

**НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ
ФАКУЛТЕТ ЗА ИЗЯЩНИ ИЗКУСТВА
КАТЕДРА СКУЛПТУРА**

Митко Емилов Златанов

**МОНУМЕНТИТЕ-АНСАМБЛИ В БЪЛГАРИЯ ОТ
60-ТЕ ДО 80-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК.
АРХИТЕКТУРНО-СКУЛПТУРНОТО
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В ПРОСТРАНСТВЕНАТА
СТРУКТУРА**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане
на образователната и научна
степен „Доктор“

Научна специалност: 05.08.04 – „Изкуствознание и
изобразително изкуство“

Научен ръководител: доц. д-р арх.Веселина
Грънчарова

София, 2015 г.

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на заседание на катедра „Скулптура“ при Факултета за изящни изкуства на Национална художествена академия на 24.11. 2015 г., протокол № 2 / 24.11.2015 г.

Научното жури е избрано със Заповед № 0285-О на 27.11.2015 г.

Членове на журито:

Проф. Емил Попов – рецензия

Проф. д-р арх. Благовест Вълков – рецензия

Доц. д-р арх. Веселина Грънчарова – становище

Проф. д-р ст. н. с. I степ. арх. Маргарита Коева – становище

Доц. Владимир Игнатов – становище

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Дисертационният труд се състои от две части – текстова и албумна част с приложения.

Текстовата част се състои от 251 страници и нейните главни части са подредени в следната последователност: Увод, Изложение (съставено от 3 глави), Заключение, Списък на използваната литература (176 заглавия, от които 169 на кирилица и 7 на латиница).

Албумната част е обособена в отделно книжно тяло и включва три приложения, развити в общ обем от 120 страници. В Приложение 1. са изложени описателни сведения за проучваните монументи от 60-те до 80-те г. В Приложение 2. са поместени три сравнителни таблици на типологичните класификации на монументите. В Приложение 3. е поместена илюстративната част, която съдържа общо 494 фигури.

СЪДЪРЖАНИЕ НА АВТОРЕФЕРАТА

Увод.....	4
Глава I. Смесовият контекст във възприемането на монументите у нас.	
Поглед върху теорията и проучванията в специализираната литература ..	12
1.1. Синтезът на архитектурата с другите пластични изкуства в теорията и идеологията. Исторически обзор на понятието.....	12
1.2. Синтезът на архитектурата и монументалната скулптура.	15
1.3. Мемориалните ансамбли и другите мащабни монументи.	17
1.4. Проучването на пространствените аспекти в решенията на монументите.....	18
Глава II. Пространствената характеристика на пластическите творби като предмет на изследване. Съставяне на методика на анализ	20
2.1. Формални методи на изследване. Системно-структурният подход.	20
2.2. Въвеждане на системно-структурен геометричен метод.	21
2.3. Симетрията и ритъмът като основни структурни фактори.....	22
2.4. Параметри и характеристика на избраната методика на анализ.	23
Глава III. Монументите-ансамбли от 1960 г. до 1985 г.	27
3.1. Историческото развитие на композиционните решения, предхождащо 60-те г.	27
3.2. Структурен анализ и типологично класифициране на монументите от периода.	29
3.3. Сравнителен анализ и обобщаване на развитието на решенията от периода.	31
Заклучение	36
Списък на публикациите на автора по темата на дисертацията	45
Благодарности	46

УВОД

В Увода е аргументиран изборът на темата, представена е актуалността на проблематиката, формулирани са обектът, предметът, главната хипотеза, целите и задачите на изследването, очертани са териториалният и хронологичният обхват, въведени са важни понятия и постановки и са посочени водещите методи, които се използват.

Необходимост от изследването и актуалност на темата

През периода на социализма (1944 – 1989 г.) се извършва най-мощната проява на монументално строителство в кратката история на монументите от европейски тип у нас.

След промените от 1989 г. като цяло се преустановява проучването и осмислянето на монументите на страниците на специализирания печат. Обществото в преобладаващата си нагласа възприема монументите от времето на социализма само като символи на тоталитарната власт. А те са носители и на множество художествени проблеми, които са абсолютно независими от идеологическите норми на времето си.

Приемаме, че този вид художествени произведения принципно са архитектурно-скулптурни творби. Скулптурният компонент при тях откриваме не само в традиционното разбиране за изображения на известни физически обекти от действителността, но и в изображенията от абстрактен характер. Както и като формопределящ скулптурен подход, обуславящ композицията, съставена и само от архитектурни елементи. Монументът, разглеждаме като продукт и на архитектурно, и на скулптурно творчество. Чрез термина **монумент** обхващаме всички различни, но и същевременно подобни форми на тези съоръжения. Той включва всички разновидности на публичните архитектурно-скулптурни мемориални¹ обекти – от паметната плоча до

¹ Под *мемориални* обекти в случая, се има предвид по-широкото съдържание на понятието, което обхваща всички творби, които са създадени да увековечат някакви важни моменти за обществото. Не само тези, които служат за възпоминание – свързани с трагични събития, но и тези, издигнати в памет на радостни, тържествени поводи.

обширните мемориални ансамбли. Творбите, обединени в тази група, притежават преобладаващо мемориално предназначение, предполагащо конкретни функционално-утилитарни параметри и съответно и специфична характеристика на формата си. Този вид творби ситуираме между приетите за чисто скулптурни и приетите за чисто архитектурни произведения. Което се предполага първо от разликата в предназначенията. Те предполагат функционалността, а тя – композиционните особености.

Най-значителните по размерите си, по количеството си пластични елементи и по функционалността си обекти от периода 1944 г. – 1989 г. са документ за най-мощните опити за създаване на монументи от такова значение за градоустройството в България. Приемаме, че този тип монументи принципно представляват архитектурно-скулптурни ансамбли и по този им общ признак ги обхващаме в една група². Друго условие с което обособяваме тази подгрупа на групата на монументите, е че тя обхваща всички обекти, независимо от мемориалния повод, на който са посветени. Така в това семейство попадат и мемориалните ансамбли (например – „Априлци“ в Панагюрище), и големите монументи („Знаме на мира“ в София – например), и мавзолеите. Обхващат се и всичките формално-типологични разновидности, независимо дали са наречени пантеони, паметникови ансамбли или просто паметници. Този тип монументи, за целите на труда, накратко наричаме **монументи-ансамбли**.

Фокусираме се върху монументите-ансамбли, създадени от началото на 60-те до края на 80-те г., въз основа на аргумента, че **в началото на този период започва осезателно да се променя структурната характеристика на композиционните решения**, спрямо тези, датиращи от преди това. Това се отразява в качествен смисъл при взаимодействието на скулптурния и архитектурния компоненти като цяло. Затова изборът на периода, с неговите условни хронологични граници, считаме за основателен.

² Понятието за *ансамбъл* в случая не третираме в качествения му естетически смисъл на органично композиционно единство на творби на различни изкуства. На това общо категоризиращо равнище го използваме в по-широк смисъл – само като формално обединение на скулптурата и архитектурата в контекста на едно общо за тях произведение.

Изследванията, които са направени в специализираната ни литература от 60-те до края на 80-те г., макар и в известна степен да са идеологически обременени от постулатите на тоталитарната система, са най-мощно навлизане в проблемите на монументите до днес. Към края на периода тази обремененост отслабва прогресивно и през втората половина на 70-те г. и през 80-те г. се стига до първото съществено проучване на художествено-формалната характеристика на монументите у нас. Към края на 80-те г. публикациите намаляват и творбите от средата на 80-те г. остават почти непроучени. А тогава се създават няколко значителни монументи-ансамбли. Въпреки наличните проучвания монументите-ансамбли не са обхванати и анализирани цялостно. Типологично-композиционно подразделяне на тези големи и многосъставни обекти досега не е осъществено напълно.

Един от формалните аспекти на монументите, който не е достатъчно проучен е **проблемът за пространствената структура на архитектурно-скулптурното взаимодействие на геометричното равнище** на изучаване на композиционните решения. Той е засегнат от повечето изследователи на монументите у нас, но само частично и в пределно общ план. Този основен структурен пласт от характеристиката на монументите като цяло е неразработен.

Въз основа на постигнатото в проучванията на страниците на специализирания печат стигаме до извода, че проблематизирането на посочения аспект на значение е необходимо за допълването на знанията за монументите. За да го изследваме задълбочено е необходимо да използваме теоретични построения и понятия от различни дисциплини – освен от изкуствознанието – и от архитектурната и от математическите науки. За разработването на структурния анализ на монументите основна теоретична база представлява учебната програма по Моделиране на катедра Рисуване и моделиране при Архитектурния факултет на УАСГ, създадена от доц. В. Игнатов.

Проучването на пространствената структура на архитектурно-скулптурното взаимодействие при монументите-ансамбли от обозначения

период считаме, че има основания да бъде актуална и необходима стъпка в процеса на изучаване и преосмисляне на тази важна част от художественото наследство по нашите земи.

Обект и предмет на изследване, цели и задачи

Обект на изследване са монументите-ансамбли създадени от 1960 г. до 1985 г. (след 1985 г. не се създават толкова мащабни монументи). По своята формално-пластична характеристика те представляват **многосъставни архитектурно-скулптурни ансамбли**. Техните решения организират с пластични средства специално обособено физическо пространство за провеждането на конкретен публичен ритуал, честване за голям брой участници. В някои случаи конфигурацията от множеството елементи е предимно от архитектурен характер. В други – доминират елементите на скулптурата (спрямо разбиранията за скулптурно произведение от този период). Затова към групата на монументите-ансамбли се включват и тези обекти, при които участието на скулптурния компонент е сведено само до скулптурен подход в третирането на архитектурните елементи. Тези критерии се мотивират от необходимостта да се обхванат повече на брой различни разновидности на монументи-ансамбли въз основа на съвременните разбирания за проявите на скулптурата и архитектурата.

Предмет на изследване е пространствената структура на архитектурно-скулптурното взаимодействие на композиционните решения, която се състои и във взаимовръзките на монументите-ансамбли с околната им среда – архитектурна или природна. Това взаимодействие разглеждаме в контекста на нематериалната геометрична структура, която е имагинерна в същността си, но определя обективно артефакта по отношение на реалните му пространствени дадености. Тя се определя от системно-структурното моделиране на характеристиката на пространствените показатели на архитектурно-скулптурното взаимодействие – симетрията и ритъмът, които на свой ред определят насочеността, йерархичната съподчиненост, пропорциите, размерите.

Пространствената структура разглеждаме като основна самостоятелна и изолирана част от цялостното многопластово взаимодействие на двете изкуства в контекста на проучваните паметници. Чрез нея характеризираме и установяваме взаимоотношенията на двата компонента на определено равнище на изучаване. На базата на нейното проучване стигаме до типологизиране на групата на монументите-ансамбли и установяване на историческото развитие на композиционните им решения. Както и до съпоставянето между разкритите тенденции и изводи – с наличните проучвания и изложени разбирания, съставляващи възприемането на тези творби в българската специализирана литература.

Главната работна хипотеза на дисертацията поставя предположението, че чрез изследването на пространствената структура, на базата на използването на системно-структурен геометричен метод на анализ, могат да се добият нови знания за архитектурно-скулптурното взаимодействие в композиционните решения на монументите-ансамбли и да се осветли тяхното общо качествено развитие в историческия контекст.

Съобразно обекта, предмета и хипотезата се поставят следните

изследователски цели:

1. Осмисляне на контекста на възприемане на архитектурно-скулптурното взаимодействие при монументите-ансамбли в специализираната ни литература и обосноваване и ситуиране на предмета на изследването в този контекст.
2. Въвеждане на нова методика за анализ на пространствената структура на архитектурно-скулптурното взаимодействие при монументите-ансамбли.
3. Установяване на своеобразието на обозначения период в историческото развитие на композиционните решения на монументите-ансамбли у нас чрез въведената методика на анализ.
4. Осветляване на взаимоотношенията между теория и практика и извеждане на изводи за бъдещото проучване на избрания аспект на значение на монументите у нас.

Първата цел поставя следните задачи:

1. Реконструиране и преосмисляне на основните разбирания и теоретични постановки в обозначения период относно проблемите на архитектурно-скулптурното взаимодействие при монументите.

2. Анализирание на изследванията на монументите в специализираната литература след 1989 г.
3. Установяване на обхвата в равнището и формалните аспекти на проучване на монументите-ансамбли в специализираната литература у нас.
4. Установяване на актуалността и параметрите на избрания аспект на значение.

Втората цел поставя следните задачи:

1. Анализирание на методите на изследване на пространствената характеристика на художествените творби в историята на изкуствознанието и архитектурната наука и ситуиране на предмета на изследването в този контекст.
2. Въвеждане на геометричен системно-структурен подход на анализ и определяне на неговите параметри.
3. Определяне на методиката на анализ на монументите-ансамбли.

Третата цел поставя следните задачи:

1. Анализирание и типологизиране на композиционните решения на ключовите монументи-ансамбли за обозначения период, както и обобщаване на характеристиката на монументите-ансамбли у нас, създадени преди периода.
2. Сравнителен анализ между обектите от периода и обобщаване на тенденциите в развитието на композиционните им решение в хронологията на периода.
3. Съпоставяне на монументите от периода с тези от преди това и обобщаване на качествено композиционно развитие в историята на архитектурно-скулптурното взаимодействие в решенията на монументите-ансамбли у нас.

Четвъртата цел поставя следните задачи:

1. Установяване на взаимовръзките между наличните проучвания и разбирания за монументите-ансамбли в специализираната ни литература – и откритията, получени в следствие на анализа на историческото развитие на техните реализации.
2. Обобщаване на изводите за значението на откритията и поставяне на въпроси свързани с перспективите в развитието на научните изследвания в България по проблема за архитектурно-скулптурното взаимодействие на монументите.

Обхват на изследването

Изследването се ситуира и в сферата на изкуствознанието, и в сферата на архитектурната наука. То засяга главно формалната характеристика, морфологията на архитектурно-скулптурното произведение, но само в един аспект на изучаване – геометрично-структурната характеристика.

Въпросите за формалната характеристика на композицията, свързани с конструктивно-технологичните особености, материалността, цветността, осветеността и други фактори не се разискват.

Фокусът не е върху композиционните въпроси, свързани с идейно-философската, социо-културната, функционално-утилитарната, сюжетно-тематичната, стилистическата, пластическата, символно-знаковата, психологическата, ритуалната, индивидуално-творческата и друга страна на значение на композицията. Анализира се геометрично-пространственият аспект на решенията в неговата самостоятелност.

Не се анализират и въпросите за визуалното въздействие, както и оптичните зависимости, обуславящи творческия процес на създаването на обектите.

В анализирането на монументите не е от значение на каква професионална дейност те са резултат (дали са проектирани от скулптор или архитект). Те се изследват само като предмети, като материални артефакти.

Методи на изследването

За проучване на определения аспект на монументите се използва експериментален геометричен системно-структурен метод, който е част от метода на формалния анализ в изкуствознанието, от една страна, и от друга страна – само едно от равнищата на системно-структурния подход на изследване на художествените обекти.

Изложението се развива от теория към практика – от изследването на теоретичните положения свързани с монументите-ансамбли – към проучване на конкретните реализации. Както и от общо към частно – от преосмисляне на историческия контекст към преосмисляне на неговите продукти.

Взаимстват се и се интерпретират теоретични построения и дефиниции, както от изкуствознанието, така и от архитектурната и математическите науки,

свързани с въпросите за пространствената характеристика на пластическите произведения.

В хода на изложението се използва методът на анализ и синтез, етимологичен и семантичен анализ за по-важните термини, формално-структурен анализ, типологично класифициране и сравнителен анализ. Цитирането на литературни източници се използва многократно за да не се допусне изкривяване в интерпретирането.

Изследването е обособено в две части, в две отделни книжни тела – текстова и албумна част. В албумната част са обособени приложения с таблици, с описателни сведения за монументите и е обособен и илюстративния материал от фотографии във връзка със заснеманията на обектите.

Изчерпателни структурни анализи се извършват само върху избраните монументи-ансамбли от обозначения период. Тези, датиращи от преди това се анализират в по-общ план. Проучването на разглежданите творби се извършва на общо ниво при сравнителния анализ и детайлно при разкриването на индивидуалната характеристика на всеки от тях.

ГЛАВА I. СМИСЛОВИЯТ КОНТЕКСТ ВЪВ ВЪЗПРИЕМАНЕТО НА МОНУМЕНТИТЕ У НАС. ПОГЛЕД ВЪРХУ ТЕОРИЯТА И ПРОУЧВАНИЯТА В СПЕЦИАЛИЗИРАНАТА ЛИТЕРАТУРА.

Глава I е посветена на официалния смислов контекст, който определя съществуването и възприемането на монументите-ансамбли от избрания исторически период. Реконструират се постановките, съставляващи този парадигматичен контекст, изложени в публикациите на страниците на специализирания печат у нас. В хронологичен ред се проследява историята на теорията за синтеза на пластичните изкуства – от Европа – в България и нейната взаимовръзка с монументалната област. Чрез изследването на понятийно-терминологичния апарат, свързан с монументите и техните интерпретации в специализираната литература, се дефинира формално-типологичната група на мащабните монументи. В края на тази глава се установява равнището на проучване на тези обекти и необходимостта от изследването на пространствената структура на архитектурно-скулптурното взаимодействие при монументите-ансамбли в неговата съвременна актуалност.

1.1. Синтезът на архитектурата с другите пластични изкуства в теорията и идеологията. Исторически обзор на понятието

В най-висшето си ценностно измерение и същевременно в най-недостижимия си смисъл понятието за **синтез на изкуствата** съставлява културен и социален феномен. Който е резултат на органичността на жизнения процес на обществото, с неговите съзидателни дейности, осъществяваща се с векове. Той е неповторим израз на своеобразието на дадена култура в целостта на нейните духовни и материални прояви. Този феномен се реализира в колективното възприятие на общността, която го създава според собствения си уникален светоглед и духовен свят. Той е не само материализирана и възвишена картина на света, но и жив процес на духовно общение в съществуването на социума. Въз основа на тези предпоставки този феномен предопределя

материален продукт, характеризиращ се с органично и неделимо единство на взаимодействието между произведенията на всички изкуства, съобразно своеобразието на културата. Така той включва не само пластичните изкуства, но и всички останали творчески дейности.

От тази гледна точка понятието за **синтез на архитектурата с другите пластични изкуства** се явява един **отделен дял на понятието за синтеза на изкуствата**. Този дял е изолиран от комплексността и пълнотата на цялото понятие. Днес у нас е прието да се назовават най-различните съвременни форми на взаимодействие на пластичните изкуства предимно чрез термина **архитектурно-художествен синтез**, като чрез него вече се третират и формите на преливане и неразчленяване на отделните изкуства. По своето съдържание той е широко понятие, което може и да се отъждествява с термина **взаимодействие на изкуствата**. Но докато терминът синтез препраща към качествена стойност, чрез онаследеното си съдържание от традицията, терминът взаимодействие позволява насочването и към предимно количествен резултат без да засяга толкова комплексността и ценността на художествения факт.

Теорията за синтеза на изкуствата се поражда през 19 в. заради копнежа по вече загубената цялост на предишните синтетични култури, по органичността на жизнения процес на обществата. Това се случва във време, характеризиращо се с нехомогенност на културата в изолираността на религия, изкуство и наука. Опитите за осъществяване на синтеза на изкуствата от епохата на романтизма до днес не се случват като естествено следствие на жизнените потребности и дейности на цялото общество. Те се развиват целенасочено като утопични проекти на философи, теоретици, идеолози и художници към осъществяване на общовалиден синтетичен художествен стил, чрез който да се постигне обединение на общественото съзнание. От тази гледна точка зад тази теория стои един неосъществим на практика идеал.

Класическата парадигма за синтеза на изкуствата претърпява най-генералната си промяна в историята по времето на утвърждаването на

модернизма. В началото на 20 век взаимодействието между пластичните изкуства се осмисля в обособеността и дистанцираността помежду им като се стига и до загубата на взаимодействие и едновременно с това до уеднаквяването им на форма и съдържание. В борбата си за идейно надмощие на публичната арена те достигат до идеята, че по изразните си средства могат да бъдат един и същ вид пластично изкуство. Едновременно с това се стига до модерния възглед за синтез на пластичните изкуства в тези сложни и противоречиви условия – най-пълно в течението на Баухаус. След това терминът синтез на Запад губи актуалност в изкуствоведските интерпретации на съвременната художествена практика. Но усилията за осъществяване на органично взаимодействие между архитектурата и другите пластични изкуства продължават да намират своите проявления и до днес.

Своеобразна теория на синтеза на архитектурата с другите пластични изкуства се разработва в СССР и след това се налага у нас чрез идеологията на тоталитаризма, в изолирана от развитието на съвременния свят среда. Тя се внася след 1944 г. като готова програма за осъществяване на монументална пропаганда. Тази идеология е универсална и не отчита своеобразието в традициите на културата, върху която изкуствено се насажда. Идеята за обединение на изкуствата, изкривена и деформирана, намира своето продължение само частично. Тя се заимства и разработва без да се отчитат условията за органичност и комплексност на конкретната национална идентичност. Тя се използва доколкото е необходимо на властта. В нея се разчита на пропагандната функция на синтеза, определяща голямото значение на проявите на монументалното изкуство.

Теорията на синтеза започва да се осмисля в българската специализирана литература чак в началото на 60-те г., когато тоталитарния режим вече позволява нейното разработване и донякъде индивидуално тълкуване. Вследствие на усилията на отделни изследователи тя се развива до края на социалистическия период като все повече се постига обективно задълбочаване по нейните

проблеми. През 80-те г. започват да се преосмислят понятията за синтез, монументално, декоративно, архитектура, скулптура и др. и те адекватно да се съотнасят със съвременните практически резултати. След 1989 г. въпросите за синтеза почти не се разискват на страниците на специализирания ни печат, налице са малки изключения. Чрез малкото публикувани трудове, както и чрез дейността на академичните общности, които продължават да преосмислят понятието за синтез то се обновява и се актуализира като обхваща и съвременните прояви на архитектурно-художествено взаимодействие в световната практика. На Запад терминът синтез не е актуален в официалната употреба от времето на модернизма до днес. Там по въпросите за съвременната художествена практика се употребява терминът взаимодействие между архитектурата и изкуството.

1.2. Синтезът на архитектурата и монументалната скулптура

Официалното понятие, в което се концентрира идеологическата проява на синтез, основополагащо за изследвания исторически контекст, стои зад термина **синтез на архитектурата с монументалните изкуства**, а то от своя страна препраща към най-важната си проява – **синтеза на архитектурата и монументалната скулптура**. Това понятие зависи от нормативните постановки за монументалното и декоративното, за изобразителното, за общественозначимото, за красотата и целостта на жизнената среда и т. н. То се извежда в най-голяма степен като строга и пълна концепция в средата на 70-те и се преосмисля и обогатява през 80-те г., благодарение на труда на отделни изследователи.

Теорията за синтеза в сферата на монументите след втората половина на 70-те г. започва все повече да се доближава до понятието за синтез на изкуствата *Gesamtkunstwerk*, което по-нагоре разглеждаме. Явно е, че неговата тежест придобива съществено значение за нашата научна мисъл през този период. Но и тя касае само най-важните мемориални обекти – ансамблите.

Като цяло през социализма понятието за синтез означава и взаимодействие между противоположности – между „неизобразителността“ на архитектурата и „изобразителността“ на скулптурата без да се разбира, че класическите архитектурни елементи също са изображения-символи, а творбите на изящните изкуства могат да бъдат по-абстрактни и от тези на архитектурата. След промените, по-значително, всичко това се преосмисля и се стига до разбирането, че архитектурните знаци също са изображения, както и че абстрактния скулптурен изказ, макар и не пресъздаващ конкретни природни обекти също е пластичен. Нещо, което е осъзнато още в началото на 20 век в Европа. Става ясно, че парадигмата за изображението, в общоприетите разбирания, вече е променена у нас и, че синтезът може да бъде осъществяван и чрез неконвенционалната образност на различните изкуства. На тази основа своеобразни форми на съвременен синтез между архитектурата, скулптурата и живописата се приема, че продължават да се осъществяват.

Независимо от определенията на изследователите на паметниците, че едни представляват архитектурни, а други чисто скулптурни решения и поради това там взаимодействието между двете изкуства не се осъществява, ние приемаме, че монументът е продукт на архитектурно-скулптурно творчество и в двата случая и по този начин обхващаме различните и разнообразни форми на взаимоотношения на двете изкуства при тези обекти.

Пространствената структура на архитектурно-скулптурното взаимодействие, която проучваме в рамките на дисертацията е само една част, един от множеството фактори, съставляващи понятието за синтез на архитектурата и скулптурата. В тази връзка предпочитаме използването на термина взаимодействие, когато разглеждаме структурните взаимоотношения между двата компонента. Думата синтез неимоверно препраща към комплексното и ценностно измерение на понятието, което стои зад нея. Този термин по традиция препраща и към художественото възприятие и висотата на въздействие и към дейността на участниците и творците и към всички възможни

формални и съдържателни аспекти на творбата. Понятието за взаимодействие позволява да се интерпретира само отделен аспект от композицията на артефакта. То е твърде широко и включва най-различни видове и типове взаимоотношения – от по-обвързаните до по-дистанцираните.

За да се говори адекватно по проблемите на синтеза е необходимо да не се използват остарелите и ограничени постановки от средата на 70-те г. у нас, а да се базираме на тяхното преосмисляне и обновление, започващи през първата половина на 80-те г. и развиващи се до днес.

1.3. Мемориалните ансамбли и другите мащабни монументи

В съществуващите опити за типология на монументите в специализираната ни литература е видно, че не се стига до категорична определеност какво е мемориален ансамбъл, какви са неговите параметри и как трябва да се назовават другите мащабни монументи.

Мемориалният-ансамбъл е идейно понятие, най-важното за концепцията за синтеза на архитектурата и монументалната скулптура, което обаче може да намира проявление в най-различни композиционно-функционални форми съобразно различните изследователски интерпретации. Поради това той не намира общоприета детерминирана формална характеристика

Не само по отношение на ансамблите, но и въобще за монументите в нашата специализирана литература до днес се наблюдава употребата на множество различни наименования, което внася терминологична неяснота и множество противоречия.

На основата на присъствието на архитектурния и скулптурния компоненти в големите монументи чрез термина монумент-ансамбъл успяваме да обхванем всички разновидности на такива мащабни ансамбли с мемориално предназначение.

Монументите-ансамбли у нас не са типологизирани напълно, не са систематизирани. Някои от тях въобще не са и анализирани. Те не са обособени

като група – част от сферата на монументите, въпреки че са най-важната и най-пълната проява на синтеза сред останалите типове монументи.

1.4. Проучването на пространствените аспекти в решенията на монументите

Основни показатели, които в трудовете на изследователите през социалистическия период и по значително през 70-те и 80-те г. се разглеждат при анализ на обемно-пространствената структура на композицията като цяло са: симетрията, съподчинеността, насочеността, ритъмът, пропорциите и мащабът. Чрез тях се определя и оценява част от формалната характеристика на творбата, препращаща към характеристиките на стила, на авторската интерпретация, на идеята, на темата, на сюжета, и т.н. Но при анализ на монументите в посветените им трудове те винаги се разглеждат във взаимовръзка с идеологически обосноваваните концепции за съвременния метод на соцреализма, което пречи на задълбоченото и обективно навлизане в тази чисто формална характеристика. Тези основни показатели са проучени значително и обективно от страна на архитектурната теория у нас, но тяхното значение на композиционни фактори не е осмислено и приложено в анализите на монументите.

Чак през 2011 г. у нас се публикува обективно и необвързано с идеологията на социализма изследване на формален проблем в сферата на монументите³. Но понеже тази книга не е посветена изцяло на монументалната област се анализират само някои примери в България.

По въпроса за формалните аспекти в които са проучени монументите-ансамбли до днес е видно, че един от най-неразработените проблеми е този за пространствената структура на архитектурно-скулптурното взаимодействие при тези творби. По въпроса за степента на неговото проучване той е на едно базово и повърхностно ниво. Пример за това е също и фактът, че задълбочен анализ на

³ Грънчарова, В. Архитектура и изкуство. С., 2011.

пространствената структура на решението на конкретен монумент не е правен. Въпреки това, това начално ниво на изследване е част от нашата история, в която трябва да се вникне за да извърши преосмислянето на тази проблематика.

ГЛАВА II. ПРОСТРАНСТВЕНАТА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ПЛАСТИЧЕСКИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАТО ПРЕДМЕТ НА ИЗСЛЕДВАНЕ. СЪСТАВЯНЕ НА МЕТОДИКА НА АНАЛИЗ

Глава II е посветена на определянето на нова методика за анализиране на пространствената структура на монументите. В тази връзка се проследяват формалните методи в историята на европейското изкуствознание и архитектурна наука, свързани с изследването на пластичните творби. На тази основа се формулира и ситуира системно-структурният геометричен метод за целите на дисертацията, заедно с обуславящия го комплекс от понятия. След това той се въвежда в избраната методика на анализ.

2.1. Формални методи на изследване. Системно-структурният подход

Още в началото на 20 век в европейското изкуствознание започва научното навлизане във формалната характеристика на пластичните произведения. У нас това започва по-сериозно през 70-те и 80-те г. Системно-структурният подход започва да се използва и да добива актуалност в сферата на пластичните изкуства в края на 20 век. Обогалявайки формалните методи на проучване, той е най-оптималният подход в изследването на архитектурно-художествените произведения. Той обхваща тяхната социална, историческа, пространствена и всякаква друга обусловеност. За тази цел той използва различни методи и построения както на изкуствознанието и архитектурната наука, така и от други клонове на познанието. По същество той се стреми да обясни даден обект, явление като система, която е част от надсистема и така да обясни цялата действителност като множество от взаимосвързани системи, изграждащи обща система.

Системно-структурният геометричен метод, който въвеждаме, се стреми да обясни даден монумент като го съотнася към определен вид и тип геометрична система, изследвайки нейната степен на структурираност, която от

своя страна е взаимосвързана в определена степен със своя пространствен контекст (нейната надсистема).

В случая използваме системния начин на мислене изолирано. Така проучваме проблема за дефинираната цялост на дадено композиционно решение във взаимосвързка с пространствения и исторически контекст и с подобните на него обекти в детерминиран и постижим за настоящето изследване обхват. От тази гледна точка, макар и неизползвайки системно-структурния подход в неговата комплексност върху дадено произведение, ние използваме метод, който е негов дял, негова подсистема.

2.2. Въвеждане на системно-структурен геометричен метод.

Описвайки геометричната характеристика на дадена творба ние се стремим да сведем и опишем сложната конфигурация от пространствени елементи до опростен и обобщен модел на организация, чрез който да обясним на това равнище взаимоотношенията на скулптурния и архитектурния компоненти. Както и да намерим взаимосвързката на този модел с неговата пространствена среда и с подобните на него обекти в историческия контекст. Системно-структурният подход обуславя избора от нас метод, защото последния прави опит да изведе структурен порядък. Той е геометричен защото изследва обекта в неговите пространствени свойства.

За да опишем, анализираме и типологизираме композиционните решения на монументите, възприемаме подхода на геометрично **моделиране** на конфигурациите им. Описваме част от свойствата на даденото решение като създаваме модел на пространствената му структура. Този модел е абстракция. Отразява определена част от свойствата на обекта. Тази част разглеждаме на високо ниво на абстракция.

В този смисъл от ключово значение е понятието за **геометрична система**. Тя се характеризира със закономерната обвързаност и йерархичност, които определят взаимоотношенията между елементите и самите елементи.

Структурата се дефинира чрез йерархията, а без структура не може да се дефинира система. В този смисъл **йерархията е качество на всеки вид и тип система.** Под йерархия на геометричната система имаме предвид установяването на различията на геометричните елементи в степенуването на значението и функцията на тези части за обединяването на цялото. Така се определят второстепенни елементи, които се съобразяват и подчиняват в своето поведение и вид на постановения главен ред и по-важни, главни елементи, които регулират характеристиките на останалите. Отношенията на контраст, нюанс и равенство определят характера на структурната обвързаност между елементите. Така констатираме как и доколко скулптурният и архитектурният компоненти, в техните различия и множество от елементи, се съотнасят и съгласуват с главния структурен ред.

В този контекст разпознаваме **различни видове и типове геометрични системи.** Съществуват определения за сложни и прости системи, крайни и безкрайни системи, затворени и отворени системи, абсолютно обвързани и по-необвързани системи, статични и динамични системи и др.

2.3. Симетрията и ритъмът като основни структурни фактори

Симетрията и ритъмът са ключовите фактори в използването на избрания метод. Чрез тях се дефинират останалите показатели, съставляващи структурата на системата – йерархичната съподчиненост на елементите, насочеността, пропорциите, размерите и др. Техните геометрични понятия, благодарение на математиката, продължават да се обогатяват, да добиват актуалност и да се разширяват. Симетрията се утвърждава като универсално и фундаментално средство за описание на всички възможни обекти, в тяхната различна степен на структурираност, в това число и на художествените произведения. Ритъмът, може да се каже, че е подчинено на симетрията понятие, което произлиза от нея, но внася своята обособеност като описва целенасочено нейния времеви аспект, свързан с концепцията за закономерното редуване, в следствие на извършващите

се симетрични движения. В този смисъл ритъм в пространството без дефиниране на симетрия не може да има. Прогресивноизменяемата и усложнена ритмика е свойство на симетрията на подобие.

Асиметрията не е тотално отсъствие на симетрия. Тя е намаляване на степента на симетричност, намаляване на броя на автоморфизмите и съответно увеличаване на ентропията. Симетрията винаги присъства във всички явления на действителността.

В основата на разбиранията за симетрията лежи представата за **движението**, чрез което се осмисля **преобразуването** на даден обект в себе си, запазващо **инвариантността** на някои или всички негови признаци, свойства при това действие. Така общите, същностните свойства на симетрията се оказват съответствието и непроменливостта при дефинирането на движението. В симетрията на подобие за равни се считат не само еднаквите, но и подобните в някаква степен обекти. Еднаквите елементи са абсолютно еквивалентни помежду си и в размерите си, и в структурата си. Подобните елементи могат да са с различни размери, а също и да променят структурата си. Подобие се установява, чрез система от правила, сравнявайки определени (качествени или количествени) признаци на обекта.

Основните видове симетрия са двустранната (билатерална, огледална и др.), ротационната (симетрия спрямо център) и транслационната. Чрез тях се получават всички останали вторични видове симетрии. Основните видове ритъм са метричният ритъм (метриката), същинският ритъм (ритмиката) и прогресивноизменяемият ритъм (прогресията). Чрез тези основни видове симетрия и ритъм може да се опишат и моделират и решенията на монументите.

2.4. Параметри и характеристика на избраната методика на анализ.

Използването на системно-структурния геометричен метод е от определящо значение за определяне на методиката на анализ, която въвеждаме.

Тя извежда следните показатели, по които се прави моделирането на решенията и привеждането им към определени видове и типове:

1. *Взаимодействието на решението с околната среда*

1.1. *Степента на обвързаност с околната среда* – затворено решение, което в много малка степен отчита средата или въобще не я отчита; частично отворено решение, което в по-голяма степен отчита средата, но не напълно; отворено решение, което цялостно отчита средата и става неделимо от нея.

1.2. *Характерът на околната среда на монумента* – природна среда; паркова среда; архитектурна среда; смесен вид, при който около монумента отчасти присъства един вид среда, отчасти друг вид среда.

2. *Геометричната организация на решението*

2.1. *Степента на симетричност на решението* – симетрично решение, при което има по-малко отклонения от правилната симетрия; асиметрично решение, при което доминират по-големите нарушения; комбиниран тип при който двата подхода са органично и равнопоставено преплетени в цялостна структура.

2.2. *Видът на симетричната организация, към който отнасяме композицията* – двустранносиметричен тип решение; радиалносиметричен тип решение; смесен тип, в който присъства по-значително и второстепенен вид симетрия, но не е съчетан цялостно; комбиниран тип, в който пак единият вид е водещ, но другият е цялостно обвързан с него като се получава обща единна структура.

2.3. *Общата насоченост на организацията* – решение с неизявена водеща посока в неизявено водещо хоризонтално направление; решение с частично изявена водеща посока в частично изявено водещо хоризонтално направление; решение с изявена водеща посока във водещото хоризонтално направление; решение с две или повече изявени посоки в две или повече направления; и др. възможни комбинации.

2.4. *Водещият вид ритъм на решението* – прогресия по вертикала и метрика по хоризонтала; прогресия по вертикала и ритмика по хоризонтала; прогресия и по вертикала, и по хоризонтала; и др. възможни комбинации.

2.3. *Типът на обемно-пространственото решение* – решение с открито пространство; решение със закрито пространство, решение с полузакрито пространство; смесен тип на открито със закрито или с полузакрито пространство и т. н.

3. *Взаимодействието на архитектурния и скулптурния компоненти*

3.1. *Степента на обвързаност между двата компонента* – обвързано, единно решение; частично обвързано решение, при което е повишена самостоятелността на компонентите; необвързано решение, при което максимално е увеличена самостоятелността и съответно понижена съгласуваността на компонентите.

3.2. *Формата на взаимодействие на компонентите* – тип на разчлененост и обособеност, при който компонентите са проявени основно в отделни обемно и знаково форми; смесен тип, който включва и типа на архитектурно-скулптурно симбиозно сливане в обща обемна форма, където архитектурен елемент изобразява конкретен предмет от действителността; тип на сливане в обща обемна форма с абстрактна пластика.

3.3. *Значенията на компонентите в пластическата организация на решението* – архитектурен тип, при който архитектурният компонент е водещ в символиката и в който скулптурния компонент е подчинен на неговата организираща пространството роля; скулптурен тип, при който скулптурният компонент е натоварен да доминира в пластическата организация и да я организира; архитектурно-скулптурен тип в който символно-пластичните роли на двата компонента са относително равностойни.

Асиметричното решение отнасяме до основния вид на правилна симетрична организация, до който на първо място то се свежда. За да разберем доколко не е симетрично едно решение, е необходимо да отчетем какви и в каква степен са отклоненията от правилната организация.

Нито едно композиционно решение на монумент не представлява абсолютна геометрична система. Но ние ги съотнасяме към такава в част от техните свойства за да ги анализираме от тази гледна точка, съобразно избрания от нас подход.

Когато определяме водещия вид симетрия на дадено решение имаме предвид не само тази, която наблюдаваме в организацията на плана му, а тази, до която се свежда цялата пространствена конфигурация. Така за двустранносиметричния тип решение главната структурна характеристика е вертикалната равнина на симетрия, за радиалносиметричния – вертикалната ос на симетрия и т. н. На базата на първостепенното значение на главната структурна характеристика въвеждаме йерархия в организацията и стигаме до второстепенните характеристики (равнини, оси), които определят и второстепенни симетрии и ритъм, определящи поведението на обособени групи от елементи и т. н.

По въпроса за водещата насоченост на решението характеризираме това отношение по хоризонтала съобразно общото поведение на конфигурациите на монументите. Чисто геометричния смисъл в развитието на елементите на конфигурацията спрямо посока и направление е основен за определяне на общата насоченост. При монументите обаче посоките и направленията се

определят главно от поведението и йерархията на пластическите елементи. Така фасадата в която са организирани водещите акценти се явява главна и съответно нейната посока и нейното направление са водещите независимо от размерите на тази фасада спрямо останалите. Елементите ѝ са ориентирани в тази главна посока. Антропоморфното скулптурно изображение има лице и гръб (челна и задна фасада) и именно предната страна определя водещата посока във водещото направление. Това се определя и от вертикалната равнина на симетрия за тялото, която дефинира водещото направление.

Понятието за транслационен ритъм дефинира отворено разпростиране до безкрайността. Но рядко общата конфигурация на монументите съставлява подобно неограничено ритмично движение. Обикновено композицията е така заключена, че да е крайна и ограничава развитието на конфигурацията в своите граници. Традиционно всяка художествена композиция е заключена по този начин, за да не могат нейните граници да бъдат случайни. Когато характеризираме главния ритмичен ред на даден монумент игнорираме значението на множеството от второстепенни ритмични проявления на конфигурацията му.

Чрез значението на компонентите за пластическата организация на решението определяме дали то е по-скулптурно, по-архитектурно или ролите им са относително равнопоставени. Но това са три основни разновидности на един архитектурно-скулптурен ансамбъл, какъвто разглеждаме в дисертацията, защото той винаги включва участието и на двата компонента.

ГЛАВА III. МОНУМЕНТИТЕ-АНСАМБЛИ ОТ 1960 Г. ДО 1985 Г.

В тази глава се проучват монументите-ансамбли от обозначения период като за целта се анализират обобщено и тези, създадени допреди това. Така се установява своеобразието на периода на базата на съпоставянето с композиционните решения от предходното време. Чрез структурен анализ и типологично класифициране се стига до сравнителен анализ и обобщаващи изводи за качествено структурно измерение в контекста на общото историческо развитие на масштабните монументи у нас.

3.1. Историческото развитие на композиционните решения, предхождащо 60-те г.

В тази част се проследяват в хронологичен ред решенията на избрани по-големи за времето си монументи от Освобождението до обозначения период. Чрез обобщен анализ на решенията на тези монументи се извежда общата характеристика на този исторически отрязък. Периодът се разделя на две части – от 1878 г. до 1944 г. и от 1944 г. до 1959 г.

Разглеждат се следните монументи:

- 1) „Руски паметник“, София, 1882 г.
 - 2) „Докторския паметник“, София, 1884 г.
 - 3) Паметник на Васил Левски, София, 1895 г.
 - 4) Мавзолей на Александър Батенберг, София, 1897 г.
 - 5) Паметник „Цар Освободител“, София, 1907 г.
 - 6) Паметник на Васил Левски, Карлово, 1907 г.
 - 7) Паметник на свободата, Русе, 1909 г.
 - 8) Паметник на свободата, вр. Свети Никола, 1934, г.
 - 9) Паметник на загиналите във войните, Велико Търново, 1935 г.
 - 10) Паметник на Хаджи Димитър, Сливен, 1935 г.
 - 11) Паметник на загиналите във войните, Дряново, 1942 г.
- 1944-1959 г.*
- 12) Мавзолей на Георги Димитров, София, 1949 г.
 - 13) Паметник на Съветската армия, Сливен, 1952 г.
 - 14) Паметник на Съветската армия, Бургас, 1953 г.
 - 15) Паметник на Съветската армия, Плевен, 1954 г.
 - 16) Паметник на Съветската армия, София, 1954 г.
 - 17) Паметник-костница на загиналите съветски войни, София, 1954 г.
 - 18) Паметник-костница на загинали партизани, с. Партизани, 1955 г.

- 19) Паметник-костница на загинали партизани, гр. Антоново, 1955 г.
- 20) Паметник „Братската могила“, София, 1956 г.
- 21) Паметник на Съветската армия, Пловдив, 1956 г.
- 22) Паметник-костница на съпротивата във Варна, 1959 г.

Първите монументи от европейски тип започват да се създават след Освобождението като се внасят готови от Русия или се проектират на място от чуждестранни архитекти. Типът на „руските паметници“ е единственият през първите две десетилетия след това. Те не са големи по размери, не са многосъставни, винаги са архитектурни и са подчинени на обща пирамидална схема като единичен радиалносиметричен обем, съставен от правилни геометрични тела и допълнен едностранно със скулптурен релеф. Мащабни монументи започват да се създават през 80-те г. на 19 век у нас и те също са форма на чуждестранен внос. При тях вече има засилено участие на скулптурни изображения. Първите големи монументи, създадени от български автори, започват да се строят от 1907 г. нататък. От края на 19 век до края на 40-те г. на 20 век доминира сходен тип такива монументи, които се характеризират със затвореността си спрямо околната среда, със симетричността си, с доминиращия радиален вид симетрия, с фрагментарното отчитане на водещата посока по хоризонтала, с прогресията по вертикала и метриката и в някои случаи ритмиката по хоризонтала, с дистанцираността и често липсата на обвързаност между скулптурния и архитектурния компоненти. Към края на 30-те и началото на 40-те се появяват различни решения по това, че включват асиметричен подход, макар и неразвит цялостно и първи опити за цялостно отчитане на насочеността.

Периодът от края на 40-те до края на 50-те г., макар и да не се отличава значително от предходното време внася някои различия в композиционните решения на големите монументи. А те са – доминиране на двустранната симетрия над радиалната, макар че тази тенденция се заражда в края на предишния период; повишено отчитане в някои примери на водещата посока. Различията са главно от количествено и стилистическо естество.

Можем да обобщим относно цялата история на големите монументи след Освобождението до края на 50-те г., че като цяло решенията са затворени към околната си среда. Те са и симетрични като преобладават радиалносиметричните решения, въпреки тенденцията на 50-те към двустранна симетрия. Доминира несъгласуваността в смесването на различните видове симетрии в композициите. Преобладава неотчитането на насочеността на композицията. Винаги скулптурният компонент обозначава водещата посока, докато архитектурният е пасивен и не участва напълно в това отношение на ориентация. Доминира прогресивното развитие по вертикала и метриката или ритмиката по хоризонтала. Обемно-пространственото решение е предимно от типа на открито пространство. Само при мавзолеите се дефинира и вътрешно закрито пространство. Единство между скулптурния и архитектурния компонент се съблюдава, но в традиционния начин чрез повишена самостоятелност. Формата на взаимодействие между двата компонента е винаги от типа на обособеност и разчлененост в отделени, обемно и знаково форми. Архитектурният компонент борави с класическите утвърдени абстрактни знаци-символи. След руските паметници доминират скулптурните решения над архитектурно-скулптурните. Архитектурните са най-малко на брой.

3.2. Структурен анализ и типологично класифициране на монументите от периода

В тази част се анализират и типологизират решенията на определени монументи без да се описват тяхното предназначение, функционалност, размери и др. фактологични подробности. Подобно описание, което е важно по принцип за допълването на общата информация за обектите, е изнесено от текстовата част и е обособено в приложение в Албумната част.

Проучва се селекция от обекти, която обхваща повечето от монументите-ансамбли от периода. Критериите за тази селекция са съобразно значението, което представляват при характеризирането на типологичните разновидности и

общите тенденции, отличаващи периода. Избират се предимно новаторските решения, както и по-мощните и комплексните съобразно времето, в което се появяват. За някои от обектите, които представляват интерес за нас, липсват достатъчно сведения и снимков материал. Поради невъзможността да ги проучим те остават също извън списъка на проучваните от нас монументи. Тези, които са очевидни по композиционната си схема и съответно са по-прости за анализ, както и тези, които очевидно не представляват качествен резултат разглеждаме по-наедро.

Съобразно въведените критерии-основания за селекция представяме по

хронологичен ред списък на следните 27 обекта:

1. Паметник „Априлци“, край Клисурса, 1960
2. Паметник на Балванската битка, край с. Балван, 1963
3. Паметник на съпротивата, Карлово, 1963
4. Паметник на съпротивата, Видин, 1963
5. Паметник на Христо Ботев, Враца, 1964
6. Паметник-братска могила на загиналите партизани в борбата против капитализма и фашизма, Шумен, 1965
7. Паметник на Септемврийското въстание от 1923 г., Пазарджик, 1969
8. Паметник на загиналите партизани, край Кюстендил, 1971
9. Мемориален ансамбъл-пантеон Братска могила, Пловдив, 1974 г.
10. Паметник на Горнооряховския партизански отряд, Стражица, 1976 г.
11. Мемориален ансамбъл „Априлци“, Панагюрище, 1976 г.
12. Паметник „Трите поколения“, край Перущица, 1976 г.
13. Паметник „Бранителите на Стара Загора“ („Самарското знаме“), Стара Загора, 1977 г.
14. Парк-паметник на българо-съветската дружба, Варна, 1978 г.
15. Мемориален ансамбъл-гробница „Пантеон на Възрожденците“, Русе, 1978 г.
16. Монумент „Знаме на мира“, край София, 1979 г.
17. Паметник-пантеон на загиналите в съпротивата от 1923 г. Бургас, 1980 г.
18. Мемориален комплекс „Антонивановци“, яз. Въча, край Кричим, 1980
19. Монумент „1300 години България“, София, 1981 г.
20. Мемориален ансамбъл „Създатели на българската държава“, край Шумен, 1981 г.
21. Дом-паметник на БКП, вр. Бузлуджа, 1981 г.
22. Мемориален ансамбъл „Самуилова крепост“, край Петрич, 1982 г.
23. Мавзолей на Г. С. Раковски и музей на Възраждането, Котел, 1982 г.
24. Мемориален ансамбъл „Георги Димитров и революционните борби на пернишките миньори“, Перник, 1982 г.
25. Паметник-пантеон на загиналите бойци за Съединението на България, край с. Гургулят, 1985 г.
26. Монумент „Асеневци“, Велико Търново, 1985 г.
27. Мемориален ансамбъл на Христо Ботев, Калофер, 1985 г.

3.3. Сравнителен анализ и обобщаване на развитието на решенията от периода.

След отделния анализ на всеки от избраните монументи съпоставяме типологизираните решения чрез сравнителен анализ. Тук представяме обобщено получените по-важни резултати и изводи в полза на разкриване на общите тенденции на развитие на композиционните решения в хронологията на изследвания период. Успоредно с това съпоставяме общата характеристика на творбите от периода с общата характеристика на предхождащите решения на монументи-ансамбли.

За периода 60-те – 80-те г. е характерно прогресивното развиване на тенденцията към обвързване на решенията с околната им среда. Наблюдаваме качествено развитие по отношение на проблема за връзката на творбата с околната среда спрямо предходния период 1944 – 1959 г., където доминират затворените решения, както и спрямо времето допреди това.

В периода 60-те – 80-те г. доминират асиметричните решения, което е нововъведение спрямо предходното време 1944 г. – 1959 г. Времето от края на 30-те и началото на 40-те г. прави първите опити у нас за асиметричен композиционен подход, но все още частично, спрямо това което се случва от 60-те г. нататък. С развитието на периода се развива и тенденцията към все по-комплексното и цялостно прилагане на асиметричния подход.

През периода 60-те – 80-те г. преобладават двустранносиметричните решения като цяло. Тенденцията е към премахване на частичното присъствие на радиалносиметрични елементи при двустранносиметричните решения и към трансформиране на радиалносиметричните решения към единна и равнопоставена комбинация с фактора на двустранната симетрия. Допреди това решенията са от смесения тип, където частично и фрагментарно присъстват и елементи с друга симетрия, което внася известна несъгласуваност. Постепенно се постига все по-цялостно единство в използването на една или повече видове симетрии, което определя качествен и новаторски скок в развитието. Така през

80-те г. се появяват и за първи път радиалносиметрични решения, които не са от четвърта степен.

Характерно е, че до 60-те г. при решенията не се извежда цялостно водещата посока по хоризонтала. Тя се извежда от отделни елементи и затова нейното значение се отчита частично и фрагментарно. Традиционният подход се състои в активното указване на посоката във водещото направление от страна на скулптурния компонент и пасивното отчитане или неотчитане на насочеността от страна на архитектурния компонент. В най-добрите случаи архитектурният елемент отчита водещото направление, но не и водещата посока. Така той не обозначава лицето и гърба на композицията (челната и задната фасади). През 60-те се правят първите опити за цялостно ориентиране на композицията във водещата посока. А през 70-те и 80-те освен, че това се постига, насочеността се усложнява и чрез въвеждането на второстепенна и третостепенна ориентация, съподчинени в обща йерархична градация.

При повечето решения у нас (в цялата история) водещият вид ритъм определя прогресия по вертикала и метрика или по-рядко ритмика по хоризонтала. През 60-те г. и по-значително през 70-те доминира търсенето на ритмиката и по хоризонтала, и по вертикала, но по вертикала това не се осъществява цялостно, защото там при всички решения присъства и прогресията. През 1977 г. се появява първото решение (Бранителите на Стара Загора), в което цялостно е демонстрирана прогресия и по вертикала, и по хоризонтала. Такива решения се създават и през 80-те г. като броят им нараства (1300 години България, Създатели на българската държава, Самуилова крепост, Асеновци). Тази тенденция към създаване на решения с еднакъв вид ритъм в трите измерения, довежда до качествен скок към по-висока степен на структурно единство, каквато допреди периода е непозната.

През 60-те г. се създават само решения с открито пространство, по което тези години си приличат с тези на 50-те г. През 70-те освен такива решения се създават и такива, които са със закрито пространство и такива, които са от

смесения тип на открито и закрито пространства. През 80-те броят на решенията само с открито пространство намаляват до минимум. Броят на тези със закрито се увеличава и се появява новият смесен тип на комбинация от открито и полузакрито пространства. Това показва, тенденцията монументите да стават все по-архитектурни и с все по-равнопоставено участие на двата компонента с развитието на периода.

Друга тенденция с развитието на периода е към увеличаване на обвързаността на двата компонента като през 70-те той нараства, а през 80-те е най-значителен. Това показва качествена еволюция към постигане на структурно единство между компонентите в хронологията на периода.

Характерно е, че през 60-те се появява за първи път смесеният тип във формата на взаимодействието на компонентите, където освен традиционния тип на разчлененост и обособеност е включена и архитектурно-скулптурната симбиозна форма на сливане в обща обемна и знаково-символна форма, в която архитектурен елемент изобразява конкретен обект от действителността. Допреди това символиката на архитектурния компонент е абстрактна и класическа – всеки елемент е утвърден общоприет знак-символ (обелиск, колона, пирамида, кръст и др.) През 60-те се появяват нови знаци, които са изцяло авторски продукт. Така скулптурният компонент (на базата на традиционното разбиране за характера на скулптурното изображение), с неговия традиционен предмет на изобразяване, се слива с архитектурен елемент в общо обемно тяло. През 70-те и през 80-те такива симбиозни форми продължават да се използват като основни пластични акценти в решенията. През 70-те се появява за първи път символика на архитектурен елемент-акцент, която не интерпретира традиционно използвани абстрактни знаци и не пресъздава действителни обекти, а разчита на нови авторски абстрактни знаци. Това всъщност е нова форма на взаимодействие на двата компонента, изведена на базата на абстрактния пластичен език. Броят на такива форми се увеличава през 80-те г. Решенията, които включват такава форма в почти всички случаи я

съчетават с природо-наподобителните изображения на скулптурния компонент. Първият и единственият архитектурен монумент у нас с нова абстрактна пластика, който не включва никакви изображения на познати обекти от действителността е монументът Знаме на мира в София от 1979 г.

Тенденцията към създаване на архитектурно-скулптурни и архитектурни решения, която се развива в рамките на периода и стига до кулминацията си през 80-те г. е в контраст с времето на 50-те, а и преди това, където преобладават скулптурните решения (с изключение на времето на руските паметници). Тази тенденция е обусловена от концепцията за уравнивяване на ролите на двата компонента, както и към тяхното уеднаквяване или доближаване. Явно по всички показатели, които изследваме, концепциите на модернизма от началото на века в Европа оказват постепенно все по-силно влияние върху монументалната сфера у нас с развитието на обозначения период.

На базата на тези резултати, констатации и изводи стигаме до ***по-общии изводи и закономерности***. 60-те г. показват реакционна нагласа срещу симетричните решения на 50-те г., в създаването само на асиметрични решения, често и не заради обвързването със средата. Към края на 70-те и по-значително през 80-те тази реакция е отчасти преодоляна и вече започва адекватно се избира дали решението да е симетрично или асиметрично и доколко. Това го показват решенията, които са органично обвързани със средата си. През периода като цяло симетричните решения са архитектурните решения. Такива са пантеоните. През 80-те, обаче тенденцията към асиметрия обзема и решенията с дефинирано вътрешно пространство.

Вярно е, че по някои показатели 60-те г. си приличат с 50-те г. и се явяват отчасти етап на застой, но именно този етап се оказва началото на структурното развитие на композиционните решения. Чрез тези първи години на опити и иновации се стига и до следващите две десетилетия, които не могат да бъдат това, което са без основата на 60-те г. Затова и това десетилетие е част от периода, който отличаваме.

Степента на симетричност не е определяща за взаимодействието със средата. Така е оспорена митологемата в специализираната ни литература от социалистическия период, според която асиметричните решения са такива заради обвързването им с околната среда. В анализите ни виждаме, че има решения, които са асиметрични и са затворени или частично отворени. Явно, е че те са такива заради други причини. Виждаме, че има и симетрични решения, които отчитат повече средата. Логично е, че при симетрична среда и композицията трябва да е симетрична за да се обвърже с нея. Следователно не това дали е симетрично или асиметрично решението е определящо за връзката му със средата, а неговата степен на свързаност с нея.

Проблемът за целостта на композицията може да е независим спрямо проблема за връзката с околната среда. Наблюдаваме затворени решения, които имат единна и съподчинена структура. Те обаче биха могли да бъдат преместени спокойно и на друго място. Също така има и отворени решения, които нямат съподчинена структура и съответно – единна цялост. Те се разпиляват на отделни самостоятелни части. За щастие у нас през периода се създават за първи път такива, които са едновременно и неделими от средата си, и съставляват единна структура в обособените си рамки. При тези решения като следствие се появява качеството двата компонента да са органично обвързани, защото общата структура ги е постановила да са такива, независимо в каква форма се проявяват. От това естествено следва изводът, че зад единната цялост на архитектурно-скулптурното взаимодействие, и зад взаимодействието на творбата с околната среда, стои най-важният фактор – общата пространствена структура, определящ всичките си подчинени фактори.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключението са представени синтезирано основните резултати при постигането на поставените в началото на дисертацията цели и задачи. Обобщено са изложени и основните изводи от изследването и научните приноси на дисертацията.

Основни резултати, постигнати в хода на изследването

Глава I.

Реконструиран и анализиран е идеологическият и теоретичен контекст на разглеждане на архитектурно-художествената сфера, в специализираната ни литература от 60-те до края на 80-те г. В тази връзка е анализирано зараждането и развитието на понятието, което е ключово за този исторически контекст, а именно – понятието за синтез на архитектурата с другите пластични изкуства като дял от понятието за синтез на изкуствата. Реконструирано е най-важното за пропагандата понятие за синтеза на архитектурата с монументалните изкуства и по-специално неговият ключов дял, касаещ пряко монументите у нас – понятието за синтез на архитектурата и монументалната скулптура. Заедно с него са реконструирани и понятията за монументалното, за декоративното, за архитектурата, за скулптурата и др. Характеризирано е първостепенното значение на мемориалните и другите големи ансамбли за проявлението на синтеза с монументалната скулптура в социалистическия контекст. След извършване на семантични, етимологични и сравнителни анализи е уточнена и аргументирана работна терминология за обхващането на общността на мащабните и многосъставни монументи като подгрупа на групата на монументите. Синтезирано са обобщени изследванията на този тип монументи в България до днес, както и аспектите в които те основно са изследвани. Установена е степента на проучване на пространствените аспекти на архитектурно-скулптурното взаимодействие при монументите – симетрията, ритъмът, съподчинеността, пропорциите, мащабът, насочеността и др.

Аргументирано е избран определеният аспект на проучване на този тип творби като са посочени неговите параметри и актуалност.

Глава II.

Обобщено са проследени формалните методи в историята на европейското изкуствознание. Разяснени са значението, спецификата и актуалността на системно-структурния подход за изследването на архитектурно-художествените творби. На базата на това е определен системно-структурен геометричен метод (като дял от общия системно-структурен подход), чието значение за дисертацията е определено в контекста на съвременното изследване на пространствената характеристика на художествените творби. Разяснени са връзките на този метод с геометрията, комбинаториката, теорията на композицията и с математическия метод на моделиране на обекти. Разгледани са основни постановки, свързани с понятията за система и структура на по-общо и на геометрично равнище. Изследвани са ключовите фактори за избрания метод – понятията за симетрия и ритъм, с техните разновидности, като са обобщени тяхната употреба и различни съдържания в сферата на архитектурната теория, геометрията и в др. научни дисциплини. На базата на това, чрез взаимстване и авторова интерпретация е избрана работна употреба на тези и други понятия от значение за формулирането на избрания метод. Определени са параметрите и характеристиката на методиката на анализ на монументите, в която избрания системно-структурен геометричен метод има първостепенно и определящо значение. Дефинирани са основните показатели, за моделиране и типологизиране на даден монумент.

Глава III.

Синтезирано е разгледан историческият опит, предхождащ 60-те г., по отношение на композиционните решения на мащабните за времето си монументи. Обхванат е периодът от края на 19 век до края на 50-те г. на 20 век. В тази връзка обобщено са анализирани общо 22 обекта, които са от значение за появата и развитието на по-големите ансамблови решения. Съпоставени са

двата периода – от Освобождението до 1944 г. и от 1944 г. до 1959 г. като са намерени техните сходства и различия. Описани, анализирани, типологизирани и систематизирани са монументите-ансамбли, създадени от 1960 г. до 1985 г., чрез които се характеризира своеобразието на обозначения период. Проучени са 27 избрани обекта, в следствие на въведена селекция. На базата на типологичното класифициране и направения сравнителен анализ на тези обекти, в съпоставка между трите десетилетия на периода, са изведени основни общи констатации и изводи за тенденциите и развитието на решенията, съпоставени и с мащабните монументи отпреди това. Доказана е главната работна хипотеза на труда, че чрез използваната методика на анализ се добиват нови знания за монументите-ансамбли в България.

Заключителни изводи

Периодът 60-те – 80-те г. се различава качествено спрямо предхождащото време (1878 – 1959 г.) по създадените си монументи-ансамбли. В неговите рамки се извършват най-значителните постижения в контекста на структурното единство на монументите-ансамбли у нас. Виждаме, че по всички показатели, които сме въвели при типологичното класифициране наблюдаваме едно и също нещо – начало на качествено развитие през 60-те и чрез натрупване и нововъведения – кулминация на това развитие през 80-те г. Така тези три десетилетия са три стъпки на едно общо развитие към единство на архитектурно-скулптурното взаимодействие в пространствената структура на решенията в единство с околната им среда. Което доказва че началото на 60те г. е и началото на нов период, който качествено преобръща дотогавашния застой, осъществен от предходните 15 години на тоталитарното време. Този период продължава развиването на тенденциите започнати в края на 30-те г. и началото на 40-те г., както и някои минимални допълнения на 50-те г., но значително надхвърля всичко постигнато дотогава. В този смисъл това е период, който е различен от всички предишни периоди. Отделно от това са и обстоятелствата,

че решенията стават и по-големи по размери, че придобиват друга стилистика и т. н.

Със сигурност можем да кажем, че в отделния пласт който разглеждаме, макар и в малко на брой монументи, е постигнато цялостно структурно единство и органично взаимодействие – и в рамките на решенията, и в тяхната обвързаност с околната среда, което е един от основните фактори за осъществяване на синтеза на пластичните изкуства, според неговата теория. Разбира се, не твърдим, че е осъществен такъв синтез, защото за това се изисква да проучим всички останали фактори, съставляващи това понятие, което включва изключително много аспекти на значение.

Цялостното отчитане на средата в решенията от периода довежда до уникални, сложни и неповторими решения без прецедент в дотогавашната ни история. Тази уникалност обаче има съвсем друга стойност от тази в случая, когато едно само по себе си уникално решение бъде поставено в някаква среда, нетрансформирайки се цялостно спрямо нея. Когато обаче едно уникално решение произлиза в значителна степен от средата си то става част от нея и преместването му е равносилно на неговото унищожение.

Оказва се, че основен фактор за най-структурираните и единни решения у нас е този за обвързването с околната среда. Той засяга всички останали въпроси като: дали решението да е симетрично или асиметрично и доколко, кой вид симетрия да е водещ и каква комбинация от симетрии и ритъм да се извежда, каква да е общата насоченост, какво да е обемно-пространственото решение, какво да е архитектурно-скулптурното взаимодействие и т.н.

Качествените достижения на решенията на монументите и пътя към тях не са осмислени достатъчно по времето на социализма, а и досега. Тези достижения не се появяват случайно, а се пораждат вследствие на натрупването, онаследяването и развиването на опита, започнал да се придобива от края на 19 век насетне. В този процес познанията и разбиранията се обогатяват, в изминатия относително кратък път към изграждане на пластическа култура в

монументалното ни творчество. Решенията от периода нямаше да бъдат такива, без осмисляне на предхождания исторически опит в сферата на монументите. Те са такива заради това, което е създадено преди това, заради надграждането върху неговата основа.

Специализираната ни литература през социализма по отношение на монументите-ансамбли изхожда от парадигмите за синтез на архитектурата и другите пластични изкуства. Установявайки практическото въплъщаване на задълбочените разбирания за синтез от страна на монументалистите, установяваме, че последните навлизат значително повече в проблематиката от теоретиците. При съпоставянето между проучванията и схващанията относно монументите в специализираната ни литература – и установените факти от настоящото изследване стигаме до извода, че качествено развитие на решенията е предимно самостоятелно спрямо наложените отгоре постановки за синтез. Идеологическите рамки се съблюдават донякъде, но зад тях се разгръща истинско художествено и синтетично творчество. Подобни достижения в някои случаи поставят официалните представи пред резултати, които не се вписват в общоприетия контекст. Те поставят художествено-формални проблеми, които не са осмислени достатъчно, а за други едва е направен опит. Професионалните изкуствоведи говорят доста общо и не стигат до задълбочено осмисляне на конкретните практически резултати, които често остават и погрешно разбрани. Говори се постоянно за синтез, но в повърхностността на критиката, натежава обслужването на идеологическите интереси. Тогава обаче поне се обръща внимание на композиционните проблеми на монументите, за разлика от времето след 1989 г. до днес. Именно благодарение на направените проучвания на монументите в специализираната литература, най-значително осъществени през социалистическия период, днес може да се надгражда в осмислянето на тези художествени произведения. Тези проучвания са базата, върху която трябва и може да се стъпи.

Явно като следствие от прекратяването на изследванията на композицията на монументите и негативното отношение на обществеността към тях като олицетворение на тоталитарния режим, след 1989 г. е прекъснат значително процеса на онаследяване на опита от миналото и в практическата сфера. Видно е, че след 1989 г. преобладават симетричните, и необвързани със средата решения вероятно като реакционна нагласа срещу асиметричните решения от социализма. Нещо подобно на това, което наблюдаваме при решенията на 50-те г., които неадекватно се опитват да са различни спрямо тези допреди това.

Днес искаме да създаваме монументи, а не познаваме и не искаме да познаем тези, които сме създали в близкото ни минало. И как тогава можем да обновим тази специфична творческа сфера? Въпросът е реторичен. Копирането на чужди образци също е дълбоко погрешно. Чрез него се стопират усилията за обвързване със собствената ни история, без каквото не може да имаме обособено и самостоятелно общество със своя национална идентичност. Развитите общества по света са такива, именно заради осъществяване на приемствеността в редуващите се поколения, заради онаследяването и надграждането на опита придобиван с векове.

Неуспявайки да отличим качествата от недостатъците на композиционните решения на монументите от социалистическия период оставаме слепи за постиженията им, вместо да стъпим върху тях. Абстрахирайки се от комунистическата символика и остарели парадигми, на изследваното структурно равнище можем да обогатим познанията и културата си чрез преосмислянето на опита, постигнат в строителството на монументи. Чак когато оценим и разберем обективно качествените достижения на миналото, имаме възможността да продължим и да обновим композиционното развитие в настоящия контекст. По пътя на отрицание на миналото можем само да загубим, защото не можем да се самоидентифицираме като общество. По този начин се получава връщане назад, а не развитие напред.

Чрез целенасоченото разработване на изолиран композиционен проблем успяваме да ситуираме монументите в общия исторически контекст. Това показва, че с разработването и само на един основен проблем се стига до общи истини и така се подпомага цялостното комплексно проучване на даден художествен факт. В посветените на монументите трудове у нас виждаме, че когато се говори твърде общо по много въпроси едновременно се стига до подценяването, непроучването и погрешното разбиране на съществени аспекти, чието значение всъщност променя цялостната характеристика на конкретния обект на изследване.

Понятието за синтез на пластичните изкуства както виждаме в Първа глава се разработва теоретично сравнително отскоро (от около 200 г.) Но то всъщност е толкова старо, колкото са старите и развитите цивилизации. Просто допреди епохата на романтизма то не е теоретизирано по този начин и с тези термини. То обаче е разбирано и осъществявано в тоталния смисъл на думата още хилядолетия преди новата ера. В този смисъл това понятие не е нито ново, нито старо. Термините, свързани с него се променят. То всъщност е вечно, доколкото съществуват усилията за създаване на хомогенна материална обществена среда. Което се предпоставя от изначалната и вечна необходимост на дадено общество да споделя единен мироглед, да комуникира на общ език. Затова и понятието за синтез, независимо с какви термини бива назовавано не може да загуби актуалност.

Научни приноси на дисертацията

Изследван, реконструиран и преосмислен е смисловият контекст в специализираната ни литература, определящ възприемането на монументите. Проследено и синтезирано е развитието на теорията за синтеза на пластичните изкуства и е осветлено нейното значение за монументите у нас.

Чрез нововъведени термини и преосмислени понятия мащабните, многосъставни монументи у нас са обхванати за първи път във формално-обособена типологична група.

Анализирани и синтезирани са проучванията и проблемите в областта на архитектурно-скулптурното взаимодействие при монументите в България. Установено е равнището на проучване на пространствената структура на това взаимодействие. След като са открити основни празнини е дефинирана актуална проблемна зона за изследване, каквата досега не е формулирана.

Предложена и изпробвана е авторска експериментална методика на анализ на монументите чрез изолираното използване на основен геометричен дял на системно-структурния подход в изследването на архитектурно-художествените обекти. Подобна методика се изпробва за първи път при проучването на монументите у нас. В тази връзка са интерпретирани и въведени понятия от сферата на архитектурната и математическите науки, които досега не са включвани в такова проучване.

Анализирани са огромен брой монументи като са обхванати повечето мащабни ансамбли от обозначения период. Някои от тях досега едва са проучени, а други въобще не са.

Дефинирани и разработени са множество проблеми за структурата на архитектурно-скулптурното взаимодействие при монументите, които досега не са засягани задълбочено. Доказана е главната хипотеза на труда, че чрез използваната методика добиваме нови знания за монументите в България.

За първи път по такъв начин е установено качествено своеобразие на композиционните решения на монументите-ансамбли от избрания период. Доказано е, че те съставляват уникално и неповторимо явление в историята на композиционното развитие на монументите в България.

Чрез направената съпоставка между откритията за решенията на монументите в дисертацията и това, което досега е проучено и изказано за тях в специализираната литература са осветлени взаимоотношенията между теория и

практика. Установено е, че един от основните фактори, съставляващи понятието за синтез на архитектурата с монументалната скулптура, а именно пространствената структура на архитектурно-скулптурното взаимодействие, е водещ и определящ за качественото развитие в историята на монументите у нас. В този смисъл е установено, че разбиранията за тази синтетична структура достигат по-голяма задълбоченост в практическите реализации на монументалистите.

Разкрити и разработени са нови проблеми, свързани с перспективите в развитието на научните изследвания в България в сферата на монументите.

За първи път е изложен толкова богат илюстративен материал, онагледяващ мащабните монументи у нас. За първи път е съставена толкова обемна библиография по темата за монументите у нас и по проблемите на архитектурно-скулптурното взаимодействие.

Получените данни при направените структурни анализи на монументите в контекста на тяхното историческо развитие по отношение на обозначената проблематика допринасят за обогатяването на научната ни литература. Те биха могли да допринесат и за качеството на съвременната художествена практика. В перспектива, разработената методика на структурен анализ би могла, трансформирайки се, да се интегрира в специализираната система на обучение, да се приложи в сферата на образованието.

От тази гледна точка разработената тема в дисертацията е полезна както за специалистите – теоретици и практики, така и за всички заинтересовани.

Списък на публикациите на автора по темата на дисертацията

1. Златанов, М. За синтеза на архитектурата и монументалната скулптура в България. Основни гледища от 70-те и първата половина на 80-те години на XX век. // Проблеми на изящните и приложните изкуства. Сб. материали от докторантска конференция 2013 НХА. Съст. Б. Донева, М. Андиркова. С., 2014, с. 155 – 166.
2. Златанов, М. Архитектурно-скулптурният ансамбъл в България като обемно-пространствено структурно взаимодействие. // Докторантска конференция 2014 НХА. Под печат.

Благодарности

Авторът на дисертацията изказва специални благодарности за помощта при написването на труда на: доц. д-р арх. Веселина Грънчарова; на доц. Владимир Игнатов и колегите от катедра Рисуване и моделиране при Архитектурния факултет на УАСГ – асист. Камен Цветков, асист. Орлин Иванов, асист. Антон Данаилов, преп. Панчо Куртев, преп. Илко Николчев; на катедра Скулптура на НХА; на проф. Крум Дамянов и на проф. д-р ст. н. с. I степ. арх. Маргарита Коева; на всички преподаватели от НХА, които водеха докторантските курсове и специално на гл. асист. д-р Нели Ганчева от Кирило-Методиевския научен център към БАН; на Даринка Дюгмеджиева и Ваня Христова от Библиотеката на НХА; на всички автори, от които е зает и използван снимков материал; на Теодора Добрева – съпругата ми, на семейството ми, на Найден Прахов и на всички близки и познати, които оказаха съдействие и проявиха разбиране.