

Обекти и инсталации на художника Илия Янков от 1980 и 1990 години

Ирена Димитрова

Abstract: *The article examines objects and installations of the Varna artist Iliya Yankov, created in the 1980s and 1990s. The author works at the boundary between visual art and design, creating aesthetic works of glass and other materials with a dominant role of light. In terms of aesthetics this kind of creative searches are peripheral to postmodern visual practices, in which the principle of profane and grotesque comes to the fore.*

Key words: *glass, art, design, blurring the boundaries, hybridity, multilayered*

И. Янков е роден през 1947 г. в с. Дряновец, обл. Русе. Завършва Института за пластични изкуства “Николае Григореску” (Букурещ, Румъния) по специалността „Декоративно-приложни изкуства“ (художествено стъкло) през 1975 г. В 1989 г. като член на „Групата на десетте“ И. Янков участва в изложбата „10 художници от Варна“, а в края на 1990-те е канен като гост от клуб „Вар/т/на“ за участие в някои от неговите изложби.



ил. 1 Илия Янков

От проведените разговори с И. Янков става ясно, че художникът за първи път се запознава с образци на западното изкуство по време на следването си в Румъния. Тук трябва да отбележим, че за разлика от България, тази социалистическа страна води по-отворена политика към Запада. Така през

1970-те години в Букурещ И. Янков има възможност да види творби на класици на поп-арта като Рой Лихтенщайн, Анди Уърхол и т.н., както и на други западни течения от втората половина на ХХ век. През това време той се запознава и с изкуството на прочутия френско-румънски скулптор-авангардист Константин Бранкузи (1876 - 1957), което по думите на художника, силно повлиява на неговия творчески мироглед. Авторът също така черпи информация за съвременното изкуство по света от румънското списание „Revista Arta“ („Списание Изкуство“, [1]). Освен това, художникът вижда разлика в развитието на художественото стъкло в Румъния и България през 1970-те години. Според него, у нас то има предимно утилитарен характер, докато в Румъния художественото стъкло се използва по-широко, включително и във визуалното изкуство.

През 1984 г. по поръчка на проектанта на варненския делфинариум – арх. Симеон Саралиев – И. Янков създава четири еднакви осветителни тела, които допълват модернистичната архитектура на сградата. За съжаление тези работи не са запазени.

По думите на И. Янков, той допълва осветителните тела с пластични елементи – малки и големи стъклени балони, които се движат около една централна, функционална ос (ил. 2). Светлината на прикрепените по двойки за желязната ос стъклени балони-лампи се поема от

движещите се около тях кълба, окачени на месина. По този начин визуалният език на осветителните тела прекрива границата на дизайна, преминавайки в сферата на новите художествени практики и по-точно на инсталацията.



ил. 2 И. Янков – инсталация, Делфинариум – Варна, 1984 г.

Що се отнася до творческия импулс, то по свидетелство на художника, той се вдъхновява от формата на водните мехури, движещи се към повърхността на водата. Любопитно е, че в тази авангардна по стилистиката си инсталация И. Янков използва откровенно миметични форми, неприемлими като цяло за „неконвенционалното“ изкуство. Създаването именно на такава светлинна инсталация е обусловено от характера на самия делфинариум, свързан с водата като

животворна стихия, а също така с неговата функция на атракция с присъщите и силни емоционални и естетически ефекти. Актуализацията на тези ключови концепти се съпровожда от редица асоциации и създава многозначен високоестетичен образ.

Концептуализацията на „водата“ се проявява, както във формите на балоните-мехурчета, така и в начина на тяхното композиране. Да припомним, че човешкото тяло се състои на 90 % от вода, а животът на Земята е възникнал във водна среда. Освен това, спираловидната форма на инсталацията предизвиква напълно оправдани асоциации с двойната спирала на ДНК, осигуряваща съхраняване, предаване и реализация на генетичната програма за развитието и функционирането на живите организми. И. Янков представя този научен концепт като визуална художествена метафора-метонимия не само на едно живо същество и неговата същност, но и на целия живот на Земята, т.е. във философско-планетарен план. Показателно е, че тази концепция съвпада с универсалната културна представа за спиралата като символ на Вселената и нейното завихрено съзидателно движение (развита и от физиците [2]), т.е. можем да говорим за типичната за постмодернизма актуализация на архетипите.

С оглед на функциите на делфинариума и неговите „артисти“ (делфините), имаме всички основания да свързваме спираловидната (т.е. въртящата се) форма на инсталацията със специфичното за делфините вретеновидно тяло [3]. Включването на тази асоциация засилва естетическия ефект и другите позитивни конотации, идващи от образите на ДНК, Вселената, водната и въздушната стихии.

Чрез използването на стъклото и светещите лампи най-адекватно се актуализират такива характеристики на водата и въздуха като прозрачност, чистота, светлина, движение, способност да придобиват разнообразни форми. Освен

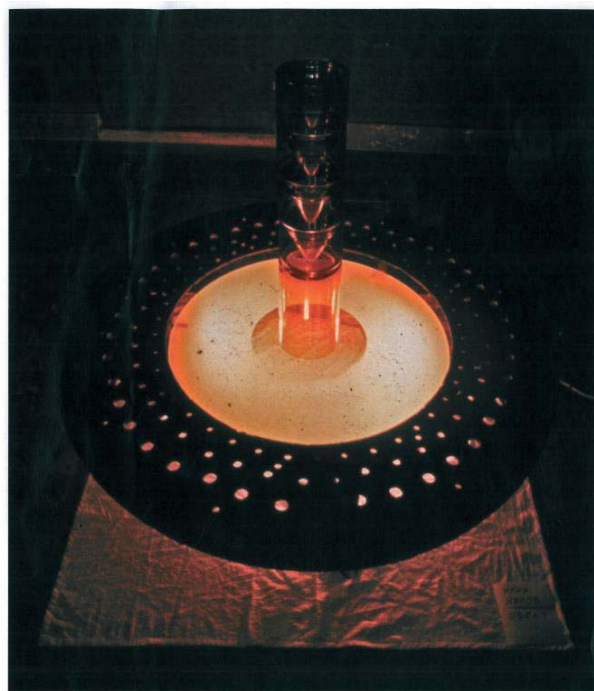
това, водата, въздухът и светлината влизат в игрово взаимодействие и т. н. Динамиката и богатството на формите са тези характеристики на „живота“, благодарение на които този концепт се включва в общото игрово поле на инсталацията.

В работата на И. Янков се наблюдава сливането на научно-биологичния модел на спиралата и присъщото на него интелектуално съвършенство (ср. в математиката понятие за красивото решение) със символиката на този универсален образ, а също така и с физическите особености на конкретното живо същество – делфина и неговата вродена естетика.

Както вече отбелязахме, от гледна точка на новите художествени практики, светлинните инсталации на И. Янков демонстрират размиване на границите между визуалното изкуство и дизайна, тъй като от една страна те изпълняват практическа функция на осветителни тела, а от друга – са произведения на изкуството (инсталации, обекти) с изразено естетическо въздействие. Като цяло тази специфична хибридность не се отнася за другите творби на разгледаните варненски автори. Забележително е, че този типично постмодернистичен признак се съчетава със съвсем нетипичното за постмодерна подчертаване на естетическото начало. Така, например, по думите на автора, вечер, на загасени лампи, четирите обекта, осветени отвътре, са изглеждали „вълшебно“. В тази, както и в другите работи на варненския художник, естетиката излиза на преден план, като по-нататък в значителна степен оформя творческия път на художника. Ние можем да определим това като проява на неортодоксален постмодернизъм.

През 1989 г. И. Янков представя работата „Обект“ на изложбата „10 художници от Варна“. Инсталацията представлява кръгла конструкция от стъкло и метал, в която е вградено осветително тяло (ил. 3). На металния пояс са изрязани кръгли отвори, които можем да определим

като „запазена марка“ на художника (вж. другите работи на автора – ил. 4). Металната конструкция обрамчва стъклен диск, който покрива осветителното тяло, туширайки неговата ярка светлина със своята матирана повърхност. Върху неговия прозрачен център е поставена продълговата стъклена цилиндрична форма, състояща се от отделни цилиндри, като във всеки от тях има конус, обърнат с върха надолу.



ил. 3 И. Янков – „Обект“, 1989 г.

И. Янков избира такива универсални, архаични и многозначни елементи и начин на тяхното взаимодействие, притежаващи голям семантичен потенциал, което се реализира в инсталацията. Сред тези елементи и композиционни похвати се открояват: геометрични форми (кръг, цилиндър, конус, триъгълник), наличието на източник на светлина, концентрична композиция. Тяхната системна актуализация предизвиква преди всичко следните асоциации: **техничко-космически** (летяща чиния / НЛО и / или космодрум с готов за старт космически кораб), **астрономически** (инсталация като модел на

Слънчевата система), **архитектурни** (древни сакрални предмети и / или култови съоръжения; футуристична сграда или нейн макет), **архетипични знаци** (слънце, огън, огнище). Подреждането им зависи от възприемащия субект, включително и от анализатора.

Кръглата форма на обекта, осветена в средата, както и начинът му на експониране (потъващата в мрака творба създава впечатление, че тялото виси във въздуха), поражда асоциации с **летяща чиния** и по-общо – с НЛО. Предполагаме, че самото название – „Обект“ (освен определяне на тип творба) – съдържа намек на НЛО (неидентифициран летящ **обект**) и по този начин подкрепя технико-космическата интерпретация на творбата като едно от многобройните ѝ тълкувания. Съчетанието на кръглата метално-стъклена и осветена отдолу конструкция с вертикалния цилиндър наподобява готова за **изстрелване космическата ракета на нощен космодрум**.

Комбинацията на доминираща кръгла форма със светлина създава визуална метафора на **Слънцето**, смятано от древните за сакрално небесно тяло: „Емблеми на слънцето са кълбото, дискът, концентричните кръгове.“ [4]. В тази връзка напълно логични и адекватни на творбата изглеждат нейната астрономическа и архитектурна интерпретации. Така, осветителното тяло в центъра и трите обръча с кръгли отвори могат да бъдат окачествени като **Слънцето и орбитите на планетите в хелиоцентричната слънчевата система**.

Една от първите архитектурни алузии, провоцирани от обекта (преди всичко от цилиндричната му част), е тази за **футуристичните сгради**. При съчетанието на хелиоцентричната композиция и вертикалния цилиндър ние получаваме модел на **архаично култово съоръжение** (светилище, капище, езически храм) **със свещен негасим огън и / или идол вътре**. Подобни съоръжения са открити при древните славяни, почитали Слънцето като

„източник на живота, топлината и светлината“ [5]. Топлият червеникав цвят на светлината, излъчвана от обекта, а също така повторението на слънчевия символ в трите концентрични кръга затвърждават визуалните паралели със Слънцето, а също така с огъня и огнището. Да добавим, че 3 е сакрално число, свързано със Слънцето [4].

В рамките на митопоетичната трактовка на инсталацията ще обърнем внимание на **огъня и огнището**. Установено е, че огнепоклонничеството заемало първостепенно място във всички индоевропейски религии [4]. Огънят „е една от основните стихии на мирозданието“ не само при славяните [5]. Това е архаичен универсален символ, възприеман като най-нереалният от четирите елемента – вид междинна форма на материята и духа. Подобно на редица други митологизирани стихии (вода, въздух, земя), **огънят** има двойствено значение – положително и отрицателно [5]. В инсталацията на И. Янков се реализира позитивното значение на огъня като „стихия на пречистващия пламък, носещ светлина и топлина и възплаващ творческо и активно начало“ [5]. Актуализацията на първите три значения не се нуждае от коментар, но реализацията на последните две изисква доказателства. Според нас, градивното и динамичното начало на огъня се приоткрива преди всичко при технико-космическата интерпретация на обекта. Космическата ракета или друг ръкотворен летящ обект възплават съзидателната енергия на човека или друго разумно същество.

Ако премахнем цилиндричното тяло, останалата част на обекта веднага заприлича на газов котлон, т.е. на **профанный вариант на сакралното огнище**. Това е единствена иронична асоциация. При промяната на контекста, т. е. на пространството, обкръжаващо инсталацията, може да се актуализира присъщото на огнището противопоставянето на „своето, усвоеното, човешкото“ и „чуждото, неусвоеното и

природното“ [6]. Това се наблюдава при изключването на лампите в залата, което наподобява познатата на всички ни ситуация, когато вкъщи е светло, уютно и спокойно и т.н., а навън е тъмно, неприветливо и опасно. В случая се активизира архетипичната опозиция вътрешно пространство (къща) – външно пространство (двор и т.н.).

Ще се върнем към семиотиката на геометричните форми и тяхната реализация в обекта. Към отбелязаната вече соларна **символика на кръга** в тази инсталация, ще добавим използването на сакрални и естетически качества на тази геометрична фигура, известни още от древността. Така, например, е установено, че кръгът означава съвкупност, съвършенство, единство и вечност [7], а за неоплатонците той е възплъщение на Бога и неограничения център на космоса [7]. Друга геометрична форма и едновременно многозначен сакрален символ, използван от И. Янков, е **конусът**, образуван от завъртането на **триъгълника** покрай неговата ос. Триъгълникът е двойствен сакрален символ [7]. Обърнат нагоре той означава огън, мъжкото начало, свързано със Слънцето, а обърнат надолу представлява женски лунен символ, водата, плодовитостта и т. н. [7]. Отчитайки ключовата роля на соларната символика в тази инсталация, можем да предположим, че използването на конуса / триъгълника е продължение на тази актуализация, независимо от това, че конусът е обърнат надолу (т. е. **отговаря на архетипичния женски лунен знак**).

Прозрачността на стъклото и отблясъците на „лампата“ върху него усилват естетическото и в същото време мистичното въздействие на творбата. И. Янков добавя и няколко малки кръгли отвора по периферията на орнаментирания пояс, които разчупват ритъма на „графиката“, както той нарича трите „пръстена“ и дават път на светлината. Според нас, използвайки думата „графика“, художникът

подчертава едновременно и тяхната естетическа роля.

Както и в предходната инсталация, многозначността се постига чрез наслагване на няколко пласта, обединени от ключовите за автора концепти. Това са емблематичните образи на древните и съвременните човешки постижения (космически ракети, архитектурни съоръжения) и заложените в тях универсални символи („Вселената“, „Слънцето“, „огъня“, „огнището“ и т. н.), представени от техните геометрични и светлинни знаци. Съзнателното използване на архетипите или тяхната интуитивна и случайна „реанимация“ са типични за постмодернизма. Обаче, за разлика от постмодернистичния хаосмос, И. Янков създава смислово и естетически завършени творби, които допускат разнообразни, но в същото време непротиворечиви трактовки.

С инсталацията **„Пътят на светлината“** И. Янков участва в изложбата „Вар/т/на и компания“ през 1999 г. в ГХГ „Б. Георгиев“ Варна. Творбата представлява стъклен правоъгълник върху постамент с формата на куб и няколко огледала на пода до него (ил. 4). Инсталацията предизвиква алюзии не само за древна стела, но и за авангардни (супрематични и др.) композиции (вж. по-нататък).

Посоката на анализа е подсказана от названието на творбата, което съдържа два ключови за нея концепта – **„път“** и **„светлина“**. Пътят е универсален културен символ и една от основните категории и образи в световните религии и философско-религиозни учения, като например в даоизма, където дао се превежда като „път“. В инсталацията на И. Янков се актуализира християнското разбиране за пътя като метафора на Христос Светлината също се отнася към културните универсалии. В славянската народна традиция тя е „въплъщение на световния ред (ср. бяла светлина), красотата, истинността и правдивостта“ [5]. Тази представа е значително повлияна от християнството, където светлината е „символ на духовна

истина и святост“ [8]. Ще проследим концептуализацията на „пътя“ и „светлината“ в инсталацията на варненския художник.

Показателен е изборът на **материалите за инсталацията** (стъкло, лупи и огледало („производни“ от стъклото)). Той е продиктуван не само от физичните им свойства, но и от произлизащите от тях семиотични характеристики. Качества, като прозрачността на стъклото, оптичните свойства на лупите, отразителната способност на огледалото и др. притежават голям семиотичен потенциал, който позволява да актуализират семантиката на светлината и нейното движение (пътя) в цялата им философска дълбочина. Да отбележим, че самият И. Янков посочва именно **прозрачността на стъклото** като изразител на основната авторова идея. Тази характеристика на стъклото, позволяваща да пропуска само светлината в инсталацията придобива символично значение, свързано с духовните измерения на човешкия път (чистота, истина, висока нравственост, хармония и т. н.). Освен това, връзката „стъкло – светлина“ символизира светлината на Исус Христос, която прониква в душите на хората.

Друг по-сложен и по-загадъчен елемент са **четирите реда лупи**, вградени върху стъклената стела. Лупата има специфични оптични свойства – тя може да увеличи образа на обекта и даже да го обърне [9]. За адекватно възприемане на изображението решаваща роля играе точно избраната дистанция на наблюдателя. Тези свойства на лупата в инсталацията на И. Янков придобиват знаков характер: тя се превръща в метафора на осмислянето на изминатия житейски път и отделните събития, персонажи, детайли и т. н. в него. С оглед на семантиката на светлината и пътя (нагоре, към Всевишния), лупите, които имат форма на полусфери, могат да бъдат интерпретирани като небесни тела, а цялата стела, съответно, като небе [10]. В връзка с това ще отбележим, че в своята

инсталация, посветена на американската актриса Мей Уест, Салвадор Дали използва линза, която помага на зрителя да я възприеме като едно цяло, т.е. като лицето на М. Уест [11].

Това предположение се подкрепя от семантиката на червената линия, която се спуска надолу по стелата и в края се раздвоява във формата на триъгълник или стрелка. Според И. Янков **червената линия** е нишката между времената и събитията, метафора на житейския път. Тя провокира асоциация с известната библейска метафора, включваща няколко значения, от които, според нас, се реализират следните: Божието водителство [12]; връзката на небето със земята, на Бог и хората [13]; самият Христос, с когото започва сътворението на света и ще завърши човешката история; кръстният път на Спасителя; неговата кръв, пролята на Голгота. Последните две значения се актуализират и чрез триъгълниците-стрелки, които могат да означават, както посока на движение (път), така и погледнати от разстояние, капки кръв, символизиращи страданията на Спасителя. Символно-алюзивното значение на червената линия е неразделно с визуално-естетическата му роля като смислов център на композицията.

Строгата геометрична форма на лупите и тяхната повторемост в комбинация с червената линия и триъгълниците-стрелки придават на обекта декоративен характер и се асоциират с български народен орнамент. В същото време И. Янков избягва идеалната симетрия, присъща на традиционния орнамент, като в края на стъклената плоскост вгражда още една лупа и по този начин привнася динамично начало в композицията. Същата „раздвижваща“ роля, според нас, играят и червените триъгълници-стрелки. Да отбележим, че червената линия фигурира и в другите работи на художника, т. е. представлява един от значимите за него образи.

Следващият елемент на инсталацията са **огледалата**. Върху едно от тях е монтирана стъклената стела, което зрително я удължава и отразява светлината от прозорците и прожекторите. На пода, до постаментта художникът поставя още 4 огледала, отразяващи обекта и част от залата. По този начин инсталацията придобива ново, виртуално измерение. Включването на огледалата разширява естетическо-визуалния и смисловия диапазон на инсталацията благодарение на голям семиотичен потенциал на огледалото, използван в словесно, изобразително изкуство и архитектура. В сравнение с живописиста [14] и интериорното оформление на сградите (дворецът Версай – XVII в.) скулптурата значително по-късно се обръща към възможностите на огледалата. Сред новаторите в тази област през втората половина на XX век е вече споменатата немска група “ZERO”, както и Салвадор Дали, който също е използвал огледала в свои инсталации.

Огледалото като универсален културен знак е обект на сериозни хуманитарни изследвания, преди всичко от страна на семиотиците [15]. За съжаление, многобройните значения на огледалото в тези анализи са изведени главно в случая на вертикалното (най-често фронталното) положение спрямо отразения в него обект, т.е. не се отчита ситуация, когато огледало е разположено хоризонтално по отношение към обекта, както е в нашия случай, или пък заема някаква друга позиция. Между другото, новите художествени форми (инсталация, обект и т. н.) позволяват да се използват не само едни или други позиции на огледалото, но и неговите възможности като „материал“ (вж. например „Огледалния пръстен“ на френския автор Арнолд Лапиер).

Инсталацията на И. Янков е една ярка илюстрация на тези промени. Разположените хоризонтално, при това на две нива, стъпаловидно, огледала отразяват стъклената стела индиректно. По този начин се получава не типичното за

огледалото „удвояване“ на обекта, а неговото перспективно отражение – проекциите зависят от гледната точка на зрителя. Подобен начин на композиране на огледалата, както и тяхното разположение в две хоризонтални посоки и стъпаловидно, не само затвърждава семантиката на пътя и светлината, но също така я обогатява.

Какви семиотични характеристики на огледалото се актуализират в инсталацията на И. Янков и как те се вписват в общата ѝ концепция? Сред тях ще назовем функцията на огледалото като „граница между земния и задгробния свят“ [16], неговите познавателни, ценностни [17] и прогностични способности [18]. Всички те са свързани, както с човешкия живот, така и с неговото религиозно (в случая християнско) измерение.



ил. 4 И. Янков – „Пътят на светлината“

В инсталацията „Пътят на светлината“ най-важната отразяващата способност на огледалото се реализира в индиректното и многоаспектно отражение на стелата и червената нишка, символизираща човешкия път и път на Спасителя. Възможно е, че по този начин се изразява сложността на самия път, допълнително засилена с помощта на стъпаловидно разположените огледала (стълбата като път към небето, един из символите на страданията на Христос).

Разположението на огледалата и от двете страни на куба разширява отражението на стелата в двете посоки, което според нас има знаков характер. Като отправна точка в тези съждения ще се възползваме от думите, казани по повод мотива на огледалото в европейската живопис: *“Образът на огледалото е важен конструктивен елемент от композицията и разкриването на образа на човека и времето.”* [18] (курсивът е мой – И. Д.). В инсталацията „Пътят на светлината“ огледалото е призовано не само да отрази трудността на житейския път и неговата християнска проекция, но и да свърже неговото времево съществуване в сегашно, минало и бъдеще, за което говори и самият художник. Именно тези функции на темпорална връзка изпълняват хоризонтално разположените огледала. Във връзка с библейските алюзии ще се обърнем към Светото писание, където *„Отразяващото огледало е символ, характеризиращ начина, по който вярващите виждат духовните, вечни истини – или истината за Христос и Неговото дело.“* [8]. Огледалото е метафора за *„святостта и покоя на небето“* [8]. Следователно, огледалата създават, както визуалната и естетическа, така и семантичната дълбочина на „пътя“.

Използването на **белия куб** за постамент е в синхрон със строгата геометрия в творбата, като в същото време ѝ придава визуална тежест. В контекста на тази инсталация кубът възвръща символичните си значения на вечност и съвършенство.

Минималистичният език на творбата, изграден от геометрични форми, има концептуален характер и стилистически кореспондира с работата „Картаген“ на В. Начев, изложена в съседната зала. Показателно е, че в инсталацията „Пътят на светлината“ И. Янков използва образите и стилистиката на по-ранната си работа „Обект“ (ил. 3), представена на изложбата „Десет художници от Варна“ (1989 г.). В случая се наблюдава типичното за постмодернизма автоцитиране. Тук ще добавим, че И. Янков продължава да използва художественото стъкло като основен материал в своите обекти и инсталации до днес.

В инсталацията на И. Янков се актуализират, както древните форми (стела) със следи от техните функции, така и редица знакови черти на авангарда. Сред тях са геометричните форми (правоъгълник, кръг, триъгълник, куб) и стъклото, което е един от главните материали в конструктивизма. Освен лаконичните геометрични форми на Константин Бранкузи, оказал влияние на И. Янков, можем да посочим образци на руския авангард (футуризм и супрематизъм), в особеност триизмерните модели на прочутия експериментатор Ел Лисицки (т. нар. проуни).

В заключение ще отбележим какво точно в творбите на И. Янков има отношение към новите художествени практики, в какво се проявява тяхното творческо възприемане, позволяващо да говорим за художника като изразена артистична индивидуалност и т. н. Преди всичко трябва да посочим, че И. Янков **експериментира в междинното поле на инсталацията и обекта** (които при това не винаги могат да бъдат диференцирани), от една страна, и **дизайна** – от друга. Този синтез може да бъде определен като постмодернистичен. В същото време художникът **никога не прекрива границата между изкуството, дизайн и живота**. Неговите инсталации и обекти винаги се идентифицират като художествени творби, на които е присъща

многослойност и многозначност. Както и при другите варненски експериментатори, освен повърхностния, очевиден пласт, те имат **интертекстуално измерение.** Авторът се обръща главно към **културните универсалии (езически и християнски), представени абстрактно, във вид на геометрични форми.** Друг източник на неговата интертекстуалност е **естетиката** вътре в самите инсталации или обекти, така и в цялата им съвкупност. Това може да бъде окачествено като проява на постмодернистичното **мултиплициране на образите.** Работите на И. Янков са **чужди на постмодернистичната ирония или гротеската.** В противоречие с постмодернистичната естетика той създава хармонични, естетически издържани творби, демонстриращи висок професионализъм. Трябва също да отбележим, че К. Бранкузи, който е любим автор на И. Янков, в произведенията си също използва ефекта на отражението, но не чрез огледало, а с полиран бронз.

Литература:

1. <http://revistaarta.ro/en/about/> 12.09.2018 г.
2. Орлов, С., Ал. Теория вихревой гравитации и сотворения вселенной. - В: <http://www.sciteclibrary.ru/rus/catalog/pages/7651.html> , 16.09.2018 г.
3. Вуд, Ф. Гл. Морские млекопитающие и человек / Marine Mammals and Man / Пер. с англ. А. А. Щербакова. Под ред., предисл. А. С. Соколова. Л., Гидрометеиздат. 1979, с. 24.
4. Приор, Ж. Универсалните символи. Ловеч, 1993, с. 105.
5. Топорков, А., Л. Огонь – В: Энциклопедический словарь. Славянская мифология. Научные редакторы: Петрухин, В. Я., Агапкина, Т. А. и др. Москва, 1995, с. 284, 349.
6. Стойнев, Ан. Българските славяни. Митология и религия. Народна просвета, 1988, с. 110.
7. *Тресиддер*, Джек. Словарь символов. – В: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/218.php , 23.09.2018 г.

на авангарда. Съчетанието на архаика и авангард е доста **органично и добре структурирано.** Това се изразява, според нас, в условните, геометрични форми на използваните архаични символи и „геометричността“ на авангарда. Показателно е, че повечето от тези форми се повтарят в различни варианти, както

8. Речник на библейските символи. Съставител: проф. Н. Шиваров. София, 1995. 161, 172.
9. Виж повече във: Хендель, А. Основные законы физики. Москва. Физматгиз. 1959, с. 284 .
10. Вж. научни, религиозно-митологични и поетични изрази, включващи понятието „сфера“ като синоним на „небе“: „небесна сфера“, „музика на сферите“ (идващата от Платон) / “музика на небесните сфери“ като вселенска хармония и космическа музика и др.
11. Творбата се намира в театъра-музей на Дали във Фигерес (Испания). – Вж.: <https://www.salvadordali.org/en/museums/dali-theatre-museum-in-figueres/the-collection/>
12. Из. 13:21
13. Бит. 28:12; Йн. 1:51
14. Огледалото в живописата се използва при създаване на автопортрети и като мотив с алегорична, символична или друга функция.
15. Вж., например класически трудове по тази проблематика: Eco, Umberto. *Mirrors.* – In: Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language.* Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 220 – 226; Левин, Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект. – В: Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам, XXII. Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 831. Тарту, 1988; Столович, Л. Н. Зеркало как семиотическая, гносеологическая и аксиологическая модель. Тарту, 1998.
16. Толстая, Св. М. Зеркало. – В: Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Москва, Эллис Лак, 1995, с. 195.

17. Столович, Л. Н. Зеркало как семиотическая, гносеологическая и аксиологическая модель /Л. Н. Столович // Зеркало. Семиотика зеркальности / Тарту: Тартуский университет. 1998, с. 45.

18. Вж., например, използването на огледало в коледните гадания при неомъжените млади жени. – Стоилович, Цит. съч., с. 195 – 196, с. 49.

За контакти:

Д-р изк. Ирена Димитрова

Дирекция „Култура и духовно развитие“,

Община Варна

Тел.: 0898953448

E-mail: irena19@abv.bg