV shows – such as “Peppa Pig” – do try to overcome that over simplistic and extremely binary representation of masculinity and femininity however they still use more of the same repetitive portrayals, especially when it comes to the domestic/public dichotomy and by extension – the breadwinner/caregiver roles which are closely linked to the characters’ gender.

GENDER IDENTITY AND SOCIALIZATION

Without a doubt, one of the ways in which children become aware of their own gender identity is within their own family. Not only by hearing what the primary caregiver explains on the subject of gender, but also how they behave, what example are they setting for the child. Is the child a part of a heteronormative family consisting of two parents (male and female) that have a marriage? Or perhaps the child lives in a family with one parent or perhaps with two same sex parents? How are the domestic tasks divided between the parents? What hobbies are they practicing in their free time? Is daddy wearing dresses and mommy fixing cars or is it the other way around?

Thus, on one hand, the family is among the major socializing factors for the developing child brain – both the birth parents and the wider family circle and loved ones. Next, the environment – nursery, kindergarten, school, camps, friendship circle, etc. – plays a role in the formation of perceptions of the world, including gender perceptions. How do teachers, other parents and the child’s peers talk about different genders? Do they remark on the boy who wears a pink t-shirt to school, or the girl whose favorite toy is a fire truck? A third aspect contributing to the formation of the understanding of gender from a very early age can be noted, namely the socio-cultur-

al factor. What I mean here, primarily are the cultural products that young children consume – what picture books they look at, what kind of TV they watch (if they are allowed screen time), what toys they have access to and, last but not least, what type of clothes predominate in their wardrobe. The media provides ‘appropriate’ models for masculine and feminine behavior, which in turn further shapes children’s perception of what it is to be a man/woman in society (Arnold et al., 2015: 4). Thus, by combining the example set by family, environment and the various media and pop culture products consumed, children slowly begin to internalize an understanding of how *it is appropriate* to behave, according to their sex at birth. However, media and pop culture products do not exist on their own. They interact with other important socializing factors such as family, peers, school or even religious institutions (Comstock and Scharrer, 2007: 241). Each of these *socializers* provides children with the kind of information that is considered ‘correct’, i.e. socio-cultural values that are considered ‘successful’ in society if one conforms to the prevailing norms (ibid: 287).

In this respect, George Gerbner’s cultivation theory takes center stage. According to cultivation theory, the messages we receive through media influence our worldview, consequently shaping our attitudes, behavior and values (ibid: 253)².

Furthermore, access to pop culture and media products among children at an impressionable age, helps them absorb much of the media message without question, and thus no doubt shapes a good deal of their own gender identity. This leads to perceived expectations, as well as a set of “rules” for behavior even peers should follow depending on their gender. Last, but not least, media representation of gender also influences the ability of children to identify and *label* the gender of their peers and/or of the adults around them. Therefore, if the media surrounding children is based on gender stereotypes and prejudices, this will inevitably lead to gender stereotyping and prejudices among the children themselves. According to a study by Schau and Scott (1984), gender prejudices have a negative effect on children. The study indicates that the more sexist the product they have access to is, the better the solidification of prejudice is among them (Hamilton et al., 2006: 764). This rigid understanding of gender could subsequently have an impact on children’s interests, their attitudes towards others, and what goals (professional and personal) they set for themselves. Given that in most books, TV shows and media in general, the predominant characters are male, while the girl characters have fewer scenes, fewer speaking lines and generally less screen time, this could ultimately lead to low self-esteem among girls and unusually high self-esteem among boys (ibid: 758). Hence, media products that reinforce gender stereotypes and prejudice, inevitably perpetuate a heteronormative and patriarchal model of both family and society.

In such a rigid and traditional society, there is no room for people of different sexual orientations or who identify as a gender different than the one assigned at

² Cultivation theory by George Gerbner is described in more detail in Gerbner et al., 2002 [1994].

birth. There's no room for single-parent families or same sex parents; no room for sensitive boys or assertive girls, for female truck drivers or male make-up artists; for career-oriented mothers or fathers judged by the same harsh standards as mothers are... Or so it seems to the majority of children between the ages of 2–5 who have access to such media products and information.

Therefore, the subject of children's TV shows and pop culture products in general carries significant societal importance and relevance, since its target audience is among the most receptive and sensitive of viewers. By analyzing some of the most popular and well-liked children's series, it is possible to trace the extent to which the series incorporates gender stereotypes, as well as how they're constructed.

“PEPPA PIG” AND THE SOCIAL CONSTRUCT OF GENDER

At a first glance, it seems that implicit information about gender as a social construct is not easily embedded in a TV episode or a children's book. One of the potential reasons for this may be linked to the fact that characters of “Peppa Pig” are actually animals with anthropomorphic characteristics. Each character represents a different animal species. For example, the main characters driving the plot are a family of pigs; Peppa's best friend is a sheep; some of the other side characters are ponies, rabbits, foxes, dogs, etc.

“Peppa Pig” is a children's TV show where each episode is around 20 minutes long, divided into several chapters representing an aspect of Peppa's (the protagonist) life. The plot focuses mainly on Peppa – a 4-year old female piglet, her family and experiences, the new lessons she learns through the important adults in her life, her school, and her peers. Peppa's family consists of Daddy Pig, Mummy Pig³, and her younger brother George, who is about 18 months old, given that he's a toddler with limited vocabulary and ability to verbalize as a whole. The aesthetic of the animation itself is slightly different from mainstream animation at the time, as it's considerably simpler – as if a child had drawn the characters. Perhaps that's why a lot of kids like Peppa so much, they manage to identify with her and understand her. The fact that each episode is divided into separate smaller stories also aids comprehension, as it would be difficult for the very young viewers to follow and make sense of several related events in a span of twenty minutes.

But what is most impressive about the way the characters look, besides the specific way they are drawn and the fact that they are all animals? Although the plot focuses on a girl main character, which already makes “Peppa Pig” an innovative and unique children's series, it uses the same gender stereotypes and prejudices that were mentioned above to convey the unambiguous message of what gender the characters on screen are.

³ In Peppa's world “mummy” and “daddy” are used as given names, while the animal species is the family name of the character.

The mothers and grandmothers in the show all wear dresses and have makeup around their eyes, while the grandfathers and fathers are dressed in shirts and pants and have some facial hair – it may be a very slight mustache or a beard like Santa’s, but this mark of masculinity is present among the adult male characters without exception. The voice actors are also unmistakably male or female. Even if a child is too young to visually distinguish the gender of the characters – as they are painted in a fairly similar aesthetic when they are of the same animal species, they would be able to tell which character is Mummy Pig and which is Daddy Pig by voice alone.

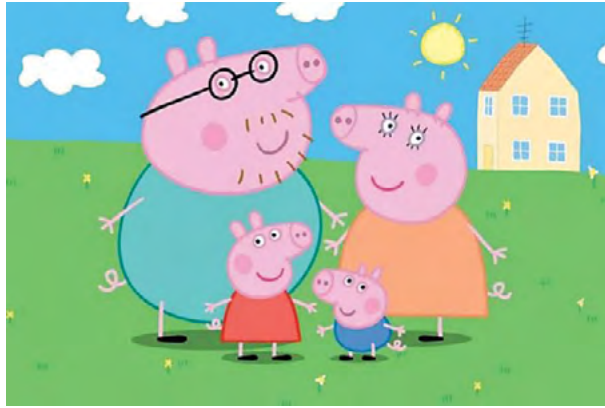


Image 1. From left to right: Daddy Pig, Peppa, George, Mummy Pig. Image source: <https://fictionhorizon.com/peppa-pig-characters-names-height-age-birthday/> (last available on 15.11.2022)

There are a few ways the viewer can visually distinguish the male from the female characters in the family of piglets – the mother and daughter are wearing dresses, the father and son are not; Daddy Pig has a beard and glasses, and Mummy Pig wears eyeliner and has long eyelashes. Diving deeper into the characters, the viewer understands that Daddy Pig works in an office and is gone all day. Mummy Pig on the other hand is in charge of shopping, making dinner, and the primary caregiver to their children. There are episodes where she is working from home but often her desire to work is thwarted by some trouble that Peppa and her brother get into. Peppa has been known to love jumping in muddy puddles – not very stereotypical *girl* behavior, but at the same time she loves playing “castle” or pretending to be a ballerina. Her younger brother George, on the other hand, adores dinosaurs; it’s also the only word he can say correctly. He likes jumping in muddy puddles, like his sister, but he doesn’t like “*girly*” things like flowers, ballet, or playing “castle”. In more than one episode, conflict arises between Peppa and her younger brother because she wants to play in a more orderly manner at a castle or perhaps a hospital, while George prefers to play jungle or ball, thus “spoiling” her arrangement. At a first glance the character Peppa surprises with how unhinged she is and for a moment the viewer might think this is a children’s show escaping the patriarchal family model. We see a vibrant,

curious girl who asks questions, isn't afraid to participate in a variety of games or sports, jumps in muddy puddles and is generally very active and assertive. In the "Peppa Pig" show, she too, like the typical male characters we're used to seeing, *acts*. She's not static, passive, or presented as overly emotional. On the contrary, she experiences a range of emotions that could not be defined as inherent to one gender or the other, but rather are meant to show the viewer (even the youngest ones) a different palette of human emotions and provide ideas on how they could be managed. However, a deeper look into Peppa's family environment, as well as that of her peers, reveals that such an interpretation is overly optimistic.

THE BINARY FAMILY ENVIRONMENT IN THE "PEPPA PIG" TV SHOW

Indeed, comparing Peppa Pig to 20th century Disney classics such as "Cinderella" or "Snow White", Peppa's character has agency. She is definitely not a voiceless and passive victim waiting for her prince or any other male character to save her or help her when she's in trouble.

Yet, this detachment and perceived liberation from gender stereotypes proves to be illusory since Peppa's parents represent the nuclear heteronormative family down to the smallest detail. The image of the working dad who struggles with the simplest of domestic chores and has to be "rescued" by his wife is an everyday occurrence in-show universe. On the other hand, Mummy Pig is mainly responsible for raising the children, for dropping them off and picking them up from various activities, classes and birthday parties. Often she has to juggle domestic and work duties simultaneously within the home, while many times the domestic ones take precedence. Although Peppa's brother has quite a few scenes in which he cries and gets upset about various childhood issues⁴, he is also a stereotypical boy. He likes trucks, cars and dinosaurs, and also teases his older sister. Turning to Peppa's peers, we see that this applies to them as well. Susie Sheep, Peppa's best friend, is often her playmate. There are more than a few scenes in which the two play chase, ride bikes or scooters, or learn some new skill. But among their favorite games are pretend plays of castles and princesses, hospitals, shops and the like.

Again, comparing Peppa Pig with some of the older children's classics of the 20th century (especially Disney's, being among the most popular of its time), it has to be said that the female characters there have more freedom and autonomy. Mummy Pig, like the other mothers, is often seen behind the wheel – even in instances when the whole family is driving somewhere, i.e. the father isn't the default driver just because he's a man.

⁴ I should say, however, that there's not one character on the "Peppa Pig" show to ever say to George that he shouldn't cry because he's a boy.

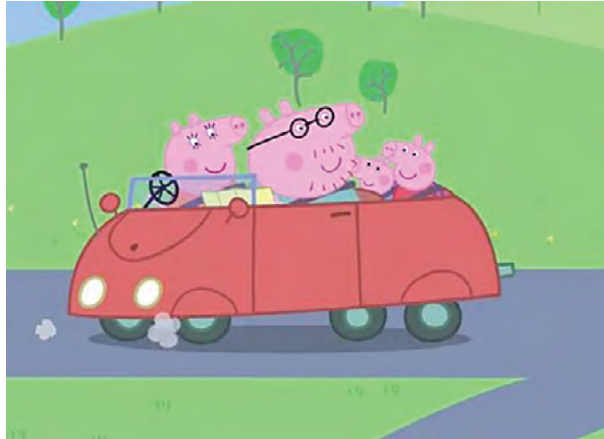


Image 2. Mummy Pig is driving while Daddy Pig is riding next to her, the children are in the back. Image source: https://peppafanon.fandom.com/wiki/Sow_Castle (last available on 15.11.2022).

Yet, both the male and female characters possess a significant amount of some of the binary characteristics listed above. Mummy Pig (similar to the other mothers in the series) has a soft and non-confrontational approach to the children and other family members. On the other hand, we won't see them practicing individual or group sports – that territory is reserved for the “dads”: there are episodes where they play soccer or even run a marathon. Even if Daddy Pig is comically tired and flushed after a relatively short run, the show makes it clear that physical exertion and perseverance is an activity fit only for men.

THE SINGLE WOMAN VS. THE MARRIED WOMAN

There is one particularly colorful character, Miss Rabbit, who has no family or partner of her own and works several jobs simultaneously. She works as a cashier at the supermarket or zoo, as a nurse, a school bus driver, even as a firefighter.



Image 3. Miss Rabbit in a firefighter uniform takes an emergency call. Source: <https://www.deRnofgeek.com/tv/the-perplexing-mysteries-of-peppa-pig/> (last available on 15.11.2022).

In almost every episode of “Peppa Pig”, Miss Rabbit does a different job that requires additional and specific training. In Peppa’s universe, Miss Rabbit is the sister of Mummy Rabbit, a mother of four who raises them at home while her husband, Daddy Rabbit, goes to work. In fact, Miss Rabbit is the only character who is so busy with various work arrangements. The contrast between her and the other female characters, who are also mothers, is significant. This is most evident when comparing her with her sister Mummy Rabbit, who, although is the primary caregiver of four children, does not have to try to juggle work commitments with domestic ones. Miss Rabbit, on the other hand, juggles multiple responsibilities, and it remains a mystery in the show how she manages to do so without overworking herself or having to be in multiple places at once. There’s an episode in season 3 – “Miss Rabbit’s Day Off” where she has a broken leg and cannot perform all of her duties. All of Peppa’s town tries to come to her rescue and cover her workload, but the other residents are unable to effectively handle Miss Rabbit’s tasks while she is gone. In Season 4, however, the Queen rewards Miss Rabbit for her contribution to the industry. However, due to her many commitments, she simply cannot find the time to visit the Queen and receive her award. Therefore, the Queen declares this day a Bank Holiday so that Miss Rabbit can be free from all her work commitments and accept her well-deserved award.

As she juggles many different roles, all of great importance to the town or the children (or both), roles such as doctor, vet, teacher, are filled. The doctor is Doctor Brown Bear (a male character), Daddy Pig is an engineer, the teacher is Madame Gazelle – who is not a mother and has no family, and the veterinarian is Miss Hamster, who is also not a mother. Professions that require higher education are reserved for either fathers or women who are not mothers and are therefore “free” to excel at their careers. Such an interpretation in some ways calls into question how happy Miss Rabbit feels with having to juggle the many responsibilities of a working class person without being able to find a moment of rest and relaxation. A more negative interpretation of her character might lead to the conclusion that if a woman has no family and is not highly educated, a lifetime of low-skilled work is in tow for her, as well as combining several jobs to make ends meet in light of the cost of living nowadays. A message that can hardly be described as progressive or feminist. In this sense, there’s a particularly stark contrast with characters such as Mummy Pig and Mummy Rabbit, who live comfortable lives and care for their family while being financially provided for by their working husbands.

Hence, this is how, without unnecessary pretense to be an educational show, with each episode “Peppa Pig” *de facto* shows the youngest viewers the following “truths”:

- it’s normal for a family to consist of Mom and Dad, with Mom being unmistakably female with makeup and an easily recognizable female voice, and Dad being unmistakably male – working, providing for the family financially, with a beard/mustache and an easily recognizable male voice;
- in order to be dedicated to a career, one must either be a man or have no family of her own;

- mothers are responsible for preparing food, helping children with their homework and their activities; their work is inside the home;
- fathers are “in charge” of games and sports;
- boys are mostly interested in cars and dinosaurs; they do not like playing with dolls or flowers;
- girls have more freedom to indulge in “boyish” activities where there is physical activity, but they like taking care of others, playing with dolls and being princesses.

The apparent simplicity of the characters, in particular their appearance – guided by the idea that they should look as if a child had drawn them for ease of identification – probably appears to be underpinned by a host of messages that reinforce the patriarchal paradigm mentioned at the beginning of the text. The women are presented as deeply connected to the home and their children, while the men are facing ‘outward’ – concerned with the providing for the family. The characters’ gender is represented as binary and easily identifiable while at the same time reinforcing the gender stereotypes and prejudices that were mentioned above.

AUDIENCE PARTICIPATION

Yet, there seems to be light at the end of this gender deterministic tunnel. In one of the episodes of “Peppa Pig ” from Season 7, called “Families,” a family consisting of two mother polar bears and their child appear in town. Both mothers are drawn in the typical style of the female characters in the series, with makeup around their eyes and wearing dresses. It is clear that both are parents, even though they are of the same sex. In the words of their child herself, Penny Polar Bear, one mother goes to work and the other makes spaghetti at home. This episode marks the first appearance of same sex marriage representation in the history of “Peppa Pig”.

Alas, this episode has not been broadcast in Bulgaria for the time being, and is only available to its native UK audience. Its original air date is 6.09.2022.



Image 4. Penny Polar Bear is having lunch with her two mothers. Image source: <https://www.today.com/parents/parents/peppa-pig-introduces-sex-couple-rcna46765> (last available on 15.11.2022).

This type of family representation is definitely an innovation in popular children's series, to which "Peppa Pig" belongs. What is especially interesting in this case is that this particular series has long been criticized for its lack of diversity among the characters' families and for its repeated reinforcement of the patriarchal family model. Penny Polar Bear and her two mothers appear in the wake of such continued criticism and primarily due to a petition launched in 2019, aiming to make room in Peppa's world for more diverse families such as same sex parents. The petition's reasoning is that "children watching Peppa Pig are at an impressionable age, and by excluding same-sex families, we teach them that only single-parent families, or families with two parents of different genders, are normal. This means that children with same-sex parents would feel alienated from Peppa and that other children are more likely to bully them due to their ignorance."⁵ Concluding that this is a series that not only provides entertainment and recreation, but also inevitably "educates" children, the petition is still active today and anyone who wishes can support it. An important clarification is that it is written in English, apparently targeting the show's audience in its home country, the UK. Of course, anyone in the world can sign and support it, but it is unclear how much those votes would affect the airing of this episode of "Peppa Pig" in other countries. The "Families" episode, as noted above, was not broadcast in Bulgaria. Only seasons 3 and 4 of "Peppa Pig" are available on the streaming platform HBO Max, making a significant number of the show's more recent (and in some ways more progressive) episodes unavailable to Bulgarian audiences. This is yet another case of audiences showing that their voice matters and that they have the ability and power to influence the film industry if they are persistent and demanding enough.

In conclusion, it is definitely evident that one of the most beloved and famous children's characters, Peppa, reinforces the status quo and the heteronormative model. Almost all families represented in *Peppa* (minus two) are a stereotypical representation of the patriarchal nuclear family. In the show one parent, usually the mother, stays home or works from home and/or part time; she is the primary caregiver to the children and takes on the majority of domestic housework and chores while the other parent, in most cases – the father is the primary breadwinner, hence he works outside the home and is comically incompetent when it comes to various household tasks and chores. And although the fathers in *Peppa* are among the few pop culture male characters (re)presented in a more domestic and even gentler light, they still do not perform as much of the child rearing responsibilities as their female partners. In addition, even though the show did provide an example of same sex parents in the face of Penny Polar Bear's family, the two mothers also followed the already established binary model of one parent staying at home and being re-

⁵ Link towards the petition: <https://www.thepetitionsite.com/takeaction/520/622/303/> (last available on 14.10.2022).

sponsible for the majority of domestic tasks and childrearing, while the other works in a highly professionalized field and is the primary breadwinner of the family.

The highly gendered roles of the different mother and father figures on *Peppa* are coded in an audio-visual kind of way, as well as social one. Despite the characters being animated and depicted in a very particular aesthetic (to mimic a children's drawing), the little viewers have no problem discerning the gender of the characters due to the visible makeup the female animals wear along with the female-coded clothes ie dresses, they're depicted in. The voices of the characters are also easy for a preschooler to attribute to either a male or a female characters. Plus, most of the moms on the show are housewives while most of the daddies are breadwinners and have more screen time away from the children and the family while the mommies are depicted in almost all cases in a domestic and/or familial atmosphere.

However, the creators of the show indicate that they're willing to learn and make the changes necessary to ensure that Peppa and the lessons she teaches children remain relevant to her audience and that the show is inclusive to more and more types of people and families. Even if the only family consisting of same sex parents follows the same repetitive and well-known binary model, it is a step in the right direction and indicative of the fact that audiences can (and perhaps should) influence the cultural product they're "consuming". I can only hope that Penny Polar Bear will return often to Peppa's world to normalize same sex parenting for all. She may be just one character who appears relatively late in the show's history, but she's a small step forward, representing and thus popularizing less common and even marginalized family models.

BIBLIOGRAPHY

- Arnold, Larisa, Seidl, McKenna, and Deloney, Ariel. (2015) Hegemony, Gender Stereotypes and Disney: A Content Analysis of Frozen and Snow White. *Concordia Journal of Communication Research*, 2 (1) (last available on 15/11/2024).
- Beal, C. R. (1994) *Boys and girls: the development of gender roles*. McGraw-Hill.
- Berger, J. (1972) *Ways of Seeing*. London: BBC Enterprises.
- Butler, J. (2006) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Cantor, Milton. 1977. *Class, Sex and the Woman Worker*.
- Carter, R., Long, M. N. (1991) *Teaching Literature*. Longman. <https://www.worldcat.org/title/teaching-literature/oclc/22108765> (last available 29/08/2024).
- Comstock, G., Scharrer, E. (2007) *Media and the American Child*. Amsterdam: Academic Press.
- Condry, J. (1989) *The Psychology of Television* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351226783>.
- Crisp, T., Hiller, B. 1938–2011. "Is This a Boy or a Girl?": Rethinking Sex-Role Representation in Caldecott Medal-Winning Picturebooks, *Child Lit Educ* 42, 196–212 (2011). <https://doi.org/10.1007/s10583-011-9128-1>

- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M., Signorielli, N. & Shanahan, J. (2002) [1994]. Growing up with Television: Cultivation Process. In: Bryant, J., Zillmann, D. (eds.) *Media Effects: Advances in Theory and Research*, 2nd ed. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 43–67.
- Green, G.L. (1997) Televised Gender Roles in Children's Media: Covert Messages. *Journal of Social Theory in Art Education*, Vol. 17 (1997), 23–38.
- Hamilton, M.C., Anderson, D., Broadbuss, M. & Young, K. (2006) Gender Stereotyping and Under-representation of Female Characters in 200 Popular Children's Picture Books: A Twenty-first Century Update. *Sex Roles*, 55, 757–765 (последно посетено на 15.11.2022 г.).
- Huston, A. C., Donnerstein, E., Fairchild, H., Fashbach, N. D., Katz, P. A., Murray, J. P.,... Zuckerman, D. (1992). *Big World, small Screen: the Role of Television in American Society*. Lincoln, NE: University of Nebraska.
- Kortenhaus, C. M., & Demarest, J. (1993) Gender role stereotyping in children's literature: An update. *Sex Roles: A Journal of Research*, 28(3–4), 219–232. <https://doi.org/10.1007/BF00299282>
- Lauer, H. (1994) Philosophy of Science. *Philosophical Books*, 35, 140–142. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0149.1994.tb02882.x>
- Schau, C., Garrett, S., & Kathryn P. (1984) Review of 21 Cause and Effect Studies. *Psychological Documents*, 76, 183–193.
- Seidman, S., Meeks, C., & Traschen, F. (1999) Beyond the Closet? The Changing Social Meaning of Homosexuality in the United States. *Sexualities*, 2(1), 9–34. <https://doi.org/10.1177/136346099002001002>
- Shohat, E., Stam, R. (2014) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315771441>.
- Smith J.C., Nielson K.A., Woodard J.L., Seidenberg M., Verber M.D., Durgerian S.,... Rao S.M. (2010) *Does physical activity influence semantic memory activation in amnesic mild cognitive impairment?* *Psychiatry Res.*
- Steyer, I. (2014) Gender representations in children's media and their influence. *Campus-Wide Information Systems*, Vol. 31 Issue: 2/3, 171–180.
- Weitzman, L. J., Eifler, D., Hokada, E., & Ross, C. (1972) Sex-Role Socialization in Picture Books for Preschool Children. *American Journal of Sociology*, 77(6), 1125–1150. DOI: 10.1086/225261
- Witt, S. D. (2000) Review of Research: The Influence of Television on Children's Gender Role Socialization. *Childhood Education*, 76: 5, 322–324, DOI: 10.1080/00094056.2000.10522124

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

НОСТАЛГИЯ И ФОТОГРАФСКИ ОБРАЗ

ГАЛИНА ЙОТОВА

В текста се разглежда връзката между носталгия и фотография. Носталгията има древни корени, но не много дълга история, която започва като медицински проблем през XVII век, за да се трансформира през следващите векове в културологично и философско понятие с отражение в медиите, изкуство и масова култура.

Оказва се, че точно фотографията – като магия, следа и знак на отминал миг – се явява траен производител на носталгия. Фотографията борави с парадигмите на реалното, но в борбата за рефлексията заснетото преди е не само отсъстващо минало, но и обещание за възможно бъдеще. Носталгиращият фотографски образ възстановява липсата, отсъствието на миналото, но се явява преродена актуалност и обещание за бъдеще.

Ключови думи: носталгия, фотографски образ, реалност, любителска и намерена фотография

NOSTALGIA AND PHOTOGRAPHIC IMAGE

Galina Yotova

The text examines the relationship between nostalgia and photography. Nostalgia has ancient roots, but not a very long history, which began as a medical problem in the 17th century, to transform in the following centuries into a cultural and philosophical concept reflected in media, art and mass culture.

It turns out that photography – as a magic, a trace and a sign of a bygone moment – is a lasting producer of nostalgia. Photography deals with the paradigms of the real, but in the struggle for reflection, the captured before is not only an absent past, but also a promise of a possible future. The nostalgic photographic image restores the lack, the absence of the past, but appears reborn actuality and a promise for the future.

Keywords: nostalgia, photographic image, reality, amateur and found photography

УВОД

Следите на носталгията са още в древността, но като понятие се артикулира едва през XVII век. Носталгията, както допуска литературният критик Жан Старобински, е, може би, ново име на древно чувство, (почти с възрастта на човешкото създание), което само е променяло наименованието си, но не и смисъла си.

Носталгията може да е болест и романтично преживяване на миналото, но може и да е спасение от тежкия мах на социално потискащи изисквания и капиталов контрол. Къде е тук фотографският образ? Оказва се, че точно фотографията – като магия, следа и знак на отминал миг – се явява траен производител на носталгия.

На въпроса: „Коя реалност би ни допуснала до себе си?“ Зигфрид Кракауер отговоря, че може да опознаем единствено реалността, която все още е на наше разположение – „достъпната реалност“ (Кракауер, 1988: 197). Това се оказва валидно и за фотографията, която показва действителност, но тя е видяна, преживяна и заснета от определен гледна точка, от вид обектив, аналогов филм (или цифрова матрица), от фотограф (човек). Значението на една снимка се формира от множество фактори както вътрешни, така и външни, защото фотографският образ, може би дори повече от другите визуални практики, дава означаващото като правдоподобност, с което се замъглява сложната връзка между реалността, която документира фотографията и истината за същата тази реалност. „Действителността такава, каквата е, не съществува във филма“ – казва Роман Якобсон (Якобсон, 1988: 341).

И ето един от многото парадокси: присъстващото отсъствие на фотографа и на фотографията. Ако Ролан Барт уверява: „Всяка снимка е удостоверение на присъствие.“ (Барт, 2001: 100), то френският кинокритик и теоретик Андре Базен оспорва: „Всички изкуства са основани върху присъствието на човека; единствено във фотографията ние се любиме на отсъствието му.“ (Базен, 1988: 94)

Друг своеобразен парадокс е това, което се вижда на повърхността на една снимка и това, което виждат на същата тази снимка гледащите я. Енергиите, завихрящи се в срещата на виждането и видяното е точно в разминаването между тях – фотографският образ поражда едновременното протичане на близост и отдалечаване, в което се състои и (не)възможното преплитане на минало и настояще. Или, осъществява се не само пространствено разчленяване, но и пропадане по отношение на времевия континуум, запечатал даден момент. Това, което съхранява една фотография е единствено мигът на отминалото вече някога случило се нещо, или, по думите на Барт, „фотографията е еманация“, но на едно следващо ниво фотографията не обективира действителността, а само предлага, проявява наличието (и отсъствието) на две отдалечени времеви точки – тази на миналото и на настоящето.

Фотографията е свидетелство за загубата, запазва загубата именно като загуба, а връзката на фотографския образ за един момент от лична или обща история и паметта за тях не е пряка и в никакъв случай не е безпроблемна: „Фотографският образ в този смисъл е повод за активиране на паметта, но не и определител на нейното съдържание.“ (Бояджиев, 2014: 229). Образът във фотографията е фундаментално предсъзнателен феномен, той указва място без място, време без време, в което всяка конфигурация на време и пространство е възможна.

ЗАЩО НОСТАЛГИЯ?

Етимологията на думата носталгия има гръцки произход, но появата ѝ е през 1688 г., когато швейцарският лекар Йоханес Хофер използва термина в своя дисертация, съчетавайки две старогръцки думи – „nostos“ νόστος – „да се върнеш у дома“ и „algos“ άλγος – „болка“, „тъга“, с които диагностицира болезнената мъка на швейцарски наемни войници, воюващи далеч от родните си земи.

През последващите интерпретации на понятието се осъществява разслояване в дефинициите на носталгията и от първоначалния ѝ статус на пространствена идея, свързана със „завръщане у дома“ – „nostos“ – се трансформира в такава, засягаща времевите измерения на ставащото битие. В по-широк смисъл носталгията е заставане срещу модернистското разбиране на времето, времето на историята и прогреса.

РЕСТАВРИРАЩА И РЕФЛЕКСИРАЩА НОСТАЛГИЯ

В книгата „Бъдещето на носталгията“ авторката ѝ Светлана Бойм предлага много личен философски поглед, съчетан с дълбок исторически анализ на „глобалната епидемия на носталгията“ като изчерпателно излага етапите на създаване, история и развитие на носталгията. Светлана Бойм разглежда носталгията през фокуса на два условни типа разграничение, с което тя не се стреми да изчерпи възможните нюанси в определението на понятието, но се обяснява връзката между вътрешния свят на индивида и общностния кръг от спомени на колективно и социално ниво.

Двата вида носталгия не са абсолютни типове, а по-скоро тенденции, начини за придаване на форма и смисъл на копнежа. Реставриращата носталгия се фокусира върху νόστος¹ и предлага възстановяване на изгубения дом и запълване на празнините в паметта. Рефлексиращата носталгия обитава царството на άλγος², в мъката и загубата, „в несъвършения процес на запомняне. (Boym, 2001: 63)

¹ „nostos“ νόστος – „да се върнеш у дома“.

² „algos“ άλγος – „болка“, „тъга“.

Реставриращата носталгия е обвързана с миналото като национална идея, традиция и наследство, рефлексиращата съществува помага да се разгледат от дистанция останалите от същото това минало предмети, артефакти, спомени, фотографски, кинематографични и аудио архиви. През фотографския образ рефлексиращата носталгия екстериоризира своя поглед към миналото, приема по-иронична и дори хумористична позиция, но тази вариантност на рефлексия дава свободата да се интерпретира и сътворява по-артистичен, по-интимен и понякога по-достоверен разказ за миналото. Фотографският и кинематографичен запис на образи и събития се наслаждава като разфокусиран спомен върху парче фотохартия и точно тази замъгленост и неяснота на образа от миналото привлича погледа на носталгика. Той открива потъмнели спомени в чупливи стъклени плаки, а от целулоидни негативи, събирали прах в метални кутии, оживяват непознати фигури и лица. Усещането за време не се губи, миналото не се унищожавя, бъдещето не се отлага. Фотографията е само следа от предишното, от случилото се дори преди миг, но точно тази нейна характеристика (на следа и белег) дава възможност да се съхранява и предава благородната ръжда на миналото.

Рефлексиращата носталгия не изгражда разрушени крепости (каквото прави реставриращата), но с помощта на фотографския образ се умилява от разрушеното, от изоставеното, за да (пре)нареди и (пре)разкаже (невъзможна или възможна) история. Благодарение на запазения и оцелял през времето фотографски документ, рефлексиращата носталгия се сдобива с най-яркото си и категорично средство, с което (без)личната история на индивида се издига до мащаба на документирана историческа истина, която (пре)написва колективния културен наратив на обществото.

Фотографията запечатва като в плик съществуващото и всеки снимащ поставя в този плик обекта на фотографския си поглед, но заедно с фотокартичката вътре попада и неговото субективно *писмо*, което отразява социално положение и индивидуална културна преценка: „снимките са свидетелства не само за нещо съществуващо, но и за видяното от даден индивид; не просто запечатване, а оценка на света.“ (Зонтаг, 1999: 99) „Човек се страхува – и стреля. – пише Сюзан Зонтаг – Но когато изпитва носталгия, прави снимки.“ (Зонтаг, 1999: 19).

ФИЛОСОФИЯ НА ФОТОГРАФИЯТА

Представянето на възлови за разбирането на фотографията теории тук е с цел да се проследи генезиса на философско и културологично осмисляне на фотографията. Идеята е да се открие „епистемологично изместване“, заскобяване на технологичния генезис – което е фокус на други вид изследване – и да се отиде към резултата, към фотографското изображение, което като носител на памет и проекция на минало реферира към специфични тропи на носталгията.

Невъзможно е да се отдели процесът по създаването на фотографско изображение от неговите формални, естетически и социални измерения. Изобразителното и същностно значение на фотографията като знак, индекс, следа и отпечатък се разглежда от редица философи, за които основна цел не е типично фотографското, но в своите изследвания те неминуемо прибегват до примери от фотографията, тъй като нейната репрезентативна същност отговаря на научните им търсения.

Възможно ли е да се изгради структурирана теория на фотографията? Според английския артист и писател Виктор Бъргин това е невъзможна по своя смисъл мисия. Фотографският медиум може да има физично измерение, химическа структура или интегрална схема, фотографският образ може да показва, разказва или разкрива определен миг реалност, но какво означава всичко това без гледащия този образ, без емоционалния поглед на един субект?

Ясно е, че снимката действа като катализатор – вълнуваща умствена дейност, която надхвърля онова, което дава самата снимка. От това следва, че теорията на фотографията трябва да вземе предвид активното участие на умствените процеси на зрителя и че такъв разказ ще има съществено място в теорията. (Burgin, 1982:9)

Полето на теоретичното осмисляне на фотографията се пресича от множество различни културни и научни системи, от което в частност географията на теорията не се стеснява или категоризира, а проектира флуидна и интердисциплинарна свързаност с всички тях.

Американският философ Чарлз Сандърс Пърс (1839–1914) формулира основни понятия в семиотиката и представя отговор на въпроса „Що е знак?“. Пърс не се интересува от специфичната знаковост на фотографския образ, но размишленията му водят нишката на критическата мисъл и определят теоретичния интерес, който преминава от мимезис, обективно пренасяне, физическа достоверност и реалност до дискурси за социалната употреба, културна конвенция и архетипен код на фотографското изображение. По-интересното в теорията на Пърс е признаването на динамичното несъответствие между знак и обект, за липсата на застиналост и едновременност, защото между тях застава понятието време. Френският теоретик на фотографията Филип Дюбоа разкрива иманентната същност на фотографския знак в теорията на Пърс и признава, че „се преодолява примитивната и изкривяваща погледа концепция за фотографията като мимезис и премахва от пътя епистемологичната пречка на подобие между образа и неговия референт.“ (Dubois, 1983: 67)

Разширение на идеите на Пърс по отношение на знаковата и по-точно на индексалната същност на фотографията се среща в търсенията на американската изкуствоведка Розалинд Краус. Всъщност Краус не се интересува от фотографския образ коректно, а наслаждава неговата специфична характерис-

тика на индекс и документална изчерпателност върху функционирането на съвременното изкуство изобщо. Забелязва се трудната определимост на фотографското, когато репрезентативната му същност е поставена върху масата на философско съмнение и културна рефлексия. Неопределеността на фотографския образ и неговата възможност да прелее съдържание – от документална фиксираност и достоверност за събитие до тяхната заменяемост с друго значение и внушение – определя и взаимоотношението между фотография и носталгия и необходимостта от косвени доказателства за значението на документираната реалност. „Съединителната тъкан, свързваща обектите, съдържащи се в снимката, е тази на самия свят, а не тази на културна система.“ (Краус, 1986: 212)

„Ето ме мен самия мярка за фотографското значение“ (Барт, 2001:15). С това суждение френският мислител Ролан Барт (1915-1980) добавя още една категория в осмислянето на фотографията. Това е субектът на фотографското, който с присъствието си и движението на гледащ едно изображение привнася така необходимия живот на представлението, наречено фотообраз. И ако Чарлз Пърс допуска времето като част от корелацията обект-образ-знак, то Барт категорично заявява неизменната свързаност на фотографското с времето, но също и определящата интенционална връзка между снимката и гледащия. Фотографията – признава Барт – „осъществява нечувано смесване на реалност („Това е било“) и истина („Това е!“); превръща се едновременно в установяваща и възклицаваща; докарва изображението до онази безумна точка, където афектът (любовта, състраданието, скръбта, поривът, желанието) е гарант за битието. Тогава тя наистина се доближава до лудостта, достига до „безумната истина“ (Ibid:131).

Колкото и да е ясно видим като аналог на действителността, фотографският образ се консумира и декодира с определен запас от знаци, който запас зависи от социални, културни и цивилизационни нива на съзнание у зрителя или, знаците предполагат известен код. „Следователно фотографският парадокс се състои в едновременното наличие на две послания, едното без код (фотографския аналог), другото с код („изкуството“, тоест обработката или „писмото“, тоест реториката на фотографията.“ (Ibid:509). Реториката на образа, както го описва Ролан Барт, не е невинна сцена, на която съжителстват без проблеми различните послания, а е по-скоро дискурс, способен да позиционира и подчини своя предмет.

Само няколко години след публикуването на Бартовата „Camera lucida“ през 1983 г. се появява сборникът с есета на Филип Дюбоа – „L'Acte photographique“, който подобно на Чарлз Пърс и Розалинд Краус предпоставя като основна характеристика на фотографията първо наличието на физическа връзка между обект и изображение и, второ – фактът на „светлинния отпечатък“ като проекция на светлината върху очувствена към нея повърхност. Филип Дюбоа не отхвърля реализма на фотографския процес, но признава, че „ре-

ференциалната ситуация“ обхваща многостранния облик на фотографията, в който са включени не само физико-химическата специфика на процеса, но и позициите на фотографа и зрителя в техните социални роли. За да обоснове все пак първостепенното значение на репрезентацията – следата – в своята аргументация Дюбоа използва семейния албум, което прави и Пиер Бурдийо, но в различна интерпретационна посока. Дюбоа смята, че основната характеристика на подобна фотография притежава именно „статут на индекс“, с което и потвърждава теорията на Барт за играта и парадоксалния характер на фотографията. Снимката утвърждава това, което е било, но това съвсем не означава, че определя отношението към самата снимка и към нейното съдържание. Реалността върху една фотография е неотменима и принципна част от нейното послание, но въпреки „лепилото“ на реалното, една фотография не означава нищо, докато не я декодираме в определен смисъл.

Френският философ и изкуствовед Жорж Диди-Юберман предпоставя ясната диспозиция между отпечатък и оригинал – за да има отпечатък, трябва да е отстранен оригиналът. А Петер Гаймер, в своята книга „Теории на фотографията“, цитира Диди-Юберман: „отпечатъкът никога не може да представи чисто присъствие“ (Гаймер, 201: 57) Фотографският образ е само следа от вече несъществуващо минало, може да се репродуцира това минало, може и да се интерпретира, но екзистенциално (по Барт) не може да се повтори.

ФОТОГРАФСКИЯТ ОБРАЗ – ДОКУМЕНТ И МОНУМЕНТ

В книгата „В памет на паметта“ руската писателка Мария Степанова разсъждава върху поставен от френския философ Жак Рансиер въпрос за историята, в който той противопоставя „документа на монумента“ (Степанова; 2019: 46). За Рансиер документът е сух и неангажиращ отчет за едно събитие, като целта е да се направи паметта официална. На обратната страна е монументът като лично свидетелство за човешките дела, което може да се открие в стара рокля, в скъсан тефтер, да се прочете в завързани с панделка купчина писма или да се разгледа в семеен фотоалбум.

Чрез специфичните си качества на следа и отпечатък фотографията реконструира време и пространство, или с тези свои белези фотографията е способна да изпълнява условията на документа. Но това, което може да се открие в любителска и в т.нар. „намерена“ фотография е точно монумента – срещата с индивидуалното време на някой друг, визуализация на нечие лично, но чуждо пространство.

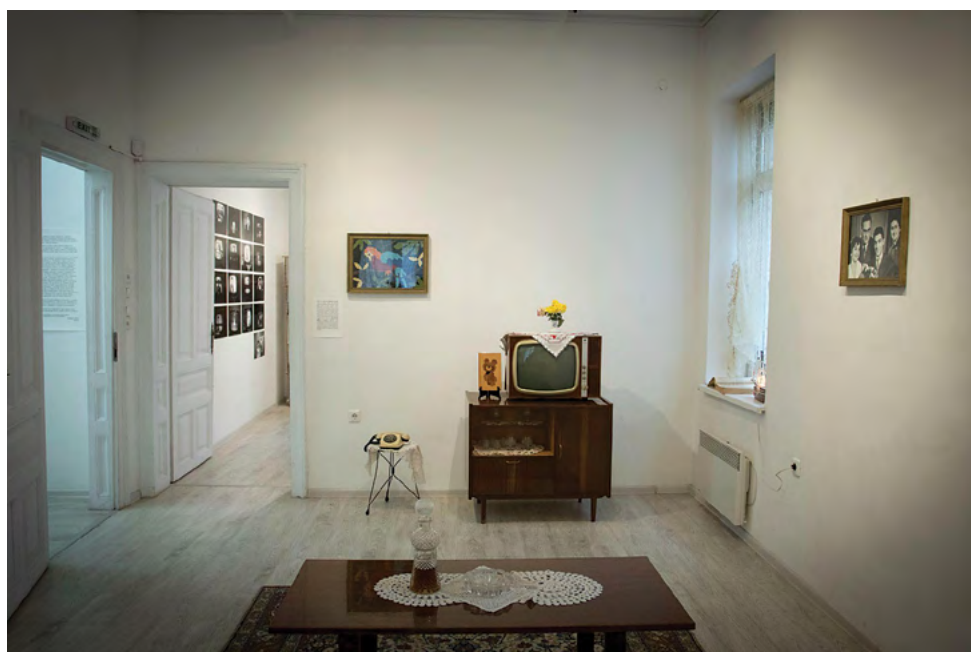
Какво е намерена фотография? С този термин се обозначават снимки, които най-често са анонимни фотографии, част от семеен албум, намерени по битаци и пазари. Най-общо това са обикновени снимки, направени за лично ползване от непрофесионалист, но също така може да са и професионални фотографии, които имат единствено илюстративен, информационен смисъл

и са били използвани в медицина, криминалистика, армия, изследователски институти и други подобни. Общото между всички тях е, че са направени без претенцията за професионално или художествено излагане, но след „обработката“ и селекцията на артист и колекционер получават различно естетическо значение.

Веднага след създаването си фотографията е преоткрита и използвана в изкуството като намерена. Снимката е измъкната от боклука, обработена и подредена в конструкция, която липсва на оригинала, но точно такава чужда идея е привнесена от колекционера, който с това си деяние се трансформира от събирач в автор. Срещата и запознанството с важни и маловажни моменти от живота на един непознат човек предлага неподозирани възможности за интерпретация, но също и манипулация. Повечето колекционери, които работят с визуален архив от любителска или „намерена“ фотография, подхождат творчески към събрания материал. Те конструират своя идея от повтарящи се елементи, композиция или някакъв друг впечатляващ с присъствието си обект. Когато един артист, художник, колекционер открие своята *червена* нишка, той експлоатира визуалния набор от фотографии с цел да създаде различна от видимата, но собствено съдържаща се в различните образи история. Извършва се своеобразна експроприация на история, която се експлицира във визуален разказ, но с изявения личностен почерк на разказвача – колекционер. Разказ, който от шеговит или куриозен фотороман може да се превърне в достоверна и културно значима фотоистория.

IMAGINARY ARCHIVE И „СЕМЕЙСТВО СТОЯНОВИ“

Подобна трансформация осъществява и Тихомир Стоянов, който от фотограф на различни събития се превръща във водещ колекционер на намерена фотография в България, автор и създател на фотокниги и изложби. Началото е някъде през 2008–2009 година, когато седмичните разходки до битака и събирането на смешни и интересни снимки се превръща от неделно хоби в активно артистично занимание.



Изложба „Семейство Стоянови“ в галерия Синтезис, фотография: Галина Йотова

Една от първите изложби, представяща намерена фотография в България и наречена „Семейство Стоянови“, беше изложена през февруари–март на 2018 година в галерия Синтезис, София. „Семейство Стоянови“ е измислена фамилия, но притежава богата фотоистория и профил в Инстаграм – Imaginary Archive³. Тяхната кутия със снимки всъщност е част от богатия архив на Тихомир Стоянов.

Организирането на намерената фотография в рамките на визуален разказ и преминаването на границата от фикционално и виртуално в реално и пространствено измерение изиграва лоша шега на фамилията. В изложбата семейството се сдобива освен с история, но и с дом. В галерията се разполагат познати фотьюйли с плюш, холна масичка, декоративно шише с вишновка, везано ръкоделие върху стар телевизор, тюлени перденца и списание „Жената днес“ от 70-те. Желанието да се интериоризира един домашен свят, какъвто е изобразен във фотографиите, се препъва в буквалността на вещите. Защото намирането и поставянето на други, кодиращи време и смисъл обекти би трябвало да казват нещо повече от присъствието си в пространството, но единственото, което правят е, че извеждат функцията на представителност от фотоизображенията и подменят същността на изложените по стените фотографии в илюстративен материал и декорация. Намерената фотография отно-

³ <https://www.instagram.com/imaginaryarchive/?hl=en>

во се е изгубила. Един път открита случайно, след това обгрижена и обмислена, тя преднамерено е запратена в изначалната си същност на vernacular (домашна, одомашнена), или още един път е подхвърлена сред ненужните вещи на историята. Решението изложбата да бъде поставена в „среда“ по-скоро гъделичка удоволствието от надничането през ключалката – актуализирано наблюдение, което се асоциира с актуални риалити формати и воайорството на социални мрежи и меди.



Изложба „Семейство Стоянови“ в галерия Синтезис, фотография: Галина Йотова

Изложбата презентира носталгичната същност на фотографията, репрезентира уж едно „друго време“, но колкото и рационалната мисъл да го поставя в конкретни исторически параметри, емоционалната памет рефлектира върху същото това „друго време“ като изгубено детство и отишла си младост. Експонираното чрез фотографията минало стеснява динамичните възможности на актуалното настояще – то сякаш спира хода си, за да се пренесе „тук“ и за да продължи да съществува „сега“ същото онова уж изчезнало „друго време“.

Изложбата поставя един важен, но неразработен, а може би и неразбран от автори, куратор и публика въпрос, а това е въпросът за етическия компонент в работата със семейни фотографии. Щом като тези снимки са от личен албум или архив, то те не са предназначени за публично експониране, най-малкото са били част от една родова памет и тяхното излагане на показ, особено в режим на съществуване, различен от първоначалния, извежда на преден план въпросът: защо и как се излагат публично подобни снимки? Защото освен

представителност и социология, в експонирането на семейни снимки при същества и усещането за незаконно и нечистоплътно нахлуване в чужд на нас – публиката интимен свят. Чувствителният зрител преживява смущението от тази разобличена откритост, която в съвременния свят се води за свобода и право на изразяване, но е и сигнал за добре прикрита психична и духовна тревожност. И веднага идва въпросът: защо непременно трябва да се измисля история с тези снимки? Защо не им се позволява да останат мълчаливи свидетели?

„Семейство Стоянови“ имат реално шанс да пребъдат, да останат завинаги незабравени в етера от безброй други изличени, унищожени и отлъчени от паметта малки и големи фамилии, родове, дори народи. Колекционирането на намерена фотография, нейното архивиране и подреждане актуализира не само (на)личната биография, но удовлетворява изискванията и на голямата история. Като разкрива документалната значимост на намерени предмети и фотографии, артистичната работа с тях откроява и характеристиката им на монумент, зад който обаче винаги се спотайва сянката на носталгията. Рефлексиращата носталгия и нейният най-силен експлицитен проявител – фотографският образ – настояват да бъде разказана история, дори измислена, защото миналото не само живее „вечно“ в една фотография, но говори за себе си в сегашно време. Проблемът на здравословния скептицизъм е, че „старият свят не може да бъде обновен – не и с цитати – и това е най-скръбният и донкихотовски аспект на фотографската дейност.“ (Bourdieu, Boltanski, Chamboredon, 2003: 85)

В книгата „За фотографията“ Сюзан Зонтаг пише, че „фотографиите, които превръщат миналото в артикул за потребление, са пример за съкратена процедура“ (Зонтаг, 1999: 77) с уточнението, че тази процедура е „упражнение по сюрреалистичен монтаж и сюрреалистично съкъсяване на историята“ (Ibid). Тази констатация работи адекватно в артистичната употреба на намерената фотография. Извадени от праха на историята негативи и снимки не са само артистична приумица на колекционер с усет за пазарни тенденции, не са и изхвърлени вещи, които вместо в контейнери за боклук преживяват тленността си в музейни кутии, те са памет и рефлексия за руините на паметта. Една фотография, запечатала хора и места, може и да промени установена историческа парадигма, но не може да отмени факта на самото събитие, защото най-голямото предимство на любителска и намерена фотография е, че дава шанс да съществуват паралелно и „истина“ и „лъжа“. Намерената фотография, също като намерената вещ е „неподправено късче от околния свят“ (Ibid:78).

И ОТНОВО ЗА ПАМЕТТА

В есето „Uses of Photography“, посветено на Сюзан Зонтаг, английският поет, философ, артист Джон Бърджър създава любопитен паралел между паметта и християнското тайнство на опрощение: „Паметта предполага опре-

делен акт на изкупление. Това, което се помни, е спасено от нищото. Това, което е забравено, е изоставено.“ (Berger, 2013: 215) Бърджър предполага наличието на „свръхестествено око“, което спекулативно може да се приравни до абстрахиращия обектив на една фотокамера, която поема отговорността какво да бъде запечатано, оттам и запомнено, и какво да бъде пренебрегнато и забравено.

Традиционното разбиране за архива като трезор на паметта постепенно, почти неусетно променя своята епистемологична същност и с помощта на цифровата мрежа и глобален интернет смени не само обиталището си, но и онтологичното си значение. В сегашното време на дигитализирани емоционални, психически, политически и културни прояви на субекта, интернет е този кенотаф, този всеобщ гроб, в който образи, спомени, събития пропадат във въртопа на мрежата. В „млякото“ на интернет начало и край губят своя онтологичен смисъл, линейното време е без значение – историите *on-line* не се движат между минало и бъдеще: „когато ги изключиш, просто изчезват, когато ги включиш, те са в настоящето“ (Рушкоф, 2018: 77).

По същия начин разпръснатите в етера на мрежата фотографски образи не осъществяват онзи преход, характерен за технологията на модерното време – от оригинал през копие, при който всяко следващо копие погубва не само аурата (по Бенямин), но с техниката на аналогова репродукция се съсипва и самият оригинал. В дигиталния свят всеки следващ образ не е отдалечаване от оригинала, а е мултиплициране на оригинала. Разликата е единствено в структурата – образът не е преобразувал се в спомен за предишно състояние оригинал, а е клонинг – чисто и неомърсено от праха на времето повторение. Средствата за пренос на виртуални образи и данни – екраните на компютри, телефони и т.н. – се преобразяват в представата за огледало, което не действа като огледало – то не съобщава нищо, не казва истината, а показва невинната форма на собствените ни (изкривени) желания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Носталгия и фотография са странна двойка. Ако носталгията търси пространство и време в миналото, в което спокойно да събуе стягащите обувки на сегашното, то фотографията е екранът, върху който се проектира неудовлетворението от настоящето и страха от непредвидимостта на бъдещето.

Една от същностните задачи на фотографията е в запазването на памет за живелите и живяното преди, но с развитието и обособяването ѝ като самостоятелно художествено звено тази характеристика се явява само вторичен показател – от следа и белег за реалността, на фотографията ѝ се налага да удържа последвалите обяснения като знак, индекс и код без конотация.

Новите културни и естетически прояви на носталгията вече са овладели стратегически позиции в социалните мрежи и забавленията, а с навлизане-

то на дигиталните устройства сред широките маси технологични и медийни компании залагат на сладката омая на носталгията. Фотографският образ в черно-бяло, сепия или избелели цветове завладява очите на гледащия, танцува в шлагерен унисон с тъгата и мисълта за отминало детство, пропиляна младост или провален живот, и без да иска тръгва по пътеки, утъпкани от социо-културни шаблони и предразсъдъци.

Фотографията не само се промени през изминалите десетилетия, но от аналогова и сравнително труднодостъпна техника и практика се превърна в лесна цифрова играчка, която всеки притежава в телефона си. Защо любителска и стара фотография маркира носталгията? Може би защото тя се явява един по-пряк път към постигането и разбирането на настоящето – „може да се твърди, че пътят към настоящето по необходимост приема формата на археология.“ (Агамбен, 2021: 27)

Носталгията не е измислена болест, причинена от тъгата по отминаващото безвъзвратно време, но като фотографски образ се оказва и добронамереното острие на скалпел, което премахва тумора от безсмислието и консумеризма на съвременното общество, и заедно с ореола на позастарял ретро образ възстановява тялото и духа на свят, който, програмиран със страха пред старостта и смъртта, остава вечно млад върху лъскавата фотографска и филмова следа.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Агамбен, Дж. (2021) *Що е?* София: Критика и хуманизъм [Agamben, Dzh. (2021) *Shto e?* Sofia: Kritika i humanizam].
- Базен, А. (1988) *Що е кино?* В: Знеполски, Ив. (съст.) *Из историята на филмовата мисъл*, Т. II. София: Наука и изкуство [Bazen, A. (1988) *Shto e kino?* V: Znepolski, Iv. (sast.) *Iz istoriyata na filmovata misal*, Т. II. Sofia: Nauka i izkustvo].
- Барт, Р. (2001) *Camera Lucida. Записки за фотографията*. София: Агата-А [Bart, R. (2001) *Camera Lucida. Zapiski za fotografiyata*. Sofia: Agata-A].
- Барт, Р. (1991) *Въображението на знака*. София: Народна култура [Bart, R. (1991) *Vaobrazhenieto na znaka*. Sofia: Narodna kultura].
- Бёрджер, Дж. (2014) *Фотография и ее предназначения*. Москва: Музей за съвременно изкуство Гараж и Ад Маргинем Пресс [Bërdzher, Dzh. (2014) *Fotografia i ee prednaznachenia*. Moskva: Muzey za savremenno izkustvo Garazh i Ad Marginem Press].
- Бояджиев, Ц. (2014) *Философия на фотографията*. София: Изток-Запад [Boyadzhiiev Ts. (2014) *Filosofia na fotografiyata*. Sofia: Iztok-Zapad].
- Гаймер, П. (2011) *Теории на фотографията*. София: Изток-Запад [Gaymer, P. (2011) *Teorii na fotografiyata*. Sofia: Iztok-Zapad].
- Зонтаг, С. (1999) *За фотографията*. София: Златорог [Zontag, S. (1999) *Za fotografiyata*. Sofia: Zlatorog].
- Кракауер, З. (1988) *Природата на филма (Реабилитация на физическата реалност)*. В: Знеполски, Ив. (съст.) *Из историята на филмовата мисъл*, Т. II. София: Наука и изкуство [Kraukauer, Z. (1988) *Prirodата na filma (Reabilitatsia na fizicheskata*

- realnost). V: Znepolski, Iv. (sast.) *Iz istoriyata na filmovata misal*, T. II. Sofia: Nauka i izkustvo].
- Рушкоф, Д. (2018) *Шок от настоящето. Когато всичко се случва сега*. София: Виа Летега [Rushkof, D. (2018) *Shok ot nastoyasheteto. Kogato vsichko se sluchva sega*. Sofia: Via Letera].
- Степанова, М. (2019) *В памет на паметта*. Пловдив: Жанет 45 [Stepanova, M. (2019) *V pamet na pametta*. Plovdiv: Zhanet 45].
- Якобсон, Р. (1988) Разговор за киното. В: Знеполски, Ив. (съст.) *Из историята на филмовата мисъл*, Т. II. София: Наука и изкуство [Yakobson, R. (1988) *Razgovor za kinoto*. V: Znepolski, Iv. (sast.) *Iz istoriyata na filmovata misal*, T. II. Sofia: Nauka i izkustvo].
- Berger, J. (2013) *Understanding a Photograph*. Penguin Books Limited.
- Boym, Sv. (2001) *The future of nostalgia*. New York: Basic Books.
- Bourdieu P., Boltanski, L., Castel, R., Chamboredon, J.-Cl. (2003) *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. 2^e éd.. Paris: Les éditions de Minuit.
- Dubois, Ph. (1992) *L'Acte photographique*. Editions Labor.
- Krauss, R. (1986) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge MA/London: The MIT Press Cambridge.
- Starobinski, J. (2016) *Le concept de nostalgie*.

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Културология

Том 3

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”

FACULTY OF PHILOSOPHY

Cultural Studies

Volume 3

МИТОВЕ ЗА ИЗНАСИЛВАНЕТО И СЕКСУАЛНАТА ЗЛОУПОТРЕБА С ДЕЦА В БЪЛГАРИЯ: РЕЗУЛТАТИ ОТ ИЗСЛЕДВАНЕ СРЕД СТУДЕНТИ В ПЕТ УНИВЕРСИТЕТА

АЛЕКСЕЙ ПАМПОРОВ

С понятието „митове за изнасилването“ в социалната психология и социологията се обозначават културно обусловените стереотипи за вината на жертвите, свързани с широко споделяни предразсъдъци относно полово-специфичните разлики в поведението на мъжете и жените в дадено общество. По аналог с „митовете за изнасилването“, изследването предлага скала с „митове за сексуалната злоупотреба с деца“, като преди това въвежда ясно разграничими дефиниции за „сексуално насилие“, „сексуален тормоз“ и „сексуална злоупотреба с деца“ – каквито липсват в актуалното българско законодателство към момента на теренната работа.

Настоящата статия представя резултати от изследване, проведено през 2018 г. сред студентите от пет специалности в пет български университета. Данните от самодокладването показват, че еднократно жертва на сексуален тормоз или насилие са били 10,4% от студентите, а други 3,1% са били жертви повече от веднъж. Приблизително 7,4% от студентите се определят като жертва на сексуална злоупотреба от възрастен към дете, а 1,4% – като жертва с извършител по-голямо дете към по-малко. Жените са жертва в 96,7% от случаите на сексуален тормоз и сексуално насилие, а мъжете са насилници в 98,4% от тези случаи. Хомосексуално насилие се наблюдава в 3,3% от случаите. Около 4,2% от всички студенти са претърпели сексуален тормоз или насилие под 14 г. възраст, докато 7,7% са претърпели сексуален тормоз или насилие преди да навършат пълнолетие. За разлика от сексуалния тормоз, и сексуалното насилие, при жертвите на сексуална злоупотреба с деца не се наблюдава статистически значима разлика. Жертва са били 5,3% от момчетата и 8,8% от момичетата.

Изследването разработва собствена система от косвени индикатори за оценка на сексуалното насилие, преживяно до 18 г. възраст. В този случай се наблюдава силно изразено нормализирано насилие, основано на пола, при което огромен дял от момичетата са жертви на нежелано шляпване или опипване по задника, опипване на гърдите или на вербална сек-

суална агресия. Приблизително 5% от жените са били жертва на секс с проникване, когато са се намирали в безпомощно състояние. Нормализирането на насилието много добре се очертава през призмата на митовете за изнасилването и митовете за сексуалната злоупотреба с деца. Оказва се, че не просто жените, но и самите жертви са склонни да виктимизират жените-жертви на изнасилване, като показват относително високи нива на съгласие с твърдението „Ако жената не се съпротивлява – не може да се счита за изнасилване“.

Ключови думи: Митове за изнасилването; Сексуално насилие; Сексуален тормоз; Сексуална злоупотреба с деца; Насилие основано на пола

RAPE AND CHILD SEXUAL ABUSE MYTHS IN BULGARIA: OUTCOMES OF A SURVEY AMONG STUDENTS AT FIVE UNIVERSITIES

Alexey Pamporov

In the social psychology and sociology, the concept of “rape myths” refers to culturally grounded stereotypes of victim-blame, related to widely shared prejudices about the behavioral gender-based differences between the male and female individuals in a given society. Using the same methodological approach as the ‘rape myths’ scale, the study proposes a scale of ‘child sexual abuse myths’. Meanwhile it is introducing clearly distinguishable definitions of ‘sexual abuse’, ‘sexual harassment’ and ‘child sexual abuse’ – which are absent in the current Bulgarian legislation at the time of the field work.

This article presents some survey outcomes of a quantitative study conducted in 2018 among students of five majors at five Bulgarian universities. The self-reported data show that 10.4% of the students were victims of sexual harassment or sexual violence once and another 3.1% were victims more than once. Approximately 7.4% of students identified themselves as a victim of adult to child sexual abuse, and 1.4% as a victim of older to younger child perpetrator. Females were victims in 96.7% of sexual harassment and sexual assault cases and males were perpetrators in 98.4% of these cases. Homosexual violence occurred in 3.3% of cases. About 4.2% of all students were sexually harassed or assaulted under the age of 14, while 7.7% were sexually harassed or assaulted before they reached the age of majority. Unlike sexual harassment, and sexual violence, there was no statistically significant difference in child sexual abuse victims. 5.3% of boys and 8.8% of girls were victims.

The study developed an own system of indirect indicators to assess sexual abuse experienced up to the age of 18. It shows high levels of normalized gender-based violence, with a huge proportion of girls being victims of unwanted spanking, butt or breast groping, or verbal sexual aggression. Approximately 5% of women have been victims of penetrative sex when they were in a helpless condition or in unconsciousness. The normalization of violence is very well framed through the prism of rape myths and child sexual abuse myths. It appears that not just women but victims themselves tend to victimize female rape victims, showing relatively high levels of agreement with the statement ‘If a woman does not resist – it cannot be considered rape’.

Keywords: Rape myths; Sexual violence; Sexual harassment; Child sexual abuse; Gender-based violence

1. ВЪВЕДЕНИЕ

Сексуалната злоупотреба с деца е глобален проблем, от който като жертви са засегнати между 2% и 62% от жените, както и между 3% и 29% от мъжете, в зависимост от изследваното общество и използваната дефиниция (Johnson,

2004; Modelli et al., 2012). Като предмет на изследване, сексуалната злоупотреба с деца [СЗД] влиза във фокуса на академичните изследвания едва в края на 70-те години на ХХ век, но относително бързо се формира масив от данни, от които личи многомерността на проблема (Browne & Finkelhor, 1986). Дори кратък преглед на някои основни публикации показва, че последиците от СЗД лежат в основата на множество психически разстройства: параноя, паническо разстройство, повишена тревожност, самоизолация и стигма, посттравматично стресово разстройство, дълготрайна депресия, саморазрушително поведение и опити за самоубийство, гняв и враждебност, агресия, злоупотреба с алкохол и наркотици, лошо самочувствие, затруднено доверие в другите, склонност към ревиктимизация, неправилна сексуална адаптация и неподходящо сексуално поведение. (Finkelhor, 1984; Browne & Finkelhor, 1986; Beitchman, 1992; Andrews et al. 2004). Презумпцията, че сексуалната злоупотреба с деца съществува само в онези страни, в които се събират данни и публично се говори за това, води до подценяването на проблема и отлагане на въвеждането на превантивни мерки (Finkelhor, 1994). Същевременно трябва да се има предвид, че статистиката за видовете СЗД и тяхната честота се случва предимно въз основата на ретроспективна информация, събрана от възрастни, което понякога може да доведе до изкривяване на данните и липса на адекватен обхват – поради спецификите на паметта и механизмите за подтискане на травмата. (Putnam, 2003). Всъщност, подтискането на травмата, срамът, страхът, недоверието и нежеланието да се разкрие онова, което се е случило, често пъти се дължат и на съществуващите в обществото митове за изнасилването и сексуалната злоупотреба с деца, които са в основата на недоверие, отхвърляне и фактическа ревиктимизация от страна на възрастните към преживяното от децата (Summit, 1983).

2. МИТОВЕ ЗА ИЗНАСИЛВАНЕТО И ПЕДОФИЛИЯТА

Теоретичната рамка на настоящето изследване е изградена върху т.нар. „митове за изнасилването“. Те представляват стереотипи за вината на жертвите, които варират в различните култури, но са основани на предразсъдъци за полово-специфичните разлики в поведението на мъжете и жените (Schwendinger and Schwendinger, 1974). Социалният проблем с този вид митове е, че понеже са интернализирани, могат да послужат за оправдаване на извършителите, доколкото често пъти са широко споделяни и от институционалните представители в системата на правораздаването (Burt, 1980; Hockett et al., 2016). Доколкото изнасилването е своеобразна форма на господство се наблюдава тревожен феномен, съгласно който в масовата култура, напр. филми и вестникарски репортажи, се появява образът на „героичния изнасилвач“. Всъщност, дори сюжетът на любовни романи понякога е изграждан върху представата, че „всяка жена иска да бъде изнасилена“ и нагласата „ако не мо-

жете да избягате, отпуснете се и му се насладете“. И двата мита на практика представляват измерения на дълбоко вкоренения предразсъдък, че жените нямат право над техните собствени тела, тъй като тези тела са „естествено“ притежание на мъжете (Brownmiller, 2005).

За измерването на разпространеността и споделянето на този тип стереотипи се използва т.нар. „скала за съгласие с културно специфични митове“ (*cultural myths acceptance scale*), разработена и утвърдена първоначално от Марта Бърт (Burt, 1980). В резултат на редица изследвания и необходимостта от културна и полово-специфична адаптация, инструментът е доразвит и надграден и в този си вид е познат и като „скала за съгласие с модерните митове за сексуалната агресия“ (*acceptance of modern myths about sexual aggression scale*; Gerger et al., 2007). На практика, митовете за изнасилването включват две категории стереотипи – митове за жертвите и митове за извършителите. От своя страна митовете за жертвите са два типа, в зависимост от биологичния пол на жертвата. Има митове за „**женската вина**“ при жените жертви напр. „тя си го търси“, „тя си го иска“, „тя си го е представяла в мечтите си“ и т.н., както има и митове за „**не-мъжкостта**“ на мъжете жертви, напр. „щом са го изнасилили сигурно е гей“, „истинският мъж може да се защити от сексуално посегателство“ и т.н. Митовете за извършителите също могат да бъдат обособени в два типа – митове за „**вродената сексуална мощ на мъжа**“ – напр. „мъжете винаги са готови за секс“, „мъжете не отказват секс“, и митове за „**неосъзнатото деяние**“ – „той не е искал да я нарани“, „нямаше да го направи, ако не беше пил алкохол“ и т.н. (Chapleau et al., 2008; Hayes et al., 2013; Johnson et al., 2014).

След два сексуални скандала в отделни американски университети, съвпаднали по време, телевизионният канал „Дискавъри“ разработва материал посветен на погрешните представи за педофилията (Niiler, 2011). За целите на това изследване и в духа на академичната практика, описана по-горе, те са разглеждани като „митове за педофилията“ и са представени накратко. Всяко от твърденията на дискавъри за „погрешни стереотипи“ е проверено и подкрепено с допълнителен преглед на съществуващи по темата проучвания.

1. *Педофилията е морален провал.* Всъщност редица медицински и психологически изследванията показват, че съществува голяма вероятност мозъците на педофилите да страдат от мозъчни наранявания, свързани с травми или злоупотреба с алкохол и наркотици и това да доведе до проблеми с контрола на импулсите по принцип (Fumagalli, Pravettoni & Priori, 2015; Massau et al., 2017; Bach & Demuth, 2018)
2. *Педофилите обикалят местните детски площадки или интернет за жертвите.* Всъщност, криминологичните изследвания показват, че представата за „страховития непознат“ е погрешна и тези случаи са сравнително редки. Повечето деца стават жертви на хора, които познават добре и са изградили доверие у тях: роднина, учител, треньор, свещеник (Whitaker et al., 2008; Ferragut et al., 2021).

3. *Гей мъжете са по-склонни да бъдат педофили.* Този мит е отхвърлен от редица професионални психологически и педиатрични асоциации, но продължава да доминира общественото мнение и води до силно изразени негативни нагласи за гей-хората като родители. Той е в основата на изключително ниските нива на съгласие с твърдението „Мъжките гей двойки и лесбийските двойки трябва да имат същите права да осиновят дете, като хетеросексуалните“ в България – приблизително 10,7% към 2017 г., както показва последната вълна на Европейско изследване на ценностите (Halman et al., 2022).
4. *Жертвите на сексуална злоупотреба с деца винаги остават „повредена стока“.* Фактът е, че значителна част от педофилите, са били малтретирани като деца. Но съществуват изследвания, които показват, че възстановяването и преодоляването на последиците от СЗД са напълно възможни, ако жертвата изгради интимна връзка с подкрепящ партньор и получи активна и навременна психологическа терапия, неформално и формално образование, състрадание и емпатия, и ако успее да осъзнае, че вината е на насилниците, а не я търси в себе си (Arias & Johnson, 2013).
5. *Педофилите не могат да се спрат всеки път, когато видят дете.* Действително, педофилията и сексуалната злоупотреба с деца се намират в пряка корелация, но същевременно това са две различни социални патологии и взаимовръзката между тях представлява по-скоро спектър от пет различни варианта: (а) извършителят е педофил и осъществява сексуална злоупотреба с дете; (б) извършителят злоупотребява сексуално с дете, но не е педофил; (в) лицето е педофил, но не извършва сексуални престъпления; (г) лицето извършва сексуално престъпление срещу дете, не е педофил, но има друго психическо разстройство; (д) извършителят е педофил, реализирал е СЗД, но допълнително има придружаващо личностно разстройство (Abdalla-Filho, 2020;). Казано иначе, някои педофили искат трайна връзка само с едно конкретно дете, други имат типологични предпочитания към пол и/или възрастова група, а трети са „ситуационни опортюнисти“ и злоупотребяват с всяко дете, което им е под ръка (Blagden et al., 2018).
6. *Няма лечение освен затвора.* Истината е, че това все още е сериозна правна и етическа дилема, свързана с пропорционалността на наказанието и човешките права на извършителя (Hicks, 1993; Flack, 2005), но в множество страни вместо ограничаване на свободата се практикува андрогенна депривация (Silvani, Mondaini & Zucchi, 2015), която може да бъде доброволна и с превантивно-терапевтичен характер (van der Meer, 2014), но може да бъде и под формата на задължителна химическа кастрация с траен публичен наказателен ефект (Smith, 1998).

3. МЕТОДОЛОГИЯ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Някои международни публикации обръщат внимание, че анализите често се фокусират върху последиците от СЗД, но всъщност различните изследователи работят с различни дефиниции, които често произтичат от законодателната рамка и културните традиции в съответната държава. Така например, няма консенсус около пределната възраст на детството и се наблюдават дискусии в интервала 10–18 г. Няма съгласие относно понятието „сексуално поведение“, защото половият акт с проникване е несъмнен консенсус, но за много други измерения на интимността различните култури имат различни разбирания. По същата причина няма съгласие и за понятието „злоупотреба“, защото в някои култури е нормално родители да спят в едно легло с децата си и до по-късна възраст или е нормална взаимната голота на родителите и децата и съответно не се проблематизира, а в други това би се тълкувало различно (Naugaard, 2000). Разликата в работните дефиниции на отделните изследвания се отразява и на възможността да се направи прецизна и еднозначна статистическа оценка на дела на засегнатите деца (Wyatt & Peters, 1986). Като цяло дефинициите стъпват на три основни опорни точки: определяне на това кой може да бъде извършител; определяне на това какво е извършено и определяне на способността да се разбере действието и да се даде съгласие (Mathews & Collin-Vézina, 2019). В това отношение като първи добър международен стандарт се приема дефиницията на Световната здравна организация, публикувана през 1999 г. :

Сексуална злоупотреба с дете е въвличането на дете в сексуална дейност, която той или тя не разбира напълно; за която не е в състояние да даде информирано съгласие; или за която детето не е подготвено от гледна точка на своето развитие и не може да даде съгласие; или която е нарушение на законите или социалните табу на обществото. Сексуалната злоупотреба с деца се доказва от наличието на тази дейност между дете и възрастен или друго дете, което поради своята възраст или развитие се намира във взаимоотношение на отговорност, доверие или власт, като дейността е предназначена да достави удоволствие или задоволи нуждите на другото лице“ (WHO, 1999; превод на автора).

Ситуационният анализ на децата и жените в България алармира, че децата във възрастовата група 14–17 години са най-уязвими на престъпления и насилие, съгласно официалните статистически данни, но подчертава, че съобщаването и разследването на престъпления срещу жертви на по-малка възраст е затруднено от прилагането на сега съществуващите законови процедури за установяване и разследване, които не винаги са съобразени с възрастовите особености на децата. В това отношение, момичетата са по-често от момчетата жертви на престъпления против личността – особено блудства, изнасилвания, сводничество и отвличане с цел разврат, отвличане и противозаконно

лишаване от свобода и трафик на хора, както престъпления против брака, семейството и младежта. Като особено тревожен факт е изведено заключението, че на фона на увеличаването на броя на престъпленията срещу деца (регистрирани от МВР), намаляването на броя на случаите на насилие над деца, с които работят отделите за закрила на детето, показва недостатъчния капацитет на тези отдели да предоставят услуги и подкрепа на децата, жертви на насилие (UNICEF, 2018).

Официални данни за броя на децата, жертва на насилие в България, се събират обобщено от Агенцията за социално подпомагане чрез Отделите „Закрила на детето“ на общинско ниво, както и от Министерството на вътрешните работи. И двете бази данни обаче фактически касаят само най-тежките случаи, които са достигнали и са били регистрирани от съответните публични органи и следва да се допусне, че реално съществуващите случаи на сексуална злоупотреба с деца в България са много повече от констатираните от държавните и общинските институции.

Понятието „**сексуална злоупотреба с дете**“ не е ясно дефинирано в българското законодателство. В § 1, ал. 11, т. „б“ от допълнителните разпоредби към Закона за закрила на детето, във връзка с определението за „дете в риск“ се появява обяснението „*което е жертва на злоупотреба, насилие, експлоатация...*“, но липсва ясно определен елементът на „сексуалност“. Във връзка със закрилата срещу насилие, в закона присъства понятието „сексуално насилие“ (чл. 11, ал. 3), но то също не е изведено като определение. Законодателят се е опитал да реши този пропуск посредством Допълнителните разпоредби на Правилника за прилагане на Закона за закрила на детето [ППЗЗД], където се появява дефиницията „*Сексуално насилие*“ *е използването на дете за сексуално задоволяване*. Това обаче значително стеснява кръга на обхванатите от закона случаи и не съответства на международната правна практика и не съответства на комплексния характер на сексуалната злоупотреба с деца. По тази причина, за целите на изследването е адаптирано понятието на Световната здравна организация, както следва: **Включването на дете (всяко лице под 18 г.) в сексуална дейност, за която детето: или не разбира напълно; или не би се съгласило, ако има предварителна информация за последиците; или не е психически и физиологически развито; или нарушава закона (всяко лице под 14 г., лица в близки роднински връзки). Във всеки случай, сексуалната дейност е насочена към удовлетворяване на нуждите на извършителя.**

Преди да отговорят на въпросите в анкетната карта, респондентите получават шоукарта с тази дефиниция, която е съпроводена и с допълнителен подробен (но неизчерпателен) списък с примери какво може да се счете за сексуална злоупотреба с дете, като са примери както с докосване, така и без докосване, както следва:

Някои примери за действия с докосване

- Докосване на гениталиите или интимните части на детето с цел сексуално удовлетворяване
- Склоняване на детето да докосне гениталиите или интимните части на някой друг
- Насърчаване на детето да играе сексуални игри или да прави секс, чрез поставяне на предмети или части на тялото (пръсти, език, пенис) в устата, ануса или вагината си с цел сексуално удовлетворяване
- Експлоатиране на дете за проституция или порнография

Някои примери за действия без докосване:

- показване на порнография на дете
- преднамерено показване на гениталиите на даден възрастен на дете
- фото и видео заснемане на дете в сексуални пози
- насърчаване на дете да гледа или да слуша звуците от полов акт
- неприлично гледане („зряпане“) на голо дете, докато се съблича/облича или се къпе подготвяне („зарибяване“) на дете онлайн, за да изпраща еротични снимки или видеоклипове; или за среща за секс „на живо“

Освен понятието „сексуална злоупотреба с дете“, за да може адекватно да се оцени травматичния сексуален опит на респондентите (и съответно риска от ревиктимизация и цикличност), предоставената предварително шоукарта включва и понятията „сексуален тормоз“ и „сексуално насилие“. Понятието „**сексуален тормоз**“ е въведено в българското законодателство чрез § 1, ал. 2 от Закона за защита от дискриминация като

всяко нежелано поведение от сексуално естество, изразено физически, словесно или по друг начин, с което се накърняват достойнството и честта и се създава враждебна, принижяваща, обидна, унизителна или застрашителна среда и, в частност, когато отказът да се приеме подобно поведение или принудата към него може да повлияе на вземането на решения, засягащи лицето.

Понятието е транспонирано от Директива 2006/54/ЕС на Европейския парламент, където сексуалният тормоз е определен като „всяка форма на нежелано словесно, несловесно или физическо поведение със сексуален характер, което накърнява достойнството Ви и Ви поставя в смущаваща, враждебна, деградираща, унизителна или обидна обстановка“. Така въведените дефиниции обаче не позволяват в достатъчно ясна степен да се направи разграничение между съдържанието на понятията „сексуален тормоз“ и „сексуално насилие“ (представено по-долу), а подобно припокриване би могло да „изкриви“ резултатите при провеждане на социологическо проучване, тъй като респондентите ще бъдат поставени в ситуация непрекъснато да проблематизират преживяванията си, което може да има и вторичен виктимизиращ ефект. По тази причина, за целите на проекта понятието „**сексуален тормоз**“ е адаптирано и изведено по следния начин: „Всяка форма на нежелано вербално или

невербално поведение със сексуален характер, което накърнява достойнството на дадена личност, чрез заплахата, враждебно или унижаващо отношение (без физическо съприкосновение с половите органи, устата, дупето, или гърдите)“.

Понятието „сексуално насилие“ от друга страна е въведено в българското право в Закона за защита от домашно насилие, където обаче в чл. 2, ал. 1 просто е изброено като един от видовете насилие, без ясна дефиниция за това. Посочената по-горе дефиниция от ППЗЗД („използването на дете за сексуално задоволяване“), е крайно ограничена, поради естеството на документа. Като цяло правната уредба в България в това отношение, особено Наказателният кодекс, търпи критика заради своята консервативност и неразпознаване на видове сексуални престъпления, отдавна обхванати в световната практика. Като добър международен стандарт в това отношение се приема дефиницията на Световната здравна организация, където сексуалното насилие е определено като:

Всеки сексуален акт, опит да се достигне до сексуален акт, нежелани сексуални коментари или намеци, или действия във връзка с трафик на хора или насочени по друг начин срещу сексуалността на дадено лице, чрез употреба на принуда, от всяко лице, независимо от връзката им с жертвата, във всякакви условия, включително, но не ограничено до дома и работата. (WHO, 2011; превод на автора).

Освен частичното припокриване с понятието сексуален тормоз (по отношение на сексуалните коментари и намеците), така формулираното определение представлява сложно съставно изречение, с множество елементи, което би затруднило разбирането в ситуация на социологическо анкетиране. По тази причина, за целите на изследването, понятието е адаптирано и опростено до: **Всяка форма на заплахата, прилагане на физическа сила и възползване от беззащитно състояние на дадена личност, което има за цел или е довело до физически контакт с цел удовлетворяване сексуалното желание на извършителя (независимо дали действието е насочено към половите органи, устата, дупето, гърдите, ръцете или краката на дадената личност).** По този начин, методологията на изследването въвежда ясно разграничение между понятията „сексуален тормоз“ и „сексуално насилие“. Първото понятие касае единствено психологическия комфорт и достойнството на жертвите, докато второто понятие пряко касае принуда и физически контакт. Представените по-надолу в текста резултати се отнасят именно до съдържанието на тези две понятия и не бива да бъдат четени или интерпретирани през други нормативни документи или определения.

Понеже винаги трябва да се има предвид с какви извадки и с какви данни се работи: за кого са представителни, дали са клинични, полицейски или събрани в друг контекст, както и какъв е инструментариумът за събиране на тези данни (Putnam, 2003), трябва да се каже, че за целите на изследването е реализиран модел на квотна извадка, съобразен с броя студенти в универси-

тет и специалност. Изследването на студенти решава и два методологически въпроса по отношение на изследването на сексуална злоупотреба с деца. На първо място, студентите са над 18 г., т.е. изживели са периода на детството в неговата цялост, но са и максимално близо до него. Може да се допусне, че за целите на едно ретроспективно изследване студентите са най-подходящата съвкупност, с „пресни“ спомени за целия отминал период. При активното и перспективното изследване на деца под 18 г., не е ясно фактически какво би могло да се случи или промени до навършването на пълнолетие. От друга страна, понеже са пълнолетни съгласно българското законодателство, студентите са напълно правоспособни да дадат информирано съгласие за участие в изследване на една чувствителна и травматична тема, какво в противен случай би следвало да се взема от родителите на децата и може да изкриви данните при подбора (при несъгласие в случаите на желание да се прикрият такива инциденти).

Представените по-долу данни са набрани посредством теренна работа в края на май-началото на юни 2018 г. сред студенти по Обща педагогика, Педагогика на обучението по..., Психология, Социална работа и Обществено здравеопазване, които се обучават в Бургаския Свободен университет, БУ „Асен Златаров“, Варненския Свободен университет, ПУ „Паисий Хилендарски“ и СУ „Св. Климент Охридски“. При теоретично планирани 960 анкети, реално изпълнената извадка обхваща 767 студенти, т.е. необхватът е 20%. Отказите са разпределени относително равномерно и няма компрометиране на специалност или университет за целите на анализа. В публикуваните по-долу в текста резултати, отговорите са претеглени в зависимост от реалния брой студенти в съответната специалност и университет, когато са правени генерализации за цялата изследвана съвкупност, т.е. данните са представителни за тази съвкупност. Данните са използвани в непретеглен вид, когато са правени и съпоставяни анализите по ключови демографски характеристики и типологизиращи фактори, като напр. преживяното насилие. Поради тази причина в някои случаи може да се наблюдават малки разминавания в относителните дялове относно цялата съвкупност и тези по специфични характеристики. Важно е да се подчертае, че изследваните специалности са силно феминизирани и дялът на мъжете в претеглените отговори е 15%, т.е. данните позволяват генерализация за изследваната съвкупност, но би било неправомерно това да се пренася като твърдения за българското общество по принцип. Съвкупността от изследваните мъже обаче достатъчно голяма, за да се направи релевантен статистически анализ на разликите при отговорите по пол.

Принципът на изграждане на въпросника е фуниевиден, като се върви от общите нагласи към частните травматични преживявания. Основната философия на подхода е да се спази фундаменталният етичен принцип *Primum*

*non nocere*¹ и да се избегне възможността за ревиктимизация на жертвите или вторично виктимизиране на извършителите. Въпросникът започва със служебна страница, която съдържа информация за проекта, информирано съгласие, предупреждение за риск от неприятни чувства, както и информация за контакт с екипа на проекта. Втората страница също е служебна и по функцията си представлява шоу-карта, на която са описани и изведени работните дефиниции, представени по-горе в методологията, така че всички респонденти да имат еднакво разбиране за понятията „сексуален тормоз“, „сексуално насилие“ и „сексуална злоупотреба с деца“, т.е. отговорите да са еднозначни и съпоставими.

Същинският въпросник започва с модул за усещането за риск, който има за цел да измери нива на ситуационна тревожност, свързани със сексуалното насилие, сексуалния тормоз и сексуалната злоупотреба с деца в четири различни ситуации: общо за страната, за населеното място, в което живее студента; за града, в който се намира университета, както и за кампуса на университета, в който учи студента. Модулът завършва със самооценка на потенциалния риск от сексуално насилие и тормоз във и извън кампуса на университета. Използвана е стандартна Ликертова скала със средна стойност, като за да се редуцира ефектът на централната тенденция има и възможност за отговор „не мога да преценя“.

Вторият модул представлява стандартизиран ретроспективен подход за изследване на личната житейска история във връзка със сексуалния опит, с фокус върху началото на сексуалния живот, като включва въпроси за сексуалната злоупотреба с деца, сексуалния тормоз и сексуалното насилие. Студентите, които са преживели тормоз или насилие повече от веднъж, биват анкетирани за първия и последния път, в който се е случило това. Целта на този подход е да не навлиза и да не търси всички възможни източници на травма, но същевременно да се обхване възможно най-ранен етап от детството и да се изследва възможно най-актуалния източник на травма и тревожност.

Третият модул включва стандартизиран въпросник за изследване на стереотипите по отношение на изнасилването и сексуалното насилие (т.нар. митове за изнасилването), които са предмет на настоящата статия. Включени са десет индикатора, обхващащи стереотипи от всички категории и типове: както за женската „вина“ и мъжката „сексуалност“, така и за извършителите. Трябва да се подчертае, че това не директно адаптиран вариант на Скалата за съгласие с модерните митове за сексуалната агресия, която включва 30 твърдения, а експертно дефиниран набор от ключови митове, които са преценени като вероятно най-изявените стереотипи в България, въз основа на опита на психолозите и социалните работници от Център за подпомагане на жертви на сексуално насилие „Вселена“ (гр. Бургас).

¹ Лат. „Преди всичко не вреди!“

На базата на резултати от оценката на сексуалната злоупотреба с деца в Англия (*Protecting...*, 2015), и във връзка със съществуващите „погрешни представи за педофилията“, разгледани по-горе, както и на базата на някои традиционни представи за половото съзряване в ромските общности в България (Kolev et al., 2011) – които представляват своеобразна културна нормализация на ранния сексуален старт и са класически пример за героизация на изнасилването (по дефиницията на Браунмилър (2005)), е разработена подобна скала с десет индикатора, която да мери стереотипите към сексуалната злоупотреба с деца.

4. РЕЗУЛТАТИ ОТ ИЗСЛЕДВАНЕТО

Резултатите от изследването показват, че относителният дял на лицата с първи сексуален опит под 14 г. е 16,4%. Като еднократна жертва на сексуален тормоз или насилие, съгласно работната дефиниция на изследването, се самоопределят 10,4% от студентите, а други 3,1% са били жертви повече от веднъж. Приблизително 7,4% от студентите се определят като жертва на сексуална злоупотреба от възрастен към дете, а 1,4% – като жертва с извършител по-голямо дете към по-малко. Жените са жертва в 96,7% от случаите на сексуален тормоз и сексуално насилие, а мъжете са насилници в 98,4% от тези случаи. Хомосексуално насилие се наблюдава в 3,3% от случаите. Около 4,2% от всички студенти са претърпели сексуален тормоз или насилие под 14 г. възраст, докато 7,7% са претърпели сексуален тормоз или насилие преди да навършат пълнолетие. За разлика от сексуалния тормоз, и сексуалното насилие, при жертвите на сексуална злоупотреба с деца не се наблюдава статистически значима разлика. Жертва са били 5,3% от момчетата и 8,8% от момичетата.

Изследването разработва и система от косвени индикатори за оценка на сексуалното насилие, преживяно до 18 г. възраст. В този случай се наблюдава силно изразено нормализирано насилие, основано на пола, при което момичетата са жертви: 47,4% са шляпнати или опипани по задника от човек, с когото не са в интимни взаимоотношения, 37,9% са били „обарани“ по гърдите също от такъв човек, а 33,4% са чули „Ще те скъсам от чукане“ или друга форма на агресивно изразено сексуално желание не от интимния им партньор. Същевременно, момчетата се очертават с ясен профил на насилници: 42,2% са шляпнали или опипали задника на момиче, с което не са в интимна връзка, 32,2% са опипали гърдите на такова момиче, 30% изнасящо са целунали по устните, а 4,4% са обладали момиче в безпомощно състояние.

Митовите за изнасилването и за сексуалната употреба с деца са представени на таблица 1 и таблица 3 през призмата на преживяното сексуално насилие и преживяната сексуална злоупотреба с деца, за да се изследва ефекта на травмата върху възприемането на стереотипите. Разликите в отношението към митовите по пол и по възраст са представени на таблица 2 и таблица 4, за

да се изследват полово-специфичните разлики в нагласите, както и разликите между отделните възрастови групи. Изследването установява, че не се наблюдава преобладаване на някой стереотип (т.е. няма стойности над 50%) в нито една от променливите, което показва, че те не „нормализирани“ и толкова широко разпространени сред студентите, колкото е първоначалното очакване на изследователския екип. По отношение на митовете за изнасилването почти не се наблюдават разлики в съгласието с формулираните твърдения при жертвите на сексуално насилие и сексуална злоупотреба с деца, сравнени с лицата, които не са били жертви. Въпреки това, трябва да се обърне внимание на факта, че самите жертви са склонни да виктимизират жените-жертви на изнасилване и показател за това е разликата по отношение на твърдението „Ако жената не се съпротивлява – дори ако вербално протестира (например: Не, не прави това!) – не може да се счита за изнасилване“. Тук може да се припомни, че подобен мит е широко споделян в масовата култура, например текстът на песента „Няма не искам“ на Слави Трифонов², а липсата на чувствителност по тази тема дори предизвика скандал във връзка с Европредседателството, когато в рекламния клип се появи изречение: „Помнете, тук „не“ може да значи „да“, в момент, когато в цяла Западна Европа течеше кампания срещу сексуалния тормоз и сексуалното насилие над жените под мотото „Не значи не!“³.

Повече статистически значими разлики се наблюдават между отделните възрастови групи. В случая обаче на става дума за систематична тенденция, а по-скоро за поколенчески разлики във възприятията на стереотипите. Например лицата на възраст 24–25 и 26–28 години (т.е. поколението 1990–1994, което се отличава и с най-ранен сексуален дебют) е значително по-склонно да оправдае случаите на изнасилване, ако жертвата или насилникът и жертвата са употребили алкохол. Същевременно най-младите студенти (18–21 г.) в значително по-висока степен споделят полово специфичните митове за мъжете: „не могат да бъдат принудени да правят секс“, „постоянно са готови да се възползват от всяка възможност за секс“, „мъжът не може да получи ерекция, ако не е възбуден“. Любопитно е, че тези стереотипи в значителна степен се споделят и от най-възрастните студенти (онези на и над 29 години), а общото и в двете съвкупности е регистрирания по-късен старт на сексуалния живот. Именно комбинацията от двата типа фактори показва, че стереотипите оказват влияние върху жизнения цикъл и разбирането за социално приемливото поведение – и обратното: житейската траектория въздейства върху поддържането на социалните митове.

За разлика от митовете за изнасилването, при митовете за сексуалната злоупотреба с деца се наблюдават значими разлики между жертвите на сексуал-

² „Няма не искам, няма недей и да избягаш само посмей. Ще повярваш с мене така: твоят не – за мене е да“.

³ <https://dariknews.bg/novini/sviat/evrodeputatka-iska-svalianeto-na-klipa-za-bylgarskoto-predsdatelstvo-video-2072178>

ни престъпления и онези, които не са претърпявали такива. Най-показателна е разликата по отношение на твърдението „Най-често сексуалната злоупотреба е извършвана от непознати“, където жертвите показват значително по-ниска степен на съгласие с това твърдение. Тук е важно обаче, изрично да се подчертае, че в България този мит има частично основание – поне според представените по-горе резултати, където се вижда, че „напълно непознатите“ представляват приблизително половината от извършителите на сексуален тормоз или сексуално насилие, а за сексуално насилие на случайно публично място знаят малко над 20% от респондентите.

Поколението на родените 1990–1994 (т.е. 24–28-годишните към момента на изследване) и в този случай значително се различава от останалите възрастови групи, като е склонно да препише този тип престъпления на извършители със специфични културни характеристики: мигранти и етнически малцинства, както и свещеници с обет за целибат. Както и при митовете за изнасилването, 26–28-годишните в най-голяма степен са склонни оправдаят сексуално престъпление, поради употреба на алкохол. От гледна точка на потенциалните публични политики, е тревожен фактът, че и при тези индикатори 18–21-годишните се открояват като неинформирани и наивни в своите представи за полово специфичната сексуалност и в значително по-висока степен от останалите студенти споделят представата, че ерекцията на момчето и липсата на възражение или тревога и болка у момчето са белег, че не става дума за сексуална злоупотреба. Това, съчетано с убеждението, че най-често сексуалната злоупотреба е извършвана от непознати, изисква разработването на таргетирана политика и програма за превенция, насочена към долните курсове на бакалавърските програми.

Таблица 1. Съгласие с твърдения за изнасилването и секса, общо и по статус на жертва на сексуален тормоз и сексуално насилие [СТСН] и на сексуална злоупотреба с деца [СЗД] (в %)

Твърдения	Общо	СТСН		СЗД	
		Жертви	Не-жертви	Жертви	Не-жертви
Ако жена или момиче бъде изнасилена, докато е пияна, тя също е виновна за това, което ѝ се е случило	30.3	23.1	25.9	24,5	26,0
Ако жена носи предизвикателни дрехи (много къса пола, дълбоко деколте, прозираща блуза), тя си го търси	35.5	23.9	30.6	32,1	29,8
Ако жената не се съпротивлява – дори ако вербално протестира (например: Не, не прави това!) – не може да се счита за изнасилване	20.7	27.4	19.7	20,8	20,5
Ако по тялото на „жертвата“ няма синини или охлузвания – вероятно не е било изнасилване	12.0	12.0	9.6	9,4	9,8
Мъжете не могат да бъдат принудени да правят секс, ако не искат	17.4	22.2	19.6	11,3	19,8
Много често жените, които казват, че са били изнасилени, се съгласяват да правят секс с дадения мъж, но след това съжаляват	16.7	23.9	18.7	15,1	20,0
Мъжете са постоянно готови да се възползват от всяка възможност за секс	32.9	35.0	36.6	26,4	35,8
Мъжът не може да получи ерекция, ако не е сексуално възбуден	28.4	32.5	29.3	30,2	30,5
Мъж, който е сексуално насилен от друг мъж, вероятно е гей или бисексуален	16.6	17.9	13.9	15,1	14,6
Ако и „жертвата“ и „насилникът“ са били пияни, това не е изнасилване	32.1	18.8	26.1	22,6	25,6

Източник: Претеглен общ кумулативен процент, и кумулативен процент по статус на преживян сексуален тормоз или сексуално насилие [СТСН] и статус на преживяна сексуална злоупотреба с дете [СЗД], на отговорилите „По-скоро съгласен“ и „Напълно съгласен“ на твърдения за изнасилванията и секса.

*Забележка: Статистически значимите разлики по отделните променливи са в **получер шрифт***

Таблица 2. Съгласие с твърдения за изнасилването и секса по пол и възрастови групи (в %)

<i>Твърдения</i>	Мъже	Жени	18–21	22–23	24–25	26–28	29+
Ако жена или момиче бъде изнасилена, докато е пияна, тя също е виновна за това, което ѝ се е случило	25.6	25.1	24,0	22,2	35,3	36,7	24,1
Ако жена носи предизвикателни дрехи (много къса пола, дълбоко деколтe, прозираща блуза), тя си го търси	31.1	29.1	30,5	31,5	37,6	39,8	26,2
Ако жената не се съпротивлява – дори ако вербално протестира (например: Не, не прави това!) – не може да се счита за изнасилване	16.7	20.6	20,8	25,9	27,1	22,4	17,6
Ако по тялото на „жертвата“ няма синини или охлузвания – вероятно не е било изнасилване	8.9	10.2	13,6	8,3	12,9	10,2	7,5
Мъжете не могат да бъдат принудени да правят секс, ако не искат	17.8	19.7	22,7	16,7	14,1	19,4	24,1
Много често жените, които казват, че са били изнасилени, се съгласяват да правят секс с дадения мъж, но след това съжаляват	14.4	19.2	20,1	21,3	14,1	19,4	21,4
Мъжете са постоянно готови да се възползват от всяка възможност за секс	25.6	35.8	48,7	39,8	23,5	22,4	33,2
Мъжът не може да получи ерекция, ако не е сексуално възбуден	27.8	29.4	33,8	27,8	23,5	24,5	33,2
Мъж, който е сексуално насилен от друг мъж, вероятно е гей или бисексуален	12.2	14.7	15,6	20,4	10,6	16,3	13,9
Ако и „жертвата“ и „насилникът“ са били пияни, това не е изнасилване	23.3	24.5	22,7	20,4	34,1	38,8	20,3

Източник: Претеглен общ кумулативен процент, и кумулативен процент по пол и възраст в навършени години, на отговорилите „По-скоро съгласен“ и „Напълно съгласен“ на твърдения за изнасилванията и секса.

Забележка: Най-големите, статистически значими разлики по отделните променливи са в получер шрифт

Таблица 3. Съгласие с твърдения за сексуалната злоупотреба с деца, общо и по статус на жертва на сексуален тормоз и сексуално насилие [СТСН] и на сексуална злоупотреба с деца [СЗД] (в %)

<i>Твърдения</i>	Общо	СТСН		СЗД	
		Жертви	Не-жертви	Жертви	Не-жертви
Нямаше да има сексуална злоупотреба с деца, ако всички родители полагат достатъчно грижи за децата си	32.4	28.2	30.1	17,0	20,1
Повечето деца, които са били сексуално употребени, ще кажат на някого за злоупотребата	26.5	17.9	25.7	24,5	23,4
Най-често сексуалната злоупотреба е извършвана от непознати	28.5	20.5	26.1	18,9	26,0
Някои деца стават жертвана сексуална злоупотреба в дома си, защото майките им отказват секс на партньорите си	15.8	13.7	14.7	13,2	15,0
Ако момичето не възразява или не показва признаци на тревога, тъга или болка или ако момчето е имало ерекция – в отговор на сексуална стимулация – това не е сексуална злоупотреба	14.5	20.5	15.4	13,2	16,9
Ако „насилникът“ е толкова пиян или „надрусан“, че не помни какво е направил, тогава не е отговорен за поведението си	6.7	6.8	5.1	9,4	5,7
Хората, които злоупотребяват сексуално с деца, изглеждат занемарени или „особени“	15.4	14.5	14.3	22,6	14,1
Сексуалната злоупотреба с деца е по-скоро характерна за някои имигрантски общности и някои етнически малцинства, и в този случай не трябва да е грижа на държавата	19.0	12.0	13.9	20,8	14,8
Сексуалната злоупотреба с деца е обичайна практика в някои религии, където свещенослужителите нямат право на брак	31.7	30.8	25.5	32,1	27,2
Ако момичето е физически развито – например има голям бюст и голям размер сутиен – това не може да се счита за злоупотреба с дете, дори ако е под 14 г.	6.0	5.1	4.3	3,8	5,3

Източник: Претеглен общ кумулативен процент, и кумулативен процент по статус на преживявян сексуален тормоз или сексуално насилие [СТСН] и статус на преживявяна сексуална злоупотреба с дете [СЗД], на отговорилите „По-скоро съгласен“ и „Напълно съгласен“ на твърдения за сексуалната злоупотреба с деца.

Забележка: Статистически значимите разлики по отделните променливи са в получер шрифт

Таблица 4. Съгласие с твърдения за сексуалната злоупотреба с деца по пол и възрастови групи (в %)

<i>Твърдения</i>	Мъже	Жени	18–21	22–23	24–25	26–28	29+
Нямаше да има сексуална злоупотреба с деца, ако всички родители полагат достатъчно грижи за децата си	32.2	32.0	35,1	36,1	25,9	31,6	31,6
Повечето деца, които са били сексуално употребени, ще кажат на някого за злоупотребата	20.0	24.3	28,6	26,9	30,6	23,5	20,3
Най-често сексуалната злоупотреба е извършвана от непознати	23.3	25.1	33,1	28,7	21,2	33,7	19,3
Някои деца стават жертвана сексуална злоупотреба в дома си, защото майките им отказват секс на партньорите си	16.7	13.9	13,0	13,9	23,5	16,3	12,8
Ако момичето не възразява или не показва признаци на тревога, тъга или болка или ако момчето е имало ерекция – в отговор на сексуална стимулация – това не е сексуална злоупотреба	15.6	15.7	21,4	17,6	11,8	13,3	15,0
Ако „насилникът“ е толкова пиян или „надрусан“, че не помни какво е направил, тогава не е отговорен за поведението си	5.6	5.8	4,5	5,6	4,7	11,2	5,9
Хората, които злоупотребяват сексуално с деца, изглеждат занемарени или „особени“	10.0	15.2	22,7	12,0	15,3	16,3	10,2
Сексуалната злоупотреба с деца е по-скоро характерна за някои имигрантски общности и някои етнически малцинства, и в този случай не трябва да е грижа на държавата	17.8	13.9	10,4	7,4	25,9	26,5	12,3
Сексуалната злоупотреба с деца е обичайна практика в някои религии, където свещенослужителите нямат право на брак	22.2	26.9	19,5	19,4	38,8	42,9	29,4
Ако момичето е физически развито – например има голям бюст и голям размер сутиен – това не може да се счита за злоупотреба с дете, дори ако е под 14 г.	4.4	5.3	6,5	3,7	4,7	6,1	4,8

Източник: Претеглен общ кумулативен процент, и кумулативен процент по пол и възраст в навършени години, на отговорилите „По-скоро съгласен“ и „Напълно съгласен“ на твърдения за сексуалната злоупотреба с деца.

Забележка: Най-големите, статистически значими разлики по отделните променливи са дадени в получер шрифт

5. ДИСКУСИЯ

Въпреки ограничения обхват на извадката си, изследването недвусмислено показва, че жертвите както на сексуален тормоз и сексуално насилие, така и на сексуална злоупотреба с деца са предимно жени. Този факт се доказва, както от пряката самоидентификация при въпросите, основани на работните дефиниции, така и през косвените методи за преживени житейски ситуации: опипване, „обарване“, „ръбене“ и непланиран сексуален акт. Дебатите около Конвенция № 210 на Съвета на Европа за Превенция и борба с насилието над жени и домашното насилие⁴, повдигнаха въпроса „Защо е фокусирана върху жените, когато и мъже стават жертва на насилие“? Представените на таблица 5 резултати за взаимовръзката „насилник-жертва“ през призмата на пола дават еднозначен отговор на този въпрос. Случаите на сексуален тормоз и сексуално насилие, в които насилникът е мъж, а жертвата жена са 95,9% от всички регистрирани в рамките на изследването случаи. Казано по друг начин: жените са жертва в 96,7% от случаите на сексуален тормоз и сексуално насилие, а мъжете са насилници в 98,4% от тези случаи. Хомосексуално насилие се наблюдава в 3,3% от случаите.

Таблица 5. Разпределение на случаите на сексуален тормоз и сексуално насилие в зависимост от пола на извършителя и пола на жертвата (в %)

		Пол на жертвата	
		Мъж	Жена
Пол на извършителя	Мъж	2,5	95,9
	Жена	0,8	0,8

Източник: Кумулативен валиден процент на отговорилите „Да, веднъж“ и „Да, повече от веднъж“ на въпроса: Като имате предвид работните дефиниции на проекта, можете ли да кажете, че сте преживели случаи на сексуален тормоз или сексуално насилие?, по пол на респондента и по посочен пол на „извършителя“ (2.7А. Какъв беше полът на този човек?)

*Забележка: Най-големите, статистически значими разлики са в **получер шрифт***

Като проблем пред застъпничеството и повишаването на осведомеността се очертава фактът, че жените са склонни да се самообвиняват, а жертвите да се самовикимизират, като по този начин нормализират насилието срещу себе си. Доказателство за това са регистрираните по-високите стойности сред жените и жертвите, по отношение на стереотипите, „Ако жената не се съпротивлява, не може да се счита за изнасилване“, че „Ако по тялото на „жертвата“ няма синини или охлузвания – вероятно не е било изнасилване“ и, че „Много често жените, които казват, че са били изнасилени, се съгласяват да правят секс с дадения мъж, но след това съжсаяват“.

⁴ Станала известна у нас като „Истанбулска конвенция“.

Ако се погледнат нивата на съгласие с митовете за изнасилването и митовете за сексуалната злоупотреба с деца, така както са регистрирани стойностите в това изследване, привидно изглежда, че в България няма значим проблем със съществуването на подобни стереотипи, доколкото и най-високите общи стойности не надвишават една трета от изследваната съвкупност. Но именно тук е важно да се направи допълнително методологическо уточнение за ограниченията в интерпретацията на резултатите и възможната им генерализация за страната. В извадката са обхванати студенти, т.е. младежи, които по-скоро принадлежат към горните образователни и съответно социални страти на обществото. Нещо повече, това са студенти от специалности, които обучават професионалисти с очаквана по-висока социална чувствителност: педагози, психолози и социални работници.

Международните изследвания обаче показват, че възпроизвеждането и поддържането на митовете за изнасилването е по-силно изразено сред ниско образованите лица и хората от третата възраст (Kassing, Beesley, & Frey, 2005). Наблюдава се също така корелация между сексистките нагласи и приемането на митовете за изнасилването във връзка със заявената силна религиозност (Prina & Schatz-Stevens, 2020), а такава променлива не е включена в демографския блок на анкетата и няма възможност да бъде анализирана. Изключително интересни са и резултатите от анализа на политическите нагласи към полово специфичните роли. Индивидите, които поддържат консервативни политически идеологии за ролята на пола вярват в митовете за изнасилването значително повече, отколкото онези, които поддържат либерални идеологии (Johnson, Kuck, & Schander, 1997). Такива индикатори също не са включени в настоящето изследване. То обаче е чудесен повод да се подчертае необходимостта от повишаване на обществената осведоменост относно сексуалната злоупотреба с деца, сексуалното насилие и сексуалният тормоз, ежедневно преживявани от жените в България, както и за митовете, които ги оправдават и извиняват. Реакцията срещу Конвенция 210 в България показва, че нивата на осведоменост са много ниски, включително и сред онези, които взимат политически решения. В това отношение би било изключително полезно да се проведе национално представително изследване, основано на разработените тук преки и косвени индикатори за преживяно сексуално насилие, както и оптимизираните скали с по 10 твърдения, които са напълно логистично обозрими за включване в изследване в национален обхват.

6. БЛАГОДАРНОСТИ И ИЗВИНЕНИЕ

На първо място бих искал да благодаря на Диана Видева за отпратената към мен покана и предоставената ми възможност да направя дизайна и да проведя изследването в рамките на проект „Safe community – safe children“, финансиран от Фондация ОАК. Специална благодарност в това отношение заслужава

Антония Месерджиева от офиса на Асоциация „Деметра“ – Бургас, която координира и супервизира теренната работа по места, както и на Силвия Пенева за въвеждането на данните в матрицата. Благодаря на доц.дмн Павлина Петкова за теренната работа във Варна (ВСУ) и в София (СУ „Св. Климент Охридски), на доц.д-р Мария Дишкова (Университет „Проф. д-р А. Златаров“) и Красимира Минева (БСУ), за теренната работа в Бургас, на д-р Надя Танева за теренната работа в Пловдив. Допълнителна благодарност заслужават Радостина Ангелова, управител на агенция Глобал Метрикс, която ми помогна с експорта и преглянето на данните, както и Марина Димитрова от нейния социологически екип, която свърши безценна работа при подготвителната обработка в SPSS.

Изключителна благодарност за редакцията на работните дефиниции, за обратната връзка по структурата и съдържанието на въпросника – особено по отношение на изследването на „митовете“ за изнасилването и педофилията, както и за част от прегледа на литературата по темата заслужава и екипът на Люси Фейтфул (в азбучен ред): Доналд Финдлейтър, Стюърд Алърдайс, и Уилям Менсън. Огромна благодарност за доц. Валентина Георгиева, която прояви търпение и разбиране към текста и неговите редакции и особено за препоръките по резюмето и дискусиата. Благодаря и на анонимната рецензентка за препратката към работите на Браунмилър и препоръките към представянето на методологията.

Възможно е тази статия да е предизвикала неприятни чувства и да е върнала или отключила спомен свързан с травматични лични преживявания, за което предварително искам да се извиня на читателите. Ако сте засегнати от темите и въпросите, е възможно да се свържете с организации, които могат да Ви осигурят защита, консултация или подкрепа в случай на сексуално насилие или тормоз, преживяни от Вас или Ваш познат, за когото се притеснявате. За целта може да използвате **Гореща телефонна линия за пострадали от сексуални посегателства: 0800 18 017**, **Националната телефонна линия за деца: 116 111**, както и **Горещата телефонна линия за пострадали от домашно насилие: 0700 40 150**. В зависимост от региона, в който живеете, може да се обърнете и към представител на **Алианса за защита от насилие, основано на пола: 0800 11 977** или да намерите най-близката от тези организации на страницата на алианса: www.alliancedv.org

БИБЛИОГРАФИЯ

- Abdalla-Filho E (2020) Pedophilia, Pseudopedophilia and Psychopathy. *JSM Sexual Med* 4(3): 1034.
- Andrews, G., Corry, J., Slade, T., Issakidis, C., & Swanston, H. (2004). Child sexual abuse. Comparative quantification of health risks: Global and regional burden of disease attributable to selected major risk factors, 2, 1851–940.
- Arias, B. J., & Johnson, C. V. (2013). Voices of Healing and Recovery from Childhood Sexual Abuse. *Journal of Child Sexual Abuse*, 22(7), 822–841.

- Bach, M. H., & Demuth, C. (2018). Therapists' experiences in their work with sex offenders and people with pedophilia: A literature review. *Europe's journal of psychology*, 14(2), 498.
- Beitchman, J. H., Zucker, K. J., Hood, J. E., DaCosta, G. A., Akman, D., & Cassavia, E. (1992). A review of the long-term effects of child sexual abuse. *Child abuse & neglect*, 16(1), 101–118.
- Blagden, N. J., Mann, R., Webster, S., Lee, R., & Williams, F. (2018). "It's not something I chose you know": Making sense of pedophiles' sexual interest in children and the impact on their psychosexual identity. *Sexual Abuse*, 30(6), 728–754.
- Browne, A., & Finkelhor, D. (1986). Impact of child sexual abuse: a review of the research. *Psychological bulletin*, 99(1), 66.
- Brownmiller, S. (2005). *Against Our Will: Men, Women and Rape* (1975).
- Burt, M.R. (1980). "Cultural myths and supports for rape". *Journal of Personality and Social Psychology*. 38 (2): 217–230.
- Chapleau, K. M., Oswald, D. L., & Russell, B. L. (2008). Male Rape Myths: The Role of Gender, Violence, and Sexism. *Journal of Interpersonal Violence*, 23(5), 600–615.
- Ferragut, M., Ortiz-Tallo, M., & Blanca, M. J. (2021). Victims and perpetrators of child sexual abuse: Abusive contact and penetration experiences. *International journal of environmental research and public health*, 18(18), 9593.
- Finkelhor, D. (1984). *Child sexual abuse*. New York.
- Finkelhor, D. (1994). The International Epidemiology of Child Sexual Abuse. *Child Abuse & Neglect*, Vol. 18, No. 5, pp. 409–417
- Flack, C. (2005). Chemical castration: An effective treatment for the sexually motivated pedophile or an impotent alternative to traditional incarceration. *JL Soc'y*, 7, 173.
- Fumagalli, M., Pravettoni, G., & Priori, A. (2015). Pedophilia 30 years after a traumatic brain injury. *Neurological sciences*, 36, 481–482.
- Halman, L., Reeskens, T., Sieben, I., & Zundert, M. van. (2022). Atlas of European Values: Change and Continuity in Turbulent Times. Open Press TiU. <https://doi.org/10.26116/6p8v-tt12>
- Haugaard, J. J. (2000). The challenge of defining child sexual abuse. *American Psychologist*, 55(9), 1036.
- Hayes, R. M., Lorenz, K., & Bell, K. A. (2013). Victim Blaming Others: Rape Myth Acceptance and the Just World Belief. *Feminist Criminology*, 8(3), 202–220.
- Hicks, P. K. (1993). Castration of sexual offenders: Legal and ethical issues. *Journal of Legal Medicine*, 14(4), 641–667.
- Gerger H., Kley H., Bohner G., Siebler F. (2007) The acceptance of modern myths about sexual aggression scale: Development and validation in German and English. *Aggressive Behavior*, 33 (5), pp. 422–440.
- Hockett, J. M., Smith, S. J., Klausning, C. D., & Saucier, D. A. (2016). Rape Myth Consistency and Gender Differences in Perceiving Rape Victims: A Meta-Analysis. *Violence against women*, 22(2), 139–167.
- Johnson, B. E., Kuck, D. L., & Schander, P. R. (1997). Rape myth acceptance and sociodemographic characteristics: A multidimensional analysis. *Sex Roles*, 36, 693–707.
- Johnson, C. F. (2004). Child sexual abuse. *The lancet*, 364(9432), 462–470.
- Johnson, H.; B.S. Fisher; V. Jaquier – eds. (2014). *Critical Issues on Violence Against Women: International Perspectives and Promising Strategies*. Routledge.

- Kassing, L. R., Beesley, D., & Frey, L. L. (2005). Gender role conflict, homophobia, age, and education as predictors of male rape myth acceptance. *Journal of Mental Health Counseling, 27*(4), 311–328.
- Kolev, D., T. Krumova, A. Pamporov, R. Sechkova, S. Enache, J. Kacso, K. Szikszai, N. Arapidou. (2011). *Preventing Early Marriages*. Plovdiv: Astarta.
- Mathews, B., & Collin-Vézina, D. (2019). Child Sexual Abuse: Toward a Conceptual Model and Definition. *Trauma, Violence, & Abuse, 20*(2), 131–148.
- Massau, C., Kärigel, C., Weiß, S., Walter, M., Ponseti, J., Hc Krueger, T., Walter, H., & Schiffer, B. (2017). Neural correlates of moral judgment in pedophilia. *Social cognitive and affective neuroscience, 12*(9), 1490–1499.
- Modelli, M. E., Galvão, M. F., & Pratesi, R. (2012). Child sexual abuse. *Forensic science international, 217*(1–3), 1–4.
- Niiler, E. (2011). *Six Misconceptions About Pedophiles*, достъпно през: <http://unh.edu/ccrc/news/Niiler-SixMisconceptionsAboutPedophiles.pdf> или през: <https://www.nbcnews.com/id/wbna45358378>
- Prina, F., & Schatz-Stevens, J. N. (2020). Sexism and Rape Myth Acceptance: The Impact of Culture, Education, and Religiosity. *Psychological Reports, 123*(3), 929–951.
- Protecting children from harm (2015), <https://www.childrenscommissioner.gov.uk/wp-content/uploads/2017/06/Protecting-children-from-harm-full-report.pdf>
- Putnam, F. W. (2003) Ten-Year Research Update Review: Child Sexual Abuse. *Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry, 42*:3, March 2003, pp. 269–278.
- Silvani, M., Mondaini, N., & Zucchi, A. (2015). Androgen deprivation therapy (castration therapy) and pedophilia: What’s new. *Archivio Italiano di Urologia Andrologia, 87*(3), 222–226.
- Smith, K. L. (1998). Making pedophiles take their medicine: California’s chemical castration law. *Buff. Pub. Int. LJ, 17*, 123.
- Summit, R. C. (1983). The child sexual abuse accomodation syndrome. *Child abuse & neglect, 7*(2), 177–193.
- [UNICEF, 2018] Situational analysis for children and women in Bulgaria. UNICEF Bulgaria, Sofia: 2018. URL: <https://www.unicef.org/bulgaria/media/2821/file/BGR-situamtion-analysis-children-women-bulgaria.pdf.pdf>
- van der Meer, T. (2014). Voluntary and therapeutic castration of sex offenders in The Netherlands (1938–1968). *International journal of law and psychiatry, 37*(1), 50–62.
- Whitaker, D. J., Le, B., Hanson, R. K., Baker, C. K., McMahon, P. M., Ryan, G., ... & Rice, D. D. (2008). Risk factors for the perpetration of child sexual abuse: A review and meta-analysis. *Child abuse & neglect, 32*(5), 529–548.
- [WHO, 1999] *Consultation on Child Abuse Prevention* (1999: Geneva, Switzerland), World Health Organization. Violence and Injury Prevention Team & Global Forum for Health Research. (1999). Report of the Consultation on Child Abuse Prevention, 29–31 March 1999, Geneva: World Health Organization. <http://www.who.int/iris/handle/10665/65900>
- Wyatt, G. E., & Peters, S. D. (1986). Issues in the definition of child sexual abuse in prevalence research. *Child abuse & neglect, 10*(2), 231–240.

IN MEMORIAM

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Трудно е да се пише за проф. Ивайло Знеполски (1940–2023) в минало време. За преподавателите и студентите от катедра „История и теория на културата“ той е проникновеният изследовател, написал книги, които и занапред ще бъдат четени с внимание и вълнение. Обаятелен преподавател и умел дипломат, проф. Знеполски изгради мост между българската хуманитаристика и световните постижения в полето на идеите, които белязаха втората половина на XX век и първите две десетилетия на XXI век. Той беше сред основателите на специалност Културология, редом до непрежалимия ѝ създател проф. Николай Генчев и до незабравимите му съмишленици проф. Димитър Аврамов и проф. Александър Фол. Като ръководител на катедрата в трудния период на 90-те години, той положи неимоверни усилия и успя да я превърне в приветливо и стимулиращо пространство на международен обмен и академичен напредък. Създаването на библиотека „Културология“, на тристранната българо-германо-френска магистърска програма „Медии, комуникация, култура“, на „Ателието за изследователско обучение“, съвместно с елитното *Висше училище за социални науки* (Париж), са само част от крайгълните камъни, които проф. Знеполски положи в градежа на българската научна общност.

Огромна е заслугата на проф. Знеполски за включването на българската хуманитарна мисъл в световните дискусии. Под негово ръководство към фондация „Дом на науките за човека и обществото“ бе създаден форумът „Софийски диалози“ – международна платформа за академичен диалог и интелектуално сътрудничество. Проф. Знеполски планира и осъществи 24-ри издания на форума, чиято кулминация бяха големи годишни конференции. Българската академична и културна общественост имаше възможност да се срещне с най-големите мислители на съвременността, сред които, без претенция за изчерпателност, се открояват: Пол Рикъор, Франсоа Фюре, Юрген Хабермас, Жак Дерида, Пиер Нора, Райнхард Козелек, Чарлс Тейлър, Умберто Еко, Джани Ватимо, Люк Болтански, Аксел Хонет, Жак Ръвел, Джовани Леви и др. Проф. Знеполски концептуализираше всяка една от тези срещи, направляваше стъпка по стъпка нелеката им организация, ръководеше умело дебатите и пишеше за всички тях текстове, впечатляващи със своята дълбочина и евристичност. В обширното поле на интердисциплинарните проучвания, на кръстопътя на философията, социологията, историята, критическата теория, семиотиката, проф. Знеполски остави светлата диря на новаторството и перфекционизма. Той настояваше българската научна мисъл да бъде представена равностойно и без комплексите на културна периферия. Открояването на оригиналността ѝ, осветляването на постиженията ѝ и осигуряването на приемственост в науката бяха важни мисии за проф. Знеполски. Затова

той предприе мащабна издателска дейност, чийто резултат, само в рамките на форума „Софийски диалози“, са над 30 книги и 50 броя на международното научно списание на чужд език *Divinatio*.

Академичните интереси на проф. Знеполски рисуват интелектуален пейзаж, който поразява с новаторството и обхвата си. Огромната му работоспособност, систематичност и отдаденост на академичното изследване са съхранени в повече от 50 авторски книги и над 100 статии, публикувани в България, Великобритания, Франция, Белгия, Италия и др. Траекторията на научните му търсения и методологически избори са образец за научна добросъвестност, професионална етика и обществена отговорност. Възпитаник на Софийския университет в две специалности: Философия и История, той прави крачка встрани от областите, които изискват подчинение на идеологически принуди като фокусира вниманието си върху киноизкуството и теоретичните му проблеми. През 80-те години проф. Знеполски популяризира семиотиката – изследователска област, гледана недоброжелателно от администраторите на науката в епохата на социализма. В хаотичния период на 90-те години той избра да се съсредоточи върху медийните изследванията, „новата преса“ и проблема за фигурата на интелектуалеца.

В началото на новия век проф. Знеполски насочи прецизното си изследователско око и невероятен работохолизъм към изследването на близкото минало от епохата на социализма. Като продължение на този изследователски интерес проф. Знеполски създаде *Института за изследване на близкото минало*. В него той се утвърди като умел и далновиден ръководител на големи изследователски екипи. Пример за това е 5-годишният международен изследователски проект, подкрепен от Европейския научен съвет, на тема „Режим и общество в Източна Европа (1956–1989)“. От разширено възпроизводство към политическа промяна“.

Проф. Знеполски бе интелектуалец и общественик с честна, внимателно обмислена позиция. Доблестен и смел, той се нагърби със задачата да осъществи трудни реформи в сферата на културата с цел да се осъществи преход от клиширано администриране към новите реалности на плурализъм и децентрализация в управлението на културата. Като заместник-министър и министър на културата от 1991 до 1995г. той остави редкия отпечатък на отговорното и справедливо управление на процесите в културата.

Проф. Знеполски пишеше и издаваше книги до последния си ден. Наследството, което завеща, е пример за бляскава ерудиция, гъвкава аналитична мисъл, методологическа систематичност и оригинална гледна точка. Тя осигурява достъп до научната тематика под специфичен ъгъл. В преплитането на проблематики и многобройни научни интереси, проф. Знеполски остава автономен изследовател, който смело прекроява интелектуалния пейзаж на съвременността.

Дългът към личности като проф. Ивайло Знеполски е неизмерим.

Гл. ас. д-р Жана Дамянова

ИВАЙЛО ДИЧЕВ

Преди една година специалност Културология загуби един от най-ярките си преподаватели и публични фигури, проф. Ивайло Дичев. Той възпяваше в себе си истинското разбиране за ангажиран интелектуалец, по свой начин беше изпълнен с дълбок оптимизъм към това как би могло да се развива българското общество.

Пътят на проф. Ивайло Дичев минава през разнородни дисциплинарни полета: психоанализа, изкуствознание, културна антропология. Всичките тях той успяваше да съчетава в един общ интерес към света, един опит да го разбере. Проф. Ивайло Дичев беше развил културната антропология като свой собствен светоглед до степен, до която я прилагаше както в изследователските си, така и в личните си комуникации и беше много трудно да разберем къде минава границата, защото той използваше всяка история, всеки разговор, за да допълва своето знание и разбиране за това как се изграждат символните значения около него. И ни оставяше с усещането, че работи непрекъснато, което от своя страна ни поставяше на щрек.

Въпреки или може би поради своя опит свързан с изкуствознанието, Ивайло Дичев развиваше собствените си интереси в посоката на *Cultural Studies* и така позиционираше културологията на международната сцена по начин, по който се практикува културология в англосаксонския свят. Той много повече се интересуваше от популярната култура като творчество, като съпротива, като себеизразяване.

Сравнително редки бяха опитите да се разбере чалгата като вид съпротива срещу елитите, каквато културните изследвания бяха откривали в движения като пънк, мод, скинхед, рап [...] Теоретичната дилема: това масова култура ли е, с която богатите притъпяват критичната способност на гражданите (както биха мислили Адорно и Хоркхаймер)? Или популярна култура, която потребителят адаптира към собствените си нужди (в тази посока вероятно би тръгнала Бирмингамската школа)? (Дичев, И. 2020, „Разбирането като идеология“, Семинар_БГ №19)

Теренният му подход беше специфичен. Проф. Ивайло Дичев обичаше да се губи и както самият той казва, това е неговият начин да опознава пространството: „Всеки има своя начин да се среща с градовете: моят е да се загубя. Няма ново място, където да не съм се лутал с часове, да не съм пращан в обратната посока от шегобийци, да не съм се озовавал в застрашителни квартали. [...] Да се загубиш означава да преживяваш пространството – не само вървиш повече, но се сблъскваш с нови неща“ (Дичев, И, 2005, *Пространства на желанието. Желания за пространство. Етюди по градска антропология*, Изток-Запад, София)

Освен този фланьорски подход към терена, проф. Ивайло Дичев непрекъснато деконтекстуализираше и реконтекстуализираше своите наблюдения. Той никога не наблюдаваше нещата изолирани от глобалния контекст, така ги разбираше, но и демистифицираше. „Но нека попълват в чужбина, ще им дойдат идеи.“ (Ивайло Дичев. *Защо градовете в България загиват пред очите ни?* Дойче Веле, 18.10.2023 г.)

Теренните му изследвания варираха във всякакви посоки, тематичната им насоченост се сменяше през годините и това дава отпечатък върху всички студенти, докторанти и учени, които е подготвил и които в момента представляват една огромна палитра от специалисти, и надявам се, това, което ни обединява е уважението към гледната точка на другия, способността да се вслушваш и да разбираш. Ивайло беше изключително щедър и като преподавател и като учен. Всичките си теренни изследвания провеждаше заедно със студентите си, споделяше с тях наблюденията си, но и дълбоко вярваше, че науката трябва да е отворена и в обществен интерес. Тази дълбока убеденост той постави в основите на концепцията на онлайн списанието Семинар_БГ, на онлайн поредицата Контрасенсус, тя стои и зад това, че той правеше общодостъпни всичките си текстове.

Малко са хората, които са имали такъв отпечатък върху обществения живот в България и то от позицията на университетски преподаватели. Ивайло Дичев успяваше да синтезира наблюденията си и имаше ясно мнение за съвременността. Същевременно същата тази изследователска щедрост я проявяваше и по отношение на широката публика. Успяваше без крайно противопоставяне, без наставления с уважение да говори за политика и култура, за общи цели и блага.

Доц. д-р Велислава Петрова

НОВИ ИЗДАНИЯ

БЪЛГАРСКАТА СРЕДНОВЕКОВНА ДЪРЖАВНОСТ

Цветелин Степанов, *„Еволюция на българската държавност IV–IX век“*,
София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023

Къде и кога започва българската държавност? Каква е формата на обществените и политическите отношения, в които пребивава българската общност, била тя пра/българска, древно/българска или ранно/българска до акта на покръстването, който интегрира българите изцяло в рамките на европейската християнска или по-точно юдео-християнска цивилизация? Какви са взаимоотношенията на българите със славяните и завареното късноантично население по Долния Дунав? Как да определим периода до превръщането на християнството в държавна религия в историята на Дунавска България? Все въпроси, на които представители на българската и на световната медиевистика търсят и съответно дават различни отговори съобразно епохата, идеологическата рамка, валидната научна парадигма и подготовката на авторите, които се опитват да намерят решение на този ребус, поставен ни и от обичайната липса на писмени и археологически данни за ранната българска средновековна история.

Нов, мащабен принос в разплитането на загадките около тази ранна българска история и по-точно около „еволюцията на българската държавност“ в най-слабо документирания, но и особено много дискутиран период, е монографията на проф. Цветелин Степанов, озаглавена именно така „Еволюция на българската държавност IV–IX в.“ Авторът – един от водещите представители на съвременната българска медиевистика, със солидни позиции и в световната медиевистична общност – отдавна изследва сложните и трудни за интерпретация следи от додържавния и раннодържавен период в развитието на българската общност. Неговите „етюди“ в историята на българските древности, степните империи и раннобългарската диаспора в контекста на Великите миграции на Ранното средновековие, отдавна вече имат статут на класически изследвания в тази проблематика.

В поредния си труд, който надхвърля 350 страници, Цветелин Степанов е решил не само да обобщи усилията на други автори, които от една или друга гледна точка се спират повече или по-малко върху разглежданата тема, но и систематично да изясни този процес, което той прави в рамките на съвременната теория, основана на последните достижения на социологията и политологията, съчетани с блестящо познаване на специфичната медиевистична материя. Този систематичен подход е ясно отразен и в структурата на моно-

графията, която включва изчерпателен историографски обзор на постигнатото дотук в науката и същевременно подрежда различните термини, опити за теоретизиране на проблема и идеологически рамки, в които авторите, писали по него до този момент, се опитват да изяснят етапите от еволюцията на българската общност в указания в заглавието период. Тук неминуемо се сблъскваме с интерпретации на понятия като „военна демокрация“, „племенен съюз“, „ранносредновековна държавност“, „варварска държава“ – все термини, които се стремят с повече или по-малък успех да характеризират едно достатъчно устойчиво политическо образувание на територията на Югоизточна Европа, което възниква и укрепва в сложната динамика на своите отношения с окръжаващия го свят и особено с две могъщи империи на Ранното средновековие – Византийската и Франкската от епохата на Каролингите.

Монографията се състои от увод, три глави и заключение, снабдена е с възможно най-изчерпателен научен апарат и библиография и дори само историографският и теоретичен обзор на проблема представлява вече значителен принос в подреждането на проблематиката около ранната българска държавност, пребиваваща, както отбелязахме, в доста неподредено и нехомогенно разнообразие от гледна точка на теоретичната рамка.

В тази връзка първа глава, посветена именно на теоретичната рамка, върху която стъпва Цветелин Степанов, е особено ценна, тъй като тя ни задава неизбежните параметри, в които са поставени дискутираните процеси и феномени. Последователно са разгледани въпросите около теорията за т.нар. „чийфдъм“ (или „вождество“) – ранна форма на додържавно обединение, която вече е изчерпателно изследвана в световната социология и особено в антропологията, и е видяна като ключов елемент от политогенезата, а понякога – като предшественик на т.нар. „ранна държава“. Авторът се спира и на широко употребяваното понятие „ранна държава“, като му придава обаче плът и кръв в рамките на строга теоретична дисциплина. Ясно е очертана разликата между „чийфдъма“ и „ранната държава“ с оглед на възникващите бюрократичен/административен апарат и апарат за принуда, които постепенно се налагат като доминиращ елемент над традициите на племенните общества, и така създават нов тип авторитет на върховната власт. Специално внимание е отделено на постиженията на т.нар. Виенска школа, която допринася извънредно много за изследването на ранносредновековната етничност, протодържавност и стратегии за разграничаване, и то в дебат с не по-малко влиятелни школи в изследването на тази проблематика, като например т.нар. „школа от Торонто.“ В тази глава Цветелин Степанов съвсем уместно включва и анализ на понятията „номадска конфедерация“ и „степна империя“, които са ключови за разбирането и на ранната българска история в додържавния и раннодържавния период.

Стъпил на тази богата и брилянтно интерпретирана теоретична база, във втора глава Цветелин Степанов разглежда последователно и крайно изчерпателно целия процес на еволюция на българските додържавни и раннодър-

жавни структури. Той интерпретира най-напред разпокъсаните, но доста многобройни свидетелства за раннобългарски общности в различни точки на Източна Европа, чиято поява в изворите отнасяме поне към средата и втората половина на V в. От етапа на „чийфдъмите“ българските общности ще преминат към едно по-голямо и по-трайно обединение в лицето на Кубратова България, възникнала в контекста на големите степни империи и до голяма степен повтаряща модели на властта и на обществените отношения в тези ранни номадски обединения от понто-каспийския ареал. По-нататък Цветелин Степанов проследява детайлно процеса на българската диаспора, възникването на българската държавност на юг от Дунава, процесът от преминаване от „зачатъчна“ *ранна* държава към „зряла“ *ранна* държава, но в контекста на близо 200-годишно самостоятелно развитие на Дунавска България, която преди средата на IX в., според него, не може да бъде отнесена към т.нар. „варварски“ държави в Западна Европа, явяващи се продукт на римско-германския синтез; причините за това са многобройни и са изтъкнати и обяснени в детайли от автора. Тази еволюция, която достига своята кулминация през първата половина на IX в. и предшества епохата на масовата християнизация и пълното интегриране на България в границите на европейската християнска цивилизация, е разгледана и във всичките ѝ аспекти, включително въпросите за характера на властта, отношенията между различните етнически групи в рамките на Дунавска България, властта и религията, титулатурата на българските владетели в периода до Покръстването, последната сама по себе си предмет на ожесточени дебати както в академичните, така и в напълно периферните любителски среди.

Трета глава ни дава един много широк контекст за сравнение на еволюцията на българската държавност в паралел с подробна реконструкция на държавността у авари и хазари. Техните държави типологично се доближават като че ли най-много до ранната българска държавност, особено от периода до християнизацията на българите. Особено интересни са паралелите и с държавните традиции на другата християнска империя, тази на франките и засилващото се влияние именно на християнските имперски традиции върху българската държавност, особено в периода от втората четвърт на IX в. насетне. В крайна сметка, Цветелин Степанов ни убеждава напълно в тезата си, че ранната българска държавност се изгражда върху стабилната основа на един римско-степен синтез, уникален по своята същност, който се оказва много по-траен и по-дълговечен от традициите на „степните империи“ на аварите и на хазарите, чиито държави изчезват във водовъртежа на ранносредновековните миграции и политически катаклизми. Тази устойчива управленска система и държавна структура, в която след началото на IX в. органично се преплитат традициите на номадското евро-азиатско степно начало и тези на големите уседнали цивилизации, съществуващи в Европа под знака на християнството, оцелява чак до края на Първото българско царство. Степента на

нейната жилавост се потвърждава и от простия факт, че дори близо половин век след покоряването на България от ромеите (1018 г.), един от водачите на българските въстания за независимост – Георги Войтех, ще бъде определен като „потомък на кавхани“ от своите ромейски противници.

Монографията на Цветелин Степанов е истински скок в изследването на проблематиката около еволюцията на българската ранносредновековна държавност. Тя ще се превърне в незаобиколим фактор при всички следващи проучвания в тази насока, особено при поява на нейна англоезична версия, което, надявам се, е и следващ етап от творческите планове на автора.

проф. д-р Александър Николов

ПО ПЪТЯ НА МОНОТЕИЗАЦИЯТА

“Mass Conversions to Christianity and Islam, 800–1100”.

Edited by Tsvetelin Stepanov and Osman Karatay.

Palgrave Macmillan, 2023

Колективните тематични сборници са интересна за изследователите академична форма, защото позволяват дадена тема да бъде представена в светлината на най-новите достижения на науката и да бъде коментирана от множество гледни точки. В много от познатите ми публикации от този тип, кръгът на читателите е ограничен поради спецификата на проблема. При сборника „Mass Conversions to Christianity and Islam, 800–1100“, подготвен от проф. Цветелин Степанов и проф. Осман Каратай, случаят е различен. Това не означава, че текстовете са популярно четиво: напротив, на пръв поглед навлизането в темите и езика на средновековната история и литература може да обезсърчи неспециалиста (каквто е авторката на този отзив). Но прочитането на четирнадесетте текста на изследователи, базирани в България, Великобритания, Полша, Русия, Турция, Унгария и Швеция, не само уплътнява знанията ни за грандиозния процес на монотеизацията в граничните области на Елада, Рим, и Персия, класическия Стар свят, но поставя под критично оглеждане някои от универсалните митологеми на съвременните национални държави. Ще се опитам да се аргументирам.

Самото поставяне на въпросите около конверсията отваря толкова много посоки на мислене, че проблемът изглежда необозрим. Съставителите, според мене, са избрали най-продуктивния подход – събиране на едно място на исторически и географски разнообразни текстове, които постигат две цели. От една страна, добре документирани и интерпретирани казуси в грамаден ареал, които са проследени с необходимата дълбочина и научни стандарти. Непредизвикана, възникна асоциация с разкопките на древно селище – археолозите проучват методично отделни части, които обаче позволяват да се реконструира цялостната картина и да се направят обосновани интерпретации и хипотези. Изследвани ли са всички казуси? Естествено не, книгата не е енциклопедия с претенции за изчерпателност. Дава ли достатъчно научно издържана храна за размисли? В много висока степен.

На второ място, припомняме си (или узнаваме), че историята не е линейна, единна и детерминирана и е важно да се пише и чете в контекста на съвременната наука. Тази заявка става ясна още в Увода, който има централна, не спомагателна роля. Двамата съставители формулират там серия въпроси, които проблематизират дисперсното общо знание и циментирани наративи и които несъмнено усилват интереса към предложените в различните последващи текстове отговори. Сред тях бих открила мисленето на религията като език, не в семиотичния смисъл, а като фактор – а дали не и агент – на формиращи

се единни политически и религиозни територии. Друг важен исторически въпрос е на какво се дължат различните темпове на разпространение на големите монотеистични религии: някъде те се случват в два-три века, другаде – в продължение на хилядолетие. Дали основен фактор е създаването на централизирана държава на етническа основа? Степанов и Каратай формулират и подкрепят с примери версията за особеностите на племенните общности, които оказват съпротива на религията, доколкото я възприемат като заплаха от политическо подчиняване на някоя „велика сила“ (с. 10). Интересно е, че те виждат целта на своето въведение в изясняване не толкова на причините за възприемането на дадена религия, колкото на стимулите това да се случи (ако преведем така термина *incentives*). Едновременно с това, тук е формулирана и общата методологическа рамка на целия том: „много е трудно да се изградят цялостни теории, които да са с ключово значение, а още по-важно, валидни за всички общности“ (с. 14). Уводът предлага представяне на цялостната картина и съпоставка на различните пътища на конверсия – 30 впечатляващи като обхват страници – и повдига въпроси, както около самите казуси, така и за възможностите и невъзможностите за изработване на някакъв общ модел (например при сравняването на опита на северните народи с този на някои тюркски племена или на датчаните и българите). И накрая виждаме най-централната за авторката на този текст обяснителна теза: за да се осъществи обръщането на „политическото множество“ в монотеистична религия е важно хората, и на първо място управляващите слоеве, да се убедят че положението им няма да бъде разклатено.

Следващите статии могат да бъдат групирани около няколко кръга (по реда на включването и с всички условности на групите): Скандинавия (текстовете на Владислав Дучко и Хенрик Янсон – Władysław Duczko, “Approaching Salvation: Early Process of Christianisation in Viking-Age Denmark and Sweden”; Henrik Janson, “Christianisations in Scandinavia”); Средна Европа (Йън Ууд, Пшемислав Урбанчик, Александър Николов и Нора Беренд – Ian Wood, “Bruno of Querfurt and the Practice of Mission”; Przemysław Urbańczyk, “Who Converted the Poles?”; Alexandar Nikolov, “Great Moravia: The Uneasy Beginnings of Slavic Christendom”; Nora Berend, “The Christianisation of the Kingdom of Hungary”); Източна/Югоизточна Европа (Владимир Петрухин, Цветелин Степанов и Ишван Зимони – Vladimir Petrukhin, “The Choice of Faith in Early Medieval Eastern Europe”; Tsvetelin Stepanov, “The Times of St. Tsar Boris-Michael of Bulgaria (852–889; † 907): Between the Real Historical Facts of the Ninth Century and the ‘Facts’ of Selective Memory”; István Zimonyi, “The Conversion of the Volga Bulgars to Islam”); Западна и Централна Азия (Осман Каратай, Еркан Гьоксу, М. Ханефи Палабийи – Osman Karatay, “Islamization of the Turks: A Process of Mental Change”; Erkan Göksu, “The Establishment of Islam in Central Asia: Geo-Cultural Patterns and Geographical Realities”; M. Hanefi Palabıyık, “Islam in India: Acceleration Under the Ghaznavids (Tenth to Eleventh Centuries)“).

Компетентността на авторката, както и формата на отзива в никакъв случай не позволяват съдържателни или методологически коментари на статиите. Това, което бих искала да отбележа обаче е общото впечатление от сборника – впрочем прекрасно коментирано от заключителния текст на проф. Владимир Градев *In Partibus Fidelium (Postscript: Conversion as History)*, много сполучливо намерена перифраза на *in partibus infidelium*. За медиевистите стойността на сборника е несъмнена: привлечени са не само известните, но и много извори останали незабелязани, поради генезиса им в други култури; уверено, аргументирано и критично са огледани някои митологеми и общи места, „заковани“ в националните историографии; предлага се уникална възможност за сериозни съпоставки, които могат да бъдат предположени или отхвърлени. За историците на културата в други периоди и региони бих отбелязала „откриването“ в текстовете на многобройните свързаности – официални и неофициални, мисионерски и военни, литературни и археологически – между частите на светове, които сме свикнали да мислим като самостоятелни национални (или племенни) вселени. Трябва веднага да подчертая, че това не е изрична теза на авторите, но съвкупността от текстовете открива хоризонт за хипотези и предположения, за разговор (отново) в началото на ХХІ век за приликите и разликите, които ни свързват и позволяват да разширяваме и надграждаме разбирането на света, към което се стремим.

Проф. д-р Райна Гаврилова

ЧИСТО И МРЪСНО

Велислава Петрова, *„Отпадъкът като ресурс и въображение. Антропологически перспективи“*,
София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023

Книгата на доц. Велислава Петрова *„Отпадъкът като ресурс и въображение. Антропологически перспективи“* разглежда в дълбочина понятията за чисто и мръсно в градска среда, като подробно изследва наративите, реконцептуализациите и употребите относно отпадъците в България (с. 13). Текстът представлява изчерпателно антропологическо изследване, което дава ценна перспектива по темата, недостъпна за един стриктно екологичен подход към проблема.

Основният изследователски въпрос, пред който авторката се изправя, е как промяната в материалността на боклука и отпадъците влияе на отпадъка като икономическа категория (с. 14), като тезата, която тя извежда, е че посредством мисленето за отпадъка като материалност и като стока ни се дава възможност да разбираме по-дълбоко социалните отношения и структури в съвременния глобален свят (с. 15). Разглеждайки боклука като социално конструирана категория в комбинация с пазара, представен освен като икономическа категория също и като културно обусловен феномен, текстът предлага ценни наблюдения и изводи, които са актуални както в локален, така и в глобален аспект.

Разкривайки пред читателя многопластовата структура на отпадъците, става ясно, че те могат да бъдат граница, структурираща пространства и социални отношения. Велислава Петрова се спира и върху различните исторически контексти и разнообразни дискурси по отношение на отпадъка, обяснявайки дискурсивните механизми, конструиращи боклука като крайно негативна категория. Последното, от своя страна, е свързано с възприемането на отпадъка като материалност, изискваща „контрол и управление“ (15), без значение от историческия контекст (който също оказва голямо влияние върху наративите покрай боклука).

Велислава Петрова конструира теоретичната си рамка, стъпвайки върху автори като Жужа Гиле (Gille, 2007), теоретизирайки, че отпадъкът е едновременно морална категория и замърсяващ материал и именно тази двойственост допринася за негативните конотации около него. Петрова се опира и върху класически автори като Мери Дъглас и нейната категория за „мръсно“, която е основна за социалната култура и в следствие разглеждането на отпадъка като част от нея; също и върху понятията абект и абекция по Юлия Кръстева, за да опише отпадъка като нещо естествено, но и с нужда да пазим дистанция от него. Двете цитирани авторки са актуални и близки за текста по това,

че отпадъкът трябва да се интерпретира чрез пространствени метафори и се връзват отлично с философията NIMBY (Not In My Back Yard), която Велислава Петрова също разисква и чиито импликации се разгръщат по-нататък в текста.

Един от безспорните приноси на авторката в настоящата книга е утвърждението, че „отпадъците чертаят социални граници и правят видима йерархията в обществата“ (Петрова, 2012). Говорейки за т.нар. Pollution heavens, при които силно развити индустриални държави изхвърлят отпадъци в по-слабите икономически държави, в които регулациите за това и замърсяването са много по-слаби (19). Тази тема е изследвана в САЩ през призмата на расовата дискриминация (Bullard, 2008) (19), но авторката обръща внимание на политиките в ЕС, които трябва да следват общи принципи, но всъщност има разнообразно прилагане на практиките и каква е ролята на България в тази дискуссия, като една периферна страна в Европа със сериозно социалистическо наследство във всеки един социален сектор и феномен, вкл. и що се касае до отпадъците и тяхното събиране и употреба.

През социалистическия режим отпадъкът се превръща в ресурс и идеологическа категория, противопоставяща се на капитализма през призмата на пестенето и пилеенето (Петрова, 2017). Като отношението към отпадъците е белег на различната икономическа организация за двата режима – едната, базираща се на дефицит, другата – на консумация.

В този смисъл „отпадъците са ценни източници на информация (Петрова, 2020б)“, защото правят видим икономическия капитал и социалната йерархия на дадено общество“. Именно разглеждането на отпадъка в толкова много аспекти и тезата, че боклукът като категория може да бъде адекватна репрезентация на йерархията в обществото, е сред най-ценните приноси на Велислава Петрова в настоящата книга. За нея, боклукът се превръща в „социална винетка“ (20). Отпадъците са част от световния обмен на стоки (O'Neill, 2000) а съревнованието и търговията с тях между капиталистическия и социалистическия блок по време на студената война допринася за антропоцена (Gille, 2022). В контекста на този термин, авторката въвежда и понятието „социолоцен“, с което затвърждава още повече иновативния си и изчерпателен подход в широката тема за отпадъка. Една от основните нишки в текста засяга темата за това как глобалните практики по отношение на отпадъка влияят върху локалното, но също и как е валидно обратното. Петрова заключава, че отношението към отпадъка у нас е пряко следствие от начина, по който боклукът като феномен се конструира в миналото, в частност – социалистическото такова.

Изследователският подход в книгата се вписва в рамките на глобалната етнография, предложен от Майкъл Буравой (Burawoy, 2000), в комбинация с данни, получени от дълбинни интервюта, неформални разговори и архивни данни, като всичко това е вписано в теоретична рамка, стъпваща върху автори като Жужа Гиле.

Изследователските резултати в книгата са развити в три глави. В първата част се разглежда културната история на отпадъците в България през темата за вторичните суровини и битовата смет през социализма. Като основната хипотеза изведена в тази глава, е че тези условия водят до промяна в материалната култура през образа на сивия контейнер. Той става метафора за размесването на отпадъците вместо разделянето им.

Във втората глава авторката изследва „материалността и въображението около отпадъците в София, с концентрация върху начина, по който културната история оформя категорията и въображенията“ (с. 29). Работейки с понятието за материална култура по Даниел Милър (Miller, 1998), Петрова анализира напреженията около два конкретни казуса – фаза 2 и фаза 3 на Интегрирания проект за управление на отпадъци на София, известен на градски жаргон като „завода за боклук и инсинератора“, защото се цели промяна в режима на управление (стр.29). Ключовата хипотеза в тази втора глава е, че начинът, по който се конструира материалността на боклука, е в диалог с конструирането на отпадъците като ресурс, като последното се превръща в основна тема на третата глава.

Третата емпирична част се спира върху икономиките около отпадъците и как материалността влиза във взаимодействие с икономическите измерения на отпадъците, които се анализират в 3 перспективи (с. 29). Първата разглежда начинът, по който отпадъците функционират като икономически феномен на ниво общинска и държавна администрация (напр. такса смет); втората се спира върху РДФ горивото като стока – Петрова разглежда финансовите и материални потоци и спецификата на сметоизвозването и как всичко това влияе на пазара. И третата, последна перспектива засяга разделното събиране и рециклирането и връзката помежду им през материалното съдържание на сивите контейнери.

Общото свързващо звено между всички тези части е визирането на „отпадъка като съревнование“ – авторката разглежда как се позиционира на международната карта и как засилва местните усещания за център и периферия.

Велислава Петрова проследява тънката, но важна нишка на идеята за отпадъка от колективна като индивидуална отговорност. Той се превръща във феномен, в рамките на който границата между частно и публично се размива и става все по-трудно дефинируема. Сред един от най-ценните изводи от цялостното изследване на Велислава Петрова е неоспоримото доказателство, че човешката дейност *de facto* променя климата и е нужна сериозна промяна и в политиките, и в начина на живот, за да се преобърнат климатичните промени и недостигът на фосилни горива. Като последното има пряка връзка с БВП (стандартът на живот в дадена държава) и увеличаващото се население на земята и намаляващите ресурси. И последният извод, който си струва да бъде подчертан отново е, че „категориите на мръсното са социално конструирани, културни и исторически специфични“ (с. 79). Пред читателите се разкриват

позитивни дискурси около рециклирането и негативни що се касае до инсинерирането на отпадъка. Без De facto да се обръща внимание върху намалената консумация на стоки, което автоматично би довело до намаляване на отпадъка като цяло.

Тези изводи и разкриването на разнообразните социални и културни конструкции покрай боклука, неговото сортиране, рециклиране и употребите му като стока, са ценни от гледна точка на едно по-добро екологично бъдеще на глобално равнище. Разкриването на пропуските в държавния апарат що се касае до справянето както с боклука, така и с публичния дискурс около него, книгата би била изключително ценно допълнение за различни експерти, търсещи решение за справянето на кризата с боклука както локално в София (България), така и на глобално ниво. Велислава Петрова наблюдава, че пренасянето на отговорността към индивида и отделния потребител, е лесно и икономически изгодно решение, но по своята същност неефективно, особено с оглед на откритието, че битовият отпадък на столицата съставлява едва 2% от общия такъв. Единственото устойчиво решение би било да се намалят отпадъците, но през пълно и глобално преосмисляне на икономическата система (с. 156). Петрова препоръчва и промяна на финансовите механизми около отпадъците, защото в момента икономическата тежест е неравномерно разпределена (с. 157).

В заключение бих искала да подчертая, че книгата освен че би могла да отвори очите на читателя по отношение на отпадъка и различните дискурси и конструкции, които го съставляват, както и начинът, по който историческият контекст променя тези дискурси и конструкции, предлага и немалко решения по отношение кризата с боклука. „Отпадъкът като ресурс и въображение“ би бил ценен източник и ресурс на информация и контекст както за представители на различните социални науки, така и за еколози, експерти и дори отделни индивиди, търсещи откъде да се информират за различните съвременни техники, използвани за справяне с отпадъците. Написана на достъпен и разбираем език, подплатена с архивни източници и анализ на научнопопулярни такива, книгата би била безценно допълнение към всяка библиотека.

Елеонора Стайкова-Мишева

СПОРОВЕТЕ ОКОЛО ГОЛЕМИЯ НАЦИОНАЛЕН РАЗКАЗ

Георги Вълчев, *„Историята и нейните обществени употреби. Културни и политически проекции на българската история от Възраждането до края на Първата световна война“*,
София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023

Книгата „Историята и нейните обществени употреби. Културни и политически проекции на българската история от Възраждането до края на Първата световна война“ е амбициозен и много необходим проект. Трайната интензивност на обществените спорове около исторически събития и личности и особено опитите историческият разказ да бъде присвоен от политически субекти налагат ново, по-критично отношение на професионалните историци. Промяната в тази посока е ограничена, от една страна, от продължаващата позитивистична традиция (полезна, но интелектуално тривиална) и от конфронтиращите се интерпретации на историците със социалистическа или либералнодемократична ориентация, от друга. Критичното мислене, без друго, минава през деконструиране на конструкцията „голям национален разказ“ и монографията на проф. Вълчев е важна стъпка в тази посока. Чистият грамаден обем на материала – от историческото събитие през историческото сведение, историческото писане, публицистичната история и художествената история и то от условното начало на модерността до ден днешен, налага ограничаване. Монографията тръгва от Паисий и стига до края на Първата световна война – логичен *terminus post quem*, когато илюзиите и митовете на ранната историопис катастрофират в реалната политика. Авторът започва с общоприетото – и добре известно като условно – начало: Паисий Хилендарски. В първата глава, многозначително озаглавена „Миналото като бъдеще“, са подбрани и анализирани три първи публично предложени версии на историята: християнско-романтично-патриотичната (Паисий), рационално-политическата (Раковски) и емоционално-образната (Николай Павлович). Както самият изследовател отбелязва, целта му е „да опише точно това състояние на съществуване на миналото отвъд „официалния“ академичен исторически разказ за него“. Глаголът „опише“ не бива да ни подвежда – наративният подход е не по-малко интерпретиращ. И при тримата автори са изведени онези важни брънки – фактологични, символични, политически, образни – от конструиращата се верига, които най-често остават неразпознати в общите квалификации, но които формират историческото мислене в следващите два века. Следващата глава е озаглавена „Възраждането като минало“ и се фокусира върху пренарежданията („рокади“) в символните полета, продиктувани от новата социална и политическа действителност. Изборът на две фигури, върху които да се построи тезата – Захари Стоянов и Иван Вазов – е логичен:

вероятно огромната част от българите ще посочат тях, ако бъдат запитани откъде са се запознали с историята на България през Възраждането. Интересното и приносното тук е не толкова „кой“, а как – показано чрез детайлен анализ на подходите на двамата автори. Въпросът „как се прави национален исторически разказ“ чрез писаното слово получава убедителен отговор. Представени и дискутирани са практиките, местата, предметите и образите на това правене, които имат много по-широк, дълбок и траен отзвук. Около тях са въведени и възникналите оспорвания и дебати. Тази посока е продължена и по-нататък, на страниците, посветени на извеждането на преден план на Средновековието. Драмите около руските паметници (включително сгради) маркират трайно (и до днес) обществения дебат. Издигането на Средновековието като националнолегитимиращ мотив е проследено не само в текстове, но и във визуалните репрезентации: новите сгради и произведения на изобразителното изкуство, които преработват средновековни мотиви. Паралелно с това се проследява как историята започва да се употребява за други, да ги наречем странични, цели – естетическите търсения на сецесиона или амбициите на княз Фердинанд. Монографията е приносна и с богатия емпиричен материал, включително снимков.

В заключение, пред нас е книга, която продължава усилията на историци, културолози, литературоведи и изкуствоведи да отведат читателите отвъд лесните лозунги на официалния исторически разказ и, най-вече, на тревожно разрастващият се националистически дискурс.

Проф. д-р Райна Гаврилова

НАУЧЕН ЖИВОТ

СРЕЦА НА ИЗСЛЕДОВАТЕЛИТЕ НА КУЛТУРНОТО НАСЛЕДСТВО (27– 28 МАЙ 2024 Г.)

На 27–28 май 2024 г. в университета „Еразъм“ в Ротердам се проведе международен семинар по проекта „Heritage Matters: Fostering Cultural Awareness and Professional Development (SkillFoster)“ (Erasmus+ 2023-1-BG01-KA220-NEED-000153432), съфинансиран от Европейската комисия. Участник в проекта от страна на СУ „Св. Климент Охридски“ е Университетския център „Професионално развитие в областта на културното наследство“ с ръководител проф. Иван Кабаков. В семинара участваха проф. Соня Милева, зам. ректор и представител на екипа на проекта, докторантката в Катедра „История и теория на културата“ Милена Крачанова и студентката Диана Яначкова от специалност „Културология“. Те се включиха активно в дискусиите за професионалното развитие в областта на културното наследство. Обсъдена беше необходимостта от обособяване на нови и специфични професионални профили, както и от обвързване на предлаганото образование с конкретни компетентности, необходими за качествена реализация на дейностите по идентификация, интерпретация, консервация и реставрация, дигитализация и социализация на различните видове културно наследство. Милена Крачанова запозна партньорите от Холандия, Португалия и Турция с процеса на оценка на въздействието на недвижими културни ценности, като част от тяхното опазване и интегриране в градска среда. В рамките на семинара се установи и сътрудничество с проекта CHARTER (European Cultural Heritage Skills Alliance), който предлага и модел на описание на компетентностите като част от процеса на професионално изграждане на специалистите по културно наследство.

След завръщането и в Софийския университет на 28 май 2024 г. на Милена Крачанова беше присъдена наградата „Докторант на годината“, организирана от Студентския съвет на Софийския университет под патронажа на ректора на Университета. Милена работи по темата „Оценка на въздействието върху световното културно наследство“ с научен ръководител проф. д.н. Иван Кабаков и има дългогодишен опит като архитект и изследовател, автор е на редица научни публикации. Участник е в международни и национални научни конференции и е част от екипа на различни проекти в областта на културното наследство, сред които „CultUrEn – културното наследство като фактор за развитие на устойчива градска среда“. Докторант Крачанова е участвала в международни обучения, свързани с темата на нейната докторска дисертация. Като гост-лектор към Университетски център „Професионално развитие в об-

ластта на културното наследство“ в СУ „Св. Климент Охридски“ през 2023 г. е преподавала на обучаваните дисциплината „Оценка на въздействието върху културното наследство“.

Постиженията ѝ включват награди и номинации за консервация и реставрация като награда на Столична община за 2023 г., първа награда в националния конкурс „Фасада на годината 2022–2023 г.“ и номинация на международния конкурс *Life Challenge 2024*. Тя е част от делегацията на Министерството на културата в Париж и делегацията на Република България на 45-ата разширена сесия на ЮНЕСКО в Рияд, Саудитска Арабия, по въпроси, свързани с обекта на световното наследство „Старинен град Несебър“. Съавтор е на книгата за сериен обект „Епископската базилика и късноантичните мозайки на Филипопол, римска провинция Тракия“, издадена във връзка с 5-тата годишнина от вписването в индикативния списък на Република България към ЮНЕСКО.

Милена Крачанова

КОНФЕРЕНЦИЯ „ПОП-КУЛТУРА, ПОП-ПОЛИТИКА. ДИГИТАЛНИЯТ ОБРАТ“ В ПАМЕТ НА ИВАЙЛО ДИЧЕВ

На 4 и 5 октомври 2024 г. в сградата на Факултета по журналистика и масови комуникации на Софийския университет се състоя международната конференция „Поп-култура, поп-политика – дигиталният обрат. Интердисциплинарни анализи на пресечните точки между медии, култури и политика“. Това беше заключителната конференция по едноименния проект с ръководител доц. Жана Попова. Вдъхновител на проекта, както и спойващото звено в интердисциплинарния екип от учени участници в проекта, бе професор Ивайло Дичев, когото загубихме внезапно на 6 ноември 2023 г. Научният форум беше обвързан с темата на проекта, но посвещавайки се на паметта на нашия вечно търсещ колега, отвори широко врати към изследователски дирения и находки от различни полета на знанието.

Конференцията беше открита съвместно от ръководителите на катедрите „Радио и телевизия“ (ФЖМК) проф. Венцислав Димов и „История и теория на културата“ (ФФ) доц. Галина Гончарова. В приветственото си слово и двамата отбелязаха колко много дължат на находчивостта и вечно будния ум на Ивайло Дичев, който е задвижил както проекта, под чийто надслов е конференцията, така и много други начинания. Доц. Гончарова сподели свои лични спомени от първата си среща с Ивайло Дичев като писател, с неговия сборник кратки разкази „Миг след края на света“, които намерила за „саморефлексивни и прекалено постмодерни за моя вкус“. Вече в професионалния си път като колега, доц. Гончарова открила продуктивното напрежение между историята на културата (изследователското направление, към което тя се причислява) и антропологичното направление, чийто основен двигател бил Ивайло Дичев и кръга от докторанти около него. „И макар да говоря за Ивайло като за пишещ човек, аз си спомням най-ярко тембъра на гласа му и особения му начин на говорене – да дискутира, да поставя провокативни въпроси, воден от любопитство, изпълнен с ентузиазъм, насочил интереса си към културни процеси и практики по периферията, на границата, извън рамките и в пролуките между нормативните, институционалните, свещените и научните пространства.“

Приветствен адрес бе изпратен от г-н Найден Тодоров, министър на културата на република България, в който се казва: „Сигурен съм, че ако все още бе физически сред нас, проф. Дичев щеше да бъде дълбоко развълнуван и горд от това събитие, което събира учени от различни краища на света, за да обсъдят и развият идеите, към които той беше изключително отдаден, макар че по традиция нямаше да го покаже така, както би очаквала широката публика. Неговият принос в областта на културологията, както и богатият му интелектуален и преподавателски опит, оставиха трайни следи не само в академичната общност, но и в сърцата на неговите колеги, студенти и съмишленици. (...)

Проф. Дичев бе не просто учен, но и активен интелектуалец, ангажиран с обществени и политически дебати. (...) Несъмнено неговите изследвания върху политическата култура, градската антропология и миграциите ще продължат да вдъхновяват нови поколения учени. В дните на тази конференция отдаваме почит не само на неговото научно наследство, но и на хуманизма, който той внасяше във всичко с което се занимаваше“.

Откриването на конференцията стана повод за оповестяването на изследователска стипендия за млади учени на името на проф. Дичев, както и на ежегодна награда „Контрасенсуси“ за публикуван текст в областта на културните изследвания. Добрата новина беше оповестена от доц. Велислава Петрова, а средствата за стипендията и наградата се набират от дарителски фонд. Стипендията и наградата ще бъдат връчвани ежегодно на 28 март – годишнината от рождението на Ивайло Дичев – на официално събитие, организирано от Мрежата за културни изследвания. Повече информация за стипендията и наградата е публикувана в онлайн платформата за културни изследвания СЕМИНАР_БГ.

В конференцията взеха участие общо 45 учени от България и чужбина, които изнесоха доклади в рамките на четири пленарни сесии и още осем тематични панела. Публиката изпълни Аула Магна на Факултета по журналистика по време на пленарните сесии, а тематичните панели се водиха паралелно в две зала при интерес от близо стотина участници. Наред с докладчиците, активно участие в дебатите взеха колегите на проф. Дичев от катедра „История и теория на културата“ проф. Даниела Колева, проф. Цветелин Степанов, доц. Гончарова, гл.ас. д-р Кирил Василев. Доклади изнесоха всички членове на катедра „Радио и телевизия“ на ФЖМК, колеги от Философски факултет, гост лектори от Бразилия, Германия, Сърбия и Северна Македония, бивши докторанти на професор Дичев, както и последният му докторант Огнян Исаев, журналист и активен застъпник за правата на ромската общност. Присъстваха колеги и приятели на Ивайло Дичев, журналисти, сред който Пролет Велкова, (понастоящем член на СЕМ), докторанти и студенти.

В първата пленарна сесия под заглавие „Популизмите в пресечната точка между политика и троллинг“ намериха място докладите на Ралица Ковачева, Мила Минева, Дияна Петкова, Андреана Ефимова и Силвия Петрова. Под шапката на достатъчно широкото понятие „популизъм“ среща си дадоха езиковите каламбури на депутати и политици с политическата теория за популизма като легитимиращ дискурс, противопоставящ „народа“ на „корумпираните елити“; визуални анализи на мемета с опити за осмисляне на тролинга, забавни и забавно-страшни сценарии на границата на езика на омразата. В хода на дискурсията Юлия Роне постави важния въпрос доколко едно толкова широко и вече свръх-експлоатирано понятие като „популизъм“ още има евристичен потенциал и каква е неговата добавена стойност в изследването на описваните феномени, като с това подкани участниците да мислим за понятия

с по-тесен обхват, които по-ясно назовават проблемите, за които говорим. Въпросът остана отворен към бъдещи изследвания. Във втората пленарна сесия бяха обединени докладите на Вяра Ангелова, Юлия Роне и Мила Станчева. И трите доклада обговаряха динамиката на отношенията в триъгълника публична власт – търговски агенти – граждани и журналисти от гледна точка на достъпа до информация, производството и разпространението на съдържание и идеи, професията на журналиста.

Следобедната тематична сесия „Градът като сцена, пространството като медия“ бе пряко вдъхновена от изследователските дирения на Ивайло Дичев в областта на градската антропология и дигиталния обрат. В доклада си за дигиталния инструмент *Sorernix maps* Десислава Лилова разгледа преизмислянето на българската национална идентичност през топографията на Антарктика. Архитект Анета Василева представи тенденцията за дясна радикализация около архитектурата и архитектурното наследство по данни от дигитални общности, мобилизирани в различни социални мрежи. А Светла Казаларска остана най-вярна на духа на Ивайло Дичев, чиито размисли за града като сцена и за празника като медия тя вплете в своя анализ на „духа на Коледа“, като с последното тя назовава оживените дебати, напреженията и конфликтите, възникнали в процеса на социално производство на празнично пространство в София през 2023 г.

Паралелно протеклата сесия „Музика и политика“ събра учени от три националности под диригентската палка на проф. Венцислав Димов, който вещо обговори вплетеността на политически платформи в забавната и фолклорната музика, напреженията около идентичността (регионална, национална, балканска или дълбоко конфликтна), границите между високата култура и популярните жанрове.

Съботната сутрин на 5 октомври започна с много задълбоченото представяне на професор Нели Огнянова около правната регулация на цифровата журналистика. Докладът подчерта пряката връзка между големите проблеми на публичността днес и недостатъчната или твърде закъсняла правна рамка на дейностите по производство на информация. По този начин тя зададе насоката, в която бяха представени следващите доклади в панела: на Николай Колев за мобилната журналистика, на Десислава Сотирова за кризата на регионалните медии, на Жана Попова за професията копиплот (или логър) в риалити форматите, на Николета Даскалова за принизяването на цирковото изкуство в изказванията на политици и журналистическия дискурс.

Втората пленарна сесия в същия ден започна с основополагащия доклад на доцент Орлин Спасов за историята на навлизането на интернет в България и обратите в разпространението му, свързани най-вече със собствеността на фирмите, които се явяват главни герои в приказката за проникването на интернет и достъпа до информационни технологии в България, една незавършена приказка с не твърде оптимистична поука. Докладите на Никола Вангелов

и Емил Енев разработваха в частност дигиталната реклама и брандинг, а Ния Нейкова очарова аудиторията с разказа си за любовните съвети на двама инфлуенсъри експерти по любов и интимност.

В следобедните панели намериха място докладът на Ана Лазарова за правната рамка на създаването, използването и разпространение на авторско съдържание в платформите с потребителско съдържание, последван от две казусни изследвания на мемета – на Мелина Василева и Мария Иванова. А докладът на Зорница Петрова за „кличащите славяни по анцузи“ – една виртуална „общност“ изградена от мемета – силно разведри твърде сериозния културологичен панел за паметта, наследството и идентичността. Докладът на Светлана Христова предложи много задълбочено теоретично осмисляне на проблематиката на паметта и наследството, Велислава Петрова предложи много плътно антропологично описание на терена си в Димитровград, простиращо се в период от над 15 години, Иво Страхилев представи изобилен визуален материал в анализа си на художествените практики на оспорване на националното наследство.

Заключителният панел „За медиите забавно-страшно“ съчетаваше образи от радиото и популярни телевизионни сериали, които под формата на забавление показват сериозно проблематични герои на нашето време като Пабло Ескобар, момчешки улични банди в Украйна, герои от българската политическа сцена в разказите на радиожурналиста Иво Балев. „Добрите герои“ на нашето време и техните битки за права и справедливост присъстваха в докладите на Леа Вайсова за женското движение в България и на Огнян Исаев за ромските общности и тяхното отразяване в медиите. Не на последно място, докладът на адвокат Силвия Петкова зададе правната рамка за употребите на наказателното право от политици и срещу тях и с това приземи онези от слушателите, които се бяха отнесли във (псевдо)въображаемите светове на популярната култура.

Конференцията имаше и своята културна съпътстваща програма. Изложбата „Историческите възстановки като феномен на културата“ е плод на изследователски проект, вдъхновен от Ивайло Дичев, чиято теренна част е проведена от професора съвместно с екип от ИЕФЕМ и СУ „Климент Охридски“. Окончателните резултати от проекта намират израз в етнографска изложба, показана за първи път в Етнографския музей в София, а след това и в Културния център на СУ „Климент Охридски“ през предходната 2023 г. Участниците в конференцията имаха възможността да се запознаят с автентични костюми на възстановчици, представени върху манекени, и с предмети, създадени и използвани от тях, които бяха експонирани в две витрини в Аула Магна на ФЖМК. В допълнение един от създателите на изложбата д-р Димитър Атанасов представи паната от изложбата в дигитален формат и изнесе обяснителна лекция пред аудиторията.

Наред с интелектуалните предизвикателства, които конференцията предостави в изобилие, тази среща на колеги и приятели позволи емоционално да съпреживеем спомените си за Ивайло Дичев. Най-близките му колеги разказаха всеки свой индивидуален спомен за Ивайло в началото на доклада си. В първия ден на конференцията бе прожектиран видеоматериал с разкази на докторанти, събрани и монтирани от Владислав Петков (достъпен в платформата Семинар_БГ). Ще завърша този материал с откъса от Славка Каракушева в края на това видео: „И докато продължаваме да правим неща заедно, Ивайло е сред нас.“

Валентина Георгиева

АВТОРИ

Иван Еленков е професор емеритус в катедра „История и теория на културата“, в която преподава история на българската култура от основаването на катедрата до пенсионирането си през 2022 г. Автор е на редица изследвания, сред които са книгите: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. С., 1994 (съставителство с Румен Даскалов); *Родно и дясно. Принос към историята на несбъднатия десен проект в България от времето между двете световни войни*. С.; 1998; *Католическата църква и католиците в България*. С., 2000; *Културният фронт. Българската култура през епохата на комунизма: политическо управление, идеологически основания, институционални режими*. С., 2008; *Труд, радост, отдих и култура. Въведение в историята на идеологическото моделиране на всекидневието през епохата на комунизма*. С., 2012; и много други.

E-mail: ivan_elenkov@yahoo.com

Антон Ангелов е главен асистент в секция „Етнология на социализма и постсоциализма“ в Института за етнология и фолклористика с етнографски музей към БАН. Научните полета, в които работи, са културата на потреблението и популярната култура в социалистическа България.

E-mail: anton.angelov@iefem.bas.bg

Иван Кабаков, проф. д.н., е преподавател в катедра „История и теория на културата“ на СУ „Св. Климент Охридски“. Завършил е специалност „Културология“ (1996) и „Право“ (2001) в същия университет. Работи в областта на мениджмънта, политиките за култура, културното наследство, културните права, регионалните култури и политики, правната и институционална инфраструктура на културата, интелектуалната собственост и достъпа до култура, културата и регионалното развитие, занаятите и дизайна, графитите и политиките за градско развитие, професионално развитие в областта на културното наследство, както и на стратегическото управление на културата.

E-mail: kabakov@phls.uni-sofia.bg

Милена Колева-Звънчарова е доктор по социология, антропология и науки за културата и главен асистент в катедра „История и теория на културата“ на Софийския университет. Научните ѝ интереси са свързани с професионалното развитие в областта на културното наследство и културната компетентност.

E-mail: mzvancharova@phls.uni-sofia.bg

Арх. Милена Крачанова е докторант в СУ „Св. Кл. Охридски“, Философски факултет, катедра „История и теория на културата“ по тема „Оценка на въз-

действието върху световното културно наследство“. Има магистърска степен по „Управление и социализация на културното наследство“ в СУ „Св. Кл. Охридски“ (2021) и по архитектура със специалност „Опазване на архитектурното наследство“ в УАСГ (1998). Завършила е специализирани обучения за „Оценки на въздействието в контекста на световното наследство“ към ЮНЕСКО, ИКОМОС, ИККРОМ и ИЮСН (2017), (2021) и за опазване на недвижимото културно наследство към Екол дьо Шайо, Париж, Франция и Министерство на културата на Република България. Също така е ръководител на кандидатурата за вписване на сериен обект: „Епископска базилика и късноантични мозайки от Филипополис, римска провинция Тракия“ в Индикативния списък на ЮНЕСКО (2018).

E-mail: mkratchanova@yahoo.com

Виктория Лекова е докторант към катедра „История и теория на културата“, Философски факултет, СУ „Св. Климент Охридски“. Интересите ѝ са в областта на културните и творчески индустрии, ролята на интелектуалците, културна дипломация, култура и политика и др.

E-mail: victoria.lekova@phls.uni-sofia.bg

Паула Ангелова е главен асистент в катедрата по Социология и науки за човек в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Придобива магистърската си степен по философия в рамките на програмата *EuroPhilosophie* във Бонския университет и в Университет на Тулуза. Тя е специализирала в Хусерл Архив (Кьолн) и в UFSCar (Бразилия). През 2021 Паула защитава докторска степен в полето на феноменологичната антропология в СУ „Св. Климент Охридски“. Съ-основател е на Марк Ришир Архив във Вупертал (Германия) и член на *Association internationale de la phénoménologie, Institut für Transzendentalphilosophie und Phänomenologie, AUC Interpretationes*. Паула е сътрудник на ИК „Критика и Хуманизъм“ и съ-редактор на интернационалното списание DIVINATIO.

E-mail: paulaangelova@uni-plovdiv.bg

Зорница Петрова е доктор по социология, антропология и науки за културата и главен асистент в катедра „История и теория на културата“ на Софийския университет. Научните ѝ интереси са в областта на теория на религиите, нови религиозни движения и изследвания на популярната култура.

E-mail: zpetrova@phls.uni-sofia.bg

Любослава Христова-Петрова е завършила бакалавърска програма по „Културология“ и магистърска по „Изкуства и съвременност XX–XXI век“ в СУ „Св. Климент Охридски“. Понастоящем е докторант по теория на религиите в катедра „История и теория на културата“.

E-mail: lyuboslava.hristova@phls.uni-sofia.bg

Елеонора Стайкова–Мишева е докторант в катедра „История и теория на културата“, Софийски университет „Св. Климент Охридски“. Преди това е завършила специалност Културология през 2013 г. и Културна антропология през 2016 г. в същия университет. Изследователските ѝ интереси включват популярна култура, изследвания на пола и културни влияния в детската психология.

E-mail: eleonora.staykova@phls.uni-sofia.bg

Галина Йотова е завършила бакалавърска степен по философия и магистърска степен по културология в СУ „Св. Климент Охридски“. В момента е докторант в Института по философия и социология на БАН. Фотограф на свободна практика, тя има няколко самостоятелни изложби, както и участия в общи изложби, арт панаири и биеналета в Германия, Чехия, Полша, Италия и Япония. Нейни снимки са част от фонда на Националната галерия. Автор е на публикации в научни и художествени издания.

E-mail: g_yotova@abv.bg

Алексей Пампоров е доцент по социология в Института по философия и социология на Българската академия на науките (БАН). Изследователската му дейност датира от 1998 г., като включва над 30 теренни изследвания в различни райони на страната. Автор е на над 20 публикации, повечето от които на ромска тематика. Преподава „Социология на семейството“ и „Ромска история и култура“ в специалност Културология на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, както и в други университети в страната.

E-mail: apamporov@gmail.com

CONTRIBUTORS

Ivan Elenkov is a professor emeritus in the Department of “History and Theory of Culture”, where he taught the history of Bulgarian culture from the founding of the department until his retirement in 2022. He is the author of numerous studies, among which are the books: *Why Are We What We Are? In Quest of a Bulgarian Cultural Identity* (1994; editor with Rumén Daskalov); *Native and Right. A Contribution to the History of the Unfulfilled Right-wing Project in Bulgaria from the Time between the Two World Wars* (1998); *The Catholic Church and Catholics in Bulgaria* (2000); *The Cultural Front. Bulgarian Culture during the Era of Communism: Political Governance, Ideological Foundations, Institutional Regimes* (2008); *Work, Joy, Leisure, and Culture: An Introduction to the History of the Ideological Shaping of Everyday Life in the Age of Communism* (2012), among many others.

E-mail: ivan_elenkov@yahoo.com

Anton Angelov is an Assistant Professor at the Department of Ethnology of Socialism and Post-Socialism at the Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum at the Bulgarian Academy of Sciences. The topics of his scientific interest are within the consumption and popular culture of socialist Bulgaria.

E-mail: anton.angelov@iefem.bas.bg

Ivan Kabakov, Prof. Dsc, teaches at the Department of “History and Theory of Culture” at the Sofia University “St. Kliment Ohridski”. He graduated with degrees in “Cultural studies” (1996) and “Law” (2001) from the same university. He works in the field of management, cultural policies, cultural heritage, cultural rights, regional cultures and policies, legal and institutional infrastructure of culture, intellectual property and access to culture, culture and regional development, crafts and design, graffiti and urban development policies, professional development in the field of cultural heritage, as well as strategic management of culture.

E-mail: kabakov@phls.uni-sofia.bg

Milena Koleva-Zvancharova holds a PhD in Sociology, Anthropology and Cultural Studies and is an Assistant Professor at the Department of History and Theory of Culture at Sofia University. Her research interests are related to professional development in the field of cultural heritage and developing cultural competence.

E-mail: mzvancharova@phls.uni-sofia.bg

Arch. Milena Krachanova is a PhD student at Sofia University “St. Kl. Ohridski”, Faculty of Philosophy, Department of “History and Theory of Culture” on the topic of “Impact Assessment on World Cultural Heritage”. She holds a Master’s

degree in “Management and Socialization of Cultural Heritage” from SU “St. Kl. Ohridski” (2021) and a Master’s degree in Architecture with a specialization in “Architectural Heritage Preservation” from the University of Architecture, Civil Engineering and Geodesy (1998). She has completed specialized training courses on “Impact Assessments in World Heritage Context “ organized by UNESCO, ICOMOS, ICCROM and IUCN (2017), (2021) and on the conservation of immovable cultural heritage at the Ecole de Chaillot, Paris, France and the Ministry of Culture of the Republic of Bulgaria. She is also the leader of the nomination for the inscription of the serial site: “Episcopal Basilica and Late Antique Mosaics of Philippopolis, Roman Province of Thrace” on the UNESCO Tentative List (2018).

E-mail: mkratchanova@yahoo.com

Victoria Lekova is a PhD student at the Department of History and Theory of Culture, Faculty of Philosophy, University of St. Kliment Ohridski”. Her interests are in the field of cultural and creative industries, the role of intellectuals, cultural diplomacy, culture and politics, etc.

E-mail: victoria.lekova@phls.uni-sofia.bg

Paula Angelova is currently an assistant at the Department of Sociology and Human Sciences at University of Plovdiv. She obtained her master’s degree in philosophy within the *EuroPhilosophie* MA program at the University of Bonn and the University of Toulouse. She specializes in Husserl Archives (Cologne) and UFSCar (Brazil). In 2021, Paula defended her PhD thesis in the field of phenomenological anthropology at SU “St. Kliment Ohridski”. She is a co-founder of the Marc Richier Archive in Wuppertal (Germany) and a member of the *Association internationale de la phénoménologie, Institut für Transzendentalphilosophie und Phänomenologie, AUC Interpretationes*. Paula is an associate of “Criticism and Humanism” editing house, and a co-editor of the international journal DIVINATIO.

E-mail: paulaangelova@uni-plovdiv.bg

Zornitsa Petrova holds a PhD in Sociology, Anthropology, and Cultural Studies and is currently an Assistant Professor in the Department of History and Theory of Culture at Sofia University. Her research focuses on the theory of religion, new religious movements, and popular culture studies.

E-mail: zpetrova@phls.uni-sofia.bg

Lyuboslava Hristova-Petrova has a bachelor’s degree in Cultural Studies, and master’s degree in Arts and Contemporary Culture (20.–21. Century), from Sofia University “St. Kliment Ohridski”. Currently she is a PhD student in the Department of History and Theory of Culture, specializing in theory of religions.

E-mail: lyuboslava.hristova@phls.uni-sofia.bg

Eleonora Staykova-Misheva is a PhD student in the Department of History and Theory of Culture, Sofia University “St. Kliment Ohridski”. She previously graduated in Cultural Studies in 2013 and Cultural Anthropology in 2016 at the same university. Her research interests include popular culture, gender studies, and cultural influences in child psychology.

E-mail: eleonora.staykova@phls.uni-sofia.bg

Galina Yotova graduated with a bachelor’s degree in philosophy and a master’s degree in cultural studies at the University of St. Kliment Ohridski, Sofia. She is currently a doctoral student at the Institute of Philosophy and Sociology of the Bulgarian Academy of Sciences. As a freelance photographer she has several solo exhibitions, as well as participation in general exhibitions, art fairs and biennials in Germany, Czech Republic, Poland, Italy and Japan. Her photos are part of the collection of the National Gallery. She is the author of publications in scientific and artistic collections.

E-mail: g_yotova@abv.bg

Alexey Pamporov is an Associate Professor of Sociology at the Institute of Philosophy and Sociology of the Bulgarian Academy of Sciences (BAS). His research activity dates back to 1998, including over 30 field studies in different regions of the country. He is the author of over 20 publications, most of them on Roma topics. He teaches “Sociology of the Family” and “Roma History and Culture” in the specialty of Cultural Studies at Sofia University “St. Kliment Ohridski”, as well as at other universities in the country.

E-mail: apamporov@gmail.com