

Творчеството на Дечко Узунов и неговото присъствие в художествения живот в България правят възможно обсъждането на важни въпроси на писането за изкуство днес. Къде и кой съхранява паметта - предметна (произведения), визуална (репродуцирани и тиражирани образи), текстова (биографии, критически текстове) - опора за все по-проблематичната като назоваване история/истории на изкуството?

Какви са възможностите за изследователски текст: естетическата стойност, културният контекст, формалният анализ, иконографията или по-широкият обхват на културни изследвания? През този богат на конкретност случай мога да търся особеностите на принадлежността към по-скоро възприемаща, отколкото пораждаща култура (периферия/център) или последиците от смяната на политически и културни ориентации. Да ориентирам текста към модерното изкуство и неговите истории - как/дали изкуството в България от първата половина на XX век и активна негова фигура като Дечко Узунов се възприемат като част от история и коя точно. Да следвам актуалния дебат за „след края“ на историята на изкуството, включвайки в него и необсъжданата положеност „извън“ историята/историите.

Дечко Узунов влиза в художествените събития още в началото на кариерата си, втората половина на 20-те години на XX век, и се задържа там до края на своето творчество близо шест десетилетия по-късно. През всички тези години той е в центъра и на изложбеното изкуство, и на институционалните структури. Работите му са свързвани с различни тенденции и стилове.

В центъра на моя интерес са художникът и произведенията, биографията и интерпретацията, през паметта и забравата. Но това е интерес също и към самите механизми на запомняне и забравяне в културната среда и институции. В усилието да се изяви толкова близък опит ще се очертае и разграничи практикуването на памет и забрава днес.

Избирам паметта и забравата, хранилищата на паметта и пропукванията на забравата като ориентир, за да се опитам да разполага изследването извън/преди/след написаните биографии, истории, интерпретации.

Хранилища на паметта 1 - Биография и памет

Биографичният подход би бил напълно уместен. Централната позиция на Дечко Узунов в разказа за художествените събития и изкуството в България не означава наличие на документи и изследователски текстове. (Без да забравям, че биографията не е сбор от факти, чието влияние върху работите на художника би могло да се измери.)

1. Биографията в устните разкази

Голяма част от знанието за художника и творчеството му се уповава и разчита на паметта и устните разкази. Повечето текстове за него се позовават изцяло или отчасти на разкази на самия Дечко Узунов. Такава е първата монография за художника от Ненко Балкански¹. Преразказаните събития преминават от един текст в друг, отливат се като първа част на всички статии за ретроспективните му изложби от 1969 г. насам.

Образите на родителите (търговец на бои и учителка), историята на талантливото дете - „първата изложба“ (рисунките, окачени на въжето за пране), нарисуваният на дъската кон, по който другите деца трябва да се учат², визуалната впечатлителност - „Дървета, цветове, птици - всичко това ми правеше силно впечатление и очите ми бяха все нататък“³ (1984 г.), мечтателност - „дете от Казанлък, което слиза по дървените стълби с огледало в ръце. Краката са му на земята, а очите - в огледалото, през което гледа облациите...“ (1983 г.), разсеяност - „И аз, разсеяният Дечко Узунов, като ме попиташе учителят за какво се говори, често не можех да отвърна“⁴ (1984 г.) - спомени, стилизирани в многократното им преразказване до неотменни (логични) моменти от житието на твореца в неговата изключителност. След това напускането/преодоляването на границите на своята и изпитанието сред чуждата в широтата си културна среда - Мюнхен, Париж - „И когато заминах после за Мюнхен, вратата съвсем се отвори“. Галериите, учителите - „Ако трябва да говоря за истинските си учители, то техните картини висяха по стените на художествените галерии в Мюнхен, където учех, Виена, Париж, Амстердам“⁵ - и т. н. с имена на чуждестранни, но също и на български художници.

Изказванията на художника изграждат мита за неговото дълголетие и вечна младост. Представянето на собствения живот като проекции на няколко епохи. „Моят живот е минал през три етапа на човешката цивилизация. Помня газеничето в родната си къща. Видях ослепителната електрическа крушка, видях чудото на парната машина и на самолета. Сега живее в ерата на космонавтиката и атома“ (1982 г., повторено 1983 г.)⁶.

Той избира за себе си статут на „очевидец“ и „мъдрец“, неоспоримото право да бъде „тълкувател на своето време“⁷ (1982 г.).

Сътворява сентенции, които усилват внушението за дълголетие и вечната младост - „за миналото съм стар, за бъдещето съм млад“⁸ (1983 г.), над това изречение настоява и то е изведено като заглавие на негово интервю.

Към образа на „старческата мъдрост“ и „духовната младост“ е добавена задълбочеността. „Знаят, че съм винаги усмихнат, винаги дружелюбен. Че обичам вицовете, обичам да се шегувам. Не знаят обаче, че в същото това време дълбоко се замислям. И това обикновено остава скрито. А скритото се проявява тук-таме в моите работи. За онзи, който не може да го усети и да го види, разбира се. Много искам да наблегна на този контраст“⁹ (1983 г.). Тайната на таланта се проявява в работите. Тя сякаш е скрита вътре и недостъпна отвън. Важен е и митът за „магията“ на сътворяването - „В самия процес на рисуването с мен сякаш става нещо необяснимо, нещо в мен и извън мен едновременно - влизам в картината, все едно нестинарка в жаравата“¹⁰ (1984 г.).

Дечко Узунов посочва онова, което го подкрепя като въздействие, но също и въздействия върху зрителя/критиката как да възприема картините му: „Микенската скулптура и пейзажът със своята атмосфера ми подеистваха силно“¹¹ (1934 г.), или: „Аз в последните си работи, които могат и на пръв поглед да изглеждат като живописни абстракции и в които вкарвам понякога на едно място няколко свята, без да си противоречат, се връщам към детските си сънища. (...) Сега разликата е в това, че виждам земята и хората отгоре или както вие, критиците, наричате това - от птича перспектива“¹² (1983 г.).

Авторът проектира представа за пълнотата на своята реализация - заявява, че е доволен от съдбата си, обществено признат и популярен. „Толкоз много популярен даже, според някои. Туи винаги ме е озадачавало“¹³ (1984 г.). Дали сериозността и единството на тона не са най-сетне разколебани?

В гласа на художника спомнянето е същевременно конструиране на история, на възглед за акта на представяне и за акта на възприемане. „Има, разбира се, различни картини - големи картини, с голямо съдържание; има картини основно познавателни; други са документални; трети - исторически. Има обогатени с естетика, с култура (...)“¹⁴ (1984 г.).

Гласът на художника сякаш отменя обременяващото очакване към художествения критик/историк, като представя конструирането и интерпретирането вместо него.

Колкото по-близо до съвременността, толкова по-често се срещат формите на интервюто и на спомена. Защо тези форми са по-достъпни и възможни за отбелязване на изложбите от критическото писане, което да интерпретира? Реконструирането/рецепцията на творческия акт/творба се явява единствено в гласа на художника. Липсата на други разкази означава ли разколебаване на статута на критиката през 80-те години на ХХ век - загуба/изоставяне на властовото присъствие и затруднения да усвои интерпретационното? В случая с Дечко Узунов невъзможността в това междинно състояние е усилена и от убеждението за критическа недосегаемост на творчеството на доайена.

Художникът удвоява визуалния образ в словесен. Назовава периодите на творчеството си - всичко онова, от което критикът/историкът би имал нужда, за да подреди/сътвори една (неговата, на Дечко Узунов) биография - „Преди години аз започнах с вертикални композиции. (...) След вертикалните композиции дойдоха образите на българките, голите тела и накрая хоризонталните акварели. Едно пространство, изградено с три-четири удара на четката - това не е пейзаж, това е вече пространство“¹⁵ (1984 г.).

Най-сетне внушението за цялостност и единство на творчеството, обединено от „светлината“ и „мисълта“ - „И аз не знам какво е. Друго измерение. Но мисля, че то сродява картините ми - предишните (някои от тях бях вече забравил) и по-новите, всички изглеждат свързани, цялостни“¹⁶ (1984 г.).

Позицията на критика (интерпретатора) е обезсилена, сведена е до запис на гласа на художника във формата на интервю. Собствената позиция - автор на собствената си биография, тълкувател на картините си - укрепва с времето. През 80-те години на ХХ век Дечко Узунов уверено я утвърждава.

Отношението към съвременното нему изкуство, критически съждения и дори откъслечи от исторически структуриран разказ - „То (българското изкуство, б. а.) е европейско изкуство. Ние сме под влиянието на Запада. Известни художници се мъчат, на основата на нашата стара традиция - особено в иконописството - да създадат един по-наш, по-български характер в творбите си. Но това е една проблема твърде мъчна“¹⁷ (1939 г.). Дечко Узунов пише статия за иконния образ в съвременността по повод конкурса, уреден от Светия синод¹⁸, за получаване от художници на право за изписване на икони (1929 г.). В кратък текст той набелязва различията между „полунатуралистичната икона“ на „малките руски иконописци“ и

„византийската икона, по която са се учили и нашите зографи“, между позицията на съвременния художник и на някогашния зограф майстор, между иконата и картината - „иконата не е картина“, тя има „ясна, определена цел“, стилът не е академичен, „школски“, а с „ясна“, „своеобразна форма“ и „мистична линия“. По отношение на стила и формата изказването е неясно и недостатъчно - не достигат понятия от един формализиран език на историята на изкуството: например декоративно, абстрактно, или линеарно и живописно, плоскост и дълбочина (по Вьолфлин) и т. н. Ясна е целта на изказването - авторът се включва в създаването на съвременни норми и в края заявява, че „поставената задача е изобщо задача на родното ни изкуство“. Можем да разчетем настояването да се следва традицията на византийската икона в съвременното „родно“ изкуство.

Художникът прави изказвания за мястото на гържавата в художествения живот. Лошото материално положение на художника в България влияе върху (не)зрялостта на изкуството и върху жанровата му структура (правят се пейзажи, а не многофигурни композиции). Изказва се за международните контакти - „По този начин ние влизаме в общение с чужди среди и можем правилно да преценим тяхното художествено разбиране“ (1940 г.), за ролята на приложните изкуства и т. н., заемайки критическа позиция спрямо контекста. На места прозвучава дидактически тон - как трябва да се организира художественият живот.

Този тон прозвучава и в изказванията как да се живописва, що е „родно“, как да се гледа картината и какво да бъде отношението към автора.

„Критикът трябва да обича автора, за когото ще пише“¹⁹ (1983 г.); „Критикът трябва да обича един художник и тогава да го критикува“ (1984 г.). Отношението към критиката е заявено определено. „Най-големият критик не е пишещият критик. (...) Най-големият критик е времето“²⁰ (1983 г.). Художникът преодолява авторитета/отсъствието на съвременната му критика, противопоставяйки мита за „времето“. Но кой и как ще актуализира присъствието му във времето? То самото (?) или различните интерпретации на образи?

Критикът се появява в модерната култура като фигура, която съдейства за разделянето на автора от неговата творба. Той е овластен да определи кое е художествено и кое не е, да наложи една или друга интерпретация на творбата. „Критикът утвърждава могъществото си, интерпретирайки творбата по такъв начин, че авторът изглежда по-скоро ефект от интерпретацията на критика, отколкото причина за творбата“²¹.

В България съществуването на институцията художествена критика е моментно и несигурно - през целия XX век тя или е в процес на формиране, или ѝ се отнема пространството (властово и медийно), а през последните години осъзнава своя край като институция, преди да е преживяла присъствието си.

Дечко Узунов сякаш интуитивно разбира тази ситуация. Художникът отхвърля авторитета, властовото присъствие и едновременно изявява недостатъчността на институцията художествена критика и история на изкуството у нас, стреми се да поеме и тяхната роля - спрямо собственото си творчество, но също и спрямо българското изкуство и художествен живот - „(...) ние имаме една културна публика, с доста правилна преценка. Художествената критика обаче избързва понякога, като преценява или отрича талантите“²² (1939 г.). Дечко Узунов не споменава името на нито един български критик или историк на изкуството. Не споменава и чуждестранни. Позоваванията му са не върху текстове, а върху образи - произведения на изкуството. Произведението в предметното си съществуване, а не интерпретацията му.

Кои български художници харесва?

Дечко Узунов пише неголям текст за книга за Ненко Балкански (1959 г.), статия - спомен за Никола Маринов (1961 г.), отзив за дипломната работа на Галин Малакчиев (1961 г.), критическа статия за живописца на Светлин Русев (1963 г.). Отличава ли се писането му от критическите текстове на неговото време? Езикът и реториката по-скоро изглежда да се доближават до тях, да търсят в тях образци. Формата в критическия текст е първо лице множествено число (ние) - според съвременната му норма. Текстове са за художници, които харесва.

През споменаваните имена могат да се разчетат художествените предпочитания на Дечко Узунов, историята/интерпретацията на българското изкуство, която той би пожелал - „Художници като Бенчо Обрешков, Вера Недкова, Васил Бараков са европейски имена. (...) Харесвам мисленето на Емил Стойчев, композициите на Светлин Русев, живописца на Георги Божилов, Иван Вукадинов, Енчо Пиронков, от младите - Милко Божков“²³ (1983 г.).

От какви позиции би могъл да се разглежда днес този списък от 1983 г.? Струва ми се, че основанията на този избор и изреждане отвеждат към формата и стила - не контекстуална, не иконографска / иконоложка история, а история на формите и стиловете на модерната живопис в България.

В изказвания с друг статут - обсъждане на изложба (стенографски запис) и интервюта - назовава имена на художници, които ценя, за да повлияе/да участва в определянето на конюнктурата, да заяви своя критическа йерархия.

Ситуационно важно е, че на обсъждането на ОХИ '62 говори за Стоян Сотиров и за Вера Негкова. Дълги изказвания, следени внимателно. Дечко Узунов съзнателно разколебава връзките между аргументация и мнения, неочаквано ни повежда в една посока, но с облекчение стигаме до други твърдения²⁴.

В частта от книгата „Гласът на художника“ липсват шегите и вицовете. Те не са били предназначени за запис, а за преразказване. Този друг глас присъства в едно неинституционализирано като текст пространство.

В своите изказвания - институционализирани (тиражирани) в публикуван текст или устни (и преразказвани) - Дечко Узунов коментира културната свобода на автора в модерното време, заявява (особено в късните интервюта) сътворяването на алтернативен свят, в който да изпита своята субективност и автономност спрямо средата.

Двете области на изказване са строго диференцирани - когато говори за запис, във формален контекст авторът рядко допуска двусмислието и иронията. Странното е, че „неофициалните“ изказвания на Дечко Узунов - легендарните двусмислия и вицове, често с политически смисъл - липсват в публикуваните спомени за него. Сякаш разделението между официално-представителното и неофициалното, което той поддържа, силно повлиява и на изказванията за него. Гласът на шегите и вицовете присъства като запис единствено в досието му в Министерството на вътрешните работи. (Дали изследователите на градския и политическия фолклор използват този източник?)

Спомените за Дечко Узунов са най-вече спомени за образцовия учител, за фигурата - опора и обединител в художествения живот. Творческият акт, наблюдаван, споделян, отсъства от спомените на приятелите.

2. Архиви и биография

В Централния държавен архив личният фонд на художника съдържа главно публикации за него. Писма и снимки са разпръснати по чужди фондове.

Архивите са обществено място, в което се съхраняват и предоставят за публично ползване документи²⁵. Обединеното управление на документални масиви, заявлението, че държавата е отговорна за документалното наследство, принципът на достъпност за публиката определят отношенията на властта и институцията на архивите.

Кои са онези качества/отношения, които придават на даден предмет статут на документ, на следа, по която може да се изучава историята? Според Оксфордски речник²⁶ първото значение на думата „документ“, от латински „docere“ - обучавам, е „урок, доказателство“. Документалните качества се влияят от контекста, от избора на история и възможността на предметните следи да я подкрепят или разколебаят.

В дома на художника стари ръкописи, снимки, рисунки, проекти, покани, формуляри са били недокоснати до днес. Могат ли те (някои от тях) да се превърнат в документи? Тези предмети, които „така обикновено и естествено“²⁷ са се възприемали в делничната среда, могат да придобият статута на документи - влизайки в общодостъпните държавно охранявани архиви и публикации - на възможна опора за изследвания. А останалите, които липсват? Задавам си и въпроса защо са се изгубили писма и лични бележки, съхраняващи интимния глас на художника, писма до и от близки хора - майката, сестрите, съпругите, защо липсват техни снимки? Може ли да се тематизира тази липса? Дали те не са важни за някакъв разказ?

Мрежа от отношения и мотиви прави (не)възможен статута на документ за определени предмети, влияе върху историята на художника, върху историите на изкуството. Конкретният случай се свързва с дебата за кризата на паметта, за отговорността и невъзможността да съхраним памет за всичко, за изчезналите знания.

Архивните фондове на институции - на Министерството на просвещението, Художествената академия, Министерството на вътрешните работи, Съюза на българските художници, Народното събрание - дават възможност за конструиране на социалната, политическата, институционалната биография на художника.

Архивите на Министерството на народното просвещение институционализират присъствието му в художествения живот до Втората световна война - художически сдрусения, журита, организирани на български изложби в чужбина и на чуждестранни в България.

Архивите на Художествената академия предлагат образа на студента и преподавателя - протоколи от комисии, журита, заседания, разменени официални писма.

Архивът на МВР и позоваването на него / цитирането му в публикации поставя етически въпроси, които сами по себе си могат да бъдат обект на изследване и имат определена актуалност. Възможно ли е да не се питаме за имената на докладвалите за Дечко Узунов, за отношенията в художните среди по това време? Избор на художника е да не допуска спомнянето на тези отношения в своя разказ - избор за забравя.

Дали документалните записи от архивите на МВР могат да имат някакво въздействие днес и дали то би имало отношение към историята на изкуството? Какъв е смисълът на тиражирането на угнетяващите неграмотно написани доклади на агентите под псевдоним? Те могат ли да бъдат основание за биография/ история и за каква?

Архивът на Съюза на българските художници е богат източник за обществената биография - Дечко Узунов най-дълго и плътно присъства в това централизирано художническо сдружение - като негов председател, член на управителния съвет, член на комисии и т. н. Подписи, протоколи от заседания, стенографирано обсъждане на изложби пазят следите от това присъствие.

Документът и архивът са основни опори за съвременното историческо писане - затова стават толкова важни за новата философия²⁸. Техническите новости обаче сякаш изпяват / налагат фундаментални промени, които философският дебат едва настига. В новите речници срещу „архивиране“ стои и „компютърен пренос на данни в по-рядко използван медиум-хранилище“²⁹. В компютърната памет данните се обособяват в „документи“. Решението за архивиране на данни, за тяхното класиране - в персоналния компютър или в компютърната система на обществена институция - става ежедневна рутинна дейност. Тези виртуални архиви могат да се допълват, променят, изличават. Различната ситуация разколебава и променя понятието за документ и неговия статут. Историческото писане се оказва пред необходимост от избор на философска позиция.

3. Институционализираната биография

Първата поява на Дечко Узунов в справочно издание е в Енциклопедията на братя Данчови от 1936 г.³⁰ с кратки сведения за художественото му образование и няколко негови творби. Определен е като „талантлив портретист“.

Справочните текстове от по-късно време представят най-педантично плана на общественото му присъствие след Втората световна война. В Енциклопедия България от 1996 г.³¹ е изредена впечатляваща поредица от заемани длъжности, постове, почетни членства. По подобен начин изглежда и автобиографията, предадена от художника в началото на 80-те на XX век години в Републиканския архив. (Вероятно в тази форма е била поискана.)

Не само в справочниците, но и в двете монографии³² за Дечко Узунов планът на частния живот сякаш не съществува. Невъзможно е да се научи за сестрите на художника, за неговите три съпруги, за живеенето заедно, срещите, разделите, приятелствата - сякаш те са неуместни в мита за твореца. Сведенията за раждания и смърт, женитби и раздели липсват и в устно предадените спомени. Налага се феминистка гледна точка - жените са споменавани в интервютата му само като обект за наблюдение и рисуване - „... обичам да гледам хубави жени“ (198?). Дечко Узунов прави портрети и на трите си жени, но не смята за важно да говори за тях.

Възможно е усилие за подробно животоописание (тип Вазари, Белори?). Но каква да бъде целта му? Може ли тази биография (животоописание) да бъде пример за „младите“ - като на успял („толкова популярен“) в България художник? През биографията - длъжности: председател на Международната асоциация на пластичните изкуства (AIAP), почетни звания, участия и награди в международни изложби (Международното изложение в Париж през 1937, Венецианското биенале от 1942, 1948, 1964; Есенния салон в Париж и т. н.) - се очертава присъствието на артиста и в международен контекст (важно да мислим в какъв точно). И в това отношение биографията на Дечко Узунов може да бъде образцова за художниците в България. Но моделите на Просвещението вече са изчерпани.

Алтернатива или по-скоро разновидност на повествователната биография е хронологията на живота (или живот в дати) - едно от предложенията в настоящата книга. Принудата за подбор на „фактите“ и в този случай прави невъзможна „нулевата“ интерпретация.

Интересът към образите днес сякаш трудно се свързва с интерес към биографията. Въздействието на образа е също и проекция на опита на зрителя в акта на възприемане. Да се измери влиянието на житейския опит на художника върху работите е невъзможно.

Темата за автора, поставянето на понятието „автор“ под въпрос стават актуални в новата критика от края на 60-те на XX век години насам. Есетата на Ролан Барт „Смъртта на автора“ от 1968 г. и на Мишел Фуко „Що е автор“ от 1969 г. с различните си позиции откриват широк дебат. Но дълго време той остава в полето

на литературата, на текста. За визуалния образ въпросът става валиден в по-широката рамка на темата за края на изкуството.

Смъртта на автора означава оповестяване на независимостта на творбата - освобождаването ѝ от свързаност с психологически особености, с политически, икономически, исторически, географски условия, определящи материалната среда. Произведението е извън контрола на автора. То въздейства или не в актуална ситуация. Но биографията описва контекста и е трудно да бъде отхвърлена. Без минимална договореност за контекста културното пространство би изгубило своята кохерентност и всеки текст би бил проблематичен.

Структурирането на този текст предполага още две части: Хранилища на паметта II - Памет за интерпретациите. Текст и образ (1. Институционализираната история на изкуството; 2. Художествената критика) и Хранилища на паметта III - Памет за образите (Репродуциране и тиражиране). В настоящата книга тези части са предложени като материал и структура („През погледа на критиката“ и „Галерия“).

Добавка

Да предположим, че не зная нищо за Дечко Узунев и неговата биография (трудно е!). Да застана пред една от картините му. (Как избирам пред коя?) Нека бъде от работите, които ме привличат най-силно. (Има и такива, които не бих искала да гледам.) „В кафенето“ - лицето на момичето, червените топчета на огърлицата, синята шапка, усещането за град - звучи по френски. Рагвам ѝ се. Толкова е необичайна! Къде и кога е правена? Защо не съм я виждала досега? Хвърлям бърз поглед на годината - 1925 г. След завръщането му от Мюнхен. За мен прави връзки с парижката школа - Уго, Руо. Един малък контекст вече присъства в постепенно формиращото се отношение между мен и работата.

Изоставила съм биографията и подвеждащата ѝ фактичност. Привлечена съм от (не)възможността на рецептивния подход. Моя опит/поглед към образа³³.

Дейвид Кариър в есето си „История на изкуството“³⁴ пише: „Дали ще можем някога наистина да фокусираме вниманието си напълно и изцяло върху изолиран материален обект? Навярно не, тъй като всяко възприятие въвлича правенето на сравнения с други артефакти.“

Съгласявам се с него.

Загържат погледа ми илюстрации на детски книжки от 20-те години на XX век. „Шарена книжка“ от Йордан Стубел (1929 г.). Корицата, почти квадратният формат. Рисуването в детските книжки е маргинално спрямо кавалетното изкуство - представяно в изложби, подлагано на оценяване от критиката. Тук територията е сравнително най-свободна от конюнктуре.

Започвам да разглеждам „Шарената книжка“. Илюстрациите са някак необичайни, изобретателни, създават настроение. Изкуството на книгата няма високия статут на кавалетната творба. С книжката общувам близко, интимно, държа я в ръцете си, разглеждам я дълго и многократно, рагвам ѝ се.

Книжката съдържа 28 стихотворения с черно-бели рисунки и 4 цветни илюстрации с акварел на отделни страници и с различна хартия.

Рисунките с туш и перо носят чувство за лекота и възторг от свободата на композирането им. Някои форми са само загатнати, означени с линия (с. 26, 30), в други случаи са използвани тушови петна и тонът на листа (с. 35). Линиите - тънки, сякаш формиращи мрежа - и черните петна, ленти, ивици са без нюанси.

Ритмизирани линии - следи от повтарящи се жестове (кърриците на облаците, с. 36 - снегът); римувани успоредици (с. 13 - лъчите зад облаците, с. 34 - мустачките, брадичката, метлата на снежния човек); засичащи се линии (с. 34 - оградки, шейна, прозорчета, коминчета, вратички). Разположени свободно, без рамка, малките синтетични рисунки в едно поле с текста в много случаи действат като пиктограми. Те сякаш са повлияни в абстрактното боравене с линия, петно, точка, ритъм от японската рисунка и гравюра.

Впечатлява ме усещането за пространство, създадено с няколко чертички и петна. Хоризонтът е нисък, линията му често описва окръжения силует на земята (цветята на с. 9, латинката и пчелата на с. 14, гядото, сякаш кацнал върху Земята, на с. 23, двата врабеца и зрънцето на с. 27). Художникът не се притеснява за перспективните построения, създава усещане за пространствена нестабилност, но не и за случайност.

Рисунките партнират на текстовете не като разказ, а като лаконичен образ (с. 10 - танцът на мушицата и комара, с. 20 - танцът на шуреца като гядо с тънки крачета и развят пътен черен пояс, с. 25 - врабчетата и облачетата от черни и бели петънца създават асоциация за музикални ноти).

Розово-сиво-черната тоналност, положена върху основния тон на листа, в четирите цветни илюстрации върху отделни листове от сива хартия звучи изискано. Художникът се отказва от по-ярка

цветност, смятана за подходяща при детската илюстрация.

В три от илюстрациите - Мечето с чадърче и Косът, Света Неделя и Рада, Свирчо избраната тоналност въздейства романтично-приказно. Рисунките надхвърлят като внушение текста. Розовата светлина пред устременото Мече; иконният образ на Св. Неделя сред розово-сиво-черните облаци и водните отражения на розовите краченца, ръчички и личице на Рада; фигурата на Свирчо в устрема на музиката, сред разлетелите се в две посоки гървета, и гребничките старици, изписани с тънки линии на хоризонта, ме увеличат в разглеждане и измисляне. При Тропчо текстът на И. Стубел дава повод за съпоставяне на два плана на рисуване: детската илюстрация и детската рисунка. Фигурата на момчето с гръб към зрителя, изрисуваната стена, сенките на детето и кучето върху стената, задават отношения между образи и пространства. Те представят шеговито и различния статут на визуалното - детските рисунки на стената (нежелани) и професионалната илюстрация в детската книжка, подражаваща на детския наивизъм (желана и привлекателна). Художникът се интересува от наивната, детска рисунка през различни периоди, в различен контекст, навярно с разлики в мотивацията. В илюстрацията към Тропчо този интерес е изявен в метафориката на пространственото композиране.

Когато в едно свое късно интервю Дечко Узунов казва, че свободата от късните му акварели се е проявявала и по-рано, си мисля тъкмо за ранните му детски илюстрации, за „Шарена книжка“. Художествената форма сякаш е най-трудно податлива, най-малко отворена за историческо интерпретиране³⁵.

¹ Н. Балкански. Дечко Узунов. Изд. „Български художник“, 1955.

² Интервю от Иван Тодоров. Творчеството е надежда. Сп. „Отечество“, 1984, бр. 200.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Разговор с Аксиния Джурова. В освобождението се ражда художникът. В. „Литературен фронт“, 1983, бр. 20.

⁶ Разговор с Николай Труфешев. „...И един лъч все нагоре“. В. „Земеделско знаме“, 1982, бр. 121; Разговор с Аксиния Джурова, цит. съч.

⁷ Разговор с Николай Труфешев, цит. съч.

⁸ Интервю от Виолина Кънева. „За миналото съм стар, за бъдещето съм млад“. В. „Народна култура“, 1983, бр. 52.

⁹ Интервю от Иван Тодоров. „А миражът все напред остава“. В. „Поглед“, 1983, бр. 47.

¹⁰ Интервю от Иван Тодоров. Творчеството е надежда. Сп. „Отечество“, 1984, бр. 200.

¹¹ Константин Петканов. При нашите художници - Дечко Узунов. В. „ЛИК“, 1934, бр. 10.

¹² Разговор с Аксиния Джурова, цит. съч.

¹³ Интервю от Иван Тодоров. Творчеството е надежда. Сп. „Отечество“, 1984, бр. 200.

¹⁴ Интервю от Иван Тодоров. „Най-съм горд, че съм българин!“. В. „Трудово дело“, 1984, 13 март.

¹⁵ В. „Народна култура“, 1984, бр. 8.

¹⁶ Интервю от Розалина Константинова. „Вярвам в безсмъртието“. В. „Учителско дело“, 1984, 14 март.

¹⁷ Ив. Павлов. Пред общата изложба на българските художници. В. „Вечер“, 1939, бр. 125.

¹⁸ Дечко Узунов. Конкурсет за икона. Сп. „Златорог“, 1929, кн. 1.

¹⁹ Интервю от Иван Тодоров. „А миражът все напред остава“. В. „Поглед“, 1983, бр. 47.

²⁰ Ibid.

²¹ Donald E. Pease. Author. In: *Critical Terms for Literary Study*. Edited by Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. The University of Chicago Press, 1995, p. 110.

²² Ив. Павлов. Пред общата изложба на българските художници. Цит. съч.

²³ Разговор с Аксиния Джурова. В освобождението се ражда художникът. В. „Литературен фронт“, 1983, бр. 20.

²⁴ Разговор пред картините в ОХИ'62. Сп. „Изкуство“, 1963, кн. 1 - 2.

²⁵ Началото на институцията е поставено по време на Френската революция (1789 г.). Вж. статията в: *The Oxford English Dictionary*. Second Edition. 1989. Vol. I.

²⁶ *The Oxford English Dictionary*. Second Edition. 1989. Vol. I.

²⁷ Ат. Нейков. Благородникът в изкуството. В. „Народна култура“, 1979, бр. 7.

²⁸ Мисля за Мишел Фуко (1926 - 1984).

²⁹ *Concise Oxford Dictionary*. Tenth Edition. Edited by Judy Pearsall. Oxford University Press, 1999.

³⁰ Н. Г. Данчов и И. Г. Данчов. Българска енциклопедия. С., 1936, с. 1565.

³¹ Енциклопедия България. Том 7. С., 1996.

³² Н. Балкански. Дечко Узунов. Изд. „Български художник“, 1955; И. Воейкова. Дечко Узунов. Изд. „Изобразително изкуство“, Москва, 1974.

³³ При образите (images), в сравнение с текста, съществува особеност, която през XVIII и XIX век е определяла специфичния статут на дисциплината „история на изкуството“. Става дума за предметния характер на „произведенията на изкуството“ (който се свързва и с музейната институция), за предметната „наличност“ на образите. След проблематизирането на „края“ на историята на изкуството тази особеност се превръща в съществено затруднение за новото писане. Сега думата образ / image е предпочитана пред „творба“, защото тя сякаш сваля „аурата“ на предмета - image можем да имаме и с репродукция или по интернет. Разколебан е предметът на разказа.

³⁴ David Carrier. *Art History*. In: *Critical Terms for Art History*. Edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff. The University of Chicago Press, 1996, p. 140.

³⁵ В сравнение с иконографския и семиотичния аспект. Вж. също: Hans Belting. *L'histoire de l'art est-elle finit?*, Editions Jacqueline Chambon, 1989 [Das Ende der Kunstgeschichte?, Munich, 1983], p. 113 - 114.