

*Гергана Табакова*

## МЯСТОТО НА ЖИВОПИСТА В ПРОБЛЕМА ЗА КОМПОЗИЦИЯТА НА КИНО КАДЪРА

*Gergana Tabakova*

## THE PLACE OF PAINTING IN THE PROBLEM OF CINEMA FRAME COMPOSITION

**Abstract:** I offer a glimpse at the essence of the visual arts, which is related to the conceptual and the visual constructions through which the image is constructed.

Although very different from painting, cinema, as a visual art, is influenced by it at a depth that is hard to imagine. I am taking into account the views of Sergei Eisenstein – one of the proponents of the formal theory of cinema, displayed in his theoretical works, as well as several of his films.

Changes in the visual arts that result from the advent of photography give new meaning and role of painting. Artists occupied in painting are beginning to look for new ways to solve the problem of three-dimensional space in a two-dimensional surface. In the time that cinema develops own language, it sets to itself similar tasks. At that moment, cinema turns to the familiar visual-artistic experience and its forms in order to construct its own imaginative language. Cinema, like painting, gives us the joy of looking at the form in which the correlation of the elements is sensed. Accordingly, in order to bring pleasure and meaning, this form is created in constructions that we know from the field of painting. Editing, the basis of cinematic language, is built by putting together frames that serve as building blocks of the film. In this capacity they are of utmost importance. It is frame's compositional organization, which at first takes place in a two-dimensional space as in picture that plays a major role in the approach to the editing. The composition of the frame which is the core of the editing process is built in the parameters of the main points through which the composition in painting can be built – rhythm, dynamics, statics, symmetry, asymmetry, analysis and synthesis of form, and at a later stage of the development of cinema – even color.

The visual arts are based on similar structures and ways of building the form though they do it through different languages. There are unifying principles that define the world of images. Whether they are moving or static, their construction is often done on the basis of similar intentions and through similar instruments. Knowing them, understanding them, is a tool for creating quality images.

**Keywords:** *Visual arts, formal structure, composition, Sergei Eisenstein, movement, montage.*

---

Работата ми има за цел да изведе някои прилики при изграждането на образа в киното и образа в живописата. Предлагам един поглед върху същността на визуалните изкуства, който е свързан с идейни, а оттам и с визуални построения, през които минава изграждането на изображението. Макар и много различно от живописата, киното в качеството си на визуално изкуство се повлиява от нея и то в дълбочина, която трудно можем да си представим. Изкуствата имат общи за състава си средства – ритъм, динамика, статика, симетрия, асиметрия. Те се основават на подобни една на друга структури и начини за изграждане на формата, макар да го правят през различен език. Отправната ми точка са възгледите на Сергей Айзенщайн – един от привържениците на формалната теория на киното и „изсле-

---

\* **Гергана Табакова** – магистър със специалност „Живопис“ от Национална художествена академия, София,  
e-mail: geritabakova@gmail.com

довател“ на композицията на кадъра, изложени в първата част на неговата книга „Монтажът“, както и няколко от неговите филми.

В цялата история на живописата, колкото и променлива да е, каквато и форма да заема, с каквато и представа за красиво да си служи, тя винаги се обуславя от връзката с духа на времето, в което съществува. През променливия път на изобразяването зрителят се възхищава от две неща – изобразяването на реалността (или изобразяването на нереалността, когато става ценна) и движението, което в същността си е несъвместимо с формата на живописата. Да се търси динамиката, едновременно от зрителя и автора, в статичния обект е една от целите, вътрешни за живописата.

Можем да кажем, че ценим формата, която ни дава илюзия за движение, усещане за динамика, докато е статична. Дали това е така, защото просто ценим движението? Възхищаваме ли се всеки ден на това, че имаме физическата възможност да станем от леглото, да клекнем десет пъти, да се усучем около своята централна ос?

Мисля, че насладата от вътрешното движение, изобразено, вградено във формата на изобразителното изкуство идва от противоречието, че е възможно съвместяването на две несъвместими в своята същност структури – динамичната и статичната; тази на моменталното, настоящето и тази на вечността.

В такъв случай с какво ни впечатлява киното, след като в него движението триумфира, освободено от сковавания материал?

Киното не просто запълва нашата потребност от документирано движение на места и обекти, а с тях и преживявания, които в различни степени имитират реалността (и то в момент, в който живописата се отдалечава от близкия до човека облик). То дава ново изживяване на движението – то изглежда толкова реално в момента на възприемане, колкото може да бъде и самото движение на възприемащия го, и то в същия момент. Но дори и превземащо реалността, това движение е режисирано, то е естетизирано, т.е. то не е реалността, която се задвижва от импулси, различни от тези, които задвижват образа на произведението/изкуството. В киното образът на движението е самото произведение, затова то така добре задоволява нуждата от понятна илюзия за движение. Илюзия, защото на пръв поглед е самата реалност, но когато дойде моментът за досег с материята на произведението – нея я няма, има само лентата, която не е онези образи, пред които преди малко е треперил зрителят.

При живописата – точно обратното – колкото и близо до реалността да е изображението, през цялото време възприемащият е осъзнава, че то е изображение, т.е. реално като предмет, но много чуждо на езика на обективната, предметна реалност. В тази отчужденост именно е неговата илюзия. И все пак – зрителят може да свали от стената картина, без да спира да се взира в нейния образ, и да я хвърли на земята, докато с кинообраза това е невъзможно. Извънредната му илюзорност със сигурност е една от причините киното да стане и да остане популярно и магнетично в качеството си и на медия, и на обект на изкуството. Екзалтацията при неговата поява, свързана с твърдението, че то е по-добро от живописата, че то е начало на едно ново, по-съвършено визуално изразяване, което ще се противопостави на архаичното изграждане на образи и смисли, защото е във връзка с невиджано до тогава постижение на човешката мисъл – развитието на технологията, може да бъде разбрано, особено когато се има предвид промяната във визуалните изкуства в този период и задачите, които в частност живописата си поставя.

В края на XIX век тя се променя концептуално и ролево в живота на хората. Предпоставките за тази промяна са културно-икономически, технологични и социални. С развитието на индустриалната епоха и изключването на църквата като основен поръчител на изкуство живописата променя сюжетите и функцията си. Появява се и нов способ за получаване на образ – фотографията, с развитието на която картината придобива стойност на нов тип предмет. Тя започва да бъде единствено и само картина. За да стигне до новото си положение, тя извървява дълъг път. Според Хосе Ортега-и-Гасет еволюцията на европейската живопис се дължи на промяната на гледната точка на художника, която се отдалечава от обекта и се приближава към субекта художник. Започнала като живопис на обекти, тя се превръща в живопис на празното пространство и завършва като начин за изразяване на идеи, благодарение на прехода от близко към далечно виждане, отразен в историята на западната живопис.

Повратна за живописата е усилената и концентрирана работа на Пол Сезан, който заменя обектите с измислени обекти, които имат с тях само метафорична връзка. Казва, че всичко в природата може да се сведе до формата на сферата, конуса и цилиндъра. Той счита, че усещанията, предмет на предшестващия го импресионизъм, са субективни състояния, които не са достатъчни да превърнат живописата в трайно и вечно изкуство, към което той се стреми. Отдалечаването на художника и на

зрителния лъч от обекта се превръща в приближаване на художника и зрителния лъч към субекта. В субекта се намират неговите идеи и именно привеждането им във форма става цел за Сезан. Както казва Хосе Ортега-и-Гасет: „Ако мисля за строго геометричния цилиндър, моята мисъл е действителен процес, който се извършва в мен; затова пък геометричния цилиндър, за който мисля, е нереален предмет“<sup>1</sup>. Конусът, цилиндърът и сферата всъщност са тези нереални предмети, тези метафори през които светът се подрежда пред нас в абстрактна идея. Живописата излиза от предметно-образния свят и влиза в идейно-образния. Светът на идеите става водещ или по-скоро светът на образа на идеите: Сезан работи като концептуалист. Ако проследим историята на живописата във връзка със зрителния лъч, който все повече се приближава към субекта, то Сезан е онази повратна точка, в която лъчът преминава през повърхността на окото и бива безвъзвратно изпратен вътре в субекта.

След появата на фотографията и революцията на Сезан, живописата започва да създава манифести, т.е. образите се задвижват от въпроса „Защо?“. Осъществяването на произведението обаче все още търси отговор на въпроса „Как?“. Там се ражда неговата автентичност. Там и само там, то е, остава себе си и съществува като конкретен образ на конкретно художествено произведение.

Съвместяването на идеята и нейния образ, като тя „струи“ от неговата структура, а не се разкрива единствено и само смислово, е предизвикателство, зададено от Сезан, и занимава много от живописците от началото на XX век. Живописата от този период се опитва да реши задачата върху платно, т.е. върху двуизмерна повърхност. Но не важи ли същото и за кинопроизведението на изкуството? Задачата и пред двете е идентична. Зададена пред киното дори съвместява търсенията и предизвикателствата, които са вълнували живописата във времето на нейното развитие – как да изобрази триизмерното в двуизмерна повърхност, как да бъдат приведени идеите в образ.

Интересни са отговорите, които дава Сергей Айзенщайн. В една от частите на своята книга „Монтажът“, озаглавена „Атинският Акропол“, той ни оставя с усещането, че киното дреме в почти всяко произведение на изкуството. Начинът на мислене и възприятие на човека обединява отделните движения, обобщава ги и подготвя от хиляди години появата на киното. Айзенщайн го разглежда като резултат от процес на назряващо желание да се изобрази все по-пълно движението, но до момента на появата на киното формата, през която минава този стремеж, е била друга. Парадоксално е, че когато се появява киното и човекът най-накрая владее движението в неговата пълна достоверност, пред автора отново застава въпросът – а как да го поместя в екрана?, т.е. върху двуизмерната повърхност (тогава като че ли живописата се оттегля от тези си търсения и започва да се занимава с други въпроси). Как да композирам в плоскостта (на екрана)? В този момент киното се обръща към целия визуално-художествен опит на човечеството и неговите форми, където „всяка форма на предметите на сетивата (както на външните сетива, така ... и на вътрешното) е или фигура, или игра“<sup>2</sup>.

Материализирането на идеята в точно това и никое друго изобразяване е възможно благодарение на композицията. Според Кант не привлекателността на цветовете в живописата или приятните тонове в музиката съставляват същинския предмет на чистото съждение на вкуса. Те само могат да допринесат, но това, което е съществено, е формата, която се определя от композицията. Киното, също като живописата, ни дава наладата от формата, в която се прокрадва финото трептене на съотнесени един с друг елементи. Съответно, за да носи налада и смисъл, тази форма се изгражда в конструкции, които често засягат или откриваме в други изкуства и художествени произведения.

Съвсем в началото на „Монтажът“ С. Айзенщайн пише: „Неясната композиция по всички параграфи определя излишните разходи на психическа енергия при възприемането и краде от зрителя всеобхватната дълбочина на възприемане на идеята и на замислите на произведението. ... В този смисъл композицията въобще не е дреболия, а е един от отраслите на грижата за човека в рамките на художественото произведение – грижа за ясното, точно и пълно негово възприятие с максимална икономия на разходи за възприятието“<sup>3</sup>. Дотук, ако не знаем, че цитираният е режисьор, можем да отнесем изказването до всяко друго изкуство, забележете – не само визуално. Киното обаче е отделна медия, която има своите специфики, когато създава своите произведения. То търси отговор на въпроса „Как?“ със своите средства, които могат да направят формата на предмета, свързана с неговата същност, по-точна, по-определена и „по-съвършено нагледна“. Според Андре Малро монтажът дава

<sup>1</sup> Ортега-и-Гасет, Хосе. Есета. Том I. София, 1993. с. 454.

<sup>2</sup> Кант, Имануил. Критика на способността за съждение. София, 1993. с. 103.

<sup>3</sup> Айзенщайн, Сергей. Монтажът. София, 2012. с. 50.

началото на киното като изкуство, разделяйки го от анимираната фотография (също монтажно явление), и задава основата на неговия език. Следва принципът на композиране в киното да бъде търсен през монтажа, тъй като той едновременно носи същността на киното и е негов инструмент. Езикът, разбира се, се развива и променя (все пак е и език, тясно свързан с технологията), но не и основната задача, която киното трябва да реши не веднъж за винаги, а във всяко едно от своите произведения – как да поместя триизмерното в двуизмерната повърхност? Каква форма да дам на произведението, как да композирам образа, за да стане той иманентен на идеята?

Кинематографът използва ейдетическата способност на психиката: по екрана през определен промеждутък от време се проектират статични фази на движението, а зрителят, като натрупва запазения в съзнанието му „отпечатък“ на предходния кадър върху последващия, възприема движението като непрекъснато. Живописца също прави опити да използва тази способност на съзнанието. Например така нареченият „лятящ галоп“ в китайското и минойското изкуство или рисунките на футуристите – „Динамизмът на едно куче, вързано на каишка“ от Джакомо Бала. Обаче през нейната форма тя е сведена до логическа игра, която прави похвата твърде явен и разрушава илюзията. Затова пък натрупващите се кадри в киното могат да бъдат разглеждани като пластични единици, през които се изгражда монтажът, а впоследствие и филмът. Тези единици трябва някак да бъдат подредени. И то по две линии, които винаги са в неразривна връзка. Композират се една спрямо друга – за да използват максимално добре за своята цел ейдетическата способност, но преди това се организират вътре в себе си като максимално изчерпателни и концентриращи във визията си идеята картини (като непрекъснато са в контакт с цялото). В тази връзка киното се обръща към предходния художествено-визуален опит не за да заимства, а за да изгради нова форма на база на същата фигура.

Според Сергей Айзенщайн и в киното, както в живописца, се борави не със събитието или предмета, а с образа на събитието или предмета. Той припознава темата за композиция на кадъра като важна, тъй като кадърът се оказва основно монтажно звено. Критикува своите предшественици, че се занимават твърде много с въпросите на монтажа за сметка на проблемите на кадъра. Няма как това да е изненадващо, тъй като монтажът е много по-осезаем, свързан с движение, което е основното условие на киното. При появата на киното „съпоставянията, а не внедряването на творческо намерение в съпоставяното“<sup>4</sup> са по-значителни. Това съпоставяно, базата, на която стъпва монтажът, е кадърът. Според Айзенщайн: „... монтажът е стадий на кадъра. С други думи вътрешнокадровият композиционен конфликт е нещо като ядро, клетка на монтажа... Кадърът въобще не е елемент на монтажа. Кадърът е ядро на монтажа“<sup>5</sup>. Кадърът и монтажът са в единна връзка и не би следвало тя да се прави само по външни признаци на протичане на действието. Тя може да се използва като предпоставка за изграждане на точно тази композиция, която е в съответствие с идеята. Айзенщайн подчертава, че за да се изследва композицията на кадъра, не е необходимо да се мисли за сферата на кинематографа, а да се разгледа кадърът като чисто пластично явление, с онези негови черти, които са ни познати „от областта на живописца“<sup>6</sup>.

Централна за Айзенщайн е теорията за конфликта. Според него в киното тя е израз на диалектическия принцип за единство на противоположностите. Айзенщайн прехвърля кинематографични характеристики извън кинематографичната сфера, и обратно – елементи, познати от сферата на живописца, архитектурата и литературата, в сферата на кинематографа. Така разкрива единната фигура, която прави предмета на изкуството възприемаем, въздействащ, защото пластичната композиция на кадъра и пластичната композиция на картината са разходка на погледа по плоскостта, в първия случай – на екрана, във втория – на платното.

Айзенщайн така и не написва отделно изследване, посветено само на конфликта, но проблемът за сблъсъка и единството на противоположностите присъства във всичките му теоретични трудове. Айзенщайн разбира движението като изразено вътрешно противоречие на психологическите мотиви и намерения, борещи се в човека. Освен в пластичен смисъл той използва вижданията си за конфликта при непрекъснатото свързване и разделяне на принципи в изкуствата, което поставя възприемачия в специфичното състояние на сигурност в ситуация на непрекъснато противоречие. Композицията на кадъра се определя от вътрешнокадровия конфликт. Според Айзенщайн: „кинематографични са: кон-

<sup>4</sup> Пак там, 2012. с. 51.

<sup>5</sup> Пак там, 2012. с. 52.

<sup>6</sup> Пак там, 2012. с. 57.

фликът на линиите, конфликтът на плановете(пomeжду им), конфликтът на обемите ... конфликтът на пространствата“<sup>7</sup>. Всеки от изброените конфликти присъства в изграждането на картинната композиция. Ако през правоъгълно визуално-изобразително поле прокараме един от диагоналите, автоматично у нас се поражда желанието да прокараме и втория диагонал, за да уравнием композицията. Постигаме хармония, след като сме създали конфликт на елементите. А дали така наречената хармония не е просто насладата от фиксиране на противоречието в определена форма?

В живописната композиция, както и в композицията на кадъра основните конфликти са „конфликтът на предмета с неговата пространственост и конфликтът на събитието с неговата временност“<sup>8</sup>.

За Айзенщайн в присъствието на единичния случай на изображението и на разкриваващият се през него образ на обобщението се крие „всепоглъщащата сила на образната композиция“<sup>9</sup>. Принцип, познат от живописата, но видоизменен в ново качество при прилагането му в сферата на киното. Така както Кант мисли рисунката, която се харесва само заради своята форма, за най-съществена, така и Айзенщайн търси тези характеристики на композицията, които ще изразят най-пълно идеята през принципите на живописата. Там се крие същностната схема на композицията, но не схема в смисъл на „схематизъм“, а в смисъл на възможно най-обобщената представа за явлението. В живописата най-силно са изразени двете условия – изобразителност на конкретното и представяне на обобщението като по-важно от изобразителната страна. Макар и в конфликт, често тези два принципа съжителстват и в едно произведение, тъй като самата следа от четката или линията на рисунка са най-абстрактната част от него. Контурът не съответства с нищо видимо в природата, а само представя интерпретация на това, което виждаме. Изобразява конкретните граници, чрез които изразява пластично-образната идея, и в същото време ги превръща в символ, който изразява абстрактната идея. В киното стремежът на Айзенщайн е композиционните елементи да са така разположени, че всеки от тях да може да бъде разчетен като метафора. Кадърът не просто да изобразява конкретно явление, а да изразява образа на вътрешното съдържание на явлението, т.е. да е точният образ на абстрактната идея.

Ярка илюстрация на проблема за композиция на кадъра е филмът „Que Viva Mexico!“ . Режисьорът споделя, че в него си поставя множество задачи, свързани с формата. Поради нелепата му съдба, която го лишава от възможността да бъде завършен от Айзенщайн, монтажът там има чисто повествователна, служебна функция. Но това стечение на обстоятелствата като че ли още по-ясно разкрива важността на задачата, свързана с композицията на кадрите – те са съвършени, завършени картини, макар и представени в хаотичен комплект. Според Айзенщайн в последното си обобщение пластичната композиция на дадено явление прераства във философско обобщение. Именно такива са и кадрите на този филм. За да илюстрира идеята си, в главата „Композиция и концепция“ от „Монтажът“, Айзенщайн използва изказване на Гоген относно маниера на групата „Les Fauves“ : „... Те рискуваха да се откажат от правдоподобните явления, от тяхното изобразяване такива, каквито са, каквито те се явяват пред окото ни, те рискуваха да пожертват точността на размерите, защото се стремяха да разкрият под телесната обвивка вътрешната същност на индивидите, за да разкрият онова, което ги приближаваше до обобщаващия образ на самия живот“<sup>10</sup>.

Всеки кадър от „Que Viva Mexico!“ е замислен като есенция на идеята, като визуален градивен елемент на структурата на произведението, която така и не успява да триумфира напълно. Все пак триумфира, но тъй като е нарушена връзката кадър – монтаж, триумфира през кадъра – през динамичните диагонални композиции, близките плановете, поставените извън центъра обекти, съотношенията на човека с неговите творения или с природата, спокойните и леки линейни движения, влизанията и излизанията от кадъра, промяната на статичната гледна точка.

В „Монтажът“ (в „Междукадров конфликт и пластична непрекъснатост“) Айзенщайн публикува свой анализ върху фрагмент от „Броненосецът „Потьомкин“, в който илюстрира вижданията си за изграждане на композицията на филма и разкрива връзката и значението ѝ с композицията на самия кадър. Анализът на движението на композицията е направен на базата на кадри, които той схематизира в рисунки, за да покаже в суров вид основните композиционни линии, т.е. зададената от него структура, която създава динамиката и разкрива най-пълно идеята. Макар че този анализ е направен, за да

<sup>7</sup> Пак там, с. 53.

<sup>8</sup> Пак там, с. 53.

<sup>9</sup> Пак там, с. 73.

<sup>10</sup> Пак там, с. 107.

покаже колко важен е междукadroвият конфликт, който се изгражда на общовалидни принципи за композиране, в него ясно се вижда значението на композицията на самия кадър. Пластичната непрекъснатост на изображенията се осъществява благодарение на линията, рисунъка, зададен предварително в кадрите. Айзенщайн изгражда композицията на кадъра, както един художник би изградил композицията на картината – използва многообразието от възможности на отношението хоризонтала – вертикала, както и отклоненията от хоризонталата и вертикалата. Използва ги, за да внедри в обективния образ на реалността образа на идеята. Линейният ритъм, играта между преден и заднен план – тяхното разместване, съотношението на размерите на обектите, които се задават от построението на кадрите, създават пластиката на сцената. През композицията на кадъра, изграждащ сцените чрез монтажа, се създава образът на целия филм. За да бъде в контакт с вътрешния си смисъл, а в същото време и с публиката си, този образ използва същите принципи на композиране, същите визуални построения, които използва и живописиста. По това време живописиста на абстракционизма прави опити да използва тези средства, за да изобрази директно самата идея.

Налице са обединяващи принципи, които властват в света на изображенията. Тяхното познаване, вникването в същността им, е инструмент за създаване на качествени образи. Независимо дали те биха били движещи се или статични, построяването им често се осъществява на база на сходни намерения и през сходни инструменти. Предсказанията, свързани с появата на киното, не се изпълняват напълно и то не измества живописиста в нейния естетически контекст. Разбира се, то е много по-популярно, много по-консумирано като образ, дори и трудно да мислим за него като визуално изкуство в съвременния свят. С развитието на киното предизвикателствата пред него нарастват, противно на масовото схващане, че създаването на образи ще бъде улеснено. Може би, в известна степен това важи и за съвременната живопис.

Киното изменя целия визуален свят. Появата и развитието му променят възможностите на възприятията, създават освен нов инструмент за изобразяване, и нов начин на виждане. В едно писмо от 1837 г. Виктор Юго споделя преживяването си от пътуване с влак: „Цветята в синорите по полето вече не са цветя, а цветни петна... вече няма никакви точки, всичко става на ивици... ливадите с детелина приличат на дълги зелени плитки; градовете, черковните кули и дърветата изпълняват някакъв танц и се сливат по един побъркан начин с хоризонта“<sup>11</sup>.

Начинът, по който виждаме средата, се променя вследствие на движението, възможно при интеракция с нещо, хем, външно, хем, вътрешно за човека – машината. Това, разбира се, повлиява и на начина, по който изобразяваме нещата. Нещо подобно като процес се случва и когато човекът започва да общува с образа на киното. После, с развитието и достъпът до технология, част от същността на неговата медия в лицето на видеото в най-суровата си форма влиза в ежедневието на хората. Това още повече влияе на бързината, с която, макар и незабелязано, промяната на възприятието се осъществява. И аналогично на случая с влака – щом се променя възприятието за нещата, променя се и начинът на тяхното изобразяване. Киното повлиява на посоките, в които живописиста поема след появата му, също както преди това се случва обратното. Ако тя му влияе през фиксирани за изкуствата принципи, които се проявяват формално във визуалното изкуство, то ѝ помага да търси в нови посоки израз на това, което винаги я е вълнувало – изобразяването на движението в нейното статично поле на изява.

## ЛИТЕРАТУРА

---

- Айзенщайн**, Сергей. Монтажът. София: Изток–Запад, 2012 [Ayzenshtayn, Sergey. Montazhat. Sofia: Iztok–Zapad, 2012]
- Кант**, Имануил. Критика на способността за съждение. София: Издателство на БАН, 1993 [Kant, Imanuil. Kritika na sposobnostta za sazhdenie. Sofia: Izdatelstvo na BAN, 1993]
- Ортега-и-Гасет**. Есета. Том 1. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1993 [Ortega-i-Gaset. Eseta. Tom 1. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1993]
- Улрих**, Волфганг. История на неостротата. София: Изток–Запад, 2012 [Ulrih, Wolfgang. Istoria na neostrotata. Sofia: Iztok–Zapad, 2012]
- Malraux**, Andre. Sketch for the psychology of moving picture // Reflections on art. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1958.

---

<sup>11</sup> **Улрих, Волфганг**. История на неостротата. София, 2012. с. 163.